



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia delle arti e dello spettacolo

CICLO XXXI

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

Il teatro attico di Ikaria e Tespi.
Storia e mito.

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

Dottorando

Dott. Diana Perego

Tutore

Prof. Stefano Mazzoni

Coordinatore

Prof. Andrea De Marchi

Anni 2015/2018

INDICE

Prologo	p. 1
---------	------

PRIMA PARTE

SAGGIO

I. Il demo di Ikaria	p. 11
1. La riforma di Clistene: tribù, trittie e demi	p. 12
2. La tribù Egeide	p. 20
3. Tribù e trittia di Ikaria	p. 21
4. Ikaria <i>versus</i> Ikarion	p. 24
5. I demi teatrali dell'Attica	p. 26
6. Demi teatrali e trittie	p. 29
7. La collocazione geografica di Ikaria	p. 30
8. Il demarco di Ikaria	p. 34
II. Il santuario di Dioniso e il teatro di Ikaria	
1. Temi e problemi	p. 39
2. Il santuario greco arcaico	p. 41
3. Il santuario di Ikaria: la campagna di scavi	p. 43
4. Il santuario di Ikaria: il complesso architettonico	p. 48
1. L'altare	p. 51
2. Il tempio di Apollo e il suo culto a Ikaria	p. 53
Rilievi di Apollo	p. 59
3. Il tempio di Dioniso e il culto di Apollo e Dioniso a Ikaria	p. 67
4. L'edificio D: <i>stoà</i> (?)	p. 70
5. Il monumento coregico	p. 72
5. La statua di Dioniso	p. 75
6. Il teatro rettilineo di Ikaria	
1. Una premessa	p. 85
2. Lo spazio teatrale	p. 88

7.	Altri teatri con andamento rettilineo	
	1. Ramnunte	p. 95
	2. Thorikos	p. 99
	3. Trachones-Euonymon	p. 104
8.	L'orchestra rettilinea	p. 112
	Il teatro di Tespi (Dioniso I)	p. 115
	Il teatro di Eschilo (Dioniso II)	p. 118
9.	La polifunzionalità del <i>theatron</i>	p. 125

III. Il tempo della festa tra storia e mito

1.	Dionisie rurali	p. 129
	1. La falloforia	p. 133
	2. L'ασκωλιασμός	p. 139
	3. Gli agoni drammatici	p. 143
	4. La ricezione	
	Le donne	p. 151
	Gli schiavi	p. 153
	Gli stranieri	p. 153
	Le autorità	p. 155
2.	Le Antesterie	p. 158
	1. Primo giorno festivo: <i>Pithoigia</i>	p. 162
	La pericolosità del vino novello: il mito di Ikarios	p. 163
	La danza notturna femminile della <i>pannychis</i>	p. 165
	2. Secondo giorno festivo: <i>Choes</i>	
	Squillino le trombe	p. 167
	La gara di bevute	p. 169
	Il mito di Oreste e il mito di Ikarios	p. 171
	La sfilata del carro	p. 174
	I carri di Dioniso, Tespi e Ikarios	p. 176
	Il matrimonio sacro	p. 180
	3. Terzo giorno festivo: <i>Chytroi</i>	p. 183
	L'agone teatrale delle pentole	p. 184
	Canti e danze	p. 186
	4. Aiora: il rito delle altalene	

	Le fanciulle <i>anthesteriádes</i>	p. 187
	La canzone di <i>Alétis</i>	p. 189
	Erigone sorellastra di Oreste e Erigone figlia di Ikarios	p. 190
	In quale giorno delle Antesterie?	p. 191
	Significato simbolico dell' <i>aioresis</i>	p. 192
	Iconografia delle Aiorai	p. 194
	Una fonte iconografica inedita?	p. 202
5.	I partecipanti	
	I bambini e le bambine	p. 203
	Le donne	p. 208
	Gli schiavi e gli stranieri	p. 211
	Le Antesterie fuori Atene	p. 212

IV. Tespi attore di Ikaria?

1.	Il punto	p. 215
2.	Le fonti delle fonti: Platone e Aristotele	p. 217
3.	Tespi: la mappa delle fonti	p. 232
4.	I Peripatetici e Tespi: il caso di Cameleonte	p. 248
5.	I lessicografi e Tespi: il caso della Suda	p. 259
6.	Temi e problemi	
	1. <i>Nomen omen</i>	p. 266
	2. Πρῶτος εὐρετής della tragedia	p. 268
	3. Attore e ballerino	p. 285
	4. Inventore della maschera	p. 297
	5. Tespi e Dioniso	p. 302
	6. Tespi di Ikaria?	p. 306
	7. Le tragedie di Tespi	p. 310
7.	Tracce iconografiche	p. 314
8.	Tabelle tematiche	p. 320

SECONDA PARTE

FONTI

I. Fonti epigrafiche	p. 325
II. Fonti letterarie	
1. Dionisie rurali	p. 359
2. Antesterie	p. 364
3. Aiora	p. 380
4. La visita di Dioniso a Ikarios	p. 384
5. Tespi	p. 409
III. Fonti figurative	
1. Rilievi e sculture	p. 427
2. Pitture vascolari	
Dionisie rurali	p. 443
Antesterie	p. 446
Aiora	p. 456
L'incontro di Dioniso e Ikarios	p. 466
3. Mosaici	p. 490
4. Il dipinto di Jusepe de Ribera	p. 494

Bibliografia

Dizionari, enciclopedie, repertori, manuali	p. 497
Fonti	p. 503
Studi	p. 513
Sitografia	p. 575

Indice dei nomi	p. 577
Indice dei luoghi e delle feste	p. 585

PROLOGO

Il teatro attico di Ikaria e il poeta-attore Tespi sono tramandati dalla *vulgata* storiografica come il luogo primigenio e il *primus inventor* della tragedia.¹ Una realtà presentata spesso acriticamente e senza far riferimento alle fonti. A riprova di questa ‘pigrizia’ a oggi non esistono studi monografici sull’argomento come abbiamo avuto modo di verificare nella copiosa ricerca bibliografica intrecciata alla questione dell’origine della tragedia. L’obiettivo della nostra ricerca non è certo stato quello di rispondere alla *vexata quaestio* sul luogo di nascita della tragedia e sull’identità del primo attore tragico, dilemma capzioso e destinato a rimanere insoluto data la scarsità delle fonti a fronte delle molteplici interpretazioni. Abbiamo invece cercato di capire perché, proprio nel piccolo demo rurale di Ikaria, patria di Tespi (dato anche questo qui sottoposto alla critica delle fonti), la tradizione abbia individuato il luogo in cui «ballarono per la prima volta intorno al capro» (Ἰκαριοῖ, τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὄρχήσαντο), come riferisce Eratostene.² «Quando un’idea è accolta dalla letteratura manualistica è il momento di riesaminarla a fondo perché quasi di certo non risponde più al progresso degli studi». ³ Così Carlo Anti e non si può che concordare. Il punto di partenza è stato dunque il ritorno alle fonti.⁴ Esso si è rivelato proficuo e abbiamo rinvenuto un *corpus* notevole di testimonianze di diverso tipo: fonti archeologiche, epigrafiche, letterarie (su Tespi, sul mito di Ikarios), figurative (pitture vascolari, rilievi, mosaici). Il presupposto metodologico alla base di questo lavoro è l’analisi «contestuale, unitaria e

¹ Ringrazio sentitamente il mio docente tutor Stefano Mazzoni che ha creduto in questa ricerca e mi ha insegnato il metodo con cui affrontarla nella sua complessità. Lo ringrazio anche per il prezioso *labor limae* dell’intero elaborato.

² Eratosth. *Coll. Alex.* fr. 22.

³ ANTI 1947, pp. 13-14.

⁴ Sul ‘ritorno alle fonti’ cfr. MAZZONI 2001, pp. 89-109.

globale»⁵ dello spazio teatrale. Il tentativo, ambizioso, è quello di ricostruire la complessa rete di relazioni e di intrecci tra storia, geografia, mito, feste, spettacoli, spazio teatrale e attore coniugando la specificità del demo di Ikaria e l'ampio orizzonte di riferimento.⁶ Lo studio globale dello 'spazio del teatro'⁷ coinvolge, come più volte evidenziato dagli studi al riguardo, diverse discipline in un rapporto dialettico. La ricerca su Ikaria e Tespi è stata interdisciplinare: storia e geografia greca, archeologia, epigrafia, storia dell'arte greca, storia del teatro, mitologia, filosofia, filologia, lessicografia. Metodologia mai applicata prima a questo oggetto di ricerca. La *conditio sine qua non* è stata il lavoro di *équipe*. Docenti di diverse discipline mi hanno guidata nella ricerca bibliografica, nel metodo, nell'analisi delle fonti.⁸ Un dialogo tra diversi saperi stimolante e fruttuoso.

Lo studio del contesto storico-geografico di Ikaria si è focalizzato sulla riforma territoriale di Clistene volta a rafforzare il legame tra il cittadino e il territorio (*demos*) e a indebolire quello con il *ghenos* (stirpe).

In tale prospettiva critica è stata indagata l'applicazione della riforma clistenica nell'Attica, nella tribù Egeide, nella trittia della *mesogaia* di cui faceva parte Ikaria. Sono poi stati approfonditi i cosiddetti *demes theatres*⁹ cercando di mettere in luce il rapporto tra questi e la suddivisione territoriale attica. Ne è emersa una regola di massima: un teatro per trittia per ciascuna delle dieci tribù. Con una eccezione, Ikaria. Questo demo nel corso del tempo cambiò infatti trittia e tribù determinando la presenza di un doppio spazio spettacolare all'interno della medesima trittia. L'eccezionalità di tale distribuzione fu dettata dalla posizione periferica del demo, a prescindere dalla tribù e dalla trittia di appartenenza. Un *unicum*. Unicità che stimiamo imputabile al mito che identifica

⁵ MAZZONI 2002-2003, p. 222.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 231.

⁷ Così si intitola il volume di Cruciani 1992.

⁸ Ringrazio per avermi aiutata con competenza e interesse le professoressse Angela Andrisano, Serena Bianchetti, Carla Bino, Elisabetta Matelli e i professori Giandomenico De Tommaso, Leonardo Fiorentini, Adalberto Magnelli.

⁹ Così in PAGA 2010. Unico studio a questo proposito.

in questo luogo l'arrivo di Dioniso in Attica, l'introduzione della viticoltura, la nascita della tragedia. Non solo. Alcune epigrafi (*IG I³ 254*; *IG II² 1178*; *IG II² 1179*; *SEG 22.117*) rinvenute *in loco* registrano gli onori conferiti dagli Ikariesi ai coreghi e al demarco per la *philotimia* in occasione delle Dionisie rurali. A riprova del legame tra demoti, demarco, coreghi demotici e feste (cfr. cap. I).

La conclusione cui siamo giunti è il legame profondo tra il teatro di Ikaria e il demo, inteso come nucleo territoriale (*demos*) e corpo civico (*demos*). In altre parole: *urbs* e *civitas*.¹⁰ Legame alla base di una visione poleica democratica.

Anche nello studio del santuario di Ikaria abbiamo prima 'allargato lo sguardo' considerando il santuario greco arcaico, poi quello dionisiaco, quindi tutti gli edifici presenti nel santuario di Ikaria, schedati analiticamente, e infine il teatro del demo. Sulla collocazione generalmente decentrata dei santuari di Dioniso, come quello extraurbano di Ikaria, siamo giunti a una conclusione che si discosta dalla *communis opinio* secondo la quale il culto di Dioniso non fosse celebrato nei grandi templi cittadini né nei più importanti santuari essendo connotato da miti e riti come estraneo alla *polis* e al suo ordinamento. Si oppongono a questa interpretazione da un lato il ruolo preminente di Dioniso nel calendario rituale e festivo di Atene dall'altro il suo culto nel santuario panellenico di Delfi. Ancora. L'ubicazione dei santuari dionisiaci periferici è imputabile ai culti iniziatici in essi praticati. Culti che abbiamo approfondito nel contesto delle feste Antesterie (cfr. cap. III).

A Ikaria la venerazione contestuale di due divinità (Apollo e Dioniso) e dell'eroe eponimo è caratteristica peculiare nonostante le dimensioni ridotte del santuario. La compresenza dei templi di Dioniso e Apollo e l'associazione cultuale di Apollo Pizio e Dioniso Ikaros nell'epigrafe *IG I³ 1015* (525 a.C. circa) è eloquente: una ulteriore prova di come la contrapposizione Apollo-Dioniso sia una distorsione ottocentesca, protrattasi nel Novecento, che non ha tenuto conto della complessità della religione greca.¹¹

¹⁰ Sul connubio *urbs* e *civitas* in ambito teatrale cfr. MAZZONI 2008, p. 9.

¹¹ Cfr. ISLER-KERÉNYI 2001B, pp. 1397-1417

Anche la relazione tra la processione Pitaide che ripercorreva il percorso che Apollo aveva compiuto da Atene a Delfi e il demo di Ikaria non è mai stata indagata. Rilievi votivi ed epigrafi attestano nei secoli il culto di Apollo nel santuario ikariese (figg. 20-23). La divinità era venerata mensilmente dagli *ebdomaistai*, i fedeli che ogni settimo giorno del mese sacrificavano al dio un animale, e occasionalmente dei *pythaides*, i membri della Pitaide che dedicavano ad Apollo Pizio rilievi votivi. Che la *theoria* della Pitaide all'andata o al ritorno da Delfi facesse tappa nel santuario di Ikaria e rendesse onore a Apollo è certo. Il rapporto tra Ikaria e l'oracolo delfico di Apollo è attestato anche da fonti letterarie (Servio, Virgilio, Igino). L'oracolo di Apollo svela il rimedio all'epidemia di suicidi delle giovani *parthenoi* ateniesi scoppiata nel tempo del mito dopo l'uccisione di Ikarios e il suicidio di Erigone: rendere onore con riti e libagioni agli ospiti di Dioniso e punire i colpevoli.

La fondamentale distinzione tra luogo ed edificio teatrale¹² è stata decisiva anche per l'ermeneutica dello spazio teatrale arcaico di Ikaria. Si è resa inoltre necessaria una sintesi sullo *status quaestionis* della morfologia originaria dello spazio teatrale attico. Le teorie degli archeologi Wilhelm Dörpfeld, Ernest Fiechter e Carlo Anti sulle prime fasi costruttive del teatro ateniese di Dioniso Eleuterio sono state messe in rapporto agli spazi teatrali demici di Ramnunte, Thorikos e Trachones puntualmente schedati e ragionati, caso per caso, facendo riferimento anche alla bibliografia più recente. Una questione complessa al pari della polifunzionalità (*polypragmosyne*) di tali spazi teatrali arcaici che ospitavano indistintamente spettacoli e assemblee pubbliche. Ne è emerso, anche in questo contesto storico culturale, il legame imprescindibile tra il teatro e la città.¹³

La cronologia dello spazio teatrale di Ikaria resta problematica. Pur con tutta la cautela richiesta dalla mancanza di elementi esterni di datazione, alcune circostanze suffragano l'ipotesi di un impianto arcaico dell'area teatrale: la

¹² Il concetto è ora riassunto in MAZZONI 2014, pp. 83-85 (con bibliografia).

¹³ Per un quadro di riferimento metodologico: LONGO 2014, pp. 128-150 e MAZZONI 2017, pp. 17-27: 17-19. Per un fondamentale quadro di riferimento su un diverso saliente storico-geografico: ZORZI 1977.

statua colossale di Dioniso rinvenuta *in situ* riferibile al 525 a.C. circa (fig. 39); la citata epigrafe IG F³1015 con la dedica dell'*agalma* alla divinità datata nello stesso periodo; la tradizione letteraria che colloca in questo demo l'origine della tragedia testimoniano che il culto dionisiaco fosse vivo a Ikaria già nella II metà del VI sec. Il che dà da pensare.

Poiché connesse con il demo di Ikaria sono state approfondite le feste delle Dionisie rurali e delle Antesterie. Mentre le prime sono attestate *in loco* epigraficamente, le seconde pur svolgendosi ad Atene hanno un rapporto con il mito di Ikarios e la figlia Erigone. Il demo di Ikaria è di straordinaria importanza nell'attestazione arcaica di feste dionisiache con rappresentazioni teatrali regolarmente organizzate. Le epigrafi ikariesi documentano a partire dalla metà del V a. C. in particolare l'allestimento di tragedie (IG F³254; IG II² 3095; IG II² 3099; SEG22.117). La messa in scena tragica è provata anche da un reperto archeologico poco noto, nonostante la sua importanza: una maschera databile al III sec. a.C. rinvenuta *in situ*. Una testa in marmo pentelico dalle fattezze di una maschera tragica femminile che proverebbe l'allestimento a Ikaria di tragedie ancora in età ellenistica (fig. 83). La rappresentazione di commedie non è certa. Potrebbe essere attestata dall'epigrafe IG II² 3094 (inizio IV sec.) che registra la vittoria a Ikaria del *didaskalos* Nicostrato, identificabile nel poeta comico figlio di Aristofane. Anche la performance del coro ditirambico resta ipotetica. Sarebbe ammissibile nel caso in cui il citato Nicostrato fosse l'omonimo poeta ditirambico. L'allestimento di drammi satireschi nel demo sembra suggerito dall'iconografia di un monumento coregico (350-325 a.C.) rinvenuto nel santuario in cui sarebbero raffigurati un Papposileno e un satiro (fig. 84). Documento sinora non indagato adeguatamente. Molte le informazioni sulla coregia a Ikaria. È attestata sia la *choregia* di un solo corego (IG II² 3094, IG II² 3099), sia la *synchoregia* di due (IG F³254, IG II² 1178) o tre coreghi (IG II² 3095, IG II² 3098). Il decreto ikariese IG F³ 254 è di fondamentale importanza perché parrebbe testimoniare il coinvolgimento dei meteci nella coregia (cfr. cap. III).

Il legame tra Ikaria e le Antesterie poggia sul mito di Ikarios, al quale Dioniso insegnò l'arte della viticoltura in cambio della *xenia* ricevuta. Il mito, in cui l'eroe è ucciso dai pastori che, ubriachi, hanno creduto di essere stati

avvelenati, si pone tra i miti legati alla pericolosità della bevanda dionisiaca e alla necessità di ‘addomesticarla’, annacquandola e assumendola moderatamente. Pericolosità evocata e scongiurata nel primo giorno delle Antesterie all’apertura dei *pithoi*. Callimaco inoltre negli *Aitia* riferisce che durante le Antesterie era celebrato un rito annuale in onore di Erigone, suicida per impiccagione. L’allusione è all’Aiora, la festa delle altalene, esplicitata da Iginio nelle *Fabulae*. Durante questo rito le fanciulle in età da marito, dette *anthesteriades* stando a Esichio, dondolavano su altalene appese agli alberi cantando il triste canto di *Aletis*, la fanciulla errabonda. Il nome allude a Erigone come attestano le fonti, poiché la fanciulla vagò in cerca del padre Ikarios. La raccolta delle testimonianze sul rito delle Aiorai ha incluso le pitture vascolari. Abbiamo rinvenuto nove ceramiche riferibili a questo rito. A quelle celebri, come l’Anfora del Pittore dell’Altalena (540-520 a.C.), si è aggiunta una pittura vascolare inedita riconducibile alla festa. Si tratta di uno *skyphos* proveniente dalla Puglia datato 375-350 a.C. ca. custodito a Londra. Esso non compare nella bibliografia specifica consultata sebbene l’iconografia non lasci dubbi (fig. 104).

Da Ikaria a Tespi. «Lo storico non può accantonare alcuna delle tradizioni da cui derivano nell’antichità le conoscenze su Tespi».¹⁴ Questo è stato il punto di partenza della ricerca sul poeta-attore, ricerca che implica sul piano del metodo il confronto con la lunga tradizione che ha identificato in Tespi il *protos heurètes* del genere tragico. A fronte di questa convinzione gli studi specifici su Tespi sono pochi e datati.¹⁵ Ancora oggi il poeta-autore-attore rimane una figura evanescente. La fase preliminare dell’indagine è stata quindi la raccolta sistematica e l’analisi critica delle fonti sia letterarie sia figurative (queste ultime mai indagate prima) sul ‘drammaturgo’ di Ikaria. Le testimonianze, comprese in un arco cronologico di lunga durata, da Aristofane (V sec. a.C.) a Giovanni Diacono (*ante* XII sec. d.C.), sono state poi incrociate e riorganizzate per temi e problemi: *nomen omen*; *πρῶτος εὐρετής* della tragedia;

¹⁴ KERÉNYI (1976) 2011³, p. 299.

¹⁵ GIRARD 1891, pp. 159-170; GAGLIUOLO 1929, pp. 1-14; THIÈCHE 1933, pp. 3-30; APOLLONIO 1971, pp. 433-441; CALDER 1982, pp. 319-320.

attore e ballerino; inventore della maschera; Tespi e Dioniso; Tespi di Ikaria?; le tragedie di Tespi. Una metodologia di lavoro inedita (cfr. cap. IV).

Abbiamo inoltre cercato di rintracciare ‘le fonti delle fonti’ nel tentativo di ricostruire l’origine della ‘tradizione tespiana’. Poiché essa si intreccia, come già detto, alla *vexata quaestio* dell’origine del teatro occidentale in generale e della tragedia in particolare, è stato indispensabile contestualizzare la questione. Il quadro di riferimento teorico non può prescindere dalla concezione platonica e aristotelica del teatro. È stato pertanto focalizzato il pensiero dei due filosofi specificatamente sul rapporto tra tragedia e commedia e sulla nascita dei due generi attraverso riferimenti critici al *Simposio* e alla *Poetica*. Le testimonianze su Tespi sono state così ricondotte, quando possibile, all’ambito filosofico accademico o peripatetico. Uno studio difficile, mai intrapreso prima, che ha prodotto risultati importanti. Mentre alcune fonti sono riferibili all’ambiente peripatetico (Dioscoride, Plutarco, Evanzio), altre se ne discostano creando nuove tradizioni. Basti qui citare il celeberrimo carro di Tespi (Orazio). Due fonti sono state oggetto di un approfondimento specifico: Cameleonte e la *Suda*. Il primo è autore della monografia *Su Tespi* di cui è trådito solo il titolo. Il noto lessico bizantino è testimonianza copiosa di informazioni su Tespi. Mentre Cameleonte è riconducibile al Peripato, le fonti della *Suda* sono difficilmente identificabili. La ricerca della fonte specifica del lemma *Thespis* del lessico bizantino non era mai stata affrontata. La derivazione del lemma, proposta da Ada Adler, dall’*Onomatologos* dello storico e lessicografo Esichio di Mileto (V-VI sec. d.C.) resta ipotetica. Il problema è complesso.

Inedito è inoltre l’accostamento tra il trucco tespiano con la feccia del vino - attestato in Orazio - e il culto di Dioniso *Morychos* (imbrattato). Alcune fonti (Pseudo-Plutarco, Zenobio, *Suda*, Macario, Apostolio), a proposito del proverbio «Sei più sciocco di Morico», riferiscono in modo pressoché identico che l’idolo della divinità venisse imbrattato di feccia di vino. Data la quantità di fonti e l’arco cronologico, il detto pare fosse diffuso e il culto in esso riferito noto.

L’origine ikariense di Tespi è stata l’*input* di questa ricerca sul ‘drammaturgo’. Le fonti hanno messo in luce che questo ‘consolidato’ elemento

biografico non è certo e contribuisce anch'esso a creare il mito del leggendario archegeta della tragedia. «Per gli ateniesi Tespi era un *Athenaios*, nella storia della letteratura un abitante di Ikarion». ¹⁶ È opportuno distinguere tra l'appartenenza geografica di Tespi identificata nell'antichità (la *polis* di Atene) e quella su cui hanno poi insistito gli studiosi (Ikaria). Benché, con qualche pigrizia di troppo, venga ripetuto che Ikaria fosse la patria di Tespi, solo nella *Suda* è registrato un esplicito riferimento: «Tespi di Ikaria» (Θέσπις, Ἰκαρίου). È probabile che il lessicografo accolga una tradizione consolidata in cui siano confluiti due elementi 'mitici' sull'origine della tragedia: il *primus inventor* (Tespi) e il luogo dove per la prima volta ballarono intorno al capro (Ikaria). La prima filiera risale all'ambiente del *Peripatos*, la seconda alla scuola alessandrina, ¹⁷ come emerge dalle fonti. Non mi sembra lo si sia mai osservato.

Siamo così giunti alla conclusione che l'individuazione di Ikaria come luogo di origine di Tespi e della tragedia dipenda dal mito che narra l'incontro di Dioniso e Ikarios e la diffusione del vino in Attica. Il mito ha poi generato un altro mito: Tespi (primo attore) - Ikaria (luogo di nascita della tragedia), con un tipico processo mitopoietico alessandrino spesso accolto acriticamente dalla storiografia. Lo stesso vale per il teatro di Ikaria. Uno spazio teatrale che ha senso in sé e a sua volta ha una realtà mitopietica nella storia del teatro. ¹⁸

Ikaria e Tespi. Storia e mito.

¹⁶ KERÉNYI (1976) 2011³, pp. 298-299.

¹⁷ Sul legame tra Peripato e Alessandria cfr. MONTANARI 2014, pp. 79-102.

¹⁸ Cfr. CRUCIANI 1992, p. 73.

PRIMA PARTE
SAGGIO

I

IL DEMO DI IKARIA

Mantenga salde le sue prerogative
l'assemblea del popolo che regge la città
provvido imperio al comun bene inteso.¹⁹

Poiché lo spazio del teatro²⁰ non può essere studiato se non in riferimento al contesto geo-storico, politico, culturale e culturale in cui sorse, è necessario anzitutto ricondurre il teatro di Ikaria alle sue coordinate storiche nel VI sec.,²¹ politiche (la riforma di Clistene) e geografiche (il demo attico). In questo capitolo si tratterà sia il demo di Ikaria in sé sia in relazione agli altri demi attici. Benché gli studi sui demi minori attici siano fondamentali per conoscere la *polis* ateniese nella sua completezza, essi sono ancora oggi molto ridotti nella coscienza storiografica dato il marcato atenocentrismo (o meglio *asty*-centrismo) che caratterizza gli studi sull'Attica.²² Eppure sia i quartieri urbani sia i demi rurali erano parte integrante della *polis* ateniese che comprendeva l'*asty* (il 'centro cittadino') e la *chora* (la campagna). Non solo. I demi rurali erano vere e proprie *poleis* in miniatura a differenza di quelli cittadini che non erano indipendenti dalla *polis*. Ne deriva l'importanza degli studi volti a delineare la storia, la vita sociale, religiosa e amministrativa dei *demoi*. Imprescindibili i lavori di William John Eliot, *Coastal Demes of Attika. A study of the Policy of Kleisthenes* (1962), John Traill, *The Political Organization of Attica: a study of the demes, trittyes and phylai, and their representation in the Athenian council*

¹⁹ Aesch. *Supp.* 698-700.

²⁰ Cfr. CRUCIANI 1992.

²¹ Come vedremo la fonte più antica proveniente dal santuario di Ikaria è l'epigrafe IGF³ 1015 (525 a.C. ca.). Cfr. regesto delle epigrafi: epigrafe n. 1.

²² Cfr. BULTRIGHINI 2015, pp. 11-13.

(1975) e *Demos and Tryttys. Epigraphical and topographical studies in the organization of Attica* (1986), David Whitehead, *The Demes of Attica. 508/7 – ca. 250 B.C. A political and social study* (1986). A questi si aggiunga il recente volume *Demi attici della paralia* (2015) di Ilaria Bultrighini. D'altronde, i demi della mesogea non sono ancora stati oggetto di uno studio approfondito. Né il demo di Ikaria è stato indagato nella sua specificità, sebbene presenti caratteristiche particolari. Il punto di partenza di questo studio è la riforma di Clistene.

1. La riforma di Clistene: tribù, trittie e demi²³

Si sa che Clistene «si era guadagnato il popolo, concedendo alla massa il controllo della cosa pubblica».²⁴ È questo il giudizio di Aristotele poi divenuto *vulgata* storiografica: l'azione riformatrice di Clistene fu la base della costituzione democratica. È bene specificare che non si trattò di una democrazia reale bensì di un avvicinamento alla democrazia partecipativa che si realizzò poi nel V sec. con Pericle. Ci torneremo.

L'aspetto fondamentale della riforma clistenica del 508 a.C. fu la nuova ripartizione della popolazione. Dieci tribù territoriali (*phylai*) sostituirono le quattro tribù genetiche ioniche degli Argadei, Egicorei, Geleonti e Opleti. Le nuove tribù assunsero i nomi da eroi locali²⁵ scelti dalla Pizia da un elenco di

²³ Per un approfondimento sulla riforma di Clistene rimando a VIDAL-NAQUET-LÉVÊQUE 1973. Riferimenti bibliografici in MUSTI 2006³, pp. 313-314.

²⁴ Κλεισθένης, προσηγάγετο τὸν δῆμον, ἀποδίδους τῷ πλήθει τὴν πολιτείαν (Arist. *Ath. Pol.* 20, 1. La traduzione della *Politeia* cui faccio riferimento in questo capitolo è di A. Zambrini, T. Gargiulo, P. J. Rhodes 2016).

²⁵ Indicazione dei nomi in Hdt, V, 66,2: μετὰ δὲ τετραφύλους ἔοντας Ἀθηναίους δεκαφύλους ἐποίησε, τῶν Ἴωνος παίδων Γελέοντος καὶ Αἰγικόροος καὶ Ἀργάδεω καὶ Ὀπλητος ἀπαλλάξας τὰς ἐπωνυμίας, ἐξευρών δὲ ἐτέρων ἡρώων ἐπωνυμίας ἐπιχωρίων, πάρεξ Αἴαντος· τοῦτον δὲ ἄτε ἀστρυγείονα καὶ σύμμαχον, ξεῖνον ἔοντα προσέθετο. ([Clistene] divise gli Ateniesi, che prima erano in quattro tribù, in dieci, mutandone la denominazione che derivava dai nomi dei figli di Ione, Geleonte ed Egicoreo e Argade e Oplete, e poi andando a trovare nomi di altri eroi locali a

cento nomi.²⁶ Le *phylai* clisteniche furono: Eretteide (I, Ἐρεχθίδης), Egeide (II, Αἰγίδης), Pandionide (III, Πανδιονίδης), Leontide (IV, Λεωντίς), Acamantide (V, Ἀκαμαντίς), Eneide (VI, Οἰνίδης), Cecropide (VII, Κεκροπίς), Ippotontide (VIII, Ἴπποθοντίς), Eantide (IX, Αἰαντίς), Antiochide (X, Ἀντιοχίδης).²⁷ La definizione territoriale e il numero delle tribù si modificò poi nel tempo.²⁸ Ogni tribù (*phylé*) comprendeva tre trittie (*trittyes*) di regola non confinanti tra loro corrispondenti

eccezione di Aiace; questo poi lo aggiunse, benché fosse straniero, in quanto vicino alla città e alleato. Trad. di G. Nenci 1994); Paus. I 5, 2-3: τῶν δὲ ἐπωνύμων—καλοῦσι γὰρ οὕτω σφᾶς—ἔστι μὲν Ἴπποθῶν Ποσειδῶνος καὶ Ἀλόπης θυγατρὸς Κερκυόνης, ἔστι δὲ Ἀντιόχος τῶν παίδων τῶν Ἡρακλέους, γενόμενος ἐκ Μήδης Ἡρακλεῖ τῆς Φύλαντος, καὶ τρίτος Αἴας ὁ Τελαμῶνος, ἐκ δὲ Ἀθηναίων Λεώς; δοῦναι δὲ ἐπὶ σωτηρίᾳ λέγεται κοινῇ τὰς θυγατέρας τοῦ θεοῦ χρήσαντος. Ἐρεχθεὺς τέ ἐστιν ἐν τοῖς ἐπωνύμοις, ὃς ἐνίκησεν Ἐλευσινίους μάχῃ καὶ τὸν ἡγούμενον ἀπέκτεινεν Ἰμμάραδον τὸν Εὐμόλπου: Αἰγεὺς τέ ἐστι καὶ Οἰνεὺς Πανδίωνος υἱὸς νόθος καὶ τῶν Θησέως παίδων Ἀκάμας. Κέκροπα δὲ καὶ Πανδίωνα—εἶδον γὰρ καὶ τούτων ἐν τοῖς ἐπωνύμοις εἰκόνας—οὐκ οἶδα οὐδὲ ἄγουσιν ἐν τιμῇ. (Degli eponimi – così li chiamano – c'è Ippotoonte, figlio di Posidone e di Alope, figlia di Cercione; c'è Antioco, uno dei figli di Eracle, nato ad Eracle da Meda figlia di Filante; il terzo è Aiace, figlio di Telamone; mentre, fra gli eroi di origine ateniese, va annoverato Leonte; si dice che costui, in osservanza a un oracolo del dio, abbia sacrificato entrambe le figlie per la salvezza comune. Fra gli eponimi c'è ancora Eretteo, che vinse in battaglia gli Eleusini e ne uccise il comandante Immarado, figlio di Eumolpo; vi sono poi Egeo, Eneo, figlio spurio di Pandione, e Acamante, uno dei figli di Teseo. Quanto a Cecrope e a Pandione – tra gli eponimi vidi infatti anche le loro statue – non so chi siano i personaggi di tal nome che gli Atenisei onorano. Trad. di D. Musti 1982). Pausania elenca gli eponimi delle dieci tribù originarie. In merito a Cecrope e Pandione dice di non sapere chi fossero esattamente dati i casi di omonimia che poi elenca. Per il commento cfr. MUSTI 1982, pp. 278-279.

²⁶ Arist. *Ath. Pol.* 21, 6: ταῖς δὲ φυλαῖς ἐποίησεν ἐπωνύμους ἐκ τῶν προκριθέντων ἑκατὸν ἀρχηγετῶν, οὓς ἀνεῖλεν ἢ Πυθία δέκα. (Chiamò le tribù con i nomi di dieci eroi capostipiti che la Pizia aveva indicato fra i cento precedentemente scelti).

²⁷ I nomi italianizzati delle tribù variano nella bibliografia. Si fa qui riferimento a BEARZOT 2015³, p. 76.

²⁸ Nel 307-306 a.C. alle dieci tribù originarie furono aggiunte l'Antigonide e la Demetriade (poi unificate nell'Attalide nel 201 a.C.), nel 224 a.C. fu aggiunta la Tolemaide. L'ultima modifica fu l'aggiunta della Adrianide nel 126-127 d.C. TRAILL 1975, tabelle XI, XII, XIII, XV.

alla zona costiera (*paralia*), alla zona interna (*mesogaia*) e alla città (*asty*).²⁹ In questo modo all'interno di ciascuna tribù erano presenti diversi ceti sociali: gli aristocratici della città, i contadini dell'entroterra e i commercianti della costa. La cartina mostra le zone della città (*asty*), della costa (*paralia*) e dell'entroterra (*mesogaia*) nelle quali sono indicati i cinquanta demi più importanti (fig. 1). Come indicato dalla freccia, Ikaria faceva parte della *mesogaia*.



Fig. 1 Cartina dell'Attica (da TRAILL 1975, tav. II semplificata).

²⁹ Arist. *Ath. Pol.* 21, 4: διένειμε δὲ καὶ τὴν χώραν κατὰ δήμους τριάκοντα μέρη, δέκα μὲν τῶν περὶ τὸ ἄστυ, δέκα δὲ τῆς παραλίας, δέκα δὲ τῆς μεσογείου, καὶ ταύτας ἐπονομάσας τριττῶς, ἐκλήρωσεν τρεῖς εἰς τὴν φυλὴν ἐκάστην, ὅπως ἐκάστη μετέχη πάντων τῶν τόπων. (E suddivise l'Attica in trenta parti per demi, dieci nella città, dieci nella costa e dieci nell'entroterra, e chiamatele trittie, ne sorteggiò tre per ogni tribù, in modo che ciascuna tribù fosse composta da tutte le parti dell'Attica). Aristotele è l'unica fonte antica sulle trittie che non sono menzionate da Erodoto.

Ciascuna zona (*asty*, *paralia*, *mesogaia*) includeva le trittie delle diverse tribù indicate nella mappa con i numeri romani (fig. 2). Ikaria apparteneva alla trittia della *mesogaia* della II tribù Egeide.



Fig. 2 Mappa dell'Attica divisa in trittie. (da CANTARELLA-GUIDORIZZI-FEDRIZZI 2013, p. 124).

Ogni trittia a sua volta comprendeva i demì (*demoi*), i quartieri urbani o i villaggi di campagna preesistenti alla riforma.³⁰ Essi costituivano la circoscrizione territoriale e amministrativa di base nel sistema clistenico. Sebbene i demì fossero riconosciuti come tali in base a un criterio geografico, nell'ambito costituzionale clistenico essi erano definiti da un criterio non

³⁰ «I villaggi come tali preesistono naturalmente alla riforma clistenica, innovatrice per il fatto di trasformarli nelle cellule vitali della nuova struttura politica» (MUSTI 2006³, p. 272).

topografico bensì politico.³¹ Dato dato importante quanto non sufficientemente indagato. Il *demos* come un insieme di persone (*civitas*), dunque, che condividono e governano uno spazio antropizzato (*urbs*)?³² Sulla questione converrà tornare.

Il numero complessivo dei demi attici attestato dalle fonti è di 139.³³ Il riferimento in Erodoto a cento demi,³⁴ poi confutato dagli studi che ne hanno attestato un numero maggiore, è da tempo ormai inteso in senso distributivo: Clistene distribuì i demi nelle tribù in dieci gruppi.³⁵ Strabone riferisce che nel I sec. a.C. i *demoi* fossero 174.³⁶ La questione numerica dei demi attici è complessa e non pertiene queste pagine. Basti qui sottolineare che la discrepanza numerica non è imputabile all'aggiunta di demi nel corso del tempo – essi furono preesistenti alla riforma come si è detto – bensì al diverso modo di intenderli: villaggi o unità politiche.³⁷

La mappa realizzata da Traill nel citato studio su demi, trittie e tribù attiche è di difficile lettura ma evidenzia la complessità e l'artificiosità del sistema amministrativo clistenico (fig. 3).

³¹ Cfr. TRAILL 1975, pp. 73-75.

³² Sul connubio *urbs* e *civitas* mi rifaccio a MAZZONI 2008, p. 9.

³³ Elenco dei demi in: TRAILL 1975, pp. 67-70; WHITEHEAD 1986, pp. 369-373.

³⁴ Hdt. V, 69.2: ὁ δὲ δὴ Ἀθηναῖος Κλεισθένης] δέκα τε δὴ φυλάρχους ἀντὶ τεσσέρων ἐποίησε, δέκαχαλδὲ καὶ τοὺς δήμους κατένειμε ἐς τὰς φυλάς. (Distribuì i demi dieci per dieci fra le tribù).

³⁵ Cfr. TRAILL 1975, pp. 96-97.

³⁶ Strab. IX 1.16: Ἐλευσινὰ τε εἰπὼν ἕνα τῶν ἑκατὸν ἑβδομήκοντα δήμων πρὸς δὲ καὶ τεττάρων, ὡς φασιν, οὐδένα τῶν ἄλλων ὠνόμακεν. (Ainsi après avoir parlé d'Eleusis comme de l'un des cent-soixante-dix dèmes – du reste à augmenter de quatre, à ce qu'on dit – il n'a donné le nom à aucun autre. Trad. di R. Baladié).

³⁷ È questa l'opinione condivisibile di TRAILL 1975, p. 95.



Fig. 3 Demi e trittie dell'Attica (da TRAILL 1975, mappa 3).

Sintetizzo qui gli elementi della riforma clistenica utili alla nostra indagine. Compiuti diciotto anni i ragazzi venivano iscritti nella lista dei demoti con la procedura del *lexiarchikon grammateion* a condizione che l'assemblea del demo giudicasse idonee età legale, condizione di libertà, legittimità di nascita.³⁸

³⁸ Arist. *Ath. Pol.* 42, 1: μετέχουσιν μὲν τῆς πολιτείας οἱ ἐξ ἀμφοτέρων γεγονότες ἀστῶν, ἐγγράφονται δ' εἰς τοὺς δημότας ὀκτωκαίδεκα ἔτη γεγονότες. ὅταν δ' ἐγγράφονται, διαφηρίζονται περὶ αὐτῶν ὁμόσαντες οἱ δημόται, πρῶτον μὲν εἰ δοκοῦσι γεγονέναι τὴν ἡλικίαν τὴν ἐκ τοῦ νόμου, κἂν μὴ δόξωσι, ἀπέρχονται πάλιν εἰς παῖδας, δεύτερον δ' εἰ ἐλεύθερός ἐστι καὶ γέγονε κατὰ τοὺς νόμους. (Godono dei diritti politici i nati da genitori entrambi cittadini, i quali a diciotto anni vengono inseriti nelle liste dei demoti. Quando vengono iscritti, i demoti, dopo aver prestato giuramento, decidono tramite votazione su di loro: primo, se risultano avere

Era pertanto il demo che certificava la cittadinanza. La residenza e non più la paternità definiva il cittadino come evidenza la presenza del demotico nell'onomastica ateniese. La riforma tendeva infatti a eliminare il patronimico per allentare il legame tra il cittadino e il gruppo familiare e rafforzare quello tra cittadino e territorio con il demotico. Legame che è alla base di una visione poleica democratica. Si rafforza così la *iunctura* tra *demos* (nucleo territoriale) e *demos* (popolo in senso politico). La costituzione di Clistene poggiava proprio sul criterio della residenza dei cittadini. Cinquanta *buleuti* di ciascuna delle dieci tribù venivano sorteggiati per prendere parte alla *Boulé* dei Cinquecento, il nuovo consiglio permanente con funzione principalmente 'probuleumatica', ossia di preparazione e introduzione dei lavori dell'*ecclesia*. I cinquanta membri di ogni tribù si alternavano inoltre al governo per la decima parte dell'anno (pritanìa).³⁹ I *buleuti* dovevano avere più di trent'anni e non potevano ricoprire la carica più di due volte. Erano eletti dall'assemblea dei *demi* delle diverse trittie in numero proporzionale alla popolazione.⁴⁰ I membri della *Boulé* erano così individuati attraverso la procedura della *prokrisis*,⁴¹ una combinazione di elezione (a livello del demo) e sorteggio (a livello della tribù). Importa notare che tale procedura era applicata anche nell'individuazione dei giurati che dovevano esprimere il loro giudizio sugli agoni drammatici delle Grandi Dionisie. Ciascuna tribù forniva un elenco di nomi scelti che venivano custoditi in dieci urne (una per tribù) sigillate. L'arconte estraeva un nome da ogni urna e componeva una giuria di dieci membri.⁴² Anche in questo caso elezione e sorteggio si combinavano.

l'età richiesta dalla legge (in caso contrario, rientrano nei ranghi dei ragazzi); secondo, se uno è libero e di nascita legittima).

³⁹ Per un approfondimento sulla riforma di Clistene rimando a VIDAL-NAQUET-LÉVÊQUE 1973. Altri riferimenti bibliografici in MUSTI 2006³, pp. 313-314.

⁴⁰ «the members of the *Boulé* were apparently nominated by the process of *prokrisis* in the demes, in proportion to their population» (BRADEEN 1955, p. 28). «The *prokrisis* during the early periods only an assumption, but a natural one» (ivi, nota 32).

⁴¹ Sulla *prokrisis* cfr. BLOK 2017, pp. 231-240: 239.

⁴² Cfr. BETA 2003, pp. 44-45.

Tornando a Clistene, le nuove tribù, che comprendevano di norma zone di territori attici non confinanti tra loro, avevano lo scopo di mescolare (ἀναμείξαι) la popolazione, come afferma Aristotele.⁴³ L'intento, ripeto, era quello di spezzare le alleanze politiche tra le grandi famiglie aristocratiche che in questo modo sarebbero appartenute a tribù diverse. «Naturalmente, come è sempre nel mondo greco, la costruzione, pur così carica di valori di astrazione, non è totalmente astratta, ma conosce adattamenti alle condizioni reali del territorio e delle sue singole parti».⁴⁴ Esistevano eccezioni a tale sistema di definizione territoriale che coinvolgevano anche Ikaria come vedremo.

Dal punto di vista formale la riforma di Clistene garantì a tutti i cittadini di Atene l'*isonomia* (uguaglianza di diritti) e l'*isegoria* (uguaglianza di parola) nella *Boulé* senza discriminazioni di nascita e censo. Permanevano però delle limitazioni alla democrazia. Gli stessi principi di uguaglianza non valevano per tutte le magistrature e le donne, è scontato, erano escluse dalla vita politica così come lo erano i meteci e gli schiavi.

⁴³ Arist. *Ath. Pol.* 21,2: πρῶτον μὲν συνένειμε πάντας εἰς δέκα φυλάς ἀντὶ τῶν τεττάρων, ἀναμείξαι βουλόμενος, ὅπως μετάσχωσι πλείους τῆς πολιτείας. (Per prima cosa [Clistene] suddivise tutta la popolazione in dieci tribù invece che in quattro, volendo mescolarla, affinché un maggior numero di persone partecipasse alla cosa pubblica).

⁴⁴ MUSTI 2006³, p. 274. «Vale in generale il principio della discontinuità tra le varie *trittyes* di una medesima tribù, ma in almeno quattro casi, tutti appartenenti alla costa orientale dell'Attica, le due *trittyes* extraurbane sono contigue tra loro, certo per le caratteristiche del territorio e della sua viabilità» (*ibidem*).

2. La tribù Egeide

La tribù Egeide (Αἰγιίς) era la seconda delle dieci tribù e aveva come eroe eponimo Egeo, il leggendario re di Atene, padre di Teseo.⁴⁵ Fonti letterarie ed epigrafiche attestano che al momento della sua definizione nel 508 a.C. la tribù comprendeva la trititia della mesogea con 8 demi, della paralia con 5 e dell'asty con 8 che eleggevano rispettivamente 25, 14 e 11 buleuti.⁴⁶ Questa l'organizzazione della tribù Egeide originaria comprendente 21 demi:⁴⁷

Tribù	Mesogea	Paralia	Asty
Egeide	Erchia (Ἐρχία)	Ale Arafenide	Ancile superiore
	Gargetto (Γαργηττός)	(Ἄλαι	(Ἀγκυλή ὑπένερθεν)
	Ikaría (Ἰκάριον/Ἰκαρία) ⁴⁸	Ἀραφηνίδες)	Ancile inferiore
	Ionide (Ἴωνίδα)	Arafene (Ἀραφήν)	(Ἀγκυλή καθύπερθεν)
	Cidantide (Κυδαντίδαι)	Otrine (Ὀτρύνη)	Bate (Βατή)
	Mirrinutta (Μυρρινοῦττα)	Fegea (Φηγαία)	Diomea (Διόμεια)
	Plotia (Πλώθεια)	Filaide (Φιλαῖδαι)	Ericea (Ερίκεια)
	Titra (Τεῖθρας)		Estiea (Ἔστιαία)
			Collito (Κολλυτός)
			Colono (Κολωνός)

Tabella 1. Demi e trittie della tribù Egeide.

Nel corso del tempo cambiò il numero dei *demi* e di conseguenza variarono i buleuti eletti.⁴⁹

⁴⁵ Paus. I, 5, 2. Cfr. *supra* nota 25.

⁴⁶ TRAILL 1975, pp. 39-41.

⁴⁷ Elenco dei demi: *ivi*, pp. 39-41. Ho realizzato la tabella inserendo i nomi italiani correnti.

⁴⁸ Sulla questione del nome cfr. *infra* par. 4.

⁴⁹ I demi furono: diciassette nel 307 a.C.; sedici nel 224 a.C., venti per qualche mese nel 201 a.C. diminuendo poi a diciannove; diciotto nel 126 a.C. (TRAILL 1975, p. 7).

3. Tribù e trittia di Ikaria

Come già detto, in base alla costituzione di Clistene il demo di Ikaria apparteneva alla II tribù Egeide. Nel tempo la *phylé* cambiò e il demo confluì prima nell'Antigonide (Ἀντιγονίδης), poi nell'Attalide (Ἀττάλις),⁵⁰ due tribù aggiunte successivamente (tab. 2).⁵¹

	Tribù Egeide	Tribù Antigonide	Tribù Attalide
Ikaria	Trittia <i>mesogaia</i> 508 a.C.	Trittia <i>asty</i> ⁵² 307 a.C.	Trittia <i>asty</i> ⁵³ 200 a.C.

Tabella 2. Cambiamenti di tribù e trittia del demo di Ikaria.⁵⁴

Lo spostamento di tribù comportò inoltre, secondo Traill, il cambiamento di trittia. Il demo di Ikaria dalla *mesogaia* sarebbe confluito nell'*asty*,⁵⁵ con conseguenze significative anche nella distribuzione dei teatri, questione su cui torneremo. È possibile che le trittie clisteniche originarie fossero distribuite topograficamente (così che il demo di Ikaria appartenesse alla *mesogaia*), mentre le successive 'trittie dei pritani' (τριττύες τῶν πρυτάνεων) fossero

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Pausania (I, 5, 5) cita, tra le tribù *post* clisteniche, Attalide, Tolemaide e Adrianide: οἷδε μὲν εἰσιν Ἀθηναίους ἐπόνυμοι τῶν ἀρχαίων: ὕστερον δὲ καὶ ἀπὸ τῶνδε φυλὰς ἔχουσιν, Ἀττάλου τοῦ Μυσοῦ καὶ Πτολεμαίου τοῦ Αἰγυπτίου καὶ κατ' ἐμὲ ἤδη βασιλείῳς Ἀδριανοῦ. (Questi sono dunque gli eponimi antichi ad Atene; in seguito hanno introdotto tribù denominate da Attalo di Misia e da Tolomeo d'Egitto, e ai miei tempi dall'imperatore Adriano).

⁵² Traill dapprima pose il demo di Ikaria appartenente alla tribù Antigonide nella trittia dell'entroterra (1975, tabella XI); successivamente lo assegnò alla trittia di città (1978, pp. 103-104; 1986, p. 127) in base alla nuova edizione della lista dei pritani: *Agora* XV 38 e 42 (testo e analisi dell'epigrafe: ivi, pp. 90-97). Tesi confermata da JONES 1987, p. 35.

⁵³ Cfr. nota precedente. TRAILL 1975, tabella XIV; ID. 1978 pp. 103-104; JONES 1987, p. 36.

⁵⁴ Dati tratti da TRAILL 1975, p. 110.

⁵⁵ Cfr. note *supra* 52-53. Secondo Paga lo spostamento di trittia teorizzato da Traill non ha solide basi e compromette l'equa distribuzione delle aree teatrali nelle trittie (2010, p. 377 e nota 95). Sulla questione dei demi teatrali cfr. *infra* par. 5.

stabilite in modo che fornissero approssimativamente uguale quota di buleuti.⁵⁶ Ne sarebbe conseguito lo spostamento di Ikaria nell'*asty*.⁵⁷ Già Wesley E. Thompson aveva evidenziato la peculiarità di Ikaria.⁵⁸ Lo studioso imputa il cambiamento di trittia di Ikaria all'intenzione di equilibrare la distribuzione di buleuti tra le trittie della tribù Egeide: Ikaria era il demo ideale per questo 'aggiustamento' data la sua posizione isolata.⁵⁹

La tribù Egeide è un caso eccezionale poiché, a prescindere dall'impianto teorico clistenico che prevedeva trittie non contigue, alcune di esse invece lo erano⁶⁰ forse per le caratteristiche del territorio e della sua viabilità⁶¹ (fig. 2). Ne deriva la difficoltà di stabilire la trittia di appartenenza di alcuni demi, Ikaria inclusa. In ogni caso sia che facesse parte della trittia della *mesogaia* sia di quella dell'*asty*, il demo di Ikaria era ubicato lontano dal centro della trittia, in posizione periferica a riprova dell'«artificiosità» della riforma territoriale di Clistene che prevedeva «una nuova geografia e geometria dei rapporti politici».⁶²

⁵⁶ Sulla complessa questione delle trittie dei pritani rimando a THOMPSON 1966, pp. 1-10. Mi limito qui a riferire che nelle liste dei buleuti (*IG II² 1749, SEG XIX, 149*) l'ordine geografico dei demi della tribù Egeide è trasgredito varie volte (ivi, p. 3) e nel caso specifico di Ikaria esso compare tra i demi dell'*asty* (*ibidem*).

⁵⁷ Cfr. ivi, p. 3; TRAILL 1978, pp. 98-99.

⁵⁸ Cfr. ivi, pp. 147-150.

⁵⁹ «In Aigeis there is a deme which by virtue of its isolated geographical position would naturally be transferred in any such adjustment. That would be Ikaria, which lay on the other side of Pentelikon and was completely separated from Gargettos, Erchia, Philaidai and Teithras in the Mesogeion» (*ibidem*). «Kleisthenes separated Ikaria from its neighbors and placed it in competition with far distant demes, demes with different family loyalties and different cults» (ivi, p. 150). Sulla collocazione geografica di Ikaria cfr. *infra* par. 7.

⁶⁰ Cfr. TRAILL 1978, p. 103.

⁶¹ Cfr. MUSTI 2006³, p. 274. La questione delle trittie confinanti è approfondita da BRADEEN 1955, pp. 22-30.

⁶² MUSTI 2006³, p. 272. «I Greci furono nel corso di tutta la loro storia i grandi inventori e plasmatori delle comunità politiche. Spesso vediamo all'opera, in questa loro arte, che è anche la loro passione (in senso nobile, il loro ininterrotto gioco), i principi di un'aritmetica e di una geometria politica, poiché le comunità si creano e si fondano su determinati numeri costitutivi, su una calcolata struttura di rapporti; ma nella riforma di Clistene ciò si verifica più che altrove

Anche la quota di buleuti fornita dalla tribù Egeide subì molte variazioni nel corso del tempo come attestano le registrazioni epigrafiche a partire dal IV sec. Dei ventuno *demoi* originari della tribù Egeide sette fornirono una quota di buleuti che cambiò nel tempo, tra cui il demo di Ikaria (tab. 3).⁶³

	Periodo delle 10 tribù (dal 508 a.C.)				Periodo delle 12 tribù ⁶⁴ (dal 307-6 a.C.)		
	343/2 a.C. ⁶⁵	341/0	336/5	335/4	281/0	256/5	254/3
Ikaria	4	5	5	5	6	6	6

Tabella 3. La quota di buleuti del demo di Ikaria.

In generale la variazione riguardò poche unità ed è imputabile al cambiamento di tribù con il conseguente riconteggio della quota totale di buleuti.⁶⁶ È possibile inoltre che il numero di costoro cambiasse perché in alcuni casi i demi più piccoli non erano in grado di fornire i rappresentanti richiesti e loro quota veniva assorbita dai demi più grandi.⁶⁷ Ipotesi.

Il demo di Ikaria nel periodo in cui appartenne alla tribù Egeide fornì una quota di quattro e poi cinque buleuti,⁶⁸ con un aumento di una unità nel periodo successivo. Può essere pertanto considerato un demo di medie dimensioni.⁶⁹

e nelle condizioni migliori, perché si tratta di un meccanismo politico davvero realizzato, e per giunta nella città più importante e meglio nota della storia greca» (ivi, pp. 272-273).

⁶³ Dati tratti da TRAILL (1975, p. 15, tabelle II, XI, XIV) su base epigrafica (*IG II² 2362*; *Agorà XV*). I nomi dei demi sono italianizzati.

⁶⁴ Il riferimento è alle tribù Antigonide e Demetriade aggiunte alle dieci tribù originarie nel 307-306 a.C. (cfr. TRAILL 1975, p. 103). Le due nuove tribù furono costituite esclusivamente da demi trasferiti dalle dieci tribù originarie (cfr. JONES 1987, p. 35).

⁶⁵ Le date si riferiscono alle registrazioni epigrafiche delle pritanie (cfr. TRAILL 1975, p. 7).

⁶⁶ Analisi dettagliata in TRAILL 1975, pp. 15-16. Lo studioso ipotizza che la diminuzione di buleuti di alcuni demi venisse controbilanciata dall'incremento da parte di altri. Ipotesi verosimile finalizzata al mantenimento della quota totale di buleuti della tribù Egeide (ivi, p. 15).

⁶⁷ Cfr. *ibidem*.

⁶⁸ TRAILL 1975, tabella II con riferimenti epigrafici: *IG II² 1747*; *IG II² 1749*.

⁶⁹ Sul rapporto tra quota di buleuti e grandezza dei demi cfr. ivi, pp. 64-66.

4. Ikaria versus Ikarion

Clistene «ad alcuni demi dette nomi desunti dai luoghi, ad altri i nomi dei fondatori». ⁷⁰ Così Aristotele. La derivazione dall'eroe eponimo Ikarios è evidente nel nome del demo che nella storiografia oscilla tra Ikaria ⁷¹ e Ikarion. Abbiamo scelto di utilizzare Ikaria poiché il *demos* è generalmente conosciuto con questa denominazione, benché la sola fonte che documenti tale onomastica è, a mia notizia, Stefano di Bisanzio (VI sec. d.C.). ⁷² Negli *Etnika* il lemma Ἰκαρία attesta la derivazione del nome da Ikarios padre di Erigone.

Ἰκαρία, δῆμος τῆς Αἰγίδος φυλῆς, ἀπὸ Ἰκαρίου τοῦ πατρὸς Ἡριγόνης. ⁷³

Ikaria, demo della tribù Antigonide, ⁷⁴ da Ikarios, padre di Erigone. ⁷⁵

La forma neutra singolare *Ikarion* è attestata da Eratostene, da Ateneo e dal lessico della *Suda*. Eratostene (III sec. a.C.) nel poemetto astro-mitologico *Erigone*, di cui si sono tramandati pochi frammenti, presenta il locativo Ἰκαριοῖ.

Ἰκαριοῖ, τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο. ⁷⁶

A Ikarion, lì per la prima volta danzarono intorno ad un capro.

Trad. di B. Bonino

⁷⁰ Arist. *Ath. Pol.* 21, 5: προσηγόρευσε δὲ τῶν δήμων τοὺς μὲν ἀπὸ τῶν τόπων, τοὺς δὲ ἀπὸ τῶν κτισάντων.

⁷¹ Da non confondere con l'isola Ikaria «la montuosa isola di Ikaros o Ikaria nel Mare Icario, come era chiamata quella parte dell'Egeo prospiciente la Caria nell'Asia Minore, era ritenuta uno dei luoghi di nascita di Dioniso. [...] Non sarebbe un'audace conseguenza supporre che il portatore della coltivazione della vite sia venuto da Ikaros e abbia fondato Ikarion in Attica ancora prima che il paese venisse completamente greizzato. Le oscillazioni nell'aspetto fonetico dei nomi Ikaros, Ikarios, Ikaria, Ikarion depongono in favore di una origine pregreca» (KERÉNYI (1976) 2011³, pp. 152-153). Aspetto da approfondire.

⁷² Cfr. LEWIS 1956, p. 172.

⁷³ Steph. Byz. s.v. Ἰκαρία.

⁷⁴ Cfr. *supra* par. 3.

⁷⁵ Ove non indicato la traduzione è mia.

⁷⁶ Eratosth. *Coll. Alex.* fr. 22 Powell. Cfr. regesto delle fonti letterarie. Sulla complessa questione filologica del testo cfr. ROSOKOKI 1995, p. 42.

Ateneo (post 192 d.C.) nei *Deipnosophisti* registra che l'invenzione della commedia e della tragedia avvenne ἐν Ἰκαρίῳ:

ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς κωμωδίας καὶ ἡ τῆς τραγωδίας εὕρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὐρέθη, καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τῆς τρύγης καιρὸν· ἀφ' οὗ δὴ καὶ τραγωδία τὸ πρῶτον ἐκλήθη ἡ κωμωδία.⁷⁷

Dall'ebrezza derivò anche l'invenzione della commedia e della tragedia a Ikarion⁷⁸ in Attica e proprio in occasione della vendemmia (*tryge*); da ciò la commedia fu in primo tempo chiamata anche *trygodía*.

Trad. di L. Canfora

Anche nella *Suda* (X sec. d.C.) troviamo la forma neutra Ikarion al genitivo nell'indicazione del demo di Tespi.

Θέσπις, Ἰκαρίου, πόλεως Ἀττικῆς⁷⁹

Tespi, di Ikarion, città dell'Attica.

In alcune epigrafi (V-IV sec.) rinvenute a Ikaria troviamo Ἰκαριεῦσιν. L'indicazione del luogo è registrata in apertura ai decreti onorifici di demarchi e coreghi. Essa compare in *IG I³ 254* (440-415 a.C. ca.),⁸⁰ *IG II² 1178* (prima metà IV sec. a.C.),⁸¹ *IG II² 1179* (metà IV sec. a.C.)⁸² e *SEG 22.117* (330 a.C. ca.).⁸³

Curiosamente benché solo Stefano di Bisanzio sembri attestare Ἰκαρία, questa forma si è imposta nella storiografia.

⁷⁷ Ath. II, 11.

⁷⁸ Ho inserito Ikarion nella traduzione mentre Canfora traduce, come da consuetudine, Icaria.

⁷⁹ SUDA Θ 282 Adler. Cfr. regesto delle fonti letterarie su Tespi.

⁸⁰ Cfr. regesto delle epigrafi: epigrafe n. 5.

⁸¹ Cfr. regesto delle epigrafi: epigrafe n. 8.

⁸² Cfr. regesto delle epigrafi: epigrafe n. 10.

⁸³ Cfr. regesto delle epigrafi: epigrafe n. 16.

5. I demi teatrali dell'Attica

Fonti archeologiche, epigrafiche, letterarie documentano nel territorio dell'Attica diciannove *deme theatres*⁸⁴ tra il V e il IV sec. a.C. (fig. 4).



Fig. 4 Mappa dei demi teatrali (da PAGA 2010, p. 375, fig. 10).

Di questi solo sei (Acarne, Ikaria, Pireo-Mounychia, Ramnunte, Thorikos, Trachones) presentano resti archeologici di un teatro. Negli altri demi i teatri sono documentati da riferimenti testuali e documenti epigrafici.⁸⁵ L'archeologa Jessica Paga ha indagato la distribuzione dei demi teatrali nel territorio dell'Attica (tab. 4).⁸⁶

⁸⁴ Così li chiama Paga nel suo fondamentale studio sui demi teatrali attici (2010, pp. 351-384). Unico studio al riguardo.

⁸⁵ Cfr. *ivi*, pp. 353-354. L'identificazione di un teatro nei demi di Collide, Lampra e Sfetto resta problematica (*ivi*, p. 354).

⁸⁶ Cfr. *ivi*, pp. 374-382.

Demi teatrali			
Tribù	Trittia della <i>paralia</i>	Trittia della <i>mesogaia</i>	Trittia dell' <i>asty</i>
I Eretteide	Anagirunte	?	Euonymon ⁸⁷
II Egeide	Ale Arafenide	Ikaria	Collito
III Pandionide	Mirrinunte	Peania inferiore	?
IV Leontide	?	Collide	?
V Acamantide	Thorikos ⁸⁸	Agnunte	?
VI Eneide	?	Acarne	?
VII Cecropide	Aixone	Flia	?
VIII Ippotontide	Eleusi	?	Pireo
IX Eantide	Ramnunte ⁸⁹	?	?
X Antiochide	Egilia	?	?

Tabella 4. Tribù e trittie dei demi teatrali (da PAGA 2010, p. 377).⁹⁰

La studiosa giunge alla conclusione che la distribuzione geografica dei demi teatrali attici sia da porre in relazione alle tribù e alle trittie clisteniche. Come evidenzia la tabella ciascuna tribù presentava un'area teatrale. Otto tribù comprendevano un demo teatrale nella trittia della costa: Eretteide (Anagirunte), Egeide (Ale Arafenide), Pandionide (Mirrinunte), Acamantide (Thorikos), Cecropide (Aixone), Ippotontide (Eleusi), Eantide (Ramnunte), Antiochide (Egilia). Sei tribù nella trittia dell'entroterra: Egeide (Ikaria), Pandionide (Peania inferiore), Leontide (Collide), Acamantide (Agnunte), Eneide (Acarne), Cecropide (Flia). Tre tribù nella trittia della città: Eretteide (Euonymon-Trachones), Egeide (Collito), Ippotontide (Pireo). In generale emerge che i demi teatrali erano equamente distribuiti nell'intera area della *polis* così che, sempre secondo Paga, non ci fosse più di un'area teatrale per trittia. Ci torneremo. I *deme theatres* inoltre non erano di regola ubicati al centro della trittia. Come si è detto, Ikaria era un demo di medie dimensioni in posizione periferica che apparteneva alla trittia dell'entroterra o della città.

⁸⁷ Si tratta del teatro di Euonymon-Trachones. Cfr. capitolo II par. 7.

⁸⁸ Cfr. capitolo II par. 6.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ I nomi dei demi sono stati italianizzati.

Si noti che i *demoi* teatrali non erano necessariamente i più grandi all'interno della propria tribù o trittia. Se consideriamo il numero di *buleuti* ci rendiamo conto delle loro dimensioni (tab. 5).

Demi teatrali	Quota di <i>buleuti</i>
Acarne	22
Peania inferiore	11
Eleusi	11
Euonymon	10
Pireo	9
Aixone	8
Ramnunte	8
Flia	7
Anagirunte	6
Mirrinunte	6
Egilia	6
Ale Arafenide	5
Thorikos	5
Ikaria	5
Agnunte	5
Collito	3
Collide	2

Tabella 5. La quota di *buleuti* dei demi teatrali (da PAGA 2010, p. 376).⁹¹

Emerge dalla tabella che i demi teatrali erano indifferentemente di grandi, medie e piccole dimensioni. Dai dati raccolti sinora si evince che la presenza di un teatro non dipendeva né dall'ubicazione del demo, che poteva essere sia centrale sia periferico all'interno della trittia, né dalle dimensioni del villaggio.

⁹¹ I nomi dei demi sono stati italianizzati.

6. Demi teatrali e trittie

Come si è visto, le trittie furono un nodo cruciale della riforma di Clistene: lo strumento intermedio tra l'attività politica e amministrativa locale dei *demoi* e quella centrale della *Boulé*. Dai dati riferiti sopra, pare che in generale nel periodo delle dieci tribù (V-IV sec.) ciascuna *phylé* non comprendesse più di un'area teatrale per trittia (tab. 4).⁹² Se l'ipotesi è fondata, anche la distribuzione dei demi teatrali risulta riconducibile all'organizzazione territoriale clistenica. Ne è convinta Paga la quale, inoltre, pensa che le Dionisie Rurali fossero specifiche delle trittie piuttosto che dei demi.⁹³ Ipotesi inverosimile e per diversi motivi. Si consideri anzitutto il legame che unisce i cittadini al proprio demo anziché alla propria trittia come evidenzia l'onomastica ateniese che, come già detto, comprendeva nome e demotico. Ripeto, la sostituzione del patronimico con il demotico sottolinea il legame del cittadino con il territorio e in particolare con la cellula più piccola del *demoi*. Il demo, rurale o urbano, era la realtà concreta in cui l'uomo greco viveva la dimensione comunitaria delle assemblee, dei riti e verosimilmente anche degli spettacoli teatrali. La trittia diversamente era una realtà astratta, artificiale, che si concretizzava solo al momento della complessa procedura di voto. La riprova è lo spostamento dei demi da una trittia all'altra nel corso del tempo. Nel caso di Ikaria, lo spostamento di tribù dall'Egeide all'Antigonide determinò, come si è visto, anche il cambiamento di trittia dalla mesogea alla città. Ne derivò una distribuzione dei teatri non più regolare e la presenza di due demi teatrali (Ikaria e Collito) nell'*asty* della stessa tribù.⁹⁴ A parte queste considerazioni 'tecniche', il rapporto tra il demo e le Dionisie rurali è profondo e fondato su motivazioni culturali. Alcune epigrafi (*IG* I³ 254; *IG* II² 1178; *IG* II² 1179; SEG 22.117)⁹⁵ rinvenute a

⁹² «the formulation of one theatrical area per trittys per phyle is too regular to be coincidental» (PAGA 2010, p. 378 nota 97).

⁹³ Cfr. *ivi*, p. 382.

⁹⁴ Secondo Paga la riassegnazione del demo di Ikarion da parte di Traill nel 1978 non ha solide basi (2010, p. 377, nota 95).

⁹⁵ Per l'analisi delle epigrafi rimando al regesto: epigrafi nn. 5, 8, 10, 16.

Ikaria registrano gli onori conferiti dagli Ikariesi ai coreghi e al demarco per la *philotimia* in occasione della festa. A riprova del legame tra demoti, demarco, coreghi demotici e Dionisie rurali. A Ikaria si celebravano le Dionisie rurali⁹⁶ non perché vi fosse semplicemente un teatro, ma perché quel demo specifico era venerato come luogo di culto dionisiaco. Lo attestano le fonti archeologiche, epigrafiche, letterarie.⁹⁷ Il teatro demico di Ikaria è teatro del *demos* inteso come territorio e corpo civico. *Urbs* e *civitas*. Infondato pertanto ricondurre la festa locale delle Dionisie rurali alla dimensione astratta della trittia, mentre si può ipotizzare con buone ragioni che gli abitanti dei demi sprovvisti di un teatro si recassero nel demo teatrale più vicino.

7. La collocazione geografica di Ikaria

Fino alla scoperta nel 1887 del sito di Ikaria da parte dell'archeologo Arthur Milchhöfer e la seguente campagna di scavi,⁹⁸ l'ubicazione del demo era stata oggetto di supposizioni sulla base dei riferimenti nelle fonti antiche. In particolare negli studi sui demi attici di William Martin Leake (*On the Demi of Attica*, 1829) e Ludwig Ross (*Die Demen vo Attika*, 1846) il *demos* fu localizzato sulla scorta di Plinio e Stazio.

Plinio il Vecchio nella *Storia Naturale* (77-79 d.C.) cita tra i monti dell'Attica il monte *Icarius*.

In Attica [...] montes Brilessus, Aegialeus, Icarus, Hymettus, Lycabettus.⁹⁹

In Attica [...] i monti il Brilesso, l'Egialeo, l'Icario, l'Imetto, il Licabetto.

Trad. G. Conte

⁹⁶ Cfr. capitolo III par. 1.

⁹⁷ Rimando al regesto delle fonti.

⁹⁸ Cfr. capitolo II par. 3.

⁹⁹ Plin. *HN* IV, 11.

Leake identificò l'*Icarius* con il monte Argalico, a sud della piana di Maratona,¹⁰⁰ mettendo in relazione la citazione pliniana con il riferimento nella *Tebaide* (92 d.C.) di Stazio. Il poeta flavio ambienta il suicidio di Erigone, la figlia di Ikarios, nella foresta di Maratona:

Illius exili stridentem in pectore plagam
Ismene conlapsa super lacrimisque comisque
siccabat plangens: qualis Marathonide silva
flebilis Erigone caesi prope funera patris
questibus absumptis tristem iam solvere nodum
coeperat et fortes ramos moritura legebat.¹⁰¹

Ismene, gettatasi sulla piaga che strideva nello scarno del suo petto, la detergeva col pianto e colle chiome: come nella selva di Maratona la sventurata Erigone, presso il corpo del padre ucciso, posto termine ai suoi lamenti e decisa alla morte, aveva già cominciato a sciogliere il nodo funesto e legava la corda ai forti rami.

Trad. di A. Traglia, G. Aricò

Pur mancando un riferimento esplicito a Ikaria, stando a Leake, era ovvio che il demo si trovasse nei pressi di Maratona dove appunto la *puella* si uccise.¹⁰² Non solo, sulla base di un'altra allusione alla casa di Ikarios presente nella *Tebaide*, Ross ritenne che il demo di Ikaria fosse vicino a Eleusi.¹⁰³

Mittit in arma manus gentilibus hospita divis
Icarii Celeique domus.¹⁰⁴

Mandano contingenti alla guerra le case di Icaro e di Celeo.

¹⁰⁰ Cfr. LEAKE 1829, p. 194.

¹⁰¹ Stat. *Theb.* XI, 642-647.

¹⁰² Cfr. LEAKE 1829, p. 194.

¹⁰³ Cfr. ROSS 1837, p. 73.

¹⁰⁴ Stat. *Theb.* XII, 618-619.

Stazio accomuna la casa di Celeo (a Eleusi) con quella di Icario (a Ikaria) poiché entrambe ospitarono una divinità. Celeo ospitò la dea Cerere alla ricerca della figlia Prosperpina, Icario accolse Dioniso. Si noti che nel poema non è esplicitata l'ubicazione contigua dei due luoghi. Ancora. Ross ipotizzò che Ikaria fosse vicina anche a Megara, da cui proveniva Susarione, rifacendosi al frammento 39 del *Marmor Parium*.¹⁰⁵

39. ἀφ' οὗ ἐν Ἀθ[ήν]αις κωμω[ιδῶν χο]ρ[ὸς ἐτ]έθη, [στη]σάν| [των
πρώ]των Ἰκαριέων, εὐρόντος Σουσαρίωνος, καὶ ἄθλον ἐτέθη
πρῶτον ἰσχάδω[ν] ἄρσιχο[ς] καὶ οἴνου με[τ]ρητής [ἔτη HH * *,
ἄρχοντ]ος [Ἀθήνησι | - - - - - | - - -].¹⁰⁶

Da quando in Atene fu stabilito un coro di commedianti, avendolo per primi istituito gli abitanti di Ikarion, avendolo inventato Susarione, e per la prima volta fu stabilito come premio un cesto di fichi e un metrete di vino, anni [...], sotto l'arcontato di [..].

Trad. di M. Ornaghi

Si giunse così alla erronea conclusione che Ikaria si trovasse nella parte ovest dell'Attica, ai confini con Megara e che il monte Icario citato da Plinio appartenesse alla catena montuosa che divide la pianura megarese da quella eleusina.¹⁰⁷

Oggi conosciamo con esattezza la posizione geografica di Ikaria (fig. 5). Il santuario è ubicato a circa otto km. dal villaggio Dionysos a nord del monte Pentelico (fig. 5).

¹⁰⁵ Cfr. ROSS 1837, p. 73.

¹⁰⁶ *FGrHist* 239a, 39. Cfr. regesto delle fonti letterarie. Per il commento cfr. capitolo IV par. 6.

¹⁰⁷ Cfr. ROSS 1837, p. 73. Le diverse identificazioni del luogo sono riassunte da SMITH 2006, vol. I, pp. 328-329.

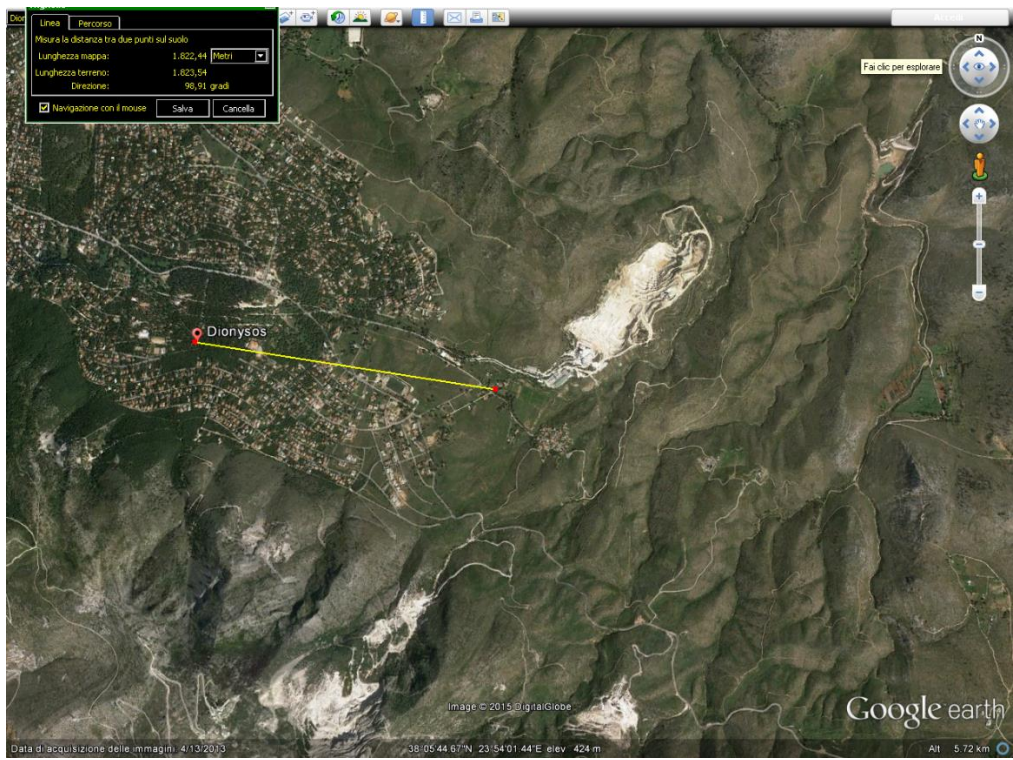


Fig. 5 Foto satellitare. La freccia unisce il villaggio di Dionysos e il santuario di Ikaria.

8. Il demarco di Ikaria

Clistene «istituì anche i demarchi», scrive Aristotele.¹⁰⁸ Il demarco, si sa, era il primo magistrato del demo che ricopriva varie mansioni: custodire i registri anagrafici e contabili, organizzare le feste e i culti.¹⁰⁹

Alcune epigrafi rinvenute *in loco* attestano le prerogative della demarchia a Ikaria. Si tratta di decreti onorifici nei confronti del demarco per la buona conduzione (*philotimia*) dei suoi incarichi in ambito finanziario, giudiziario e religioso.¹¹⁰ Il demo in questo modo consegnava a perpetua memoria i benefici ricevuti e proponeva alla comunità *exempla* di virtù civiche.¹¹¹

L'iscrizione IG I³ 253 (450-425 a.C.) registra gli inventari del denaro sacro (*hieros*) e pubblico (*hosion*) affidati al demarco.¹¹² Somme cospicue sono destinate al culto di Dioniso e di Ikarios (Ἰκαρίο ἀργυρίο, l. 24), l'eroe eponimo di cui è qui testimoniato il culto. Il fondo indicato come «hosion» (l. 9) è probabilmente utilizzato per le cerimonie tra cui le feste dionisiache.¹¹³ I registri sono consegnati al demarco ogni anno per sei anni consecutivi¹¹⁴ e trascorso tale periodo passano alla custodia del successore.¹¹⁵ Troviamo un riferimento ai rendiconti (*euthynai*) anche in SEG 22.117 (330 a.C. ca.).¹¹⁶ Un decreto in cui gli Ikariesi attribuiscono onori al demarco «[...] aios figlio di Sosigenes Ikarieus» che aveva ricoperto la carica nell'anno precedente al mandato di Tucidide (l. 30).

¹⁰⁸ Arist. *Ath. Pol.* 21, 5: κατέστησε δὲ καὶ δημάρχους, τὴν αὐτὴν ἔχοντας ἐπιμέλειαν τοῖς πρότερον ναυκράροις.

¹⁰⁹ Sulle mansioni del demarco cfr. WHITEHEAD 1986, pp. 121-130. È verosimile che ciascun demo eleggesse il proprio demarco (ivi, p. 59).

¹¹⁰ I decreti attestano gli onori conferiti anche ai coreghi. Sulla coregia a Ikaria cfr. capitolo III par. 1.

¹¹¹ Cfr. LASAGNI 2004, p. 91.

¹¹² Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 4.

¹¹³ Cfr. BLOCK 2010, pp. 65-69, 84-87.

¹¹⁴ Cfr. WHITEHEAD 1986, pp. 43, 382, n. 63.

¹¹⁵ Cfr. ivi, pp. 170-171 nota 137.

¹¹⁶ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 16.

Il demarco uscente avrebbe presentato al successore il bilancio «nel decimo giorno del mese di Ecatombeone» (ἐν τῷ Ἐκατονβαιῶνι μηνὶ τεῖ δεκάτει, l. 4).¹¹⁷

Il decreto *IG II²1179* (metà IV sec.) attesta la competenza del demarco anche in ambito giudiziario.¹¹⁸ L'epigrafe registra che gli Ikariesi (ll. 1-2) attribuiscono onori al demarco (ll. 2-3), per i servizi resi in casi giudiziari: «ἐπιμελεῖτ[αι τῶν Ἰκαριέων? ἐν τ]αῖς δίκαις» (ll. 3-4).¹¹⁹ È possibile che il magistrato avesse curato gli interessi dei demoti rappresentandoli nel tribunale della *polis*.¹²⁰ Verosimile una distinzione tra i casi legali di città, in cui il demarco difendeva gli interessi del demo nel suo complesso, e i casi in ambito locale, in cui il funzionario si limitava a registrare i voti senza potere decisionale.¹²¹ Plausibile che venisse utilizzata anche a scopi giudiziari l'area teatrale.¹²²

L'epigrafe *IG I³ 254* (440-415 a.C.)¹²³ documenta la competenza legale del demarco nell'ambito specifico dell'*antidosis*. Il decreto ikariese registra che i coreghi designati possono avvalersi della procedura di ἀντίδοσις (l. 7),¹²⁴ ossia

¹¹⁷ Lasagni in base alla testimonianza di altri due decreti demici (provenienti da Eleusi e Ale Essonide), sostiene che «i demarchi erano tenuti a presentare la rendicontazione relativa al proprio mandato entro e non oltre il mese di Metagitnion. [...] Il presente decreto [di Icaria] segnala come il demarco avesse presentato il bilancio appena dieci giorni dopo la fine del proprio mandato, rispettando con largo anticipo il termine stabilito per le rendicontazioni e trasmettendo per di più al successivo demarco alcuni fondi d'avanzo» (2004, p. 98).

¹¹⁸ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 10.

¹¹⁹ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 129 e nota 53.

¹²⁰ Cfr. LASAGNI 2004, p. 9 e note 33, 34.

¹²¹ Cfr. BUCK 1889D, p. 316.

¹²² Cfr. PAGA 2010, p. 381. Sulla questione cfr. capitolo II par. 9.

¹²³ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 5.

¹²⁴ Sul concetto di ἀντίδοσις, lo scambio dei beni previsto nel caso in cui un cittadino incaricato di una liturgia indicasse un altro cittadino più ricco di lui, vd. *antidosis* in DNP (vol. 1, col. 747). Per una trattazione approfondita cfr. CHRIST 1990, pp. 147-169. Secondo Buck il riferimento all'*antidosis* contenuto nel decreto è antecedente alle fonti letterarie su tale procedura; in particolare agli oratori attici del IV sec. a.C.: Demostene, Isocrate, Lisia. Rimane aperta la questione se il decreto in oggetto segni l'inaugurazione della procedura o sia una copia di una

indicare un altro cittadino più abbiente cui attribuire la coregia, ricorrendo al demarco entro venti giorni (ll. 5-7).¹²⁵ Il funzionario ha il compito di sorvegliare che la procedura sia lecita e corretta (ll. 3-7).¹²⁶ Si tratterebbe della più antica menzione di *antidosis* in tutta l'Attica, Atene inclusa.¹²⁷ Una notizia che apre prospettive di ricerca.

A Ikaria il demarco viene premiato per avere svolto il suo compito in ambito religioso *καλῶς καὶ φιλοτίμως*¹²⁸ con l'attribuzione di onori e corone.¹²⁹ Sono attestate una corona di foglie di edera (IG II² 1178, prima metà IV sec. a.C.)¹³⁰ e una aurea dal valore di mille dracme (SEG 22.117, 330 a.C. ca).¹³¹ Mentre nella già citata IG II² 1179 si fa genericamente riferimento all'onore conseguito in ambito sacrale, in IG II² 1178 il demarco Nicone è celebrato perché «ha allestito la festa di Dioniso e l'agone in modo egregio e retto» (*καλῶς καὶ δικαίως τῶι Διο|νύσωι τὴν ἑορτὴν ἐποίησεν καὶ τὸν ἀγῶ|να*, ll. 6-8). Il termine *ἑορτὴν* (l. 7)

regola anteriore. Buck arriva alla conclusione che: «In any case, there can be no doubt that *antidosis* was regulated at Athens at a much earlier time than the date of our inscription; there is, however, nothing to prevent us from supposing that the system may at this time first have been introduced from Athens into the deme of Ikaria, and that the purpose of our decree was to furnish the necessary regulations for its adaptation to the choregic system in force in the demes». (1889D, pp. 311-312). Se così fosse il decreto sarebbe un'importante testimonianza dell'applicazione dell'*antidosis* al sistema coregico. Whitehead ritiene che sia: «the earliest mention of it anywhere in Attica, including the city» (1986, p. 215). Il riferimento breve all'*antidosis* a cui sono dedicate poche parole è stato inteso da Wilson come indice della familiarità degli abitanti del demo con la procedura che potrebbe risalire all'inizio del V sec. a.C. (2015, p. 118). Ipotesi di ricerca.

¹²⁵ Wilson evidenzia come il periodo di venti giorni per ricorrere alla procedura differisca da un giorno solo in vigore ad Atene (2015, p. 117).

¹²⁶ L'azione del demarco (*ἀποφαίνεν*) sarebbe da intendersi come «to make publicity known» o più in particolare «to declare (the *choregoi*) formally appointed» (ivi, 2015, p. 119).

¹²⁷ Cfr. MAKRES 2004, p. 135. Si tratta di una formula fissa attestata epigraficamente anche in altri demi. Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 244 nota 105.

¹²⁸ SEG 22.117 (l. 2). Cfr. regesto delle epigrafi: epigrafe n. 16.

¹²⁹ Le corone attribuite ai demarchi demici sono solitamente di foglie di ulivo, alloro e mirto, raramente di metallo o addirittura d'oro. Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 162.

¹³⁰ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 8.

¹³¹ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 16.

si riferisce alla festa in onore di Dioniso, il termine ἀγῶν (ll. 7-8) attesta il concorso drammatico. È l'araldo (*keryx*) che annuncia al demarco gli onori (ll. 3-8). In SEG 22.117 è attestato il ruolo del demarco nell'offrire sacrifici agli dei (τά ἱερὰ [...] τοῖς θεοῖς).¹³²

I tre decreti considerati (IG II² 1178, IG II² 1179, SEG 22.117) attestano un ampio quadro di prerogative della demarchia a Ikaria. Non possediamo documentazioni epigrafiche di altre magistrature (*tamiai*) con competenze simili o di privati che avessero agito nell'interesse della comunità con dimostrazioni di *philotimia*. È verosimile che il demarco ikariense svolgesse un compito più gravoso che in altri demi.¹³³

Dal demo al santuario e al teatro di Ikaria.

¹³² Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 128 e nota 42.

¹³³ È questo il parere di Lasagni che mette a confronto i decreti onorifici dei demi attici (2004, pp. 91-128: 96, 100).

II

IL SANTUARIO DI DIONISO E IL TEATRO DI IKARIA

Lo spazio teatrale greco va indagato non solo nelle sue funzioni di rappresentazione ma anche nel suo essere architettura, cioè un volume definito in forme: nel rapporto con i templi, gli edifici civili e pubblici.¹³⁴

1. Temi e problemi

Uno studio sugli spazi del teatro greco antico implica un approccio non solo archeologico bensì storico, contestuale e globale.¹³⁵ Questo non significa che lo studio archeologico sia secondario, anzi posto in relazione al contesto geostorico, culturale, cultuale, spettacolare esso assume un *surplus* di senso. Una ricerca di questo tipo ha come oggetto ermeneutico la drammaturgia dello spazio.¹³⁶ La drammaturgia dello spazio teatrale greco include i reperti archeologici con l'intento di ricostruire, o almeno plausibilmente immaginare, la fruizione viva di quello spazio da parte di attori e spettatori. La storiografia teatrale, a differenza di quella archeologica, dovrebbe indagare «le metamorfosi degli edifici e dei luoghi nel tentativo di adeguarsi plasticamente alla motilità permanente della drammaturgia».¹³⁷ Le ricostruzioni meramente archeologiche sono dunque strumento per un'indagine di più ampio respiro: gli attori come agivano in quello spazio ipotetico? Quello spazio come si adattava alle esigenze

¹³⁴ CRUCIANI 1992, p. 76.

¹³⁵ Cfr. MAZZONI 2002-2003, pp. 222-223.

¹³⁶ Cfr. MAZZONI 2003B.

¹³⁷ FERRONE 2003, p. 9.

degli attori? Lo stesso valga per il pubblico e così via. In breve: morfologia dell'edificio teatrale e drammaturgia dello spazio.

In questo capitolo si analizzerà lo spazio teatrale attico arcaico, la cui morfologia, è noto, è differente da quella 'canonica' del teatro greco classico ed ellenistico, si pensi a Epidauro (IV sec.).¹³⁸ Come vedremo si può ipotizzare con buone ragioni che già nel VI-V sec. a.C. in Attica, gli attori e il coro recitassero in uno spazio caratterizzato in *primis* da un'orchestra rettilinea.¹³⁹ Gli spettatori assistevano seduti sul terreno in pendenza o su gradinate in legno. La performance e la sua fruizione avvenivano in un teatro adattato alle esigenze drammaturgiche del momento.

Tra gli spazi teatrali arcaici quello di Ikaria presenta caratteristiche particolari. Affonda le sue radici nel mito e a sua volta genera miti. E sappiamo con Fabrizio Cruciani che: «ci sono realtà di spazi delle rappresentazioni e di spazi formalizzati di teatro che hanno ovviamente senso in sé stessi ma hanno anche una realtà mitopoietica nella relazione con altri teatri».¹⁴⁰ Lo studio dello spazio teatrale di Ikaria va messo in relazione ad altri teatri attici arcaici: Ramnunte, Thorikos, Trachones e Atene (nelle prime fasi costruttive).

Non solo. Nel tentativo di cogliere le relazioni di significato tra il 'teatro' di Ikaria e gli edifici a esso limitrofi, si è indagato il santuario di Dioniso nel quale è ubicato. Sono pertanto stati schedati tutti gli edifici e i reperti rinvenuti *in situ* compresa la statua di Dioniso e i rilievi votivi. Nelle pagine che seguono si propone al lettore dapprima un'analisi puntuale (anche tramite schede) per poi riproporre la *vexata quaestio* dell'orchestra rettilinea alla luce degli elementi qui raccolti. Questione che non pertiene solo lo spazio teatrale ma la drammaturgia dello spazio appunto. *Theatre space* e *theatrical space* si sovrappongono e si combinano tra loro.¹⁴¹

¹³⁸ Per la *vexata quaestio* della datazione dell'edificio cfr. almeno MAZZONI 2003A, pp. 9-10 e relative note.

¹³⁹ La questione dell'attore in età arcaica verrà affrontata nel IV capitolo a proposito di Tespi 'primo attore'.

¹⁴⁰ CRUCIANI 1992, p. 73.

¹⁴¹ Cfr. LONGO 2003, pp. 25-26.

2. Il santuario greco arcaico

Per l'uomo greco il santuario è il luogo in cui l'uomo incontra la divinità. Qualsiasi luogo in cui è percepita la presenza divina può ospitare un santuario. Il *locus* sacro (ἱερόν), delimitato da semplici cippi (ὄποι) o cinte murarie, è un *temenos* (spazio sacro)¹⁴² in cui la comunità dialoga con il dio che qui risiede.¹⁴³ I santuari più antichi, è noto, comprendevano soltanto un *temenos* e un altare a cielo aperto destinato al sacrificio degli animali. Nel corso del tempo il santuario si sviluppò e comprese un complesso di edifici, *in primis* il tempio, la dimora della divinità contenente la statua di culto (*agalma*). La triade *temenos*-altare-tempio si affermò in Grecia nel corso dell'VIII sec. a.C.¹⁴⁴ Alcuni di questi elementi architettonici possono moltiplicarsi nel medesimo santuario, in rapporto alla sua grandezza, alla sua storia e al culto di più divinità.¹⁴⁵ Nel caso di Ikaria, benché le dimensioni del santuario siano modeste, è significativa la presenza di due templi contigui dedicati ad Apollo e Dioniso.¹⁴⁶

L'ubicazione di un *temenos* è sempre collegata alla sua funzione e al carattere della divinità venerata. In generale è possibile distinguere tra santuari urbani, posti entro i confini della *polis*, e santuari extraurbani come quello di Ikaria. I primi sono solitamente poliadici, monumentali e in posizione centrale, i secondi sono di solito santuari minori ubicati in prossimità della *polis* o a una certa distanza da essa. I santuari extraurbani possono trovarsi nel mezzo della *χώρα* (regione) o ai limiti dell'ἔσχατιά (la parte più estrema), al confine del territorio di pertinenza della città.¹⁴⁷ Quelli situati sul *limes* «imprimono alla funzione religiosa un valore nettamente politico»¹⁴⁸ poiché la comunità affida al dio venerato la protezione e il diritto di possesso dello spazio agrario circostante.

¹⁴² Frequentemente è utilizzato in modo improprio il termine *temenos* per indicare l'elemento di recinzione del santuario, denominato più propriamente *peribolos*. Cfr. MARCONI 2002, p. 528.

¹⁴³ Cfr. GRECO 1992, p. 55.

¹⁴⁴ Cfr. BEARZOT 2004, p. 61.

¹⁴⁵ Cfr. GRECO 1992, p. 58.

¹⁴⁶ Cfr. par. 4.

¹⁴⁷ Cfr. MARCONI 2002, p. 534.

¹⁴⁸ GRECO 1992, p. 60.

Ancora. I santuari extraurbani sono un importante elemento di integrazione della cittadinanza. Qui durante i riti e le feste si riuniscono gli abitanti del demo, del contado e delle zone limitrofe. È il caso di Ikaria. Spesso i santuari arcaici periferici «manifestano l'integrazione di quelle divinità potenzialmente ostili e divenute benefiche (come per esempio in Attica Artemide Brauronia) che presiedono ai riti di passaggio di ragazzi e fanciulle all'età adulta».¹⁴⁹ Il discorso vale anche per i santuari dedicati a Dioniso, il cui culto è riconducibile alle cosiddette saghe di resistenza all'inclusione di una divinità nella comunità.¹⁵⁰ Il culto dionisiaco comprende anche i riti di iniziazione di bambini e fanciulle celebrati in occasione, come vedremo, delle Antesterie.¹⁵¹ È opinione comune che poiché i miti e i riti relativi a Dioniso connotano il nume come una divinità estranea alla *polis* e al suo ordinamento,¹⁵² il dio non fosse celebrato né nei grandi templi cittadini né nei più importanti santuari panellenici.¹⁵³ Si oppongono a questa *vulgata* storiografica da un lato il ruolo preminente di Dioniso nel calendario rituale di Atene che «contraddice vistosamente la tesi della sua estraneità alla sfera politica»,¹⁵⁴ dall'altro la presenza del suo culto nel santuario panellenico di Delfi.¹⁵⁵ La posizione generalmente periferica dei santuari di Dioniso (fig. 6)¹⁵⁶ è, a mio avviso, da imputare ai culti iniziatici in essi praticati piuttosto che all'estraneità del dio alla *polis*. I *temenoi* dionisiaci sono ubicati appositamente in luoghi separati dal vivere quotidiano poiché gli iniziandi devono restare ai margini della città e da lì ricondotti nella comunità dopo l'iniziazione.

¹⁴⁹ BEARZOT 2004, p. 64.

¹⁵⁰ Cfr. PREVITERA 1970, pp. 14-15.

¹⁵¹ Cfr. capitolo III par. 2.

¹⁵² Basti pensare alle *Baccanti* di Euripide.

¹⁵³ Cfr. GRAF 1996, p. 370.

¹⁵⁴ ISLER-KERÉNYI 2001B, p. 1416.

¹⁵⁵ Sul santuario di Delfi: RACHET 1981.

¹⁵⁶ Fa eccezione il *temenos* di Dioniso Eleuterio, alle pendici dell'Acropoli di Atene, all'interno del quale sorge il teatro.

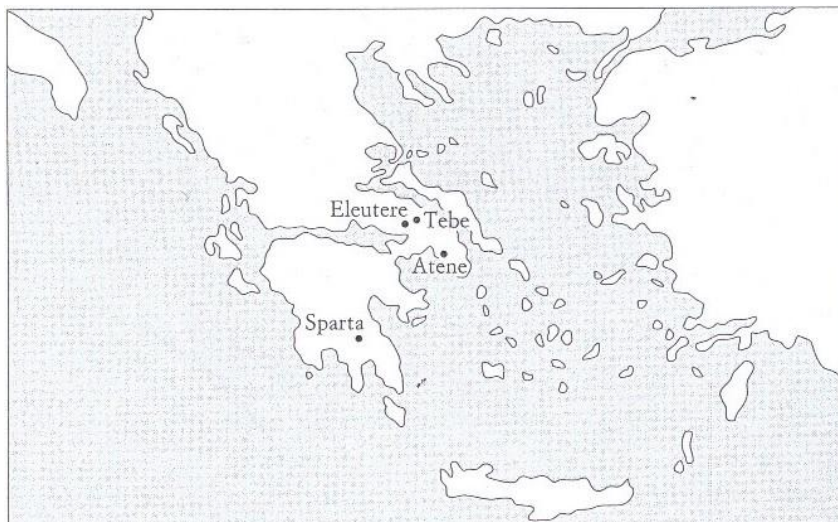


Fig. 6 Principali santuari di Dioniso (da MARCONI 2002, p. 586, fig. 72).

Elemento di collegamento tra la città e il santuario erano le processioni sia che si snodassero all'interno della *polis*, come le Panatenee ateniesi dalle mura cittadine all'Acropoli, sia che partissero dal centro della città per concludersi in un santuario situato fuori le mura o fuori la città-stato.¹⁵⁷ Si pensi alla processione Pitaide i cui partecipanti camminavano da Atene al santuario di Delfi per consultare l'oracolo di Apollo facendo tappa a Ikaria. Ci torneremo.¹⁵⁸

3. Il santuario di Ikaria: la campagna di scavi

Oggi conosciamo con esattezza l'ubicazione del santuario di Ikaria. Esso è situato nella regione dell'Attica a circa otto km di distanza dal villaggio Dionysos come già detto nel capitolo precedente. Un santuario extraurbano diversamente da quanto sostenuto da alcuni studiosi che avevano ritenuto che il *temenos* sorgesse all'interno del piccolo centro abitato di Dionysos.¹⁵⁹ Errore perpetuato anche in alcuni studi moderni.¹⁶⁰ La posizione precisa del santuario

¹⁵⁷ Cfr. GRAF 1996, pp. 352-355.

¹⁵⁸ Cfr. par. 4.

¹⁵⁹ Le diverse identificazioni del luogo in cui sorge Ikaria da parte degli studiosi ottocenteschi, tra cui gli autorevoli LEAKE (1829, p. 194) e ROSS (1846, p. 73), sono ripercorse in modo dettagliato da MERRIAM 1889, pp. 47-53. Cfr. anche capitolo I par. 7.

¹⁶⁰ Cfr. CAMP 2001, p. 289.

fu oggetto di ipotesi fino al 1887, anno in cui fu determinata con sicurezza. Nel maggio di quell'anno l'archeologo tedesco Arthur Milchhöfer, camminando da Maratona a Kephissia, si imbatté in una chiesa in rovina nella valle a nord del Monte Pentelico. La presenza di alcune dediche a Dioniso inglobate nelle pareti dell'edificio e il nome del villaggio vicino (Dionysos) indussero Milchhöfer a ritenere che i resti del santuario sorgessero nell'antico demo di Ikaria.¹⁶¹ Nel giugno seguente l'archeologo pubblicò sulla rivista «Berliner Philologische Wochenschrift» (fig. 7) un articolo in cui rivisitò le precedenti ipotesi di identificazione del luogo e riportò un primo elenco di reperti rinvenuti *in loco*: iscrizioni, resti di un altare e di un monumento coregico.¹⁶² Fu questa la prima pubblicazione scientifica sul sito di Ikaria. Una pubblicazione rara.

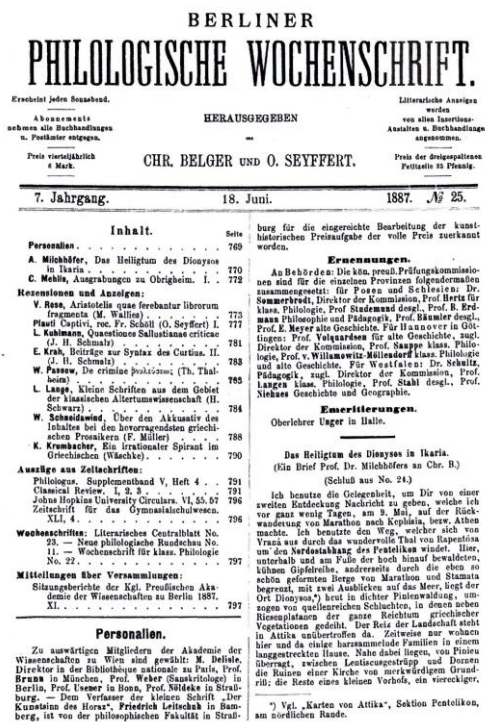


Fig. 7 La copertina della rivista «Berliner Philologische Wochenschrift» (VII, 1887, n. 25), con l'articolo di Milchhöfer su Ikaria in apertura.

¹⁶¹ È bene precisare che la chiesa bizantina era stata precedentemente notata da Chandler (1825, pp. 200-201): «we penetrated into a lonely recess and came to a small ruined church of St. Dionysius, standing on the marble heap of a trophy or monumet, erected for some victory obtained by three persons named AEnias, Xanthippus, anc Xanthicles. The inscription is on a long stone lying near». A Milchhöfer va il merito di aver identificato in questo luogo il santuario di Ikaria.

¹⁶² MILCHHÖFER 1887A, pp. 770-772.

Il direttore della Scuola Archeologica Americana Augustus Merriam non perse tempo, visitò il luogo e decise di procedere con gli scavi. La campagna archeologica durò con varie interruzioni dal 30 gennaio al 19 marzo del 1888 e dal 13 novembre 1888 al 14 gennaio 1889¹⁶³ sotto la direzione di Carl Darling Buck.¹⁶⁴ I lavori si concentrarono attorno alla chiesa bizantina, dedicata a San Dionigi l'Areopagita,¹⁶⁵ che in tale occasione fu completamente demolita (fig. 8). Emersero così epigrafi, iscrizioni, frammenti di sculture, un antico monumento coregico semicircolare inglobato nell'abside.



Fig. 8 Fotografia del 1889 della Chiesa bizantina demolita, di cui si scorge a destra l'abside (da BUCK 1889c, plate III).

¹⁶³ Cfr. BIRS-BOYD 1982, p. 1.

¹⁶⁴ Carl Darling Buck (1866-1955) laureatosi a Yale nel 1886 all'epoca degli scavi si stava specializzando presso la Scuola Americana di Studi Classici di Atene. La sua carriera accademica presso l'università di Chicago fu poi orientata alla filologia (dal Database of Classical scholar: <https://dbcs.rutgers.edu/all-scholars/8577-buck-carl-darling>. Consultato il 10 settembre 2018).

¹⁶⁵ In greco antico: Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης. Giova ricordare che in Grecia le chiese erette nei siti degli antichi templi erano spesso dedicate ai santi cui l'agiografia cristiana attribuiva caratteri simili alla divinità greca venerata in quel luogo, ricordata anche nel nome stesso del santo. In questo caso la piccola chiesa diruta era dedicata a San Dionigi (Διονύσιος) l'Areopagita, il cui nome evoca Dioniso. Cfr. GENNADIUS 1897, p. 3.

L'archeologa Jane Ellen Harrison¹⁶⁶ visitò il sito il 22 marzo del 1888 sotto la guida del professor Merriam. La studiosa riferì sul «Journal of Hellenistic Studies» che in quell'occasione ebbe modo di vedere le fondazioni del tempio di Apollo, le mura probabilmente del *peribolos* del santuario, i resti di una scultura riconducibile a Dioniso, una stele simile a quella di Aristion, rilievi votivi e varie iscrizioni.¹⁶⁷

La campagna archeologica, dato il leggendario legame con Dioniso e la 'nascita del teatro', suscitò entusiasmo nell'ambiente accademico tanto che il famoso archeologo e professore Ernst Curtius dichiarò che «these discoveries were epoch-making».¹⁶⁸ Gli scavi vennero giudicati all'epoca di straordinaria importanza, secondari solo a quelli sull'Acropoli di Atene.¹⁶⁹ Tale fervore dipese anche dalla quantità di materiale archeologico emerso nel giro di poche settimane di lavori in cui furono impiegati inizialmente solo una mezza dozzina di operai.¹⁷⁰ «The work has been like the opening of a great chest of hidden and forgotten treasures».¹⁷¹ Il direttore della campagna archeologica Buck dal dicembre 1888 al dicembre 1889 pubblicò regolarmente sul «The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts» i resoconti sulle iscrizioni, la stele del guerriero, i resti architettonici, le sculture e in generale tutti i reperti rinvenuti a Ikaria. Tali pubblicazioni sono ancora un punto di riferimento imprescindibile negli studi sul santuario di Ikaria pur non essendo una vera e propria relazione di scavo.¹⁷² Prevale il registro narrativo su quello

¹⁶⁶ Jane Ellen Harrison (1850- 1928) insieme a Karl Kerényi e Walter Burkert ha riformulato lo studio della mitologia greca coniugando archeologia e religione. Per un approfondimento sull'archeologa cfr. BARNARD-COGNO 2006, pp. 661-676.

¹⁶⁷ Cfr. HARRISON 1888, pp. 130-131.

¹⁶⁸ Fu Ernst Curtius a riferire a Augustus Merriam la teoria di Milchhöfer e a incoraggiare la campagna archeologica. Cfr. MERRIAM 1889, p. 56; BIRS-BOYD 1982, p. 1.

¹⁶⁹ Così è riferito nel resoconto degli scavi a cura dell'Archaeological Institute of America (AIA) del 1888 (p. 44).

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ GENNADIUS 1897, p. 4.

¹⁷² BUCK 1888, pp. 421-426; ID. 1889A, pp. 9-17; ID. 1889B, pp. 18-33; ID. 1889C, pp. 154-181; ID. 1889D, pp. 304-319; ID. 1889E, pp. 461-477.

scientifico. Nel 1889 fu pubblicato anche il *report* su Ikaria che Merriam, il citato direttore della Scuola archeologica americana di Atene, tenne nel settimo congresso annuale della scuola.¹⁷³ Una lunga relazione che include vari aspetti: le identificazioni antiche (Plinio e Stazio) e ottocentesche del luogo, la ricognizione del sito, il racconto mitologico dell'incontro di Dioniso e Ikarios con riferimento alle fonti letterarie e iconografiche, i reperti portati alla luce dagli scavi. E da un'altra fonte sappiamo che la campagna di scavi a Ikaria costò 452.04 dollari.¹⁷⁴



Fig. 9 Il sito di Ikaria nel 1889 (da BUCK 1889c, plate V).

I lavori di scavo non furono più ripresi e le strutture emerse sono rimaste da allora a livello di fondazioni o di soglia. Solo nel 1981 la Scuola archeologica americana promosse un programma di *cleaning and study* del sito in collaborazione con l'archeologo greco Basileios Petrakos.¹⁷⁵ Parteciparono alla campagna gli archeologi americani William Biers e Thomas Boyd che poi pubblicarono uno studio rigoroso in cui i reperti sono descritti

¹⁷³ Cfr. MERRIAM 1889, pp. 39-98.

¹⁷⁴ Cfr. LORD 1947, p. 71.

¹⁷⁵ Cfr. BIERS-BOYD 1982, p. 2.

minuziosamente.¹⁷⁶ Emerge inoltre il dispiacere degli studiosi per la condizione di incuria del sito in cui le rovine sembrano essere state dimenticate e giacciono sommerse dalla vegetazione nonostante l'importanza oggettiva del santuario.¹⁷⁷

Data la parzialità degli scavi, la cronologia del santuario è ancora dibattuta. Le proposte di datazione oscillano per l'area più antica del santuario, spazio teatrale compreso, tra la fine del VI sec. a.C.¹⁷⁸ e la seconda metà del V sec.¹⁷⁹ Gli altri edifici sono datati genericamente IV sec.¹⁸⁰ La datazione del 'teatro' sarà approfondita nella scheda specifica.¹⁸¹

4. Il santuario di Ikaria: il complesso architettonico

Il santuario comprende: l'area teatrale (K, O, L); l'altare (I); il tempio di Apollo (H); il tempio di Dioniso (G); resti di mura (F, E); la *stoà* (D); resti di un monumento coregico (A). Di seguito riproponiamo la pianta del santuario realizzata da Buck (1889, fig. 10) e l'ipotesi di ricostruzione dell'archeologo Hans Rupprecht Goette (2001, fig. 11): un punto di riferimento.

¹⁷⁶ Cfr. *ivi*, pp. 1-18.

¹⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 2.

¹⁷⁸ Cfr. TRAVLOS 1988, p. 85.

¹⁷⁹ Cfr. GEBHARD 1974, pp. 434-436.

¹⁸⁰ Cfr. BIRS-BOYD 1981, p. 18; TRAVLOS 1988, p. 85.

¹⁸¹ Cfr. par. 6.

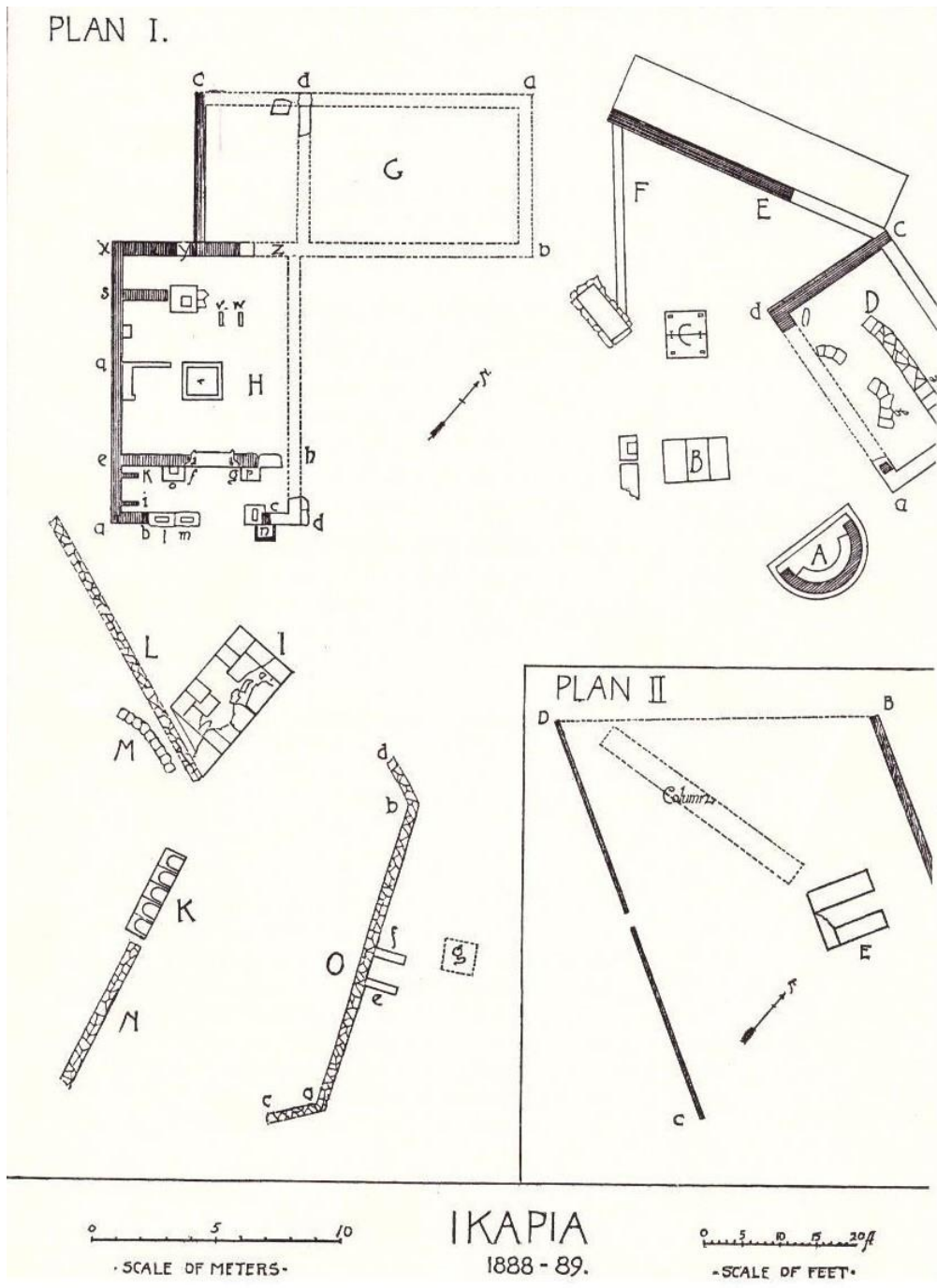


Fig. 10 Pianta del santuario (da BUCK 1889C).

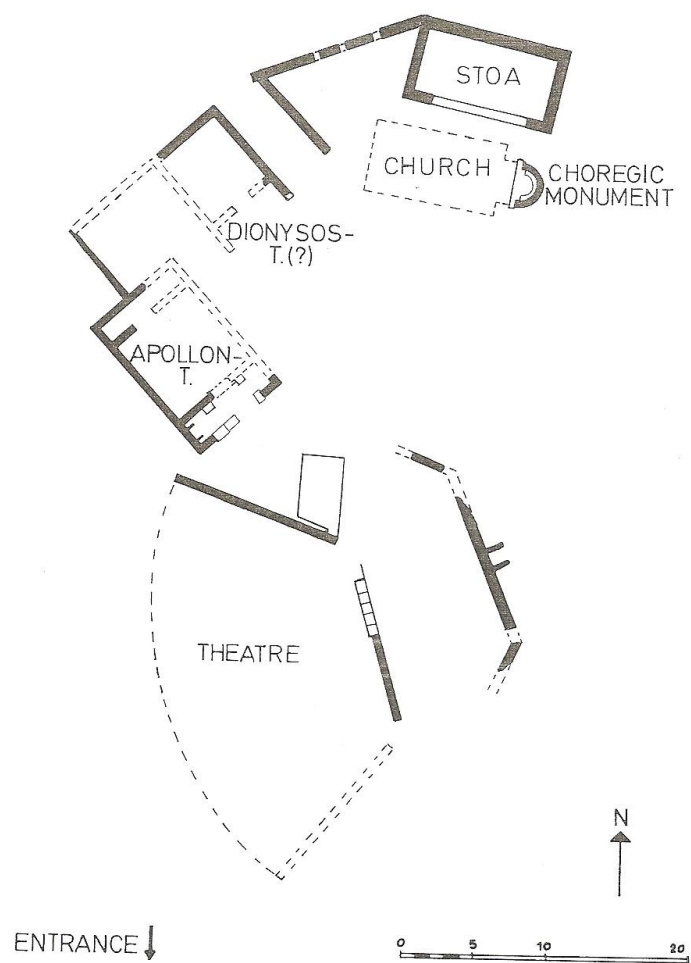


Fig. 11 Pianta del santuario di Ikaria (da GOETTE 2001, p. 263, fig. 86).

Ma è giunto il momento di guardare più da vicino i nostri oggetti culturali. Ogni scheda di approfondimento registra una bibliografia di servizio.

1. L'altare

MILCHHÖFER 1887A, p. 2; AIA¹⁸² 1888, p. 44; BUCK 1889C, p.176; ANTI 1947, pp. 145-146; STANLEY 1970, p. 110; BIERS-BOYD 1982, p. 14; WILES 1997, p. 27; WILES 2003, pp. 28-29; PEREGO 2010-2011, p. 116.

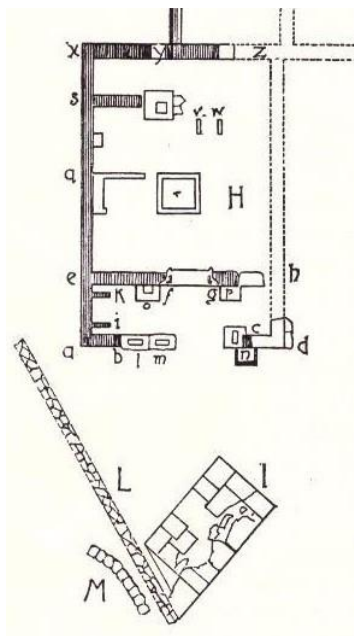


Fig. 12 Altare (I), muro di contenimento della 'cavea' (L), resti di mura (M), tempio di Apollo (H) (da BUCK 1889C, plan I).

Il direttore della campagna archeologica Buck nel suo resoconto ipotizza che un grande altare, l'*omphalos* del santuario, fosse posto su una larga piattaforma (I, fig. 12) composta da almeno venti lastre di marmo delle quali quindici erano ancora *in loco* ai suoi tempi.¹⁸³ La base marmorea era tangente al muro di contenimento del terreno su cui sedevano gli spettatori (L) e frontale al tempio di Apollo (H). Nel report del 1982 si dice che permangono solo due lastre di marmo mentre il resto della piattaforma è sparito e al suo posto si trova un mucchio di pietre.¹⁸⁴ Anche le mura L e M in gran parte non sono più visibili e solo un agglomerato di pietre sembra suggerire l'esistenza dei resti archeologici registrati da Buck.

¹⁸² AIA=Archaeological Institute of America.

¹⁸³ Cfr. BUCK 1889C, p. 176.

¹⁸⁴ Cfr. BIERS-BOYD 1982, p. 14.

L'altare (βωμός) è il cuore dello spazio sacro, il centro dell'attività rituale attorno a cui si raccolgono i fedeli. All'alba a cielo aperto i sacerdoti sacrificano gli animali sul *bomos* rivolgendosi a oriente verso il sole che sorge. È noto che a questa altezza cronologica (VI-V sec. a.C.) l'altare dei santuari greci potesse essere o un *eschara* (il focolare circondato da pietre) o un *bothros* (la cavità profonda in cui vengono gettate le offerte e il sangue delle vittime).¹⁸⁵ Data la presenza della lastra marmorea è verosimile che l'altare di Ikaria fosse un'*eschara*.

Il binomio altare-tempio, risalente all'età protoarcaica, prevede che i due elementi siano solitamente posti in asse, orientati a est.¹⁸⁶ In questo modo la «statua di culto, figura della divinità, prende parte dal fondo della cella (sempre che non venga avanzata verso l'entrata o portata all'altare), aperte le porte, alla cerimonia che si svolge nello spazio del sacrificio».¹⁸⁷ A Ikaria il tempio di Apollo (H, fig. 12) è orientato a sud-est in asse con l'altare.¹⁸⁸ Le distanze sono molto ridotte così che l'*agalma*, posto entro il tempio, potesse assistere da vicino ai sacrifici e agli agoni drammatici.¹⁸⁹ Si instaura dunque una relazione di valenza culturale: Apollo Pizio-sacrifici-spettacoli teatrali (fig. 13).

¹⁸⁵ Cfr. CASTOLDI 2004, p. 83.

¹⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 90.

¹⁸⁷ MARCONI 2002, p. 531. Già Buck aveva avanzato l'ipotesi che l'orientamento del tempio fosse in relazione all'altare: «the placing of the doorway of the Pythion may find a possible explanation in the desire to leave the line of vision unobstructed from the statue of Apollo to the great altar of the deme» (1889C, p.176 nota 20).

¹⁸⁸ Cfr. PEREGO 2010-2011, p. 116.

¹⁸⁹ Cfr. WILES 1997, p. 27.

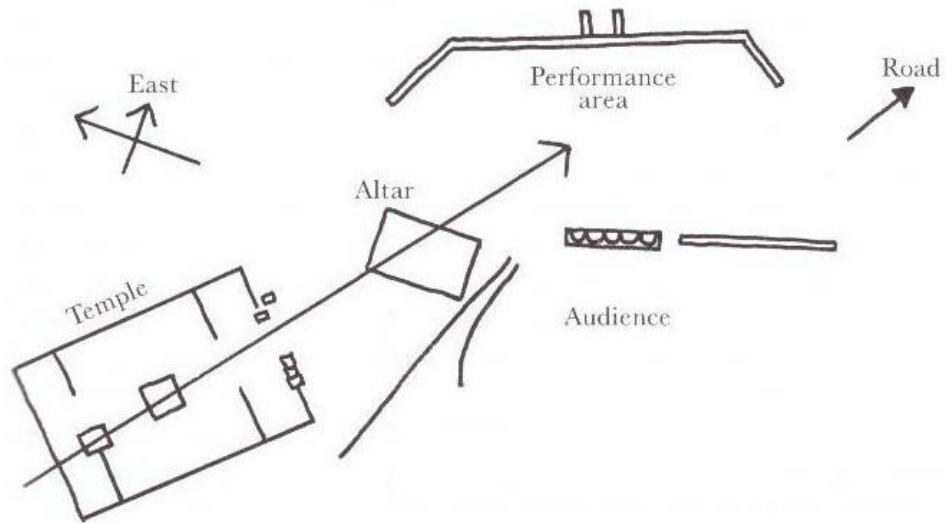


Fig. 13 La freccia evidenzia la posizione assiale tra tempio di Apollo, altare e orchestra (da WILES 2003, p. 29, fig. 2).

2. Il tempio di Apollo e il suo culto a Ikaria

HARRISON 1888, p. 130; BUCK 1889C, pp. 174-175; ARIAS 1934, p. 19; ANTI 1947, p. 146; LORD 1947, p. 71; DILKE 1950, p. 30; STANLEY 1970, p. 110; BIERS-BOYD 1982, pp. 15-18; TRAVLOS 1988, p. 85; ANGIOLILLO 1997, p. 91; WILES 1997, p. 27; MORETTI 2000, p. 278; CAMP 2001, p. 289; GOETTE 2001, p. 263; PEREGO 2010-2011, p. 116; MORETTI 2011², p. 129; GOETTE 2014, p. 130; PAGA 2016, p. 190.

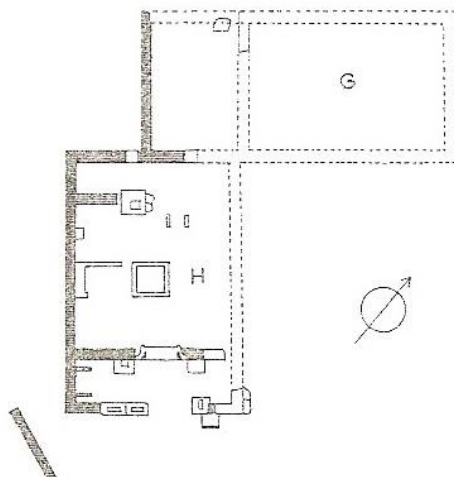
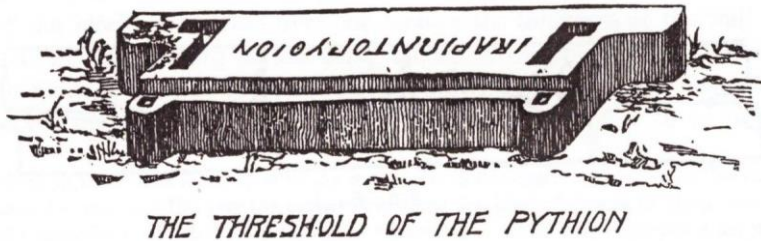


Fig. 14 Tempio di Apollo (H), tempio di Dioniso (?) (G) (da BUCK 1889C, plan I).

I resti dell'edificio H sono stati ricondotti dall'archeologo Buck al tempio di Apollo Pizio¹⁹⁰ come indica l'iscrizione incisa sulla soglia (fig. 15).¹⁹¹



THE THRESHOLD OF THE PYTHION

Fig. 15 La soglia del tempio di Apollo disegnata da Buck (1889C, p. 174, fig. 27).

Il testo dell'epigrafe (IG II² 4976): ΙΚΑΡΙΩΝΤΟΝ ΠΥΘΙΟΝ (Ἰκαριῶν τὸ Πύ[θο]ν), fa chiaro riferimento al *Pythion* di Ikaria.¹⁹² In base alla grafia Buck data l'iscrizione nel IV sec. a.C.¹⁹³

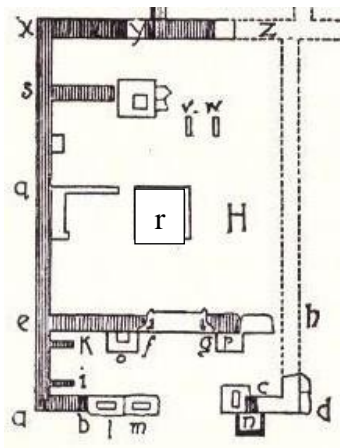


Fig. 16 Pianta del tempio di Apollo (da BUCK 1889C, plan I).

Nel resoconto della prima campagna di scavi è riferito che il tempio presenta una cella quasi quadrata larga 6.40 m e lunga 6.53 m.¹⁹⁴ Una base (r) formata da

¹⁹⁰ È noto che l'epiteto Pizio si riferisce ad Apollo venerato a Delfi. Sul legame Ikaria-Delfi torneremo.

¹⁹¹ Cfr. BUCK 1889C, p. 174.

¹⁹² Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 14.

¹⁹³ Cfr. BUCK 1889C, p. 175.

¹⁹⁴ Cfr. *ibidem*.

quattro lastre potrebbe essere servita per sorreggere una grande statua di culto¹⁹⁵ o come altare (fig. 16).¹⁹⁶ Un muro interno (s) separa la cella da un piccolo spazio sul retro identificabile nell'*adynton*, lo spazio inaccessibile ai fedeli in cui era conservato il tesoro. La presenza dell'*adynton* sembra confermata dall'attestazione epigrafica del tesoro presente nel santuario di Ikaria. Nell'iscrizione IG³253 (450-425 a.C.)¹⁹⁷ sono registrati i conti relativi al denaro «sacro» destinato al culto di Dioniso e Ikarios e al denaro «pubblico» (*hosion*, l. 9) impiegato per le feste. Somme cospicue: oltre 3.000 dracme a Dioniso, oltre 2.000 a Ikarios, circa 27.000 di fondo pubblico,¹⁹⁸ a riprova del fatto che il santuario di Ikaria era un centro culturale attivo e «tutt'altro che povero».¹⁹⁹

Si è detto che nel 1981, a distanza di quasi cento anni dalla campagna di scavi, gli archeologi americani Biers e Boyd visitarono il sito e lo fotografarono (fig. 17).



Fig. 17 Resti del tempio di Apollo, foto del 1981 (da BIER-S-BOYD 1982, plate 6b).

¹⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 175 nota 18.

¹⁹⁶ Cfr. *ibidem*. Buck specifica che se si trattasse di un altare esso non sarebbe in asse con il tempio; caratteristica architettonica tipica dell'età geometrica e proto-arcaica.

¹⁹⁷ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. *regesto*: epigrafe n. 4.

¹⁹⁸ Cfr. HUMPHREYS 2004, p. 147.

¹⁹⁹ Cfr. BUCK 1889D, p. 307.

Nel resoconto scientifico dell'anno successivo è ricostruita la pianta del tempio di Apollo (fig. 18) di cui sono confermate le misure date a suo tempo da Buck e denunciate le gravi condizioni di abbandono.²⁰⁰ È fornita in aggiunta la misura della lunghezza dell'intero tempio: 11.30 m.²⁰¹ Dimensione modesta rispetto alla norma.

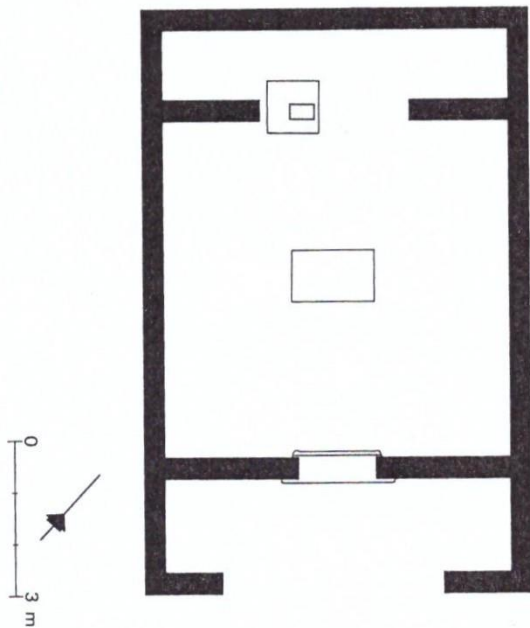


Fig. 18 Pianta del tempio di Apollo (da BIER-S-BOYD 1982, p. 16, fig. 7).

Biers e Boyd escludono che il reperto rinvenuto all'interno del *Pythion* fosse la base della statua di culto e pensarono a un piccolo altare (fig. 19), secondario per importanza al grande *bomos* posto fuori dal tempio.²⁰² Potrebbe trattarsi di una tavola (*trapeza*) per le offerte, presente anche nel tempio di Apollo a Delfi.²⁰³

²⁰⁰ Cfr. BIER-S-BOYD 1982, p. 16.

²⁰¹ Ivi, p. 15.

²⁰² Cfr. BIER-S-BOYD 1982, p. 17.

²⁰³ Cfr. VOUTIRAS 1982, p. 231.



Fig. 19 Resti del tempio di Apollo, foto del 1981 (da BIEERS-BOYD 1982, plate 5.c).

Il piccolo tempio di Apollo presenta elementi architettonici propri dell'età geometrica e alto arcaica: *pronaos* e cella di piccole dimensioni, piccolo altare interno, stretto *adyton* e assenza di portico. È noto che i templi arcaici più piccoli (*naiskoi*) non si distinguevano nella planimetria dall'abitazione privata (*oikos*) costituita da un ambiente quadrangolare aperto sul lato minore e preceduto da un modesto portico sorretto da due pilastri e da due colonne.²⁰⁴ Sebbene il *Pythion* di Ikaria abbia caratteri arcaici, gli archeologi non hanno esitato a datare l'edificio al IV sec. basandosi sia sulla datazione di Buck dell'iscrizione posta sulla soglia del tempio sia sull'epoca di fondazione degli altri edifici del santuario. Se così fosse, non è da escludere che il tempio di Apollo emerso dagli scavi sorgesse su una struttura più antica.²⁰⁵ La venerazione del dio è infatti attestata già nel VI sec. da una fonte epigrafica rinvenuta *in situ*. In IG¹ 1015,²⁰⁶ datata 525 a.C. circa,²⁰⁷ un *agalma* è dedicato a Dioniso e Apollo (τ]οῖ Διον[ύσοι κ]αλὸν ἄγαλμ[α το τε ηεμιμ Ἀ]πόλ(λ)ονι).²⁰⁸ Se la ricostruzione

²⁰⁴ Cfr. CASTOLDI 2004, p. 87.

²⁰⁵ Cfr. PAGA 2016, p. 190.

²⁰⁶ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 1.

²⁰⁷ Cfr. ROBINSON 1948, p. 142.

²⁰⁸ Buck riferisce che a nord della chiesa bizantina fu rinvenuto un frammento di scultura identificabile con il torace di Apollo, di cui non abbiamo più notizie. Resta ipotetica l'esistenza di un *agalma* della divinità (1889E, p. 467).

del testo è corretta, per la prima volta le due divinità comparirebbero insieme in una dedica.²⁰⁹ Il culto praticato a Ikaria parrebbe rivolto a entrambi i numi come attestano anche i reperti archeologici dei due templi a essi dedicati. Sulla venerazione ‘complementare’ di Apollo e Dioniso torneremo.

La celebrazione di Apollo nel santuario di Ikaria è di lunga durata. Lo attesta un gruppo omogeneo di rilievi (V-IV sec.) proveniente dal *Pythion*, che è tempo di analizzare partitamente.

²⁰⁹ Cfr. IERANÒ 1992, p. 179.

I. Rilievo con Artemide, Apollo e adorante (V sec. a.C.)²¹⁰

BUCK 1889E, pp. 471-473, plate XI.3; BOËTHIUS 1918, pp. 26-27; GUARDUCCI 1978 p. 195 nota 2, VOUTIRAS 1982, pp. 230-231, plate 31.3; COMELLA 2002, pp. 129-130, 212 n. 2; HAMILTON 2009, p. 47.



Fig. 20 Rilievo votivo da Ikaria. Atene, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 3075.

Lastra in buono stato di conservazione rinvenuta nel *pronaos* del *Pythion*.²¹¹ 0,27 x 0,31 m. La parte inferiore presenta un prolungamento per essere infissa su un palo.²¹² Permangono abbondanti tracce di colore rosso.

Al centro Apollo è seduto sull'*omphalos*. Il dio è imberbe e ha lunghi capelli ricci che ricadono sulle spalle. L'*himation* drappeggiato lo ricopre interamente lasciando scoperta la mano destra con cui offre una libagione in una *phiale* e la sinistra con cui impugna un fascio di rami di alloro. Davanti a lui si trova un piccolo altare nei pressi del quale un uomo con la mano alzata è colto nel tipico gesto della venerazione. Alle spalle di Apollo si trova la sorella

²¹⁰ Cfr. BUCK 1889E, pp. 471-472. Voutiras, in base a motivazioni stilistiche, data il rilievo nella seconda metà del IV sec. a.C. (1982, p. 231). In generale la datazione dei rilievi qui considerati è *vexata quaestio* non affrontabile in questa sede.

²¹¹ Cfr. BUCK 1889E, p. 472.

²¹² Voutiras ipotizza che i rilievi votivi fossero appesi ai pilastri del *pronaos* (1982, p. 230). Ipotesi verosimile.

gemella Artemide. La dea indossa un lungo chitone e la faretra di cui si scorge la cinghia in diagonale sul petto. Tra i capelli raccolti sul capo si scorge un fermaglio a forma di mezza luna, attributo iconografico della divinità.

Sull'architrave si legge la dedica di «Pisicrate, figlio di Acrotimo» (*IG II² 2817*),²¹³ cui è riferito il titolo di *Pythaistes* (Πυθαιστής), vale a dire membro della Pitaide. La sacra missione diretta da Atene a Delfi per consultare l'oracolo pitico.²¹⁴

II. Rilievo con Leto, Artemide, Apollo e un vecchio (V sec. a.C.?)²¹⁵

BUCK 1889E, pp. 467-468, n. VII, 473, n. XII, figg. XI.1-2 ; BOËTHIUS 1918, pp. 26-27 ; VOUTIRAS 1982, p. 230, 234, plate 31,4 ; COMELLA 2002, pp. 129, 212, n.1 ; HAMILTON 2009, p. 47.



Fig. 21 Rilievo votivo da Ikaria. Atene, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 3061.

²¹³ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. registro: epigrafe n. 3.

²¹⁴ Sulla Pitaide *infra*.

²¹⁵ Cfr. BUCK 1889E, p. 467. Comella data il reperto nella seconda metà del IV sec. a.C. (2002, p. 212 n. 1).

Lastra in due frammenti; quello a sinistra (0.48 x 0.43 m.) fu rinvenuto immurato nella chiesa bizantina,²¹⁶ quello a destra (0.53 x 0.23 m.) di fronte, vicino alla facciata.²¹⁷

Al centro è raffigurato Apollo seduto sull'*omphalos* mentre suona la lira. A sinistra due figure femminili sono identificabili in Leto e Artemide.²¹⁸ A destra un vecchio barbuto regge un lungo bastone. Buck riferisce che sotto questa figura si leggono due lettere incise: EY, interpretate dall'archeologo come frammento di $\text{I}\kappa\alpha\rho\iota\text{]} \epsilon\upsilon[\zeta$.²¹⁹ Benché non vi siano riferimenti espliciti alla Pitaide, anche questo *pinax* (come i rilievi I e III) è stato interpretato come dedica ad Apollo da parte dei *pythaides* diretti a Delfi per consultare l'oracolo pitico.²²⁰

III. Rilievo con Leto, Artemide, Apollo e fanciulli (370-360 a.C.)

GUARDUCCI 1978, pp. 194-195, fig. 54; VOUTIRAS 1982, p. 230 e nota 14; PALAGIA 1995, p. 495; COMELLA 2002, pp. 130, fig. 131, p. 213 n. 6; LAWTON 2007, pp. 51-52, fig. 2.9; BORGIA 2008, pp. 132-133; BEAUMONT 2012, fig. 4.36.; RUTHERFORD 2013, p. 316, fig. 4.



Fig. 22 Rilievo votivo da Ikaria (?). Roma, Museo Barracco, n. inv. 129.

²¹⁶ Cfr. BUCK 1889E, p. 473, n. XII.

²¹⁷ Cfr *ivi*, p. 467, n. VII.

²¹⁸ Cfr *ivi*, p. 473 nota 45.

²¹⁹ Cfr *ivi*, p. 467.

²²⁰ Cfr. VOUTIRAS 1982, p. 234.

Rilievo votivo in marmo pentelico. 3,75 x 4,45 m. Datato 370-360 a.C.²²¹ Nonostante non sia accertata la provenienza, la lastra è riconducibile al gruppo di rilievi rinvenuti nel *Pythion* di Ikaria con dedica ad Apollo.²²² Sulla cornice superiore è incisa l'iscrizione (IG II² 2816)²²³ dedicatoria al dio Apollo: «come *Pythaistai* dedicarono al dio Apollo», su quella inferiore compaiono i nomi dei dedicanti. Come nell'epigrafe IG II² 2817 (vd. rilievo I) il titolo *Pythaistai* si riferisce ai partecipanti alla Pitaide.

Partendo da sinistra, Leto con il peplo e l'*himation* avvolto attorno alle gambe siede sull'*omphalos*. Artemide in piedi accanto alla madre indossa il tipico peplo con *apoptygma* bassocinto e la faretra. Apollo al centro, con un mantello che lascia scoperta parte del busto, ascolta con atteggiamento benevolo i devoti di fronte a lui. Il gruppo è composto da quattro fanciulli (i dedicanti) e un uomo adulto, forse il maestro o il sacerdote, in atto di adorazione. I fanciulli, avvolti interamente nei mantelli, hanno la testa coronata e le mani ritualmente velate.²²⁴ Degno di nota che i *pueri* partecipassero come *pythaidēs* alla sacra processione diretta a Delfi.

²²¹ Tra i dedicanti è nominato Timokritos, figlio di Timokrates. Si tratta verosimilmente del Timokritos citato come prittane della tribù Egeide, del demo di Ikaria nell'iscrizione IG II-III² 1749 (l. 26) del 341/0 a.C., che aveva partecipato alla Pitaide nel 370-360, quando era fanciullo. Questo permette di datare il *pinax* intorno al 370 a.C. (cfr. GUARDUCCI 1978, pp. 194-195; BORGIA 2008, p. 133).

²²² Cfr. COMELLA 2002, p. 130.

²²³ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 7.

²²⁴ Secondo Guarducci il rito delle mani velate, originario della Persia, si diffuse nel mondo classico all'epoca di Alessandro Magno (1978, p. 194 nota 5). Il rilievo di Ikaria in oggetto sarebbe quindi una delle prime attestazioni di tale pratica liturgica. Ipotesi di ricerca.

IV. Rilievo con Apollo seduto sull'*omphalos* (seconda metà IV sec. a.C.)²²⁵

VOUTIRAS 1982, pp. 229-230, plate 30.1; SEG 32.244 1982, pp. 88-89; VAN STRATEN 1995, pp. 86, 295-296, fig. 91; COMELLA 2002, pp. 129-130, 213 n. 5; MILANEZI 2007, pp. 263-264; HAMILTON 2009, p. 48.



Fig. 23 Rilievo votivo da Ikaria (?). Detroit, Institute of Arts, inv. n. 25.14. (da VOUTIRAS 1982, plate 30.1).

Rilievo in marmo pentelico. 0,41 x 0,335 m. La lastra presenta iconografia simile al rilievo conservato ad Atene (n. I).

Apollo, seduto sull'*omphalos*, tiene con la mano destra una *phiale* e con la sinistra un fascio di rami di alloro. Il dio ha la tipica acconciatura con lunghi capelli intrecciati che ricadono sulle spalle. Di fronte si trova un altare con offerte votive. In secondo piano si scorge la mano alzata di un devoto nel tipico gesto di adorazione.

²²⁵ Cfr. VOUTIRAS 1982, p. 231.

L'iscrizione sulla cornice (ἐβδομαισταὶ οἱ ἐπὶ [-; SEG 32.244)²²⁶ fa riferimento agli *ebdomaistai*: i membri di una associazione religiosa, presente solo in Attica,²²⁷ che il settimo (*ebdomas*) giorno di ogni mese celebravano Apollo. Il luogo di provenienza del *pinax* è ignoto ma è stato messo in relazione in modo convincente ai rilievi votivi rinvenuti a Ikaria.²²⁸ La somiglianza iconografica con le lastre ikariesi, il marmo pentelico utilizzato, il fatto che solo dal *Pythion* di Ikaria provengano simili *pinakes* votivi sembrano motivazioni valide. A queste si aggiunga l'epigrafe IG F³254 (440-415)²²⁹ in cui sono riferite cerimonie in onore di Apollo il settimo giorno del mese (ll. 15-20). Il rilievo di Detroit parrebbe un'ulteriore testimonianza della venerazione di Apollo a Ikaria. Ogni settimo giorno del mese gli *ebdomaistai* facevano un sacrificio animale al dio seguito da un banchetto nel quale si cibavano della carne della vittima che poteva essere un agnello o un capretto.²³⁰ Sembra che gli officianti cambiassero ogni anno come suggerisce il riferimento nell'iscrizione: οἱ ἐπὶ [- (quelli nel...)²³¹

Fonti di diverso tipo attestano nei secoli il culto di Apollo a Ikaria. Dai rilievi votivi e dalle epigrafi sappiamo che il dio era celebrato nel santuario ikariese mensilmente dagli *ebdomaistai* e occasionalmente dai *pythaides* che facevano tappa nel santuario. La processione Pitaide era infatti un avvenimento straordinario.²³² Essa partiva solo a una determinata condizione: l'apparizione dell'*harma*, un lampo improvviso, sul monte del Parnete osservato per tre giorni e tre notti di seguito dall'*eschara* di Zeus Astrapaios ad Atene guardando in direzione del demo di Phyle. Il fenomeno era così raro da divenire proverbiale,

²²⁶ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 17.

²²⁷ Cfr. VOUTIRAS 1982, p. 230.

²²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 229-230.

²²⁹ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 5.

²³⁰ Cfr. VOUTIRAS 1982, p. 231 e nota 21.

²³¹ Cfr. *ibidem*.

²³² Faccio qui riferimento agli appunti inediti delle lezioni che il prof.re Giandomenico De Tommaso mi ha dato con generosità. Ringrazio il prof.re anche di avermi suggerito questa direzione di ricerca.

come riferiscono le fonti.²³³ La Pitaide riproponeva lo stesso percorso che Apollo aveva compiuto da Atene a Delfi.²³⁴ Data la presenza a Ikaria di rilievi votivi dedicati da *pythaidēs* è verosimile che la *theoria* all'andata o al ritorno da Delfi facesse tappa nel santuario e rendesse onore a Apollo Pizio, qui venerato (fig. 24).

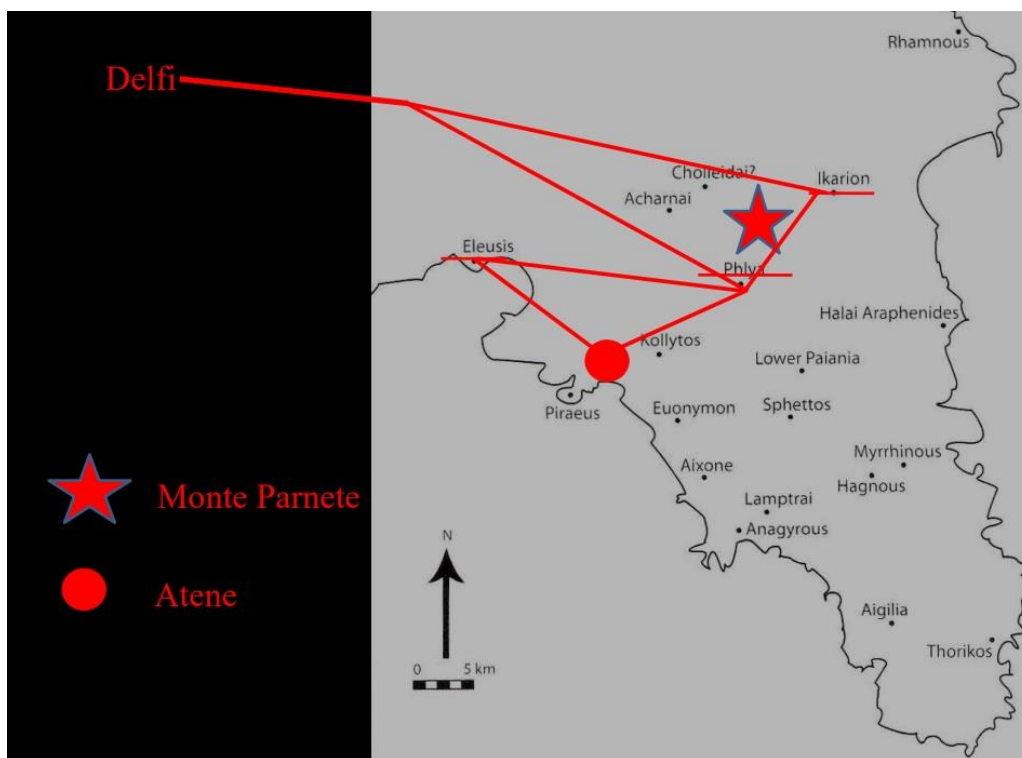


Fig. 24 Ipotesi ricostruttiva del percorso della Pitaide (prof.re DE TOMMASO).

La relazione tra la processione Pitaide e Ikaria non è mai stata indagata e meriterebbe un ulteriore approfondimento. Il rapporto tra il demo di Ikaria e l'oracolo delfico di Apollo è attestato anche da fonti letterarie in cui è narrato il mito di Ikarios e Erigone. Sintetizzando, in seguito al suicidio di Erigone, impiccata per la disperazione dopo l'uccisione del padre, scoppia ad Atene una 'epidemia' di suicidi da parte delle giovani *parthenoi*. Il rimedio è svelato dall'oracolo di Apollo Pizio: rendere onore a Ikarios e Erigone e punire i

²³³ SUDA α 3963 Adler. «Ἄρμα: τόπος τῆς Ἀττικῆς. καὶ παροιμία: ὅταν δι' Ἄρματος ἀστράψῃ. ἐπὶ τῶν χρονίως γινομένων» (Harma: località dell'Attica e proverbio: ogni volta che lampeggia attraverso l'harma. In riferimento a cose che richiedono molto tempo per accadere).

²³⁴ Ephor. FGrH 70, F 311, citato da Str. IX.3.12.

colpevoli della loro morte.²³⁵ È presente un riferimento generico all'oracolo in uno scolio all'Iliade: «Sorta una contaminazione ad Atene, secondo un oracolo gli Ateniesi venerarono Erigone e Icario con onori annuali».²³⁶ Lo stesso in Servio:²³⁷

Ma, dopo qualche tempo, venne inflitto un morbo agli Ateniesi, tale che le fanciulle vergini, per un qualche moto di pazzia, erano portate ad impiccarsi; l'oracolo rispose che quell'epidemia poteva essere sedata, se fossero andati in cerca dei corpi di Icario ed Erigone.

È esplicito il riferimento all'oracolo di Apollo in Igino:²³⁸

Per questo fatto [il suicidio di Erigone] Libero si adirò e inflisse alle figlie degli Ateniesi una pena analoga. Gli Ateniesi chiesero allora all'oracolo di Apollo ragione di ciò; il responso fu che avevano lasciate impunte le morti di Icario ed Erigone. Dopo aver ricevuto questa risposta, gli Ateniesi fecero scontare ai pastori il loro delitto e istituirono contro il diffondersi del contagio una “festa dell'altalena”²³⁹ in onore di Erigone.

Anche in Eliano è nominato l'oracolo pitico:²⁴⁰

Quando Icario fu ucciso dai parenti di coloro che, dopo aver bevuto il vino per la prima volta, erano caduti addormentati (poiché non sapevano ancora che si trattava semplicemente di uno stato di grave sonnolenza e non di morte), l'Attica fu colpita da una pestilenza, a causa, suppongo, della vendetta di Dioniso, che volle punire in tal modo i responsabili dell'assassinio del primo e più antico coltivatore delle sue piante. Tuttavia l'oracolo pitico vaticinò agli abitanti dell'Attica che, se volevano ottenere guarigione da quel morbo,

²³⁵ Per il racconto dettagliato del mito cfr. regesto delle fonti letterarie II.3.

²³⁶ *Scholia minora ad Homerum*, XXII 29. Cfr. regesto delle fonti letterarie II.3.

²³⁷ *Serv. Comm. Verg. G.* 38914. Cfr. regesto delle fonti letterarie II.3.

²³⁸ *Hyg. Fab.* 130. Cfr. regesto delle fonti letterarie II.3.

²³⁹ Si tratta del rito delle Aiorai. Cfr. capitolo III par. 2.4.

²⁴⁰ *Ael. NA* 7.28. Cfr. regesto delle fonti letterarie II.3.

dovevano fare sacrifici in onore di Icaro e di Erigone, sua figlia, e del loro cane.

Incrociando le fonti (archeologiche, epigrafiche, figurative, letterarie) appare profondo il legame tra Ikaria, l'eroe eponimo Ikarios e il culto di Apollo Pizio. Tale relazione spiegherebbe la tappa ikariense della Pitaide. Aspetto, non sarà inutile ribadirlo, sinora non indagato.

3. Il tempio di Dioniso e il culto di Apollo e Dioniso a Ikaria

HARRISON 1888, p. 131; BUCK 1889C, p. 176; ANTI 1947, p. 146; BIRS-BOYD 1982, p. 6, nota 12; TRAVLOS 1988, p. 85; ANGIOLILLO 1997, p. 91; WILES 1997, p. 27; MORETTI 2000, p. 278; DETIENNE 2001, p. 149; GOETTE 2001, p. 264; GIATTI 2007, p. 592; PEREGO 2010-2011, p. 116; MORETTI 2011², p. 129; PAGA 2016, p. 190.

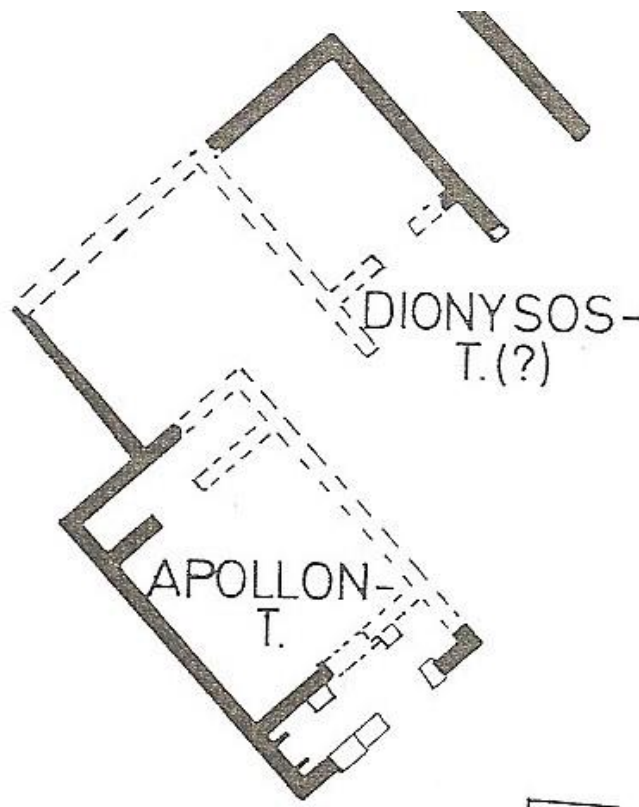


Fig. 25 Mappa del tempio di Apollo e di Dioniso (?) (da GOETTE 2001, p. 263, fig. 86).



Fig. 26 Edificio G (tempio di Dioniso?), foto del 1981 (da BIER-S-BOYD 1982, plate 1a).

I resti di un edificio, indicato con la lettera G da Buck (fig. 10), furono ritenuti dall'archeologo appartenenti a una struttura aggiunta al *Pythion*, destinata forse ai sacerdoti.²⁴¹ In seguito Biers e Boyd ipotizzarono che si trattasse del tempio di Dioniso, orientato come quello di Apollo a sud-est,²⁴² ipotesi poi condivisa dall'autorevole archeologo greco Iōannēs Travlos.²⁴³ La vicinanza all'area teatrale avvalorerebbe tale identificazione. A prescindere da quale edificio possa essere identificato come il tempio di Dioniso, è certo che esso fosse presente nel santuario come attesta anche l'epigrafe SEG. 22.117 (330 a.C.) in cui è citato il *Dionysion* (l. 8). Fonti di diverso tipo inoltre documentano il culto dionisiaco nel demo di Ikaria fin dal VI sec. a.C. Frammenti di una colossale statua del dio (VI sec.) ritrovati nel sito provano la sua venerazione.²⁴⁴ Epigrafi rinvenute *in loco*, databili V-IV sec., registrano la celebrazione delle Dionisie rurali e delle competizioni drammatiche in onore di Dioniso.²⁴⁵ Si

²⁴¹ Cfr. BUCK 1889C, p. 176.

²⁴² Cfr. BIER-S-BOYD 1982, p. 6, nota 12. Anti cita genericamente un tempio di Dioniso nel santuario di Ikaria senza darne indicazioni topografiche (1947, p. 146).

²⁴³ Cfr. TRAVLOS 1988, p. 85.

²⁴⁴ Cfr. par. 5.

²⁴⁵ Cfr. capitolo III par. 1.3.

aggiungano le numerose fonti letterarie e figurative che tramandano la visita di Dioniso a Ikarios, l'eroe eponimo del demo.²⁴⁶

Potrebbe sembrare strano che in un demo così caratterizzato in senso dionisiaco come quello di Ikaria sia venerato anche Apollo Pizio.²⁴⁷ È bene ribadire che la contrapposizione Apollo-Dioniso è una distorsione che ha dominato il secondo Ottocento e si è protratta nel Novecento senza tener conto della complessità della religione greca. Al contrario i documenti storici e archeologici evidenziano spazi sacri, pratiche culturali e racconti mitici in cui il rapporto tra Apollo e Dioniso è basato sull'incontro e la condivisione. Si pensi al santuario apollineo di Delfi dove accanto ad Apollo è venerato Dioniso.²⁴⁸ Qui durante i quattro mesi invernali, in cui Apollo si ritira nelle sue terre iperboree e l'oracolo tace, Dioniso regna insieme alle sacre ancelle che svolgono i loro riti sulla cima del Parnaso.²⁴⁹ La compresenza di Apollo e Dioniso è attestata non solo nel grande santuario panellenico di Delfi ma anche a Rodi, Magnesia sul Meandro, Naucrati²⁵⁰ e appunto Ikaria. I due dèi condividono non pochi ambiti di 'azione': la mantica, la poesia, la viticoltura, la medicina, la *paideia*.²⁵¹ In generale le singole divinità greche non possono essere isolate poiché le loro funzioni si intersecano, contrastano o completano a vicenda. Così tutti i santuari più importanti prevedono anche culti di divinità affini a quella principale, «per non parlare degli eroi, il cui culto è spesso associato con quello degli dèi». ²⁵² È il caso del santuario di Ikaria in cui sono venerati Dioniso, Apollo e l'eroe eponimo Ikarios, come attesta la già citata epigrafe *IG³253* (450-425 a.C.)²⁵³ in cui sono registrate le spese destinate ai diversi culti.

²⁴⁶ Per il mito cfr. regesto delle fonti letterarie II.3.

²⁴⁷ Secondo Detienne a Ikaria è presente «one of the oldest encounters between Apollo and Dionysus» (2001, p. 149).

²⁴⁸ Cfr. MASSA 2006-2007, pp. 77-78.

²⁴⁹ Cfr. GRAF 1996, p. 373.

²⁵⁰ Cfr. DETIENNE 1999, pp. 11-20.

²⁵¹ Cfr. ISLER-KERÉNYI 2001B, p. 1416.

²⁵² GRAF 1996, p. 379.

²⁵³ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 4.

Tornando all'associazione culturale di Apollo Pizio e Dioniso Ikarios, attestata dall'epigrafe IG¹1015 (525 a.C. ca.),²⁵⁴ Giorgio Ieranò mette in relazione il duplice culto con la politica religiosa dei Pisistratidi.²⁵⁵ Secondo lo studioso i tiranni ateniesi mostrarono uno spiccato interesse verso queste due divinità e operarono per un collegamento tra i due culti. Mentre Dioniso veniva considerato una divinità «popolare, ignorata dall'aristocrazia e perciò esaltata dai tiranni», in Apollo si riconosceva «il custode immutabile dei valori e delle tradizioni aristocratiche, perennemente ostile all'*hybris* monarchica della tirannide».²⁵⁶ Con la fondazione degli agoni dionisiaci i tiranni di Atene tentarono pertanto di promuovere sia il culto aristocratico di Apollo²⁵⁷ sia quello 'popolare' di Dioniso.

4. L'edificio D: *stoà* (?)

BUCK 1889C, pp. 172-173; BALD ROMANO 1982, p. 408; BIERS-BOYD 1982, p. 9; TRAVLOS 1988, p. 85; MORETTI 2000, p. 278; GIATTI 2007, p. 5 92; MORETTI 2011², p. 129; WILSON 2015, pp. 101-103; PAGA 2016, p. 190.

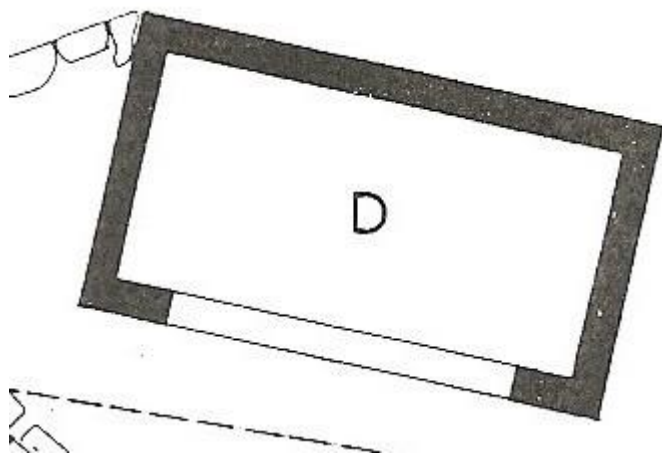


Fig. 27 Edificio D (da TRAVLOS 1988, p. 88, fig. 98).

²⁵⁴ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. registro: epigrafe n. 1.

²⁵⁵ Cfr. IERANÒ 1992, pp. 171-180.

²⁵⁶ Ivi, pp. 171-172.

²⁵⁷ Numerose furono le azioni a favore del culto di Apollo. In sintesi: la purificazione di Delo, la consacrazione di un'ara del *temenos* di Apollo Pizio sull'Ilisso, la costruzione di un sacrario di Apollo Patroos nell'agorà di Atene (ivi, p. 172).

Buck nel resoconto degli scavi scrive di non essere in grado di ipotizzare la funzione della struttura D,²⁵⁸ di cui permangono tre lati relativamente visibili mentre il quarto è in gran parte perduto. L'entrata era presumibilmente sul lato sud (fig. 27).²⁵⁹



Fig. 28 Struttura D da ovest, foto del 1981 (da BIER-S-BOYD 1982, plate 3a).

In base alla conformazione Travlos ipotizzò che l'edificio potesse essere la *stoà* del santuario.²⁶⁰ È noto che fin dall'età protoarcaica nei *temenoi* vi fossero anche strutture non culturali ma funzionali, come i porticati destinati a ospitare i partecipanti delle cerimonie festive e dei sacrifici.²⁶¹ Non solo, la *stoà* di Ikaria avrebbe forse potuto mostrare e proteggere iscrizioni, dediche e altro materiale relativo al culto di Dioniso.²⁶² Diversamente il monumento è stato identificato come il tempio di Dioniso poiché in questa zona sono stati rinvenuti i frammenti della statua colossale del dio.²⁶³

²⁵⁸ «Exactly what was the purpose of the structure D, I am unable to suggest» (BUCK 1889C, p. 173).

²⁵⁹ Cfr. BIER-S-BOYD 1982, p. 9. Anche i due archeologi non identificano l'edificio.

²⁶⁰ «Das Gebäude D scheint eine kleine Stoa im Heiligtum gewesen zu sein» (TRAVLOS 1988, p. 88). Ricordo che Travlos fu l'architetto che restaurò la Stoà di Attalo ad Atene (1952-1956). La sua ipotesi di identificazione è degna di considerazione.

²⁶¹ Cfr. MARCONI 2002, p. 532.

²⁶² Cfr. WILSON 2015, p. 102.

²⁶³ Cfr. BALD ROMANO 1982, p. 408; PAGA 2016, p. 190.

5. Il monumento coregico

CHANDLER 1825, pp. 200-201; MILCHHÖFER 1887A, p. 2; MILCHHÖFER 1887B, p. 311, n. 366; AIA 1888, p. 44; MERRIAM 1889, p. 75; BUCK 1889c, pp. 165-171; GENNADIUS 1897, pp. 1-2; LORD 1947, p. 71; DILKE 1950, p. 30; BIERS-BOYD 1982, pp. 9-11; SEG 32.249 1982, p. 90; WHITEHEAD 1986, pp. 152 e nota 13, 217; TRAVLOS 1988, p. 85; CSAPO-SLATER 1995, p. 126, n. 50E; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 67; ANGIOLILLO 1997, p. 91; MORETTI 2000, p. 278; WILSON 2000, pp. 249-251; CAMP 2001, p. 289; GOETTE 2001, p. 263; SEG 51.9 2001, p. 3; WIJMA 2011, p. 208.

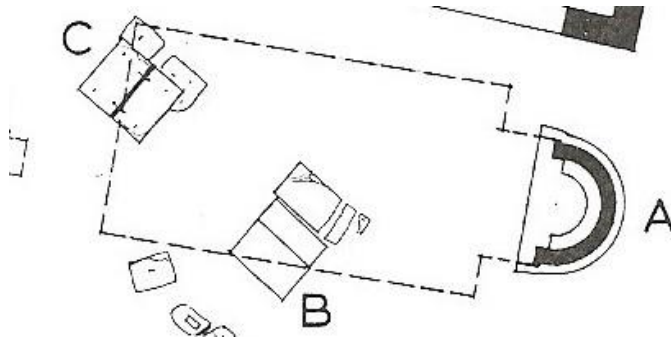


Fig. 29 Monumento coregico (A) (da TRAVLOS 1888, p. 88, fig. 98).

Monumento coregico in marmo posto *in situ* (fig. 30).²⁶⁴ Datato IV secolo.²⁶⁵



Fig. 30 Monumento coregico oggi (<http://www.theatrum.de/361.html>).

²⁶⁴ È bene puntualizzare che il monumento come lo vediamo oggi è il risultato di una ricomposizione di pezzi emersi dallo smembramento della chiesa bizantina poi riasssemblati. Buck evidenzia come non tutti i blocchi appartengano alla stessa epoca (1889c, pp. 165-171). È superfluo dire che il *modus operandi* dell'archeologia ottocentesca fosse molto diverso da quello attuale che dispone di strumenti di lavoro sofisticati.

²⁶⁵ La datazione del monumento è *vexata quaestio*. Buck genericamente indica il IV sec. (1889c, p. 170 nota 7); Csapo-Slater la metà del IV sec. (1995, p. 126, n. 50E); Goette il periodo ellenistico (2001, pp. 262-263).

Sull'architrave è scolpita la dedica di tre coreghi vincitori (νικήσαντες) (fig. 31). L'iscrizione (*IG II²3098*, metà IV sec. A.C.)²⁶⁶ attesta la *synchoregia* a Ikaria.²⁶⁷ Le dimensioni del monumento, alto più di tre metri,²⁶⁸ inducono a ritenere si trattasse di una coregia elargita in una occasione importante.

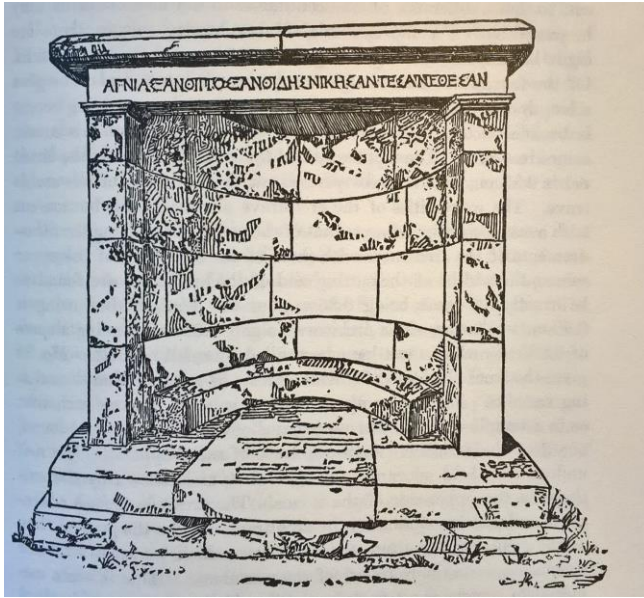


Fig. 31 Il monumento coregico di Ikaria (da BUCK 1889c, p. 167, fig. 23).

Come già detto, gli scavi a Ikaria iniziarono dalla chiesa bizantina di S. Dionigi l'Areopagita, nella cui abside era inglobato il monumento coregico.²⁶⁹ La chiesa fu demolita senza esitazioni conservative.²⁷⁰ Emersero importanti reperti, quali il torso della statua colossale di Dioniso (fig. 32).

²⁶⁶ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 11.

²⁶⁷ Per la trattazione della coregia a Ikaria cfr. capitolo III par. 1.3. Anticipo qui che a Ikaria è documentata sia la *choregia* di un solo corego (*IG II²3094*, *IG II²3099*), sia la *synchoregia* di due (*IG I²254*, *IG II²1178*) o tre coreghi (*IG II²3095*, *IG II²3098*).

²⁶⁸ Cfr. WILSON 2000, p. 249.

²⁶⁹ Cfr. par. 3.

²⁷⁰ «on Monday, Jan. 30 [1888], work was begun with six workmen, the plan being to clear the ground in the immediate vicinity of the church and to remove the walls» (BUCK 1889c, p. 154).



Fig. 32 Chiesa bizantina diruta (da LORD 1947, plate II).

Benché la morfologia a esedra sia simile a numerosi monumenti dedicatori rinvenuti in altri santuari, il reperto di Ikaria presenta elementi unici quali le dimensioni notevoli e la presenza del tetto.²⁷¹ Il che ha implicazioni non secondarie anche con lo spazio teatrale.

²⁷¹ Cfr. BIERS-BOYD 1982, p. 11 e nota 22. I due archeologi citano a confronto i monumenti di Delfi, Epidauro, Fliute e Messene.

5. La statua di Dioniso

AIA 1888, p. 45-46; HARRISON 1888, p. 131; BUCK 1889E, pp. 461-467; MERRIAM 1889, p. 75; GENNADIUS 1897, pp. 6-7; LORD 1947, p. 71; WREDE 1928, pp. 67-70; KAROUZOU 1968, p. 18, n. 3072, fig. 11A; p. 29, nn. 3073, 3074, 3897; KERÉNYI 2011³, pp. 262-263; ANGIOLILLO 1981, pp. 16-17, fig. 2; BOARDMAN 1981, p. 112, fig. 170; BALD ROMANO 1982, pp. 398-409; LIMC 1986, vol. III.1, p. 424, n. 6, p. 437, n. 134, vol. III.2, p. 296, n. 6; p. 310, n. 134; FRONTISI-DUCROUX 1996 p. 278.; ANGIOLILLO 1997, pp. 92-94, 148; WILES 1997, p. 27; MORETTI 2000, p. 279; DESPINIS 2007, pp. 103-137; GIATTI 2007, p. 592; MORETTI 2011², p. 132; GOETTE 2014, p. 103; PAGA 2016, p. 190.

Diversi pezzi riconducibili alla statua colossale di Dioniso furono rinvenuti nei pressi della Chiesa bizantina (A) nei primi giorni di scavi del 1888 (fig. 33).

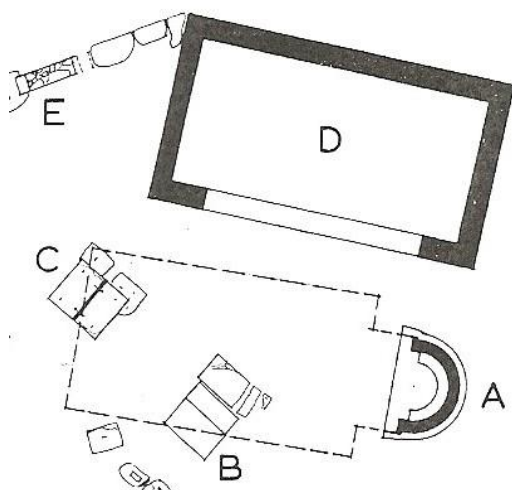


Fig. 33 Chiesa bizantina (A), basi di marmo (B, C), edificio D (stoà?) (da TRAVLOS 1888, p. 88, fig. 98).

L'*agalma* è reperto di primaria importanza nella storia di Ikaria e merita una trattazione approfondita. Esso, insieme alle epigrafi e al supposto tempio della divinità,²⁷² connota in senso dionisiaco il santuario e permette di datare in età arcaica (VI sec. a.C.) l'attività culturale del sito. Di seguito sono analizzati i diversi frammenti del simulacro. Segue l'ipotesi ricostruttiva dell'intera statua.

La cosiddetta maschera di Dioniso²⁷³ fu rinvenuta in due frammenti (fig. 34): quello più grande, raffigurante il volto, sotto il muro della chiesa

²⁷² Cfr. par. 3.

²⁷³ Così nella bibliografia è genericamente indicata la testa di Dioniso benché l'identificazione in una maschera sia oggetto di discussione, come vedremo.

bizantina presso la base C, il lato destro della barba all'interno dell'edificio D (fig. 33).²⁷⁴ Realizzato in marmo pentelico, il reperto misura 0.41 x 0.35 m.²⁷⁵



Fig. 34 Testa di Dioniso prima e dopo il restauro (da BALD ROMANO 1982, plate 93 a, b). Atene, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 3072.

La testa presenta caratteri iconografici tipici dell'età arcaica quali: i grossi riccioli a 'gusci di lumaca' che incorniciano il volto, gli occhi a mandorla, i bulbi oculari rigonfi. A questi si aggiungano le grandi dimensioni del reperto.²⁷⁶ Due piccoli fori all'altezza delle tempie servivano probabilmente per il fissaggio di una corona metallica.²⁷⁷ Il retro è abbozzato e concavo nella parte inferiore (fig. 35).

²⁷⁴ Cfr. BALD ROMANO 1982, p. 399.

²⁷⁵ Le misure sono quelle indicate da BUCK 1889E, p. 461.

²⁷⁶ Si pensi ai *kouroi* in marmo rinvenuti nel santuario di Posidone a Capo Sounion alti circa tre metri (Cfr. BEJOR-CASTOLDI-LAMBRUGO 2008, p. 99).

²⁷⁷ Cfr. BUCK 1889E, p. 462.



Fig. 35 Retro della testa di Dioniso (da BALD ROMANO 1982, plate 93d).

Buck ritenne che il retro del capo fosse stato asportato in un secondo tempo rispetto all'esecuzione affinché la testa potesse essere appesa come una maschera a un muro o a un pilastro. Se l'ipotesi funziona la testa in origine era a tutto tondo.²⁷⁸ Essa appartenerebbe, come altri frammenti rinvenuti, all'*agalma* di Dioniso. Tesi poi confermata dagli studiosi.²⁷⁹ Simonetta Angiolillo sostiene invece si tratti di una vera e propria maschera – dato il retro cavo e la presenza di un incasso per il perno (fig. 35) – che mette in relazione con le Lenee.²⁸⁰ È noto che durante tali feste, come raffigurano i *Lenäenvasen*,²⁸¹ la maschera di Dioniso venisse appesa a un palo ricoperto di vesti intorno al quale pare che danzassero le menadi e altre donne facessero libagioni. Secondo Angiolillo «il ritrovare l'esemplare più antico di questo tipo di maschere proprio a Ikaria permette [...] di congetturare che il culto di Dioniso Leneo avesse la sua origine in questo demo e fosse stato da qui trasferito ad Atene probabilmente in epoca

²⁷⁸ Cfr. BUCK 1889E, p. 461.

²⁷⁹ Fondamentale a questo proposito lo studio di BALD ROMANO 1982, pp. 398-409 su cui torneremo.

²⁸⁰ Cfr. ANGIOLILLO 1997, pp. 92-94, 148.

²⁸¹ Per i vasi lenaici cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 43-47.

antica».²⁸² Poiché non sono state rinvenute fonti che attestino le Lenee a Ikaria,²⁸³ l'ipotesi sembra non economica.

Il torso della scultura fu rinvenuto in tre frammenti. Il torace nei pressi della base B (fig. 33), sotto il pavimento della chiesa bizantina alla stessa profondità circa della testa. I frammenti della coscia e della spalla destra a sud-est del monumento coregico (A, fig. 33).²⁸⁴ Il reperto rimase *in situ* fino al 1942, quando fu trasferito nel Museo Archeologico di Atene.²⁸⁵



Fig. 36 Torso di Dioniso. Atene, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 3097 (da BALD ROMANO 1982, fig. 94a).

Il petto massiccio è leggermente contorto a destra con il lato sinistro spinto in avanti (fig. 36).²⁸⁶ Sopra il chitone con le pieghe verticali è indossato l'*himation* appoggiato sulla spalla sinistra. La postura sembra suggerire la

²⁸² ANGIOLILLO 1997, p. 148.

²⁸³ Come vedremo nel capitolo III le epigrafi attestano la celebrazione delle Dionisie rurali a Ikaria ma non delle Lenee.

²⁸⁴ Cfr. BUCK 1889E, p. 465.

²⁸⁵ Cfr. KAROUZOU 1968, p. 29, n. 3897.

²⁸⁶ Cfr. BALD ROMANO 1982, p. 399.

posizione seduta del dio. La presenza di buchi suggerisce che Dioniso indossasse un ornamento metallico.²⁸⁷

La mano destra reggente il *kantharos* fu rinvenuta nei pressi del muro est dell'edificio D (fig. 33).²⁸⁸ Conservatasi da sopra il polso all'estremità delle dita, è lunga circa 21 cm.²⁸⁹ I manici della coppa sono parzialmente rotti (fig. 37).



Fig. 37 Mano di Dioniso reggente il *kantharos*. Atene, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 3073 (da BALD ROMANO 1982, plate 95d, 94b).

Sono stati rinvenuti anche i piedi della statua, dei quali è ignoto il luogo di ritrovamento (fig. 38).



Fig. 38 Piedi della statua di Dioniso. Atene, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 3074 (BALD ROMANO 1982, plate 95c).

²⁸⁷ Cfr. BUCK 1889E, p. 465.

²⁸⁸ Cfr. *ibidem*.

²⁸⁹ Cfr. *ibidem*.

Buck si limitò a ipotizzare che la testa di Dioniso appartenesse a una statua.²⁹⁰ L'archeologa Irene Bald Romano ha confermato che tutti i reperti sono riconducibili al medesimo simulacro, così che attualmente al Museo Archeologico di Atene la scultura si presenta assemblata (fig. 39).



Fig. 39 La statua di Dioniso.
Atene, Museo Archeologico Nazionale, nn. inv. 3072, 3073, 3074, 3097.

La studiosa in base al comune utilizzo del marmo pentelico, alle misure compatibili e allo stile uniforme ha dimostrato la comune appartenenza dei frammenti all'*agalma* dionisiaco.

La presenza della statua di Dioniso nel santuario di Ikaria è attestata inoltre anche da alcune epigrafi. La citata iscrizione *IG F³ 1015* (525 a.C. ca.) documenta la dedica di un *καλὸν ἄγαλμα* a Dioniso.²⁹¹ In *IG F³ 254* (440-415 a.C.

²⁹⁰ Cfr. BUCK 1889E, p. 464.

²⁹¹ Per l'analisi dell'epigrafe cfr. registro: epigrafe n. 1.

ca.)²⁹² è riferito che i coreghi prestano giuramento prima degli agoni ponendo una mano sulla statua (ll. 10-12).²⁹³ Senza addentrarmi nell'interpretazione discussa dell'epigrafe *IGI²2851* (IV sec. A.C.), per la quale rimando al regesto,²⁹⁴ mi limito qui a segnalare il riferimento all'*agalma* della divinità (ll. 2-3).

La paternità della statua è dibattuta.²⁹⁵ In particolare la 'maschera' di Dioniso è stata accostata alla cosiddetta *Testa Rayet* (530-520 a.C.), capolavoro dell'atticismo arcaico (fig. 40).²⁹⁶



Fig. 40 A sinistra la cosiddetta Testa Rayet. Copenaghen, Carlsberg Glyptotek n. inv. 418.

Benché le pettinature differiscano, simile è il trattamento delle guance e degli occhi. È possibile che l'autore della scultura ikariense avesse lavorato nella bottega del Maestro della Testa Rayet o ne conoscesse le opere. Ipotesi di ricerca.

²⁹² Per l'analisi dell'epigrafe cfr. regesto: epigrafe n. 5.

²⁹³ Secondo Buck (1889d, p. 314) la statua citata nell'epigrafe è quella di Apollo, mentre secondo Bald Romano (1982, p. 407) si tratta della statua colossale di Dioniso. Poiché l'iscrizione fa chiaro riferimento agli agoni drammatici dionisiaci (l. 24) propondo a identificare nell'*agalma* la statua di culto di Dioniso.

²⁹⁴ Cfr. regesto: epigrafe n. 15.

²⁹⁵ La questione è riassunta da ANGIOLILLO 1981, pp. 16-17, cui mi rifaccio.

²⁹⁶ Cfr. WREDE 1928, pp. 67-70. Per un approfondimento sull'opera cfr. GIULIANO 2011³, pp. 156-157.

La ‘maschera’ è stata accostata anche alla nota *Stele del vasaio* (fine VI-inizio V sec.) attribuita allo scultore Endoios (fig. 41).²⁹⁷ Le due opere sarebbero simili per la resa di capelli e barba e il vigore plastico.²⁹⁸ Confronto non convincente a mio parere.



Fig. 41 Endoios, stele del vasaio. Atene, Museo dell'Acropoli n. inv. 1332.

Diversamente l'*agalma* ikariense è stata ricondotta alla bottega di Aristokles,²⁹⁹ attivo in Attica nella seconda metà del sec. VI a. C. In particolare sono state accostate la ‘maschera’ di Dioniso e la celebre *Stele di Aristion* (520-510 a. C. ca.) (fig. 42). Eppure tra le due opere c'è una sostanziale differenza: la

²⁹⁷ Per un approfondimento sull'opera cfr. BEJER-CASTOLDI-LAMBRUGO 2008, pp. 104-105.

²⁹⁸ Cfr. ANGIOLILLO 1981, p. 16.

²⁹⁹ Cfr. KAROUZOS 1961, p. 47.

‘maschera’ ha una struttura fortemente plastica, la stele di Aristokles designativa.³⁰⁰ Quest’ultima è confrontabile con un’altra scultura rinvenuta a Ikaria: la stele dell’oplita (fig. 42). La stele di Aristion fu rinvenuta nel 1838 a Velanideza, un demo attico vicino a Maratona, non lontano da Ikaria. Realizzata in marmo pentelico misura circa due metri. L’opera fu scolpita attorno al 520-510 a.C. da Aristokles, il cui nome è scolpito sul basamento.³⁰¹

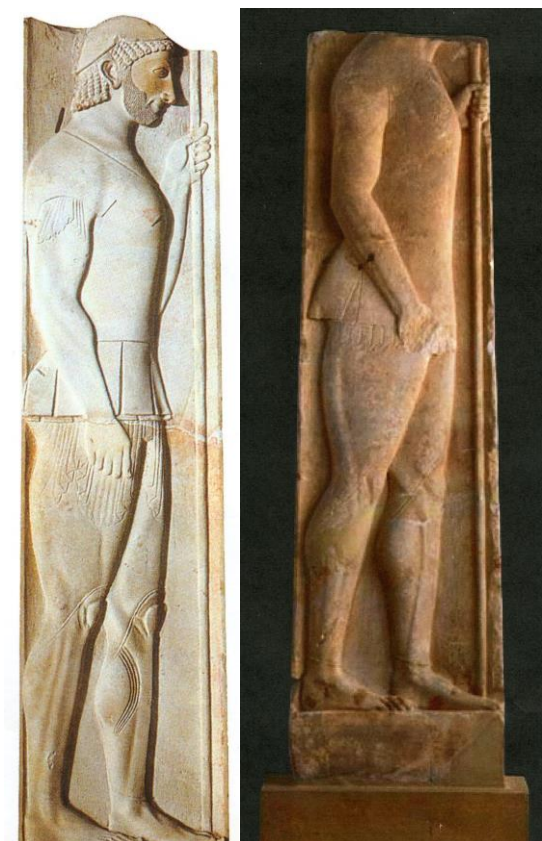


Fig. 42 A sinistra stele di Aristion di Aristokles. A destra stele di guerriero da Ikaria. Atene, Museo Archeologico Nazionale, nn. inv 29, 3071.

Molto simile è la stele acefala rinvenuta a Ikaria³⁰² all’interno della chiesa bizantina.³⁰³ Anch’essa in marmo pentelico è alta 1,72 m.³⁰⁴

³⁰⁰ Cfr. ANGIOLILLO 1981, p. 16.

³⁰¹ Cfr. BEJER-CASTOLDI-LAMBRUGO 2008, p. 119, fig. 3.62.

³⁰² Bibliografia: BUCK 1889A, pp. 9-17; RICHTER 1961, fig. 129; JEFFERY 1962, p. 135, n. 37; KAROUZOU 1968, p. 18, n. 3071; KALTSAS 2002, p. 64, n. 86.

³⁰³ Cfr. BUCK 1889A, p. 9.

³⁰⁴ *Ibidem.*

L'iconografia analoga è significativa ma non sufficiente per attribuire il rilievo ikariese ad Aristokles. La raffigurazione del guerriero era infatti molto diffusa sui rilievi funerari attici dopo la metà del VI sec.³⁰⁵ Notiamo anche differenze stilistiche tra le due *stelai*: lo stile di Aristokles è calligrafico, minuzioso nella resa dei particolari, quello dello scultore ikariese è più sintetico. Benché la paternità della stele di Ikaria rimanga ignota, è lecito supporre che lo scultore conoscesse le opere della bottega di Aristokles. Verosimile che nel santuario di Ikaria lavorassero più scultori che si distinguessero nello stile; si spiegherebbe così la differenza tra l'*agalma* e la stele. Al differente linguaggio contribuirebbe anche la diversa finalità delle opere: oggetto di devozione pubblica la prima, privata la seconda.

Indipendentemente dall'attribuzione, la statua di Dioniso rinvenuta a Ikaria è di straordinaria importanza dal punto di vista storico, trattandosi forse dell'«unica effigie cultuale sopravvissuta per quanto frammentaria».³⁰⁶ È possibile che altre 'maschere' simili siano copie di quella ikariese.³⁰⁷

Circa la datazione della scultura premetto che la plastica a tutto tondo del VI sec., a differenza della scultura architettonica che spesso trova un riferimento cronologico agganciabile a eventi storici databili, soffre la mancanza di un aggancio temporale a eccezione del termine *ante quem* della 'colmata persiana' (480-479 a.C.). Le sculture arcaiche pertanto vengono datate su basi stilistiche.³⁰⁸

La statua di Dioniso condivide con il *kouros*, il tipo scultoreo maschile dell'età arcaica, la rigidità frontale, l'altezza notevole, l'acconciatura elaborata con riccioli elegantemente disposti sulla fronte, il volto ovale con grandi occhi a mandorla dal taglio netto. Avvalora tale periodizzazione anche l'epigrafe *IG*

³⁰⁵ Cfr. KALTSAS 2002, p. 64, n. 86.

³⁰⁶ FRONTISI-DUCROUX 1996 p. 278.

³⁰⁷ Cfr. *ibidem*. Tra le copie mi limito qui a ricordare la 'maschera' di Dioniso emersa durante gli scavi dell'agorà di Atene nel 1972 (Atene, Museo Archeologico Nazionale n. inv. S2485). Secondo Shear (1973, pp. 359-407) le caratteristiche stilistiche permettono di datare l'opera nel 470 a.C. ca. Lo studioso ipotizza possa trattarsi di una versione posteriore della 'maschera' proveniente da Ikaria (ivi, pp. 402-404).

³⁰⁸ Cfr. BEJOR-CASTOLDI-LAMBRUGO 2008, pp. 96-97.

Π1015 (525 a.C.) che, come abbiamo visto, contiene un riferimento esplicito all'*agalma* di Dioniso.

6. Il teatro rettilineo di Ikaria

1. Una premessa

Alla trattazione dello spazio teatrale di Ikaria sono necessarie due premesse sul teatro greco arcaico (VIII-VI sec. a.C.). La prima è la consapevolezza che ogni ricostruzione è oggetto di controversie non risolvibili a causa dell'insufficienza o dell'ambiguità dei resti materiali.³⁰⁹ Come vedremo nel caso di Ikaria i reperti sono sia insufficienti sia ambigui poiché si tratta sostanzialmente di uno spazio privo di connotazione architettonica. L'orchestra (intesa etimologicamente come il luogo della danza) è lo spazio compreso tra resti di un muro di contenimento da un lato e alcuni sedili di proedria di epoca successiva dall'altro. Il '*koilon*' è il terreno in pendenza retrostante delimitato da resti parziali di un muro laterale. L'edificio scenico è assente. Non solo. La morfologia dell'orchestra è irregolare e variamente indicata come rettangolare, trapezoidale, rettilinea.³¹⁰

Si pensi poi alla fondamentale distinzione tra luogo teatrale e teatro. Con il sintagma 'luogo teatrale' si intende uno spazio attrezzato provvisoriamente per lo spettacolo. La parola teatro designa invece un edificio «specifico, per sua natura e per sua struttura delegato a contenere le espressioni artistiche di una sempre più marcata esigenza».³¹¹ Già Ludovico Zorzi aveva sottolineato nella sua fondamentale opera *Il teatro e la città* la differenza tra «l'apparecchio e l'edificio, ovvero tra il luogo dell'allestimento temporaneo e la

³⁰⁹ Cfr. LONGO 2014, p. 131.

³¹⁰ Sulle diverse morfologie dell'orchestra cfr. BRESSAN 2009, pp. 28-30. La studiosa individua cinque tipologie: rettangolo a lati aperti, rettangolo a lati chiusi, trapezio a base minore, trapezio a base maggiore, poligono (ivi, p. 29, fig. 11).

³¹¹ MAMONE 1991 p. 59.

sede di un'attrezzatura stabile».³¹² È importante sottolineare che il passaggio da 'luogo' a 'teatro' è non evoluzionistico e «punto di arrivo di tensioni complesse e non univoche».³¹³ Il discorso non vale solo per il teatro del XVI secolo. È grimaldello metodologico anche per i teatri greci che, come vedremo, non sono categorie uniformi e vanno studiati nelle loro analogie e differenze. L'analisi non deve limitarsi all'individuazione della tipologia architettonica teatrale (rettilenea *versus* curvilinea) ma tentare di cogliere la relazione degli spazi teatrali con il contesto urbano, storico e culturale di appartenenza³¹⁴ che «li genera e li anima».³¹⁵ Tenendo conto della basilare differenza tra luogo e edificio teatrale, possiamo affermare, in più ampie campiture, che nel mondo greco sia avvenuto un passaggio graduale e diversificato (non un percorso rettilineo)³¹⁶ da 'agorà', intesa in senso etimologico come luogo di raccolta a fini assembleari e spettacolari, a *theatron*. Un cambiamento che durò secoli difficile da ricostruire nella sua linearità. Lo spazio teatrale a sua volta si modificò gradualmente assumendo varie forme (teatro di Dioniso I, II e III) che metteremo, con Carlo Anti, in relazione agli spazi teatrali arcaici attici. Oddone Longo, inoltre, distingue i *theatra*, luoghi di riunione della collettività a fini non (esclusivamente) teatrali, e il *theatron*, l'edificio teatrale vero e proprio. I 'teatri' arcaici attici, come è noto, sono stati variamente denominati dalla storiografia: luoghi-spazi teatrali, *theatra*, *agorai*,³¹⁷ *civic centres*.³¹⁸ Si tratta propriamente di θέατρα nel significato etimologico di 'luoghi da cui si guarda'.³¹⁹ Non solo. Si ricordi che le parti che compongono il 'teatro' (*theatron*, orchestra, *skené*)

³¹² ZORZI 1977, pp. 140-141.

³¹³ CRUCIANI 1992, p. 6.

³¹⁴ Cfr. MAZZONI 2014, pp. 83-85.

³¹⁵ Ivi, p. 84.

³¹⁶ Cfr. *ibidem*.

³¹⁷ «Essi vengono di solito interpretati piuttosto come *agorai* che come *orchestrai*; a seconda della prospettiva assunta, si parla di essi come di *agorai* utilizzate anche come orchestra in occasione di spettacoli teatrali, ovvero di vere e proprie *orchestrai* fruibili come agorà per le assemblee del *demos*» (LONGO 1988, p. 10).

³¹⁸ Cfr. PAGA 2010, p. 367.

³¹⁹ Cfr. ANTI 1947, p. 15.

possono essere non architettoniche: un pendio naturale per gli spettatori, uno spazio piano per attori e coreuti, una tenda (o una *skenoteke*) dietro (o dentro) la quale cambiare maschera e costume. In tale accezione sono teatri gli spazi di Ikaria, Ramnute, Thorikos e Trachones. Resta, a livello lessicale, che nell'ambito dell'architettura teatrale greca vige una 'babele linguistica',³²⁰ tanto più confusa in riferimento all'età arcaica. Il problema terminologico è determinato sia dalla forma non canonica di questi spazi sia dal loro utilizzo polivalente. Su questi aspetti torneremo a fine capitolo. Guardiamo ora lo spazio teatrale di Ikaria.

³²⁰ Il problema della terminologia teatrale è ripercorso in modo critico da Bressan (2009, pp. 12-21) la quale fornisce anche utili schede in cui al termine è accostata la definizione e la corrispondenza nella letteratura, in greco e in latino.

2. Lo spazio teatrale

BUCK 1889c, p. 155, 176; MERRIAM 1889, p. 78; GENNADIUS 1897, p. 6; ARIAS 1934, pp. 19-21; VITUCCI 1939, p. 215; ANTI 1947, pp. 145-146; DILKE 1948, pp. 150-151, 167, 177; DILKE 1950, pp. 30-31; MARTIN 1951, p. 251; NEPPI MODONA 1961, p. 11; STANLEY 1970, pp. 109-116; GEBHARD 1974, pp. 434-435; ELIOT 1976, p. 406; KOLB 1981, pp. 72-73; BIERS-BOYD 1982, pp.12-13; LEACROFT 1988², pp. 4-5; fig. 11; TRAVLOS 1988, p. 85; ISLER 1994, II, p. 199; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 74; ANGIOLILLO 1997, pp. 91-92; WILES 1997, pp. 27-29; MORETTI 2000, pp. 278-279; NIELSEN 2000, p. 117, fig. 9; NIELSEN 2002, pp. 120-123; CAMP 2001, p. 289; GOETTE 2001, p. 262; SEAR 2006, p. 399; LIPPOLIS-LIVADIOTTI-ROCCO 2007, p. 592; BRESSAN 2009, p. 252; PAGA 2010, pp. 357-360; PEREGO 2010-2011, pp. 111-128; MORETTI 2011², pp. 129, 132; GOETTE 2014, p. 103; SOKOLICEK 2015, p. 98; ISLER 2017, pp. 361-362.³²¹



Fig. 43 Ikaria, lo spazio teatrale oggi (<http://www.theatrum.de/361.html>).

Nel 1889 Augustus Merriam, il direttore della Scuola Archeologica Americana, nella sua relazione sugli scavi a Ikaria riferì:

We searched diligently for a theatre, but no undoubted traces rewarded our efforts. It is possible that there never was any substantial structure of the kind. The Icarians may have seated themselves on the slopes of the hill just behind, and looked down up-on the

³²¹ La bibliografia indicata è specifica sul teatro di Ikaria. Essa pertanto non comprende gli studi sul mito di Ikaros, le feste celebrate a Ikaria e altri aspetti legati al luogo ma non specifici al sito archeologico.

orchestra, with its stage-structure erected for the occasion. No signs of seats on the slope were found.³²²

L'archeologo sottolineò il vano tentativo di recuperare il teatro. Gli scavi infatti non portarono alla luce un *theatron* bensì un'area utilizzata sia per gli spettacoli sia per le assemblee civiche.³²³ Assenti: la *skené*, intesa come edificio scenico e il 'koilon'. È verosimile che gli attori utilizzassero una struttura provvisoria realizzata per l'occasione, mentre gli Ikariesi assistevano alle *performances* seduti su una pendenza naturale. È la presenza dell'orchestra rettilinea a identificare lo spazio teatrale (fig. 44).

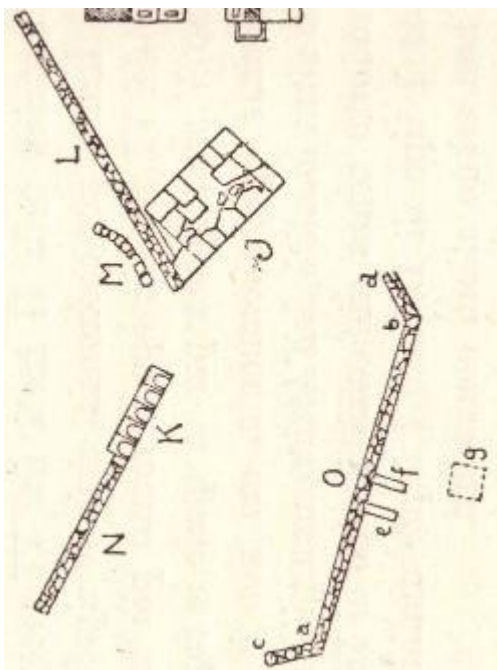


Fig. 44 Mappa dell'area teatrale: N-K proedria, O muro di contenimento dell'orchestra (da BUCK 1889C).

L'orchestra, le cui misure oscillano tra i 15-20 m. di lunghezza e gli 8-8.50 m. di larghezza,³²⁴ presenta una morfologia grosso modo rettilinea,³²⁵ definita

³²² MERRIAM 1889, p. 78.

³²³ Sull'utilizzo polivalente di questi spazi cfr. par. 9.

³²⁴ 15 m x 8,50 (ANTI 1947, p. 145); 19 m x 8 (DILKE 1950, p. 30); 20 m x 8 (GIATTI 2007, p. 592; PAGA 2010, p. 367).

³²⁵ A proposito della morfologia dell'orchestra Gebhard nota che: «regularity and symmetry do not appear to have been important to the builders» (1974, p. 435).

dall'archeologo Carlo Anti 'a terrazza'.³²⁶ Un muro di contenimento (O, fig. 44) delimita lo spazio dell'orchestra a est. Esso si componeva di una serie di pietre di forma irregolare poggianti su una fondazione in breccia e terminava alle estremità con angolature di 45 gradi³²⁷ (O, muri b-d, a-c, fig. 44) che suggeriscono la delimitazione dell'orchestra a nord e sud.³²⁸ Sui blocchi che compongono il muro sono presenti dei fori per supportare forse elementi verticali quali lastre di pietra o marmo con iscrizioni e decorazioni (*stelai*).³²⁹

Lo spazio dell'orchestra è delimitato a ovest da alcuni superstiti sedili di proedria che si trovano tuttora in loco (N-K, figg. 44-45).



Fig. 45 Proedria oggi (<http://www.theatrum.de/361.html>).

Nei primi giorni di scavi fu trovata una coppia di sedili in marmo a ovest della chiesa bizantina.³³⁰ Nella foto che accompagna il già menzionato *report* di Merriam del 1889 sono visibili in scorcio i due sedili (fig. 46).

³²⁶ ANTI 1947, p. 146.

³²⁷ Cfr. LIPPOLIS-LIVADIOTTI-ROCCO 2007, p. 592.

³²⁸ Cfr. PAGA 2010, p. 357.

³²⁹ Cfr. LIPPOLIS-LIVADIOTTI-ROCCO 2007, p. 592.

³³⁰ Cfr. BUCK 1889C, p. 155.



Fig. 46 Foto degli scavi (da MERRIAM 1889, plate III).

Già all'epoca degli scavi i due sedili furono spostati dal luogo di rinvenimento e posizionati dove si trovano ancora oggi. La scoperta in posizione frontale all'orchestra di altri posti di proedria di uguali dimensioni e fattura convinse Buck che la doppia seduta rinvenuta nei pressi della chiesa fosse stata spostata dalla sua posizione originaria.³³¹ Fu così ricomposta parte di una proedria rettilinea di cinque sedili «all'ingrosso parallela»³³² al muro di contenimento dell'orchestra (fig. 47).



Fig. 47 Proedria oggi.

³³¹ Cfr. BUCK 1889C, p. 176.

³³² ANTI 1947, p. 145.

Oswald A. W. Dilke riconduce la proedria di Ikaria alla tipologia dei *thrones*.³³³ Due coppie di ‘troni’ sono unite tra loro in un unico blocco di pietra, il quinto, senza dubbio centrale in origine, è singolo e presenta forma e misure diverse.³³⁴ Questi elementi suggeriscono che il sedile al centro fosse riservato a una ‘autorità’ e potrebbe trattarsi del sacerdote di Dioniso. È probabile che la proedria in pietra fosse stata aggiunta all’area teatrale in un secondo tempo, successivamente all’epoca di fondazione del santuario nella seconda metà del VI sec. a.C.³³⁵

Lo spazio per gli altri spettatori era offerto dal terreno, forse un «un pendio a spalliera rettilinea».³³⁶ Il pendio naturale era cioè delimitato da un muro di contenimento (L) di cui restano tracce.³³⁷ L’altare (I) era ad esso tangente (fig. 48).³³⁸ Lo abbiamo sottolineato.

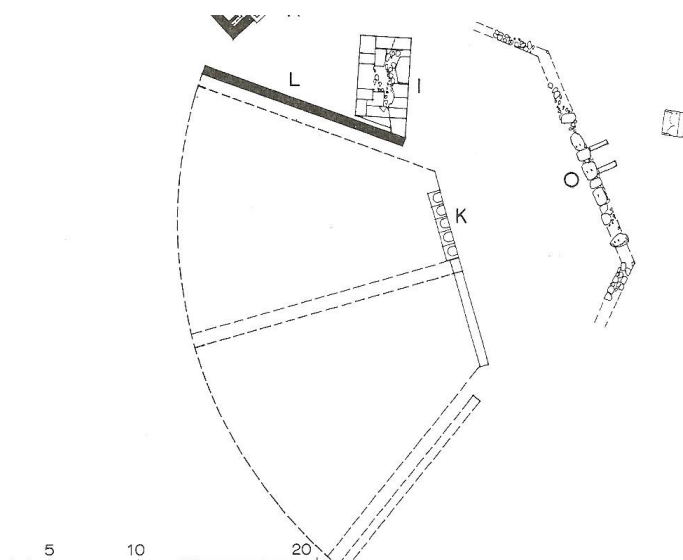


Fig. 48 Ipotesi ricostruttiva dell’area teatrale (da TRAVLOS 1988, p. 88, fig. 98).

³³³ Cfr. DILKE 1948, p. 167. Lo studioso distingue tre tipologie di proedria: benches, thrones, thrones with benches.

³³⁴ Cfr. *ivi*, p. 177.

³³⁵ Cfr. *ivi*, p. 146.

³³⁶ ANTI 1947, p. 145.

³³⁷ Cfr. LIPPOLIS-LIVADIOTTI-ROCCO 2007, p. 592.

³³⁸ Cfr. par. 4.1.

La datazione dell'area teatrale è ancora oggetto di discussione tra gli studiosi. I resti in pietra conservati (proedria, muro di contenimento dell'orchestra) sono generalmente datati al IV sec. a.C.³³⁹ ma è verosimile che la fondazione del teatro³⁴⁰ fosse antecedente oppure che costruzioni venissero utilizzate già precedentemente.³⁴¹ L'unico elemento che possa fornire un indizio cronologico del teatro originario è la morfologia dell'orchestra. L'orchestra a 'terrazza' è elemento «proprio dell'altissimo arcaismo, fino a tutto il VI sec.».³⁴² Anti pensa che tale tipologia fosse presente nella prima fase del teatro di Atene (Dioniso I).³⁴³ Mettendo a confronto queste considerazioni lo studioso ritiene che il 'teatrino' di Ikaria sia databile alla seconda metà del VI sec.³⁴⁴ Non solo. Il muro di contenimento dell'orchestra di Ikaria «spezzato in tre tratte» (O, fig. 49) è confrontabile con «il muro di sostegno in curva della prima orchestra nel teatro di Dioniso [I]» (fig. 49).³⁴⁵ Un'ipotesi plausibile, stimo.

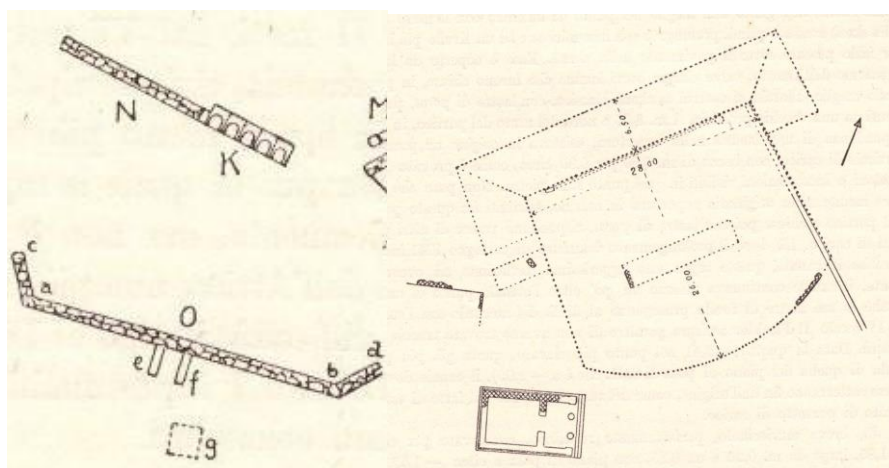


Fig. 49 Teatro di Ikaria. Teatro Dioniso I di Atene (da ANTI 1947, figg. 17, 39).

³³⁹ Dilke (1950, p. 31), Gebhard (1974, p. 436), Bierd-Boyd (1982, p. 18) datano l'area teatrale nel IV sec.

³⁴⁰ Uso per comodità in modo indistinto le espressioni 'teatro' e 'area teatrale' consapevole che la seconda è quella corretta nel caso di Ikaria.

³⁴¹ Cfr. PAGA 2010, p. 357.

³⁴² ANTI 1947, p. 146.

³⁴³ Cfr. *ibidem*. Sul teatro di Dioniso I cfr. ANTI 1947, pp. 60-65.

³⁴⁴ Cfr. *i bidem*. Datazione sostenuta anche da Neppi Modona (1961, p. 11) e Travlos (1988, p. 85).

³⁴⁵ ANTI 1947, p. 145. Ipotesi sostenuta anche da NEPPI MODONA 1961, p. 11.

Riassumendo: le tipologie dell'orchestra e del muro di contenimento suggerirebbero una relazione tra il teatro di Ikaria e il teatro di Dioniso I di Atene, detto anche teatro di Tespi.³⁴⁶ Se l'ipotesi funziona, il demo originario di Tespi presenterebbe un'area teatrale simile a quella ateniese nella quale il drammaturgo inaugurò gli agoni drammatici.³⁴⁷ Sul rapporto tra i *theatra* di Ikaria e Atene torneremo.³⁴⁸ Altre fonti, oltre a quelle archeologiche, concorrono a suffragare l'ipotesi di un impianto arcaico dell'area teatrale. La scultura di Dioniso rinvenuta *in situ* (II metà VI sec.);³⁴⁹ l'iscrizione (IG³1015) con la dedica della statua alla divinità (525 ca); la tradizione letteraria che identifica con Ikaria la patria di Tespi, e li colloca l'origine della tragedia, attestano il culto dionisiaco nel demo di Ikaria già nella II metà del VI sec. L'attestazione epigrafica di festival teatrali a partire dal V sec. a.C. non preclude una costruzione del teatro antecedente.³⁵⁰ L'ipotesi che gli elementi arcaici dell'area teatrale siano stati «deliberatamente favoriti nel IV sec. a.C. come un segno della tradizione» poiché Tespi era originario di Ikaria e qui secondo la tradizione nacque la tragedia,³⁵¹ non è convincente.

³⁴⁶ Su Tespi cfr. capitolo IV.

³⁴⁷ *Ibidem.*

³⁴⁸ Cfr. par. 8.

³⁴⁹ Cfr. par. 5.

³⁵⁰ Datano su base epigrafica l'area teatrale nel V sec. a.C.: ELIOT 1976, p. 406; GEBHARD 1974, pp. 429-440.

³⁵¹ «It seems likely that the archaic qualities of the space were deliberately fostered in the fourth century as a sign of tradition» (WILES 1997, p. 29).

7. Altri teatri con andamento rettilineo

Nella regione dell'Attica presentano orchestra rettilinea archeologicamente documentata anche i teatri arcaici di Ramnunte, Thorikos e Trachones. Approfondiamo la questione.³⁵²

1. Ramnunte (demo della paralia, tribù Eantide)

BULLE 1928, pp. 1-4, tav. 1; ARIAS 1934, p. 22-24; VITUCCI 1939, pp. 215-216; ANTI 1947, pp. 146-148; DILKE 1948, pp. 150-151, 176; DILKE 1950, pp. 28-30; MARTIN 1951, pp. 250-251; POUILLOUX 1954, n. 19; NEPPI MODONA 1961, p. 11-12; STANLEY 1970, pp. 117-125; GEBHARD 1974, p. 436; KOLB 1981, pp. 66-72; LEACROFT 1988², p. 5, fig. 12; LONGO 1988, p. 9; TRAVLOS 1988, pp. 388-403; PETRAKOS 1991, pp. 50-51; ISLER 1994, II, p. 221; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 74; WILES 1997, pp. 24-26; PETRAKOS 1999, pp. 89-105; MORETTI 2000, p. 180; CAMP 2001, pp. 301-305; NIELSEN 2002, p. 123; SEAR 2006, p. 405; LIPPOLIS-LIVADIOTTI-ROCCO 2007, p. 599; CSAPO 2010A, p. 95; PAGA 2010, pp. 361-363; WILSON 2010, p. 54; PEREGO 2010-2011, pp. 155-166; MARCHIANDI 2011, pp. 478, 636; MORETTI 2011², p. 132; GOETTE 2014, p. 105, n. 23; SOKOLICEK 2015, p. 99.



Fig. 50 Ramnunte, lo spazio teatrale oggi (www.theatrum.de/254.html).

I resti evidenziano la presenza a Ramnunte di uno spazio teatrale risalente al V sec. (fig. 50).³⁵³ Definita dall'archeologo Paolo Arias «piazza ad uso scenico»,³⁵⁴ quest'area era utilizzata per le rappresentazioni e le assemblee del demo.³⁵⁵ Si tratta di uno spazio polivalente. Lo attestano le epigrafi in cui esso è indicato sia

³⁵² Le schede sono focalizzate sullo spazio teatrale. Esulano da questa ricerca le fonti epigrafiche sugli spettacoli teatrali elencate in GOETTE 2014, pp. 102, 105.

³⁵³ L'area teatrale fu scoperta nel 1879 e scavata fino al 1892. Cfr. ISLER 1994, II, p. 221.

³⁵⁴ ARIAS 1934, p. 23.

³⁵⁵ «Questo teatro insieme a quello di Ikaria, è da ascrivere al tipo degli edifici per assemblea» (VITUCCI 1939, pp. 215-216). Sulla questione cfr. par. 9.

con il termine ἀγορά³⁵⁶ sia con la parola θέατρον.³⁵⁷ L'epigrafe IG II² 1311 (III sec.)³⁵⁸ in cui è citato il θέατρον («ἐν τῷ[ι θ]εάτρῳ», l. 7) dimostrerebbe secondo Anti che «tale fosse o venisse considerato anche dagli antichi nonostante la sua struttura embrionale».³⁵⁹ Il riferimento epigrafico al *theatron* non connota, a mio avviso, lo spazio esclusivamente in senso spettacolare. Come è noto, il termine greco significa propriamente 'luogo da cui si guarda', a prescindere che si assista a spettacoli o assemblee.³⁶⁰ Ci torneremo.³⁶¹



Fig. 51 Ramnunte, pianta del sito (B=orchestra) (da KOLB 1981, p. 67, fig. 9).

L'area teatrale si trova all'interno della cittadella murata ai piedi dell'acropoli (fig. 51). Più precisamente presso la porta di ingresso.³⁶² L'orchestra è delimitata a sud da un filare di pietre, utilizzato per reggere stele iscritte, e da una proedria in pietra datata IV sec. (fig. 52).³⁶³

³⁵⁶ «ἐν τῇ ἀγορᾷ» (l. 28; 251 a.C. ca.) (POUILLOUX 1954, n. 19). Testo dell'epigrafe *on line*: <https://epigraphy.packhum.org/text/235074?&bookid=393&location=396>.

³⁵⁷ Tre iscrizioni contengono un esplicito riferimento al teatro di Ramnunte: IG II² 1311; SEG XXII 129; SEG XXXI 118 (cfr. PAGA 2010, p. 361 nota 36).

³⁵⁸ Testo dell'epigrafe *on line*: <https://epigraphy.packhum.org/text/235068>.

³⁵⁹ ANTI 1947, p. 146.

³⁶⁰ Cfr. BRESSAN 2009, p. 21.

³⁶¹ Cfr. par. 9.

³⁶² Cfr. PAGA 2010, p. 361.

³⁶³ Cfr. ARIAS 1934, pp. 22-23.

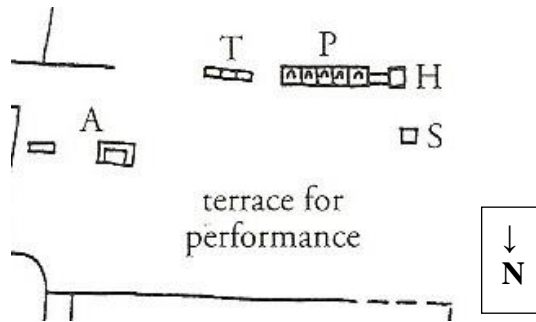


Fig. 52 Ramnunte, lo spazio teatrale (A altars, T tablets, P proedria, H statue of hero, S statue base; da WILES 1997, p. 25, fig. 2).

Della proedria rettilinea di Ramnunte si sono conservati tre sedili in pietra (fig. 53)³⁶⁴ sui quali è scolpita in basso la dedica a Dioniso ($\Delta\iota\omicron\nu\acute{\upsilon}\sigma\omega\iota$, l. 1, IG II² 2849, IV sec.).³⁶⁵



Fig. 53 Ramnunte, sedili di proedria *in loco*.

Sono presenti tracce di una *skené* a corridoio larga 6,20 m. con pavimento più basso di 1 m. rispetto al livello dell'orchestra (C-D, fig. 54).³⁶⁶ La morfologia della *skené* ramnuntina sarebbe simile a quella del teatro di Atene durante la seconda fase costruttiva (Dioniso II), post 500 a.C.³⁶⁷

³⁶⁴ In origine i sedili in pietra erano sette secondo Arias (1934, p. 22) cinque per Isler (1994, p. 221). A prescindere dal numero esatto di posti 'riservati' si tratta di una piccola proedria. Per una descrizione analitica dei sedili rimando a DILKE 1948, p. 176.

³⁶⁵ Testo dell'epigrafe *on line*: <https://epigraphy.packhum.org/text/5103?&bookid=5&location=1365>.

³⁶⁶ Cfr. ANTI 1947, p. 147. La lunghezza della *skené* è ignota.

³⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 146. Sulla questione cfr. par. 7.

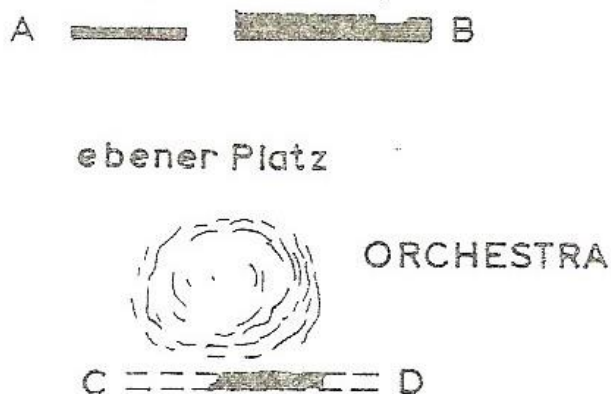


Fig. 54 Ramnunte, spazio teatrale (da KOLB 1981, p. 69, fig. 11).

Gli spettatori prendevano posto sul pendio retrostante la proedria forse munito in origine di sedili lignei.³⁶⁸

In merito al contesto sacro,³⁶⁹ basti qui a riferire che a Ramnunte, come a Ikaria, in prossimità dell'area teatrale si trovano un piccolo tempio dedicato a Dioniso (III sec. a.C.)³⁷⁰ e un altare.³⁷¹

La morfologia dello spazio teatrale, simile al teatro ateniese di Dioniso II, suggerisce, come si è detto, una datazione nel V sec.³⁷² Mentre la proedria e le iscrizioni sarebbero «abbellimenti successivi» del IV sec., la cui datazione costituirebbe il *terminus ante quem*.³⁷³

Gli spazi teatrali di Ikaria e Ramnunte hanno in comune elementi significativi: proedria in pietra, pendio naturale per gli spettatori, orchestra rettilinea. «Together with Ikaria, Rhamnus is the simplest form of theatre we know».³⁷⁴ Si può concordare, ma, a mia notizia, non è stata sufficientemente messa in valore la relazione tra questi 'teatri'.

Da Ramnunte a Thorikos.

³⁶⁸ Cfr. ARIAS 1934, p. 23.

³⁶⁹ Sul santuario di Ramnunte cfr. LIPPOLIS-LIVADIOTTI-ROCCO 2007, pp. 598-602.

³⁷⁰ Cfr. ANTI 1947, p. 148.

³⁷¹ Cfr. BULLE 1934, p. 2; VITUCCI 1939, p. 215.

³⁷² Cfr. ANTI 1947, p. 146.

³⁷³ Cfr. *ivi*, p. 148.

³⁷⁴ DILKE 1950, p. 30.

2. Thorikos (demo della paralia, tribù Acamantide)

CAPUTO 1933, pp. 301-302; ARIAS 1934, pp. 24-32; VITUCCI 1939, p. 216; ANTI 1947, pp. 45-48; 143-145; DILKE 1950, pp. 25-28; MARTIN 1951, pp. 249-250; BIEBER 1961², p. 57; NEPPI MODONA 1961, pp. 8-9; COOK-COOK 1968, pp. 73-74; ANTI-POLACCO 1969, p. 187; STANLEY 1970, pp. 87-108; GEBHARD 1974, pp. 429-432; KOLB 1981, pp. 63-66; LEACROFT 1988², pp. 6-7; fig. 13; LONGO 1988, p. 9, 11 fig. 2; TRAVLOS 1988, p. 430-438; PÖHLMANN 1989, pp. 90-92; ISLER 1994, II, pp. 308-309; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, pp. 73-74; WILES 1997, pp. 30-34; ASHBY 1988, p. 36, fig. 18; MORETTI 2000, pp. 277-278; NIELSEN 2000, p. 117, fig. 10; CAMP 2001, p. 313; GOETTE 2001, pp. 218-219; MEE-SPAWFORTH 2001, pp. 101-104; NIELSEN 2002, p. 124; SEAR 2006, p. 409; LIPPOLIS-LIVADIOTTI-ROCCO 2007, pp. 199, 606-607; WILSON 2007, pp. 128-129; BRESSAN 2009, p. 255; PAGA 2010, pp. 355-356; MARCHIANDI 2011, p. 639; MORETTI 2011², pp. 127-129; GOETTE 2014, p. 105, n. 25; FREDERIKSEN 2015, p. 84, fig. 3; SOKOLICEK 2015, pp. 98-99; ISLER 2017, pp. 790-793.



Fig. 55 Il teatro di Thorikos oggi (www.theatrum.de/227.html).

Il *theatron* di Thorikos come lo vediamo oggi è il risultato di diverse fasi costruttive (fig. 55). Nel VI sec. a.C. (I fase) l'area teatrale includeva solo l'orchestra e lo spazio per gli spettatori che sedevano sul pendio naturale attrezzato con gradinate in legno (fig. 56). L'orchestra rettilinea³⁷⁵ era delimitata

³⁷⁵ L'orchestra è definita «sub-trapezoidale» da Anti che ne fornisce anche le misure: 30 m di larghezza e 14 m. di profondità (1947, p. 143). Neppi-Modona indicano l'orchestra come ortogonale o poligonale (1961, p. 8). Già a suo tempo Caputo riteneva in generale più adeguata la definizione di poligonale in riferimento all'orchestra e alla cavea ad andamento rettilineo: «mi

a sud da un muro di contenimento di cui restano poche tracce. Non è da escludere che esso costituisse la parete di fondo di una primitiva scena lignea.³⁷⁶ La presenza della *skené* è stata ipotizzata in base alla fila di «asole» per gli alloggiamenti di pali di sostegno scavate su tre blocchi di pietra.³⁷⁷

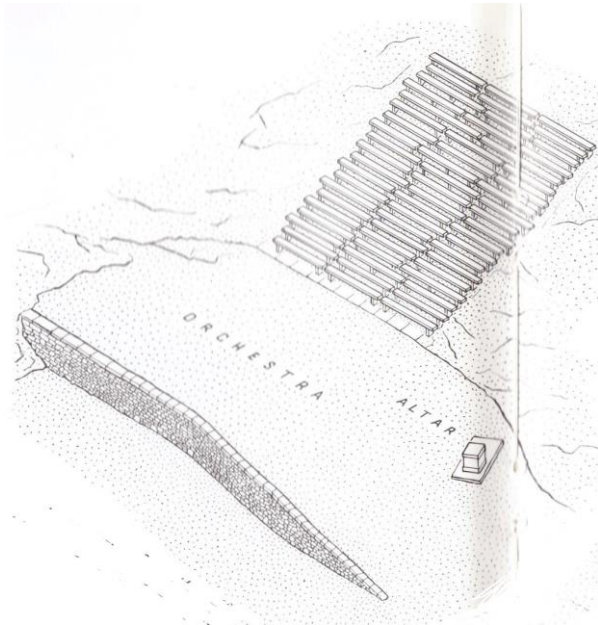


Fig. 56 Ricostruzione del teatro di Thorikos I (VI sec. a.C.) (da LEACROFT 1988², p. 7, fig. 13a).

A metà V sec. (II fase) fu pietrificato il *koilon* che assunse probabilmente una morfologia trapezoidale: rettilineo nel settore centrale e curvilineo nei settori laterali (fig. 57). Furono aggiunte ventuno file di sedili suddivisi in tre settori (*kerkides*) da due scale (*klimakes*).³⁷⁸ Venne ampliata l'orchestra, delimitata da un nuovo muro di contenimento (C-C, fig. 57), che mantenne andamento rettilineo.³⁷⁹

preme significare che la dizione 'trapezoidale' dell'Anti va ampliata, intesa meglio e forse sostituita, in più casi, con quella di 'poligonale, perché il trapezio a lati divergenti era la geometria apparente. In realtà per le intenzioni dell'architetto si trattava di mezzo poligono, più o meno irregolare nei lati e negli angoli» (1950, p. 104).

³⁷⁶ Cfr. ARIAS 1934, p. 31.

³⁷⁷ Cfr. GOETTE 2001, p. 218; LIPPOLIS-LIVADIOTTI-ROCCO 2007, pp. 606-607. Secondo Isler un edificio scenico costruito non è mai esistito (1994, II, p. 308).

³⁷⁸ Cfr. LIPPOLIS-LIVADIOTTI-ROCCO 2007, p. 607.

³⁷⁹ *Ibidem*.

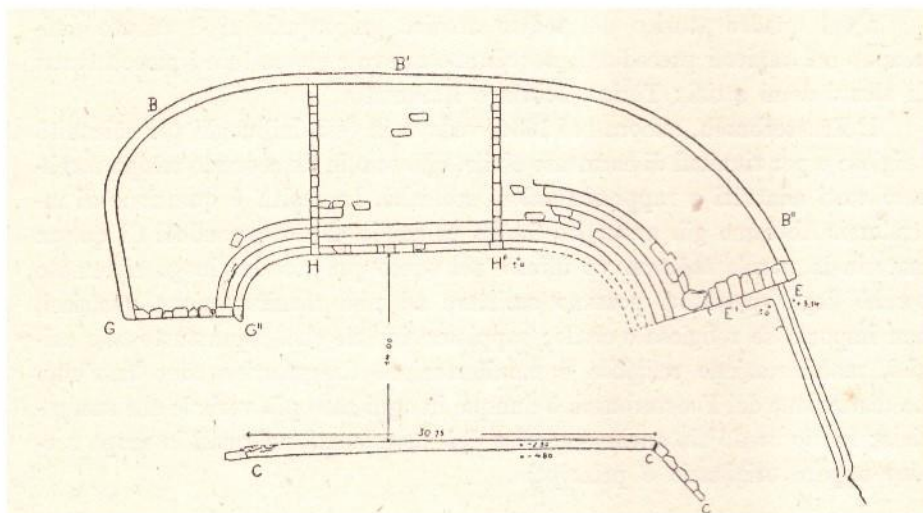


Fig. 57 Il teatro di Thorikos II (V sec. a.C.) (da ANTI 1947, p. 144, fig. 38).

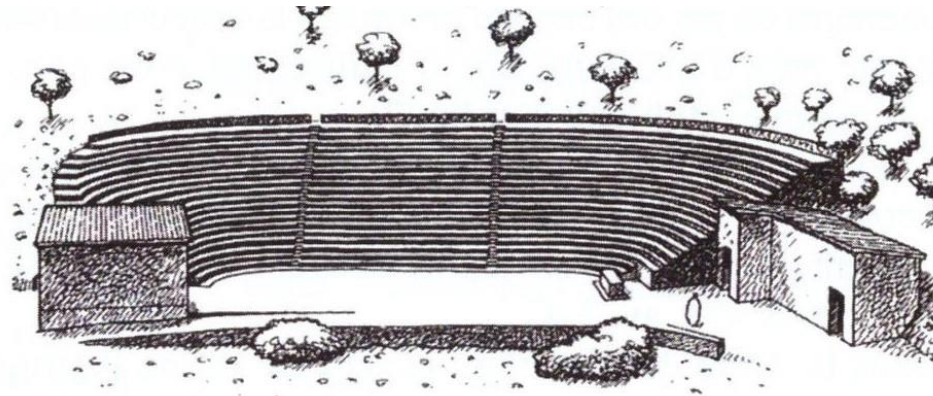


Fig. 58 Il teatro di Thorikos II (V sec. a.C.) (da MORETTI 2011², p. 128, fig. 8).

A metà IV sec. (III fase) fu ingrandito il *koilon* con la costruzione di un nuovo *analemma* (P-Q-R, fig. 59).³⁸⁰ Avvenne così il passaggio dalla cavea rettilinea, ancora presente nel *kerkis* centrale, a quella curvilinea.

³⁸⁰ Cfr. ARIAS 1934, p. 24.

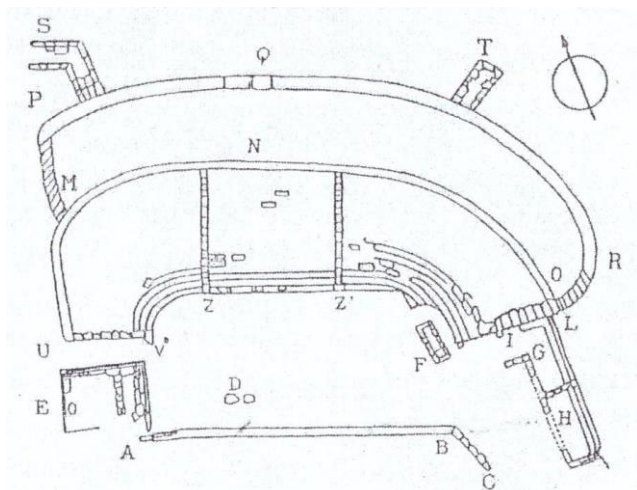


Fig. 59 Il teatro di Thorikos III (IV sec. a.C.) (da ARIAS 1934, p. 144, fig. 38).

Non è da escludere che i due piccoli ambienti (G, H, fig. 59) forse utilizzati dagli attori³⁸¹ o dal coro³⁸² costituissero la scenoteca laterale.³⁸³

Come a Ikaria e a Ramnunte anche a Thorikos è presente in prossimità del *theatron* un tempio dedicato a Dioniso (E, fig. 59): un piccolo edificio rettangolare situato nei pressi della *parodos* sinistra,³⁸⁴ e identificato dall'iscrizione Διονύσω rinvenuta *in situ*.³⁸⁵ Il *Dyonision* risalirebbe alla seconda fase di costruzione del teatro.³⁸⁶ Come a Ikaria³⁸⁷ così a Thorikos la vicinanza e l'orientamento del tempio è tale che l'*agalma* di Dioniso posto all'interno del *naos* 'assistesse' agli spettacoli agiti nell'orchestra³⁸⁸ e ai sacrifici compiuti in

³⁸¹ Cfr. DILKE 1950, p. 26. «a small house for dressing and stage properties, a skenotheke or hall, were built at the sides of the orchestra» (BIEBER 1961², p. 57).

³⁸² Da queste stanze il coro poteva fare il suo ingresso nell'orchestra o ritirarsi dopo l'ultimo stasimo. Cfr. STANLEY 1970, p. 93.

³⁸³ Cfr. BRESSAN 2009, p. 255. «It is also very likely that this hall-like structure played an integral part in the action taking place in the theatre» (SOKOLICEK 2015, pp. 99).

³⁸⁴ «Lievemente obliquo rispetto al muro della *parodos*, è un piccolo santuario rettangolare, di cui restano i tagli nella roccia e cinque blocchi di marmo con una fascia lisciata e un po' incavata destinata alla messa in posa degli ortostati superiori» (ARIAS 1934, p. 26).

³⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 30.

³⁸⁶ Cfr. LIPPOLIS-LIVADIOTTI-ROCCO 2007, p. 607.

³⁸⁷ Nel caso di Ikaria, come si è visto, il *Pythion* si trova nelle immediate vicinanze dell'area teatrale. Cfr. par. 4.

³⁸⁸ Cfr. WILES 1997, p. 33.

suo onore sul piccolo altare (F, fig. 59). Anche la presenza di un *bomos* accomuna i *theatra* di Ikaria, Ramnunte e Thorikos. In quest'ultimo nell'angolo est del *koilon* vi è un piccolo altare³⁸⁹ (F, fig. 59) formato da uno stilobate in pietra risalente alla prima fase del teatro.³⁹⁰ Il suo posizionamento determinò il taglio dei tre gradini inferiori della cavea probabilmente per permettere una circolazione più agevole attorno.³⁹¹

A Ikaria e a Thorikos la tipologia di teatro presenta indiscutibili analogie: orchestra rettilinea delimitata da un muro di terrazzamento, *koilon* rettilineo ricavato da un pendio naturale racchiuso ai lati da un muro di contenimento.³⁹² È stato ipotizzato che i due *theatra* fossero stati realizzati da Ippia e Ipparco.³⁹³ Di parere diverso l'archeologo Anti secondo il quale il teatro di Thorikos «non è opera organica di un architetto, ma lavoro approssimativo di scalpellini locali, che hanno sfruttato alla meglio l'andamento del terreno».³⁹⁴

Da Thorikos a Trachones.

³⁸⁹ Altezza m. 0,249, larghezza m. 1,59, lunghezza m. 2,855 (ARIAS 1934, p. 26 nota 5).

³⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 26.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² Arias sottolinea che, diversamente da Ikaria, a Thorikos fin dagli inizi il *koilon* è imponente e la scena non è esclusa (1934, p. 32).

³⁹³ Cfr. LIPPOLIS-LIVADIOTTI-ROCCO 2007, p. 199.

³⁹⁴ ANTI 1947, p. 144.

3. Trachones-Euonymon³⁹⁵ (demo della città, tribù Eretteide)

ARIAS 1934, pp. 34-35 ; VITUCCI 1939, pp. 214-217; NEPPI-MODONA 1961, p. 42; ASHBY 1988, pp. 36-37 fig. 19; LONGO 1988, p. 9; TRAVLOS 1988, pp. 6-7; PÖHLMANN 1989, pp. 91-92; ISLER 1994, I, pp. 92-94, II, pp. 311-312; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, pp. 75-77; WILES 1997, pp. 29-30; MORETTI 2000, p. 280; CAMP 2001, p. 315 ; GOETTE 2001, p. 186 ; NIELSEN 2002, p. 124; SEAR 2006, p. 410 ; MORENO 2007, pp. 39-46; BRESSAN 2009, p. 41, 150, fig. 16; PAGA 2010, pp. 354 nota 5, 363-365; MARCHIANDI 2011, pp. 621-622; MORETTI 2011², p. 132; GOETTE 2014, pp. 83, fig. 2.4a, 102, n. 8; FREDERIKSEN 2015, pp. 88-89; SOKOLICEK 2015, p. 99; ISLER 2017, pp. 283-285.



Fig. 60 Il teatro di Trachones oggi (www.theatrum.de/382.html).

Il teatro si trova nella località di Trachones su una collina al centro del demo di Euonymon.³⁹⁶ Nel 1975 gli scavi archeologici hanno riportato alla luce resti dell'orchestra, della proedria, della *skènè* e del *koilon* con le *parodoi*.³⁹⁷ L'orchestra rettilinea³⁹⁸ è delimitata da tre file di gradini ancora visibili che risalgono al IV sec. (fig. 60). Si ipotizza una prima fase edilizia con morfologie

³⁹⁵ Nella bibliografia il teatro è indicato con diversi nomi: Trachones (località precisa in cui è ubicato), Euonymos (demo di cui Trachones fa parte), Aixone (demo confinante con Euonymon, da cui provengono iscrizioni coregiche, vd. *infra*).

³⁹⁶ Cfr. MORENO 2007, p. 42. Sulla localizzazione del demo di Euonymon: MARCHIANDI 2011, pp. 621-622.

³⁹⁷ Il teatro fu scoperto nel 1973 e scavato tra il 1975 e il 1981 (cfr. ISLER 1994, II, p. 311). I lavori della campagna archeologica sono riassunti da Moreno (2007, pp. 43-46).

³⁹⁸ Larghezza dell'orchestra m. 15,3; profondità m. 7.5 (ISLER 1994, II, p. 311); superficie 115 m² (MORETTI 2000, p. 280).

rettilinee nel V sec. a.C.³⁹⁹ Sei troni in marmo a blocchi di due, posti nell'angolo nord-est, costituiscono la proedria datata fine IV sec. (fig. 61).⁴⁰⁰



Fig. 61 Proedria del teatro di Trachones oggi (www.theatrum.de/382.html).

Un decreto (*IG II² 1197*, II metà IV sec.)⁴⁰¹ proveniente dal confinante demo di Aixone attesta la concessione della proedria (*προεδρίαν* l. 10) a uno o più personaggi i cui nomi sono in massima parte perduti.⁴⁰² Non sappiamo se le epigrafi rinvenute nel confinante demo di Aixone si riferiscano a un perduto teatro di questa località o al vicino *theatron* di Trachones. La questione è aperta. Anche in questo caso, il pubblico sedeva probabilmente sul pendio naturale retrostante l'orchestra. La cavea in pietra risalirebbe al IV sec.⁴⁰³ La prima fila di gradini conferisce al *koilon* l'originale forma a Π, presente solo in questo teatro attico e in quello di Calydon in Etolia.⁴⁰⁴ Si è ipotizzato che anche i gradini delle fila superiori avessero questa morfologia così che i settori laterali si congiungessero con quello centrale formando un angolo di 90 gradi (fig. 62).⁴⁰⁵

³⁹⁹ Cfr. BRESSAN 2009, p. 250. Sulla questione cronologica cfr. PAGA 2010, p. 365 nota 47.

⁴⁰⁰ Cfr. ISLER 1994, II, p. 311.

⁴⁰¹ Testo dell'epigrafe on line: <https://epigraphy.packhum.org/text/3412?&bookid=5&location=7>.

⁴⁰² Cfr. VITUCCI 1939, p. 220.

⁴⁰³ Cfr. ISLER 1994, I, p. 94.

⁴⁰⁴ Per il teatro di Calydon cfr. FREDERIKSEN 2015, pp. 89-91, fig. 8.

⁴⁰⁵ È questa l'ipotesi ricostruttiva di LOHMANN (1998, fig. 4).

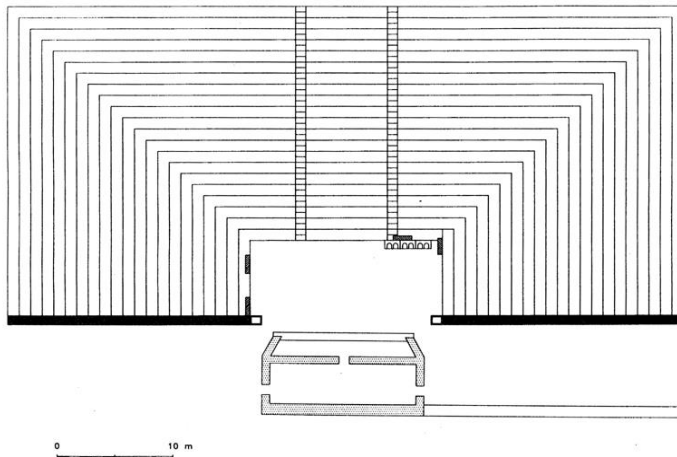


Fig. 62 Ipotesi ricostruttiva del teatro di Trachones di Lohmann (1988, fig. 4).

Osservando le foto scattate durante la campagna di scavi sembra invece che la forma a Π non fosse presente nei settori superiori che si incurvano conferendo una forma trapezoidale alla cavea (fig. 63).⁴⁰⁶ Il *koilon* mistilineo di Trachones documenterebbe il momento di transizione nel V sec. dalla cavea rettilinea a quella curvilinea. Ipotesi di ricerca da approfondire.

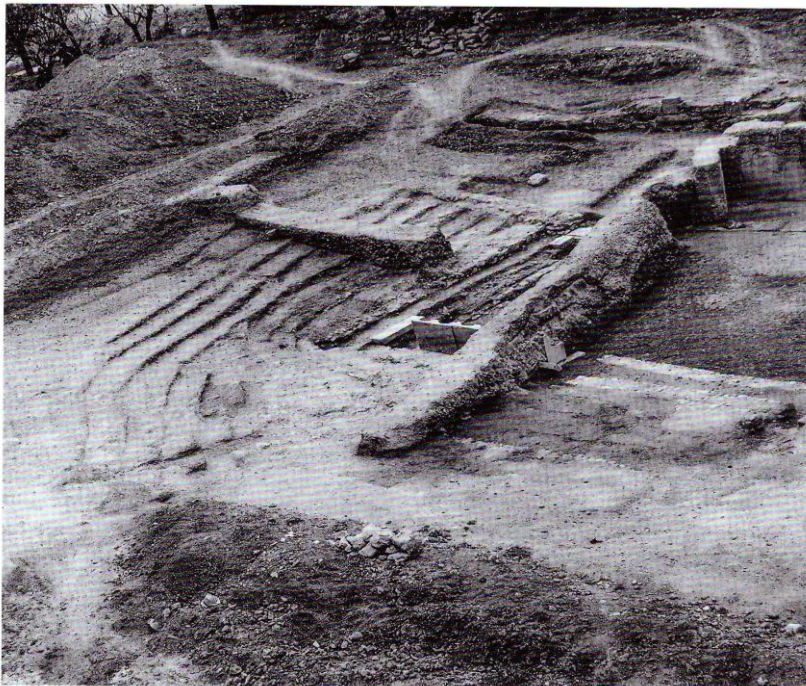


Fig. 63 Il teatro di Trachones nel 1974 (da FREDERIKSEN 2015, p. 88, fig. 7).

⁴⁰⁶ Cfr. FREDERIKSEN 2015, p. 89.

L'ampliamento del *koilon* e il complesso scenico risalirebbero all'età ellenistica.⁴⁰⁷ La *skenè* a pianta rettangolare⁴⁰⁸ è dotata di un proscenio con lati corti obliqui che delimitano le due *parodoi* (fig. 64).⁴⁰⁹ L'edificio scenico ha tre porte, una centrale e due laterali. La forma inusuale del *koilon* e la presenza del *proskenion* suggeriscono una datazione nel tardo ellenismo.⁴¹⁰



Fig. 64 *Skenè* del teatro di Trachones oggi (www.theatrum.de/382.html).

Il legame tra il teatro di Trachones e il culto di Dioniso è attestato dal ritrovamento di due statue arcaiche della divinità poste sulle basi ai lati dell'orchestra.⁴¹¹ E una iscrizione del III sec. rinvenuta nell'area del medesimo teatro registra una dedica a Dioniso ([Δ]ιονύσωι, l. 1, SEG XXXII 267).⁴¹²

Il *theatron* fu sommerso da un'alluvione nel III sec. a.C. e mai più utilizzato.⁴¹³

È bene ora soffermarsi sull'iscrizione IG II² 3091⁴¹⁴ che riveste grande importanza non solo relativamente al teatro di Trachones ma a tutti i teatri demici

⁴⁰⁷ Cfr. ISLER 1994, II, p. 311.

⁴⁰⁸ Larghezza edificio scenico m. 12,65; profondità m. 3,65 (*ibidem*).

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ Cfr. PAGA 2010, pp. 364-365 nota 44.

⁴¹¹ Cfr. GOETTE 2014, p. 102. Le statue sono ora conservate presso il Museo Archeologico del Pireo. È auspicabile una ulteriore ricerca che metta in relazione la statua di Dioniso proveniente da Ikaria e le statue da Trachones.

⁴¹² Testo dell'epigrafe *on line*: <https://epigraphy.packhum.org/text/293500?&bookid=172&location=7>.

⁴¹³ Cfr. BRESSAN 2009, p. 41.

⁴¹⁴ Testo dell'epigrafe *on line*: <https://epigraphy.packhum.org/text/5353?&bookid=5&location=7>. «Epicare come corego vinse nelle commedie. Ecfantide mise in scena le *Prove*. Trasibulo come corego vinse nelle commedie: Cratino mise in scena i *Bovari*. Trasibulo come corego vinse nelle tragedie: Timoteo mise in scena l'*Alcmeone* e l'*Alfesibea*. Epicare come corego vinse nelle

attici.⁴¹⁵ L'epigrafe fu rinvenuta nel 1929 nella località di Palaiochori nel demo di Aixone ai confini con Euonymon-Trachones. Incisa su una base cilindrica in marmo bianco risale al 420 a.C. ca. (fig. 65).⁴¹⁶

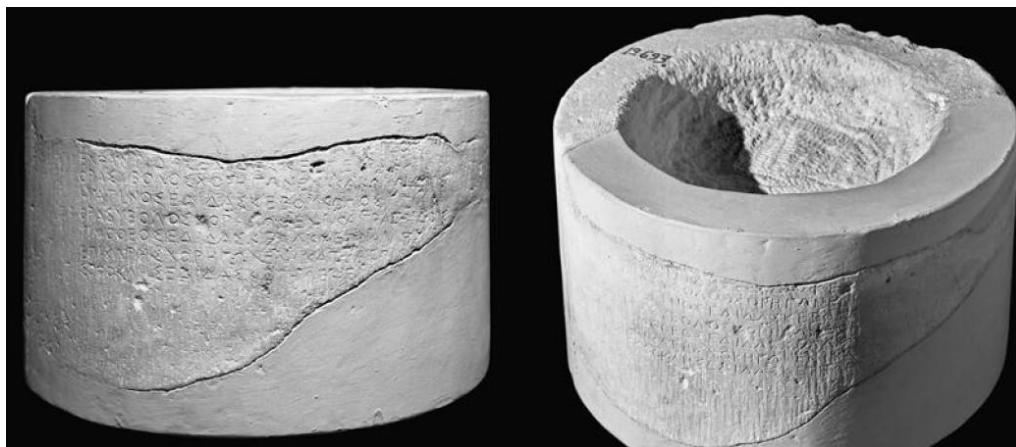


Fig. 65 Dedicata coregica (IGII²3091). Atene, Museo epigrafico, n. inv. 19693 (da GOETTE 2014, p. 94, fig. 2.14).

Il testo registra quattro vittorie teatrali in un arco diacronico compreso tra il 457-454 a.C. (quando «Ecfantide riportò la sua prima vittoria nelle feste dionisiache») e il 420 circa (data della morte del citato Cratino e *terminus ante quem* della *Telepheia* di Sofocle).⁴¹⁷ L'iscrizione contiene un importante riferimento a Sofocle che mise in scena la trilogia Τηλέφεια («Σοφοκλῆς ἐδίδασκε Τηλέφειαν», l. 8).⁴¹⁸ Preciso che l'espressione «ἐδίδασκε» (allestì, mise in scena) si riferisce alla presentazione del dramma al pubblico da parte del drammaturgo in persona.⁴¹⁹ La questione ancora aperta concerne il luogo di rappresentazione delle tragedie cui l'epigrafe allude: Atene o Aixone, *polis* o *demos*? Nel primo caso l'iscrizione attesterebbe vittorie coregiche ottenute ad

tragedie: Sofocle mise in scena *Telefea*» (testo e traduzione in PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 75)

⁴¹⁵ La questione è riassunta da Pickard-Cambridge (1996², pp. 75-77), cui mi rifaccio.

⁴¹⁶ Cfr. ARIAS 1934 pp. 34-35 e nota 3. Secondo Pickard-Cambridge l'epigrafe risalirebbe al 380 a.C. ca. (1996², p. 75).

⁴¹⁷ Cfr. VITUCCI 1939, pp. 216-217.

⁴¹⁸ La trilogia probabilmente sul mito di Telefo comprenderebbe: *Aleadi*, *Misi* e *L'assemblea degli Achei*. Essa non è registrata altrove (PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 76 e nota 262).

⁴¹⁹ Cfr. VITUCCI 1939, pp. 216-217.

Atene nella seconda metà del V sec. da coreghi originari di Aixone. In tal caso anche la *Telephea* di Sofocle sarebbe stata rappresentata in occasione delle Grandi Dionisie ateniesi. Diversamente, Sofocle avrebbe messo in scena personalmente i suoi drammi nel demo di Aixone per la prima volta o ‘in replica’. Ricordo che l’allestimento nei teatri demici da parte dei grandi tragici è attestato nel caso del Pireo. Qui Socrate assistette alle rappresentazioni messe in scena da Euripide.⁴²⁰ Al di là del problema se l’iscrizione coregica si riferisca a un perduto teatro di Aixone⁴²¹ o a quello di Trachones,⁴²² essa solleva la *vexata quaestio* delle rappresentazioni nei demi.⁴²³ Se è vero che ad Atene, a parte qualche rara eccezione⁴²⁴ e la messa in scena dei *παλαιὰ δράματα* dei grandi tragediografi a partire dal 386 a.C., i drammi erano rappresentati una volta sola, non è escluso che essi fossero riproposti nei teatri demici in occasione delle Dionisie rurali. In questo modo l’arte dei grandi drammaturghi (volutamente tralasciamo la pluralità della complessa macchina teatrale ateniese) non sarebbe circoscritta all’allestimento nella *polis* e gli spettatori avrebbero potuto rivedere i drammi. Non solo. Anche gli abitanti dei demi che non avessero assistito agli agoni teatrali della *polis* potevano fruire di tali capolavori del teatro attico in azione. Ipotesi di per sé ragionevole confermata da fonti letterarie ed epigrafiche:⁴²⁵ «E allora nulla vieta di credere che [...] l’autore, dopo aver curato la rappresentazione nelle Dionisie cittadine o nelle Lenee, si recasse a curarla nelle Dionisie agresti, presso l’uno o l’altro demo».⁴²⁶

⁴²⁰ Eliano, *Var. H.* II, 13 (in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 63 e nota 194).

⁴²¹ Secondo Isler le iscrizioni si riferiscono al teatro di Aixone non conservatosi. Si tratterebbe probabilmente di un teatro di tipo arcaico identico a quello di Trachones (1994, II, p. 219).

⁴²² Solo l’iscrizione *IG II² 1202* menziona esplicitamente il teatro di Aixone («Αἰξωνῆσιν ἐν τῶι θεάτρῳ»), ll. 15-16), mentre nelle altre epigrafi rinvenute *in loco* si fa riferimento genericamente al *theatron* (Cfr. PAGA 2010, p. 354 nota 5).

⁴²³ La questione è trattata da Vitucci (1939, pp. 217-220), cui mi rifaccio.

⁴²⁴ Il riferimento è alle *Nuvole* di Aristofane e all’*Ippolito* di Euripide. In entrambi i casi il testo fu sostanzialmente modificato.

⁴²⁵ Cfr. *supra* il caso del Pireo.

⁴²⁶ VITUCCI 1939, p. 218.

Riassumendo: i teatri attici di Ikaria, Ramnunte, Thorikos e Trachones sono caratterizzati da un'orchestra 'rettilinea'⁴²⁷ delimitata da un muro di contenimento (figg. 66-69), proedria lapidea in linea,⁴²⁸ 'koilon' naturale poi pietrificato. Nella fase originaria è assente la *skené*. Le rappresentazioni teatrali sono documentate epigraficamente.⁴²⁹ Tali *theatra* sono ubicati in un contesto sacro dionisiaco attestato dalla presenza dell'altare e del *Dyonision* in prossimità dell'orchestra.



Fig. 66 Orchestra del teatro di Ikaria.



Fig. 67 Orchestra del teatro di Ramnunte.

⁴²⁷ Utilizzo qui il sintagma 'orchestra rettilinea' nella sua accezione generale, ossia non circolare, benché i *theatra* attici presentino orchestra di forme differenti tra loro, come si è visto. Rivedi par. 7.

⁴²⁸ In generale le proedrie risalgono a un'epoca successiva alla fondazione dei teatri, di norma sono datate nel IV sec. a.C.

⁴²⁹ Come già detto è auspicabile uno sviluppo della ricerca in questa direzione: non tanto la raccolta delle epigrafi provenienti da ciascuno teatro (già compiuta da GOETTE 2014, pp. 102, 105) quanto il confronto tra di esse.



Fig. 68 Orchestra del teatro di Thorikos.



Fig. 69 Orchestra del teatro di Trachones.

In breve: «questi teatrini attici [...] non sono dunque, come più o meno si è sempre ritenuto, dei ripieghi di fortuna dei quali quei buoni campagnoli si accontentavano perché non potevano permettersi dei teatri veri e propri». ⁴³⁰ Anti aveva ben capito. Da un lato essi hanno una importanza fondamentale in relazione alle prime fasi costruttive del teatro ateniese di Dioniso Eleuterio, come vedremo; dall'altro documentano la vita teatrale dei demi. I *theatra* attici sono 'venerande reliquie' nella storia dell'architettura teatrale greca. Luoghi di diffusione dei capolavori dei grandi drammaturghi e anello cruciale nell'affermazione dell'identità ellenica. «È altamente verosimile che in questo

⁴³⁰ ANTI 1947, p. 148.

processo di costituzione della scena attica un ruolo non secondario sia stato giocato dalla comunità rurale, dal suo incontro e scontro con la comunità urbana». ⁴³¹ Si può consentire. I teatri di campagna sono isole nell'arcipelago della *polis*. 'Isole' irrinunciabili per cogliere sia le analogie sia le differenze del complesso fenomeno teatrale attico.

8. L'orchestra rettilinea

La presenza dell'orchestra rettilinea ⁴³² nei quattro teatri attici considerati solleva la dibattutissima questione della forma originaria dello spazio teatrale dedicato alla danza. Tema ampiamente discusso che qui riassumo. ⁴³³

Oggi si ammette quasi unanimemente, con Carlo Anti, che l'orchestra del VI sec. fosse rettilinea. ⁴³⁴ Tipologia che si mantenne anche nel V sec. a.C. L'archeologo, è noto, teorizzò che tale andamento rettilineo derivasse dalla cultura minoica: ⁴³⁵ «fra la Creta micenea e l'Attica [...] vi è perfetto parallelismo tipologico e cronologico: uso costante di una sistemazione teatrale non circolare, ma rettilinea» ⁴³⁶ e fosse attestato nei «teatri fossili» di Ikaria e Ramnunte.

⁴³¹ LONGO 1978, p. 10.

⁴³² Come già detto, il termine è usato in modo inclusivo, per rettilinea si intende anche un'orchestra trapezoidale o rettangolare e più in generale poligonale (vd. e.g. CAPUTO 1950, p. 104).

⁴³³ Bibliografia essenziale di riferimento in PICKARD-CAMBRIGE 1996², pp. 524-526 e MAZZONI 2003, pp. 6-7 e note relative.

⁴³⁴ Il primo ad avanzare l'ipotesi che il *theatron* di Dioniso ad Atene nel VI-V sec. fosse rettilineo fu appunto Carlo Anti (1944-45, pp. 205-216; ID. 1947, pp. 55-82; ID. 1948, pp. 152-162; ANTI-POLACCO 1969, pp. 130-159). Tesi poi sostenuta, con accenti diversi, da numerosi studiosi tra cui: GEBHARD (1974, pp. 428-440); POLACCO (1990, pp. 164-165, 169-170); MORETTI (2000, pp. 275-298); GÖETTE (2007, pp. 116-121).

⁴³⁵ Anti cita le aree teatrali di Cnosso, Festo e Latò nell'isola di Creta costituite da gradinate che si incontrano ad angolo retto (1944-45, p. 211).

⁴³⁶ *Ibidem*.

Che questa fosse l'unica tradizione teatrale [con morfologia rettilinea] è confermato da quelli che potremmo chiamare i teatri fossili di Icaria, la patria di Tespi e di Ramnunte. Due teatrini della campagna attica rimasti anche in piena epoca classica allo stadio embrionale: un edificio scenico a rettangolo allungato,⁴³⁷ un'orchestra all'incirca quadrangolare, la proedria rettilinea, la cavea costituita da un semplice spalto erboso alle spalle della proedria parallelo alla scena: un insieme ancora una volta rettilineo e non circolare. [...] Dominati dal preconetto dell'orchestra circolare, il loro giusto valore non è stato apprezzato.⁴³⁸

Lo studioso approfondì la morfologia degli spazi teatrali nel volume dal titolo emblematico *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle* (1947), ancora oggi punto di riferimento, in cui è riconosciuta l'importanza dei cosiddetti «teatrini» attici.

Essi acquistano una importanza di primo piano, come documenti di controllo e di controprova per quanto abbiamo potuto stabilire per il teatro ateniese di Dioniso eleuterio su indizi necessariamente assai poveri e lacunosi. [...] Riteniamo superfluo rilevare che in nessuno di questi teatrini resta la più piccola traccia dell'orchestra circolare posta dal Dörpfeld a base della genesi del teatro.⁴³⁹

L'archeologo pose in stretta relazione i teatri demici con quello ateniese di Dioniso Eleuterio, «l'architeatro se non il prototeatro di tutta la greicità»,⁴⁴⁰ partendo da una premessa importante: la centralità di Atene. Atene intesa come «madre del dramma» e «centro massimo e primo di elaborazione anche dell'edificio corrispondente».⁴⁴¹ Ne deriva, secondo Anti, che sia improbabile se non impossibile che soluzioni architettoniche nuove fossero adottate per la prima

⁴³⁷ In realtà a Icaria è assente l'edificio scenico. Cfr. par. 6.

⁴³⁸ ANTI 1944-45, p. 212.

⁴³⁹ ANTI 1947, pp. 148-149.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 55.

⁴⁴¹ Ivi, p. 60.

volta fuori Atene. Al contrario è possibile che tipologie architettoniche nate ad Atene si siano poi diffuse in Attica. Questo atenocentrismo, poi attenuato dagli studi successivi che hanno colto la peculiarità dei teatri dei demi attici, è comunque scientificamente fondante. Anti individuò nell'orchestra rettilinea l'elemento originario del teatro che accomuna alcuni spazi teatrali attici arcaici e il teatro di Atene nelle prime fasi costruttive (Dioniso I e II).⁴⁴² Come è noto, l'archeologo italiano confutò la teoria dell'orchestra circolare di Wilhelm Dörpfeld che guidò gli scavi del teatro ateniese dal 1886 al 1895.⁴⁴³ L'archeologo tedesco identificò in alcune vestigia di un muro curvilineo, rinvenuto a nord del tempio arcaico di Dioniso,⁴⁴⁴ l'originario muro di contenimento della «alte kreisrunde Orchestra» del teatro.⁴⁴⁵ In seguito Ernst R. Fiechter che diresse i lavori di scavo dell'area teatrale tra il 1927 e il 1933 indagò soprattutto i resti dell'edificio scenico e non mise in discussione l'orchestra circolare teorizzata da Dörpfeld.⁴⁴⁶

⁴⁴² Tesi sostenuta anche da MORETTI 2000, pp. 275-298. Anch'egli pose in relazione i teatri demici attici con il teatro ateniese di Dioniso. «Les théâtres d'époque classique trouvés en Attique (Thorikos, Ikarion, Euonymon, Rhamnonte) [...] constituent un modèle pour la restitution du théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthéres à Athènes. Son koilon avait la forme d'un *pi* dont les branches étaient peut-être dissymétriques et divergentes. Il comprenait une proédrie de pierre en simple degré et environ quarante-cinq gradins de bois montés sur des échafaudages. Un bâtiment de scène à un seul niveau était érigé pour les représentations en face de la volée médiane du koilon. Il ne comportait pas d'étage, mais une couverture en terrasse, praticable durant les représentations. Derrière lui se dressait une grue» (ivi, p. 275). Cfr. fig. 79.

⁴⁴³ DÖRPFELD-REISCH 1896, pp. 1-96. La teoria di Dörpfeld fu condivisa da diversi studiosi tra cui: FIECHTER (1935A); PICKARD-CAMBRIDGE (1946, pp. 5-8, 15); DINSMOOR (1951, pp. 309-314); WILES (1997, pp. 46-62) e più recentemente SENSENEY (2011, pp. 88-99). Per le confutazioni alla teoria di Dörpfeld cfr. soprattutto ANTI 1947, pp. 56-58.

⁴⁴⁴ Sulla questione cronologica del tempio arcaico di Dioniso di cui resta una parte delle fondazioni cfr. DESPINIS 1996-1997, pp. 193-214. Lo studioso data i reperti nel terzo quarto del VI sec. a.C.

⁴⁴⁵ DÖRPFELD-REISCH 1896, pp. 27-28. Cfr. TOZZI 2016, p. 56. Stando a Göette le vestigia del muro curvilineo sono da connettersi con il muro di terrazzamento che separava il livello del tempio da quello del teatro (2007, p. 116). Su questo aspetto tornerò.

⁴⁴⁶ FIECHTER 1935A; ID. 1935B; ID. 1936. Pregnante la sintesi di ZORZI (1960, pp. 186-200) che riassume le teorie di Dörpfeld, Fiechter, Anti sul teatro ateniese di Dioniso dell'epoca di Eschilo.

Riassumo qui le due fasi del teatro ateniese teorizzate da Anti e da lui poste in relazione con i teatri di Ikaria, Ramnunte e Thorikos.⁴⁴⁷

Il teatro di Tespi (Dioniso I)⁴⁴⁸

Sono riferibili al teatro del VI sec. pochi resti: tracce di mura di sostegno e di canali di scolo. In origine l'orchestra era una semplice area in terra battuta e gli spettatori sedevano su strutture lignee temporanee.⁴⁴⁹ Anti interpretò questi reperti archeologici confrontandoli con le aree teatrali demiche del VII-VI sec., Thorikos I incluso. Ipotizzò così che il teatro di Dioniso I presentasse: orchestra quadrangolare, gradinata rettilinea lignea forse con due scalette di servizio (*klimakes*), ali laterali delimitanti la 'cavea', un pendio a ridosso della gradinata (fig. 70).

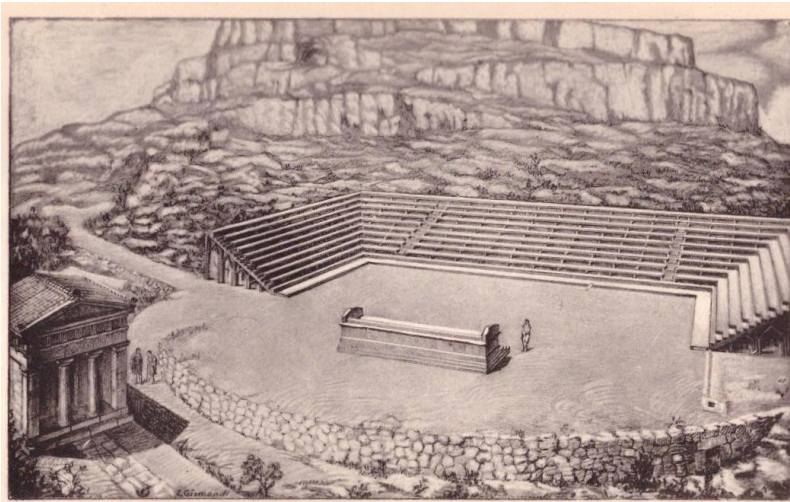


Fig. 70 Ipotesi di ricostruzione del teatro di Dioniso I (da ANTI 1947, tav. II).⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ Sintesi essenziale della bibliografia sul teatro ateniese di Dioniso (dal 1862 al 2007) in PAPANASTASI VON-MOOCK (2014, p. 16 nota 2). Rimando a questo contributo anche per le diverse fasi di costruzione del teatro (ivi, pp. 15-76). Utile quadro di sintesi anche in TOZZI (2016, pp. 48-70).

⁴⁴⁸ Sulle diverse ipotesi ricostruttive specificatamente del teatro ateniese di VI sec. cfr. BRESSAN 2009, pp. 102-106 con bibliografia citata. In particolare la tabella sinottica delle planimetrie proposte dai principali studiosi (ivi, p. 104, fig. 75).

⁴⁴⁹ Cfr. ANTI 1947, p. 63. Per la descrizione minuziosa dei resti archeologici di Dioniso I: ivi, pp. 60-63.

⁴⁵⁰ Longo evidenzia nell'ipotesi ricostruttiva di Anti una sorta di compromesso tra 'cavea' lignea trapezoidale e orchestra delimitata da un muro di contenimento semicircolare (cfr. LONGO 2003,

Ipotesi confermata dalla archeologa Christina Papastamati-Von Mook (2015) sulla base dei recenti lavori di scavo effettuati dalla commissione scientifica che si occupa del consolidamento e della tutela del monumento (fig. 71).⁴⁵¹

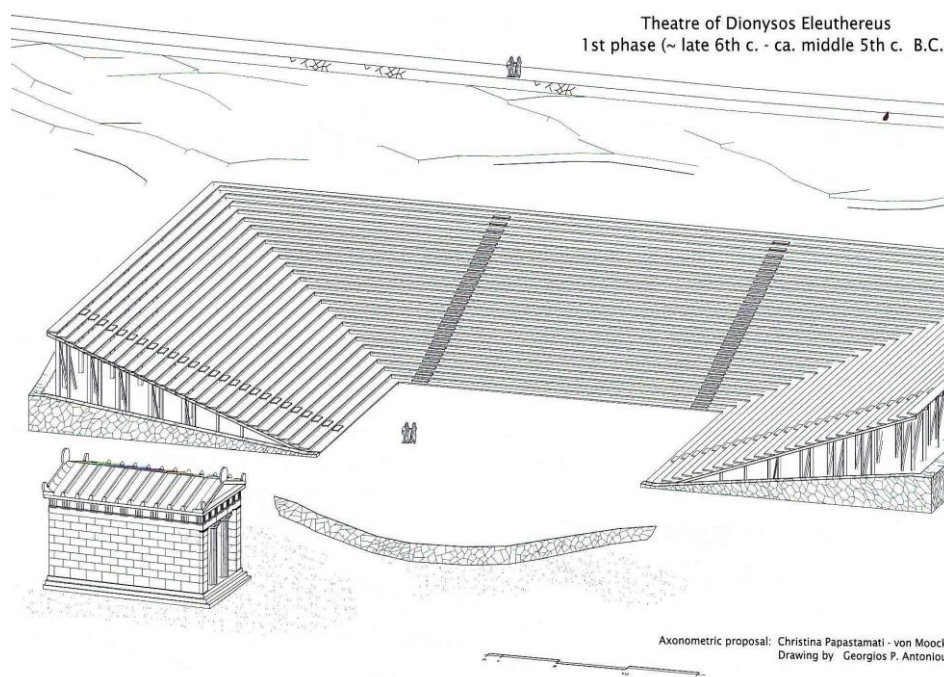


Fig. 71 Ipotesi di ricostruzione del teatro di Dioniso I (da PASTAMATI-VON MOOK 2015, p. 71, fig. 18).

L'orchestra originaria del teatro ateniese avrebbe avuto andamento rettilineo sia perché «in tutto il mondo greco non vi è traccia di orchestre primitive circolari»⁴⁵² sia perché alcuni teatri attici arcaici presentano orchestra rettangolare o trapezoidale. Per sostenere la sua tesi Anti considerò in particolare i teatri di Thorikos (I e II) e quello di Ikaria.

La gradinata lineare di Thorikos I (VI sec.) fu messa in relazione con la scalinata rettilinea dell'agorà di Latò a dimostrazione dell'impronta cretese-

p. 19 nota 5). Come già detto, stando a Göette si tratterebbe del muro di terrazzamento che separava il livello del tempio arcaico di Dioniso da quello del teatro. I reperti di tale muro curvilineo furono interpretati erroneamente da Dörpfled come porzione della primitiva orchestra circolare (2007, p. 116). Resta che a Ikaria e Thorikos (nelle diverse fasi) il muro delimitante l'orchestra è rettilineo. Cfr. parr. 6-7.

⁴⁵¹ Cfr. PASTAMATI-VON MOOK 2015, pp. 39-79.

⁴⁵² ANTI 1947, p. 58.

minoica nei teatri arcaici attici.⁴⁵³ Si osservino le immagini qui messe a confronto (fig. 72).

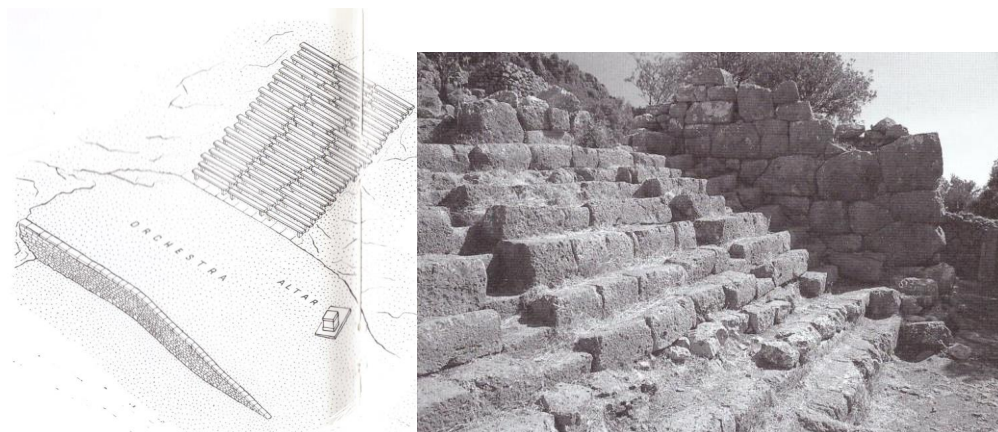


Fig. 72 A sinistra ricostruzione del teatro di Thorikos I (da LEACROFT 1988², p. 7, fig. 13a). A destra Latò, il *theatron* dell'agorà (da NIELSEN 2002, fig. 28).

La cavea in pietra di Thorikos II (metà V sec.), secondo l'archeologo, richiamerebbe la tipologia trapezoidale affermata ad Atene tra il VI e il V sec. a.C. nel teatro di Dioniso I (fig. 73).

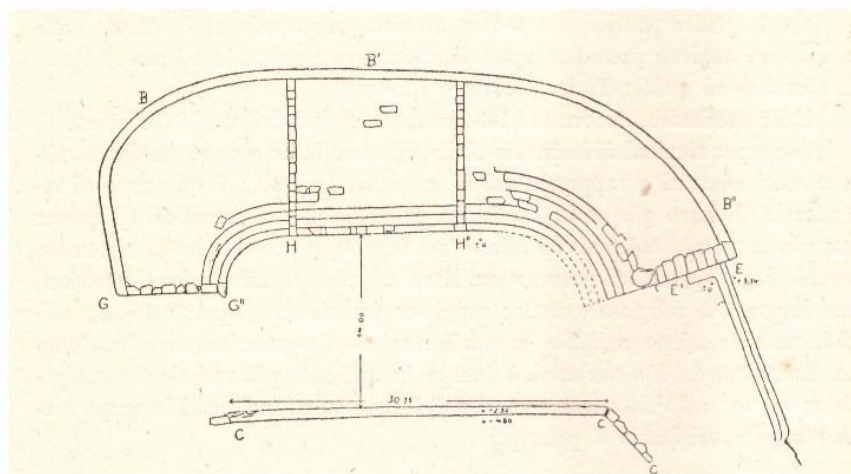


Fig. 73 Il teatro di Thorikos II (da ANTI 1947, p. 144, fig. 38).

Anche lo spazio teatrale di Ikaria fu messo in relazione da Anti al teatro ateniese di Dioniso I. Poiché l'orchestra 'a terrazza' delimitata da un muro di contenimento è elemento «proprio del periodo dell'altissimo arcaismo, fino a

⁴⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 45-46.

tutto il VI sec.»,⁴⁵⁴ il ‘teatrino’ di Ikaria nell’impianto generale ripeterebbe lo schema di Dioniso I.⁴⁵⁵ È significativo che nei ‘teatri’ di Thorikos II e di Ikaria siano attestati elementi solo congetturabili nella prima fase del teatro ateniese: gradinate con resti di mura che suggeriscono una forma trapezoidale, proedria rettilinea, orchestra a terrazza con muro di contenimento, altare (fig. 74).⁴⁵⁶

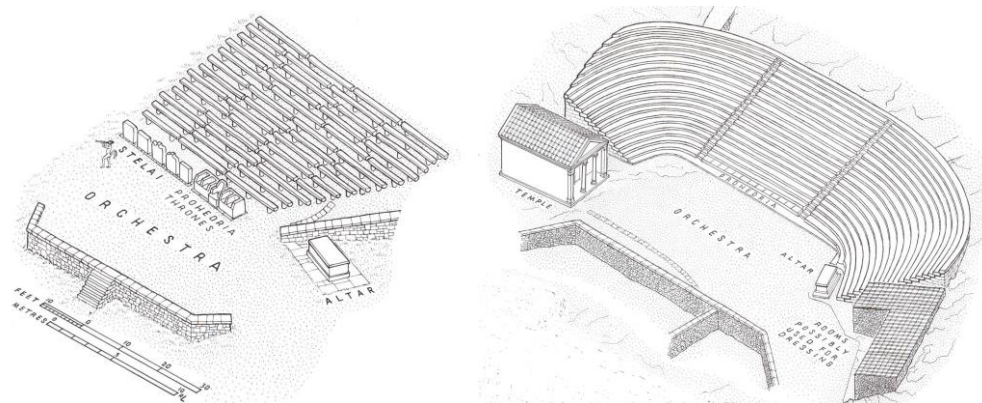


Fig. 74 Ricostruzioni del teatro di Ikaria e di Thorikos II (da LEACROFT 1988², p. 5, fig. 11, p. 7, fig. 13b)

Il teatro di Eschilo (Dioniso II)⁴⁵⁷

Alla seconda fase edilizia del teatro ateniese (prima metà V sec. a.C.) sono riconducibili reperti più numerosi.⁴⁵⁸ A dire di Anti, Dioniso II presenterebbe: orchestra trapezoidale,⁴⁵⁹ gradinate in legno (*ikria*),⁴⁶⁰ *skéné* in muratura.⁴⁶¹ Un canale di scolo (*euripos*) di V sec. attesterebbe la morfologia trapezoidale dell’orchestra confermata anche da elementi di proedria. Si tratta di lastre in *poros* con iscrizioni della metà del V sec. riferibili a posti riservati. Le

⁴⁵⁴ Ivi, p. 146.

⁴⁵⁵ Cfr. ivi, p. 291.

⁴⁵⁶ Cfr. ivi, pp. 148-149.

⁴⁵⁷ Sulle diverse ipotesi ricostruttive specificatamente del teatro ateniese di V sec. cfr. BRESSAN 2009, pp. 106-109. In particolare la tabella sinottica delle planimetrie proposte dai principali studiosi (ivi, p. 105, fig. 76).

⁴⁵⁸ Per l’elenco dettagliato dei reperti di Dioniso II cfr. ANTI 1947, pp. 65-66.

⁴⁵⁹ Cfr. ivi, p. 68. Così anche per MORETTI 2011², p. 124, fig. 6. Cfr. *infra* (fig. 79).

⁴⁶⁰ Cfr. ivi, p. 70.

⁴⁶¹ Cfr. ivi, p. 66.

lastre non servivano direttamente da sedili ma formavano una linea continua sulla quale erano appoggiati sedili mobili in legno.⁴⁶² A riprova della sua ipotesi, l'archeologo fa riferimento alle proedrie rettilinee di Ramnunte e Ikaria che segnano il limite dell'orchestra dietro il quale si trova il pendio erboso su cui si disponevano gli spettatori.⁴⁶³ Alla seconda fase edilizia del teatro di Dioniso risalirebbe anche il grande edificio rettangolare cui «spetta a pieno diritto il nome di *skené* poiché sostituisce l'effimera 'tenda' degli attori».⁴⁶⁴ Si tratta di quella che «Fiechter ha battezzato *skanotheke*».⁴⁶⁵ La fronte anteriore serviva da fondale scenico come provano sia la sua posizione arretrata rispetto all'orchestra sia la porta al centro da cui entravano e uscivano gli attori.⁴⁶⁶ La struttura della scena doveva avere un impianto rettangolare ed essere sviluppata su un solo livello (fig. 75).

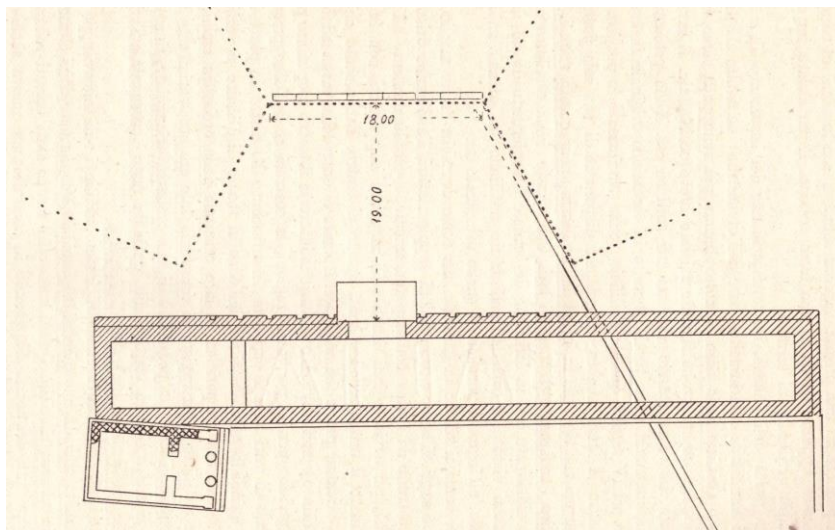


Fig. 75 Ipotesi di ricostruzione della *skené* del teatro di Dioniso II (da ANTI 1947, fig. 18, p. 67).

⁴⁶² Cfr. *ivi*, pp. 68-69.

⁴⁶³ Cfr. *ivi*, pp. 69-70.

⁴⁶⁴ Anti puntualizza di preferire il termine *skené* a quello di *skanotheke* poiché sebbene la struttura sia probabilmente servita anche come magazzino per il materiale deperibile (l'allusione è a maschere e costumi), essa fu utilizzata soprattutto come fondale scenico (Cfr. *ivi*, p. 66).

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ Cfr. *ibidem*.

La questione dell'edificio scenico è complessa e non affrontabile in queste pagine.⁴⁶⁷ Faccio qui notare che l'ipotesi ricostruttiva della *skené* di V sec. di Anti si rifà a quella di Fiechter che ipotizzò una *skenotheke* già alla fine del VI sec. Nonostante lo sviluppo rettilineo dell'edificio scenico Fiechter non discusse l'ipotesi dell'orchestra circolare di Dörpfeld (fig. 76).

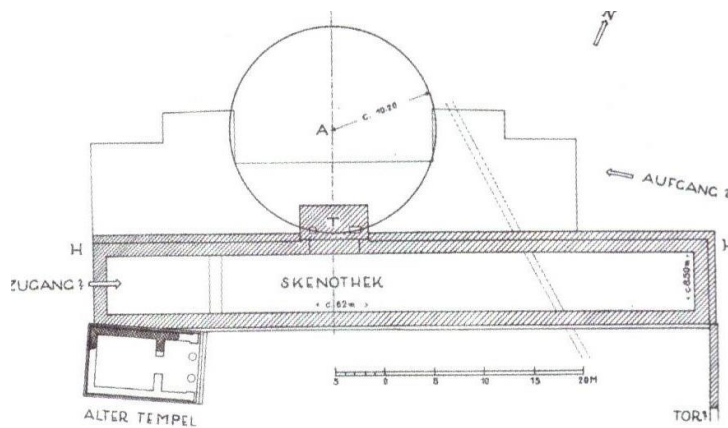


Fig. 76 Ipotesi di ricostruzione della *skené* del teatro di Dioniso II (da FIECHTER 1935A, tav. 17).⁴⁶⁸

La '*skené* a corridoio', come abbiamo visto, è presente anche a Ramnunte⁴⁶⁹ e, stando a Anti, indicherebbe la dipendenza dello spazio teatrale ramnuntino dal teatro ateniese di Dioniso II (fig. 77).⁴⁷⁰

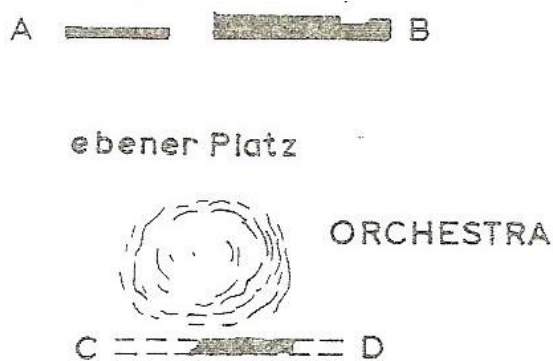


Fig. 77 Ramnunte, spazio teatrale: A-B proedria, C-D *skené* (da KOLB 1981, p. 69, fig. 11).

⁴⁶⁷ Per la questione della scena del teatro ateniese di V sec. cfr. MORETTI 2000, pp. 296-297; BRESSAN 2009, pp. 107-108; TOZZI 2016, p. 55 e relative note.

⁴⁶⁸ in BRESSAN 2009, p. 104, fig. 75.

⁴⁶⁹ Cfr. par. 7.

⁴⁷⁰ Cfr. ANTI 1947, p. 148.

La fase di Dioniso II sarebbe iniziata nei primi anni del V sec. e durata fino al 430/420 a.C. In questo teatro trapezoidale sarebbero quindi stati allestiti i drammi di Eschilo.⁴⁷¹

Il modello realizzato da Christian Schieckel traduce in tre dimensioni la teoria di Anti sul teatro ateniese di V sec. di Dioniso II (fig. 78). Si noti tuttavia che l'orchestra anziché essere trapezoidale è quadrangolare, come quella di Dioniso I.



Fig. 78 Ipotesi di ricostruzione del teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene nella prima metà del V sec. a. C. (modello di C. Schieckel, Deutsches Theatermuseum, München).

Si consideri anche l'ipotesi ricostruttiva di Jean-Charles Moretti relativa al teatro di Atene nella seconda metà del V sec. a.C. Il teatro presenta: orchestra trapezoidale, *skenotheke* e *theatron* a Π con ali divergenti.⁴⁷² L'ipotesi è riconducibile al teatro di Dioniso II teorizzato da Anti, anche se lo studioso non palesa il proprio debito (fig. 79).

⁴⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 72.

⁴⁷² Cfr. MORETTI 2000, pp. 275-298; *Id.* 2011², pp. 122-127.

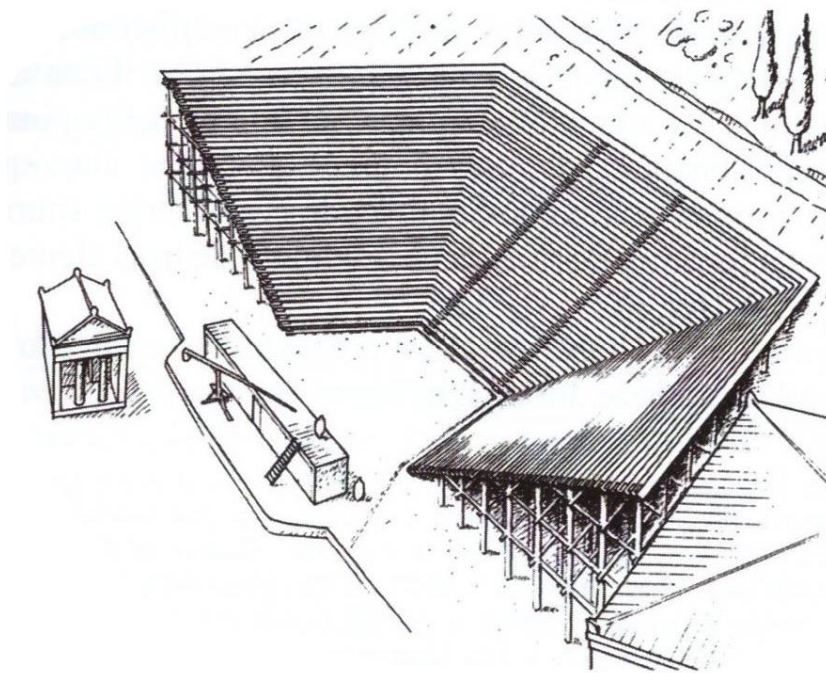


Fig. 79 Ipotesi di ricostruzione del teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene nella seconda metà del V sec. a. C. (da MORETTI 2011², p. 124, fig. 6).

Prudentemente Moretti afferma che «la restitution proposée pour le théâtre de Dionysos à Athènes n'est pas sans incertitudes».⁴⁷³ Esplicita inoltre che la morfologia ipotetica del teatro ateniese poggia sul confronto con i teatri demici che a loro volta probabilmente furono influenzati da quello ateniese.⁴⁷⁴

Il teatro di Trachones⁴⁷⁵ (V sec.) fu rinvenuto nel 1973 dopo la morte di Anti. Anch'esso presenta caratteri arcaici quali: orchestra rettangolare, cavea non circolare, proedria rettilinea. Dato che il *koilon* in pietra ha una morfologia peculiare (a II nelle prime file e trapezoidale nelle file superiori), il *theatron* non è riconducibile a una fase precisa dell'edificio teatrale ateniese. Potrebbe riferirsi a una fase intermedia tra Dioniso I e Dioniso II (fig. 80).

⁴⁷³ MORETTI 2011², p. 127.

⁴⁷⁴ «Elle repose en partie sur la comparaison qui peut s'établir entre le monument d'Athènes et les autres édifices de spectacle d'Attique et se justifie d'autant mieux que les édifices construits dans les communes (dèmes) du territoire ont sans doute été influencés en leur temps par celui du sanctuaire de Dionysos Éleuthéus» (*ibidem*).

⁴⁷⁵ Cfr. par. 7.

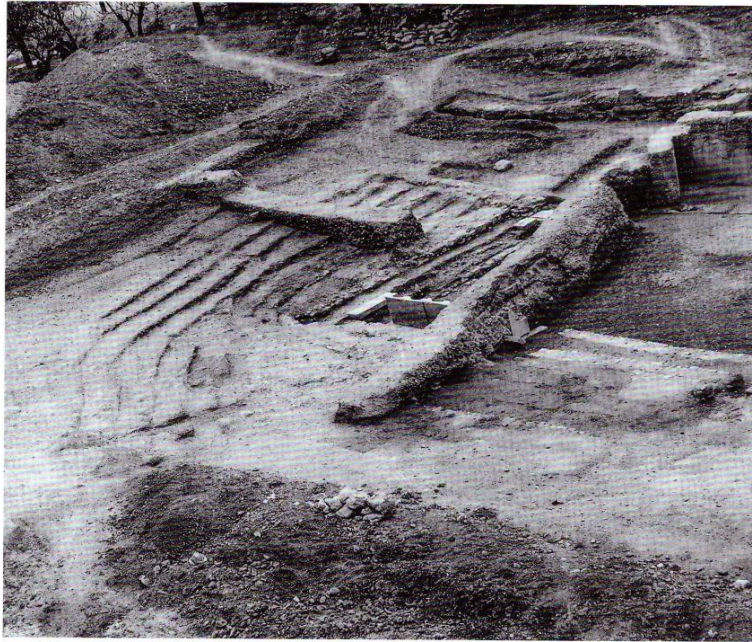


Fig. 80 Il teatro di Trachones nel 1974 (da FREDERIKSEN 2015, p. 88, fig. 7).

Se in età arcaica non esistono documentazioni archeologiche di orchestre circolari, mentre sono attestate quelle quadrangolari, ne deriva che «il teatro quadrangolare è una creazione dell'arcaismo su elementi della civiltà preellenica e protoellenica».⁴⁷⁶ Questa è la tesi folgorante cui giunge Anti poi avvalorata dallo studio di Elizabeth Gebhard *The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater* (1974).⁴⁷⁷ Analizzando le orchestre di Thorikos, Ikaria, Ramnunte, Tegea, Istmia, Atene (nella prima fase), l'archeologa pensa che l'orchestra, o meglio lo spazio compreso tra la proedria e il muro di contenimento,⁴⁷⁸ avesse in età arcaica una forma rettilinea leggermente

⁴⁷⁶ ANTI 1947, pp. 13-14.

⁴⁷⁷ GEBHARD 1974, pp. 428-440. Come già detto, altri studiosi sostennero la teoria di Anti. Cfr. *supra*.

⁴⁷⁸ È bene puntualizzare che nei teatri arcaici, come abbiamo visto, non esiste una struttura architettonica che distingua l'orchestra. Essa è lo spazio compreso tra proedria e muro di contenimento. «In most early theaters no distinct structural device was used to define the orchestra as such. Usually the proedria row of the cavea bounds the area of the orchestra on one side, while a terrace wall limits it on the other» (ivi, p. 429).

irregolare.⁴⁷⁹ Mentre non esistono chiare evidenze archeologiche dell'orchestra circolare sino all'edificazione del teatro di Epidauro alla fine del IV secolo.⁴⁸⁰

Infine alcune osservazioni sulla drammaturgia dello spazio teatrale rettilineo. *In primis* uno spazio spettacolare di questo genere presuppone una fruizione frontale degli spettatori. L'assenza di *logheion* implica una stretta relazione tra attori e coro che si esibiscono allo stesso livello dell'orchestra.⁴⁸¹ Non solo. La *skenotheke* allungata nei teatri attici di V sec. rendeva lo spazio scenico più variabile e mobile rispetto a quello del teatro licurgheo con la *skené* fissa a parasceni.⁴⁸² I grandi tragediografi del V sec. avevano a disposizione uno spazio non polarizzato sulla *skené*. Egert Pöhlmann ritiene che le scene di inseguimento in *Eumenidi* di Eschilo (458 a.C.), *Aiace* di Sofocle (445 a.C. ca.) e *Acarnesi* di Aristofane (425 a.C.), drammi allestiti nel teatro di Dioniso II, richiedessero cambiamenti di scena «praticamente impossibili da rappresentare nel teatro di Dioniso del quarto secolo. [...] Se esse tuttavia si trasportano sulla scena a forma allungata del teatro di Dioniso del quinto secolo, allora vengono meno problemi di regia».⁴⁸³ Secondo lo studioso è possibile che sulla parte anteriore della *skené* si «costruissero» due o tre luoghi di azione nei quali attori e coro si alternavano.⁴⁸⁴ Pöhlmann sembra alludere a luoghi scenici dipinti su *pinakes* appesi alla parte frontale della *skené* lignea. Ipotesi verosimile.

⁴⁷⁹ «Regularity and symmetry do not appear to have been important to the builders» (ivi, p. 435).

⁴⁸⁰ La questione è dibattuta. Rimando a MAZZONI 2003A, pp. 9-10 e note relative.

⁴⁸¹ Cfr. MAZZONI 2005, pp. 46-47.

⁴⁸² Cfr. PÖHLMANN 1989, p. 92.

⁴⁸³ Ivi, pp. 92-93.

⁴⁸⁴ Cfr. ivi, p. 104.

9. La polifunzionalità del *theatron*

Guardiamo lo spazio teatrale arcaico non solo dal punto di vista morfologico ma anche da quello del suo utilizzo. L'uso non solo a fini spettacolari ma anche politici dello spazio teatrale greco è un tema di primaria importanza. Per brevità, basti qui sintetizzarlo. Testimonianze letterarie e epigrafiche documentano la destinazione *ekklesiale* del *theatron* in un arco cronologico di lunga durata.

Importante punto di riferimento ancora oggi sull'argomento è il volume *Agora und Theater, Volks - und Festversammlungen* di Franz Kolb (1981). Come annuncia il titolo, l'archeologo tedesco indaga il rapporto tra agorà e teatro. Le puntuali analisi delle fonti archeologiche e epigrafiche relative ai teatri attici di Thorikos, Ramnunte e Ikaria provano il legame tra vita politica e vita performativa. In questi demi, secondo Kolb, c'è una sostanziale identità topografica tra agorà e 'teatro', uno spazio destinato alle attività politiche, religiose e spettacolari locali. Non solo, individuando tale rapporto anche in altre città greche,⁴⁸⁵ lo studioso pensa che i *theatra* arcaici fossero stati concepiti inizialmente per una destinazione politica cui si aggiunse in un secondo tempo un utilizzo performativo. Non interessa la oziosa questione delle 'origini' del teatro. Interessa sottolineare la polifunzionalità (*polypragmosyne*) dello spazio teatrale. Già Anti aveva affermato: «è ovvio che alle origini, con una architettura ancora elementare e una vita sociale che si assommava nella attività religiosa, non vi fosse nemmeno la possibilità di una distinzione fra il *theatron* religioso, quello politico e quello semplicemente spettacolare, per quanto poteva allora sussistere».⁴⁸⁶ Il θεάτρον arcaico va inteso, si è già detto, secondo il significato etimologico di spazio destinato ad accogliere spettatori riuniti per 'vedere' (θεάομαι) una qualsiasi adunanza. «Anche in architettura vale il principio biologico che alle origini si hanno organismi indifferenziati i quali si specializzano solo in progresso di tempo».⁴⁸⁷ La diversificazione degli spazi in

⁴⁸⁵ Cfr. KOLB 1981. Kolb tratta anche i teatri di Sparta, Corinto, Trezene e Morgantina.

⁴⁸⁶ ANTI 1947, p. 17.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 16.

base all'uso e la distinzione tra feste religiose e 'civili' sono successive. Le cerimonie stesse, come è noto, includevano momenti religiosi, politici, performativi. Si pensi alle Grandi Dionisie in cui avvenivano sacrifici e processioni, proclamazione di onori e parata degli orfani di guerra, rappresentazioni teatrali e così via.

«L'interscambiabilità e l'adattabilità del *theatron* a destinazioni diverse»⁴⁸⁸ è oggetto di indagine di Oddone Longo.⁴⁸⁹ Il rapporto profondo teatro-*polis* è evidente sia nella drammaturgia degli spettacoli messi in scena (basti pensare a *Edipo* di Sofocle) sia nel contesto urbano in cui sorge il teatro.

In realtà, al di là della dimensione meramente "letteraria", il *corpus* residuo di questi testi teatrali esige da parte nostra ulteriori attenzioni: allo specifico contesto istituzionale entro cui avveniva, nell'Atene del V e IV sec., la produzione e la messa in scena di queste opere, e alle strutture architettoniche (ma anche urbanistiche) che lo spettacolo teatrale inquadravano condizionandone immediatamente la ricezione da parte del pubblico.⁴⁹⁰

Il teatro e la città, un legame di lunga durata.⁴⁹¹

Sull'utilizzo degli spazi teatrali dei demi attici è importante anche lo studio di Jessica Paga, *Deme Theaters in Attica and the Tritty's system* (2010).⁴⁹² La studiosa ritiene che le aree teatrali di Thorikos, Ikaria, Ramnunte e Trachones fossero utilizzate per molteplici necessità del demo. In seguito alla riforma di Clistene⁴⁹³ ogni demo istituì le proprie assemblee per discutere varie questioni: la registrazione di nuovi membri, la scelta e il controllo degli ufficiali,

⁴⁸⁸ LONGO 2014, p. 133.

⁴⁸⁹ Cfr. LONGO 1988, pp. 7-33; ID. 1989, pp. 23-41; ID. 2014, pp. 128-150.

⁴⁹⁰ LONGO 2014, p. 129.

⁴⁹¹ Sul rapporto a doppio filo fra teatro e città si vedano per un quadro di riferimento metodologico: il citato LONGO 2014, pp. 128-150 e MAZZONI 2017, pp. 17-27: 17-19. Per un fondamentale quadro di riferimento su un diverso saliente storico-geografico: ZORZI 1977.

⁴⁹² PAGA 2010, pp. 351-384.

⁴⁹³ Sulla riforma di Clistene cfr. capitolo I par. 1.

l'amministrazione dei fondi e delle proprietà (come le aree teatrali, i santuari e le *agorai*), la conduzione delle feste e i culti, l'attribuzione di decreti onorifici. Lo spazio teatrale era adatto a ospitare le assemblee dei demoti poiché era ampio, con spazi a sedere, generalmente ubicato nel centro del demo. È verosimile che questi spazi fossero più frequentemente usati a scopi ecclesiali che spettacolari. La forma stessa dei 'teatri' sarebbe interpretabile «as a hybrid, related to their hybridity of purpose: a true multipurpose space, readily adaptable for various uses». ⁴⁹⁴

Si inserisce in questo filone di ricerca il recente volume di Giulia Tozzi *Assemblee politiche e spazio teatrale ad Atene* (2016). ⁴⁹⁵ La studiosa traccia la storia dell'utilizzo politico del teatro di Atene e del Pireo-Munychia dall'età classica all'epoca romana. L'analisi diacronica delle diverse fonti dimostra che sia il teatro cittadino sia quello demico furono utilizzati per lo svolgimento delle *ekklesiai* già in epoca classica e diventarono i principali spazi di riunione del *demos* in età ellenistica, mantenendo questa funzione finché non caddero in disuso. Auspicabile una ricerca in questa direzione sugli altri teatri demici.

La stessa morfologia rettilinea degli spazi teatrali arcaici sembra essere in relazione alla fruizione per scopi assembleari. Questa tipologia spaziale di derivazione minoico-micenea, come abbiamo visto, è sopravvissuta nella lunga durata in edifici destinati a ospitare assemblee o organi rappresentativi politici, basti qui citare i casi emblematici del *thersilion* di Megalopoli ⁴⁹⁶ e del *bouleuterion* di Priene. ⁴⁹⁷ Oppure, andando avanti nel tempo, si pensi alla Curia del Senato romano, da cui sono derivate le sale per adunanze politiche del Medioevo. ⁴⁹⁸ Si tratterebbe a parere di Anti di «una organica continuità di tradizione architettonica dal III millennio a.C. fin quasi ai nostri giorni,

⁴⁹⁴ PAGA 2010, pp. 369-370.

⁴⁹⁵ Rimando alla mia recensione del volume: PEREGO 2017B.

⁴⁹⁶ Cfr. LONGO 1988, pp. 23-24.

⁴⁹⁷ Il *bouleuterion* di Priene (IV sec. a.C.) non solo presenta una 'cavea' rettilinea solcata da scalette d'accesso simili alle *klimakes* teatrali ma anche un altare al centro dell' 'orchestra' e due 'parodoi' (cfr. LONGO 2014, pp. 132-133).

⁴⁹⁸ Cfr. ANTI 1944-45, p. 212.

tradizione nella quale il tipo del teatro rotondo si inserisce solo in un secondo tempo». ⁴⁹⁹

Il rapporto tra spazi spettacolari e spazi civili risale alle ‘origini del teatro’. Come è noto, gli spettacoli ad Atene furono dapprima allestiti nel luogo per eccellenza dell’assemblea cittadina: l’agorà, nel cuore della *polis*. Il legame agorà-orchestra è pertanto genetico, a prescindere dalla forma che lo spazio originario abbia avuto: circolare per Dörpfeld, trapezoidale per Anti. Roland Martin nel suo studio fondamentale sull’agorà greca ⁵⁰⁰ definisce in modo proprio ἀγορά lo spazio teatrale presente nei demi attici da noi considerati. Agorà intesa come spazio che ‘raccolge’ i membri della *civitas* siano essi *spectatores* o *cives*. ⁵⁰¹ Emblematico il convocato caso di Ramnunte. Si è detto che le epigrafi rinvenute *in loco* indicano la «piazza ad uso scenico» ⁵⁰² sia con il termine ἀγορά sia con θέατρον. ⁵⁰³ A riprova del fatto che lo spazio è il medesimo, cambia la ‘performance’ e la fruizione del pubblico.

⁴⁹⁹ Ivi, p. 213.

⁵⁰⁰ *Recherches sur l’agora grecque. Études d’histoire et d’architecture urbaines*, 1951.

⁵⁰¹ Cfr. MARTIN 1951, pp. 248-251.

⁵⁰² ARIAS 1934, p. 23.

⁵⁰³ Cfr. par. 7.

III

IL TEMPO DELLA FESTA TRA STORIA E MITO

Come sollievo dalle fatiche, abbiamo procurato al nostro spirito moltissimi svaghi: durante tutto l'anno celebriamo agoni e feste.⁵⁰⁴

1. Le Dionisie rurali

I *Dionysia kat'agrous* sono feste celebrate nei demi attici dedicate al dio Dioniso.⁵⁰⁵ Attestate epigraficamente nei villaggi di Acarne, Aixone, Collito, Egilia, Eleusi, Flia, Ikaria, Mirrinunte, Peania, Pireo, Ramnunte, Salamina, Thorikos,⁵⁰⁶ sono tratto saliente della vita comunitaria dei *demoi* attici sia a livello culturale sia amministrativo e possono essere ritenute «the catalyst for the construction of the theatral areas».⁵⁰⁷

L'evento ha luogo nel mese di Posideone, corrispondente, come è noto, al periodo compreso tra dicembre e gennaio.⁵⁰⁸ Così Teofrasto nei *Caratteri*: «I

⁵⁰⁴ Thuc. II, 38, 1.

⁵⁰⁵ Bibliografia generale di riferimento su Dionisie rurali: SIMON 1983, pp. 101-102; CSAPO-SLATER 1994, pp. 121-132; PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 58-77; JONES 2004, pp. 124-158; SPINETO 2005, pp. 327-350.

⁵⁰⁶ Per le epigrafi dei diversi demi: PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 64-74; JONES 2004, pp. 129-139.

⁵⁰⁷ PAGA 2010, p. 372.

⁵⁰⁸ Il calendario attico, stabilito sotto la legislatura di Solone, comprendeva come è noto dodici mesi. L'inizio dell'anno coincideva con il solstizio d'estate e cadeva fra l'ultima decade di giugno e le prime due di luglio (Cfr. BICKERMAN 1975, p. 30). «La ragione per la quale i *Dionysia kat'agrous* si svolgevano in questo periodo dell'anno non è menzionata dalle fonti né chiarita dagli studiosi» (SPINETO 2005, p. 329). Sulla presenza del dio nei calendari dei demi cfr. HENRICHS 1990, pp. 257-277.

misteri avvengono di Boedromione, le Apaturie di Pyanepsione, le Dionisie campestri di Posideone». ⁵⁰⁹ Si vedano a conferma la coeva epigrafe di Mirrinunte (*IG II² 1183*) e quella seriore del Pireo (334-330 a.C., *IG II² 1496*). ⁵¹⁰

È verosimile che anche nel demo di Ikaria la festa avvenga in Posideone. Peter Wilson ritiene che nel testo frammentario dell'epigrafe *IG I³ 254* ⁵¹¹ (metà V sec. a.C.) ci possa essere un riferimento a tale mese: «[.Ποσιδεονος με]νὸς τει ηεβδόμ[ει]» (l. 28). ⁵¹² Una ipotesi di lavoro, stimo, poiché il nome del mese è corrotto.

Ateneo nei *Deipnosophisti* fa riferimento alla festa ikariense della vendemmia (*tryge*) cui riconduce la nascita di tragedia e commedia, in origine denominate indistintamente *trygodía*. ⁵¹³ La testimonianza mette in relazione la festa con la stagione della vendemmia, ma conta rilevare che la fonte non può essere utilizzata per stabilire la cronologia delle Dionisie rurali a Ikaria. ⁵¹⁴ La notizia infatti «dipende senza dubbio da fonti alessandrine, che attribuivano l'invenzione del dramma a Tespi, del demo di Icaria». ⁵¹⁵

Lewis Richard Farnell ipotizza che il mito di Ikarios sia ambientato in primavera, quando il vino è pronto per essere offerto ai pastori attici. ⁵¹⁶ Una ipotesi che non condivido. Da un lato le fonti letterarie che raccontano la storia mitica dell'incontro di Dioniso e Ikarios ⁵¹⁷ non contengono riferimenti alla

⁵⁰⁹ Theophr. *Char*, III.5. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali. Evidenzio che il riferimento alle Dionisie rurali è contenuto nel testo di Teofrasto all'interno di una serie di conoscenze ovvie con cui il logorroico ammorba il suo ascoltatore. Il contesto quindi sottolinea l'ovvietà che tali feste siano celebrate nel mese di Posideone.

⁵¹⁰ Epigrafe in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 62-63 note 192-193.

⁵¹¹ Per l'analisi dell'epigrafe rimando al regesto: epigrafe n. 5.

⁵¹² Cfr. WILSON 2015, p. 131.

⁵¹³ Ath. II, 40a-b. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali.

⁵¹⁴ Questa la tesi sostenuta da Spineto da me condivisa (2005, pp. 328-329 nota 5).

⁵¹⁵ CANFORA 2001, p. 119 nota 5. Su questo aspetto tornerò.

⁵¹⁶ «when the wine was ready at last for the thirsting villagers» (FARNELL 1909, p. 206). Farnell evidentemente si riferisce al dono del vino da parte di Ikarios ai contadini-pastori dell'Attica.

⁵¹⁷ Cfr. regesto delle fonti letterarie: La visita di Dioniso a Ikarios.

primavera, dall'altro la ricerca di una validità storica nel racconto mitico pare discutibile.

Non solo. La scelta del giorno della celebrazione delle Dionisie rurali è specifica di ciascun demo. A dire di Platone gli amanti degli spettacoli «quasi avessero affittate le proprie orecchie per ascoltare tutti i cori, vanno in giro alle feste dionisie, senza perderne una, né quelle di città né quelle di campagna». ⁵¹⁸ È plausibile che il filosofo si riferisca alle Dionisie rurali allestite nei diversi demi dell'Attica. ⁵¹⁹

Quanto al rapporto della festa con Dioniso, è probabile che il rito fosse molto più antico del culto del dio in Attica e non avesse nessun legame diretto con il vino. Nel mese di *Poseidon* la vendemmia era ormai alle spalle e la stagione del vino nuovo ancora lontana. ⁵²⁰

Natale Spineto suggerisce una relazione tra la festa e il solstizio d'inverno: «è possibile ipotizzare una antica ricorrenza solstiziale, rispetto alla quale poi si sarebbe avuta la diversificazione dei vari *Dionysia* agresti». ⁵²¹ Ad oggi non sono state rinvenute fonti a conferma.

Il nesso tra le feste celebrate a Ikaria e il culto di Dioniso è documentato da due epigrafi. Nella citata iscrizione *IG I² 254* (metà del V sec. a.C.) si legge: «[Διο]νύσοϛ· πράττεν δὲ / [ε]ορτεν» (ll. 24-25): il dio stesso compare in relazione all'esecuzione (πράττεν) della festa ([ε]ορτεν). ⁵²² La dedica della celebrazione a Dioniso è confermata in *IG I² 1178* ⁵²³ (prima metà IV sec. a.C.), in cui il demarco

⁵¹⁸ Pl. *Resp.* V,475d. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali.

⁵¹⁹ Adorno ritiene che Platone si riferisca alle feste Lenee e Antesterie e non considera le Dionisie rurali. Lo studioso aggiunge che «le feste avvenivano contemporaneamente in molte località e villaggi e quindi chi voleva assistere a tutte doveva rapidamente spostarsi da un luogo all'altro» (ADORNO 1992, p. 492 nota 1). È sicuro invece che Lenee e Antesterie avvenissero ad Atene in giorni prestabiliti a differenza delle Dionisie rurali che venivano celebrate nei demi in giorni diversi come detto sopra.

⁵²⁰ È questo il parere condivisibile di PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 58.

⁵²¹ SPINETO 2005, p. 330.

⁵²² Questa l'interpretazione del testo di Wilson (2015, p. 130).

⁵²³ Per l'analisi dell'epigrafe rimando al regesto: epigrafe n. 8.

Nicone viene premiato per aver allestito in modo egregio «la festa in onore di Dioniso» (τῶι Διο-/νύσωι τὴν ἑορτὴν, ll. 6-7).⁵²⁴

La relazione Dioniso-teatro è documentata inoltre dal ringraziamento dei coreghi vincitori ([τῶι]/Διονύσωι, ll.2-3, *IG II²* 3094, IV sec. a.C.)⁵²⁵ e dalle coregie tragiche (Διονυσίων τοῖς τραγωιδόις, l.9, *SEG* 22.117, 330 a.C. circa).⁵²⁶ Alle epigrafi si aggiungano le fonti archeologiche ikariesi,⁵²⁷ citate dalle iscrizioni: il tempio di Dioniso (ἐν τῶι Διονυσίωι, l.8, *SEG* 22.117) e la colossale statua della divinità (τῶι Διονύσωι/ [κ]αλὸν ἄγαλμα[α], ll.2-3, *IG F³* 1015;⁵²⁸ τοῦ ἀγάλματο[ς ἀνέ]/θεσαν τῶι Διονύσωι, ll.2-3, *IG II²* 2851⁵²⁹). A Ikaria il culto dionisiaco è attestato anche dalla presenza di un fondo di denaro ad esso destinato, amministrato dal demarco (*IG F³* 253,450-425).⁵³⁰

Fonti epigrafiche documentano le Dionisie rurali nei demi attici soprattutto nel IV sec. a.C.,⁵³¹ epoca di prosperità economica dell'Attica e grande stagione del teatro greco. È questo il periodo dell'opera di Licurgo nel teatro di Atene, della costruzione di molti teatri e dell'affermazione dell'arte dell'attore. Tuttavia è opinione condivisa che aree teatrali effimere e spazi 'polifunzionali' ospitassero tali feste già alla fine del VI-inizio V a.C.⁵³²

Il demo di Ikaria è di straordinaria importanza nell'attestazione arcaica di feste dionisiache con rappresentazioni teatrali regolarmente organizzate. Come vedremo, le epigrafi rinvenute *in loco* documentano i più antichi agoni drammatici attici della metà del V a. C.⁵³³

Ancora. Le feste, riunite sotto la denominazione di *Dionysia kat'agrous*, presentano elementi comuni. Si pensi alla falloforia.

⁵²⁴ Sul ruolo del demarco a Ikaria cfr. capitolo I par. 8.

⁵²⁵ Cfr. regesto: epigrafe n. 6.

⁵²⁶ Cfr. regesto: epigrafe n. 16.

⁵²⁷ Cfr. capitolo II par. 4.

⁵²⁸ Cfr. regesto: epigrafe n. 1.

⁵²⁹ Cfr. regesto: epigrafe n. 15.

⁵³⁰ Cfr. regesto: epigrafe n. 4.

⁵³¹ Per le epigrafi dei diversi demi: PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 64-74.

⁵³² Sulla questione dello spazio teatrale cfr. capitolo II parr. 8-9.

⁵³³ Cfr. *infra* par. 3.

1. La falloforia

Le falloforie sono celebrate in occasione delle Dionisie rurali nei diversi demi attici, «probably the only common denominator».⁵³⁴ Sono di seguito prese in considerazione solo quelle fonti che documentano l'ambientazione rurale della *pompé*.⁵³⁵

La prima in ordine cronologico è la commedia *Acarnesi* di Aristofane. Si pensi alla derivazione della commedia dalla falloforia sostenuta, come è noto, da Aristotele nella *Poetica*.⁵³⁶ *Acarnesi*, rappresentata nel teatro di Dioniso di Atene nel 425 a.C., mette in scena l'allestimento della processione falloforica,⁵³⁷ in occasione delle Dionisie rurali.⁵³⁸ La testimonianza aristofanea è preziosa per le informazioni circa i φαλλικά tanto più data la sua collocazione in un periodo in cui le Dionisie rurali sono documentate in molti demi.

⁵³⁴ CSAPO-SLATER 1994, p. 121.

⁵³⁵ Ne deriva che sono escluse dalla mia trattazione importanti fonti sulla falloforia in generale o riconducibili ad altri ambiti festivi. Mi limito a citare: il frammento di Semo di Delo (*FGrHist* 396 F 24) tradito dai *Deipnosofisti* di Ateneo (*XIV* 16, 622 a-d) e il frammento dello storico rodio Filomnesto (*FGrHist* 527 F 2 = *Athen. Deipn.*, X 63). Ad essi si aggiunge lo sch. *Ach.* 243 di Aristofane in cui è raccontato l'*aition* del rito, che sarebbe nato dalla punizione che Dioniso aveva inferto agli Ateniesi per non aver accolto il suo culto con il dovuto rispetto (cfr. IOZZO 2009, p. 261).

⁵³⁶ «[La tragedia] Sorta dunque da un principio di improvvisazione – sia essa sia la commedia, l'una da coloro che guidavano il ditirambo, l'altra da coloro che guidavano i cortei fallici che ancora oggi rimangono in uso in molte città» (Arist. *Poet.* 1449a 9-13). Esula da questa ricerca la *vexata quaestio* dell'origine della commedia e della tragedia, se non, come si vedrà più avanti, in relazione al mito di Ikaria e a Tespi. Cfr. capitolo IV.

⁵³⁷ Aristoph. *Ach.* 241-262. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali. Sulla relazione tra *Acarnesi* e falloforia rimando allo studio approfondito di RANIERI SCANDARIATO 2014-2015; sulle Dionisie rurali nella commedia aristofanea cfr. HABASH 1995, pp. 560-567.

⁵³⁸ Già ai vv. 201-202 Diceopoli fa riferimento alle Dionisie rurali. «Liberato dalla guerra e dai malanni io me ne rientro a celebrare le Dionisie campestri» (Ἐγὼ δὲ πολέμου καὶ κακῶν ἀπαλλαγείς / ἄξω τὰ κατ' ἀγροῦς εἰσιῶν Διονύσια; Aristoph. *Ach.* 201-202). Mentre le Dionisie rurali si celebrano nel mese di Poseidone (dicembre-gennaio), la commedia è rappresentata nel mese di Gamelione (gennaio-febbraio) durante le feste Lenee; ciò comporta che gli spettatori assistono alla messinscena di una festa appena trascorsa e quindi ancora molto vivida nella loro mente.

Diceopoli, che ricopre il ruolo del sacerdote o del demarco nell'organizzazione della cerimonia,⁵³⁹ invita dapprima al silenzio rituale (εὐφημία), quindi dà istruzioni a Xantia, aiutato da un altro servo, di innalzare il fallo ligneo⁵⁴⁰ e alla figlia di deporre il canestro con le primizie.⁵⁴¹ Il protagonista rivolge poi una preghiera al dio Dioniso: «O Dioniso signore, ti sia gradito che in questa processione procedendo e sacrificando con i miei servi io possa faustamente celebrare le Dionisie dei campi» (vv. 247-250). Esplicito il riferimento ai τὰ κατ'ἀγροῦς Διονύσια.⁵⁴² La piccola processione comprende in sequenza: la figlia di Diceopoli nel ruolo di canefora,⁵⁴³ i servi fallofori⁵⁴⁴ e il protagonista in coda che canta l'inno fallico (φαλλικόν). La moglie, κωφὸν πρόσωπον, osserva dal tetto di casa (v. 262).⁵⁴⁵ Il canestro portato dalla figlia contiene la focaccia da offrire al dio, sulla quale, nei pressi dell'altare, è versato un brodo di primizie (vv. 245-246), probabilmente i legumi raccolti alla fine dell'anno.⁵⁴⁶

Si ricordi poi, per un'ipotesi di ricostruzione della processione, l'ordine di Diceopoli rivolto a Xantia di tenere innalzato (ὀρθός) il fallo (v. 243).⁵⁴⁷ Che

⁵³⁹ «Per usare la terminologia di Aristotele Diceopoli è l'ἐξάρχων del rito» (RANIERI SCANDARIATO 2014-2015, p. 37).

⁵⁴⁰ L'incarico del servo è quello per il quale occorre una maggiore forza fisica (cfr. LANZA 2012, p. 185).

⁵⁴¹ Lanza ipotizza che dopo le istruzioni gli attori, forse scendendo gli scalini fino all'orchestra, iniziassero un breve percorso processionale (ivi, 2012, p. 185).

⁵⁴² L'inno a Dioniso (una monodia di metro giambico, dimetri e trimetri, catalettici e acatalettici) «è forse l'adattamento mimetico di uno di quelli cantati nelle processioni falloforiche cui fa riferimento Aristotele come possibili precedenti della commedia» (ivi, p. 186).

⁵⁴³ Il ruolo di κνηφόρος della figlia di Diceopoli ha evidente valore comico poiché è noto che le canefore erano fanciulle di famiglie aristocratiche. In merito alla partecipazione delle canefore nelle Grandi Dionisie cfr. SPINETO 2005, pp. 301-305.

⁵⁴⁴ Certa è la presenza dei servi in generale nelle feste dionisiache e in particolare nelle processioni falloforiche, come attesta Plutarco (*Mor.* 1098d), fonte su cui tornerò.

⁵⁴⁵ Il rito include pertanto donne e schiavi, gli esclusi dalla vita politica. Sull'aspetto inclusivo del culto dionisiaco cfr. VERNANT 1970, pp. 362-363.

⁵⁴⁶ Cfr. LANZA 2012, p. 185.

⁵⁴⁷ «Ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω» (Aristoph. *Ach.* 243).

Xantia sia aiutato da un altro servo è esplicitato dalla forma verbale duale al v. 259.⁵⁴⁸ Plausibile che il fallo ligneo fosse di grandi dimensioni e il suo trasporto non agevole. Ci torneremo. La *pompé* aristofanea è ambientata nel contesto familiare-privato di Diceopoli, in cui il capofamiglia assume il ruolo di regista, in accordo con lo statuto patriarcale ateniese.⁵⁴⁹ Il rito dei *ta kat'agrous Dionysia* inscenato nella commedia comprende: *euphemia* (religioso silenzio, vv. 248-250), *aparchai* (offerte, v. 244), preghiera a Dioniso (vv. 247-252) e *pompé* (vv. 247-279), la processione che a sua volta include l'*aischrologhia* (turpiloquio) e il *phallikon* (inno a Phales).⁵⁵⁰

Benché il rito subisca la deformazione della performance, la commedia innesta negli spettatori il riconoscimento di una esperienza extrascenica comune. Il dramma pone in scena una realtà paradigmatica della festa. Per questo è ritenuto attendibile il quadro aristofaneo della cerimonia, pur rimanendo alto il rischio di autoschediasmi, scongiurabili con la consapevolezza che «Aristofane non informa ma deforma».⁵⁵¹ La ‘scala ridotta’ della processione aristofanea può evocare negli spettatori la dimensione delle falloforie più piccole celebrate nei demi.

Processioni dionisiache sono attestate, in epoca successiva alla commedia di Aristofane, nei demi del Pireo e di Eleusi. La *pompé* al Pireo in onore di Dioniso e di Zeus *Soter* è documentata dall'iscrizione *IG II² 380* (320-310 a.C.), in cui è raccomandata la pulizia delle strade per l'occasione.⁵⁵² Il

⁵⁴⁸ «ὦ Ξανθία, σφῶν δ' ἐστὶν ὀρθὸς ἐκτέος ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου» (Xantia, voi dovete tenere dritto il fallo dietro la canefora; Aristoph. *Ach.* 259-260). Cfr. regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali.

⁵⁴⁹ La comicità consiste nella privatizzazione di una processione nella quale sia ad Atene che nei demi attici la popolazione era al contrario coinvolta.

⁵⁵⁰ Cfr. JONES 2004, p. 146.

⁵⁵¹ RANIERI SCANDARIATO 2014-2015, p. 30.

⁵⁵² «i sovrintendenti del mercato provvedano ai grandi viali che verranno percorsi dalla processione in onore di Zeus Soter e di Dioniso, perché siano spianati e ripuliti nel modo migliore» (ἐπιμεληθῆναι τοὺς ἀγορανόμους τῶν ὁ-/δῶν τῶν πλατειῶ[ν], ἧ ἢ ἡ πομπὴ πορεύεται/τῶι Διὶ τῶι Σωτή[ρι κα]ὶ τῶι Διονύσῳι, ὅπ-/ως ἂν ὁμαλισθῶσιν καὶ

decreto onorifico IG II²949 di Eleusi (165-164 a.C.) registra la *timé* conferita al demarco per aver compiuto i sacrifici in onore di Dioniso alle Dionisie e per aver guidato la processione (τὴν πομπὴν, l.32) e curato l'organizzazione degli agoni nel teatro (ἀγῶνα ἐν τῷ θεάτρῳ, l.33).⁵⁵³ Sacrificio, Dionisie rurali, processione e spettacoli sembrano qui ricondotti alla stessa occasione festiva.

Un'altra fonte, sebbene di età imperiale, potrebbe riferirsi alle falloforie attiche delle Dionisie rurali.⁵⁵⁴ Si tratta di un passo dei *Moralia* di Plutarco, in cui sono registrate le offerte condotte in processione durante la festa dionisiaca antica (ἡ πάτριος τῶν Διονυσίων ἑορτή): l'anfora di vino, il tralcio di vite, il capro, il cesto di fichi secchi e in ultimo il fallo (ἐπὶ πᾶσι δ' ὁ φαλλός).⁵⁵⁵ Offerte tipiche del culto dionisiaco; manca tuttavia la focaccia portata dalla canefora in *Acarnesi* di Aristofane. Traspare un certo rimpianto di Plutarco per i tempi antichi in cui la festa era «δημοτικῶς καὶ ἰλαρῶς», popolare, intesa come 'propria del demo', e gioiosa, in contrasto con le feste grandiose della sua epoca. «Ora invece queste usanze sono trascurate, anzi scomparse: si portano in giro vasi d'oro, vesti lussuose, carri, maschere; così ciò che la ricchezza ha di necessario e di utile, si trova sepolto sotto l'inutile e il superfluo».⁵⁵⁶ Così ancora Plutarco.

Si consideri poi la pittura vascolare sulla *kylix* attica della metà del VI sec. a.C. conservata presso il Museo archeologico nazionale di Firenze (fig. 81).⁵⁵⁷

κατασ[κ]ευασθῶσ-/ιν ὡς βέλτιστα, ll. 19-23, IG II² 380). Testo e traduzione in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 60 nota 178.

⁵⁵³ «poiché Panfilo figlio di Arconte nominato demarco nell'anno dell'arcontato di Pelope compì i sacrifici in onore di Dioniso alle Dionisie e guidò la processione e [...] e inoltre curò l'organizzazione della gara del teatro» (εἶπεν· ἐπειδὴ Πάμφιλος Ἄρχοντος/[κα]τασταθεὶς δήμαρχος εἰς τὸν ἐπὶ Πέλοπος ἄρχοντος ἐνιαυτ[ὸν τοῖς Δι]-/[ονυσί]οις ἔθυσεν τῷ Διονύσῳ καὶ τὴν πομπὴν ἐπεμψεν καὶ τ...c.9.../...c.9...τον, ἔθηκεν δὲ καὶ τὸν ἀγῶνα ἐν τῷ θεάτρῳ, ll. 30-33, IG II² 949). Testo e traduzione in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 60 nota 180.

⁵⁵⁴ È questo il parere di PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 60-61, da me condiviso.

⁵⁵⁵ Plut. *De cupid. divit.* 7,38,527d. Cfr. Regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali.

⁵⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁵⁷ Cfr. regesto delle pitture vascolari: Dionisie rurali.

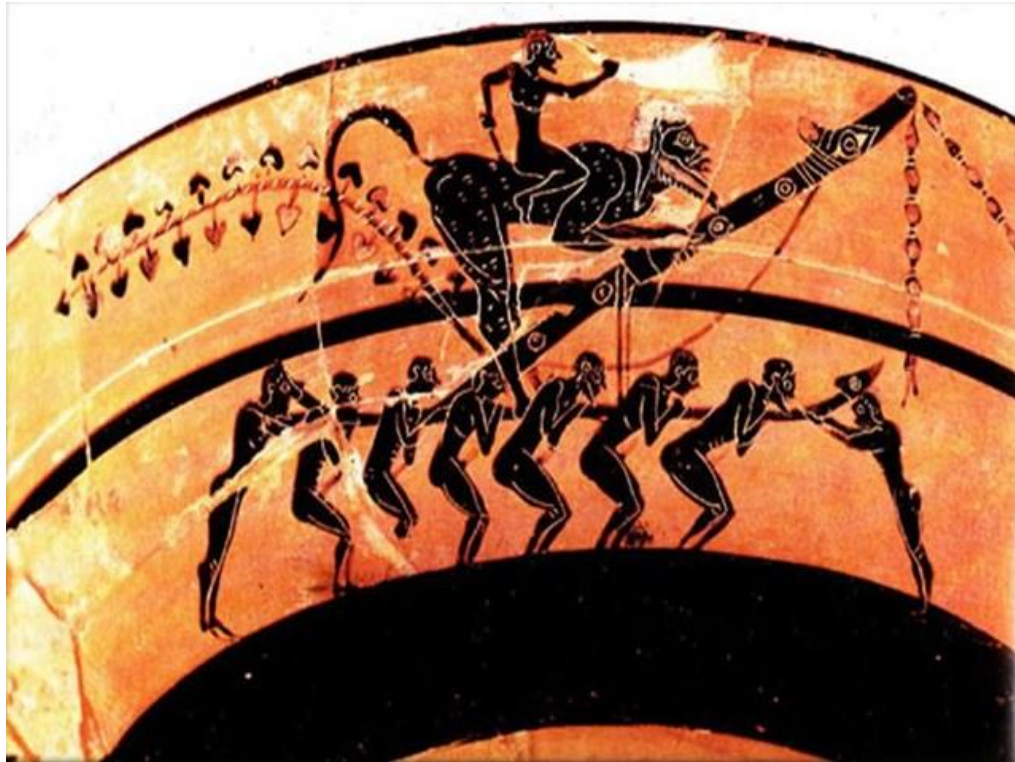


Fig. 81 *Kylix*. 560 a.C. ca. Firenze, Museo archeologico nazionale, n. inv. 3897.

Il reperto documenta due elementi importanti della falloforia: la notevole dimensione del fallo ligneo condotto in processione⁵⁵⁸ e la modalità di trasporto, cui si è già accennato, tramite strutture lignee. Il fallo è dipinto sospeso diagonalmente su un asse sorretto da otto uomini, di cui sei itifallici. Secondo Eric Csapo gli uomini in testa e in coda, che assumono posizioni diverse rispetto agli altri, hanno specifiche funzioni.⁵⁵⁹ L'uomo in testa potrebbe essere identificato con l'ἑξάρχων del rito.⁵⁶⁰ Quello in coda, che sembra appoggiarsi

⁵⁵⁸ Le dimensioni del fallo raffigurato sulla coppa fiorentina sono eccezionali, tanto più se confrontate con altre pitture vascolari. Mi limito qui a citare il cratere attico a figure rosse del Pittore di Pan del V sec. a.C. custodito a Berlino presso l'Antikensammlung (n. inv. 3206) in cui una donna trasporta un fallo ligneo grande quanto lei e la coppa attica a figure rosse custodita presso il Museo nazionale etrusco di Villa Giulia a Roma (n. inv. 50404) in cui due etere danzano attorno a un fallo alto quanto loro. In entrambe le raffigurazioni il fallo ha dimensioni umane.

⁵⁵⁹ Cfr. CSAPO 1997, p. 268.

⁵⁶⁰ *Ididem*. Da notare che la posizione dell'ἑξάρχων in testa al corteo nella pittura vascolare differisce da quella di Diceopoli nella commedia di Aristofane, in cui il protagonista dice: «ἐγὼ

sopra l'asse, parrebbe impugnare le corde che imbrigliano la scultura.⁵⁶¹ A cavallo del fallo sono raffigurati un grande satiro a sua volta cavalcato da un uomo con un frustino nella mano destra e un corno nella sinistra, identificabile in un comasta.⁵⁶² Sebbene queste figure riconducano la scena alla dimensione del mito e non a quella storica del rito, è verosimile che la pittura suggerisca la modalità reale del trasporto del fallo. Dettagli quali: corde, palo, fallofori piegati dallo sforzo, capo-corteo sembrano realistici.

A Ikaria la falloforia pare attestata dall'epigrafe IG F³ 254 (440-415 a.C.).⁵⁶³ Wilson interpreta la porzione di testo: «.....]ικοναιδεν ν[....» (l. 33) come «φαλλικὸν ἄιδεν» e riconduce il sintagma al canto dell'inno fallico, il φαλλικόν.⁵⁶⁴ Alla performance avrebbero forse partecipato il *tragoidos* e il coro, registrati successivamente (ll. 34-35).⁵⁶⁵ Se l'ipotesi funziona, l'epigrafe documenterebbe la celebrazione del fallo a Ikaria in un periodo antecedente o contemporaneo all'allestimento degli *Acarnesi* di Aristofane (425 a.C.).

Le fonti non riferiscono in quale giorno della festa avvenisse la falloforia. È noto invece che il fallo rituale portato in processione fosse finalizzato a propiziare la fertilità delle sementi nei mesi invernali.⁵⁶⁶

δ' ἀκολουθῶν ἔσομαι τὸ φαλλικόν» (e io, ancora dietro, canterò l'inno fallico, Aristoph. *Ach.* 261), suggerendo che la sua posizione sia dopo la figlia-canefora e i servi fallofori.

⁵⁶¹ Cfr. CSAPO 1997, p. 270.

⁵⁶² Csapo interpreta il Satiro e il Comasta come fantocci portati in processione insieme al fallo (cfr. *ivi*, pp. 269-270). Non ho rinvenuto fonti che documentino questa pratica nella falloforia.

⁵⁶³ Per l'analisi dell'epigrafe rimando al regesto: epigrafe n. 5.

⁵⁶⁴ Cfr. WILSON 2015, p. 134.

⁵⁶⁵ «A phallic song was, under normal conditions, a choral activity» (WILSON 2015, p. 134). In *Acarnesi*, Diceopoli canta da solo l'inno fallico (Aristoph. *Ach.* 247-250). La comicità aristofanea si basa in questo caso sul contrasto tra la solitudine straordinaria di Diceopoli e dimensione collettiva ordinaria della festa.

⁵⁶⁶ Esulano da questa ricerca che si ripropone di essere *in primis* storica, come detto nel prologo, le numerose interpretazioni date dagli studiosi di antropologia sul significato della falloforia. Mi limito a citare la tesi di De Martino che mette in relazione esibizione sessuale e circostanze luttuose (1958, pp. 202-204). Condivido il parere di Kerényi: «Si suole definirlo (il fallo) simbolo della fertilità, ma una definizione così astratta non coglie nella sua concretezza l'oggetto che

2. L'ασκωλιασμός

Secondo alcuni studiosi i *Dionysia kat'agrous* comprendono la pratica di saltare su otri (ἀσκωλιασμός).⁵⁶⁷ Connettono tale gioco alle Dionisie rurali Virgilio e Cornuto. Nelle *Georgiche* si menziona l'*askoliasmós* con la perifrasi: *unctos saluere per utres* (v. 384).⁵⁶⁸ Contestualmente il poeta latino fa riferimento alle feste agricole in onore di *Baccho* (v. 380) e ai ludi teatrali (*veteres ineunt proscaenia ludi*, v. 381) che si svolgono nei villaggi (*pagos*, v. 382). Sebbene la testimonianza sia tarda, degna di nota è la filiera salto sull'otre, spettacoli teatrali, dedica a Dioniso, ambientazione rurale. Elementi che presuppongono una tradizione consolidata.

Mentre autorevoli studiosi⁵⁶⁹ giudicano generica la testimonianza di Cornuto in *Theologiae graecae compendium*, un ritorno alla fonte permette di cogliere un richiamo alle Dionisie rurali.⁵⁷⁰ Il filosofo parla dell'abitudine dei giovani contadini dei villaggi attici di saltare sull'otre (εἰς τὸν ἄσκὸν) ricavata dalla pelle del capro, «animale dannoso per le viti e per i fichi»,⁵⁷¹ sacrificato a Dioniso.⁵⁷² La compresenza di elementi quali il capro, la dedica a Dioniso, il salto sull'otre, i villaggi dell'Attica (κατὰ τὰς Ἀττικὰς κόμας), avvalorerebbe, stimo, una allusione ai *Dionysia kat'agrous*. Significativo che nel 'manuale di religione greca' di età neroniana sia conservata memoria di questo gioco.

veniva mostrato in imitazioni e riproduzioni lignee» ((1976) 2011³, p. 85). Lo studioso sottolinea l'aspetto materiale della festa, oggetto della mia indagine.

⁵⁶⁷ Bibliografia generale di riferimento sull'*askoliasmós*: CSAPO-SLATER 1994, p. 121; PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 62; SPINETO 2005, pp. 334-335. Il nome del gioco è discutibile. Sulla questione filologica rimando al saggio approfondito di Latte, secondo il quale il termine indica semplicemente l'atto del saltare con un piede solo ed è stato poi applicato al gioco erroneamente (1957, pp. 385-391).

⁵⁶⁸ Verg. *G.* 2, 380-384. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali.

⁵⁶⁹ PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 62; SPINETO 2005, p. 335.

⁵⁷⁰ Cornutus, *Theol. Graec.* 30, 21-24. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali.

⁵⁷¹ Da notare qui come in Plutarco (*De cupid. divit.* 7,38,527d, cfr. *supra*) il riferimento ai fichi sui cui tornerò.

⁵⁷² È bene precisare che sebbene nel passo considerato non compaia direttamente il nome di Dioniso bensì la locuzione: ἀντὶ θεούουσι, è sicuro il riferimento alla divinità, sia perché nominata nel testo poco precedentemente (17) sia perché l'intera sezione (30) è dedicata a Dioniso.

L'esistenza di una autonoma festa dionisiaca chiamata gli *Askolia* è incerta. L'ipotesi si basa sullo scolio al v. 1129 del *Pluto* di Aristofane,⁵⁷³ nel quale si riferisce che gli *Askolia* fossero una vera e propria «festa in cui si saltava sugli otri per venerare Dioniso».⁵⁷⁴ L'affermazione è ritenuta non attendibile.⁵⁷⁵ A questa si aggiunge qui uno scolio di Arpocrazione (II sec. d.C.) a un frammento della commedia *Amaltheia* del poeta comico Eubolo.⁵⁷⁶ Il lessicografo fa riferimento alla festa degli ἀσκώλια nella quale gli Ateniesi saltano sugli otri in onore di Dioniso.⁵⁷⁷ Aggiunge che gli otri sono posti nel mezzo del teatro (ἐν μέσῳ γὰρ τοῦ θεατροῦ ἐτίθεντο ἀσκοὶ πεφουσημένοι). Uno spazio identificabile, con ogni probabilità, con l'orchestra.⁵⁷⁸ La testimonianza, sino a ora sottovalutata (per non dire ignorata), porrebbe in rapporto Dioniso-askoliasmós-teatro.

Del resto, il legame tra *askoliasmós* e Dioniso è testimoniato anche dalle pitture vascolari. Sulla *kylix* (525-475 a.C.) a figure rosse custodita al Museum of Fine Arts di Boston, attribuita al ceramografo Epitteto, è raffigurato un satiro itifallico seduto in bilico su un *askós* (fig. 147).⁵⁷⁹ L'iconografia è riconducibile al gioco dell'otre. Molto simile è la pittura dello stesso periodo sulla coppa del cosiddetto Proto-Panaetian Group, custodita ai Musées Royaux di Bruxelles (fig. 82).⁵⁸⁰ All'*askoliasmós* si aggiunge una ulteriore prova di abilità: far passare il *kantharos* sotto il braccio senza versarne il contenuto.

⁵⁷³ «ἀσκωλίαζ' ἐνταῦθα πρὸς τὴν αἰθρίαν», (ora puoi saltare sull'otre all'aria aperta, Aristoph. *Pl.* 1129).

⁵⁷⁴ Scolio Aristoph. *Pl.* 1129a. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali.

⁵⁷⁵ Questo il parere di PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 62 nota 191 e SPINETO 2005, p. 335 nota 27.

⁵⁷⁶ Frag. 8. HUNTER 1983, p. 39.

⁵⁷⁷ Harp. scolio Eubulo, *Amaltheia*. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali.

⁵⁷⁸ Cfr. JONES 2004, p. 144.

⁵⁷⁹ Cfr. regesto delle pitture vascolari: Dionisie rurali.

⁵⁸⁰ Cfr. regesto delle pitture vascolari: Dionisie rurali.



Fig 82 . Coppa attica a figure rosse. Bruxelles, Musées Royaux, n. inv. A723.

Il salto sull'otre rientra tra i *drinking games*,⁵⁸¹ dipinti su molti vasi attici del V sec. a.C., che implicano l'abilità di mantenere l'equilibrio.⁵⁸² Evidente il nesso tra capacità di restare in equilibrio sull'otre (contenitore) e assunzione equilibrata del vino (contenuto) che suggerisce per metonimia il valore greco del *métron*, la giusta misura. I due vasi considerati sono importanti testimonianze arcaiche dell'*askoliasmós* dionisiaco, benché non in stretto rapporto alle Dionisie rurali. Verosimile che il gioco venisse praticato in molte feste di campagna e non esclusivamente nei *Dionysia kat'agrous*.⁵⁸³

⁵⁸¹ Così si intitola il paragrafo del volume di Lissarague cui rimando (1987, pp. 68-80).

⁵⁸² Mi limito qui a citare come esempi la *pelike* a figure rosse in cui un satiro regge su un piede un *kantharos* (Tübingen n. inv. S/10 1345) e la coppa a figure rosse in cui un satiro porta un *kantharos* sulla schiena (Berlino, inv. n. 2267) in Lissarague (1987, p. 79).

⁵⁸³ Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 62; SPINETO 2005, p. 335.

Una allusione al salto sull'otre è presente nel mito di Ikarios:

Dopo che egli ebbe piantato la vite e l'ebbe resa florida senza fatica, occupandosene con cura, si racconta che un capro si spinse nella vigna e strappò le foglie che sembravano essere le più tenere. Per questo motivo, Icario si adirò e lo uccise: della sua pelle fece un otre, lo legò, dopo averlo gonfiato d'aria, lo gettò in mezzo ai suoi compagni e li fece danzare intorno a quello. Pertanto Eratostene dice: Con Icario, colà per la prima volta danzarono intorno ad un capro.⁵⁸⁴

Condivisibile l'ipotesi di Karl Kerényi: l'astronomo «riunisce le due parti della rappresentazione - la danza attorno al caprone e l'*askoliasmós* - ma esse erano facilmente distinguibili».⁵⁸⁵ La prima è tramandata da Eratostene nell'*Erigone*: «In Icaria, colà per la prima volta danzarono intorno ad un capro».⁵⁸⁶ Alla danza seguiva probabilmente il salto sull'otre. Ancora:

Era del tutto ovvio adoperare come otre la pelle della capra, dopo che l'animale era stato sacrificato, se essa doveva essere utilizzata per un ulteriore scopo dionisiaco. Si saltava sull'otre gonfiato con l'aria, prima che esso fosse riempito di vino, e lo si rendeva persino sdruciolevole ungendolo con olio. Chi riusciva a restare più a lungo in piedi sull'otre, era il vincitore. In tal modo il nemico veniva calpestato sotto i piedi, tra le risate generali: così si concludeva allegramente il sacrificio del caprone, attorno al quale si ballava e si cantava.⁵⁸⁷

Degno di nota che il mito di Ikarios contenga gli *aitia* di riti (*askoliasmós* e *aiora*)⁵⁸⁸ che prevedono il performativo distacco da terra. Anche il catasterismo nell'epilogo del mito riconduce i personaggi alla dimensione celeste.⁵⁸⁹

⁵⁸⁴ Hyg. *Poet. astr.* 2, 4. Cfr. registro delle fonti letterarie: Dionisie rurali.

⁵⁸⁵ KERÉNYI (1976) 2011³, p. 297, nota 37.

⁵⁸⁶ Erat. *Coll. Alex.* fr. 22 Powell. Cfr. registro delle fonti letterarie: Dionisie rurali. Assodata è l'importanza straordinaria nella storia del teatro greco di tale frammento. Per l'analisi filologica del frammento cfr. BROGGIATO 2014, pp. 885-899.

⁵⁸⁷ KERÉNYI (1976) 2011³, p. 297.

⁵⁸⁸ Cfr. *infra* par. 2.4.

⁵⁸⁹ Cfr. MASSENZIO 1969, p. 31.

3. Gli agoni drammatici

L'epoca in cui furono allestite le prime rappresentazioni drammatiche durante le Dionisie rurali non è nota. Plausibile che il rito e la festa siano antecedenti agli agoni teatrali.

Secondo Platone, come già detto, gli amanti degli spettacoli (οἱ θιλοθεάμονες πάντες), «quasi avessero affittate le proprie orecchie per ascoltare tutti i cori» si recavano alle feste dionisiache in città e in campagna.⁵⁹⁰ Stando al filosofo, a metà V-metà IV sec. l'allestimento di spettacoli era diffuso nelle città (κατὰ πόλεις) e nelle campagne (κατὰ κώμας).

È certo che non tutte le feste rurali includessero agoni drammatici.⁵⁹¹ L'indagine sui demi attici ha messo in evidenza come non tutti i villaggi avessero un teatro.⁵⁹² Sui 139 demi di età clistenica, gli agoni teatrali sono attestati a: Aixone, Acarne, Egilia, Eleusi, Flia, Mirrinunte, Peania, Pireo, Ramnunte, Salamina, Thorikos e Ikaria.⁵⁹³ Le iscrizioni registrano soprattutto coregie, dediche ai coreghi vincitori, decreti di incoronazione proclamati dal demarco, sedili di proedria. A tali demi si aggiungano quelli i cui teatri sono menzionati solo da fonti letterarie: Anagirunte, Agnunte, Ale Arafenide, Collito, Paiania. Mentre nel demo di Euonymon-Trachones vi sono resti archeologici di un teatro.⁵⁹⁴ Diciotto 'deme theatres',⁵⁹⁵ di cui nove con vestigia di architettura teatrale.

Verosimile che la modalità di svolgimento degli agoni variasse a seconda della grandezza e della disponibilità finanziaria del demo ma ricalcasse in linea di massima quella delle Dionisie ateniesi.

⁵⁹⁰ Pl. *Resp.* V, 475d. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali. Degno di nota il riferimento platonico alla fruizione sinestetica dello spettacolo teatrale, inteso sia come esperienza visiva che uditiva.

⁵⁹¹ «Non è verosimile che tutti i demi abbiano unito feste drammatiche alle proprie Dionisie rurali» (PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 62).

⁵⁹² Cfr. capitolo I par. 5.

⁵⁹³ È questo l'elenco in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 63-77 che cita puntualmente le epigrafi.

⁵⁹⁴ Cfr. PAGA 2010, p. 354 e nota 5.

⁵⁹⁵ Cfr. capitolo I par. 5.

A Ikaria sono attestate epigraficamente rappresentazioni drammatiche in occasione di feste dionisiache fin dalla metà del V sec. a.C.

È documentata soprattutto la messa in scena di tragedie. Nell'epigrafe *IG I³ 254*⁵⁹⁶ (440-415 a.C.) vi sono riferimenti alla tragedia (ll. 9, 21, 34) e al coro tragico (τὸν χορὸν, l. 35), che pare composto da quindici elementi (πέντε καὶ δ]έκ' ἀνδράσι *hek[αστ*, l. 22). Se la fonte è attendibile, il coro avrebbe un numero di componenti uguale a quello delle Grandi Dionisie. Attestazioni di tragedie anche nelle iscrizioni: *IG II² 3095*, *IG II² 3099*, *SEG 22. 117*. La prima, incisa su un monumento coregico della prima metà del IV sec., registra la dedica d'onore ai coreghi vincitori in agoni tragici (τραγωιδῶν χορηγήσαντες, l. 4).⁵⁹⁷ Anche la coeva iscrizione *IG II² 3099*⁵⁹⁸ documenta la vittoria di un corego tragico (τραγωιδῶν χορηγῶν, l. 2). In *SEG 22. 117* (330 a.C. ca.) sono premiati con una corona i *tragodoi* (τὸν στέφανον Διονυσίων τοῖς τραγωιδῶν, l. 9).⁵⁹⁹

L'allestimento di tragedie a Ikaria è attestato anche da un reperto archeologico poco noto, nonostante la sua importanza: una maschera tragica databile al III sec. a.C. rinvenuta *in situ* (fig. 83).⁶⁰⁰ Una testa in marmo pentelico dalle fattezze di una maschera tragica femminile. Il reperto proverebbe l'allestimento a Ikaria di tragedie in età ellenistica.⁶⁰¹ Un 'seme' spettacolare di lunga durata in un demo periferico. Il che dà da pensare.

⁵⁹⁶ Cfr. regesto. Nel caso particolare: epigrafe n. 5.

⁵⁹⁷ Cfr. regesto: epigrafe n. 9.

⁵⁹⁸ Cfr. regesto: epigrafe n. 12.

⁵⁹⁹ Cfr. regesto: epigrafe n. 16.

⁶⁰⁰ Cfr. regesto delle fonti figurative: III.2.

⁶⁰¹ Cfr. *KALTSAS 2002*, p. 285, n. 600.

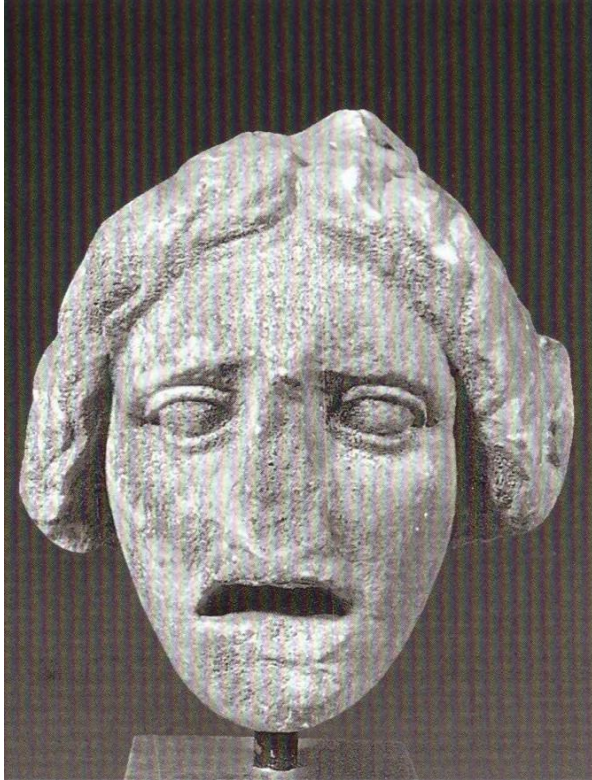


Fig. 83 Maschera tragica. Atene, Museo archeologico nazionale, n. inv. 3064.

La rappresentazione di commedie nel teatro di Ikaria non è certa. Potrebbe essere attestata dall'epigrafe *IG II² 3094*⁶⁰² (inizio IV sec.) che registra la vittoria del *didaskalos* Nicostrato (Νικόστρατος ἐδίδασ[κε], l. 4). Se si tratta del noto poeta comico figlio di Aristofane, è verosimile che il commediografo si cimentasse in un piccolo demo prima di competere alle Grandi Dionisie.⁶⁰³

Anche la performance del coro ditirambico resta ipotetica. Sarebbe ammissibile nel caso in cui il citato Nicostrato fosse identificabile con l'omonimo poeta ditirambico e il coro nella già ricordata epigrafe *IG I³ 254* fosse ditirambico.⁶⁰⁴ Una ipotesi di lavoro in attesa di riscontri.

⁶⁰² Cfr. regesto: epigrafe n. 6.

⁶⁰³ È questa l'ipotesi di BUCK 1889B, p. 30.

⁶⁰⁴ Cfr. IERANÒ 1997, p. 277.

L'allestimento di drammi satireschi a Ikaria sembra suggerito dall'iconografia di un monumento coregico (350-325 a.C.) rinvenuto nel santuario (fig. 84).⁶⁰⁵



Fig. 84 Frammento di monumento coregico. Atene, Museo archeologico nazionale, n. inv. 4531.

Nella maschera parziale in alto a sinistra con la barba folta e l'orecchio appuntito è identificabile il personaggio satiresco del Papposileno, in quella in basso a destra con barba più corta e naso camuso il satiro.⁶⁰⁶ Anche questo documento non è stato indagato adeguatamente.

Nell'epigrafe *IG II² 1178*⁶⁰⁷ (prima metà del IV sec.) è attestato genericamente il concorso drammatico (ἄγων, ll. 7-8) a Ikaria in occasione della festa in onore di Dioniso (τῷ Διὶ|νύσῳι τὴν ἑορτήν, ll. 6-7).

⁶⁰⁵ Per l'analisi dell'epigrafe incisa sul monumento rimando al regesto: epigrafe n. 13. Cfr. anche regesto delle fonti figurative: III.2.

⁶⁰⁶ Cfr. GREEN 1982, pp. 244-245.

⁶⁰⁷ Cfr. regesto: epigrafe n. 8.

Molte le informazioni sulla coregia a Ikaria. Da *IG I³254* (metà V sec.) sappiamo che i due *choregoi* possono essere designati non solo tra i demoti ma anche tra i semplici residenti nel demo (τοῦν δεμοτοῦν καὶ τοῦν Ἴκα[ριοῖ οικόντ] [ον δύο] τοῦν ἀχορεγέτον, ll. 3-4, *IG I³254*).⁶⁰⁸ Ci torneremo.⁶⁰⁹ È specificato inoltre che i coreghi siano scelti tra coloro che non abbiano fornito precedentemente una liturgia (ἀχορέγετος, l. 4). Una volta designati, costoro vengono indicati come *protochoroi* (ll. 15 e 17), coloro che elargiscono per la prima volta un coro. Nella stessa iscrizione è attestata la complessa procedura di *antidosis* (ll. 3-7) applicata al sistema coregico.⁶¹⁰

Non solo. A Ikaria è documentata sia la *choregia* di un solo corego (*IG I²3094*, *IG I²3099*),⁶¹¹ sia la *synchoregia*⁶¹² di due (*IG I³254*, *IG I²1178*)⁶¹³ o tre coreghi (*IG I²3095*, *IG I²3098*)⁶¹⁴. In *IG I²3095* la triplice coregia è gestita da un padre e due figli, come nel demo attico di Egilia.⁶¹⁵ La collaborazione di tre coreghi è stata interpretata come indice di scarse risorse finanziarie da parte dei demoti ikariesi del IV sec. più abbienti.⁶¹⁶ Stimo che le coeve attestazioni della coregia di un solo corego confutino questa ipotesi. Si aggiunga l'esistenza nella metà del V sec. di un fondo di denaro pubblico (ὀσίον ἀργυρίου, l. 9, *IG I³253*)⁶¹⁷ di circa 27.000 dracme (l. 5) impiegato per cerimonie come le feste dionisiache,

⁶⁰⁸ Cfr. regesto: epigrafe n. 5.

⁶⁰⁹ *Infra* par. 4.

⁶¹⁰ Sulla procedura dell'*antidosis* cfr. capitolo I par. 8.

⁶¹¹ Cfr. regesto: epigrafi nn. 6, 12.

⁶¹² La *synchoregia* ad Atene è attestata nell'anno 406/5 a.C. in un momento di grande pressione finanziaria. Espediente probabilmente limitato a quel solo anno (PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 120). È l'anno, come è noto, in cui Alcibiade è esautorato e avviene il processo delle Arginuse.

⁶¹³ Cfr. regesto: epigrafi nn. 5, 8.

⁶¹⁴ Cfr. regesto: epigrafi nn. 9, 11.

⁶¹⁵ «Timostene figlio di Mixonide, Mixonide figlio di Timostene, Cleostrato figlio di Timostane coreghi vincitori dedicarono a Dioniso la statua e l'altare» ([Τιμο]σθένης Μειζωνίδο/Μειζωνίδης Τιμοσθένοσ/Κλεόστρατοσ Τιμοσθένοσ/χορηγοῦντεσ νικήσαντεσ ἀνέθεσα[ν]/τῶι Διονύσῳι τᾶγαλμα καὶ τὸμ [βωμόν], *IG I²3096*). Testo e traduzione in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 69, nota 226.

⁶¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 67.

⁶¹⁷ Cfr. regesto: epigrafe n. 4.

che proverebbe come il demo non fosse affatto povero.⁶¹⁸ Probabile che la coregia a carico di tre demoti corrispondesse in termini finanziari a quella ordinariamente a carico di due.⁶¹⁹

Prima della competizione drammatica i coreghi giurano solennemente ponendo una mano sulla statua di Dioniso o su quella di Apollo (ll. 10-15, *IG*³ 254).⁶²⁰

In certi casi⁶²¹ i nomi dei coreghi vincitori sono incisi su monumenti coregici ikariesi. Poiché non è indicata la provenienza, è probabile che pertengano al demo. La vittoria è esplicitata dalle formule: [ν]ικήσας,⁶²² νικῶντες,⁶²³ νικήσαντες,⁶²⁴ ἐνίκα.⁶²⁵ Nella prima metà del IV sec. il premio consiste nella lode pubblica e in una corona d'edera (κιττώι στεφάνωι). «E siano lodati i coreghi Epicrate e Prassia e siano incoronati con una corona d'edera» (ἐπαινέσαι δὲ καὶ τοὺς χορηγὸς Ἐπικ-/ράτην καὶ Πραξίαν καὶ στεφανῶσαι κιττώι στεφάνωι, ll. 8-10, *IG* II² 1178).⁶²⁶ Nella seconda metà del IV sec. è documentata una corona d'oro del valore di mille dracme (καὶ στεφανῶσαι χρυσῶι στεφάνωι ἀπὸ Μ δραχμῶν, l. 7, SEG 22.117).⁶²⁷ A causa della lacuna del testo epigrafico non sappiamo se la corona aurea sia donata ai coreghi o al demarco, di cui è citata la *philotimia* (l. 2).

Sorprende che nelle epigrafi rinvenute vi sia un solo riferimento esplicito al *didaskalos*. Si legga *IG* II² 3094: «Νικόστρατος ἐδίδασ[κε]» (l. 4), letteralmente: Nicostrato istruì-allestì (il coro a carico del corego Archippo, l.

⁶¹⁸ «the deme of Ikaria was far from poor» (BUCK 1889D, p. 307).

⁶¹⁹ Cfr. WILSON 2015, pp. 116.

⁶²⁰ Per la statua cfr. capitolo II par. 5.

⁶²¹ *IG* II² 3095; *IG* II² 3098. Cfr. regesto: epigrafi nn. 9, 11.

⁶²² *IG* II² 3094 (l.2). Cfr. regesto delle epigrafi: n. 6.

⁶²³ *IG* II² 3095 (l.5). Cfr. regesto delle epigrafi: n. 9.

⁶²⁴ *IG* II² 3098. Cfr. regesto delle epigrafi: n. 11.

⁶²⁵ *IG* II² 3099 (l.2). Cfr. regesto delle epigrafi: n. 12.

⁶²⁶ Cfr. regesto: epigrafe n. 8.

⁶²⁷ Cfr. regesto: epigrafe n. 16. La corona d'oro data in premio ai coreghi in occasione delle Dionisie rurali è attestata anche nei demi attici di Eleusi (*IG* II² 3090, in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 65-66) e Aixone (*IG* II² 1198, ivi, p. 68).

1).⁶²⁸ Significativo che l'unica testimonianza si riferisca a un *didaskalos* noto: Nicostrato, il presunto poeta comico figlio di Aristofane.⁶²⁹ Non vi sono altre attestazioni del poeta-maestro del coro.

Sul ruolo del demarco nel demo rimando al primo capitolo.⁶³⁰ Sottolineo qui la sua competenza nell'ambito delle feste e degli agoni drammatici. In *IG II² 1178* il demarco «ha allestito la festa di Dioniso e l'agone in modo egregio e retto» (καλῶς καὶ δικαίως τῷ Διο|νύσωι τὴν ἑορτὴν ἐποίησεν καὶ τὸν ἀγῶ|να, ll. 6-8). Sono nominate contestualmente la festa (τὴν ἑορτὴν) e la competizione drammatica (τὸν ἀγῶνα). In *IG I³ 254*, come già detto, è esplicitato che il demarco ha il compito di selezionare i coreghi⁶³¹ e, nel caso in cui i designati ricorressero all'*antidosis*⁶³² (ll. 5-7), di sorvegliare la legittimità della procedura (ll. 3-7). Il magistrato dichiara poi pubblicamente i nomi dei coreghi (ἀποφαίνεν, l. 8), forse in presenza di tre testimoni.⁶³³ Segue la registrazione dei *tragoidoi* (τρ]αγοιδὸς καταλέγεν, l. 9), i membri del coro tragico.⁶³⁴

Il premio al demarco per aver agito in modo καλῶς καὶ δικαίως è lo stesso dato ai coreghi: lode pubblica e corona d'edera. «Gli abitanti di Icaria decretino di tributare lode al demarco Nicone e lo incoronino con corona d'edera» (ἐψηφίσθαι Ἰκαριεῦσ-|ν ἐπαινέσαι Νίκωνα τὸν δήμαρχον καὶ/στεφανῶσαι κιττῶ στεφάνωι,⁶³⁵ ll. 1-3, *IG II² 1178*). L'uguaglianza dei premi

⁶²⁸ Traduce propriamente Buck: «Nicostratos was didaskalos» (BUCK 1889b, p. 28).

⁶²⁹ Cfr. *supra*.

⁶³⁰ Cfr. capitolo I par. 8.

⁶³¹ Cfr. *supra*.

⁶³² Riguardo l'*antidosis* cfr. capitolo I par. 8.

⁶³³ Questa l'interpretazione di Buck di τρις dopo ἀποφαίνεν (BUCK 1889d, p. 30).

⁶³⁴ Questa l'interpretazione, da me condivisa, del testo di Wilson (2015, pp. 120-121).

⁶³⁵ Espressione simile è presente nell'epigrafe corrotta *IG II² 1179*: ἐψηφίσθαι Ἰκα-/[ριεῦσιν ἐπαινέσα]ι τὸν δήμαρχ-/[ον. (ll.1-3). Sembra che l'onore conferito al demarco in questo caso sia dovuto ai servizi resi in ambito giudiziario (ἐπιμελεῖτ[αι τῶν Ἰκαριέων? ἐν τ]αῖς δίκαις, ll.3-4). Cfr. regesto delle epigrafi: n. 10.

suggerisce che demarco e coreghi collaborassero nell'organizzazione della festa.⁶³⁶

Non disponiamo di molte informazioni sugli autori degli spettacoli allestiti nei demi attici tra il IV sec. e l'età di Licurgo, periodo strategico per i teatri demici. È opinione diffusa che compagnie di attori girovaghi mettessero in scena le opere dei grandi maestri contribuendo alla diffusione della cultura drammatica. Drammaturgia d'autore. Gli agoni rurali includerebbero sia drammaturgie prime sia 'seconde produzioni' di drammi rappresentati alle Grandi Dionisie.⁶³⁷ L'epigrafe IG II²3090 (402-401 a.C.) registra la presenza di un allestimento di Aristofane e di uno di Sofocle nel demo attico di Eleusi.⁶³⁸ Secondo Eliano (II-III sec. d.C.) Euripide mise in scena al Pireo i suoi drammi, ai quali assistette Socrate.⁶³⁹

⁶³⁶ «*choregoi* and demarch shared a close working relationship and were felt to be doing more or less the same sort of work for the festival» (WILSON 2015, p. 131).

⁶³⁷ Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 137.

⁶³⁸ «Gnati figlio di Timocede e Anassandrine figlio di Timogoro furono coreghi nelle tragedie e vinsero: Aristofane allestì il dramma. Vinsero anche nell'agone delle tragedie: Sofocle allestì il dramma» ([Γ]νάθις Τιμοκίδου Αναξανδρίδης Τιμαγόρου χορηγούντες κωμωδοῖς ἐνίκων Ἀριστοφάνης ἐδίδασκεν ἑτέρα νίκη τραγωιδῶν. Σοφοκλῆς ἐδίδασκεν; IG II² 3090). Testo e traduzione in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 65-66, 120-121 nota 189.

⁶³⁹ «e quando Euripide concorrevva al Pireo, scendeva anche lì per vederlo» (καὶ Πειραιῶι δὲ ἀγωνιζομένου τοῦ Εὐριπίδου καὶ ἐκεῖ κατήειά; Eliano, *Var. H.* 2,13). Testo e traduzione in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 63 nota 194.

4. La ricezione

Incrociamo le fonti sui partecipanti alle Dionisie rurali. Una questione ancora aperta.

Le donne

Negli *Acarnesi* di Aristofane, come già detto, la figlia di Diceopoli partecipa alla falloforia nel ruolo di canefora.⁶⁴⁰ La sua presenza non dettata da ragioni sceniche, potrebbe testimoniare un'usanza diffusa.⁶⁴¹ La partecipazione di una sola canefora è riconducibile alla dimensione familiare della *pompé* comica o alla presenza di una unica canefora nelle Grandi Dionisie ateniesi.⁶⁴² La donna, per sineddoche, rappresenterebbe l'intera categoria femminile.⁶⁴³

Solo il frammento di rilievo con figura seduta (420 a.C.) rinvenuto a Ikaria pare documentare la partecipazione femminile ai culti nel santuario del demo (fig. 85).⁶⁴⁴ La donna raffigurata è stata identificata con Erigone, la figlia di Ikarios.⁶⁴⁵ Una ipotesi di lavoro poco economica. Si pensi al rilievo simile (490 a.C.), proveniente dalla regione greca della Laconia, custodito a Copenhagen: una *kore* con la mano destra versa del liquido in un recipiente e con la sinistra regge l'*himation* (fig. 85). L'iconografia dei due reperti è molto simile. Difficile parlare di Erigone. Le due fanciulle sembrano intente in un atto rituale di libagione. Che si tratti della festa dionisiaca rurale non è dato sapere. L'azione di riempire il vaso rituale conferisce alla donna un ruolo importante.⁶⁴⁶

⁶⁴⁰ La partecipazione delle canefore è attestata durante le Grandi Dionisie. Cfr. SPINETO 2005, pp. 301-304.

⁶⁴¹ È questo il parere, da me condiviso, di SPINETO 2005, p. 338.

⁶⁴² È questa la tesi di PICKARD-CAMBRIDGE (1996², p. 85 e nota 33) basata sui riferimenti presenti nei decreti *IGI*² 896 e *IGI*² 668 al padre della canefora (ὁ πατήρ τῆς κανηφόρου).

⁶⁴³ Cfr. SPINETO 2005, p. 302.

⁶⁴⁴ Cfr. regesto delle fonti figurative: III.1.

⁶⁴⁵ È questa l'ipotesi di BUCK (1889E, p. 468 nota 22) che rinvenne il reperto durante la campagna di scavi.

⁶⁴⁶ Cfr. LISSARAGUE 2009, pp. 205-207.



Fig. 85 A destra rilievo da Ikaria, Atene, Museo archeologico nazionale, inv. n. 3076, a sinistra rilievo dalla Laconia, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. n. 23.

La presenza delle donne durante gli agoni drammatici rurali si intreccia con il dibattito irrisolto sulla partecipazione femminile alle rappresentazioni delle Grandi Dionisie. Le posizioni degli studiosi oscillano, in base alle diverse interpretazioni delle fonti, dall'accettazione al completo rifiuto.⁶⁴⁷ È evidente che il rapporto tra le componenti sociali del demo sia più stretto in occasione delle Dionisie rurali. Verosimile che le donne partecipino agli spettacoli a Ikaria come ad Atene.

⁶⁴⁷ Per la questione cfr. HENDERSON 1991, pp. 133-147; PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 362-365, SPINETO 2005, pp. 292-297. Segnalo il saggio di Andrisano-Pavini in cui è analizzato un passo tratto dalla *Lisistrata* di Aristofane (vv. 42-45), mai preso in considerazione prima in merito alla questione. Le due studiose sostengono che «l'attore abbia pronunciato i versi rivolto agli spettatori, realizzando l'intenzione del poeta di coinvolgere nel gioco comico la componente femminile seduta nella cavea» (2006, p. 127). Il presupposto dell'analisi è la presenza 'fisica' del pubblico nel 'testo spettacolare' (ivi, p. 123). È necessario in merito alla *vexata quaestio* della presenza femminile a teatro un ritorno alle fonti primarie: i testi drammatici, *in primis* le commedie 'femminili'.

Gli schiavi

Durante la folloforia degli *Acarnesi* due schiavi reggono il fallo ligneo.⁶⁴⁸ Secondo Spineto costoro sarebbero coinvolti in questa operazione poiché nella casa di Diceopoli non ci sono altri uomini e non perché ricoprono il ruolo di fallofori.⁶⁴⁹ Nulla di più di un'ipotesi, stimo.

Plutarco nei *Moralia* riferisce che ai suoi tempi gli schiavi partecipavano alle Dionisie rurali: «Ma quando gli schiavi [...] se ne vanno in giro a celebrare le feste rurali di Dioniso riescono insopportabili con i loro berci e schiamazzi».⁶⁵⁰ Il biografo ne lamenta la partecipazione rumorosa. La testimonianza è ritenuta attendibile da Arthur Pickard-Cambridge, secondo il quale «così senza dubbio avveniva in Attica secoli prima».⁶⁵¹

Incerto il ruolo degli schiavi nella festa; è comunque probabile che partecipassero ai festeggiamenti, agoni teatrali inclusi.

Gli stranieri

Nei demi attici è attestata la presenza di meteci nei culti locali.⁶⁵² Il decreto ikariese IGF³254 è di fondamentale importanza.⁶⁵³ Esso è stato oggetto di interpretazioni critiche diverse. L'epigrafe riferisce che i due *choregoi* tragici possono essere designati tra i demoti e tra i 'semplici residenti' nel demo (τῶν δημοτῶν καὶ τῶν Ἰκα[ριοῦ οἰκόντων]/[ον δύο] τῶν ἀχορευέτων, ll. 3-4). Se si identificano i meteci nella perifrasi generica «τῶν Ἰκα[ριοῦ οἰκόντων» (letteralmente 'coloro che abitano a Ikaria'), il decreto attesterebbe *in primis* la loro presenza nel demo e *in secundis* il loro eventuale coinvolgimento nella

⁶⁴⁸ Rimando al regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali.

⁶⁴⁹ Cfr. SPINETO 2005, p. 342.

⁶⁵⁰ Plut. *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum* 14,73, 1098b. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali.

⁶⁵¹ PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 59. Diverso il parere di Spineto per il quale «è lecito dubitare della validità della testimonianza di Plutarco per i tempi di maggiore fioritura del teatro» (2005, pp. 341-342).

⁶⁵² La più antica testimonianza dell'ammissione dei meteci nei culti demici è l'epigrafe IGF³244C proveniente dal demo attico di Skambonide (cfr. LASAGNI 2004, p. 112 nota 89).

⁶⁵³ Cfr. regesto delle epigrafi: epigrafe n. 5.

coregia. Sul primo aspetto, mi limito a riferire due posizioni antitetiche. Secondo Nicholas Jones, la presenza dei *metoikoi* a Ikaria sarebbe da escludere data la morfologia del luogo. La zona rurale ai piedi del monte Pentelico non attirerebbe gli stranieri che preferirebbero risiedere nella periferia di Atene o presso il Pireo.⁶⁵⁴ Non si dimentichi che lo studio di Jones è anteriore all'edizione critica dell'epigrafe in oggetto.⁶⁵⁵ Opposto il parere di Sara Maria Wijma: le Dionisie di Ikaria e la storia mitica del luogo attirerebbero gli stranieri.⁶⁵⁶ La studiosa ritiene che non ci sia alcuna valida ragione per negare la presenza dei meteci a Ikaria e la loro partecipazione alle Dionisie rurali.⁶⁵⁷ Ipotesi plausibile.

Tornando alla coregia, l'epigrafe appena citata potrebbe testimoniare il coinvolgimento dei meteci.⁶⁵⁸ Secondo Spineto, essa non implica necessariamente che «uno *xenos* potesse farsi carico della liturgia».⁶⁵⁹ Che un cittadino non attico (*xenos*) difficilmente elargisse una coregia a Ikaria è probabile, ma lo studioso non considera che il decreto non parla di *xenoi*, bensì di meteci, ossia stranieri residenti nel demo.

David Whitehead identifica in 'coloro che abitano a Ikaria' (τῶν Ἰκα[ρ]ιοῦ οἰκόντων) i cittadini ateniesi che risiedono *in loco* ma formalmente 'iscritti' in un altro demo.⁶⁶⁰ La tesi poggia sulla diffusa attestazione epigrafica attica della coregia affidata esclusivamente agli abitanti del demo. Lo studioso ritiene non ammissibile un'eccezione a questa regola generale. Il decreto ikariense si riferirebbe pertanto ad ateniesi provenienti da altri demi.⁶⁶¹

⁶⁵⁴ «The location of Ikarion, in the rural region beyond Pentelikon may have rendered it unattractive for settlement by metoikoi, who overwhelmingly preferred to establish residence in the urban sectors of the city center or port town of Peiraieus» (JONES 1999, p. 71).

⁶⁵⁵ Sulla storia dell'epigrafe cfr. regesto delle epigrafi: n. 5.

⁶⁵⁶ «the famous Dionysia of Ikarion and the mythological strands that associate the deme with the advent of Dionysos in Attica must have acted as a strong stimulus for outsiders to come to Ikarion, perhaps for even longer than a short visit» (WIJIMA 2011, p. 205).

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ Cfr. LASAGNI 2004, p. 112.

⁶⁵⁹ Così SPINETO 2005, p. 342.

⁶⁶⁰ Cfr. WHITEHEAD 1986, pp. 76-77, tesi poi ribadita da WILSON 2015, p. 114.

⁶⁶¹ Cfr. WHITEHEAD 1986, pp. 76-77, 215-216.

Le tesi di Wijma e Whitehead non si elidono. L'espressione generica 'abitanti di Ikaria' potrebbe riferirsi sia ai meteci sia ad ateniesi di altri demi. A queste categorie di persone si aggiungerebbero gli ateniesi non ikariesi di origine con proprietà nel demo dove risiedono saltuariamente.⁶⁶²

L'estensione ai meteci della coregia a Ikaria è stata interpretata come una strategia di lunga durata di *crowdfunding* teatrale.⁶⁶³ L'epigrafe proverebbe il 'costo' dell'attività teatrale a partire dalla seconda metà del V sec. Le cose stanno diversamente. Fino al IV sec., momento della massima fioritura teatrale a Ikaria, è documentata solo una coregia esclusiva. Lo dimostrano i nomi esclusivamente ikariesi nelle epigrafi di IV sec.⁶⁶⁴ E non si dimentichi, a ulteriore conferma, la presenza nel pubblico di coreghi stranieri che prova l'attrattiva delle performance di Ikaria da imputare molto probabilmente alla storia mitica del luogo.

Le autorità

Ritrovamenti archeologici ed epigrafici provano, come è noto, che nella prima fila a teatro prendevano posto le autorità cui era concesso dallo stato il diritto di *proedria* (προεδρία) in occasione di spettacoli, feste e culti. Si tratta di sacerdoti (quello di Dioniso nel teatro di Atene ha il posto riservato al centro),⁶⁶⁵ arconti, efebi orfani di guerra, evergeti pubblici, ambasciatori stranieri.⁶⁶⁶ Ed è risaputo che il termine *proedria* indica per metonimia anche i sedili riservati della prima fila.

La *proedria* è attestata in ambito demico attico in un arco cronologico di lunga durata. Resti di *proedria* rettilinea sono stati rinvenuti nel teatro di

⁶⁶² Cfr. WILSON 2015, p. 114.

⁶⁶³ «a long-term strategy for funding their costly theater» (ivi, p. 115).

⁶⁶⁴ WHITEHEAD 1986, pp. 215-216, 435-436. Lo studioso ritiene ikariesi i nomi contenuti in: *IG* II² 3094; *IG* II² 3095; *IG* II² 3098; *IG* II² 1178.

⁶⁶⁵ Sui posti di *proedria* nel teatro di Dioniso ad Atene dal punto di vista archeologico rimando allo studio approfondito di POLACCO 1990, pp. 115-121.

⁶⁶⁶ Sulla *proedria* in generale cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 369-370; SPINETO 2005, pp. 232, 237, 283-284, 342-343.

Trachones la cui cronologia oscilla tra la fine del V e la metà del IV sec. a.C.⁶⁶⁷ Risalgono al IV sec. a.C. il diritto di proedria nel demo di Mirrinunte⁶⁶⁸ e i superstiti sedili di Ramnunte.⁶⁶⁹ Nel secolo seguente epigrafi registrano l'onore di proedria nei teatri di Aixone⁶⁷⁰ e del Pireo. In quest'ultimo il privilegio è concesso a sacerdoti⁶⁷¹ e ambasciatori.⁶⁷² Si aggiunga la proedria del teatro di Oropo, demo collocato al confine tra Beozia e Attica, la cui cronologia oscilla tra il III e il II sec. a.C.⁶⁷³

I 'posti riservati' in prima fila permettono ai cittadini illustri e agli ospiti di vedere meglio e più comodamente le performance - i sedili sono provvisti di spalliera e braccioli - nonché di essere visti, riconosciuti e legittimati dalla comunità. La composizione del pubblico teatrale e la sua disposizione rispecchiano la composita società greca. Per non dire della *vexata quaestio*, qui non affrontabile, del carattere 'democratico' del teatro e della società che esso rappresenta.⁶⁷⁴

A Ikaria la partecipazione delle autorità agli spettacoli è documentata archeologicamente dai resti di una proedria rettilinea (fig. 86).⁶⁷⁵ Ancora *in loco*, risalirebbe al IV sec., posteriormente all'epoca di fondazione del teatro (seconda metà del VI sec. a.C.).⁶⁷⁶

⁶⁶⁷ Per il teatro di Trachones cfr. capitolo II par. 7.

⁶⁶⁸ IGII² 1182 (IV sec. a.C.) in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 70 e nota 230.

⁶⁶⁹ Per il teatro di Ramnunte cfr. capitolo II par. 7.

⁶⁷⁰ IGII² 1197 (330 a.C.) in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 68 e nota 221.

⁶⁷¹ IGII² 1214 (300-250 a.C.). Ivi, p. 370 nota 49.

⁶⁷² IGII² 456 (307-306 a.C.). Ivi, p. 369 nota 48.

⁶⁷³ Sul teatro di Oropo cfr. PEREGO 2010-2011, pp. 133-137.

⁶⁷⁴ Pregnante a questo proposito il giudizio di Di Marco: «la festa [delle Grandi Dionisie] aveva un carattere popolare, ma era al tempo stessa disciplinata da una rigida organizzazione, con un cerimoniale che anziché annullare tendeva piuttosto ad esaltare le differenze di ordine giuridico e sociale tra le diverse fasce del pubblico presenti in teatro» (2000, p. 67). Ritengo che il discorso valga, seppure attenuato dalle dimensioni più ridotte dei teatri demici, anche per le Dionisie rurali.

⁶⁷⁵ Per l'aspetto archeologico della proedria e in generale del teatro di Ikaria cfr. capitolo II par. 6.

⁶⁷⁶ Sulla questione cronologica dello spazio teatrale cfr. capitolo II par. 6.



Fig. 86 Proedria. Ikaria.

I sedili, provvisti come da consuetudine di spalliera e braccioli, sono di rozza fattura, intagliati nella pietra, senza alcun ornamento. Sono confrontabili con quelli di Ramnunte dello stesso periodo (fig. 87).⁶⁷⁷ Un riscontro disatteso.



Fig. 87 Proedrie dei teatri di Ikaria e di Ramnunte.

Nella proedria di Ikaria siedono verosimilmente il demarco, i coreghi e il sacerdote di Dioniso. Probabile la presenza di quest'ultimo, sebbene non attestata da epigrafi, poiché le feste, come già detto, sono espressamente dedicate alla divinità.

⁶⁷⁷ Cfr. ANTI 1947, p. 148.

2. Le Antesterie

Le Antesterie, si sa, sono le feste dionisiache più collegate al vino. Per comprenderne la dimensione sacra e simbolica⁶⁷⁸ puntualizzerò alcuni aspetti discriminanti in relazione con il mito di Ikarios.

È noto che la viticoltura, come la cerealicoltura, rappresenta per l'antica Grecia un segno di civiltà: il passaggio dallo stato di natura a quello di cultura. La coltivazione della vite è la condizione perché possa costituirsi e organizzarsi la *polis*. La dimensione civica del consumo del vino è pertanto riconosciuta e necessaria. Potrebbe stupire che l'assunzione del vino così connotato avvenga nell'ambito della festa e quindi agli occhi dei contemporanei del 'superfluo', a differenza dei cereali consumati nella necessità della vita quotidiana.⁶⁷⁹ Bisogna contestualizzare.

Il vino è ritenuto nella cultura greca sia il dono di Dioniso sia il frutto di una sapiente attività umana. Nel mito il dio dona a Ikarios un tralcio di vite e i segreti della coltivazione in cambio della sua ospitalità (*xenia*). Poiché nella bevanda si identifica lo stesso Dioniso, prima di essere bevuta essa deve essere desacralizzata tramite libagione e miscelazione con acqua attraverso riti che avvengono nella prima giornata delle Antesterie. Il consumo moderato e annacquato del vino simboleggia il controllo dell'uomo sulla natura. «In questa prospettiva, il vino e il suo consumo divengono segni e marcatori culturali, che distinguono i Greci dai barbari, i quali bevono il vino puro e cadono in preda alla follia».⁶⁸⁰

La straordinarietà della bevanda pone il suo consumo nell'occasione extraquotidiana della festa privata (il simposio) e pubblica (le feste Antesterie e non solo). Lo spazio-tempo delle Antesterie e della festa greca in generale è sia reale sia simbolico. In esso mito e rito si fondono. In questo contesto si rinnova l'epifania divina. Nella festa sono molteplici gli elementi performativi che

⁶⁷⁸ Corposa la bibliografia a questo proposito, mi rifaccio qui al saggio pregnante di SCARPI 1996, pp. 547-552.

⁶⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 547.

⁶⁸⁰ *Ivi*, p. 550.

rendono visibile e quindi intellegibile l' 'eucarestia'⁶⁸¹ del vino suscitando un forte *pathos*. Proviamo a meglio capire questa 'foresta di simboli' considerando gli aspetti spettacolari e il legame tra i diversi riti e il mito di Ikarios, l'eroe eponimo di Ikaria. Aspetti sovente trascurati.

Le Antesterie sono celebrate ad Atene nel mese di Antesterione,⁶⁸² corrispondente, come è noto, al periodo compreso tra febbraio e marzo.⁶⁸³ Sono le feste dionisiache tra le più antiche (τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια).⁶⁸⁴ Avevano luogo il giorno dodici di Antesterione: [τῇ δωδεκάτῃ] ποιεῖται ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι.⁶⁸⁵ L'evento avviene nel periodo della fioritura, cui allude anche l'etimologia: ἄνθος (fiore).⁶⁸⁶ Derivazione etimologica confermata nel lessico di Arpocrazione.⁶⁸⁷ Il nesso tra la festa e i fiori non dipende solo dalla stagione ma anche da motivazioni rituali. In questa occasione avviene l'incoronazione cerimoniale dei bambini con ghirlande di fiori.⁶⁸⁸ Soprattutto nel V a.C. bambini incoronati compaiono su un gran numero di *choes*, i boccali utilizzati nella seconda giornata festiva. La tipologia di vaso, la presenza dei bambini, la corona

⁶⁸¹ Eucarestia è qui intesa etimologicamente come il ringraziamento alla divinità del dono ricevuto. Sul rapporto tra dionismo e cristianesimo cfr. FORNARI 2006.

⁶⁸² Data la coincidenza tra il nome della festa e il nome del mese gli studiosi si sono posti il problema di stabilire se il primo derivi dal secondo o viceversa. Sulla questione cfr. SPINETO 2005, pp. 15-17. Lo studioso giunge alla conclusione che probabilmente sia il mese *Anthesterion* a dare il nome alle *Antestheria*. Di parere opposto BURKERT 1982, p. 158.

⁶⁸³ Bibliografia generale di riferimento sulle Antesterie: JEANMAIRE (1951) 2012, pp. 48-55; SIMON 1983 pp. 92-99; GUAZZELLI 1992; CSAPO-SLATER 1994, pp. 121-138; PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 1-34; PARKER 2005, pp. 290-316; SPINETO 2005, pp. 13-123.

⁶⁸⁴ Che le Antesterie e le Dionisie più antiche menzionate da Tucidide coincidano non c'è dubbio secondo Pickard-Cambridge (1996², p. 26). Lo studioso riferisce le interpretazioni filologiche diverse che confuta puntualmente (ivi, pp. 26-27).

⁶⁸⁵ Thuc. II, 15, 4. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali. Non mi addentro nella questione sul giorno di inizio della festa. Mi limito qui a riferire che Plutarco pone l'inizio dei festeggiamenti il giorno undici del mese (μὲν ἑνδεκάτῃ μηνὸς; Plut. *Quaes.Conv.* 655e). Data avvalorata anche da Arpocrazione che pone il secondo giorno della festa nel giorno dodici di Antesterione, testimoniando l'inizio il giorno precedente (Harp. s.v. χόες).

⁶⁸⁶ Sul nome della festa cfr. SPINETO 2005, pp. 15-18.

⁶⁸⁷ Harp. s.v. Ἀνθεστηριῶν. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Dionisie rurali.

⁶⁸⁸ Sul significato di tale rito cfr. *infra* par. 5.

di fiori riconducono tale iconografia alla festa. Si prenda il $\chi\omicron\upsilon\varsigma$ (450-400 a.C.), custodito presso il Museo Archeologico Nazionale di Atene, in cui un bambino vestito a festa incoronato di fiori spinge un giocattolo con una mano e regge un piccolo boccale nell'altra (fig. 88).⁶⁸⁹



Fig. 88 *Chous* attico. Atene, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 1226.

Non solo. Filostrato nel dialogo *Eroico* parla di bambini incoronati con ghirlande floreali ἐν μῆνι Ἀνθεστηριῶνι.⁶⁹⁰

⁶⁸⁹ Cfr. regesto delle pitture vascolari: Antesterie. Sulla catalogazione dei *choes* utilizzati durante le Antesterie è tuttora punto di riferimento il volume di VAN HOORN 1951, pp. 59-196.

⁶⁹⁰ Philostr. *Her.* 35, 9. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie. La paternità dell'opera non è certa. Basti qui riferire che gli studiosi sono divisi tra chi accetta l'attribuzione e chi pensa che il dialogo sia opera di Filostrato il Vecchio. Su questa fonte tornerò in seguito a proposito della partecipazione dei bambini alla festa. Cfr. par. 5.

È documentato il rapporto tra Dioniso e la fioritura in generale. Il culto di Dioniso Antio è attestato epigraficamente nei demi attici di Thorikos e Aixone.⁶⁹¹ Stando a Pausania, anche a Flía (Φλυεῦσι) è venerato Dioniso Ἀνθίος.⁶⁹² Si tratta di demi in cui, come già detto, si svolgono agoni drammatici. Pare certo che in questi luoghi convivano il culto di Dioniso divinità del teatro e divinità floreale che ha in sé una potenza vivificatrice della natura.

Non mi pare sia stato notato a sufficienza che durante le Antesterie il dio è celebrato nelle sue molteplici valenze: Dioniso Antio (dei fiori), Arboreo (della vegetazione), Acratoforo ('che reca vino puro'). Si consideri anche il legame della divinità con la fanciullezza tramandato dalla mitologia.⁶⁹³ In occasione della festa fiori, vino novello, bambini (e fanciulle, come vedremo) sono accumulati dal loro «stato iniziale, inaugurale».⁶⁹⁴

Accanto all'elemento 'vitalistico' convive quello 'funebre', evidente soprattutto nel terzo giorno della festa (*Chytroi*), ma latente nell'intera celebrazione.⁶⁹⁵ Ancora. Le tante metafore dedicate ai fiori nella letteratura greca evocano lo splendore della giovinezza e la sua *vanitas*. Quest'ultima caratterizza anche la vita dei bambini.⁶⁹⁶ In questa dimensione funerea si inserisce il culto di Dioniso Ctonio. Nel contesto culturale delle Antesterie, ctonio nel senso

⁶⁹¹ Thorikos: Il. 43-46, SEG33 174 (fine V-inizio IV sec. a.C.); Aixone: Διονύσ[ο] Ἀν[θί]ο, I. 9 IG II² 1356 (IV sec.). Per il culto di Dioniso Antio a Thorikos rimando allo studio approfondito di VAELLO RODRIGUEZ 2015, pp. 35-48.

⁶⁹² Paus. I, 31, 4. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁶⁹³ In merito a Dioniso e la fanciullezza ricordo la famosa statua *Hermes con Dioniso bambino*, realizzata da Prassitele negli anni 350-330 a.C. conservata presso il Museo Archeologico di Olimpia. L'opera fa riferimento all'episodio mitico nel quale il piccolo Dioniso, dopo essere stato partorito una seconda volta, è affidato dal padre Zeus alle cure di Hermes.

⁶⁹⁴ SPINETO 2005, pp. 33-35.

⁶⁹⁵ Senza entrare in spinose questioni filologiche che non pertengono a questa ricerca, mi limito qui a sintetizzare la tesi di Verral, secondo il quale il nome ἀνθεστήρια deriva dal verbo ἀναθέσασθαι che significa 'richiamare-rievocare con una preghiera' in riferimento all'anima dei defunti (cfr. VERRAL 1900, pp. 115-117). Se così fosse il nome stesso della festa conterrebbe il motivo funebre latente nell'intera celebrazione.

⁶⁹⁶ Golden riferisce che in età classica la mortalità nel primo anno di vita risalisse al 30-40% (cfr. 1990, p. 83).

etimologico del termine (da χθών -ovός «terra»), legato cioè alla terra, si pone propriamente un rito che include elementi ‘positivi’ e ‘negativi’.⁶⁹⁷

1. Primo giorno festivo: *Pithoigia*

Il primo giorno è chiamato *Pithoigia*, ‘apertura dei *pithoi*’.⁶⁹⁸ I partecipanti si riuniscono nei pressi del santuario ateniese di Dioniso ‘nelle paludi’ (ἐν λίμναις)⁶⁹⁹ e aprono gli otri in cui è conservato il vino vendemmiato l’autunno precedente.

Non convince l’accattivante descrizione di Walter Burkert:

per tutto il giorno la gente accorreva dai piccoli vigneti disseminati in tutta l’Attica: piccoli viticoltori, che di rado venivano in città, schiavi e giornalieri dei proprietari terrieri che vivevano in città, una folla assortita di conoscenti e sconosciuti, tra grandi *pithoi* caricati su carri cigolanti trainati da asini. Così ci si raccoglie davanti al santuario e si attende che al tramonto del sole il tempio venga aperto e dalle botti stappate venga offerta al dio la prima libagione. L’attesa è durata mesi, malgrado il desiderio e l’inquieta curiosità; ora vengono tolti i tappi sigillati con la resina, la tensione di conoscere l’esito di un anno di lavoro esplode nel giubilo.⁷⁰⁰

In realtà le dimensioni dei *pithoi* (interrati!) smentiscono l’ipotesi che tutti gli ateniesi si recassero al tempio con i propri recipienti. Verosimile piuttosto che gli otri fossero aperti a casa e al santuario avvenisse la prima libagione, come del resto attestano le fonti.⁷⁰¹

⁶⁹⁷ «Por tanto, para este contexto cultural, que es ctonio en el sentido más etimológico del término, parece adecuado un rito que incluya elementos tanto ‘positivos’ [...] como ‘negativos’» (VAELLO RODRIGUEZ 2015, p. 42).

⁶⁹⁸ Bibliografia generale di riferimento sui *Pithoigia*: GUAZZELLI 1992, p. 30; PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 16; SPINETO 2005, pp. 37-47.

⁶⁹⁹ L’ubicazione di questo santuario ad Atene resta problematica. Per la questione cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 28-34 e SPINETO 2005, pp. 61-69.

⁷⁰⁰ BURKERT 1982, pp. 160-161.

⁷⁰¹ È questa l’osservazione condivisibile di Spineto (2005, p. 90).

Un frammento di Fanodemo (metà IV sec. a.C.), trådito da Ateneo,⁷⁰² riferisce che nei pressi del tempio di Dioniso nelle paludi gli Ateniesi «bevvero per la prima volta il mosto mescolato con acqua» (ὄτι μιχθὲν τὸ γλεῦκος τῷ ὕδατι τότε πρῶτον ἐπόθη κεκραμένον). Stando a Plutarco nel giorno dei *pithoigia* gli Ateniesi prima di bere il vino nuovo fanno libagioni a Dioniso e pregano che l'assunzione della bevanda sia innocua e salutare (ἀβλαβῆ καὶ σωτήριον αὐτοῖς τοῦ φαρμάκου τὴν χρῆσιν γενέσθαι).⁷⁰³

Offerte e preghiere sono finalizzate a «rimuovere l'interdetto che gravava sul vino».⁷⁰⁴ Il rito affonda le radici nei miti che narrano la pericolosità del vino puro e sottolineano la necessità di annacquarelo e berlo con misura. Come nell'*askoliasmós*,⁷⁰⁵ i riti dionisiaci spesso educano al valore del *métron*.

La pericolosità del vino novello: il mito di Ikarios

Il mito di Ikarios illustra i rischi dell'assunzione smisurata del vino nuovo.⁷⁰⁶ Ikarios, educato alla viticoltura da Dioniso come ricompensa della *xenia* ricevuta, offre il vino ai pastori dell'Attica,⁷⁰⁷ i quali lo bevono «senza acqua e smisuratamente» (χωρὶς ὕδατος ἀφειδῶς).⁷⁰⁸ Poi, ubriachi pensano di essere stati avvelenati e uccidono Ikarios.⁷⁰⁹ Nel mito la consumazione eccessiva e non diluita del vino rende gli uomini assassini, provoca la morte. Dalle citate

⁷⁰² *FGrHist* 325 F 12 = Ath. XI, 465a.

⁷⁰³ Plut. *Quaes.Conv.* 655e. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁷⁰⁴ JEANMAIRE 1972, p. 46.

⁷⁰⁵ Sull'*askoliasmós* cfr. *supra* 1.2.

⁷⁰⁶ Rimando al regesto delle fonti letterarie e iconografiche sul mito di Ikarios.

⁷⁰⁷ «La configurazione dell'Attica come terra di pastori è probabilmente il frutto di una periodizzazione in cui la pastorizia viene collocata al livello di civiltà degradata e anteriore rispetto al prodotto della viticoltura e rispetto a quanto comportava» (SCARPI 1989, p. 62).

⁷⁰⁸ Ps-Apollod. *Bibl.* III,14,7. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁷⁰⁹ Mi limito qui a riferire questa parte del complesso mito di Ikarios perché in relazione al rito dei *Pithoigia*.

parole di Pseudo-Apollodoro, Dioniso sembrerebbe giungere a Ikaria come acratoforo ('colui che reca il vino puro').⁷¹⁰

All'apertura delle botti si rinnova il rischio mortale insito nel vino puro. Nei *Pithoigia* convivono vitalità e mortalità, elementi compresenti, come già detto, nell'intera festa. Il *pithos*, si badi, è usato sia come botte per il vino sia più anticamente come vaso-sarcofago nel quale era posto il defunto.⁷¹¹ Vitale convivialità e morte.

Il nesso tra il mito di Ikarios e le Antesterie è evidenziato sia da Walter Burkert sia da Natale Spineto, i quali propongono interpretazioni antropologiche talvolta poco economiche. Il primo sottolinea come l'introduzione della viticoltura in Attica sia segnata da un atto violento: l'uccisione di Ikarios. Come nel mito il sangue della vittima si mescola con il vino così nel rito dei *Pithoigia* l'analogia sangue-vino è, secondo lo studioso, ovvia.⁷¹² Spineto ritiene invece che il richiamo rituale al mito di Ikarios riattualizzi il momento di passaggio da un mondo in cui la coltivazione della vite era sconosciuta a un mondo nel quale la vite e il vino sono elementi fondamentali.⁷¹³ Si può consentire che nei *Pithoigia* siano rivissuti i rischi del consumo del vino puro, narrati nel mito di Ikarios, ma non vi sono fonti che esplicitamente connettano rito e mito. La pericolosità del vino schietto e la necessità di un consumo moderato sono tramandate da un patrimonio mitico che non si limita alla vicenda di Ikarios. Quest'ultima può essere inclusa tra quei miti definiti a ragione: «saghe di resistenza».⁷¹⁴ Racconti nei quali il rifiuto di Dioniso e del suo dono hanno tragiche conseguenze. Basti pensare alle *Baccanti* di Euripide. Il mito di Ikarios è dunque un frammento di un mosaico complesso, il cui significato è comprensibile solo in rapporto al contesto storico e culturale. Un dato centrale,

⁷¹⁰ Dioniso acratoforo è venerato in Arcadia come attesta Pausania che menziona un tempio di Dioniso acratoforo (Ἀκρατοφόρος) presso Figalia (Paus. VIII, 39, 6).

⁷¹¹ Verral evidenzia questa doppia valenza del *pithos* e arriva alla conclusione che «the opening of the pithos was the opening of the grave and the place of spirits» (1900, p. 116).

⁷¹² Cfr. BURKERT 1982, p. 164.

⁷¹³ Cfr. SPINETO 2005, p. 43.

⁷¹⁴ PRIVITERA 1970, pp. 14-15.

ma non indagato a sufficienza e forse all'origine di semplificazioni che appaiono riduttive.

La danza notturna femminile della *pannychis*

La danza della *pannychis* (letteralmente 'per tutta la notte') durante le Panatenee⁷¹⁵ è attestata da fonti epigrafiche e drammaturgiche,⁷¹⁶ mentre a oggi non sono state rinvenute fonti che documentino esplicitamente tale danza nelle Antesterie. Tuttavia sono stati individuati in due frammenti di Anacreonte e in un anonimo canto ditirambico riferimenti a una *pannychis* simposiale riconducibile alla notte in cui cominciano i *Pithoigia*.⁷¹⁷

Tralasciando la complessa analisi filologica, mi limito a sintetizzare la questione. Nel primo frammento di Anacreonte (fr. 63 Gent)⁷¹⁸ il *focus* si concentra sul verso «πάννυχος πετοίμην» (potessi io volare per tutta la notte, l. 16[4]).⁷¹⁹ Benedetto Bravo confrontando il sintagma anacreontico con formulazioni simili in testi drammatici⁷²⁰ ipotizza che esso sia pronunciato dal χορηγός di un coro femminile che esprime il desiderio di danzare per tutta la notte come una baccante nel corteo dionisiaco.⁷²¹ Tale desiderio è ricondotto dallo studioso al contesto dei *Pithoigia* sulla base di un altro passo della medesima poesia. In breve, Bravo interpreta il verso frammentario 17(5) come: «ἰχθυοέντων δὲ λιπ[ὼν πελαγέων κέλευθα]» (avendo lasciato le vie del mare ricco di pesci) con un'allusione all'arrivo di Dioniso dal mare, rievocato durante le Antesterie nella processione con il carro-barca.⁷²² La parola ἄνθεσιν (20, 8)

⁷¹⁵ La danza avviene precisamente la sera del giorno 28 di Ecatombeone. Sulla *pannychis* panatenaica cfr. PARKER 2005, pp. 166, 182-183.

⁷¹⁶ Basti qui citare: IGIP²2311; Aristoph. *Ran.* 445-446; Eur. *Ion.* 1074.

⁷¹⁷ Cfr. BRAVO 1997, pp. 25-99.

⁷¹⁸ Per il testo del frammento: *ivi*, p. 30.

⁷¹⁹ *Ibidem.*

⁷²⁰ Eur. *Cyc.* 63-72; Eur. *Bacch.* 402-416, Soph. *Ant.* 1149-1154.

⁷²¹ Cfr. BRAVO 1997, p. 31.

⁷²² Cfr. *ivi*, p. 33. Sulla processione cfr. *infra* par. 2.

alluderebbe al carro di Dioniso «traboccante di fiori».⁷²³ In conclusione, «in questo caso il coro femminile danzerebbe e canterebbe in una festa notturna privata, organizzata nell'ambito della grande festa pubblica degli *Anthesteria*».⁷²⁴

Anche nel secondo frammento anacreontico (fr. 62 Gent.)⁷²⁵ si riconosce la descrizione di una *pannychis* di baccanti (ll. 2-6), unitamente al riferimento al *symposion*.⁷²⁶ La poesia di Anacreonte apparterebbe a un canto di una o più donne in occasione di un festeggiamento privato in onore di Dioniso comprendente una *pannychis* e un *symposion*.⁷²⁷

Nei testi considerati mancano indicazioni sul luogo della performance, ma si ritiene probabile che l'usanza del simposio unita alla *pannychis* avvenisse nei piccoli e numerosi *temenoi* di Dioniso in Attica.⁷²⁸

Quanto al ditirambo P. Berol.13270⁷²⁹ mi concentro qui sugli aspetti performativi. Bravo, sulla base di un puntuale confronto con le fonti letterarie sulle Antesterie e una attenta analisi linguistica, sostiene che un coro danzante intoni questo ditirambo in onore di Dioniso nella giornata dei *Pithoigia* all'interno di un *temenos* consacrato alla divinità.⁷³⁰ Il coro invoca Amphiktyon, il terzo re di Atene, come colui che ha introdotto l'usanza di mescolare il vino con l'acqua e di danzare e cantare nella prima giornata delle Antesterie.⁷³¹ Gli «inni senza fine - ἀπείροντες - delle ragazze» (l. 7) sarebbero i canti corali delle

⁷²³ Cfr. *ivi*, p. 34. Faccio notare che nelle pitture vascolari che ho rinvenuto il carro-barca non è traboccante di fiori bensì ricoperto da una specie di pergolato di vite. Cfr. *registro delle pitture vascolari: Antesterie*.

⁷²⁴ *Ibidem*.

⁷²⁵ Per il testo del frammento: BRAVO 1997, p. 35.

⁷²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 36-37.

⁷²⁷ Cfr. *ivi*, p. 39.

⁷²⁸ Cfr. *ivi*, p. 41.

⁷²⁹ Per il testo del ditirambo: *ivi*, p. 82.

⁷³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 43-82.

⁷³¹ Cfr. *ivi*, p. 91.

giovani donne che danzano la *pannychis* durante tutta la notte.⁷³² Il personaggio maschile che sta viaggiando su una nave lungo la riva (ll. 9-11) è identificato in Dioniso che giunge dal mare in occasione della processione delle Antesterie. Il coro asserisce che la veste del dio è bagnata fornendo forse un'indicazione sul costume indossato dal sacerdote-attore che interpreta il nume.⁷³³ Ci torneremo. I versi «ἄρτι Βρύουσιν αἰοιδᾶν...ἐκφέρομεν» (esibiamo in canto che appena ora fiorisce, ll. 13-14) parrebbero contenere una metafora del ditirambo stesso con in più un'allusione ai fiori delle Antesterie.

2. Secondo giorno festivo: *Choes*

Il secondo giorno è chiamato *Choes* dai boccali usati per l'occasione.⁷³⁴ Come per i *Pithoigia*, il vaso dà il nome alla festa per sineddoche.

Squillino le trombe

L'evento principale della giornata è la gara di bevute che inizia al suono della tromba. Gli *Acarnesi* di Aristofane sono la fonte più antica e copiosa di informazioni sui *Choes*.⁷³⁵ Nella commedia Diceopoli invita a bere secondo l'uso antico dei Χόες (κατὰ τὰ πάτρια τοὺς Χοᾶς, v. 1000) al suono della tromba (πίνειν ὑπὸ τῆς σάλπιγγος, v. 1001).⁷³⁶

⁷³² «l'ebbrezza moderata e civile dei συμπόται poteva diventare un mezzo per immaginare l'assenza di misura, l'ὄργιασμός, l'invasamento dionisiaco. A questo stesso fine potevano mirare le danze e i canti ἀπείροντες – interminabili, privi di un termine e dunque privi di misura – delle ragazze» (ivi, p. 98).

⁷³³ ivi, p. 95. Sulla questione cfr. *infra*: La performance.

⁷³⁴ Bibliografia generale di riferimento sui *Choes*: GUAZZELLI 1992, pp. 30-39; PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 16-20; SPINETO 2005, pp. 48-98.

⁷³⁵ Aristoph. *Ach.* 1073-1149. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie. Sulle Antesterie in *Acarnesi* cfr. HABASH 1995, pp. 567-574.

⁷³⁶ «Udite, gente, secondo la tradizione bevete dai calici al segnale della tromba: chi dà fondo per primo riceverà un otre di Ctesifonte» (Κῆρυξ. ἀκούετε λεῶ: κατὰ τὰ πάτρια τοὺς Χοᾶς / πίνειν ὑπὸ τῆς σάλπιγγος: ὅς δ' ἂν ἐκπίη / πρώτιστος, ἀσκὸν Κτησιφῶντος λήψεται, Aristoph. *Ach.* 1000-1002).

Giova ricordare che la tromba greca corrisponde alla *tuba* lunga dei Romani; così è raffigurata nella pittura vascolare.⁷³⁷ I tragici definiscono la *salpinx* «tirrenica», ossia etrusca,⁷³⁸ sottolineando l'origine straniera dello strumento.

Lo squillo della *σάλπιγξ* dà inizio alla competizione dei Boccali, così come in battaglia alla carica e alla ritirata.⁷³⁹ Come è noto, la tromba in Grecia è utilizzata non solo in ambito militare ma anche civile; essa è suonata dagli araldi per convocare gli ateniesi all'assemblea, come durante i *Choes* per riunire i partecipanti alla gara di bevute. Alla funzione 'iniziatica' e di adunanza si aggiunge la valenza religiosa dello strumento. La tromba accompagna infatti alcune processioni.⁷⁴⁰ In ogni contesto – festivo, militare, civile, religioso – lo strumento a fiato con il suo suono potente interrompe la vita ordinaria e segna l'inizio di un'esperienza 'straordinaria'.⁷⁴¹

Importante il rapporto tra la tromba e Dioniso. Come è noto, la musica e la danza accompagnano il festoso *thiasos* dionisiaco. Gli strumenti suonati da satiri e menadi sono soprattutto l'*aulós*, la *kithara* e il *tympanon*.⁷⁴² La *salpinx* è raffigurata in alcune pitture vascolari. È suonata da un sileno sul *chous* del Pittore di Altamura (500-450 a.C.) conservato a Berlino (fig. 89).⁷⁴³ Il sileno in piedi a un piccolo *logheion* sembra proclamare la vittoria di Dioniso.⁷⁴⁴

⁷³⁷ Sull'iconografia della tromba cfr. PAQUETTE 1984, pp. 74-83 con sedici reperti vascolari raffiguranti lo strumento.

⁷³⁸ Aesch. *Eum.* 567; Soph. *Aj.* 17; Eur. *Phoen.* 1377, *Heracl.* 839, *Rhes.* 988 (in KERÉNYI (1976) 2011³, p. 171 nota 64)

⁷³⁹ Sugli usi della tromba cfr. SPINETO 2005, pp. 69-76.

⁷⁴⁰ Un suonatore di tromba apre la processione raffigurata su una *lékythos* attica custodita al British Museum di Londra (in KERÉNYI (1976) 2011³, fig. 61b).

⁷⁴¹ Cfr. SPINETO 2005, pp. 75-76.

⁷⁴² Mi limito qui a citare a titolo esemplificativo la nota raffigurazione vascolare del cratere a figure rosse attribuito al Pittore Polion (450-400 a.C.) in cui tre papposileni suonano la *kithara* di fonte a un auleta (New York, Metropolitan museum of arts n. inv. 25.78.66; Beazley *on line* n. 215506). Le raffigurazioni delle menadi che agitano il *tympanon* (il tamburello) sono talmente note e diffuse che non necessitano esempi.

⁷⁴³ Cfr. PAQUETTE 1984, pp. 76-77, T1. Cfr. regesto delle pitture vascolari: Antesterie.

⁷⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 76.



Fig. 89 *Chous* del Pittore di Altamura, dettaglio. Berlin, Antikensammlung, n. inv. 1962.33.

La morfologia della tromba ricorda un altro oggetto tipicamente dionisiaco: il corno potorio (*rython*), ampiamente documentato nella pittura vascolare. Il ‘fragore’ dello strumento evoca inoltre Dioniso Bromio, il rumoroso.

La gara di bevute

Negli *Acarnesi* la competizione si svolge nel contesto di un banchetto.⁷⁴⁵ L’ἄγγελος incalza Diceopoli a prendere il cesto e il boccale (τὴν κίστην καὶ τὸν χοῦν, v. 1086) poiché «tutto il resto è già pronto: letti, tavole, cuscini, tappeti, corone, profumo, ghiottonerie, ci sono anche le puttane, paste, torte, dolci di sesamo, panpepati, danzatrici (ὄρχηστρίδες).⁷⁴⁶ Piaceri sinestetici tipici del simposio. Segue la sticomitia in cui il protagonista, all’equipaggiamento militare di Lamaco, contrappone i cibi che porterà al banchetto: pesce, tordi, piccioni, lepre, trippa, salsiccia, pane, torta e formaggio.⁷⁴⁷

⁷⁴⁵ Aristoph. *Ach.* 1085-1149. Cfr. registro delle fonti letterarie: Antesterie.

⁷⁴⁶ Aristoph. *Ach.* 1089-1093.

⁷⁴⁷ Aristoph. *Ach.* 1101-1131. È tipicamente aristofanea la contrapposizione comica tra dovere militare e piacere gastronomico. I cibi citati nelle commedie di Aristofane sono testimonianza

L'utilizzo del *chous* portato da casa è testimoniato da due battute nella commedia aristofanea e dal mito eziologico del rito, su cui torneremo. Il primo messaggero ricorda a Diceopoli di prendere il proprio boccale prima di recarsi al *symposion* (v. 1086), il padrone ordina poi al servo di portargli il suo *χοῦ* (v. 1133).

Stando ad Aristofane, i giudici regolano l'agone tra i commensali mentre l'arconte re è responsabile dell'organizzazione e della consegna del premio.⁷⁴⁸ Diceopoli chiede di essere portato davanti ai giudici che sanciscano la sua vittoria (ὡς τοὺς κριτάς με φέρετε, v. 1224). L'assenza dei giudici, reclamati da Diceopoli, sembra suggerire che le competizioni avvengano simultaneamente in diversi banchetti privati e gli arbitri si spostino dall'una all'altra. Lo stesso vale per il sacerdote di Dioniso (ὁ τοῦ Διονύσου [...] ἱερεὺς, v. 1087). Negli *Acarnesi* il premio per chi beva più velocemente il contenuto del proprio *chous* è un otre di vino.⁷⁴⁹ Fonti tarde parlano di una corona d'oro.⁷⁵⁰

delle abitudini alimentari dei Greci nel V sec. a.C. Rimando a questo proposito al saggio recente di GADALETA (2016, pp. 211-229), in cui la studiosa indaga i cibi non solo nella dimensione di documentazione archeologica ma anche performativa.

⁷⁴⁸ «Conducetemi dai giudici. Dov'è l'arconte? Consegnatemi l'otre» (Δικαιοπόλις. ὡς τοὺς κριτάς με φέρετε: ποῦ 'στιν ὁ βασιλεύς; / ἀπόδοτέ μοι τὸν ἄσκόν; Aristoph. *Ach.* 1224-1225).

⁷⁴⁹ «chi dà fondo per primo riceverà un otre di Ctesifonte», (ὃς δ' ἂν ἐκπίη / πρότιτος, ἄσκὸν Κτησιφῶντος λήψεται, *Ach.* 1001-1002); «consegnatemi l'otre» (ἀπόδοτέ μοι τὸν ἄσκόν, *Ach.* 1225); «e in più, me lo sono versato puro, e l'ho scolato tutto d'un fiato», (καὶ πρὸς γ' ἄκρατον ἐγγέας ἄμυστιν ἐξέλαψα, *Ach.* 1229). Lanza osserva che «l'otre ricevuto in premio dovrebbe essere pieno, ma nel grande banchetto finale della commedia il crescendo dell'esagerazione porta Diceopoli a mostrarlo vuoto affermando di averlo scolato al posto del boccale. È egli stesso poi a inneggiare per primo a sé stesso con la tradizionale espressione della vittoria» (LANZA 2012, p. 238).

⁷⁵⁰ «Racconta Timeo che alla festa dei Boccali il tiranno offrì in premio una corona d'oro al primo che avesse vuotato il suo boccale» (Τίμαιος δὲ φησιν ὡς Διονύσιος ὁ τύραννος τῆ τῶν Χοῶν ἑορτῇ τῷ πρώτῳ ἐκπιόντι χοῦ ἄθλον ἔθηκε στέφανον χρυσοῦν; Ath. X, 437b:); «e una volta, come si tramanda, alla corte di Dionisio, durante la festa dei Boccali, ottenne l'onore di una corona aurea come premio per aver bevuto più degli altri» (καὶ χρυσοῦ στεφάνῳ τιμηθέντα ἐπάθλω πολυποσίας τοῖς Χουσί παρὰ Διονυσίῳ; Diog. Laert. IV, 8).

Degno di nota il riferimento alla corona di fiori indossata dai simposiasti (τῷ μὲν πίνειν στεφανωσαμένῳ, v. 1141).

L'atmosfera dei *Choes* appare allegra, tanto che Diceopoli dice che c'è aria di festa (συμποτικὰ τὰ πράγματα, v. 1142). Non mancano tuttavia elementi inquietanti riferiti da altre fonti:⁷⁵¹ il silenzio, le tavole separate, la pece spalmata sulle porte, lo spincervino masticato con funzione depurativa. Ci torneremo.

Il clima funereo si spiega con il mito di Oreste che ritengo sia in relazione con quello di Ikarios.

Il mito di Oreste e il mito di Ikarios

L'*Ifigenia in Tauride* (414/13 a.C.)⁷⁵² di Euripide registra il motivo eziologico della festa dei Boccali.⁷⁵³ In breve: Oreste, perseguitato dalle Erinni a causa del matricidio, giunge ad Atene. L'obbligo di *xenia* induce gli abitanti a escogitare una soluzione che da un lato rispetti l'ospitalità e dall'altro preservi dal rischio di contaminazione. La soluzione adottata da Euripide prevede che Oreste mangi e beva in disparte (v. 949) e in silenzio (vv. 951-952). Dalle vicissitudini del figlio di Clitemnestra deriva il rito dei *Choes*. Così racconta lo stesso Oreste (vv. 939-960).

L'esempio drammaturgico spiega con ogni probabilità l'utilizzo del proprio *chous* da parte dei commensali, le tavole separate, il silenzio rituale. È evidente che l'atmosfera della festa è molto diversa da quella aristofanea.

Al di là del valore eziologico della vicenda di Oreste e della priorità del mito sul rito o viceversa, *vexata quaestio* che esula da queste pagine,⁷⁵⁴ la situazione di lutto e impurità dei *Choes* è rilevante ed è attestata da altre fonti.

⁷⁵¹ Le fonti sono riferite nel proseguo del testo.

⁷⁵² La questione circa la data di rappresentazione dell'*Ifigenia in Tauride* è molto dibattuta. In merito cfr. FERRARI 2010, p. 64.

⁷⁵³ Eur. *Iph. Taur.* 947-960. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie. Il mito di Oreste in relazione ai Boccali è tramandato anche da Callim. *Aitia* fr. 17 Pf., 1-5; Plut. *Quaest. Conv.* I, 613b; II, 643a; Athen. *Deipn.* X, 437 b-e; Suda χ 370 Adler. Sul frammento di Callimaco tornerò per il riferimento a Erigone, la figlia di Ikarios.

⁷⁵⁴ La questione è riassunta in SPINETO 2005, pp. 50-54. Lo studioso puntualizza che Euripide «rimaneggerebbe la tradizione mitica (genuina in Eschilo) per seguire sue proprie esigenze

I lessicografi Esichio e Fozio nei lemmi ‘giorno impuro’ fanno riferimento alle Antesterie, poiché in quei giorni tornano le anime dei defunti.⁷⁵⁵ Mentre Esichio allude probabilmente a tutte le giornate della festa,⁷⁵⁶ Fozio definisce *μιαρός* specificatamente il giorno dei Boccali. Il patriarca bizantino aggiunge che gli ateniesi fin dall’alba masticano lo spincervino⁷⁵⁷ e spalmano pece sulle porte.⁷⁵⁸ Non è da escludere che Fozio abbia confuso i giorni delle Antesterie, in cui il culto dei morti è più esplicito nella terza giornata della festa (*Chytroi*).⁷⁵⁹ Tuttavia, più verosimilmente l’elemento luttuoso, complementare a quello gioioso, caratterizza l’intera festa, come evidenzia il richiamo implicito anche in questo giorno al mito di Ikarios.

Anche nel racconto di Ikarios è presente una ‘gara’ di bevute. A differenza dei *Choes* ateniesi essa non è disciplinata né rituale. Non è gioiosa come quella aristofanea bensì funerea, anzi propriamente tragica, come quella euripidea. Come già detto i pastori dell’Attica, neofiti della bevanda dionisiaca, offerta loro da Ikarios, ne abusano assumendola pura e in grande quantità. La fonte più antica del mito attico che attesta il vino non mescolato con acqua è il poema ellenistico *Erigone* di Eratostene. In particolare nel frammento 25 si parla dell’assunzione del vino puro, schietto (*ἄκρατος*).⁷⁶⁰ Benché non sia esplicitato il soggetto dell’azione, verosimile si tratti dei pastori come riferiscono le fonti successive. In Pseudo-Apollodoro costoro «dopo aver gustato la bevanda, la

drammatiche, disorientare il pubblico e ristabilire infine la versione canonica» (ivi, p. 53). Ricordo che nelle *Eumenidi* di Eschilo Oreste giunge ad Atene già purificato (Aesch. *Eum.* 445-452).

⁷⁵⁵ Hsch. s.v. *μιαραὶ ἡμέραι*; Phot. s.v. *μιαρὰ ἡμέρα*. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁷⁵⁶ Cfr. NILSSON 2012, p. 116.

⁷⁵⁷ Phot. s.v. *ράμνος*. Lo spincervino (*ράμνος*) è il nome volgare della *ramnus cathartica*, i cui frutti sono fortemente purganti. È evidente lo scopo depurativo dell’assunzione. Errato il riferimento al biancospino in BURKERT 1982, p. 161 e SPINETO 2005, p. 54.

⁷⁵⁸ Phot. s.v. *ράμνος*. Fozio riferisce che in occasione della nascita dei bambini i Greci spalmavano pece sulla casa per tenere lontani gli spiriti.

⁷⁵⁹ Cfr. SPINETO 2005, p. 55.

⁷⁶⁰ Eratosth. *Coll. Alex.* Pow.: «E impregnando profondamente i polmoni di vino non mescolato» (*Καὶ βαθὸν ἀκρήτῳ πνεύμονα τεγγόμενος*, fr. 25). Cfr. regesto delle fonti letterarie: II.3.

gradirono e ne bevvero smodatamente senza aggiungere acqua; poi, credendo di essere stati avvelenati, lo uccisero». ⁷⁶¹ Il racconto incalzante, contenuto in *Biblioteca*, riferisce in sequenza: la piacevolezza della bevanda, il suo abuso, l'ubriacatezza pericolosa, la violenza che ne scaturisce. Simile la narrazione nelle *Fabulae* di Igino: *Pastores cum immoderatus biberent ebrii facti conciderunt, qui arbitantes Icarium sibi malum medicamentum dedisse fustibus eum interfecerunt*. ⁷⁶² Lo stesso autore in *Astronomica* indugia sui comportamenti causati dall'ebrezza: *Ut semimortua membra iactantes, alia ac decebat loquebantur*. ⁷⁶³

Le fonti, dunque, sottolineano la pericolosità del vino puro di cui ho già parlato a proposito dei *Pithoigia*. Se all'apertura dei *pithoi* il rischio è scongiurato con libagioni a Dioniso e mescolanza con acqua, il mito di Ikarios mostra cosa è accaduto e potrebbe ripetersi se gli uomini non assumessero con *pietas* e *mediocritas* il vino. Esso causerebbe violenza e persino morte al contrario della benevolenza e della condivisione suscitate dalle Antesterie che celebrano la viticoltura come strumento di civiltà e coesione sociale.

I miti di Oreste e Ikarios sono diversi e complementari. Entrambi sono collegati alle Antesterie, ma il possibile nesso è stato trascurato dagli studiosi. Oreste è colpevole e Ikarios innocente. Il primo nella dimensione sociale del simposio è posto in disparte, il secondo come un simposiarca invita a godere delle gioie del vino. Paradossalmente l'assassino Oreste è assolto dall'Areopago e reintegrato nella *polis*, mentre l'innocente Ikarios muore. ⁷⁶⁴ In entrambi i miti è presente l'inversione delle regole del simposio. Anziché accogliere il *symposion* separa, anziché suscitare benevolenza innesta la violenza. I miti

⁷⁶¹ Ps-Apollod. *Bibl.* XIV, 7. Cfr. regesto delle fonti letterarie: II.3.

⁷⁶² «Quelli però ne bevvero smodatamente e caddero a terra ubriachi; poi credendo che Icario avesse dato loro un veleno, lo uccisero a colpi di bastonate» (Hyg. *Fab.* 130). Cfr. regesto delle fonti letterarie: II.3.

⁷⁶³ «Muovendo convulsamente le membra, alcuni dicevano cose indecenti» (Hyg. *Poet. astr.* 4,3). L'ubriacatezza dei pastori è descritta minuziosamente anche da Nonno di Panopoli (47, 106-124). Cfr. regesto delle fonti letterarie: II.3.

⁷⁶⁴ La ricompensa di Ikarios sarà celeste e non terrena. Per volontà di Dioniso sarà tramutato nella costellazione di Boote. Cfr. regesto delle fonti letterarie: II.3.

evidenziano l'ambivalenza del consumo del vino: unione/separazione, gioia/dolore, vita/morte. Sono le stesse contraddizioni, o meglio complementarietà, presenti nelle Antesterie. Ancora, secondo un'altra versione del mito, Erigone sarebbe la figlia di Clitemnestra e di Egisto, quindi la sorellastra di Oreste, suicidatasi dopo l'assoluzione del fratello dall'imputazione di matricidio. Erigone attica (figlia di Ikarios) e Erigone argiva (sorellastra di Oreste) sono entrambe orfane di padre e muoiono suicide. I boccali di Oreste e il vino di Ikarios sembrano avere una relazione, che non è stata sinora indagata.

La sfilata del carro

Durante le Antesterie una processione rievoca l'arrivo di Dioniso dal mare ad Atene.⁷⁶⁵ Mentre solitamente la *pompé* prevede che vittime sacrificali e doni siano portati alla divinità nel suo santuario, in questa processione la divinità stessa è condotta nel tempio. Tale tipologia è attestata solo nei riguardi di Dioniso in occasione delle Grandi Dionisie⁷⁶⁶ e delle Antesterie.⁷⁶⁷ Dioniso Eleuterio, Dioniso dal mare.

La processione ricorda quindi l'epifania primaverile di Dioniso proveniente dal mare, secondo le varianti mitiche: dalla Tracia, dalla Lidia e dall'Eubea. La cerimonia si riconetterebbe al rito, attestato in numerose città della Ionia, della *καταγωγή* che celebra l'ingresso solenne, letteralmente l'approdo, di Dioniso equoreo in città.⁷⁶⁸

⁷⁶⁵ Sulla processione: SIMON 1983 pp. 93-94; GUAZZELLI 1992, pp. 33-34; PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 19-20; PARKER 2005, pp. 302-303; SPINETO 2005, pp. 86-95. La connessione fra la festa delle Antesterie e la processione è oggetto di discussione. Il confronto tra le fonti letterarie e le pitture vascolari mi induce a propendere a favore del rapporto tra le due.

⁷⁶⁶ Noto è il trasferimento in occasione delle Grandi Dionisie della statua di Dioniso *Eleuthereus* da un piccolo tempio sulla strada per Eleutere al teatro di Dioniso alle pendici dell'Acropoli.

⁷⁶⁷ Cfr. HEDREEN 2004, pp. 45-46.

⁷⁶⁸ Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 19.

Incrociando fonti iconografiche e letterarie si ottiene una ricostruzione abbastanza precisa.⁷⁶⁹ Si considerino le raffigurazioni simili su tre *skyphoi* attici.⁷⁷⁰ Dioniso è seduto tra sileni auleti su un carro-barca con la prua dalle fattezze verosimilmente porcine (ci torneremo).

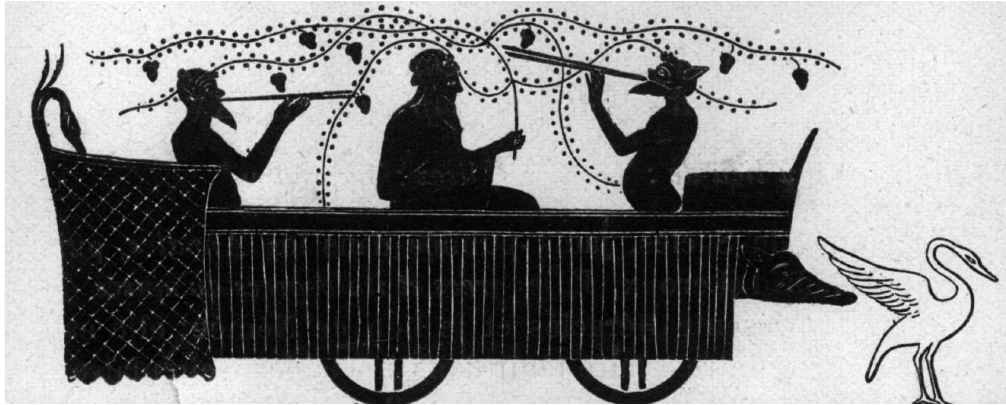


Fig 90. *Skyphos* attico, dettaglio. Londra, British Museum, n. inv. B79.

Il dio è barbuto, indossa chitone e *himation* e regge un lungo ramo di vite che crea un pergolato. L'iconografia dei vasi conservati a Bologna (525-475 a.C.) (figg. 150-151)⁷⁷¹ e a Londra (500-450 a.C.) (fig. 90)⁷⁷² include il corteo che precede e segue il carro. Tra i vari personaggi si distinguono le canefore e i tallofori con il toro sacrificale. La *pompé* si dirige al santuario di Dioniso alle Paludi, le cui porte «si aprono solo una volta all'anno, il dodici di Antesterione»,⁷⁷³ lungo un itinerario forse partito dal porto del Falero.⁷⁷⁴

⁷⁶⁹ Resta valido il principio metodologico per il quale le pitture vascolari non necessariamente raffigurino scene vissute nella realtà storica. I riferimenti a culti precisi sono possibili solo se documentati.

⁷⁷⁰ Bologna 525-475 a.C. (Museo Civico Archeologico, n. inv. 130), Atene 525-475 a.C. (Museo Nazionale dell'Acropoli, n. inv. 1.1281), Londra 500-450 a.C. (British Museum, n. inv. B79). Cfr. registro delle pitture vascolari: Antesterie.

⁷⁷¹ Cfr. registro delle pitture vascolari: Antesterie.

⁷⁷² Cfr. registro delle pitture vascolari: Antesterie.

⁷⁷³ Dem. 59,76: ἅπαξ γὰρ τοῦ ἐνιαυτοῦ ἐκάστου ἀνοίγεται, τῇ δωδεκάτῃ τοῦ ἀνθεστηριῶνος μηνός.

⁷⁷⁴ Cfr. SPINETO 2005, p. 89 nota 274.

A Smirne invece, nel mese di Antesterione, è portata in processione una trireme a vele spiegate, guidata dal sacerdote di Dioniso, «come se venisse dal mare con le gomene sciolte». ⁷⁷⁵ Il rito smirneo deriverebbe dalla processione del carro-barca ateniese. ⁷⁷⁶

Fozio connette esplicitamente la processione del carro e la festa ateniese dei *Choes*. ⁷⁷⁷ Aggiunge che i partecipanti avanzano tra gli sberleffi. In generale i motteggi durante le processioni con carri sono attestati anche da altre fonti. ⁷⁷⁸ Essi apportano *levitas* alla *gravitas* del rito solenne.

L'elemento scenografico del carro navale, così ricco di futuro nello spettacolo tra Umanesimo e Antico Regime, alluderebbe anche alla ripresa stagione della navigazione.

I carri di Dioniso, Tespi e Ikarios

La processione del carro-barca durante le antiche Antesterie potrebbe forse suggerire l'esistenza di compagnie girovaghe di attori fin dall'età arcaica. ⁷⁷⁹ Secondo Spineto, non vi sono attestazioni che permettano di considerare «la barca con ruote come il luogo di una forma arcaica di teatro». ⁷⁸⁰ A parere mio, senza arrivare a identificare nel carro navale un '*logheion*' primitivo e nella processione una aristotelica *opsis*, ⁷⁸¹ è evidente che il carro è uno strumento scenografico e che la processione ha una componente performativa. Ne deriva la presenza di 'attori' che interpretano Dioniso

⁷⁷⁵ Philostr. *VS* I, 25. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁷⁷⁶ Questa la tesi di KERÉNYI (1976) 2011³, p. 165.

⁷⁷⁷ Phot. *s.v.* τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie. Che la *pompé* avvenga nel secondo giorno della festa non è sicuro poiché *Choes* potrebbe essere utilizzato in modo sineddottico per indicare le Antesterie nella loro totalità.

⁷⁷⁸ Dion. Hal. *An. Rom.* VII, 72, 11; Harp. *s.v.* πομπείας καὶ πομπεύειν (in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 9).

⁷⁷⁹ È questa l'ipotesi di TOMASINO (1984, p. 202) sostenuta anche da GUAZZELLI (1992, p. 47).

⁷⁸⁰ SPINETO 2005, p. 95, nota 295.

⁷⁸¹ Sulla complessa questione della *opsis* nella *Poetica* di Aristotele rimando alla trattazione sintetica e pregnante di DE MARINIS 2011, pp. 5-17.

accompagnato dal *thiasos*.⁷⁸² Una nuova chiave di lettura suggerita dalla valenza spettacolare della cerimonia, valenza troppo spesso messa in ombra da quella rituale. Chi siano gli ‘attori’ delle arcaiche rappresentazioni allestite verosimilmente sul carro-barca non è dato sapere, mentre è plausibile che l’attore-interprete di Dioniso indossi un costume, nonché la compresenza di parola, gesti e musica nella performance.⁷⁸³ Il costume di Dioniso, stando alle pitture vascolari, comprenderebbe: chitone, *himation* e tralcio di vite. Si aggiunga che Bravo coglie nel ditirambo P. Berol.13270 un riferimento alla veste di Dioniso «bagnata da gocce d’acqua».⁷⁸⁴ Un dettaglio realistico che contribuirebbe alla *mimesis* della rappresentazione.⁷⁸⁵ La compresenza di parola, gestualità e musica è propria del poeta-performer arcaico. Tespi, come vedremo, è autore-attore-ballerino.⁷⁸⁶

Non solo. «Il carro muovendosi per le strade di Atene traccerebbe il percorso di una città-teatro».⁷⁸⁷ In età arcaica, non esistendo ancora ad Atene il *theatron*, la città percorsa dalla processione è lo spazio spettacolare.⁷⁸⁸

La *pompé* è stata messa in relazione al mito di Ikarios da Kerényi in base a un dettaglio iconografico del già citato *skyphos* londinese (fig. 90). Secondo lo studioso la prua del carro avrebbe le fattezze di un cane anziché porcine. Si tratterebbe di Maira, il cane di Ikarios che aiuta Erigone a ritrovare il padre defunto. L’ipotesi si basa su un confronto tra le fattezze del carro dipinto sui vasi attici e il Bema di Fedro,⁷⁸⁹ lo zoccolo scenico di età romana (II sec.

⁷⁸² Per Kerényi i Sileni che suonano l’*aulós* dipinti sullo *skyphos* di Bologna sono evidentemente uomini mascherati ((1976) 2011³, p. 168).

⁷⁸³ Cfr. GUAZZELLI 1992, pp. 48-49.

⁷⁸⁴ BRAVO 1997, p. 95.

⁷⁸⁵ L’ipotesi di Kerényi secondo il quale la statua seduta (di Dioniso) «poteva essere animata in modo così vivido da far sembrare che il dio troneggiasse su una autentica imbarcazione» ((1976) 2011³, p. 164) mi sembra poco economica. Più semplice e mimetica l’interpretazione della divinità da parte di un interprete.

⁷⁸⁶ Cfr. capitolo 4 par. 6.

⁷⁸⁷ TOMASINO 1984, p. 202.

⁷⁸⁸ Sulla distinzione tra *theatron* e *theatra* cfr. capitolo II par. 6.1.

⁷⁸⁹ Cfr. regesto delle fonti figurative III.1.

d.C.) del teatro di Dioniso di Atene, in cui è scolpito l'arrivo di Dioniso presso Ikarios. In effetti il cane Maira del rilievo presenta un profilo simile a quello raffigurato sui vasi citati (fig. 91).

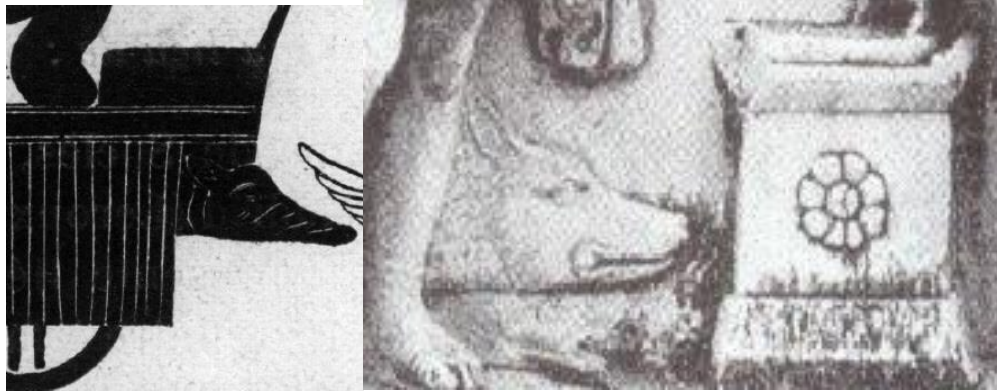


Fig. 91 Dettaglio *skyphos* attico. Londra, British Museum, n. inv. B79. Dettaglio Bema di Fedro. Atene, teatro di Dioniso.

Un'ipotesi suggestiva ma non condivisibile. Ritengo che sia i ceramografi greci sia lo scultore di età romana si ispirino al patrimonio mitico della *katagoghia* di Dioniso dal mare (non all'incontro tra il nume e Ikarios). Tradizione confermata dalla famosa *kylix* attica del pittore Exekias proveniente da Vulci (530 a.C. ca.),⁷⁹⁰ in cui Dioniso, a bordo di una nave, veleggia verso le coste dell'Attica (fig. 92).



Fig. 92 *Kylix* attica. Dettaglio prua, dettaglio poppa. München, Staatliche Antikensammlungen, n. inv. 2044.

⁷⁹⁰ München, Staatliche Antikensammlungen, n. inv. 2044.

La nave sulla coppa presenta la prua con fattezze ritenute porcine e la poppa terminante con la testa di un cigno. Non si trascuri la somiglianza con il carro-barca sullo *skyphos* attico di Londra (fig. 90).

Tuttavia il nesso tra la ‘sfilata’ ateniese del carro navale e il mito di Ikarios ha radici più profonde di eventuali analogie iconografiche delle loro raffigurazioni. Il rituale della processione ricorda l’arrivo di Dioniso ad Atene, il mito di Ikarios illustra l’arrivo del dio in Attica. Il rito segna la presenza della divinità nel contesto urbano, il mito in ambito rurale. Entrambi tramandano l’epifania del dio dal mare, da terra straniera. Diversa è la dimensione temporale: il rito ciclicamente inscena l’‘eterno ritorno’ di Dioniso a primavera, il mito narra l’evento *unicum* del suo ingresso nel mondo degli uomini.

Festa e mito, si è detto, hanno in comune anche l’elemento del carro. Per volontà dello stesso Dioniso, Ikarios, *plauastro onerato* (caricato il carretto),⁷⁹¹ si reca nella campagna attica per diffondere la dolce bevanda e la tecnica della viticoltura. *Statim utres plenos in plaustrum imposuisse.*⁷⁹²

Nel rito il carro trasporta Dioniso; nel mito Ikarios con il suo carro diffonde nell’Attica l’*oinopoiia*; nella vulgata storiografica Tespi con il suo carro diffonde l’arte del teatro. Dioniso-vino-teatro sono doni elargiti agli uomini. Rito-mito-teatro sono in questo contesto consustanziali. Non mi pare sia stato messo in valore adeguatamente.

⁷⁹¹ Hyg. *Fab.* 130. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁷⁹² «Subito caricò gli otri pieni su un carro» (Hyg. *Poet. astr.* 4,3). Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

Il matrimonio sacro

Nel secondo giorno delle Antesterie avviene il matrimonio sacro⁷⁹³ tra la βασίλινα,⁷⁹⁴ moglie dell'arconte re, e Dioniso.⁷⁹⁵

Precedono il *gamos* le cerimonie segrete celebrate dalle quattordici sacerdotesse in un ambiente del santuario di Dioniso nelle Paludi.⁷⁹⁶ Nella *Contro Neera*, giuntaci nel *corpus demosthenicum*,⁷⁹⁷ la figlia di Neera si è introdotta «dove nessun altro fra tanti ateniesi può giungere all'infuori della moglie del re. Ricevette il giuramento delle sacerdotesse di Dioniso, che l'assistono nelle funzioni, fu data sposa a Dioniso».⁷⁹⁸

Segue il matrimonio celebrato nel βουκολεῖον,⁷⁹⁹ come riferisce Aristotele: «ancora oggi in questo luogo avvengono l'unione della moglie del re con Dioniso e il matrimonio».⁸⁰⁰

Non abbiamo informazioni certe sullo spostamento della *basilinna* e di Dioniso dal santuario al *boucoleion*. È probabile che una *pompé* solenne accompagnasse il corteo nuziale. Quest'ultimo è stato identificato nella raffigurazione di un *chous* attico (450-400 a.C.) a figure rosse custodito a New York (fig. 93).⁸⁰¹ Dioniso è rappresentato su un carro a baldacchino con

⁷⁹³ Bibliografia generale di riferimento sul matrimonio sacro: GUAZZELLI 1992, pp. 35-38; PARKER 2005, pp. 303-304; SPINETO 2005, pp. 76-86. Il rapporto tra il matrimonio sacro e le Antesterie è oggetto di dibattiti riassunti in Spineto (2005, pp. 77-80), il quale giunge alla conclusione che il *gamos* possa plausibilmente essere collocato nei *Choes*.

⁷⁹⁴ La regina deve essere ateniese ed essersi sposata vergine con l'arconte re (KERÉNYI (1976) 2011³, p. 285).

⁷⁹⁵ Hesych. s.v. Διονύσου γάμος: Διονύσου γάμος: τῆς τοῦ Βασιλέως καὶ θεοῦ γίνεται γάμος (Matrimonio di Dioniso: si celebra il matrimonio della moglie del re (arconte re) col dio; traduzione mia).

⁷⁹⁶ Sulle sacerdotesse cfr. *infra* par. 5.

⁷⁹⁷ Per la questione della paternità dell'opera cfr. AVEZZU 2012, pp. 53-60.

⁷⁹⁸ [Dem.] 59, 73. Cfr. registro delle fonti letterarie: Antesterie.

⁷⁹⁹ Il *Boukoleion*, la residenza dell'arconte re, doveva essere probabilmente ubicato vicino al Pritaneo sul versante nord-est dell'Acropoli, sotto il santuario di Aglauros. Sulla questione cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 19 nota 27.

⁸⁰⁰ Arist. *Ath. pol.* III, 5.

⁸⁰¹ Cfr. registro delle pitture vascolari: Antesterie.

kantharos in mano. Accanto a lui un uomo tende la mano a una donna per aiutarla a salire.⁸⁰² Alcuni studiosi ritengono che dei bambini imitino il corteo nuziale.⁸⁰³



Fig. 93 *Chous* attico, dettaglio. New York, Metropolitan museum of art, n. inv. 24.97.34.

La scarsità di notizie sul *gamos* è da imputare alla sua segretezza. Oggetto di discussione sono state soprattutto l'identità di Dioniso, identificato rispettivamente con il *basileus* o con un sacerdote oppure con un *eidolon*. Non chiara inoltre la modalità di unione tra la *basilinna* e il dio: simbolica oppure carnale?⁸⁰⁴ Accreditata ormai la tesi secondo la quale Dioniso è interpretato

⁸⁰² L'iconografia è riconducibile a quella canonica del matrimonio nella pittura vascolare di età arcaica. I pittori si soffermano su due tempi del matrimonio: i preparativi della sposa e la processione che la conduce dalla casa paterna a quella dello sposo. Il trasferimento assume la forma di una processione notturna solitamente sul carro (cfr. LISSARAGUE 2009, pp. 182-183).

⁸⁰³ Per la questione cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 18 nota 26.

⁸⁰⁴ Cfr. SPINETO 2005, p. 81. Il termine σύμμιξις usato da Aristotele (*Ath. pol.* III, 5) sembra alludere a una relazione intima. Così Burkert (1982, p. 170). Di parere opposto Kerényi: «la parola *sýmmeixis* viene fraintesa, se si vuole desumere da essa una volgare concretizzazione dell'unione fisica» ((1976) 2011³, p. 285).

dall'arconte re.⁸⁰⁵ Anche il *chous* (fig. 93) rappresenta Dioniso dalle fattezze umane e non come una statua di culto.

Il significato della 'hierogamia'⁸⁰⁶ è stato interpretato in modo differente: rito di fertilità⁸⁰⁷ oppure unione della città con Dioniso?⁸⁰⁸ Interpretazioni complementari.

Sul piano dei referenti mitici il *gamos* è stato posto in relazione al matrimonio di Dioniso con Arianna⁸⁰⁹ e all'unione del dio con Althaia, la moglie di Oineo, uno degli eroi-ospiti della divinità.⁸¹⁰ Si aggiunga che, nella tradizione tarda del mito, Dioniso seduce Erigone, la figlia di Ikarios, con il dolce succo dell'uva.⁸¹¹ Erigone sarebbe «l'Arianna di Ikaria».⁸¹² Sebbene tale aneddoto sia introdotto in epoca romana forse a imitazione di altri miti, è bene sottolineare che il racconto di Ikarios è presente, in modo latente o esplicito, in tutte le giornate delle Antesterie.

⁸⁰⁵ È questa la tesi sostenuta per la prima volta da DEUBNER 1932, p. 110.

⁸⁰⁶ Preciso che il termine *hierogamia* designa in realtà l'unione di due divinità, mentre in questo caso il *gamos* coinvolge Dioniso e una donna mortale e dura solo un giorno. Nelle fonti antiche l'unione è indicata con γάμος (Hesych. s.v. Διονύσου γάμος) e σύμμικτος (Arist. *Ath. pol.* III, 5) e non con l'espressione ἱερὸς γάμος.

⁸⁰⁷ Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 19.

⁸⁰⁸ Cfr. GUAZZELLI 1992, p. 35.

⁸⁰⁹ Cfr. SPINETO 2005, pp. 82-83.

⁸¹⁰ Sul mito di Oineo e il suo significato in merito alla *xenia* dionisiaca cfr. MASSENZIO 1969, pp. 33-40.

⁸¹¹ Ov. *Met.* VI, 125. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁸¹² Così la definisce KERÉNYI (1976) 2011³, p. 283.

3. Terzo giorno festivo: *Chytroi*

Il terzo giorno delle Antesterie è detto *Chytroi* (pentole).⁸¹³ Inizia al tramonto dei *Choes*,⁸¹⁴ è dedicato a Hermes Ctonio,⁸¹⁵ al quale sono offerte le panspermie, poltiglie di diversi cereali bollite entro le pentole (*chytroi*).⁸¹⁶ In questo giorno si crede che le anime dei morti vaghino tra i vivi.⁸¹⁷ Calate le ombre della sera, esse vengono congedate al grido: «fuori le *Keres*! Sono finite le Anthesterie».⁸¹⁸

Anche in questo caso, è proficuo concentrarsi sugli aspetti performativi, nonché sul rapporto con il mito di Ikarios.

⁸¹³ Il nome è attestato da Aristoph. *Ach.* 1076: ὑπὸ τοὺς Χοῶς γὰρ καὶ Χύτρους. Bibliografia generale di riferimento sui *Chytroi*: GUAZZELLI 1992, pp. 39-41; PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 20-23; SPINETO 2005, pp. 99-109.

⁸¹⁴ La ripartizione della festa e dei culti nelle diverse giornate è oggetto di dibattito. La questione è ripercorsa da SPINETO 2005, pp. 100-104.

⁸¹⁵ Dibattuta è la presenza in questo giorno del culto di Hermes Ctonio. In sintesi la critica in generale ritiene che questo giorno di festa non abbia nulla di dionisiaco poiché dedicato al culto dei morti. In realtà, come osserva Spineto, l'accostamento di Dioniso e Hermes è «simmetrico e parallelo a quello tra *Choes* e *Chytroi*» (2005, p. 99). Il rapporto tra le due divinità è attestato dai racconti mitici e dalla pittura vascolare. Kerényi ritiene che Hermes Ctonio e Dioniso durante i *Chytroi* non siano due divinità distinte, bensì «si tratta di due nomi per la stessa persona divina» ((1976) 2011³, p. 283).

⁸¹⁶ Sulla panspermia cfr. SPINETO 2004, pp. 141-146. Mi limito qui a riferire che si tratta di un insieme di graminacee mescolate con il miele. La panspermia è legata al culto dei defunti, ad Atene è offerta durante le esequie (cfr. *ivi*, p. 143).

⁸¹⁷ Il ritorno dei morti come la gara di bevute durante i *Choes* segna una temporanea sospensione della normalità tipica della dimensione festiva, come già detto.

⁸¹⁸ Suda, Θ 598 Adler. «Θύραζε, Κῆρες, οὐκέτ' Ἀνθεστήρια». Questo grido è diversamente inteso a seconda che si accetti Κᾶρες (andate via Cari; cfr. Diogenian. *s.v.* Θύραζε Κᾶρες V, 23; Zen. *s.v.* Θύραζε Κᾶρες IV, 33) o Κῆρες (andate via Chere). Sulla questione cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 21-22. Kerényi ritiene che l'interpretazione secondo la quale le *Keres* non sarebbero state le anime dei morti, bensì *Kares*, gli schiavi Cari, sia da escludere dato il contenuto arcaico e classico della festa ((1976) 2011³, p. 281 nota 69). Sui Cari, gli schiavi della Caria, come partecipanti della festa cfr. par. 5.

L'agone teatrale delle pentole

Uno scolio al v. 218 delle *Rane* di Aristofane riferisce che nell'*Atthís* di Filocoro (340-262 a.C.) sono attestati agoni drammatici durante i *Chytroi*.⁸¹⁹ Sappiamo che gli ἀγῶνες χύτρινοι furono ripristinati con un decreto di Licurgo (350-325 a.C.) dopo un indeterminato periodo di sospensione. Pseudo-Plutarco in *Vite dei dieci oratori* racconta che Licurgo reintrodusse nella giornata dei *Chytroi* (τοῖς Χύτροις) una gara tra attori comici nel teatro (ἐν τῷ θεάτρῳ). Il vincitore avrebbe recitato alle Dionisie cittadine.⁸²⁰

È opinione diffusa che questi agoni non siano un elemento originario delle Antesterie,⁸²¹ poiché queste erano molto più antiche, come già detto, delle Grandi Dionisie. Probabile che la gara drammatica fosse stata introdotta in seguito. Il *terminus post quem* è, come è noto, il 486 a.C., data del primo concorso comico ad Atene.⁸²²

Lo svolgimento delle Antesterie nel mese immediatamente antecedente Elafebolione, in cui avvengono le rappresentazioni cittadine, potrebbe essere utile per la scelta degli attori.⁸²³ Pickard-Cambridge ipotizza che la gara dei *Chytroi* fosse finalizzata all'individuazione dei protagonisti delle commedie.⁸²⁴ Secondo Richard Hamilton è verosimile che nell'agone comico si fronteggiassero solo due attori.⁸²⁵

⁸¹⁹ Scolio Aristoph. *Ran.* 218. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁸²⁰ Plut. *X orat.* 841f. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie. Secondo Wilson la notizia tramandata da Plutarco non è attendibile; la falsa tradizione sarebbe stata creata da Licurgo stesso (cfr. 2000, p. 32).

⁸²¹ Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 24.

⁸²² Vincitore fu Chionide. La fonte è la SUDA χ 318 Adler.

⁸²³ È questo il parere di Pickard-Cambridge (1996², p. 24), confutato da Spineto per il quale la prossimità temporale delle Antesterie alle Grandi Dionisie non renderebbe verosimile la selezione degli attori comici in questa occasione. Sarebbe più verosimile che la selezione si riferisse ai drammi dell'anno successivo o «più probabilmente, che si trattasse di una sorta di 'giudizio di idoneità' per recitare alle rappresentazioni» (2005, p. 122).

⁸²⁴ Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 24.

⁸²⁵ Cfr. HAMILTON 1992, p. 41.

Un cratere a campana a figure rosse (metà del V sec.),⁸²⁶ attribuito al Pittore di Cleofonte, pare attesti la recitazione di ditirambi durante le Antesterie (fig. 94).⁸²⁷ Sei figure maschili, incluso l'auleta, indossano ghirlande e vesti cerimoniali, come suggeriscono i lunghi chitoni con decorazioni. I quattro uomini con la bocca aperta sembrano intenti a cantare. Al centro si trovano il capo-coro Frinico,⁸²⁸ in posizione frontale, e l'auleta Anfilocco, come indicano le iscrizioni.

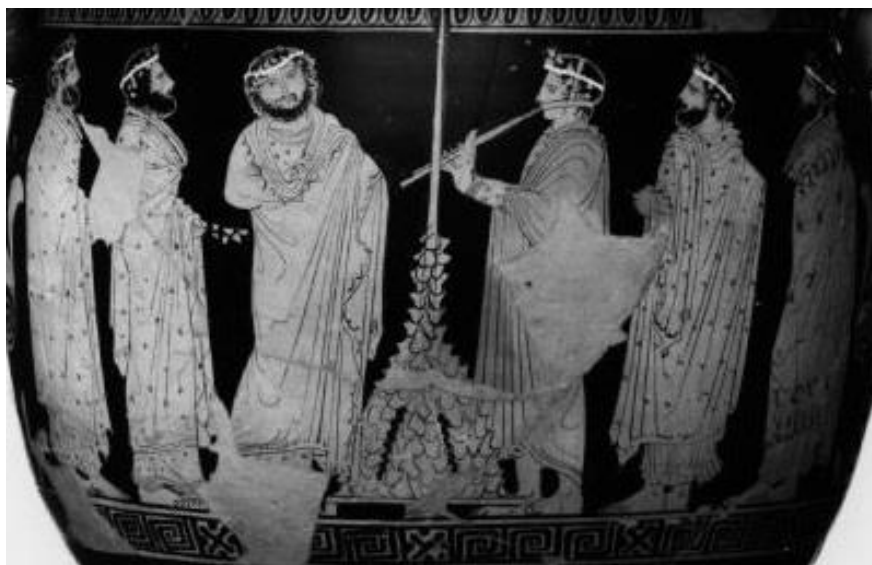


Fig. 94 Cratere attico, dettaglio. Copenhagen, Museo Nazionale, n. inv. 13817.

È certo che il cratere commemori un canto ditirambico. Ipotetico invece il riferimento alle Antesterie.⁸²⁹

Secondo Diogene Laerzio ai tempi di Platone i poeti tragici partecipavano alle feste Dionisie, alle Lenee, alle Panatenee e ai *Chytroi* (Διονυσίαις, Ληναίαις, Παναθηναίαις, Χύτροις) con una tetralogia

⁸²⁶ Cfr. registro delle pitture vascolari: Antesterie.

⁸²⁷ La questione è riferita da PICKARD-CAMBRIDGE (1996², pp. 24-26), a cui rimando. Secondo Kerényi «dal momento che non portano maschere né costumi teatrali, non possono cantare altro canto dionisiaco se non il ditirambo» ((1976) 2011³, p. 281).

⁸²⁸ Secondo Kerényi probabilmente si tratta di Frinico l'autore di commedie ((1976) 2011³, p. 281).

⁸²⁹ Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 25.

comprendente tre tragedie e un dramma satiresco.⁸³⁰ La fonte, non confermata da altre testimonianze e in contraddizione con il citato provvedimento di Licurgo, non è attendibile.

Canti e danze

Callimaco racconta che in onore di Dioniso Limneo (Λιμναίω) sono celebrate feste con danze corali (χοροστάδας ἤγων ἑορτάς).⁸³¹ Dato il riferimento a Limneo, è probabile che tale performance avvenga durante le Antesterie.

Stando a Filostrato, il filosofo Apollonio di Tiana (I sec. d.C.) vide l'esibizione degli ateniesi durante le Dionisie nel periodo di Antesterione.⁸³² Essi danzavano dondolandosi al suono dell'*aulós* interpretando le Stagioni, le Ninfe o le Baccanti.⁸³³ La testimonianza proverebbe l'utilizzo della maschera e l'accompagnamento musicale dell'*aulós* ancora nel I sec. d.C.⁸³⁴ Filostrato aggiunge che Apollonio rimase deluso aspettandosi che gli ateniesi affollassero il teatro per vedere tragedie e commedie. In breve: questa fonte nega l'allestimento di drammi nelle Antesterie del I sec. d.C., a differenza di Diogene Laerzio che, come si è detto, le registra impropriamente ancorandole al IV a.C.

Anche Ateneo attesta i *choreutika* in onore di Dioniso durante le Antesterie.⁸³⁵

⁸³⁰ Diog. Laert. III, 56. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁸³¹ Callim. fr. 305 Pf. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁸³² Il riferimento alle feste Antesterie mi sembra fuor di dubbio.

⁸³³ Philostr. VA IV, 21. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁸³⁴ Cfr. BURKERT 1982, p. 165.

⁸³⁵ Ath. XI, 465a. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie. Ateneo si riferisce alla prima giornata della *Pithoigia*.

4. Aiora: il rito delle altalene

Nel rito dell'Aiora (Αιώρα)⁸³⁶ le fanciulle e i bambini si dondolano sulle altalene:⁸³⁷ un rito di passaggio il cui *aition* è in relazione al suicidio di Erigone, la figlia di Ikarios.⁸³⁸

Le fanciulle *antheștiádes*

Le fanciulle in età da marito sono dette *antheștiádes* nel lessico di Esichio.⁸³⁹ Pronte a 'sbocciare' in giovani donne, le *antheștiádes* non ricoprono ancora il ruolo di mogli e madri che compete loro all'interno della *polis*. A esse sono rivolte le Aiorai, in cui è evocato il suicidio per impiccagione di Erigone.⁸⁴⁰

Il rito affonda le sue radici in una tradizione mitica consolidata. Basti pensare alle drammaturgie in cui le eroine tragiche si impiccano: Giocasta, Antigone, Fedra sono esempi noti. Il rapporto tra le ragazze e il *brochos* (il cappio) è consolidato da altri miti, incluso quello di Erigone, e riti quali le Aiorai.⁸⁴¹

Scrive Pausania che nella decorazione di Polignoto di Taso, realizzata nella lesché dei Cnidi a Delfi, era raffigurata Fedra in atto di dondolarsi sull'altalena. Il Periegeta commenta: «l'atteggiamento, sebbene rappresentato

⁸³⁶ Il termine αιώρα indica sia il mezzo per tenere sospeso, a dondolo qualcosa (l'altalena, ma anche il laccio) sia l'atto del dondolare, oscillare.

⁸³⁷ I bambini sono coinvolti in questo rito, specificatamente femminile, poiché durante le Antesterie e precisamente nella giornata dei *Choes* «imitano tutto quanto accadeva pubblicamente nella grande festa dionisiaca» (Kerényi (1976) 2011³, p. 155). Lo stesso accade, come visto, in occasione del matrimonio sacro.

⁸³⁸ Il legame tra αιώρα e impiccagione è suggerito dalla stessa parola.

⁸³⁹ Hesych. s.v. Anthestiades. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁸⁴⁰ Sul significato simbolico del rito *infra*.

⁸⁴¹ Jeanmaire riferisce che «anche in onore di Artemide si appendevano agli alberi sacri bambole, immagini divine e, di certo, anche maschere: da qui la leggenda dell'Artemide «Impiccata» a Cafereo, ai confini dell'Arcadia, replica dell'Erigone di Ikaria, e di altre ninfe dell'albero, riconoscibili nelle sembianze di certe eroine suicidatesi impiccandosi, come Elena (a Rodi) e Fedra» (1951) 2012, p. 23).

sotto una forma più decorosa, faceva pensare alla fine di Fedra». ⁸⁴² Evidente l'analogia tra altalena e impiccagione.

Ancora. Diogene il Cinico «vide una volta delle donne sospese ad un olivo ed esclamò: “Magari tutti egli alberi producessero simili frutti”». Così Diogene Laerzio. ⁸⁴³ Si noti non tanto la topica misoginia, quanto piuttosto l'assenza di meraviglia nel vedere donne impiccate agli alberi. ⁸⁴⁴

È verosimile che Eratostene nel poemetto mitologico in distici *Erigone*, di cui restano pochi frammenti, raccontasse la storia della fanciulla e l'*aition* del rito. ⁸⁴⁵ Il poeta, secondo il tipico gusto alessandrino, combinerebbe tradizioni mitiche con antichi riti a scopo eziologico.

L'origine delle Aiorai è tramandata da Igino:

Giunta colà, la fanciulla si impiccò a un albero sopra il suo cadavere. Per questo fatto Libero si adirò e inflisse alle figlie degli Ateniesi una pena analoga. Gli Ateniesi chiesero allora all'oracolo di Apollo ragione di ciò; il responso fu che avevano lasciate impunte le morti di Icario ed Erigone. Dopo aver ricevuto questa risposta, gli Ateniesi fecero scontare ai pastori il loro delitto e istituirono contro il diffondersi del contagio una “festa dell'altalena” in onore di Erigone; decretarono inoltre che durante la vendemmia le prime libagioni venissero dedicate a Icario ed Erigone. ⁸⁴⁶

In seguito alla morte di Erigone si diffonde una ‘epidemia’ di suicidi tra le giovani fanciulle ateniesi per volontà di Dioniso deciso a vendicare i suoi ospiti. Il rimedio, svelato dall'oracolo di Apollo, consiste nel punire i colpevoli, istituire

⁸⁴² Paus. X, 29, 3: παρείχε δὲ τὸ σχῆμα καίπερ ἐς τὸ εὐπρεπέστερον πεποιημένον υμβάλλεσθαι τὰ ἐς τῆς Φαίδρας τὴν τελευτήν.

⁸⁴³ ἰδὼν ποτε γυναῖκας ἀπ' ἐλαίας ἀπηγγονισμένας, "εἶθε γάρ," ἔφη, "πάντα τὰ δένδρα τοιοῦτον κ αρπὸν ἤνεγκεν (Diog. Laert. VI, 52).

⁸⁴⁴ Cfr. CANTARELLA 1985, pp. 91-101.

⁸⁴⁵ Eratosth. *Coll. Alex. Pow. fr.* 22-27. Cfr. regesto delle fonti letterarie II.3. Il riferimento all'*aition* non si è conservato. Esso è tramandato da fonti successive.

⁸⁴⁶ Hyg. *Fab.* 130. Igino racconta l'*aition* delle Aiorai anche in *Astronomica* (II, 4). Cfr. regesto delle fonti letterarie II.3.

una festa in onore di Erigone (*Erigonae diem festum*) e dedicare a padre e figlia le libagioni durante la vendemmia.⁸⁴⁷

L'etimologia del nome Erigone è allusiva. Esso significherebbe «la figlia della primavera» o «la partorienti in primavera».⁸⁴⁸ In entrambi i casi il nome evocerebbe rinnovamento e fecondità, caratteri propri delle Antesterie. Un'altra interpretazione etimologica intende il nome Erigone come «nata presto», suggerendo forse che il rito in suo onore iniziasse all'alba⁸⁴⁹ o più verosimilmente alludendo all'inizio della giornata come metafora di una vita ancora tutta da vivere. Aggiungo che il nome potrebbe ricollegarsi anche a ἠριγένεια, l'Aurora, figlia del mattino.

La fanciulla Erigone, come i bambini, i fiori appena spuntati, il vino novello, l'aurora condividono il loro stato nascente.

La canzone di *Alétis*

Fonti letterarie tarde tramandano che durante le Aiora fosse cantata la canzone Ἀλήτις. L'etimologia di Ἀλήτις da ἀλάομαι (andare errando) pare certa e in accordo con il mito di Erigone che vaga alla ricerca del padre.⁸⁵⁰ Secondo Polluce la canzone *Alétis*, cantata durante le Aiorai, fu composta da Teodoro di Colofone (Θεοδώρου ποίημα τοῦ Κολοφωνίου).⁸⁵¹ Ateneo esplicita che la 'canzone della vagabonda' fosse in onore di Erigone. Aggiunge che ai suoi tempi durante la festa delle altalene le donne cantavano le canzoni di Teodoro che «si racconta fosse un tipo lascivo, come appare chiaro dalla sua produzione poetica».⁸⁵² Verosimile che il riferimento sia a Teodoro di Colofone citato da Polluce e il giudizio negativo da imputare al genere lirico.⁸⁵³

⁸⁴⁷ Da notare che Igino riferisce libagioni in onore di Ikarios ed Erigone in occasione della vendemmia e non dei *pithoigia*.

⁸⁴⁸ Cfr. HANI 1978, pp. 120-121.

⁸⁴⁹ Cfr. ROBERTSON 1993, p. 238.

⁸⁵⁰ Secondo Dietrich l'epiteto molto probabilmente è antecedente la connessione di Erigone e Ikarios con Dioniso (1961, p. 38).

⁸⁵¹ Poll. IV, 55. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁸⁵² Ath. XIV, 618e-f. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁸⁵³ Non ho rinvenuto notizie su questo compositore.

Esichio tramanda che secondo Platone Comico⁸⁵⁴ Ἀλητις fosse il nome originario della festa ateniese (ἑορτὴ Ἀθήνησι) poi denominata Aiora.⁸⁵⁵ In *Etymologicum Magnum* (XII sec. d.C.) sono proposte varie identificazioni di Aletis, tra cui Erigone, la figlia di Ikarios «poiché cercando il padre da ogni parte errava» (ὅτι πανταχοῦ ζητοῦσα τὸν πατέρα ἤλατο).⁸⁵⁶

Erigone sorellastra di Oreste e Erigone figlia di Ikarios

Come anticipato, secondo un'altra versione del mito Erigone è la figlia di Egisto e Clitemnestra. La fanciulla accusa Oreste davanti all'Areopago dell'uccisione dei suoi genitori e si impicca dopo l'assoluzione del fratellastro.⁸⁵⁷ In entrambi i miti Erigone è orfana di padre e muore suicida per impiccagione.

La questione su quale mito sia più antico è aperta. Le fonti evidenziano che la storia di Erigone figlia di Ikarios è presente a partire da Eratostene, il quale potrebbe aver inventato questa versione desumendone gli elementi dalla storia di Oreste. Erigone figlia di Egisto e Clitemnestra sarebbe la più antica delle due.⁸⁵⁸ Giova ricordare che la sua storia era nota a Sofocle, autore di *Erigone*, una tragedia perduta di cui restano il titolo e pochi frammenti.⁸⁵⁹ Poiché il mito legato alla saga degli Atridi è ambientato ad Atene, è improbabile che Ikaria sia la località originaria delle Aiorai.⁸⁶⁰

⁸⁵⁴ Commediografo contemporaneo di Aristofane e delle cui opere restano alcuni titoli e frammenti.

⁸⁵⁵ Hesych. s.v. Ἀλητις. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁸⁵⁶ *Etym. Magn.* s.v. Ἀλητις. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie. L'appellativo è attribuito anche a Erigone, figlia di Egisto e Clitemnestra, e a Medea.

⁸⁵⁷ Su Erigone sorellastra di Oreste: Ps-Apollod. *Bibl.* III, 192; Hyg. *Fab.* 122; Paus. II, 18, 6.

⁸⁵⁸ Cfr. DIETRICH 1961, pp. 37-38.

⁸⁵⁹ TGrF vol. IV, pp. 232-233.

⁸⁶⁰ È questo il parere, da me condiviso, di DIETRICH 1961, pp. 37-38.

In quale giorno delle Antesterie?

Difficile stabilire in quale giorno della festa avvengano le Aiorai. Il rapporto di Erigone con la saga di Oreste sembra suggerire che il rito sia celebrato nel secondo giorno dei *Choes*, di cui conterrebbe, come abbiamo visto, il motivo eziologico.⁸⁶¹ La presenza di Oreste negli *aitia* sia dei *Choes* sia delle Aiorai stabilirebbe una relazione tra questi riti, accumulati dalla natura purificatoria.⁸⁶²

Callimaco, parlando dei riti celebrati da un ateniese lontano dalla madrepatria, cita in sequenza: l'apertura degli otri, i boccali di Oreste e il rito di Erigone.⁸⁶³ Tale sequenza porrebbe le Aiorai, identificate con il mito cui fanno riferimento,⁸⁶⁴ nel terzo giorno delle Antesterie (*Chytroi*).⁸⁶⁵ La menzione dell'«annuo rituale di Icaro e di sua figlia, il tuo giorno, o Erigone» dopo *Pithoigia* e *Choes* non implica però necessariamente un ordine cronologico tra questi.⁸⁶⁶

Questione del giorno a parte, la testimonianza di Callimaco pone esplicitamente in rapporto la commemorazione della figlia di Ikarios con le Antesterie.

⁸⁶¹ Cfr. HANI 1978, p. 110.

⁸⁶² Cfr. DIETRICH 1961, p. 43.

⁸⁶³ Callim. *Aet.* 178, 1-5 (Pf.). Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁸⁶⁴ Come già detto nel mito di Erigone è presente l'*aition* del rito delle Aiorai. Cfr. Igino nel regesto delle fonti letterarie II.3.

⁸⁶⁵ Per l'analisi filologica del frammento cfr. SCODEL 1980, pp. 37-40.

⁸⁶⁶ Questo il parere condivisibile di IMMERWAHR 1946, p. 255. Secondo Parker le Aiorai potrebbero essere un rito indipendente dalle Antesterie in un periodo dell'anno sconosciuto (2005, p. 302).

Significato simbolico dell'*aioresis*

Benché il mio orizzonte di indagine sia prettamente storico, mi sembra non inutile sintetizzare le interpretazioni antropologiche sul rito delle altalene formulate da Ernesto De Martino, Walter Burkert, Károly Kerényi.⁸⁶⁷

De Martino sostiene che la «crisi della pubertà femminile» sia sottesa all'orizzonte mitico-rituale delle Aiorai.⁸⁶⁸ Per crisi si intende il conflitto interiore delle fanciulle adolescenti nel momento del passaggio dall'immagine paterna a quella del futuro sposo. Il mito di Erigone, prima in cerca disperata del padre poi suicida dopo il ritrovamento del padre morto, evocherebbe questo dilemma. L'*aioresis* avrebbe una «valenza di deflusso simbolico dell'impulso suicida mediante impiccagione».⁸⁶⁹ L'antropologo coglie altre valenze simboliche presenti nell'atto di dondolarsi, quali il ricordo dell'essere cullati nelle braccia materne e la prefigurazione dell'atto sessuale. Il rito dell'altalena metaforicamente rappresenterebbe la morte dell'infanzia e dell'adolescenza e la nascita dell'età adulta. Le fanciulle da *parthenoi* divengono donne pronte a sposarsi e fare figli.

Burkert riconosce nelle Aiorai il riferimento a Erigone 'consorte' di Dioniso⁸⁷⁰ e la identifica come «controimmagine della regina» data in sposa al dio nel matrimonio sacro della notte precedente.⁸⁷¹ L'*aioresis* con l'allusione al suicidio di Erigone sarebbe una cerimonia «di espiazione per gli eventi del giorno dei Boccali».⁸⁷² Dondolarsi in altalena «fa svanire le ultime, residue scorie del 'giorno della contaminazione'».⁸⁷³

⁸⁶⁷ Le teorie dei tre studiosi sono esposte in base all'ordine cronologico delle prime edizioni delle loro opere: DE MARTINO 1961, BURKERT 1972 (ed. cons. 1982), KERÉNYI 1976 (ed. cons. 2011³).

⁸⁶⁸ Cfr. DE MARTINO 1961, pp. 230-240.

⁸⁶⁹ Ivi, p. 233.

⁸⁷⁰ Ricordo che la seduzione di Dioniso nei confronti di Erigone è narrata solo da Ovidio (Ov. *Met.* VI, 125). Cfr. regesto delle fonti letterarie II.3.

⁸⁷¹ Cfr. BURKERT 1982, pp. 172-175.

⁸⁷² Ivi, p. 175. Alla base della teoria c'è la convinzione della "contaminazione" funerea della festa nei *Choes* più che nei *Chytroi*. Presupposto criticabile.

⁸⁷³ *Ibidem*.

Kerényi sostiene che l'interpretazione sinistra del dondolio delle Aiorai «fu una trovata degli interpreti motivata dal carattere delle *Antheateria*». ⁸⁷⁴ Lo studioso ritiene che la lettura funebre del rito risalga alla poesia di Eratostene. Le Aiorai in origine esprimerebbero gioia di vivere e come il vino favorirebbero una condizione di sospensione, una sorta di estasi. Dondolare e bere vino sarebbero azioni affini e in armonia durante le Antesterie. ⁸⁷⁵ Dall'antropologia all'iconografia.

⁸⁷⁴ KERÉNYI (1976) 2011³, p. 156.

⁸⁷⁵ Cfr. *ivi*, pp. 156-157.

Iconografia delle Aiorai

Ho indagato il *corpus* delle pitture vascolari raffiguranti l'altalena.⁸⁷⁶ È ipotizzabile che alcune scene siano riferibili al rito delle Aiorai. Marcatore iconografico: l'altalena a forma di sgabello.⁸⁷⁷ La testimonianza più antica è un'anfora attica a figure nere (550-500 a.C.) attribuita al Pittore di Princeton (fig. 95).⁸⁷⁸



Fig. 95 Anfora attica (550-500 a.C.) Pittore di Princeton. Stoccarda, Württembergisches Landesmuseum, n. inv. 65.1

Sul lato A è raffigurata a destra una fanciulla che si dondola su un'altalena spinta da una donna adulta con accanto un bambino. A sinistra compaiono altre figure: un uomo barbuto con un bastone e un'altra donna con bambino. Nella scena sono coinvolti altri bambini e fanciulle.⁸⁷⁹ Il riferimento alle Aiorai è dubbio. Lo conferma la raffigurazione sull'altro lato dell'anfora:

⁸⁷⁶ Cfr. CASTOLDI 2012, pp. 37-43.

⁸⁷⁷ Secondo Kerényi la particolarità che l'altalena sia costituita da uno sgabello adattato a questo uso dimostrerebbe che non si tratta di un gioco quotidiano, per il quale sarebbe stato più idonea un'apparecchiatura più semplice ((1976) 2011³, p. 157). Lo sgabello evocherebbe un trono secondo Burkert (1982, p. 174).

⁸⁷⁸ Cfr. regesto delle pitture vascolari: Antesterie. Questa anfora non è presa in considerazione da Castoldi 2012.

⁸⁷⁹ Sulla partecipazione dei bambini alle Aiorai cfr. par. 5.

una ragazza porta una coetanea sulle spalle, una donna sembra applaudire. L'atmosfera giocosa è più ludica che rituale.

Riferibili alle Aiorai sono invece le scene dipinte sulle due anfore del Pittore dell'Altalena (540-520 a.C.). Al centro del vaso conservato a Boston è dipinta una fanciulla seduta su un'altalena a forma di sgabello (fig. 96).⁸⁸⁰

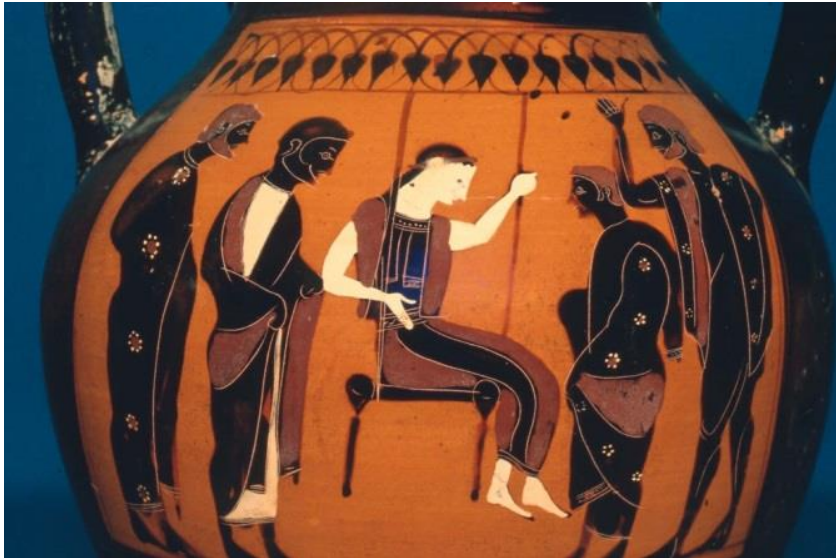


Fig. 96 Anfora attica del Pittore dell'Altalena (540-520 a.C.). Boston, Museum of Fine Arts, n. inv. 98.918.

Uno dei quattro uomini barbuti che la circondano ha una mano alzata forse in segno di incoraggiamento. La ragazza stringe con la mano sinistra la corda e sembra essere in procinto di dondolarsi. Anche sull'anfora del Louvre è raffigurata una fanciulla sull'altalena tra due uomini barbuti (fig. 97).⁸⁸¹ Un bambino 'miniaturizzato' afferra con entrambe le mani una gamba dello sgabello ancora immobile, come se volesse spingerlo.⁸⁸² In entrambe le pitture i pepli

⁸⁸⁰ Cfr. regesto delle pitture vascolari: Antesterie.

⁸⁸¹ Cfr. regesto delle pitture vascolari: Antesterie.

⁸⁸² Cfr. CASTOLDI 2012, pp. 38-39. Sul lato opposto dell'anfora Eracle conduce Alcesti al cospetto di Hermes. Il riferimento è al mito di Alcesti, narrato nell'omonima tragedia di Euripide. Ritengo significativa questa rappresentazione poiché potrebbe porre in relazione il rito dell'*aioresis* con il culto dei morti nella giornata dei *Chytroi* e la venerazione di Hermes Psicopompo, accompagnatore delle anime nell'oltretomba.

ricamati, i capelli acconciati delle fanciulle e i mantelli decorati degli uomini evocano un clima festivo.



Fig. 97 Anfora attica del Pittore dell'Altalena. Il rito delle Aiora. Paris, Musèe du Louvre, n. inv. F60.

Queste testimonianze hanno un valore particolare, anche a livello cronologico, precedenti come sono alle fonti letterarie.

L'iconografia di due vasi attribuiti al Pittore delle Hydriai (450-400 a.C.) presenta elementi riconducibili alle Aiorai. Sull'*hydria* del museo di Berlino una fanciulla dondola su un'altalena spinta da una donna in uno spazio addobbato a festa, come suggeriscono i festoni con nastri pendenti nella zona superiore (fig. 98).⁸⁸³ Mentre il *kalathos*⁸⁸⁴ sulla sinistra e la tenia (fascia-nastro) indicano chiaramente un ambiente femminile, il *pithos* al centro parrebbe alludere alle Antesterie, precisamente al giorno dei *Pithoigia*. La fanciulla sull'altalena, con i capelli sciolti sulle spalle, apparterebbe al gruppo delle *anthesteriades*.⁸⁸⁵

⁸⁸³ Cfr. regesto delle pitture vascolari: Antesterie.

⁸⁸⁴ Il *kalathos* è uno dei vasi prettamente femminili, riservato a contenere la lana e spesso raffigurato in scene di gineceo (Cfr. CASTOLDI 2012, p. 40, nota 32).

⁸⁸⁵ Sulle *anthesteriades* cfr. par. 5.



Fig. 98 Hydria del Pittore delle Hydriai (450-400 a.C.). Berlino, Antikensammlung, n. inv. F2394.

Sull'*hydria* di Parigi (fig. 99)⁸⁸⁶ il giovane Eros dondola una fanciulla sull'altalena proiettandola verso il futuro matrimoniale.⁸⁸⁷ Il piccolo tumulo al centro potrebbe rievocare la morte di Erigone.⁸⁸⁸ La pittura con elementi allusivi sia alla sessualità sia alla morte è riferibile alle Aiorai che segnano la fine della pubertà e l'*incipit* della vita adulta, protesa alla maternità, delle *parthenoi*.



Fig. 99 Hydria del Pittore delle Hydriai. Parigi, Musèe du Louvre, n. inv. CA2191.

⁸⁸⁶ Cfr. regesto delle pitture vascolari: Antesterie.

⁸⁸⁷ Eros, raffigurato come un giovane adolescente nell'iconografia attica, compare in molti vasi decorati con scene legate al matrimonio (Cfr. LISSARAGUE 2009, pp. 192-193).

⁸⁸⁸ Cfr. CASTOLDI 2012, p. 43.

A riprova del legame simbolico tra altalena e sessualità si consideri la *lekythos* attica (seconda metà del V sec.) conservata a Monaco (fig. 100).⁸⁸⁹ Una figura femminile (Paideia) spinge un'altalena su cui siede un fanciullo alato, Himeros, il fratello gemello di Eros, simbolo del desiderio sessuale.



Fig. 100 Lekythos attica (V sec. a.C.). München, Antikensammlungen, n. inv. J234.

Tornando alle opere del Pittore delle Hydriai merita una particolare attenzione il vaso rappresentato al centro delle scene (figg. 98-99). L'oggetto è stato identificato come un grosso *pithos* parzialmente interrato. Questa interpretazione fa pensare al rito dei *Pithoigia*, tipico delle Antesterie.⁸⁹⁰ Il *pithos*, è noto, è un recipiente polivalente: usato per le offerte ai defunti, per contenere il vino novello, come vaso d'uso domestico e urna funeraria.⁸⁹¹ Il vaso pertanto non è elemento derimente per quanto qui interessa. Secondo Henry Immerwahr né le azioni rappresentate (le ragazze non dondolano impiccate), né la morfologia dei due vasi (*hydriai* e non *pithoi*) sono riferibili alle Aiora.⁸⁹²

Sul *chous* del Pittore di Eretria⁸⁹³ (450-400 a.C.) (fig. 101) si vede un uomo barbuto che sorregge un bambino su un'altalena. A sinistra un giovane uomo abbraccia, protettivo, una fanciulla spaventata. A destra è dipinta una sedia con tessuti ricamati, corone e una piccola *trapeza*.

⁸⁸⁹ Cfr. registro delle pitture vascolari: Antesterie.

⁸⁹⁰ Cfr. BURN 1987, p. 91.

⁸⁹¹ Sulle diverse funzioni del *pithos* cfr. METZGER 1985, pp. 71-72.

⁸⁹² Cfr. IMMERWAHR 1946, p. 256.

⁸⁹³ Cfr. registro delle pitture vascolari: Antesterie.

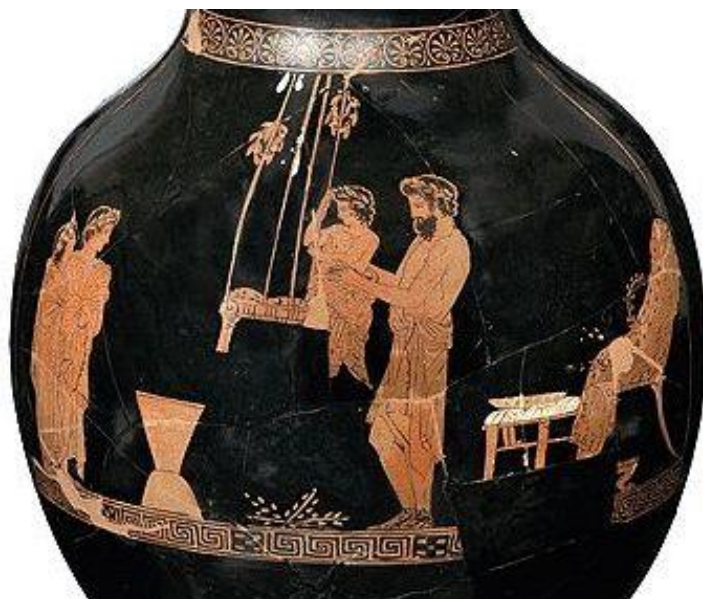


Fig. 101 Chous del Pittore di Eretria. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. VS319.

Sotto l'altalena sono posti tre rami frondosi pronti forse per essere bruciati.⁸⁹⁴ I personaggi indossano le corone d'alloro di un'occasione festiva suggerita anche dalle corone appese all'altalena insieme a nastri bianchi.⁸⁹⁵ Il nesso tra corone e Antesterie è attestato, si è già detto, da fonti letterarie e iconografiche. Anche in questo caso, come per le *hydriai* sopra considerate, è significativo il vaso dipinto tra i due gruppi di figure. Suggestiva l'ipotesi che dal vaso fuoriescano vapori purificanti.⁸⁹⁶ Più che un *pithos*, dal collo più ampio, potrebbe trattarsi di un *kalathos*, un grosso cesto conico, qui posto forse su un piccolo tumulo interpretabile come una tomba femminile. E non è da escludere una raffigurazione simbolica della tomba di Erigone.⁸⁹⁷

La scena sul *chous* attico del Pittore di Meidias (450-400 a.C.) conservato a New York⁸⁹⁸ ha forti implicazioni rituali (fig. 102).

⁸⁹⁴ In merito alla combustione rituale si veda il *Chous* seguente del Pittore di Meidas.

⁸⁹⁵ Cfr. CASTOLDI 2012, p. 41, nota 38.

⁸⁹⁶ Cfr. GUAZZELLI 1992, p. 32.

⁸⁹⁷ Cfr. CASTOLDI 2012, pp. 41-42.

⁸⁹⁸ Cfr. regesto delle pitture vascolari: Antesterie.

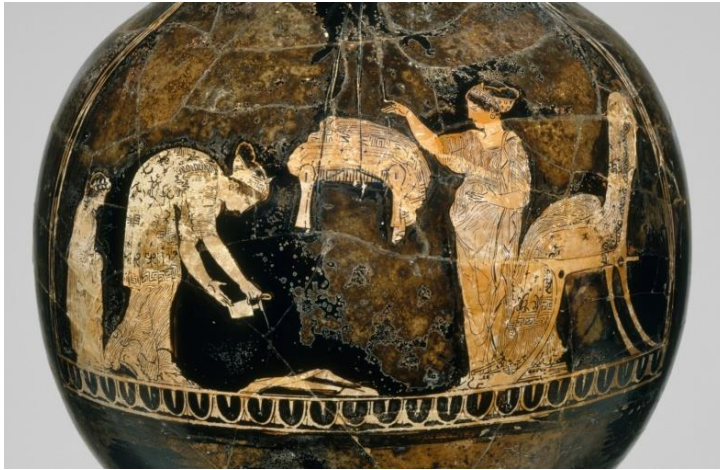


Fig. 102 Chous del Pittore di Meidias. New York, Metropolitan Museum, n. inv. 75.2.11.

Partendo da sinistra: un bambino⁸⁹⁹ assiste all'azione, una donna versa sul fuoco del liquido da una *lekythos*, un'altra pone sull'altalena delle vesti finemente ricamate verosimilmente festive. Accanto a lei una sedia sui cui sono poggiati altri panni decorati.⁹⁰⁰ Le figure femminili sono acconciate con cura e indossano abiti e tiare preziose.⁹⁰¹ Quella che appoggia le vesti sull'altalena è stata identificata nella sposa di Dioniso nel matrimonio sacro delle Antesterie, la *basilinna*, il bambino allude forse alla categoria dei *paides* coinvolti nel primo giorno della festa (i *Choes*).⁹⁰² La combustione è senza dubbio un'azione rituale. Verosimile che le vesti sull'altalena vengano profumate, prima di essere indossate, con sostanze odorose quali erbe, unguenti, incenso. Dato l'uso dell'altalena e la presenza femminile, la scena è riferibile alle Aiorai.⁹⁰³ Questa iconografia pare riconducibile al terzo giorno delle Antesterie (*Chytroi*) in cui si

⁸⁹⁹ Secondo Immerwahr (1946, p. 257) la presenza del bambino si spiega con il fatto che sia i bambini che le ragazze venivano messi sulle altalene come rito purificatorio. Il bambino rappresentato è in attesa di salire sull'altalena.

⁹⁰⁰ La sedia è simile a quella raffigurata sul vaso del Pittore di Eretria.

⁹⁰¹ Doria-Giuan (2016, pp. 18, 20) identificano le due donne come aristocratiche ateniesi e aggiungono che non si tratta di semplici ragazze ma di *gynaikes* (madri e altre componenti femminili del *ghenos*) con un ruolo preciso nella preparazione del rito.

⁹⁰² Cfr. KERÉNYI (1976) 2011³, pp. 283-284.

⁹⁰³ Cfr. LEWIS 2002, p. 87; CASTOLDI 2012, p. 42.

celebra il rito per «epurare la città dopo l'infestazione causata dalla dispersione degli spiriti degli antenati».⁹⁰⁴

Sullo *skyphos* attico del Pittore di Penelope (450-400 a.C.) custodito a Berlino⁹⁰⁵ un satiro spinge una ragazza sull'altalena che, come da consuetudine, è uno sgabello dalle gambe tornite ricoperto da un drappeggio (fig. 103).⁹⁰⁶



Fig. 103 Skyphos del Pittore di Penelope. Berlin, Antikensammlung, n. inv. F2589.

Sotto l'altalena si leggono le lettere ΑΛΗ⁹⁰⁷ riferibili all'epiteto Aletis di Erigone e alla citata canzone rituale.⁹⁰⁸ Evidenti le implicazioni erotiche. L'altalena con il suo movimento oscillatorio allude al rapporto sessuale confermato dalla presenza del satiro (peraltro non itifallico).⁹⁰⁹ La componente

⁹⁰⁴ DORIA-GIUMAN 2016, p. 19. Diversa l'interpretazione di IMMERWAHR (1946, p. 257) secondo il quale le donne profumano i loro vestiti in preparazione dei *Choes*. Lo studioso si limita all'affermazione senza argomentarla.

⁹⁰⁵ Cfr. regesto delle pitture vascolari: Antesterie.

⁹⁰⁶ L'iconografia è simile all'*hydria* di Parigi in cui Eros spinge una fanciulla in altalena. Vd. *supra*.

⁹⁰⁷ Immerwahr riferisce che sopra il satiro compare l'iscrizione ΕΙ. Α.ΟΕΙΑ, sopra la ragazza ΑΛΗ, interpretabili come Εύά[ν]θεια [κ]αλή, poiché εύανθής è un epiteto riferito a Dioniso negli *Anthesteria*, la festa dei fiori (1946, p. 256).

⁹⁰⁸ Cfr. *supra*. Simon identifica la fanciulla con la ninfa *Antheia*, il cui nome richiama le *Anthesteria* (1983, p. 99).

⁹⁰⁹ Cfr. HANI 1978, p. 116; CANTARELLA 1985, p. 97; DORIA-GIUMAN 2016, p. 25, nota 76.

erotica è latente nelle Aiorai: rito di passaggio delle fanciulle da *parthenoi* a ‘donne in età da marito’ (τὰς ἐχούσας ὄραν γάμου).⁹¹⁰ Diverse le opinioni sul rapporto tra scena raffigurata e rito delle altalene.⁹¹¹ In sintesi: è possibile che l’elemento dionisiaco, rappresentato dal satiro, e le Aiorai convivano poiché si è visto come, nell’intera festa delle Antesterie, Dioniso è presente come divinità dalle molteplici valenze, erotica inclusa.

Una fonte iconografica inedita?



Fig. 104 Skyphos (375-350 a.C.). Londra, British Museum, n. inv. 1856,0512.13.

Non considerato dalla storiografia è lo *skyphos* a figure rosse (375-350 a.C.) proveniente dalla Puglia, custodito al British Museum, la cui iconografia è riferibile alle Aiorai (fig. 104). Al centro una prospera giovane donna seduta su

⁹¹⁰ Hesych. s.v. anthesteriades. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁹¹¹ Secondo Castoldi lo *skyphos* del Pittore di Penelope, dato il rimando al mondo dionisiaco attraverso l’immagine del satiro, esulerebbe da un legame con le Aiorai (2012, pp. 42-43, nota 45). Dietrich (1961, pp. 36-50) e Robertson (1993, p. 240-24) invece riconducono con certezza la scena al rito delle altalene. Tesi già sostenuta in precedenza da Immerwahr (1946, p. 258), secondo il quale il mito di Ikarios e quello di Oreste, confermano che le Aiora fossero un rito dionisiaco di purificazione.

un'altalena tiene le corde con entrambe le mani. Ha i capelli raccolti con una fascia, indossa un lungo chitone legato con fibule e un *himation* ripiegato sulle ginocchia. Degni di nota e iconograficamente inconsueti in questo ambito i gioielli: orecchini, collana e bracciali. Vesti e monili suggeriscono un abbigliamento festivo. A destra il giovane Eros spinge l'altalena.⁹¹² A sinistra un'altra figura femminile vestita sontuosamente tiene, credo, uno specchio nella mano sinistra.⁹¹³ Sotto l'altalena un piccolo cane si solleva su due zampe. Potrebbe trattarsi del cane Maira che aiuta Erigone a ritrovare il corpo del padre defunto. L'animale ha un ruolo fondamentale nel racconto mitico e le fonti letterarie ne celebrano la fedeltà.⁹¹⁴ L'iconografia pare riferibile alle Aiorai come risulta dalla fanciulla sull'altalena, da Eros che la spinge, dall'abbigliamento festivo della ragazza e dalla presenza di Maira.

5. I partecipanti

Partecipano alle Antesterie: bambini, donne, schiavi; categorie sociali solitamente ai margini della vita comunitaria della *polis*.

I bambini e le bambine

Fonti iconografiche e letterarie documentano la presenza di bambini durante la giornata dei Boccali.⁹¹⁵ Su numerosi *choes* (V-IV sec.) sono raffigurati bambini intenti in varie attività: spingere un carretto, giocare con gli animali, portare piccoli *choes*, correre, danzare, raccogliere grappoli d'uva.⁹¹⁶ Poiché boccali di dimensioni ridotte sono stati rinvenuti all'interno di sepolcri di

⁹¹² Eros nell'atto di spingere l'altalena è raffigurato anche sull'*hydria* di Parigi del Pittore delle *hydriai* di cui sopra.

⁹¹³ Nell'iconografia attica lo specchio, insieme all'*alàbastron* (il vaso per profumi), è un oggetto tipico della toletta femminile che anticipa il matrimonio (Cfr. LISSARAGUE 2009, p. 220).

⁹¹⁴ Ael. NA VII, 28. Cfr. regesto delle fonti letterarie II. 3.

⁹¹⁵ Secondo Kerényi i bambini prendono parte a tutti i riti degli adulti imitandoli ((1976) 2011³, p. 283).

⁹¹⁶ Degno di nota è il fatto che i bambini raffigurati sui *choes* compaiono nella maggior parte dei casi da soli o tra loro. Rara è la presenza delle madri. In generale «per i ceramografi la maternità non è un tema iconografico pertinente» (LISSARAGUE 2009, p. 209).

bambini, è plausibile che *paides* morti prima della festa fossero seppelliti con un *chous* simbolico.⁹¹⁷

Quanto all'iconografia dei *choes* mi limito a riferire le tesi sostenute nei due studi più importanti sull'argomento.⁹¹⁸ Secondo Gerard van Hoorn tutte le scene sui *choes* sono riferibili alle Antesterie,⁹¹⁹ per Richard Hamilton invece solo i vasi di dimensioni ridotte che presentano alcuni marcatori iconografici possono essere ricondotti alla festa:⁹²⁰ *choes* dipinti sui *choes*, tavole, grappoli d'uva,⁹²¹ il carro giocattolo,⁹²² dolci, piccoli animali, amuleti.⁹²³ Comunque è certo che molti *choes* attestano la partecipazione dei bambini alle Antesterie in epoca classica.

Sui piccoli boccali sono dipinte anche bambine seppure in numero ridotto.⁹²⁴ Esempio il *chous* attico a figure rosse (425-375 a.C.) in cui una bambina topicamente ben in carne e con la tipica stringa di amuleti⁹²⁵ gioca con una palla (fig. 105).⁹²⁶ Le bambine sono prevalentemente raffigurate a gattoni con i capelli raccolti in un piccolo *chignon*.

⁹¹⁷ Cfr. SPINETO 2005, p. 26 nota 42. Lo studioso giustamente puntualizza che non tutti i piccoli *choes* vanno considerati come doni funerari.

⁹¹⁸ Per la questione dell'iconografia delle Antesterie cfr. SPINETO 2005, pp. 27-30.

⁹¹⁹ Cfr. VAN HOORN 1951, pp. 15-19.

⁹²⁰ Cfr. HAMILTON 1992, p. 83.

⁹²¹ Il riferimento ai grappoli d'uva è simbolico. L'uva sta al vino come i bambini stanno agli adulti. Cfr. *ivi*, p. 116.

⁹²² Il carretto evocherebbe in misure ridotte il carro-barca della processione (cfr. *ivi*, p. 117).

⁹²³ Cfr. *ivi*, pp. 113-117.

⁹²⁴ Van Hoorn ritiene che siano bambine le figure raffigurate sui *choes*: n. 103, fig. 279, n. 105, fig. 311, n. 184, fig. 522, n. 190, fig. 384, n. 291, fig. 495, n. 487, fig. 539, n. 560, fig. 348, n. 916, fig. 328 (1951, pp. 72, 83-84, 100, 124, 133, 182).

⁹²⁵ Gli amuleti apotropaici indossati dai bambini sono da riferire alla dimensione di *miarai hemérai* (giorni impuri) della festa.

⁹²⁶ Cfr. BEAUMONT 2012, p. 31, fig. 2.3a.



Fig. 105 *Chous* attico. Atene, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 1739.

Incrociamo le fonti. L'importanza dei *Choes* nella vita dei bambini è testimoniata da due iscrizioni del II sec. d.C. L'epigrafe *IG II² 13139* incisa su un rilievo funebre⁹²⁷ con un fanciullo che porta un cesto⁹²⁸ recita: «Era dell'età dei *Choes*, ma un *daimon* lo privò dei *Choes*». ⁹²⁹ In *IG II² 1368*⁹³⁰ sono registrati il regolamento degli Iobacchi ateniesi⁹³¹ e i momenti in cui i componenti della confraternita devono offrire libagioni a Dioniso.⁹³² I *Choes* sono menzionati fra la nascita e l'efebia, quindi nell'età dei *paides*. Filostrato nell'*Eroico* racconta che il padre Aias quando il figlio Eurysakes «raggiunse il terzo anno di età, occasione in cui ad Atene nel mese di Antesterione i fanciulli vengono coronati

⁹²⁷ Stele attica. Atene, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 3088 (PARKE 1977, fig. 37).

⁹²⁸ Ricordo che l'utilizzo del cesto in occasione della festa è attestato anche in Aristoph. *Ach.* 1086. quando il messaggero incalza Diceopoli a prendere τὴν κίστην καὶ τὸν χοῦν. Cfr. *supra*.

⁹²⁹ ἡλικίης Χοικῶν, / ὁ δὲ δαί[μων] ἔφθα- / σε τοὺς Χοῦς (Traduzione mia). Testo dell'epigrafe *on line*: <https://epigraphy.packhum.org/text/15633?&bookid=5&location=7>.

⁹³⁰ γάμων, γεννήσεως, Χοῶν, ἐφηβείας (I.130) (matrimonio, nascita, *Choes*, efebia). Testo dell'epigrafe *on line*: <https://epigraphy.packhum.org/text/3584?&bookid=5&location=7>.

⁹³¹ Sul regolamento degli Iobacchi ateniesi cfr. MORETTI 1986, pp. 247-259.

⁹³² Cfr. SPINETO 2005, p. 26.

di fiori, stabilì di prendere i crateri ad Atene e fece i sacrifici secondo il rito ateniese». ⁹³³ Stando alla fonte il rito comprende: incoronazione di fiori dei bambini, crateri ⁹³⁴ e sacrifici. Le pitture vascolari, le iscrizioni e la testimonianza di Filostrato attestano dunque la presenza dei bambini alle Antesterie dall'epoca classica al III sec. d.C.

Diverse le interpretazioni circa il coinvolgimento dei *paides*. In generale si pensa a un rito di iniziazione che segnava l'ingresso degli infanti nella comunità. ⁹³⁵ Il bambino diveniva membro della *polis*. Il momento di passaggio è solennizzato dal rito che segna una morte simbolica e una nuova nascita. ⁹³⁶ In questa occasione l'*aioresis* coinvolgerebbe anche i bambini. Come le fanciulle da *parthenoi* divengono donne in età da marito così i *paides* da infanti divengono cittadini. ⁹³⁷ Una nuova condizione sociale.

Non solo. La presenza dei bambini nelle Antesterie suggerisce il futuro della comunità, accanto al passato evocato durante i *Chytroi*. Si pensi inoltre al culto di Dioniso bambino. Sulle piccole brocche spesso i *pueri* sono raffigurati come il piccolo Dioniso. ⁹³⁸ In una prospettiva più ampia è possibile cogliere un

⁹³³ Philostr. *Her.* 35, 9. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie. Sul legame tra il rito descritto da Filostrato e la festa delle Antesterie cfr. SPINETO 2005, p. 25.

⁹³⁴ Durante il simposio nei crateri il vino è mescolato con acqua.

⁹³⁵ Dopo l'ammissione allo spazio sociale della *polis*, i bambini nelle successive feste delle Apaturie saranno ammessi nella fratria. «Una connessione con le Antesterie l'avevano pure le Apaturie che ad Atene e in tutto il mondo ionico, erano la festa delle fratrie. Nel terzo e ultimo giorno delle Apaturie il bambino nato in quell'anno era presentato alla fratria, l'efebo vi era definitivamente registrato e la sposa vi era introdotta dal marito: quello stesso giorno era ammesso nella fratria il bambino di tre-quattro anni dopo che nel secondo giorno delle Antesterie era stato coronato di fiori» (PRIVITERA 1970, p. 28).

⁹³⁶ «Poiché il rito vive di simboli e di finzioni, bisognava enfatizzare la morte e la nuova nascita mediante delle pratiche che non esprimessero semplicemente la simulazione della morte presunta, ma che creassero una potente suggestione» (GUAZZELLI 1992, p. 24).

⁹³⁷ Questo il parere di BRELICH 1969, p. 445, condiviso da BEAUMONT (2012, pp. 83, 241 nota 146) che fonda la sua tesi sulle pitture vascolari in cui sono raffigurati bambini in prossimità dell'altalena (anfore di Boston, Parigi e Stoccarda). Sul significato simbolico dell'*aioresis* cfr. *supra*.

⁹³⁸ Cfr. VAN HOORN 1951, p. 26.

altro riferimento a Dioniso: come i bambini attraverso il rito delle Antesterie sono integrati nella città così Dioniso è stato integrato nel mondo degli uomini, come racconta il noto mito di Ikarios.

Due fonti sembrano attestare una performance sportiva in cui sono coinvolti i *paides*.⁹³⁹ Su un *chous* rinvenuto ad Atene e risalente al 420 a.C. due giovani incoronati da fiori combattono in uno spazio delimitato da *stelai* (fig. 106).⁹⁴⁰ Le dimensioni ridotte del vaso (8,3 cm.), le corone, la presenza dei giovani suggeriscono un nesso con le Antesterie avvalorato dalla testimonianza di Esichio.⁹⁴¹



Fig. 106 *Chous* attico. Boston, Museum of Fine Arts, n. inv. 95.53.

Stando al lessicografo,⁹⁴² i *παῖδες λιμνομάχαι* combattono presso il tempio di Dioniso alle Paludi.⁹⁴³ Riassumendo: le fonti documentano un'attività sportiva in cui i giovani gareggiano combattendo (*πυγματεύοντες*) durante le Antesterie.

⁹³⁹ Sullo sport in Grecia cfr. LA REGINA 2003. Scene di pugilato tra atleti adulti sono raffigurate sulle anfore panatenaiche. Cito come esemplare l'anfora attica a figure nere del Museo Archeologico Nazionale di Taranto (n. inv. 50290). Ivi, p. 170, n. 18.

⁹⁴⁰ «The official character of the performance is demonstrated by the wreaths and the palaestra-posts» (VAN HOORN 1951, p. 35).

⁹⁴¹ Non ha dubbi a questo proposito Van Hoorn che mette in relazione questa pittura vascolare con la testimonianza letteraria di Esichio (*ibidem*).

⁹⁴² Hesych. s.v. λιμνομάχαι. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁹⁴³ Cfr. SPINETO 2005, p. 32.

Sono coinvolti ovviamente *paides* più grandi, forse di diciassette-diciotto anni.⁹⁴⁴ Giovani di diverse età e non solo bambini piccoli parteciperebbero dunque alla festa, non lo si è sottolineato abbastanza.

Le donne

La presenza di donne di tutte le età durante le Antesterie è significativa: bambine, fanciulle (*anthesteriades*, danzatrici di *pannychis*), adulte (*gynaikes*, *basilinna*), anziane (γέραιραι). Le Antesterie sono emblematiche dell'effettiva integrazione delle donne nella vita religiosa della città, in contraddizione con la loro esclusione di principio dall'*agorà* e dalle assemblee.⁹⁴⁵ Giova ricordare che quasi la metà delle feste celebrate annualmente ad Atene prevede la partecipazione attiva della popolazione femminile. Mentre solitamente «la città associa alle sue celebrazioni, volta a volta, i differenti statuti femminili»,⁹⁴⁶ tutte le età e gli 'statuti' sono coinvolti non solo durante le Panatenee, ma anche le Antesterie. Aspetto finora non preso in considerazione dagli studi.

Dopo che le bambine sono state legittimate come membri del demo nel rito dei *Choes*, con le Aiorai viene preannunciato alle *anthesteriades* il futuro ruolo di mogli e madri.⁹⁴⁷ La consuetudine radicata ad Atene di feste di iniziazione femminile è evidenziata dal coro delle donne ateniesi nella *Lisistrata* di Aristofane: «A sette anni ho festeggiato le Arreforie; poi ho fatto il grano a dieci ed ero l'orsa che sveste il giallo alle Brauronie; da ragazzina ormai bella sono stata canefora e ho portato una collana di fichi».⁹⁴⁸ Assente nella commedia il riferimento alle Aiorai, che introducono le fanciulle all'età della pubertà,

⁹⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 36.

⁹⁴⁵ «Le modalità della presenza delle donne nella vita religiosa della città manifestano le tensioni sottostanti tra maschile e femminile, e le loro differenti risoluzioni, tensioni mascherate di fatto dall'egemonia maschile, in particolare ad Atene» (BRUIT ZAIDMAN 2009, p. 375).

⁹⁴⁶ *Ivi*, p. 376. Si pensi per esempio alle fanciulle coinvolte alle Arreforie, alle donne sposate durante gli Aloa.

⁹⁴⁷ Sulle *anthesteriades* cfr. *supra*.

⁹⁴⁸ Aristoph. *Lys.* 641-645.

ultima tappa prima del matrimonio. La festa delle altalene si porrebbero tra la fase delle ‘piccole orse’⁹⁴⁹ e quella delle canefore.⁹⁵⁰

Le donne partecipano alle Antesterie anche come canefore durante la processione del carro-barca:⁹⁵¹ una funzione sacra onorifica, riservata alle figlie di buona famiglia.⁹⁵² Il ruolo di canefora coincide inoltre con la condizione di ‘fanciulla da vedere’, ossia da ammirare poiché in età da marito.⁹⁵³ La processione è *opsis* in cui le canefore sono scelte come future mogli.

A questa fascia di età apparterrebbero anche le danzatrici di *pannychis*.⁹⁵⁴ Le danze, come è noto, sono un’attività propria delle adolescenti che sotto la guida di un corego si esibiscono in feste private e pubbliche.

Giunta all’età di quattordici anni circa, la donna è pronta per il matrimonio che è l’evento più importante della sua vita. Durante le Antesterie è inscenato il *gamos* sacro tra la *baslinna* e Dioniso.⁹⁵⁵ La moglie dell’arconte-re interpreta un ruolo molto importante, per il quale deve essere di comprovata moralità. Deve essersi sposata vergine, essere nobile di nascita e di costumi irreprensibili come evidenzia l’indignazione di Pseudo-Demostene nel discorso *Contro Neera*, la cui figlia aveva indegnamente ricoperto tale ruolo essendo straniera e per di più cortigiana.

Con il matrimonio e la nascita del primo figlio la donna da *parthenos* diventa *gyne*. Anche le *gynaiques* sono coinvolte nelle Antesterie accompagnando i figli piccoli durante i *Choes* e le fanciulle durante le Aiorai. Raramente le madri sono raffigurate sui piccoli *choes* in cui i protagonisti assoluti, si è visto, sono i bambini e le bambine. Segnalo il *chous* attico a figure rosse (450-400 a.C.) in

⁹⁴⁹ Sulle piccole orse cfr. BRUIT ZAIDMAN 2009, pp. 379-382.

⁹⁵⁰ Non stupisce che alle Aiorai siano presenti anche giovinetti, poiché spesso maschi e femmine sono convocati insieme per celebrare una festa che riguarda l’insieme della popolazione, non esclusivamente femminile (cfr. *ivi*, p. 385).

⁹⁵¹ Cfr. par. 2.

⁹⁵² Sulle canefore Cfr. BRUIT ZAIDMAN 2009, pp. 382-384.

⁹⁵³ Cfr. *ivi*, p. 384.

⁹⁵⁴ Cfr. par. 1.

⁹⁵⁵ Cfr. par. 2.

cui la madre solleva il bambino per fargli afferrare un grappolo d'uva (fig. 107). La scena è riconducibile alle Antesterie.⁹⁵⁶



Fig. 107 *Chous* attico. Erlangen, Friedrich Alexander Universität, n. inv. I321.

Le madri sembrano coinvolte anche nelle Aiorai. Sull'anfora del Pittore di Princeton conservata a Stoccarda, come abbiamo visto, è dipinta una donna che spinge una fanciulla sull'altalena (fig. 95). Donne intente nella preparazione dell'*aioresis* sono dipinte sul *chous* del Pittore di Meidias conservato a New York (fig. 102). Partecipano alla festa anche le quattordici anziane sacerdotesse di Dioniso (*γέραιραι*) che officiano i riti segreti preparatori al matrimonio sacro nel tempio di Dioniso alle Paludi.

Le donne sono spettatrici e attrici delle celebrazioni che la città organizza alla presenza della comunità. Da notare come esse siano particolarmente coinvolte in diverse performance: dondolarsi sulle altalene, interpretare la moglie di Dioniso, danzare. Sebbene questa integrazione sociale sia concessa loro nella dimensione momentanea della festa, è importante

⁹⁵⁶ Cfr. VAN HOORN 1951, n. 511, p. 126, fig. 251.

sottolineare come ‘il genere femminile’⁹⁵⁷ non sia sempre relegato nello spazio dell’*oikos*. In generale l’opposizione tra maschile-spazio pubblico e femminile-spazio privato non va applicata in modo troppo rigido.⁹⁵⁸

Gli schiavi e gli stranieri

La presenza e la partecipazione degli schiavi alle Antesterie è attestata da varie fonti. L’utilizzo degli schiavi come manodopera è documentato da una iscrizione proveniente da Eleusi *IG II² 1672.204* (329/8 a.C.)⁹⁵⁹ in cui sono elencate le spese per gli schiavi in occasione dei *Choes*.⁹⁶⁰

Altre fonti riferiscono che gli schiavi sono ammessi ai riti. In uno scolio a Esiodo si legge che durante i *Pithoigia* «non è impedito a nessuno, schiavo o servo, di godere del vino, ma, compiuti i sacrifici, il dono di Dioniso è offerto a tutti». ⁹⁶¹ Emerge l’inclusività, già evidenziata, del culto di Dioniso, testimoniata anche da Callimaco. Il poeta afferma che i Boccali di Oreste sono un giorno fausto per gli schiavi (δούλοις ἦμαρ Ὀρέστειοι λευκὸν ἄγουσι χόες).⁹⁶² Letteralmente il giorno dei *Choes* è definito bianco, λευκός, per gli schiavi poiché possono consumare il vino e prendere parte alla festa. Stando a queste fonti gli schiavi partecipano alle giornate dei *Pithoi* e dei *Choes*.

I paremiografi Diogeniano e Zenobio (II sec. d.C.) tramandano il detto: «Fuori i Cari, non siamo più alle Antesterie» (Θύραζε Κάρες, οὐκ ἔτ’ Ἀνθεστήρια).⁹⁶³ Il riferimento è agli schiavi della Caria, i quali in gran numero

⁹⁵⁷ Hes. *Theog.* 590: γένος γυναικῶν.

⁹⁵⁸ La segregazione delle donne in casa, nella parte loro riservata del gineceo, è uno dei punti maggiormente discussi sulla condizione della donna in Grecia. Le pitture vascolari inducono a sfumare questo schema, poiché raffigurano sia l’attività delle donne nell’*oikos*, sia negli spazi esterni (cfr. LISSARAGUE 2009, pp. 217-219). Tipica è la raffigurazione di donne alla fontana che «appare il corrispettivo femminile della piazza pubblica per gli uomini» (ivi, p. 219).

⁹⁵⁹ «εἰς Χόας δημοσίοις ἱερεῖον». Testo dell’epigrafe in SPINETO 2005, p. 111.

⁹⁶⁰ *Ibidem*.

⁹⁶¹ Scolio a Esiodo, *Op.* 368. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁹⁶² Callim. *Aet.* 178, 1-5 (Pf.). Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie.

⁹⁶³ Diogenian. s.v. Θύραζε Κάρες V, 23; Zen. s.v. Θύραζε Κάρες IV, 33. Cfr. regesto delle fonti letterarie: Antesterie. Sul dibattito relativo al proverbio cfr. *supra* par. 3.

«alle Antesterie si intrattenevano a banchetto»⁹⁶⁴ e «non lavoravano».⁹⁶⁵ Il proverbio alluderebbe ai *Kḗρες*⁹⁶⁶ che hanno partecipato alla festa, terminata la quale vengono rimandati al lavoro.

La partecipazione di *xenoi* alle Antesterie non è attestata. Verosimile che la loro presenza in città sia esigua poiché la stagione della navigazione riprende in quel periodo. Lo spirito di accoglienza della festa induce a ritenere possibile l'ammissione degli stranieri come mostrano i due miti legati alle Antesterie. Oreste straniero, benché contaminato dal matricidio, viene accolto ad Atene, anche se in disparte, Dioniso straniero è accolto a Ikaria. I due miti raccontano storie esemplari di *xenia*.

Le Antesterie fuori Atene

Mi limito qui a riferire informazioni che ho reperito al riguardo, benché esulino dal mio oggetto di studi augurandomi che possano essere approfondite in una ricerca futura.

Le Antesterie sono attestate epigraficamente in due demi attici: Thorikos e Erchia. In una iscrizione (SEG33:147) risalente agli anni 380-375 a.C. e proveniente da Thorikos, è citato il sacrificio a Dioniso di un capretto rosso e nero in occasione delle Antesterie.⁹⁶⁷ Poiché Thorikos è un *deme theatre*, in cui sono documentati agoni teatrali, ne consegue che in questa località sono

⁹⁶⁴ Diogenian. s.v. Θύραζε Κἄρες V, 23.

⁹⁶⁵ Zen. s.v. Θύραζε Κἄρες IV, 33.

⁹⁶⁶ Le diverse interpretazioni in merito all'oscillazione del termine tra *Kḗρες* (della Caria) e *Kῆρες* (anime dei morti) presente nelle fonti sono riassunte da Spineto (2005, pp. 113-115) che arriva alla seguente conclusione: «la soluzione all'alternativa schiavi/anime dei trapassati è naturalmente importante, ma, da un certo punto di vista, in rapporto alla ricostruzione del senso e delle dinamiche della festa, la scelta dell'uno o dell'altro corno del dilemma può risultare equivalente: tanto le anime dei trapassati [...] quanto gli schiavi rappresentano elementi che il buon ordine della *polis* respinge ai suoi margini. Il fatto che essi diventino protagonisti è segno di una apertura nei confronti dell'alterità» (ivi, p. 115).

⁹⁶⁷ Ἀνθεστηριῶνος, Διονύσωι, δω[δεκάτηι] / αἴγα λειπεγνώμονα πυρρὸν ἢ [μέλανα, Δ] (Il.33.34, SEG33:147). L'epigrafe è oggetto dello studio analitico di VAELO RODRIGUEZ (2015, pp. 35-48) a cui rimando. Testo dell'epigrafe *on line*:

<https://epigraphy.packhum.org/text/293667?&bookid=172&location=7>.

celebrate sia le Dionisie rurali sia le Antesterie. Anche nel demo attico di Erchia sono attestate le Antesterie dall'epigrafe SEG21:541 (375-350 a.C.).⁹⁶⁸ Erchia non risulta provvisto di teatro né sono documentate Dionisie rurali.

Lo storico siciliano Timeo (350-260 a.C.)⁹⁶⁹ dice che a Siracusa, sotto la tirannide di Dionisio I, era celebrato il rito dei *Choes* e menziona il premio di una corona d'oro e la statua di Hermes incoronata di fiori.

⁹⁶⁸ οἶς, Δι- / [Α]νθεστηριῶν- / ος δευτέραι / ἵσταμένο, Δι- / ονύσσοι, Ἐρχι(ἄσιν), / ἔριφος προπ- / τόρθι(-) (Γ II.42-47, SEG21:541). Cfr. VAELLO RODRIGUEZ 2015, p. 36 nota 7. Testo dell'epigrafe *on line*: <https://epigraphy.packhum.org/text/291519?&bookid=172&location=7>.

⁹⁶⁹ *FGrHist* 566 F 158 a= Ath. X, 437b.

IV

TESPI ATTORE DI IKARIA?

Lo storico non può accantonare alcuna delle tradizioni da cui derivano nell'antichità le conoscenze su Tespi.⁹⁷⁰

1. Il punto

All'origine di quasi tutti i generi poetici la tradizione antica pone un inventore, un *protos heurètes*. Studiare Tespi, il *primus inventor* del genere tragico, significa confrontarsi con una delle questioni più complesse e dibattute della storia del teatro occidentale: la sua origine. Dilemma destinato a rimanere insoluto data la scarsità delle fonti a fronte delle molteplici interpretazioni. Ed è superfluo qui ribadire l'oziosità di ricercare 'origini'.

Sono pochi e datati gli studi specifici su Tespi⁹⁷¹ che ancora oggi rimane una figura evanescente, «poco più di un semplice nome, che emerge all'improvviso da uno sfondo per noi totalmente oscuro». ⁹⁷² Un personaggio 'mitico'?

L'obiettivo di questa ricerca è la raccolta sistematica⁹⁷³ e l'analisi critica delle fonti⁹⁷⁴ sia letterarie sia figurative⁹⁷⁵ sul 'drammaturgo' di Ikaria

⁹⁷⁰ KERÉNYI (1976) 2011³, p. 299.

⁹⁷¹ Si tratta dei contributi di: GIRARD 1891, pp. 159-170; GAGLIUOLO 1929, pp. 1-14; THIÈCHE 1933, pp. 3-30; APOLLONIO 1971, pp. 433-441; CALDER 1982, pp. 319-320.

⁹⁷² DI MARCO 2000, p. 17.

⁹⁷³ Le fonti su Tespi furono raccolte per la prima volta da PICKARD-CAMBRIDGE (1927, pp. 97-101). Esse sono presenti anche in TGRF (SNELL) 1971, vol. I, pp. 61-64. Tali raccolte non comprendono le fonti iconografiche.

⁹⁷⁴ L'analisi delle fonti per temi e problemi non è mai stata fatta prima.

⁹⁷⁵ Le fonti iconografiche su Tespi non sono mai state prima d'ora riunite. Non ho rinvenuto uno studio specifico al riguardo.

(dato anche questo da verificare) nel tentativo di ricostruire la tradizione che lo tramanda come *protos heurètes* della tragedia e dell'arte attoriale. Il principio sostenuto a suo tempo da Mario Apollonio è ancora valido.

In merito a Tespi come eponimo della scoperta tecnica, attoriale, organizzativa e compositiva della tragedia occorrerà verificare le poche fonti di informazione, rinunciando all'oggettività della notizia e rispingendo il dato alle occasioni che lo determinano; e chiamare a rapporto per ogni fenomeno la cronologia e l'occasione che lo possono definire non in sé, ma piuttosto per studiare il suo prodursi, il suo ingresso nel catalogo delle notizie, il valore che via via riceve dal suo adattarsi ad un compito apologetico.⁹⁷⁶

Apollonio sottolinea la necessità di un approccio storico. I dati, la cui oggettività non è verificabile, vanno ricondotti alle occasioni che li generarono per studiare il «catalogo delle notizie» e il suo valore apologetico. L'apologia di Tespi 'eroe eponimo' della tragedia. La questione sembra simile a quella omerica. Come quest'ultima «non si deve valutare alla stregua di uno sterile gioco tra eruditi» poiché «la ricerca del vero Omero costituisce un momento di consapevolezza storica»,⁹⁷⁷ parimenti quella tespiana deve essere ricondotta alle sue coordinate cronologiche.

Tespi «leggendario archegeta della *tragodia*»⁹⁷⁸ è l'immagine tramandata nei secoli dalle fonti, come vedremo. L'oggetto di queste pagine è «l'analisi strutturale della leggenda di Tespi».⁹⁷⁹ L'obiettivo è ambizioso, il ritorno alle fonti necessario, non per verificarne la veridicità, bensì per ricondurle al loro contesto storico-culturale.

⁹⁷⁶ APOLLONIO 1971, p. 436.

⁹⁷⁷ DEL CORNO 1995, p. 46.

⁹⁷⁸ MASTROMARCO-TOTARO 2008, p. 52

⁹⁷⁹ APOLLONIO 1971, p. 436.

2. Le fonti delle fonti: Platone e Aristotele⁹⁸⁰

Poiché le fonti su Tespi si intrecciano profondamente con la *vexata quaestio* dell'origine del teatro in generale e della tragedia in particolare, è necessario contestualizzare tale argomento. Il quadro di riferimento teorico è la concezione platonica e aristotelica del teatro.⁹⁸¹ Si tenterà pertanto di ricondurre, quando possibile, le testimonianze su Tespi all'ambito filosofico accademico o peripatetico.

Manca in Platone, come è noto, una trattazione sistematica che tratti l'origine e lo sviluppo del teatro, le diverse forme drammatiche, gli aspetti performativi. La riflessione platonica al riguardo, che costituisce la prima critica sul fenomeno teatrale,⁹⁸² è disseminata in varie opere. Essa è presente soprattutto nella *Repubblica* (prevalentemente nei libri II, III, V, VIII, X) e nelle *Leggi* (II, III, IV, VII), dove è ricondotta sul piano etico e politico.⁹⁸³ Celebre la condanna della cosiddetta teatrocrazia.⁹⁸⁴ Importa qui notare che con questo neologismo il filosofo condanna le 'performances' dei politici che inducono al disordine estetico, epistemologico e morale. Si tratterebbe quindi più propriamente di una 'spettacolocrazia', ossia il governo di coloro che antepongono lo spettacolo dell'apparenza al bene comune.⁹⁸⁵ È nota la contrapposizione tra filosofi autentici amanti dello «spettacolo della verità» e filosofi 'falsi' amanti invece

⁹⁸⁰ Si intitola *La fonte delle fonti* un paragrafo del volume di Mazzoni (1998, pp. 15-17) sul Teatro Olimpico di Vicenza. Il testo, sebbene lontano dall'oggetto di questa ricerca, è prezioso per le indicazioni di metodo sulla critica delle fonti.

⁹⁸¹ Fondamentale studio al riguardo: PALUMBO 2008, cui si aggiungano i commenti alle opere di Platone e Aristotele citati nel proseguo del testo.

⁹⁸² Cfr. PALUMBO 2008, p. 154.

⁹⁸³ Sul rapporto in generale tra Platone e il teatro greco cfr. MURRAY 2003, pp. 1-19. Sugli elementi performativi nelle *Leggi* cfr. PEPONI 2013. Per un'analisi puntuale dei riferimenti al teatro nella *Repubblica* e nelle *Leggi* cfr. CUCCORO 2015, pp. 187- 212 con un ampio apparato di note bibliografiche.

⁹⁸⁴ Pl. *Leg.* III, 701a, 3. È noto che il pregnante neologismo è un *hapax* di tutta la letteratura greca. Per un approfondimento sul concetto di teatrocrazia cfr. GASTALDI 2005, pp. 159-171.

⁹⁸⁵ Cfr. PIERGIACOMI 2015.

degli spettacoli teatrali (*philotheamones*).⁹⁸⁶ Gli amanti degli spettacoli non sanno distinguere ciò che appare (spettacolo) da ciò che è (idee).⁹⁸⁷

Un riferimento teatrale nella *Repubblica* è degno di nota e sarà ripreso dagli autori successivi, Aristotele *in primis*. Si tratta di un riferimento a Omero come «il primo maestro e precursore di tutti i poeti tragici». ⁹⁸⁸ Stando a Platone, l'epica omerica contiene *in nuce* le caratteristiche della tragedia. La stessa concezione è presente nella *Poetica* di Aristotele.⁹⁸⁹ E si perpetua sino a Evanzio (IV sec. d.C.) che nel *De fabula* riferisce che Tespi è ritenuto *tragoediae primus inventor* ma riconosce in Omero il modello di questo genere.⁹⁹⁰ L'autore latino da un lato ammette la lunga tradizione che individua in Tespi il *protos heurètes* della tragedia, dall'altro sembra volerne attenuare i meriti. Omero è *ferè omnis poeticae largissimus fons est*, tragedia e commedia comprese. Ci torneremo.

Tornando a Platone, troviamo un'altra allusione al teatro, utile a questa indagine, nel finale del *Simposio* dove si accenna alla tragedia e alla commedia. Secondo l'interpretazione *vulgata* del passo i due generi drammatici sarebbero ricondotti a una comune origine.⁹⁹¹ Si tratta dell'ermeneutica di «tragedy and comedy as the work of a single person»,⁹⁹² ispirata dall'amore «as the impulse

⁹⁸⁶ Pl. *Resp.* V, 475b-e.

⁹⁸⁷ Cfr. PALUMBO 2008, pp. 191-193.

⁹⁸⁸ «ἔοικε μὲν γὰρ τῶν καλῶν ἀπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι» (Plat. *Resp.* X, 595c). Pensiero espresso più volte nel testo. «ἐπίσκεπτεόν τήν τε τραγωδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς Ὅμηρον» (dobbiamo considerare la tragedia ed Omero padre della tragedia, X, 598d 8-9); «καὶ συγχωρεῖν Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν» (dovremo riconoscere che Omero è stato veramente grandissimo poeta e il primo dei tragici, X, 607a 2-3). A questo proposito CUCCARO 2015: «Diversamente da Aristotele assai più interessato all'*entelechia* del genere tragico che alle sue origini storiche, Platone asserendo la priorità di Omero persegue, a mio avviso, un intento riduzionistico» (p. 204 nota 61).

⁹⁸⁹ Arist. *Poet.* 1448b 34-38, 1449a 1. cfr. *Infra*.

⁹⁹⁰ Evanthius *de Fab.* I,5. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

⁹⁹¹ A questo proposito il *Simposio* è messo in relazione con le *Leggi*, il *Filebo* e lo *Ione* da PATTERSON 1982, pp. 76-93.

⁹⁹² Così si intitola il saggio di PROIMOS 2007, pp. 1-11. «On the basis of the interpretation of Symposium's last scene, I shall argue that love is one and tragicomic and that both kinds of love that Socrates and Alcibiades represent do have their tragicomic aspects. This is the reason why

of creation».⁹⁹³ È la prospettiva monogenetica teorizzata da Ulrich Wilamowitz⁹⁹⁴ predominante in Germania in età romantica e mai del tutto scomparsa. Secondo tale prospettiva «la molteplicità deriva da una forma originaria unica, da una *Ur-form* che spiega tutti i successivi sviluppi. Da un bicipite ditirambo satiresco sarebbe derivato sia il ditirambo, sia il dramma satiresco sia poi la tragedia, che ad Atene venivano rappresentati in una stessa occasione: alle Grandi Dionisie».⁹⁹⁵

È necessario tornare alla fonte. È l'alba successiva al simposio, mentre Socrate ancora lucido continua a discutere, Aristofane e Agatone cascano dal sonno. Aristodemo risvegliatosi coglie uno spezzone del discorso sul teatro.

Ἀριστόδημος οὐκ ἔφη μεμνηῆσθαι τῶν λόγων-οὔτε γὰρ ἐξ ἀρχῆς παραγενέσθαι ὑπονυστάζειν τε-τὸ μέντοι κεφάλαιον, ἔφη, προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοῦς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα καὶ κωμωδοποιὸν εἶναι. ταῦτα δὴ ἀναγκαζομένους αὐτοῦς καὶ οὐ σφόδρα ἐπομένους νυστάζειν, καὶ πρότερον μὲν καταδαρθεῖν τὸν Ἀριστοφάνη, ἤδη δὲ ἡμέρας γιγνομένης τὸν Ἀγάθωνα.⁹⁹⁶

Per altro Aristodemo dichiarava di non ricordarsi di quello che dissero – anche perché non aveva assistito dal principio e oltretutto sonnecchiava – ma la sostanza, diceva, era che Socrate li costringeva ad ammettere che lo stesso autore deve saper comporre e commedie e tragedie, e chi con la sua arte è tragediografo deve essere anche commediografo. Ed essi, costretti a questa ammissione senza seguire gran che, lasciarono cadere il capo, e prima si addormentò Aristofane e poi, a giorno fatto, Agatone.

Trad. di F. Ferrari

the Symposium ends with Socrates' teaching to Agathon and Aristophanes that tragedy and comedy is the work of a single person» (ivi, p. 2).

⁹⁹³ Ivi, pp. 3-5.

⁹⁹⁴ Cfr. WILAMOWITZ, *Griechische Tragödien übersetzt*, 1899.

⁹⁹⁵ PRIVITERA 1994, p. 384.

⁹⁹⁶ Plat. *Symp.* 223d 1-8.

Come sottolinea Giovanni Cerri «il passo ha sempre suscitato perplessità e curiosità negli interpreti, perché sembra in contraddizione sia con la realtà della prassi poetica greca sia con le idee ben radicate nel pensiero di Platone e del suo Socrate». ⁹⁹⁷ Il primo motivo di perplessità dipende dalla distinzione in ambito teatrale greco delle figure professionali di tragediografi e commediografi almeno fino a tutto il IV sec. a.C. Il secondo motivo deriva dall'apparente contraddizione con la posizione espressa da Platone stesso in altre opere. ⁹⁹⁸ Così Socrate nella *Repubblica*:

σχολῆ ἄρα ἐπιτηδεύσει γέ τι ἅμα τῶν ἀξίων λόγου ἐπιτηδευμάτων καὶ πολλὰ μιμήσεται καὶ ἔσται μιμητικός, ἐπεὶ που οὐδὲ τὰ δοκοῦντα ἐγγὺς ἀλλήλων εἶναι δύο μιμήματα δύνανται οἱ αὐτοὶ ἅμα εἶμιμῆσθαι, οἷον κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ποιοῦντες. ⁹⁹⁹

difficilmente si potrà dunque compiere un importante mestiere e al tempo stesso imitare più cose ed essere abile nell'imitazione, se persino le due stesse forme imitative che fra di loro sembrano vicine, la tragedia e la commedia, un medesimo poeta non saprebbe compierle ugualmente bene.

Trad. di F. Adorno

Adimanto, l'interlocutore di Socrate, ribadisce:

ἔγωγε: καὶ ἀληθῆ γε λέγεις, ὅτι οὐ δύνανται οἱ αὐτοί. ¹⁰⁰⁰

Sì: ed è vero quanto sopra affermavi, che una stessa persona non può riuscire ugualmente bene in ambedue.

Dei numerosi commenti critici al passo mi limito qui a riferire quelli autorevoli di Emile Chambry ¹⁰⁰¹ e Francesco Adorno. ¹⁰⁰² Il primo distingue i diversi punti

⁹⁹⁷ CERRI 2014, p. 33.

⁹⁹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 33-34.

⁹⁹⁹ Plat. *Resp.* 3, 395a 1-5.

¹⁰⁰⁰ Plat. *Resp.* 3, 395a 7.

¹⁰⁰¹ Sua l'edizione commentata della *Repubblica* delle Belles Lettres 1932.

¹⁰⁰² Sua la curatela dell'edizione UTET 1992⁴.

di vista di Socrate. In base all'arte, il poeta può coltivare i due generi drammatici (*Simposio*); stando alla storia invece autori comici non hanno composto tragedie e viceversa (*Repubblica*).¹⁰⁰³ Diverso il parere di Adorno:

Platone vuol dire questo: chi scrive e chi agisce deve volta a volta essere sé, per cui appunto, la commedia di quel poeta non poteva essere che quella commedia, e quel poeta (almeno in quel certo momento - ed ecco spiegata la possibilità del *Convito*) non poteva scrivere che quella commedia, e ciò che ha detto non poteva dirlo in una tragedia o in un poema epico. Quello che vale è proprio questo essere sempre sé, in qualsiasi caso, o che si pensi o che si agisca.¹⁰⁰⁴

Ancora. Il riferimento nel *Simposio* alla tecnica (καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιῶν ὄντα) sembrerebbe in contraddizione con quanto sostenuto nello *Ione* sulla natura non tecnica bensì 'entusiastica'¹⁰⁰⁵ della poesia.¹⁰⁰⁶ Nello *Ione* l'inesistenza di una τέχνη ποιητική è provata dal fatto che ogni poeta è in grado di comporre opere di un solo genere letterario.¹⁰⁰⁷ Cerri, superando l'interpretazione *vulgata* della comune origine platonica di tragedia e commedia, mette in relazione il citato brano del *Simposio* con il seguente passo dello *Ione*:

ἄτε οὖν οὐ τέχνη ποιοῦντες καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶ [534ξ]
τῶν πραγμάτων, ὥσπερ σὺ περὶ Ὀμήρου, ἀλλὰ θεῖα μοῖρα, τοῦτο
μόνον οἷός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ' ὃ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὥρμησεν,
ὁ μὲν διθυράμβους, ὁ δὲ ἐγκώμια, ὁ δὲ ὑπορχήματα, ὁ δ' ἔπη, ὁ δ'
ἰάμβους· τὰ δ' ἄλλα φαῦλος αὐτῶν ἕκαστός ἐστιν. οὐ γὰρ τέχνη
ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεῖα δυνάμει, ἐπεὶ, εἰ περὶ ἑνὸς τέχνη καλῶς
ἠπίσταντο λέγειν, κἂν περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων.¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰³ Cfr. CHAMBRY 1932, p. 105.

¹⁰⁰⁴ ADORNO 1992⁴, p. 372 nota 1.

¹⁰⁰⁵ A questo proposito cfr. VELARDI 1989.

¹⁰⁰⁶ Cfr. CERRI 2014, p. 34.

¹⁰⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 37.

¹⁰⁰⁸ Plat. *Ion* 534b 7-c7.

Dunque, poiché non per arte poetano e dicono molte e belle cose intorno agli argomenti di cui trattano, come tu intorno ad Omero, bensì per sorte divina, ciascuno dei poeti può fare bene solamente ciò a cui la Musa lo spinge: chi ditirambi, chi encomi, chi iporchemi, chi poemi, chi giambi; per tutto il resto, invece, ciascuno di essi non vale nulla. In effetti, non per scienza compongono i loro carmi, ma per una forza divina, perché se sapessero parlare bene di una cosa per arte, saprebbero parlare bene anche di tutte le altre.

Trad. di G. Reale

A una prima lettura i due brani sembrano in contraddizione, ma è bene ricordare che il passo del *Simposio* preso in esame è lo spezzone di un discorso riferito da Aristodemo che non ha sentito la parte precedente della conversazione.¹⁰⁰⁹ È possibile immaginare che prima Socrate abbia sostenuto una dimostrazione rigorosa, date le espressioni nel testo quali: «li costringeva ad ammettere» (προσαναγκάζειν...ὁμολογεῖν αὐτούς), «erano costretti a consentire» (ταῦτα δὴ ἀναγκάζομένους αὐτούς). Le due opere platoniche possono essere accostate in particolare nei passaggi seguenti:

Simposio: τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα καὶ κωμωδοποιὸν εἶναι.¹⁰¹⁰

lo stesso autore deve saper comporre e commedie e tragedie, e chi con la sua arte è tragediografo deve essere anche commediografo.

Ione: οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει, ἐπεὶ, εἰ περὶ ἐνὸς τέχνη καλῶς ἠπίσταντο λέγειν, κἂν περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων.¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁹ Cfr. CERRI 2014, p. 37.

¹⁰¹⁰ Plat. *Symp.* 223d 3-6.

¹⁰¹¹ Plat. *Ion.* 534 c7.

In effetti, non per scienza compongono i loro carmi, ma per una forza divina, perché se sapessero parlare bene di una cosa per arte, saprebbero parlare bene anche di tutte le altre.

Il passo del *Simposio* sembra estrapolato dal medesimo contesto teorico dello *Ione*. Esso costituirebbe la sezione ‘per assurdo’ dello stesso ragionamento.¹⁰¹² La chiave interpretativa andrebbe ricercata pertanto nel parallelismo tra le due opere e non nell’opposizione.¹⁰¹³ «Platone insiste sul concetto che se il poeta fosse tale per competenza tecnica dovrebbe essere in grado di comporre tanto tragedie quanto commedie, mentre in realtà non è così».¹⁰¹⁴ Se l’ipotesi funziona, tragedia e commedia avrebbero un’origine - divina e non tecnica - distinta. Concezione sostenuta sia nel *Simposio* sia nello *Ione*. Si tratta della bipartizione dei due generi drammatici-poetici che ritroveremo in altre fonti in cui è citato Tespi.

Nella *Poetica* di Aristotele si registra una riflessione sistematica sulla tragedia e in parte sulla commedia.¹⁰¹⁵ Così come la *vulgata* critica su Platone insiste forse in modo improprio - si è detto - su un’origine comune di tragedia e commedia, la *vulgata* su Aristotele esaspera la dicotomia tra le due, sebbene simili in quanto generi spettacolari. Eppure non mancano caratteristiche comuni, *in primis* l’essere mimetici e utilizzare congiuntamente ritmo, canto e verso.

ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς ἀθλητικῆς ἢ πλείστη καὶ καθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὔσαι μιμήσεις τὸ σύνολον: διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.¹⁰¹⁶ [...] οὕτω κὰν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ

¹⁰¹² Cfr. CERRI 2014, p. 38.

¹⁰¹³ *Ibidem*.

¹⁰¹⁴ VELARDI 1989, p. 51 nota 18.

¹⁰¹⁵ Sulla questione di un ipotetico secondo libro della *Poetica* andato perduto con oggetto la commedia: LANZA 1997¹⁰, pp. 19-22.

¹⁰¹⁶ Arist. *Poet.* 1447a 13-18.

ἀρμονία, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις.¹⁰¹⁷ [...] εἰσὶ δέ τινες αἱ
πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῶ καὶ μέλει καὶ
μέτρῳ, ὥσπερ ἢ τε τῶν διθυραμβικῶν ποιήσεις καὶ ἢ τῶν νόμων καὶ
ἢ τε τραγωδία καὶ ἢ κωμῳδία.¹⁰¹⁸

L'epica, così come la poesia tragica, nonché la commedia, la
composizione di ditirambi e la maggior parte dell'auletica e della
citaristica nel complesso sono tutte imitazioni, ma si distinguono
l'una dall'altra sotto tre aspetti: nell'imitare o con mezzi diversi, o
oggetti diversi, o diversamente e non nello stesso modo. [...] tutte le
dette arti compiono l'imitazione con il ritmo, la parola e la musica,
separatamente oppure in combinazione. [...] Ce ne sono poi che
usano tutti i mezzi citati, voglio dire il ritmo, il canto e il verso, come
la poesia ditirambica, quella nomica, la tragedia e la commedia.

Trad. di D. Lanza

Il concetto di *mimesis* è stato individuato come il vero discrimine tra estetica
platonica e aristotelica:¹⁰¹⁹ «singolo elemento delle tipologie diegetiche nel
primo caso, generatore delle differenze tra i modi poetici nel secondo».¹⁰²⁰ La
questione è complessa ed esula da queste pagine. Mi limito a riferire in sintesi
che, nel III libro della *Repubblica*,¹⁰²¹ Socrate scompone il racconto (*lexis*) di
mitologi e *poeti* in tre forme diegetiche:¹⁰²² semplice e pura (ἀπλή), mimetica
(διὰ μιμήσεως)¹⁰²³ e mista (δι' ἀμφοτέρων). Sarebbe questo il primo tentativo di

¹⁰¹⁷ Arist. *Poet.* 1447a 21-23.

¹⁰¹⁸ Arist. *Poet.* 1447b 24-27.

¹⁰¹⁹ Sulla definizione (e traduzione) di *mimesis* in Platone e Aristotele rimando all'introduzione
di PALUMBO 2008, pp. 9-26. Analisi di questo passo della *Poetica* alle pp. 488-493.

¹⁰²⁰ VASSALLO 2011, p. 399. Sulla questione rimando al saggio di Vassallo intitolato in modo
significativo *Tripartizione e bipartizione dei generi poetici in Platone e nella tradizione antica
a partire da Aristotele* (pp. 399-412).

¹⁰²¹ Plat. *Resp.* III, 393d 5-6.

¹⁰²² Come è noto, secondo Platone è diegetico un racconto narrativo indiretto, mimetico un
racconto drammatico diretto (Plat. *Resp.* III, 393d).

¹⁰²³ Palumbo ritiene errata la traduzione comune di *lexis dia mimeseos* in racconto mimetico.
Platone si riferirebbe al racconto che avviene con la rappresentazione (2008, pp. 237-241).

classificare i generi poetici.¹⁰²⁴ Ne deriva che poesia e mitologia «fondate interamente, sul piano stilistico, su una διήγησις mimetica, troverebbero il loro corrispondente di genere nel *dramma*, sia esso tragico o comico».¹⁰²⁵ Nella *Poetica* aristotelica invece emerge quello che Diego Lanza definisce un piccolo quadro ordinato assiologicamente che schematizza così:¹⁰²⁶

Drammatica + Tragedia + Commedia +
Mimeticità <
Diegematica - Epica -

Il sistema classificatorio binario sarebbe erede della dicotomia platonica tra tragedia e commedia. Non solo. Nel quadro aristotelico è presente una triplice bipartizione: *mimesis* drammatica e diegematica, opere drammatiche e epiche, tragedia e commedia. Ritroveremo nelle fonti tespiane riferimenti all'uno o all'altro quadro teorico.

Nella *Poetica* i due generi drammatici hanno in comune non solo la *mimesis* ma anche la rivendicazione di paternità da parte dei Dori (ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας οἱ Δωριεῖς).

ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν γὰρ κωμωδίας οἱ Μεγαρεῖς οἱ τε ἐνταῦθα ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῶ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος: καὶ τῆς τραγωδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον: αὐτοὶ μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναίους δὲ δῆμους, ὡς κωμωδοῦς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν

¹⁰²⁴ Cfr. VASSALLO 2011, pp. 399-400. Per la bibliografia di questa fortunatissima distizione rimando a CUCCORO 2015, p. 196 nota 36 con abbondanti riferimenti.

¹⁰²⁵ VASSALLO 2011, p. 400.

¹⁰²⁶ Cfr. LANZA 1997¹⁰, p. 25. Ho modificato in parte lo schema eliminando il riferimento all'eticità, non pertinente a questa indagine.

λεχθέντας ἀλλὰ τῆ κατὰ κόμας πλάνη ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως.¹⁰²⁷

I Dori rivendicano a sé la tragedia e la commedia (la commedia i Megaresi, quelli di qui per l'affermarsi da loro della democrazia, quelli di Sicilia perché di lì era Epicarmo, il poeta che fu di molto precedente a Chionide e Magnete; la tragedia alcuni del Peloponneso) pretendendo che i nomi siano un segno. Essi infatti affermano di chiamare *komai* i villaggi, mentre gli Ateniesi li chiamano *demi*, come se i commedianti (*komodoi*) non fossero così chiamati dall'andar in giro cantando (*komazein*), ma dal loro vagare per i villaggi, disdegnati dalla città.

Trad. di D. Lanza

Mentre i Megaresi, sia greci sia siculi,¹⁰²⁸ rivendicano l'origine della commedia, alcuni (ἔνιοι) del Peloponneso (τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) reclamano a sé la tragedia. Aristotele con il termine ἔνιοι alluderebbe forse ai Sicioni «i quali avrebbero avuto il più antico poeta tragico, Epigene e la tragedia avrebbero creata dal culto, non di Dioniso, ma di un loro eroe, Adrasto».¹⁰²⁹ Su Epigene, citato nella *Suda*,¹⁰³⁰ torneremo. Aristotele sembra qui riferire *en passant* la tradizione che tramanda l'origine dorica della commedia (megarese) e della tragedia (peloponnesiaca), a cui si contrappone, sul piano storico, la rivendicazione attica del demo di Ikaria di cui tace.¹⁰³¹ Il brano è comunemente considerato la fonte sulle origini geografiche dei due generi drammatici. La *vexata quaestio* della patria d'origine sembra non interessare il filosofo che ne parla frettolosamente.

¹⁰²⁷ Arist. *Poet.* 1448a 30-38.

¹⁰²⁸ Il riferimento è alla città sicula di Megara Hyblaea, nei pressi di Augusta, fondata in età arcaica dalla *polis* dorica Megara.

¹⁰²⁹ ROSTAGNI 1945², pp. 16, 34.

¹⁰³⁰ SUDA θ 282 Adler.

¹⁰³¹ I Dori rivendicano la paternità dei due generi drammatici anche in base a motivazioni etimologiche. Nel caso della commedia fanno risalire l'origine del termine ai κῶμαι (δῆμοι per gli Ateniesi), ossia i villaggi in cui i comici portavano i loro spettacoli; in maniera simile, anche il termine δράμα (dràma) deriva dal verbo dorico δράν, che significa "fare", mentre per esprimere lo stesso concetto gli Ateniesi dicono πράττειν.

Come emerge nel prosieguito del testo, lo Stagirita è proteso a cogliere la compiutezza del genere tragico più che la sua nascita.¹⁰³²

Oltre alla *mimesis* e alla rivendicazione dorica, un altro elemento accomuna tragedia e commedia: la loro presenza *in nuce* già nei testi omerici.

ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εἶ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας: ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἴλιάς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμωδίας.¹⁰³³

Come Omero dunque fu il massimo poeta nel serio (fu unico non solo per bravura, ma anche perché produsse imitazioni di tipo drammatico), così per primo fece intravedere anche la forma della commedia, drammatizzando non il motteggio, ma ciò che è ridicolo. Come l'*Iliade* e l'*Odissea* sono il corrispondente della tragedia, così il *Margite* lo è della commedia.

Trad. di D. Lanza

Omero «fece intravedere la forma» (σχῆμα) della tragedia con l'*Iliade* e l'*Odissea* e della commedia con il *Margite*.¹⁰³⁴ Già Platone, si è visto, aveva riconosciuto in Omero il precursore e il maestro dei poeti tragici.¹⁰³⁵ Aristotele si rifà al maestro e lo 'supera' riconoscendo nel poeta epico il modello anche della commedia. Nella concezione evolutiva della letteratura di Aristotele, ma anche di Platone, la poesia tragica deriva dall'epica: l'arte poetica fu da principio narrazione, poi l'*epos* divenne *drama* (azione) e nacque il teatro.¹⁰³⁶ Pensiero

¹⁰³² Cfr. LANZA 1997¹⁰, p. 125 nota 5.

¹⁰³³ Arist. *Poet.* 1448b 34-38, 1449a 1.

¹⁰³⁴ «*Margite* è il titolo di un componimento burlesco probabilmente polimetro, in cui si narravano fatti e detti di uno sciocco (*margos*=insennato) tradizionalmente attribuito ad Omero, ma da datarsi probabilmente non prima dell'inizio del VI sec.» (LANZA 1997¹⁰, p. 127 nota 4).

¹⁰³⁵ Plat. *Resp.* X, 595c.

¹⁰³⁶ Cfr. PALUMBO 2008, p. 491 nota 9.

ripreso da altri autori, come il già citato Evanzio, che ‘ridimensionano’ il merito di Tespi.

Quando Aristotele successivamente nel testo riferisce la nascita della tragedia sembra in parte contraddire questa rigorosa simmetria contrappositiva.¹⁰³⁷ Ma prima di considerare il famoso passo della *Poetica*, è degna di nota una distinzione tra i due generi drammatici dipendente dalla natura dei poeti.

παραφανείσης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας οἱ ἐφ’ ἑκατέραν τὴν ποιήσιν ὀρμῶντες κατὰ τὴν οἰκειάν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμωδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων.¹⁰³⁸

Apparse dunque la tragedia e la commedia, di coloro che per la propria natura erano portati all’una o all’altra attività poetica, gli uni, anziché di giambi divennero compositori di commedie, gli altri, anziché di canti epici, tragedi, perché queste forme erano più potenti e più stimate di quelle.

Trad. di D. Lanza

Una volta comparse tragedia e commedia, i poeti che per propria natura (κατὰ τὴν οἰκειάν φύσιν) componevano canti epici divennero τραγωδοδιδάσκαλοι, gli autori di giambi κωμωδοποιοί. Tragedia e commedia sono lo sviluppo ‘naturale’ delle due precedenti forme narrative: poesia eroica e giambi.¹⁰³⁹ Una concezione dicotomica tra opere tragiche e comiche di matrice platonica. «I medesimi poeti non sono in grado di realizzarle entrambe». Così Platone, come si è visto.¹⁰⁴⁰ Con una differenza sostanziale: mentre in Platone i due generi drammatici sono frutto di una ispirazione divina (θεία δυνάμει),¹⁰⁴¹ in Aristotele essi dipendono dalla φύσις del poeta.

¹⁰³⁷ Cfr. LANZA 1997¹⁰, p. 128 nota 6.

¹⁰³⁸ Arist. *Poet.* 1449a 2-6.

¹⁰³⁹ Cfr. LANZA 1997¹⁰, p. 128 nota 6.

¹⁰⁴⁰ Plat. *Resp.* III, 395a 7.

¹⁰⁴¹ Plat. *Ion* 534 c7.

Il famoso passo della *Poetica* sulle origini della tragedia e della commedia sembra contraddire quanto detto. Anche in questo caso entrambi i generi drammatici derivano da un principio comune, non più identificato nella natura del poeta, bensì in una generica *arche* di improvvisazione (ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς). La tragedia si sviluppa spontaneamente dall'improvvisazione di coloro che guidavano il ditirambo (ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον), la commedia da coloro che guidavano i cortei fallici (ἀπὸ τῶν [ἐξαρχόντων] τὰ φαλλικά).

γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς—καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα.¹⁰⁴²

Sorta dunque da un principio di improvvisazione - sia essa [la tragedia] sia la commedia, l'una da coloro che guidavano il ditirambo, l'altra da coloro che guidavano i cortei fallici che ancora oggi rimangono in uso in molte città.

Trad. di D. Lanza

Il passo è stato oggetto di importanti e numerose interpretazioni cui rimando.¹⁰⁴³ Mi limito qui a evidenziare alcuni aspetti che porrò poi in relazione alle fonti su Tespi. Si tenga presente che il breve riferimento alle origini di tragedia e commedia - la preistoria del teatro¹⁰⁴⁴ -, in primo luogo, si inserisce in un quadro più ampio sulle trasformazioni della tragedia, cui è rivolto l'interesse di Aristotele. Tale periodo è compreso tra l'istituzione del primo concorso tragico (535-532 a.C.)¹⁰⁴⁵ e l'introduzione del terzo attore da parte di Sofocle (all'incirca

¹⁰⁴² Arist. *Poet.* 1449a 9-13.

¹⁰⁴³ Bibliografia in LANZA 1997¹⁰, pp. 109-114 e aggiornata in MARINELLI 2018, pp. 427-441. «Il panorama bibliografico è al riguardo amplissimo, perché ad essere in gioco, forse non sempre consapevolmente, non è tanto la ricostruzione filologica del sorgere del teatro tragico, quanto la presunta scoperta del suo significato essenziale» (LANZA 1997¹⁰, p. 129 nota 8).

¹⁰⁴⁴ Così è definita da LANZA 1997¹⁰, p. 28, pp. 128-129, note 8-9.

¹⁰⁴⁵ Su queste date torneremo.

anni Settanta del V sec.). Sulla preistoria teatrale che affonda le sue radici in una improvvisazione estranea all'arte il filosofo sembra riferire opinioni comunemente accettate e in sé di scarsa rilevanza: dalle processioni ditirambiche deriverebbe la tragedia, da quelle falliche la commedia.¹⁰⁴⁶ Dato lo sviluppo 'biologico', ossia il 'decorso naturale' dei due generi drammatici,¹⁰⁴⁷ lo Stagirita non cita inventori e innovatori, come faranno in seguito gli eruditi alessandrini. Potrebbe essere questa una spiegazione del silenzio su Tespi.

Nella *Poetica*, come è noto, la tragedia è messa in relazione anche al *satyrikon*. Il termine indicherebbe il coro composto da satiri (attori e coreuti travestiti da satiri) o il ritmo proprio dei canti dei satiri.¹⁰⁴⁸

ἔτι δὲ τὸ μέγεθος: ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὅψις ἀπεσεμνύθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο.¹⁰⁴⁹

Per quanto riguarda poi la grandezza: da racconti piccoli e un linguaggio scherzoso, poiché il suo processo di trasformazione muoveva dal satiresco, assunse tardi toni solenni, e il verso di tetrametro si fece giambo.

Trad. di D. Lanza

Sembra qui indicata una graduale differenziazione del serio dal burlesco all'interno di un medesimo genere drammatico. Questo non significa che la tragedia derivi dal dramma satiresco «quanto piuttosto che Aristotele ricorda la comune origine dei due generi, formatisi probabilmente per differenziazione reciproca».¹⁰⁵⁰ Da notare che il filosofo tace o dà per scontato l'elemento comune originario da identificare senza dubbio nel culto dionisiaco. In ogni caso questo passo e il precedente riferimento al ditirambo sembrano contrastare con la

¹⁰⁴⁶ Cfr. LANZA 1997¹⁰, p. 28.

¹⁰⁴⁷ Cfr. *ibidem*.

¹⁰⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 130, nota 9.

¹⁰⁴⁹ Arist. *Poet.* 1449a 19-21.

¹⁰⁵⁰ LANZA 1997¹⁰, p. 130, nota 9.

semplice filiazione della tragedia dall'epica prima sostenuta.¹⁰⁵¹ Lo Stagirita, secondo Augusto Rostagni, indicherebbe dopo il ditirambo (non in contraddizione con questo, ma come suo sviluppo) «uno stadio intermedio, avanti di arrivare alla Tragedia grande e serie: una specie di tragedia satiresca, di carattere piuttosto giocoso, in tetrametri trocaici, metro essenzialmente orchestico, fatto per accompagnare le danze dei satiri. Infatti i predecessori di Eschilo, particolarmente Tespi, Pratina, Frinico vengono dalla tradizione designati come ὀρχησταί». ¹⁰⁵² Il riferimento implicito è ad Ateneo.¹⁰⁵³ Sul rapporto tra Tespi e il dramma satiresco e su Tespi ὀρχητής torneremo.

Importa sottolineare un altro silenzio del filosofo.¹⁰⁵⁴ Aristotele non allude mai al contesto festivo delle rappresentazioni drammatiche. Il legame profondo festa-teatro è taciuto. Si tratta di «una vera e propria operazione chirurgica che compie con alta perizia». ¹⁰⁵⁵ Manca nell'intera *Poetica* il riferimento esplicito alla dimensione festiva-culturale che accomuna processioni ditirambiche, falliche, tragedia, commedia e *satyrikon*.

Sul complesso rapporto tra le concezioni di Platone e Aristotele basti qui registrare gli elementi in comune: l'arte drammatica è mimetica, la tragedia è la continuazione dell'epica (Omero è il precursore dei tragici), tragedia e epica sono serie (σπουδαία), commedia e poesia giambica facete (γελοία). Differente è la concezione di *mimesis* e il metodo di indagine della poesia.

Egli [Aristotele] infatti studiava la poesia in sé stessa, facendone un corso scientifico di lezioni, consegnate in due appositi libri;¹⁰⁵⁶ mentre Platone se n'era occupato - diciamo così - per incidenza, in opere politiche, a proposito delle applicazioni che la poesia

¹⁰⁵¹ Cfr. *ibidem*.

¹⁰⁵² ROSTAGNI 1945², pp. 24-25, 19-21.

¹⁰⁵³ Ath. I, 22a. Cfr. registro delle fonti letterarie.

¹⁰⁵⁴ Sui silenzi di Aristotele nella *Poetica* cfr. LANZA 1997¹⁰, pp. 32-44. «Quel che Aristotele nella sua trattazione tralascia, ciò di cui tace, i silenzi della *Poetica* non sono dunque meno importanti di ciò di cui parla, valgono in egual misura a definirne il perimetro teorico» (ivi, p. 44).

¹⁰⁵⁵ LANZA 1997¹⁰, p. 39.

¹⁰⁵⁶ Il riferimento di Rostagni è a *Poetica e Sui poeti*.

(come la musica) poteva avere nell'educazione dei cittadini: e specialmente del posto che possa o no essere concesso ai poeti nella repubblica ideale.¹⁰⁵⁷

La *Poetica*, come tutti sanno, informò di sé quasi tutta la critica letteraria e la precettistica sia alessandrina sia romana.¹⁰⁵⁸ Troviamo i principi generali aristotelici nelle introduzioni delle grammatiche, nelle retoriche, nelle poetiche e nei commenti. Si pensi ai commenti latini di Diomede, di Donato, di Evanzio, agli scoli di Dionisio Trace, opere in cui compare anche il nome di Tespi, taciuto dal filosofo.

3. Tespi: la mappa delle fonti

Una critica rigorosa delle fonti su Tespi s'impone non solo poiché, come tutte le testimonianze, esse dipendono dalla cultura di un determinato periodo storico cui devono essere ricondotte. L'indagine scrupolosa è indispensabile tanto più perché le fonti sul drammaturgo non sono coeve e coprono un arco cronologico di lunga durata (V sec. a.C. - ante XII sec. d.C.). Esse sono state sottoposte a manipolazioni, se non create *ex novo*, con l'intenzione di trasmettere un determinato punto di vista sulla questione di fondamentale importanza dell'origine del teatro. Le fonti pertanto, si è accennato, devono essere considerate non solo in sé, ma in relazione al contesto culturale, in *primis* filosofico, che le ha generate nonché nel loro rapporto reciproco. Occorre ricostruire e interpretare la lunga filiera di testimonianze che ha trasmesso nei secoli Tespi *primus inventor*. È indispensabile un approccio interdisciplinare ai documenti: filologico, filosofico, storico. Il tentativo è quello di recuperare il significato originario dei «documenti/monumenti»¹⁰⁵⁹ che nel nostro caso sono di diversa tipologia: epigrafici, letterari (poetici, storici, filosofici, drammatici) e figurativi. Nella tabella seguente la mappa delle fonti in ordine cronologico.¹⁰⁶⁰

¹⁰⁵⁷ ROSTAGNI 1945², p. XXXIII.

¹⁰⁵⁸ Sulla fortuna della *Poetica* cfr. ROSTAGNI 1945², pp. LXXXIV-XCVIII.

¹⁰⁵⁹ Sulla nozione di documento/monumento cfr. LE GOFF 1978, pp. 38-48.

¹⁰⁶⁰ Sono escluse dalla mappa le fonti iconografiche che sono trattate a sé nell'ultimo paragrafo del capitolo.

FONTI	CRONOLOGIA	TIPOLOGIA	INFORMAZIONI
Aristofane <i>Vesp.</i> 1476-1499	422 a.C.	Fonte drammatica	Tespi ballerino
Cameleonte <i>Su Tespi</i>	IV sec. a.C.	Fonte letteraria (storia della letteratura)	(Opera perduta)
Pseudo-Platone <i>Min.</i> 321a	III sec. a.C.	Fonte letteraria (filosofica)	Tespi (non) inventore della tragedia
<i>Marmor Parium</i> Fr. 43	264-263 a.C. ca.	Fonte epigrafica	Tespi allestitore di drammi
Dioscoride <i>AP</i> , VII, 410-411	seconda metà III sec.-inizio II sec. a.C.	Fonte letteraria (poetica)	Tespi allestitore di drammi
Orazio <i>Ars P.</i> 275-277	<i>Post</i> 14- <i>ante</i> 8 a.C.	Fonte letteraria (poetica)	Tespi inventore della tragedia Il trucco di Tespi
Orazio <i>Epist.</i> II, 1, 161-163	65-8 a.C.	Fonte letteraria (poetica)	Tespi (citazione)
Plutarco <i>Sol.</i> 29, 6-7	96-120 d.C.	Fonte letteraria (storica)	Tespi attore
Polluce <i>Onom.</i> IV, 123	135-192 d.C.	Fonte letteraria (lessicografica)	Il palco (? ἐλεός) prima di Tespi
Clemente Alessandrino <i>Strom.</i> I, 16, 79, 1	150 ca.-215 d.C. ca.	Fonte letteraria (filosofica)	Tespi inventore della tragedia
Diogene Laerzio I, 59; III, 56;	180-240 d.C.	Fonte letteraria (storica)	Tespi primo attore Plagio di Tespi
Ateneo I, 22a	post 192 d.C.	Fonte letteraria (filosofica)	Tespi ballerino
Evanzio <i>De fab.</i> I,5	Prima metà IV sec. d.C.	Fonte letteraria (storia della letteratura)	Tespi (non) inventore della tragedia

Temistio <i>Or.</i> 26, 316d.	317-388 d.C. ca.	Fonte letteraria (filosofica)	Tespi inventore di prologo e <i>rhesis</i>
Diomede Grammatico III, 4877, 25-29.	fine IV sec. d.C.	Fonte letteraria (storia della letteratura)	Tespi inventore della maschera
<i>Suda</i> s.v. Thespis	X sec. d.C.	Fonte letteraria (lessicografica)	Tespi di Ikaria Tespi inventore della tragedia Il trucco, la maschera di Tespi Titoli dei drammi di Tespi
Giovanni Diacono fr. 452v.	<i>ante</i> XII sec. d.C.	Fonte letteraria (storia della letteratura)	Tespi allestitore di drammi ad Atene
<i>Scholia</i> <i>Londinensia</i> in <i>Dionysii Thracis</i> <i>Artem</i> <i>grammaticam</i> I, 2		Fonte letteraria (scolio)	Tespi inventore della tragedia

Tabella 6. Le fonti su Tespi

Presentiamo adesso, autore per autore, le fonti in cui cercheremo di rintracciare ‘le fonti delle fonti’. Il contenuto delle testimonianze verrà approfondito nei paragrafi successivi.

Aristofane, *Vespe* (422 a.C.)

Le *Vespe* furono rappresentate nel 422 a.C. ad Atene in occasione delle feste Lenee. La commedia contiene un riferimento esplicito a Tespi in qualità di tragediografo-ballerino.¹⁰⁶¹ L'attendibilità della fonte deve essere messa in relazione alla deformazione comica aristofanea. In ogni caso la citazione di Tespi in ambito teatrale presuppone la conoscenza del drammaturgo da parte del pubblico dell'epoca, la cui complicità è fondamentale nel meccanismo comico. La fonte sarà ampiamente trattata nel paragrafo Attore e ballerino.

Cameleonte, *Su Tespi* (IV sec. a.C.)

Rimando al paragrafo 4 I Peripatetici e Tespi: il caso di Cameleonte.

Pseudo-Platone, *Minosse o Della legge* (IV-III sec. a.C.)

Si colloca tra il IV e il III sec. a.C. il dialogo pseudo-platonico *Minosse o Della Legge* in cui è citato Tespi.¹⁰⁶² Nel testo è rivendicata l'origine cretese della tragedia togliendo agli attici Tespi e Frinico il ruolo di iniziatori del genere. Questione dell'autenticità a parte,¹⁰⁶³ sembra fuor di dubbio che l'autore segua Platone. Si tratterebbe forse di uno scolaro dell'Accademia.¹⁰⁶⁴ Se così fosse, la conoscenza di Tespi sarebbe attestata in ambito accademico ancor prima che peripatetico.

Marmor Parium (264-263 a.C.)

Le testimonianze più antiche su Tespi risalgono dunque al V e IV sec. a.C. oltre un secolo di distanza dalla nascita del poeta (metà del VI sec. a.C.). Il *Marmor Parium* registra la vittoria del poeta nel primo concorso drammatico ad

¹⁰⁶¹ Aristoph. *Vesp.* 1480-1481.

¹⁰⁶² Pl. *Min.* 321a.

¹⁰⁶³ Sulla questione dell'autenticità dell'opera rimando a ADORNO 1992⁴, pp. 15-16. Mi limito qui a riferire che Aristofane di Bisanzio nella sua edizione delle opere di Platone include il *Minosse*. A sostegno dell'inautenticità dell'opera sarebbero invece le contraddizioni interne e l'eccessiva semplicità del discorso (ivi, p. 15).

¹⁰⁶⁴ *Ibidem*.

Atene in un anno compreso tra il 535 e il 532 a.C.¹⁰⁶⁵ Si tratta di una testimonianza epigrafica di fondamentale importanza nella storia del teatro: l'attestazione del primo agone drammatico vinto da Tespi in occasione della XLI Olimpiade, su cui torneremo. Il cosiddetto *Marmor Parium*¹⁰⁶⁶ è un'iscrizione incisa su marmo pario risalente al 264-63 a.C.¹⁰⁶⁷ in cui sono registrati gli avvenimenti a partire dal mitico re Cecrope (1581-80 a.C.) fino all'anno in cui a Paro fu arconte Astianatte e ad Atene Diogneto, cioè il 264-3 a.C. Si sono conservati due frammenti del reperto. Il primo (Fr. A) è custodito presso l'Ashmolean Museum di Oxford e comprende gli avvenimenti tra il 1581-80 e il 355-54 a. C., anno dell'arcontato di Callistrato. Il secondo frammento (fr. B), al museo di Paro, riguarda gli anni dal 336-35 al 299-98 a. C., cioè dall'arcontato di Pitodelo a quello di Euctemone. In base alle dimensioni dei frammenti superstiti, possiamo calcolare che l'iscrizione avesse le dimensioni di circa due metri di altezza per ottanta centimetri di larghezza e uno spessore di circa dodici centimetri.

Le date degli eventi sono indicate con il nome del re ateniese o dell'arconte eponimo in carica accompagnato da una cifra indicata con il sistema di numerazione acrofonica che indica il numero di anni trascorsi dall'iscrizione stessa. Possiamo ipotizzare che l'autore fosse un colto cittadino ateniese che dimorasse per oscuri motivi nell'isola di Paro.

Stando alla ricostruzione del frammento iniziale di Jacoby, le notizie sarebbero tratte da repertori di vario genere.

¹⁰⁶⁵ FGrH 239,43.

¹⁰⁶⁶ Punto di riferimento ancora oggi per gli studi sul *Marmor Parium* l'edizione critica a cura di JACOBY del 1904.

¹⁰⁶⁷ La complessa questione della cronologia del *Marmor Parium* è ripercorsa da MADDOLI 1975, pp. 51-61.

..... ου * * [ἐξ ἀναγραφῶ]ν παν[τοί]ων [καὶ ἱστοριῶν κοι]νῶν
ἀνέγραψα τοὺς ἄν[ωθεν χρόνους] ἀρξάμ[εν]ος ἀπὸ Κέκροπος τοῦ
πρώτου βασιλεύσαντος Ἀθηνῶν εἰὼς ἄρχοντος ἐμ Πάρωι [μὲν
...]υάνακτος, Ἀθήγησιν δὲ Διογνήτου.¹⁰⁶⁸

.... [da documenti di ogni tipo e da storie generali] descrissi [gli antichi
tempi] incominciando da Cecrope, il primo re di Atene, fino agli
arconti [Ast]ianatte di Paro e Diogneto di Atene.

L'integrazione del testo greco di Jacoby si basa sul carattere eterogeneo della
cronaca, il cui autore è verosimile avesse attinto a una grande varietà di fonti:
cronografie, iscrizioni, archivi e liste di magistrati, didascalie di opere
drammatiche.

Dioscoride, *Epigrammi* (seconda metà III-inizio II sec. a.C.)

L'*Antologia Palatina* contiene due componimenti attribuiti a
Dioscoride in cui è menzionato Tespi.¹⁰⁶⁹ Il primo è interamente dedicato al
drammaturgo ikariense, il secondo a Eschilo con un riconoscimento in apertura
dell'invenzione tespiana. La celebre raccolta bizantina, risalente alla metà del
X sec. d.C. circa, comprende epigrammi di diversi autori di grande varietà
tematica: erotici, anatematici, sepolcrali, epidittici, filosofici, conviviali ecc.¹⁰⁷⁰
La silloge è costituita da quindici libri suddivisi per argomento. Il settimo libro
include epigrammi funebri, tra cui quelli dioscoridei.

Dioscoride di Samo fu un epigrammista della prima età alessandrina,
autore di epigrammi letterari dedicati a poeti del passato e contemporanei, tra cui
i nove epitaffi dedicati ai poeti tragici (Tespi, Eschilo, Sofocle, Sositeo, Macone)
e lirici (Saffo e Anacreonte).

¹⁰⁶⁸ Evidenzio che il testo è in parte integrato. Tra le parentesi [] le integrazioni.

¹⁰⁶⁹ *Anth. Pal.* VII, 410-411 (Dioscoride).

¹⁰⁷⁰ Sulla complessa storia del testo, non affrontabile qui, rimando all'introduzione di MESCHINI (1978, pp. XXXI-XLIX) all'*Antologia* a cura di F. M. PONTANI, ancora oggi punto di riferimento negli studi sulla silloge. Aggiungo il recente volume di BETA (2017) in cui il manoscritto in prima persona racconta la sua difficile storia.

Orazio, *Ars Poetica* (I sec. a.C.)

L'*Epistula ad Pisones*, detta anche *Ars Poetica*, è dedicata a Lucio Calpurnio Pisone Frugi e ai suoi figli ed è stata inserita dagli editori moderni nel secondo libro delle Epistole. La lettera risalirebbe al 13 a.C.¹⁰⁷¹ e costituisce un vero e proprio trattato sulla poesia.¹⁰⁷² Il poeta augusteo nella seconda parte dell'opera (vv. 153-309)¹⁰⁷³ dedica molto spazio alla poesia drammatica prendendo in considerazione la tragedia, equiparabile per importanza all'epica, la commedia e il dramma satiresco. Della tragedia sono trattati molteplici aspetti: i caratteri dei personaggi, la suddivisione del dramma in cinque atti, il numero degli attori, l'artificio del *deus ex machina*, il ruolo del coro, la musica, il verso, gli inventori Greci (tra cui Tespi).

La questione delle fonti di Orazio è complessa e molto dibattuta. Semplificando, non è sicuro che il poeta latino avesse diretta conoscenza della *Poetica* aristotelica (o del perduto *De poetis*).¹⁰⁷⁴ Il commentatore Porfirione¹⁰⁷⁵ riferisce che in *Ars Poetica* sono raccolti i più significativi precetti del peripatetico Neottolemo di Pario¹⁰⁷⁶ sulla ποιητική. Il ritrovamento nel 1918 dei papiri di Ercolano contenenti frammenti dell'opera *Sulla poesia* di Filodemo di Gadara¹⁰⁷⁷ sembra confermare l'informazione di Porfirione. Filodemo, il caposcuola epicureo al tempo di Orazio, espone confutandola l'*Arte poetica* di Neottolemo, in cui «vi sono esposte dottrine sull'arte somiglianti o identiche a

¹⁰⁷¹ La datazione della lettera è dibattuta. Sulla questione cfr. DOTTI 2015², pp. 159-160.

¹⁰⁷² Per una introduzione del testo cfr. ROSTAGNI 1930.

¹⁰⁷³ Dotti (2015², pp. 162-165) nel suo commento suddivide l'*Ars poetica* in tre parti: l'opera d'arte (vv. 1-152); la poesia drammatica (vv. 153-309); il poeta (vv. 310-476).

¹⁰⁷⁴ Sul *Peri poieton* cfr. ROSTAGNI 1926, pp. 433-470.

¹⁰⁷⁵ «congressit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ de arte poetica non quidem omnia, sed eminentissima». Così Pomponio Porfirione (III sec. d.C.) nel commento sulle *Satire* di Orazio. Per il commento cfr. HOLDER 1967.

¹⁰⁷⁶ Neottolemo di Pario (III sec. a.C.) fu critico letterario di formazione peripatetica. Su Neottolemo peripatetico cfr. ROSTAGNI 1923, pp. 406-409; sulla concezione poetica di Neottolemo cfr. ROSTAGNI 1924, pp. 1-28.

¹⁰⁷⁷ Sul Περὶ ποιημάτων di Filodemo di Gadara cfr. ROSTAGNI 1923, pp. 401-423; ID. 1924, pp. 1-28.

quelle contenute nell'*Arte Poetica* di Orazio». ¹⁰⁷⁸ Orazio sarebbe «il riassuntore preciso e volenteroso di quanto la tradizione peripatetica ha trasmesso agli alessandrini, e attraverso questi ai romani». Così Apollonio sintetizza la trasmissione delle fonti. ¹⁰⁷⁹

Orazio, *Epistola ad Augusto*

Troviamo citato Tespi in un'altra epistola oraziana, la lettera dedicata ad Augusto, ¹⁰⁸⁰ concernente un'ampia trattazione sul teatro greco e romano. Poiché nella lettera si accenna all'accoglimento del *genius Augusti* nel culto dei Lari del 14 a.C., l'epistola è da porsi dopo o entro questa data. ¹⁰⁸¹ Sarebbe pertanto più o meno coeva all'*Ars Poetica*. Al tempo in cui Orazio scrisse la lettera a Roma erano in fase di costruzione i teatri di Balbo e di Marcello (13-11 a.C.), prova dell'interesse del regime augusteo per l'arte spettacolare. Il poeta chiede ad Augusto di sostenere non solo il teatro ma anche la poesia destinata alla lettura (cioè comunicata attraverso performance), la cui difesa è tema dominante dell'epistola. ¹⁰⁸²

Plutarco, *Vita di Solone* (I-II sec. d.C.)

Nelle *Vite Parallele* Plutarco concretizza il ruolo di mediatore culturale tra mondo greco e Roma stabilendo un ponte tra passato, di cui è confermata la validità paradigmatica, e presente. Le biografie hanno un fondamentale valore non solo letterario ma anche metodologico e documentario. ¹⁰⁸³ È noto che è lo stesso Plutarco a indicare il 'metodo di ricerca' utilizzato. Soprattutto nei proemi delle vite dedica uno spazio considerevole alle questioni metodologiche. ¹⁰⁸⁴

¹⁰⁷⁸ ROSTAGNI 1923, p. 401.

¹⁰⁷⁹ APOLLONIO 1971, p. 433.

¹⁰⁸⁰ Hor. *Epist.* II, 1, 161-163. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹⁰⁸¹ La questione cronologica dell'epistola è riassunta da LA PENNA 1950, pp. 151-154.

¹⁰⁸² Cfr. DOTTI 2015², p. 150. «Verum age et his, qui se lectori credere malunt quam spectatoris fastidia ferre superbi, curam redde brevem» (Hor. *Epist.* II,1, 214-216).

¹⁰⁸³ Introduzione all'autore e all'opera in DEL CORNO 1995, pp. 529-538.

¹⁰⁸⁴ Dichiarazioni di metodo in: *Alex.* 1, 1-2; *Aem.* 1, 1-4; *Per.* 1, 4; 2, 1 ss.; *Demetr.* 1, 3-8.

Nell'*incipit* della biografia di Nicia troviamo una delle più celebri dichiarazioni di metodo disseminate nelle *Vite parallele*:¹⁰⁸⁵

ἄς γοῦν Θουκυδίδης ἐξήνεγκε πράξεις καὶ Φίλιστος, ἐπεὶ παρελθεῖν οὐκ ἔστι, μάλιστα γὰρ δὴ τὸν τρόπον καὶ τὴν διάθεσιν τοῦ ἀνδρὸς ὑπὸ πολλῶν καὶ μεγάλων παθῶν καλυπτομένην περιεχούσας, ἐπιδραμῶν βραχέως καὶ διὰ τῶν ἀναγκαίων, ἵνα μὴ παντάπασιν ἀμελῆς δοκῶ καὶ ἀργὸς εἶναι, τὰ διαφεύγοντα τοὺς πολλοὺς, ὑφ' ἐτέρων δ' εἰρημένα σποράδην ἢ πρὸς ἀναθήμασιν ἢ ψηφίσμασιν εὐρημένα παλαιοῖς πεπεύραμαι συναγαγεῖν, οὐ τὴν ἄχρηστον ἀθροίζων ἱστορίαν, ἀλλὰ τὴν πρὸς κατανόησιν ἠθους καὶ τρόπου παραδιδούς.¹⁰⁸⁶

Perciò i fatti narrati da Tucidide e Filisto, che non è possibile tralasciare in quanto racchiudono soprattutto l'indole e la disposizione spirituale di Nicia, rivelata da molte e grandi sventure, io li ho scorsi rapidamente nei tratti essenziali, per non apparire del tutto trascurato e pigro; invece ho cercato di adunare le notizie sfuggite alla maggior parte degli storici e anche dagli altri riferite incidentalmente, oppure rintracciabili soltanto in antiche iscrizioni votive o decreti, non per compilare una ricerca inutile, ma per approfondirne una atta alla comprensione del carattere e del comportamento del personaggio.

Trad. di C. Carena

Plutarco dichiara che intende riferire in modo sommario gli avvenimenti già narrati dai grandi storici (Tucidide e Filisto in questo caso) per dedicarsi al «materiale che sfugge ai più», desunto da fonti meno conosciute e dai documenti epigrafici. L'obiettivo è offrire un quadro complessivo del carattere (τρόπος) e del temperamento (ἦθος) del protagonista.

¹⁰⁸⁵ Sull'importanza metodologica del capitolo cfr. GENTILI-CERRI 1978, p. 13.

¹⁰⁸⁶ Plut. *Nic.* I, 5.

La stessa dichiarazione è valida per la *Vita Solonis*, in cui è citato Tespi. La problematica delle fonti della biografia di Solone (97-110 a.C.¹⁰⁸⁷) è approfondita da Luigi Piccirilli nella introduzione al testo edito dalla Fondazione Lorenzo Valla.¹⁰⁸⁸ Lo studioso ripercorre quella che chiama la «*quellenforschung* della biografia soloniana»¹⁰⁸⁹ che riferisco qui in sintesi. Le fonti identificate sono Didimo e gli scritti *Sui legislatori* (Περὶ νομοθετῶν) e *Sui sette savi* (Περὶ τῶν ἑπτὰ σοφῶν) di Ermippo di Smirne. Per loro tramite Plutarco avrebbe conosciuto gli autori più antichi: Androzio (autore di *Atthis*) e Teofrasto. Ai quali si aggiunga Aristotele. Il rapporto tra la biografia plutarca e la *Costituzione degli Ateniesi* di Aristotele è ancora oggi oggetto di discussione. Se le concordanze di contenuto e di lessico ammettono la conoscenza di Aristotele da parte di Plutarco, un diretto utilizzo dell'opera sembrerebbe sia da escludere date le differenze non solo nei dettagli ma in generale nell'interpretazione della figura di Solone. Possibile che il biografo si sia basato sulla memoria e gli appunti tratti dalla *Costituzione degli Ateniesi*.¹⁰⁹⁰ Non solo. In altri casi Plutarco si sarebbe servito di una fonte intermedia (*mittelquelle*). È il caso del materiale aneddótico attinto probabilmente da raccolte ad uso retorico.¹⁰⁹¹ In generale il biografo raccolse preventivamente una grande quantità di fonti di cui poi si servì non in base alla loro attendibilità storica ma alla consonanza con il carattere del personaggio di cui narra la vita. Tra gli scrittori citati di cui non sono pervenute le opere degno di nota è Eraclide Pontico, il 'maestro' di Cameleonte.¹⁰⁹² Tespi compare come un personaggio con cui Solone viene in contatto diretto (29, 6-7). Secondo Piccirilli l'aneddoto deriverebbe da una fonte intermedia che potrebbe essere identificata in Ermippo, l'autore delle *Vite degli uomini illustri*.¹⁰⁹³ Come è noto, il genere letterario della

¹⁰⁸⁷ Questione cronologica delle *Vite parallele* in generale e della *Vita Solonis* in particolare in PICCIRILLI 1977, pp. 999-1004.

¹⁰⁸⁸ PICCIRILLI 2011⁶, pp. IX-XXXVII. Bibliografia sulle fonti plutarchee: ivi, p. XLII.

¹⁰⁸⁹ Per la 'ricerca delle fonti': ivi, pp. XII-XV.

¹⁰⁹⁰ Cfr. ivi, p. XV.

¹⁰⁹¹ Cfr. ivi, pp. XIII-XIV.

¹⁰⁹² Cfr. ivi, pp. XIX-XXI.

¹⁰⁹³ Cfr. ivi, p. XXXVI.

biografia, cui Plutarco programmaticamente si richiama, risale alla tradizione peripatetica. Anche la testimonianza plutarchea su Tespi è riconducibile all'ambiente culturale del Peripato.

Polluce, *Onomomasticon* (II sec. d.C.)

Nato a Naucrati in Egitto fu discepolo ad Atene del retore Adriano di Tiro che sostituì nella cattedra di sofistica alla sua morte. L'*Ὀνομαστικὸν ἐν βιβλίοις* fu scritto intorno al 170 d.C. e pubblicato *ante* 177 d.C. dedicato all'imperatore Commodo, allievo di Polluce.¹⁰⁹⁴ Il lessico comprende un elenco di vocaboli ordinati per argomento in dieci libri, accompagnati da brevi spiegazioni. Fonte tanto importante quanto nota per la storia del teatro è il IV libro riguardante le maschere ed i costumi greci.¹⁰⁹⁵ All'interno di questa sezione al lemma ἐλέος (§123) è nominato Tespi.

Si è molto discusso sulle fonti di Polluce.¹⁰⁹⁶ In generale si è pensato al filologo alessandrino Aristofane di Bisanzio, di cui Ateneo (XIV 659a) ricorda l'opera *Περὶ προσώπων*.¹⁰⁹⁷ Altra possibile fonte è la *Θεατρικὴ ἱστορία* di Giuba, il re di Mauritania, che attingeva alle fonti più antiche.¹⁰⁹⁸ In alcuni casi è Polluce stesso che cita esplicitamente le sue fonti. Nella sezione dedicata al teatro sono indicati: Aristofane, Platone, Ferecrate, Iperide, Antifane. Un campione rappresentativo degli autori frequentemente nominati nell'*Onomasticon*.¹⁰⁹⁹ Polluce cita inoltre l'*Ὀνομαστικὸν* di Gorgia (IX, 5) e il *Σκευογραφικόν* di Eratostene (in apertura del libro X), uno studio sui costumi degli attori.¹¹⁰⁰ Possiamo supporre un lavoro di *mise en fiches* preparatorio alla redazione del lessico.¹¹⁰¹

¹⁰⁹⁴ Cfr. BERNABÒ BREA 2001, p. 148.

¹⁰⁹⁵ Meticoloso lo studio di MAUDIT-MORETTI (2010, pp. 521-541) su Polluce lessicografo di teatro.

¹⁰⁹⁶ La questione delle fonti è riassunta da BERNABÒ BREA 2001, p. 148.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁹ Cfr. MAUDIT-MORETTI 2010, p. 532.

¹¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 535.

¹¹⁰¹ Cfr. *ivi*, p. 534.

Clemente Alessandrino, *Stromati* (II-III sec. d.C.)

Apologeta cristiano nato verso la metà del II sec. d.C. probabilmente ad Atene, Clemente svolse ad Alessandria la sua attività di scrittore, professore e predicatore. Qui scrisse gli *Stromati*, un'opera in otto libri che si caratterizza per la grande varietà degli argomenti volta a dimostrare che il Cristianesimo è la vera filosofia.¹¹⁰² Gli *Stromati* presentano una impostazione storico-eurematografica volta a rintracciare i canali di diffusione delle varie filosofie pagane.¹¹⁰³ Il capitolo XVI comprende una lunga sequenza di invenzioni, inclusa quella della tragedia per opera di Tespi. Massimiliano Ornaghi approfondisce le fonti di Clemente Alessandrino.¹¹⁰⁴ Da un lato l'apologeta aderisce alla cosiddetta 'teoria dei prestiti' avvalendosi di repertori eruditi e compilazioni di autori giudei,¹¹⁰⁵ dall'altro è verosimile che sia ricorso a trattazioni tematiche o miscellanee.¹¹⁰⁶ Tra le fonti citate dall'alessandrino nel capitolo XVI interessa qui sottolineare Aristotele e Teofrasto. Molte opere dello Stagirita avrebbero potuto offrire informazioni eurematografiche relative a vari campi del sapere utili a Clemente.¹¹⁰⁷ Si ricordi che Teofrasto fu autore di *Περὶ εὐπημάτων* di cui sopravvivono poche testimonianze.¹¹⁰⁸ È possibile pertanto che l'invenzione della tragedia attribuita a Tespi da Clemente Alessandrino risalga a fonti dell'ambiente peripatetico. È bene tenere presente però che il dato clementino «costituisce probabilmente il risultato di una complessa catena di citazioni, effettuate sulla base di criteri imponderabili».¹¹⁰⁹

¹¹⁰² Rimando alla lunga introduzione di RIZZI 2006, pp. I-LXXIII.

¹¹⁰³ Rimando alla trattazione approfondita degli *Stromati* di ORNAGHI 2016, pp. 67-97.

¹¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, pp. 72-97.

¹¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 72.

¹¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 78.

¹¹⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 85.

¹¹⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 83 e nota 21.

¹¹⁰⁹ *Ivi*, p. 97.

Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* (fine II-metà III sec. d.C.)

Nulla sappiamo della vita di Diogene Laerzio autore della *Raccolta delle vite e delle dottrine dei filosofi* (Βίοι καὶ γνῶμαι τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκμησάντων) in dieci libri. Dalla sua opera deduciamo che fu attivo nella metà del III sec. d.C.¹¹¹⁰ Si è molto discusso del suo orientamento filosofico.¹¹¹¹ Secondo Marcello Gigante «non appartenne a nessuna scuola filosofica, ma fu uomo di molti libri. Non può considerarsi un filosofo sistematico, ma un uomo aristotelicamente curioso della vita e della dottrina dei filosofi eminenti».¹¹¹²

Nel caso dell'opera laerziana è lecito parlare di 'eclettismo delle fonti'. Diogene trasse le informazioni da vari autori che avevano trattato singolarmente la vita di un filosofo o le scuole filosofiche o le invenzioni e gli aneddoti.¹¹¹³ Tra le varie fonti: Antigono di Caristo, biografo del III sec. a.C.,¹¹¹⁴ e il peripatetico Sozione di Alessandria che con la sua Διαδοχὴ τῶν φιλοσόφων nel II sec. a.C. segnò una svolta nella storiografia filosofica. La prima generazione del Peripato cercò infatti di conciliare l'interesse teorico e la curiosità biografica.¹¹¹⁵

Direi che Diogene sia da porre, anche se non esclusivamente, nella tradizione della storiografia curiosa ed erudita promanata dalla prima scuola aristotelica e che la sua ascendenza sia da considerarsi fondamentalmente teofrastea, contaminata da numerosi rivoli in cui si disperse e di ramificò la ricerca dopo Aristotele.¹¹¹⁶

Merita attenzione la componente aneddótica ampiamente presente nell'opera di Laerzio. Non solo perché, come vedremo, le due citazioni di Tespi sono contenute in altrettanti aneddoti, ma perché essi interessarono lo stesso Aristotele e gli aristotelici. Dal Peripato nacque l'interesse per le collezioni di aneddoti. Così dalle vite laerziane emerge il processo compositivo che riusciamo

¹¹¹⁰ Introduzione all'autore e all'opera in GIGANTE 2000⁴, vol. I, pp. IX-LXIV.

¹¹¹¹ Per la questione delle fonti cfr. *ivi*, pp. XII-XV.

¹¹¹² *Ivi*, p. XV.

¹¹¹³ Cfr. *ivi*, pp. XIX-XX.

¹¹¹⁴ Cfr. *ivi*, p. XI.

¹¹¹⁵ Cfr. *ivi*, p. XV.

¹¹¹⁶ *Ivi*, p. XX.

a cogliere o solo immaginare in autori peripatetici tra i quali il nostro Cameleonte, di cui parleremo ampiamente.¹¹¹⁷ È secondario se un aneddoto sia vero o inventato «purché contribuisca ugualmente e plausibilmente al ritratto dell'uomo».¹¹¹⁸ Il legame Tespi-Laerzio non poggia solo sulle due citazioni del drammaturgo ikariese da parte del filosofo. L'aneddotica tespiana accomuna Laerzio e i peripatetici, *in primis* Cameleonte.

Ateneo, *Deipnosophisti* († post 192 d.C.)

Sono poche le notizie pervenuteci su Ateneo di Naucrati e quasi tutte desunte dalla sua monumentale opera.¹¹¹⁹ I *Deipnosophisti*, si sa, pertengono al genere della letteratura simposiaca che ha il suo prototipo nel *Simposio* di Platone. Oltre a questa letteratura specifica, Ateneo ha attinto a numerose fonti: raccolte di vario genere, monografie, cataloghi, didascalie e lessici ellenistici, drammi comici attici, opere storiografiche.¹¹²⁰ I temi di discussione del banchetto prendono spunto dai cibi e dalle bevande serviti in tavola e sono trattati in modo documentaristico con abbondanti citazioni. Spesso gli argomenti si allontanano dal punto di partenza e si avvicinano liberamente.¹¹²¹ Numerosi sono gli elenchi e i cataloghi così che l'opera può essere considerata un «lessico in forma di dialogo conviviale».¹¹²² Tespi è citato nel I libro¹¹²³ che si apre con la presentazione dei convitati, cui seguono notizie sull'allestimento dei banchetti e la digressione sulla letteratura gastronomica greca. Si parla poi di Omero e dei vari artisti che allietavano i suoi conviti (danzatori, aedi, acrobati) e infine delle varietà e degli effetti del vino.¹¹²⁴

¹¹¹⁷ Ivi, pp. XXXII-XXXIII.

¹¹¹⁸ Cfr. ivi, p. XXXV.

¹¹¹⁹ Per un approfondimento sull'autore, l'opera, la trasmissione del testo cfr. DEGANI 2010, pp. VII-XV.

¹¹²⁰ Cfr. ivi, p. XI.

¹¹²¹ Cfr. ivi, p. VIII.

¹¹²² *Ibidem*.

¹¹²³ Ath. I, 22a. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹¹²⁴ Cfr. DEGANI 2010, pp. VIII-IX.

Evanzio, *De fabula* (prima metà IV sec. d.C.)

Nell'introduzione al commento terenziano di Elio Donato, subito dopo la *Vita Terentii*, si trova una trattazione anonima relativa alla commedia. La prima parte è generalmente attribuita a Evanzio.¹¹²⁵ Data la scarsità della trattatistica latina sul teatro, il breve trattato è di una certa importanza.¹¹²⁶ Di Evanzio si sa poco. Sarebbe vissuto nella prima metà del IV sec. d.C. e morto nel 358. Insegnò alla scuola di Costantinopoli e probabilmente fu un grammatico insigne.¹¹²⁷ La commedia è l'argomento principale del trattato, nel quale si affrontano non pochi temi e problemi: origine, sviluppo, natura e funzione della commedia. Questi fanno di Evanzio un «epigono di una lunga e variamente articolata tradizione».¹¹²⁸ Nella trattazione teorica della commedia, l'autore del *De fabula* ha predecessori illustri quali Teofrasto, Cameleonte, Eratostene di Cirene oltre agli esegeti dei singoli autori.¹¹²⁹ Non solo. Anche Platone e Aristotele, come abbiamo visto, parlano della commedia. La mancanza di citazioni dirette impedisce di riconoscere con precisione le fonti immediate di Evanzio, ma è sicuro che la scuola peripatetica gli abbia fornito temi, problemi e soluzioni.¹¹³⁰ Secondo la consuetudine peripatetica l'autore nella prima parte del trattato coglie caratteri comuni e differenze di tragedia e commedia. In questo contesto vengono ricordati i primi rappresentanti delle due forme teatrali: Tespi per la tragedia, Eupoli, Cratino e Aristofane per la commedia, e viene esaltata l'opera di Omero come originaria di entrambe le forme drammatiche.¹¹³¹

¹¹²⁵ Sulle motivazioni dell'attribuzione rimando a CUPAILOLO 1979, pp. 8-9.

¹¹²⁶ Cfr. *ivi*, p. 5. Per un approfondimento sull'autore e l'opera: *ivi*, pp. 5-129.

¹¹²⁷ Cfr. *ivi*, p. 10.

¹¹²⁸ *Ivi*, p. 19.

¹¹²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 19-20.

¹¹³⁰ Cfr. *ivi*, p. 24.

¹¹³¹ Evanthius *de Fab.* I, 5. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

Temistio, *Orationes* (IV sec. d.C.)

Temistio si distinse fin da giovane nell'esegesi di Aristotele. A Costantinopoli coniugò la professione di insegnante di filosofia con quella di alto funzionario dell'impero romano. Fu senatore, proconsole e prefetto della città.¹¹³² Nelle *Orationes* il filosofo ripercorre la storia della civiltà attraverso l'evoluzione delle *technai*, comprese le arti liberali di pittura, citaristica, auletica e tragedia. In base a uno schema triadico ciascuna fase evolutiva comprende: scoperta, maturazione e piena fioritura.¹¹³³ La tradizione dell'invenzione tespiana di prologo e *rhesis* è attribuita dall'esegeta ad Aristotele. Si tratterebbe dell'unico riferimento aristotelico a Tespi.

Diomede Grammatico, *Ars grammatica* (IV sec. d.C.)

Non abbiamo notizie biografiche del grammatico romano di fine IV sec. d.C. Nel terzo libro dell'*Ars grammatica*, nell'ampia sezione iniziale (*De poematibus*), è citato Tespi. Qui Diomede fornisce molte informazioni sui vari generi: epica, elegia, giambo e poesia epodica, satira, poesia bucolica, tragedia, commedia.¹¹³⁴ Tespi è menzionato come inventore della maschera, nonché della tragedia sulla scorta dell'*Ars Poetica* di Orazio di cui sono citati i versi 275-277. Mentre è dichiarata la fonte oraziana dell'ἔϋρημα tespiano della tragedia, l'invenzione della *persona* attribuita al drammaturgo ikariense solleva la questione delle fonti di Diomede. In generale non è escluso che il grammatico latino avesse attinto alla Τέχνη γραμματική di Dionisio Trace (II sec. a.C.) o alle sue fonti.¹¹³⁵

Suda (X sec. d.C.)

Rimando al paragrafo 5 I lessicografi e Tespi: il caso della *Suda*.

¹¹³² Introduzione a Temistio in MAISANO 1995.

¹¹³³ Cfr. GARZYA 1988, p. 67.

¹¹³⁴ Cfr. ORNAGHI 2016, pp. 161-168.

¹¹³⁵ Cfr. *ivi*, p. 163.

4. I peripatetici e Tespi: il caso di Cameleonte

I discepoli della scuola aristotelica assunsero l'atteggiamento che il filosofo ebbe nell'ultimo periodo della sua vita. L'interesse dello Stagirita, abbandonata l'indagine speculativa, si rivolse allora all'osservazione scientifica, al mondo empirico. Esempio la silloge sistematica delle *Didascalie*,¹¹³⁶ una fonte di fondamentale importanza nella storia del teatro greco. Gli scolari del Peripato ereditarono anche lo studio dei poeti antichi considerati nella loro esemplarità.¹¹³⁷ Aristotele può essere considerato l'iniziatore della *grammatiké*, intesa come lo studio erudito della letteratura, e il maestro con la sua scuola dei *grammatikoi* alessandrini.¹¹³⁸ Le ricerche dei peripatetici sulle opere poetiche e sulle personalità degli autori furono infatti un impulso importante alla filologia alessandrina.¹¹³⁹

In questo contesto culturale si inserisce Cameleonte,¹¹⁴⁰ autore della perduta monografia *Περὶ Θέσπιδος*, la fonte più antica e, si presume, esaustiva su Tespi. Dell'opera si è conservato solo il titolo tramandato da testimonianze seriori, su cui torneremo. Poche le notizie certe della vita di Cameleonte: nacque a Eraclea sul Ponto¹¹⁴¹ in Asia minore e fu seguace della scuola peripatetica.¹¹⁴²

¹¹³⁶ «Διδασκαλία» (Diog. Laerz. V, 1, 26). È noto che Aristotele in quest'opera raccolse e pubblicò le liste ufficiali compilate e deposte negli archivi d'Atene sulle rappresentazioni drammatiche e corali eseguite ogni anno. Sulle *Didascalie* aristoteliche cfr. JACHMANN 1909.

¹¹³⁷ Cfr. GIORDANO 1990², p. 11.

¹¹³⁸ Cfr. MONTANARI 2014, p. 79. Il saggio di Montanari mette in luce il rapporto di continuità dal Peripato alla scuola alessandrina.

¹¹³⁹ Cfr. *ivi*, p. 96.

¹¹⁴⁰ Su Cameleonte: SCORZA 1934; WHERLI 1968; GIORDANO (1977) 1990²; LORENZONI 1979, pp. 321-322; ID. 1980, pp. 137-149; MARTANO 2007; ID. 2012.

¹¹⁴¹ Sulla cultura Eraclotea da Erodoto a Eraclide Pontico cfr. DESIDERI 1991, pp. 7-24.

¹¹⁴² Così riferisce lo storico Taziano: «Περὶ γὰρ τῆς Ὀμήρου ποιήσεως γένους τε αὐτοῦ καὶ χρόνου καθ'ὸν ἤκμασεν προηρένησαν πρεσβύτατοι [...] Μεγακλείδης τε καὶ Χαμαιλέων οἱ Περιπατητικοί»; (Sulla poesia di Omero, la sua stirpe e il periodo in cui fiorì i più antichi ad indagare furono [...] Megaclide e Cameleonte peripatetici; Tatian, *Ad Graec.* 31, p. 31.16 = Chamael. Fr. 15; MARTANO 2012, trad. di A. Martano).

La data di nascita si pone tra il 360 e il 350 a.C.¹¹⁴³ oppure attorno al 345 a.C.¹¹⁴⁴ Nel primo caso sarebbe stato condiscipolo di Teofrasto, nel secondo suo alunno.¹¹⁴⁵ Comunque sia, appartenne alla prima generazione del Περὶπατος e frequentò le lezioni ateniesi di Aristotele. Prima del suo ingresso nel Peripato è possibile che il giovane Cameleonte si fosse formato alla ‘scuola’ di Eraclide Pontico, il filosofo suo conterraneo di formazione platonica non esente da influssi aristotelici.¹¹⁴⁶ Fu forse lo stesso Eraclide a raccomandare l’ammissione di Cameleonte nella scuola di Aristotele.¹¹⁴⁷ Lo storico Memnone¹¹⁴⁸ riferisce che nel 281-280 a.C. Cameleonte, in età piuttosto avanzata, fu inviato come ambasciatore di Eraclea presso la corte di Seleuco I - diadoco di Alessandro Magno e poi sovrano dell’impero seleucide - che aveva l’intenzione di estendere i suoi domini sulle città del Ponto. Dalla testimonianza si desume che Cameleonte partecipasse attivamente alla vita della sua città di origine dove è probabile abbia trascorso gli ultimi anni della sua vita. La data di morte può fissarsi *ante* 270-260 a.C.¹¹⁴⁹

I numerosi titoli attestati delle sue opere¹¹⁵⁰ offrono un vasto panorama dell’erudizione letteraria del Peripato, di cui Cameleonte è ritenuto autorevole rappresentante.¹¹⁵¹ Gli scritti si articolano in tre nuclei tematici: problemi etici,

¹¹⁴³ Cfr. SCORZA 1934, p. 1.

¹¹⁴⁴ Cfr. MARTANO 2007, p. 3.

¹¹⁴⁵ Cfr. GIORDANO 1990², p. 19.

¹¹⁴⁶ Cfr. MARTANO 2007, p. 3. Su Eraclide Pontico torneremo.

¹¹⁴⁷ Cfr. WHERLI 1968, s.v. Chamaileon, col. 369.

¹¹⁴⁸ Memnon Heracleotes, *De Heracleia* (Phot. *Biblioth.* 226a, 9-25=FrGrHist 434 F 7. Chamael. fr. 1a, MARTANO 2012).

¹¹⁴⁹ Cfr. MARTANO 2007, p. 4.

¹¹⁵⁰ *περὶ Ανακρέοντος; περὶ Σαπφοῦς; περὶ Σιμωνίδου; περὶ Θεσπίδος; περὶ Αἰσχύλου; περὶ Λάσου; περὶ Πινδάρου; περὶ Στησιχόρου; περὶ Ὀμήρου; περὶ Ἰλιάδος; περὶ Ἡσιόδου; περὶ κωμῳδίας; περὶ τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας; περὶ Σατύρων; Προτρεπτικὸς; περὶ μέθης; περὶ ἡδονῆς; περὶ θεῶν* (MARTANO 2012, pp. 180-182). A suo tempo Lorenzoni attribuì a Cameleonte anche l’opera *Λιβυκοὶ λόγοι* tradita da Esichio (Hesych. Λ 946 L.) aggiungendo alla poliedrica attività del nostro autore anche la favolistica, un campo di particolare interesse per la scuola peripatetica (LORENZONI 1979, pp. 321-322).

¹¹⁵¹ Cfr. GIORDANO 1990², pp. 12-13.

Omero, monografie sui singoli poeti. Alcuni titoli evidenziano l'interesse di Cameleonte, e della scuola aristotelica in generale, per il teatro: *περὶ Θεσπίδος*; *περὶ κωμωδίας*; *περὶ Αἰσχύλου*; *περὶ Σατύρων*. Nell'opera *περὶ κωμωδίας*¹¹⁵² l'Eracleota con impostazione aneddotica riferisce dati biografici e 'caratteriali' dei poeti comici desumendoli dalle loro opere.¹¹⁵³ In *περὶ Αἰσχύλου* è raccontata la dedizione al cibo e al vino di Eschilo.¹¹⁵⁴ In *περὶ Σατύρων* l'autore riconduce il proverbio «Hai rovinato il vino versando acqua» (*ἀπόλεσας τὸν οἶνον ἐπιχέας ὕδωρ*) al dramma satiresco *Ciclope* di Arisia.¹¹⁵⁵ Sembra che la componente aneddotico-proverbiale caratterizzi le sue opere. Sulla complessa questione del genere letterario della produzione cameleontica¹¹⁵⁶ basti qui osservare che esso non è riconducibile *stricto sensu* alla biografia che solo in età ellenistica si distinse dalla storiografia. In base alle testimonianze pervenute si può presumere che nelle opere di Cameleonte convivessero: notizie antiquarie, annotazioni dossografiche, aneddoti, ricostruzioni storiche e filologiche, tipologie frequenti nel Peripato tanto da generare accuse di plagio o difficoltà di attribuzione.¹¹⁵⁷

L'aneddoto del plagio subito da Cameleonte è significativo per diversi aspetti. Diogene Laerzio tramanda che Cameleonte accusò il maestro Eraclide Pontico di aver copiato i suoi scritti nelle opere su Omero ed Esiodo.

Χαμαιλέων τε τὰ παρ' ἑαυτῷ φησι κλέψαντα αὐτὸν (scil.
Ἡρακλείδην) τὰ περὶ Ἡσιόδου καὶ Ὀμήρου γράψαι.¹¹⁵⁸

Cameleonte afferma che l'opera di Eraclide su Esiodo e Omero è un plagio dei suoi scritti.

Trad. di M. Gigante

¹¹⁵² Cfr. Chamael. fr. 46 (MARTANO 2012).

¹¹⁵³ È quanto emerge sul poeta comico e ditirambico Anassandrine (*ibidem*).

¹¹⁵⁴ Chamael. fr. 42, 43a-43b (MARTANO 2012).

¹¹⁵⁵ Chamael. fr. 40a-40d (*ibidem*).

¹¹⁵⁶ Per la questione rimando a GIORDANO 1990², pp. 14-17.

¹¹⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 16.

¹¹⁵⁸ Diog. Laert. V, 92 (Chamael. fr. 16; MARTANO 2012).

Il maestro avrebbe dunque copiato le opere del discepolo. Il plagio attesterebbe lo stretto rapporto tra Eraclide e Cameleonte e il prestigio degli scritti di quest'ultimo. Sembra che Eraclide fosse avvezzo a tale pratica. Non solo. Scrive Diogene Laerzio:

Φησὶ δ' Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς καὶ τραγωδίας αὐτὸν ποιεῖν καὶ
Θέσπιδος αὐτὰς ἐπιγράφειν.¹¹⁵⁹

Aristosseno il musico dice che [Eraclide] compose delle tragedie
e le spacciò come opere di Tespi.

Trad. di M. Gigante

Diversa è la modalità di falsificazione letteraria. Mentre nel primo caso Eraclide copierebbe Cameleonte, nel secondo il filosofo spaccia le proprie tragedie come drammaturgie di Tespi. Perché?

Andando oltre la componente aneddotica, cogliamo alcuni elementi utili alla nostra ricerca. *In primis* l'ambiente peripatetico in cui si collocano queste notizie. Eraclide Pontico, Aristosseno, Cameleonte appartengono a tale contesto filosofico-culturale, cui deve essere ricondotto anche l'interesse per Tespi. Si tratta di filosofi illustri. Basti qui ricordare che prima di entrare nella scuola aristotelica, Eraclide Pontico (385-322? a.C.) sostituì *pro tempore* Platone nella direzione dell'Accademia, in occasione dell'ultimo viaggio del filosofo a Siracusa.¹¹⁶⁰ Diogene Laerzio elenca le numerose opere di costui tra cui *Sui tre poeti tragici* (Περὶ τῶν τριῶν τραγωδοποιῶν)¹¹⁶¹ a dimostrazione del vivo interesse per il teatro in tale ambiente.¹¹⁶²

Ancora. Aristosseno il musico (375?-post 322 a.C.) tenne lezioni di musicologia presso la scuola di Aristotele.¹¹⁶³ Stando alla *Suda*¹¹⁶⁴ scrisse più di

¹¹⁵⁹ Diog. Laert. V, 92.

¹¹⁶⁰ Per un approfondimento su Eraclide Pontico filosofo cfr. REALE 2004, vol. III, pp. 460-463.

¹¹⁶¹ Diog. Laert. V, 86-88.

¹¹⁶² Frammenti di Eraclide Pontico in WEHRLI 1969², vol. VII.

¹¹⁶³ Per un approfondimento su Aristosseno filosofo cfr. REALE 2004, vol. IV, pp. 323-324.

¹¹⁶⁴ SUDA α 3927 Adler.

quattrocento opere interessandosi soprattutto di musica, disciplina, è ben noto, profondamente intrecciata al teatro greco. Si ricordino almeno i trattati: *Sugli auloi* (Περὶ αὐλῶν); *Sui cori* (Περὶ χορῶν); *Sulla danza della tragedia* (Περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως); *Sui poeti tragici* (Περὶ τραγωδοποιῶν).¹¹⁶⁵

Questi filosofi hanno in comune non solo l'interesse per il teatro ma anche l'attenzione per Tespi: prova eloquente del dibattito intorno al presunto *primus inventor* della tragedia attica. Cameleonte dedicò una monografia a Tespi, Eraclide spacciò come tespiane tragedie scritte da lui, Aristosseno ne riferì il plagio. Evidentemente Tespi e la *quaestio* dell'origine della tragedia, già *vexata* nel IV sec., era oggetto di animata discussione nel *Peripatos*. Possiamo affermare che i discepoli di Aristotele abbiano compiuto una trattazione sistematica sul teatro, superando definitivamente l'approccio asistemico e soprattutto etico e politico di matrice platonica. Dato fondamentale, ma non sottolineato a sufficienza dalla storiografia. L'ombra di Tespi inizia in tal modo a meglio definirsi.

Consideriamo ora la trasmissione nelle fonti seriori del Περὶ Θέσπιδος cameleontico. Il titolo è tradito all'interno del noto proverbio¹¹⁶⁶ «Niente a che fare con Dioniso» (Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον).¹¹⁶⁷ Trasmesso con varianti da numerose fonti: Zenobio¹¹⁶⁸ (I-II sec. d.C.), Diogeniano¹¹⁶⁹ (I-II sec. d.C.), Plutarco¹¹⁷⁰ (I-II sec. d.C.) e Pseudo-Plutarco,¹¹⁷¹ Pausania Atticista (inizio II

¹¹⁶⁵ Frammenti delle opere di Aristosseno in WEHRLI 1967, vol. II, fr. 96, 103, 104-106, 113.

¹¹⁶⁶ Sulla paremiografia greca rimando all'introduzione del volume di LELLI 2006, pp. 11-60.

¹¹⁶⁷ Cfr. WINKLER-ZEITLIN 1990.

¹¹⁶⁸ Zen. V, 40. *Infra*.

¹¹⁶⁹ Diog. VII, 18. *Infra*.

¹¹⁷⁰ «ὥσπερ οὖν, Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγωδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων ἐλέχθη τὸ 'τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον» (Plut. *Quaes. Conv.* 615a). (Come nacque il detto "Cosa c'entrano queste cose con Dioniso?", allorché Frinico ed Eschilo portarono nella tragedia il mito e la rappresentazione delle passioni; trad. di E. Lelli, G. Pisani).

¹¹⁷¹ «τὰ μηδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· τὴν κωμῶδιαν καὶ τὴν τραγωδίαν ἀπὸ γέλωτος εἰς τὸν ἴβιον φασὶ παρελθεῖν. καὶ <γάρ> κατὰ καιρὸν τῆς συγκομιδῆς τῶν γεννημάτων παραγενομένους τινὰς ἐπὶ τὰς ληνοὺς καὶ τοῦ γλεύκουσ πίνοντας [ποιήματα τινα] σκώπτειν· <ὔστερον δὲ σκωπτικὰ> |ποιήματά τινα| καὶ γράφειν, <ᾗ> διὰ τὸ πρότερον ἐν κώμαις ἄδεσθαι κωμῶδιαν καλεῖσθαι. ἤρχοντο δὲ καὶ συνεχέστερον εἰς τὰς κώμας τὰς Ἀττικὰς γύψω τὰς ὄψεις κεχρισμένοι καὶ

sec. d.C.),¹¹⁷² Fozio (IX sec. d.C.),¹¹⁷³ *Suda* (X sec. d.C.),¹¹⁷⁴ Apostolio (XV sec. d.C.).¹¹⁷⁵ Mentre nella παροιμία tramandata da Zenobio, Diogeniano, Plutarco e Pseudo-Plutarco non si fa riferimento all'opera *Su Tespi* di Cameleonte, in Pausania Atticista, Fozio, *Suda* e Apostolio essa è citata. Si noti che Diogeniano, benché fosse di Eraclea sul Ponto e quindi conterraneo di Cameleonte, sembra non conoscere la relazione tra il proverbio e l'opera del peripatetico. Improbabile che l'avesse taciuta intenzionalmente. È ipotesi economica che la tradizione secondo la quale il Περὶ Θέσπιδος cameleontico contenesse la spiegazione dell'origine del famoso detto sia successiva.

Prendiamo ora in considerazione il lessico *Suda*, i cui rapporti con Fozio saranno oggetto del paragrafo seguente.

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον: Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγωδίαν εἰς τὸν Διόνυσον ποιήσαντος, ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο: ὄθεν ἡ παροιμία. Βέλτιον δὲ οὕτως: τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικὰ ἐλέγετο: ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέπησαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες: ὄθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.¹¹⁷⁶

ἔσκαωπον. * * * τραγικὰ παρεισφέροντες, <ἐπὶ τὸ> αὐστηρότερον μετῆλθον * * * ταῦτα οὖν καὶ ἐπεὶ τῷ Διονύσῳ πολέμιόν ἐστιν ὁ τράγος ἐπισκώποντές τινες ἔλεγον. * * * ἐπὶ τῶν τὰ ἀνοικεία τισι προσφερόντων» (Ps-Plut. *De prov. alexandr.* 30. CRUSIUS pp. 15-16).

¹¹⁷² Paus. Attic. ο 32.1-6 (ERBSE, pp. 201-202). Cfr. *infra*.

¹¹⁷³ Phot. *Lex. s.v.* Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (THEODORIDIS 618). Cfr. *infra*.

¹¹⁷⁴ SUDA ο 806 Adler. Cfr. *infra*.

¹¹⁷⁵ «Σικυωνίου τραγωδίαν εἰς αὐτὸν ποιήσαντος, ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο: ὄθεν ἡ παροιμία. Βέλτιον δὲ οὕτως: τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικὰ ἐλέγετο: ὕστερον δὲ καταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέπησαν, μηκέτι τοῦ τοῦ μνημονεύοντες: ὄθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ» (Apostolius *Cent.* 13.42. LEUTSCH, p. 585).

¹¹⁷⁶ SUDA ο 806 Adler.

“Niente a che fare con Dioniso”. Quando Epigene di Sicione compose una tragedia su Dioniso, alcuni gridarono questa frase; di qui il proverbio. Ma è preferibile così: un tempo (i poeti), scrivendo su Dioniso, gareggiavano con quei drammi che appunto erano detti satireschi; in seguito, passando a comporre tragedie, a poco a poco si volsero ai miti e alle vicende dolorose, non facendo più menzione di Dioniso; di qui anche gridarono questa frase. Cameleonte attesta qualcosa di simile nell’opera *Su Tespi*.

Trad. di D. Giordano

Riassumendo nel lessico sono riferite due distinte origini del proverbio. Secondo la prima ipotesi esso fu pronunciato dopo che Epigene di Sicione¹¹⁷⁷ compose una tragedia in onore di Dioniso (τραγωδίαν εἰς τὸν Διόνυσον), ma - pare di capire - senza alcun rapporto con il mito dionisiaco se alcuni (τινες) dopo la rappresentazione pronunciarono questa espressione da cui derivò il proverbio (παροιμία). Nella seconda ipotesi, preferita dal lessicografo (βέλτιον δὲ οὕτως), la massima fu espressa dopo che i tragediografi gradualmente (κατὰ μικρὸν) si affrancarono da Dioniso - centrale nelle composizioni precedenti «dette *satyriká*» (Σατυρικὰ ἐλέγετο) - a favore di miti e soggetti storici (εἰς μύθους καὶ ἱστορίας). «E Cameleonte nell’opera *Su Tespi* riferisce cose simili» (καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ). Una parte non secondaria della storiografia conclude che «Cameleonte attribuisse proprio a Tespi lo svolgimento di soggetti non dionisiaci nelle rappresentazioni in onore di Dioniso».¹¹⁷⁸ La questione è più complessa. E resta perplessità che nessuno abbia sinora messo in relazione il noto proverbio alla figura di Tespi. Le due convocate ipotesi sull’occasione che generò tale proverbio sono state interpretate

¹¹⁷⁷ Si tratta del drammaturgo indicato dalla *Suda* come «il primo scrittore di tragedie» in alternativa a Tespi (SUDA θ 282 Adler). Cfr. *infra* par. 6.2. Secondo Untersteiner «questa personalità [Epigene] corrisponderebbe a quella di un poeta dimenticato e tratto alla luce dal patriottismo locale, allo scopo di farne l’inventore della tragedia e di attribuire, per conseguenza, ai Dori il merito di questo fatto letterario» (1955, p. 213).

¹¹⁷⁸ PERETTI 1939, pp. 275-276.

anche come complementari tra loro e non alternative.¹¹⁷⁹ In tal caso la prima ipotesi si riferirebbe al solo Epigene e a un dramma specifico, ma non specificato, la seconda invece alluderebbe alla tragedia nel suo complesso e ad altri drammaturghi. Eschilo e Frinico *in primis* stando a Plutarco.¹¹⁸⁰

La *Suda* registra importanti notizie sulla storia del teatro greco: la competizione drammatica dei Σατυρικά¹¹⁸¹ composti in onore di Dioniso (εἰς τὸν Διόνυσον), il graduale cambiamento dei temi delle tragedie, non più focalizzati sulla divinità ma rivolti ai miti e alle vicende storiche. È possibile che Cameleonte in Περὶ Θεσπιδος avesse riferito in che modo le opere di Tespi si fossero affrancate dal culto dionisiaco. «Intimamente legato ai riti agrari dei demi attici, egli [Tespi] non sembra ricollegarsi alla storia del culto dionisiaco, se non in quanto quei riti autoctoni in quello si fondono ed unificano».¹¹⁸² Sul rapporto Tespi-Dioniso-culti demici torneremo.

In merito alla relazione tra il proverbio e la storia del teatro greco si consideri la testimonianza di Plutarco. Nelle *Questioni conviviali* si legge che il detto nacque «allorché Frinico e Eschilo portarono nella tragedia i miti e la rappresentazione di passioni» (Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγωδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων).¹¹⁸³ Anche Plutarco come Fozio e la *Suda* riconduce il proverbio al momento in cui i tragediografi si allontanarono da Dioniso per rivolgersi anche ad altri miti. Questi ultimi sono accompagnati dalle emozioni-sofferenze (πάθη) in Plutarco, dalla storia (ἱστορίας) nei lessicografi. Mentre Plutarco attribuisce tale cambiamento a Frinico e Eschilo,¹¹⁸⁴ nei lessici

¹¹⁷⁹ Cfr. MARTANO 2007, p. 188.

¹¹⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 188-189.

¹¹⁸¹ *Sul problema di Thespi e l'origine del dramma satiresco* (così si intitola il saggio) cfr. GAGLIUOLO 1929, pp. 1-14.

¹¹⁸² *Ivi*, p. 1.

¹¹⁸³ «ἐαυτούς, οἴχεται τῆς συμποτικῆς κοινωνίας τὸ τέλος καὶ καθύβρισται ὁ Διόνυσος. ὥσπερ οὖν, Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγωδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων» (Plut. *Quaes. Conv.* 615a).

¹¹⁸⁴ Stando all'*hypothesis* di Aristofane di Bisanzio, Euripide in *Baccanti* riprenderebbe la trama della tragedia *Pentee* di Eschilo (cfr. MATELLI 2017, p. 206). La produzione eschilea non sarebbe pertanto emancipata dal tema dionisiaco, come dimostra anche la tetralogia licurghea che

si allude a Tespi, citando l'opera di Cameleonte. Vedremo che Tespi non si allontanò completamente dall'elemento dionisiaco. Basti ricordare il tespiano *Pentheus*, il cui titolo è tramandato dalla *Suda* stessa.¹¹⁸⁵

Secondo Kerényi il proverbio «Niente a che fare con Dioniso» non esprime «un rifiuto contenutistico, bensì un giudizio sulla esteriorità e superficialità di un dramma, sul suo distacco da quel dio nel cui sacro recinto il dramma stesso veniva rappresentato».¹¹⁸⁶

Meritano attenzione inoltre le testimonianze, antecedenti i lessicografi, di Zenobio e Diogeniano del I-II sec. d.C. sul menzionato proverbio.

Così Zenobio:

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον ἐπὶ τῶν τὰ μὴ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις λεγόντων ἢ παροιμία εἴρηται. Ἐπειδὴ τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένων διθύραμβον ἄδειν εἰς τὸν Διόνυσον, οἱ ποιηταὶ ὕστερον ἐκβάντες τὴν συνήθειαν αὐτήν, Αἴαντας καὶ Κενταύρους γράφειν ἐπεχείρουν. Ὅθεν οἱ θεώμενοι σκώπτοντες ἔλεγον· “Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”. Διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ.¹¹⁸⁷

Non c'entra nulla con Dioniso. Il proverbio si dice per coloro che affermano qualcosa che non si accorda alle premesse. Una volta i cori tragici erano abituati a cantare il ditirambo in onore di Dioniso, ma poi i poeti, allontanandosi da questa consuetudine, presero a scrivere di Aiace e dei Centauri. Di qui gli spettatori canzonandoli dicevano “Non c'entra nulla con Dioniso”. Alla fine, per questo motivo, apparve loro opportuno mettere in scena i satiri, affinché non sembrasse che si dimenticassero del dio.

Trad. di E. Lelli

comprende le tragedie *Hedonoi*, *Bacchai* o *Bassarides*, *Neaniskoi* e il dramma satiresco *Likourgos* (Aesch. *TrGF*, 3, T78 Radt). Sui drammi a tema dionisiaco cfr. MATELLI 2017, pp. 207-209.

¹¹⁸⁵ SUDA θ 282 Adler.

¹¹⁸⁶ KERÉNYI (1976) 2011³, p. 302.

¹¹⁸⁷ Zen. V, 40.

Notiamo che in Zenobio il motto è espresso dagli spettatori (οἱ θεώμενοι) che canzonano (σκώπτοντες) i poeti poiché si sono allontanati dai ditirambi in onore di Dioniso. Per rimediare sono messi in scena (ἔδοξεν) i satiri (τοὺς Σατύρους) che ricordano il dio. Nel proverbio è conservata memoria dello sviluppo del teatro attico tra il VI e il V sec. a.C.: ditirambo, tragedia ‘sganciata’ dal culto di Dioniso, recupero dell’elemento dionisiaco con l’introduzione del dramma satiresco.¹¹⁸⁸ Zenobio sembra rifarsi ad Aristotele nella derivazione della tragedia dal ditirambo.¹¹⁸⁹

Ascoltiamo ora Diogeniano:

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· ἐπὶ τῶν τὰ μὴ προσήκοντα
φλυαρούντων. Πρῶτον γὰρ τὰ Διονύσου ἄδοντες οἱ ποιηταὶ,
ὑστερον κατεφρόνουν. Οἱ οὖν τοῦ Διονύσου ἔλεγον, Οὐδὲν πρὸς
τὸν Διόνυσον.

Non c’entra niente con Dioniso: per chi parla di cose sconvenienti.
I poeti, che all’inizio cantavano le storie di Dioniso,
successivamente misero da parte questo argomento. I sacerdoti di
Dioniso dissero: “non c’entra niente con Dioniso”.

Trad. di E. Lelli

Nella versione *brevior* di Diogeniano il proverbio è pronunciato dai sacerdoti di Dioniso (Οἱ οὖν τοῦ Διονύσου) quando la trama della tragedia stava allontanandosi dei miti dionisiaci.

Importa sottolineare che in tutte le fonti considerate il proverbio è ricondotto al momento in cui i poeti si ‘svincolano’ dall’elemento dionisiaco. Per cantare le storie di Aiace e dei Centauri in Zenobio, i miti e le passioni in Plutarco, i miti e le storie in Fozio e *Suda*.

Tornando al *Su Tespi* di Cameleonte, alla luce delle altre fonti considerate, possiamo ipotizzare che l’Eracleota esaminasse i primordi della

¹¹⁸⁸ Cfr. LELLI 2006, p. 450 nota 490.

¹¹⁸⁹ Arist. *Poet.* 1449a 9-13. Cfr. *supra* par. 2.

tragedia in relazione al dramma satiresco secondo la dottrina aristotelica.¹¹⁹⁰ Ricordiamo la relazione tra i due generi teatrali: il dramma satiresco rispetto alla tragedia si definisce da un lato per progressiva differenziazione, dall'altro per assimilazione. La tragedia assume la sua 'vera natura', stando ad Aristotele, staccandosi dall'elemento satiresco¹¹⁹¹ che torna a vivere negli agoni come referente esplicito della tragedia stessa.¹¹⁹² La *Suda* attribuisce a Pratina l'invenzione del dramma satiresco a fine VI sec.¹¹⁹³ Il genere, connotato in senso dionisiaco, sembrerebbe la risposta al proverbio «Niente a che fare con Dioniso», ossia all'esigenza di reintrodurre l'elemento dionisiaco che nella tragedia era andata perduto. Si aggiunga l'opera attestata intitolata *Sul dramma satiresco* (Περὶ Σατύρων) di Cameleonte¹¹⁹⁴ che testimonia l'interesse di costui per il genere di cui forse esaminò le origini, l'evoluzione e alcuni autori. Possiamo ipotizzare che tratto distintivo del Περὶ Θεσπιδος cameleontico fosse la mitopoiesi di Tespi. Ma non è da escludere il contrario. Nel primo caso se Tespi fosse stato presentato come il *protos heurtes* del genere tragico, come avrebbe potuto il peripatetico Cameleonte conciliare questa *doxa* con la teoria aristotelica della nascita della tragedia da un principio di improvvisazione di coloro che guidavano il ditirambo?¹¹⁹⁵ L'interrogativo è d'obbligo. Il silenzio di Aristotele e la perdita dell'opera di Cameleonte avvolgono nelle tenebre Tespi, fomentandone il mito. Le fonti seriori squarciano solo in parte tale oscurità.

¹¹⁹⁰ È una certezza secondo SCORZA 1934, p. 32, un'ipotesi per GIORDANO 1990², p. 177 e MARTANO 2012, p. 267.

¹¹⁹¹ Arist. *Poet.* 1449a 19-21. Cfr. *supra* par. 2.

¹¹⁹² Cfr. BETA 2003, p. 112.

¹¹⁹³ SUDA π 2230 Adler.

¹¹⁹⁴ SUDA α 3907 Adler. Fr. 37 GIORDANO 1990², pp. 176-177; fr. 40 MARTANO 2012, pp. 262-264.

¹¹⁹⁵ Arist. *Poet.* 1449a 9-13. Cfr. par. 2.

5. I lessicografi e Tespi: il caso della *Suda*

Nei lessici bizantini si trovano accostati tra loro materiali di diversa provenienza, la cui identificazione non è semplice sia per la pluralità delle fonti sia per le interpolazioni e le epitomazioni che si sono susseguite nel tempo.¹¹⁹⁶ Da un lato le indicazioni delle fonti tendevano a essere omesse, dall'altro tardi studiosi bizantini aggiungevano ai lessici citazioni delle loro letture. È inevitabile quindi per molti lemmi parlare di citazioni 'occulte' e non è sempre facile identificarne la fonte.¹¹⁹⁷

Riporto la doverosa precisazione terminologica di fonte di Renzo Tosi, i cui studi sono un punto di riferimento nel campo della lessicografia.¹¹⁹⁸ Il vocabolo fonte negli studi lessicografici presenta tre accezioni differenti. Esso include: a) il *locus classicus* da cui deriva una glossa; b) la fonte immediata di una glossa, cioè il lessico da cui un posteriore lessicografo deriva una glossa; c) il lessico a noi pervenuto che permette la ricostruzione di un capostipite scomparso.¹¹⁹⁹

Individuare le fonti della lessicografia è un'operazione complessa che richiede grande cautela.¹²⁰⁰ La critica si sforza di individuare filoni e derivazioni ma «anche se i risultati sono spesso apprezzabili, il materiale attribuibile ai grandi filologi alessandrini è comunque scarso».¹²⁰¹

Le glosse della *Suda* si caratterizzano per essere composte di sezioni 'agglutinate' in modo non sempre felice e derivate da fonti differenti.¹²⁰² L'esegesi è pertanto doppiamente difficile. La *Suda* è una vera e propria

¹¹⁹⁶ Cfr. TOSI 1994, p. 143.

¹¹⁹⁷ Sulla questione delle fonti nella lessicografia cfr. TOSI 1988, pp. 115-171.

¹¹⁹⁸ Oltre agli studi di Tosi, utile per una introduzione alla lessicografia anche DEGANI 1995, pp. 505-527 (a p. 525 riferimento alla *Suda*).

¹¹⁹⁹ Cfr. TOSI 1988, p. 116 nota 4.

¹²⁰⁰ Tosi indica in modo analitico le diverse "procedure" di attribuzione di una fonte. Si tratta di pagine molto tecniche che esulano da questa ricerca, alle quali rimando per un approfondimento: TOSI 1988, pp. 117-152.

¹²⁰¹ TOSI 1994, p. 143.

¹²⁰² TOSI 1988, p. 171.

enciclopedia di notizie di ogni genere che comprende lemmi biografici.¹²⁰³ Tra questi si pone la voce dedicata a Tespi, citata sovente dalla manualistica soprattutto a proposito dell'invenzione della maschera. Il contenuto del lemma sarà trattato nei paragrafi seguenti in cui le fonti sono organizzate per 'temi e problemi'. Poniamo qui una questione finora trascurata dagli studi: la fonte di questa specifica voce della *Suda*.

Nell'edizione critica del lessico bizantino a cura di Ada Adler,¹²⁰⁴ «punto di partenza imprescindibile»,¹²⁰⁵ a destra del lemma troviamo l'abbreviazione «Hesy». Il riferimento è all'opera *Onomatologos* dello storico e lessicografo Esichio di Mileto vissuto tra V e VI secolo d.C., di cui non resta nulla se non i presunti lemmi confluiti nella *Suda*. Nel 1882 Johannes Flach pubblicò un'ambiziosa e discutibile ricostruzione del testo di Esichio comprendente la voce Tespi:

Hesych. Mil. s.v. Θέσπις

Θέσπις Ἰκαρίου, πόλεως Ἀττικῆς, τραγικὸς ἑκκαίδεκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγωδιοποιῶ Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τιθέμενος, ὡς δέ τινες, δεύτερος μετὰ Ἐπιγένῃν ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασί. καὶ πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμυθίῳ ἐτραγώδησεν, εἶτα ἀνδράχνη ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν προσωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνη κατασκευάσας. ἐδίδαξε δὲ ἐπὶ τῆς πρώτης καὶ ξ Ὀλυμπιάδος. μνημονεύεται δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ Ἄθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἱερεῖς, Ἱήθειοι, Πενθεύς.¹²⁰⁶

Tespi, di Ikaria, città dell'Attica, poeta tragico, il sedicesimo dopo il primo scrittore di tragedie Epigene di Sicione, secondo alcuni il secondo dopo Epigene; altri dicono che fu il primo tragico.

¹²⁰³ La *Suda* è stata oggetto di indagine di due importanti convegni, ai cui atti rimando: ZECCHINI 1999; VANOTTI 2010. Curiosamente in entrambi i convegni il lemma Tespi non è stato considerato.

¹²⁰⁴ ADLER (1931) 1994, II, p. 711.

¹²⁰⁵ TOSI 2009, p. 222.

¹²⁰⁶ Hesych. Mil. θ 368 Flach.

All'inizio egli si esibì con la faccia coperta di biacca, poi nella sua esibizione coprì (la sua faccia) con la portulaca e poi introdusse l'uso di maschere fatte con semplice lino. Allestì i suoi drammi nella sessantunesima Olimpiade. È ricordato per le sue rappresentazioni: *I giochi funebri per Pelio o Forbas, I sacerdoti, I giovani, Penteo.*

La *Suda* stessa 'dichiara' di essere una vera e propria epitome dell'opera di Esichio di Mileto.

SUDA s.v. Ἡσύχιος Μιλήσιος
ἔγραψεν Ὀνοματολόγον ἢ Πίνακα τῶν ἐν παιδείᾳ ὀνομαστῶν, οὗ
ἐπιτομή ἐστὶ τοῦτο τὸ βιβλίον.¹²⁰⁷

Scrisse un *Onomatologos* o *Tavola di nomi [di personalità] nel campo della cultura*, di cui questo libro è un'epitome.

Trad. di V. Costa

La questione delle fonti della *Suda* è molto complessa. Adler nei *Prolegomena* riserva ampio spazio alle fonti divise per tipologie: *fontes grammatici, scholia, proverbia, fontes historici, fontes biographici, theologica, scriptores antiqui vel recentiores*.¹²⁰⁸ Nelle fonti biografiche al primo posto compare *l'Epitome Onomatologi Hesychii Milesii*.¹²⁰⁹ A proposito dello scrittore milesio si dice: «De fontibus operis Hesychii hic disputare necesse non est. Epitomator vitas in ordinem litterarum redegit et in brevius contraxit».¹²¹⁰ Per la Adler è scontato che l'epitome dell'*Onomatologo* esichiano sia fonte della *Suda*. Il lessicografo bizantino avrebbe redatto in ordine alfabetico e sintetizzato la raccolta di Esichio. La questione delle fonti biografiche della *Suda* e in particolare del rapporto con Esichio è approfondita da Virgilio Costa.¹²¹¹ Lo studioso ritiene

¹²⁰⁷ SUDA η 611 Adler.

¹²⁰⁸ Cfr. ADLER (1931) 1994, I, pp. XVI-XXIV.

¹²⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. XXI.

¹²¹⁰ *Ibidem*.

¹²¹¹ Cfr. COSTA 2010, pp. 43-55.

“assurdo” considerare la *Suda* un’epitome *tout court* dell’*Onomatologos* esichiano. Se così fosse anche la voce Ἡσύχιος Μιλήσιος deriverebbe dall’*Onomatologos* e si tratterebbe di una sorta di autobiografia. Non solo. Nella *Suda* sono presenti voci biografiche relative a personaggi vissuti dopo Esichio.¹²¹² Costa critica il metodo, che definisce “panesichianista”, utilizzato da Flach in *Hesychii Milesii Onomatologi que supersunt*.¹²¹³ Lo stesso Flach nei *Prolegomena*¹²¹⁴ riconosce di aver estratto dalla *Suda* i lemmi biografici nella convinzione che essi derivassero in blocco dall’*Onomatologos* di Esichio.¹²¹⁵ I criteri adottati sono pertanto altamente congetturali. Si aggiunga che degli onomatologi erano esistiti prima di Esichio «sicchè non c’è modo di isolare in esse il materiale originale».¹²¹⁶

Il lemma *Thespis* della *Suda* presenta lo schema delle biografie degli storici greci: nome ed etnico, campo di attività letteraria, cronologia, elenco degli scritti.¹²¹⁷ Articolazione che potrebbe corrispondere a quella dei *Pinakes* callimachei.¹²¹⁸ Poiché «non ci si può accostare al problema delle tradizioni biografiche tardo antiche senza avere piena consapevolezza della sua complessità e, forse, inestricabilità»,¹²¹⁹ resta ipotetica la derivazione della voce Θέσπις dall’*Ὀνοματολόγος* di Esichio. Un altro lemma della *Suda* riguarda questa ricerca. Il proverbio, come si è visto, Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (Niente a che fare con Dioniso) in cui è tradita l’opera di Cameleonte *Su Tespi*.

Nell’erudizione tardo-antica e bizantina il filone gnomologico-paremiografico è molto fertile.¹²²⁰ Esso è attestato non solo nelle raccolte paremiografiche propriamente dette, ma anche in ambito letterario, scoliografico e lessicografico. I lessicografi, come Esichio, Pausania Atticista e Fozio,

¹²¹² Cfr. *ivi*, pp. 45-46.

¹²¹³ *Ivi*, p. 48.

¹²¹⁴ Cfr. FLACH 1882, p. IV.

¹²¹⁵ Cfr. COSTA 2010, p. 49.

¹²¹⁶ *Ivi*, p. 53.

¹²¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 54.

¹²¹⁸ Cfr. *ibidem*.

¹²¹⁹ *Ivi*, p. 55.

¹²²⁰ Sulle citazioni paremiografiche cfr. TOSI 1988, pp. 197-220.

dedicarono numerosi lemmi alle citazioni paremiografiche che considerarono significative. Anche la *Suda* offre copiose testimonianze al riguardo. Preciso che nella categoria delle citazioni paremiografiche sono inclusi: locuzioni, modi di dire, massime tradizionali, *gnomai* e apoftegmi.¹²²¹ È noto che già Aristotele avesse raccolto proverbi in un'opera andata perduta.¹²²² Il filosofo reputava le παροιμίαι «reliquie di un'antica filosofia» (παλαιᾶς φιλοσοφίας ἐγκαταλείμματα).¹²²³ Proverbi furono raccolti anche da Aristofane di Bisanzio. «Tale concordanza di interessi tra il filosofo stagirita e il filologo alessandrino costituirebbe uno dei tanti indizi che portano a escludere lo iato tra Peripato e Alessandrinismo. [...] Non si può, a ben vedere, distinguere nettamente fra un interesse “filosofico” e uno “filologico” per i proverbi, dato che, in pratica, si tratta di due aspetti di un medesimo atteggiamento». Così Tosi.¹²²⁴ I glossemi paremiografici presenti nella lessicografia spesso hanno un'ampia rilevanza culturale. È il caso del lemma Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, il cui contenuto è già stato analizzato. Quali le fonti del proverbio nel lessico bizantino?

Nella citata edizione critica della *Suda* a cura della Adler accanto al lemma Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον troviamo l'indicazione «Σ».¹²²⁵ Il riferimento, come indicato nei *Prolegomena*, è alla Συναγωγή λέξεων χρησίμω, la prima delle *fontes grammatici*.¹²²⁶ «Συναγωγή cum additamentis, qui fons Photio cum Suida communis est. Ubi Photio deficit, lexicon quod Sabbaiticum appellatur ad glossas ex Σ petitas definiendas auxilio est».¹²²⁷ Stando alla Adler, la fonte della *Suda* e di Fozio sarebbe dunque la Συναγωγή cum additamentis.¹²²⁸ Tra le *fontes additamentorum Atticistae* la studiosa indica *Pausanias*. Si intende Pausania Attico.

¹²²¹ Cfr. *ivi*, p. 197.

¹²²² Sui proverbi di Aristotele cfr. CURNIS 2010, pp. 163-213.

¹²²³ Arist. *De philosophia* fr. 13 (Rose).

¹²²⁴ TOSI 1988, p. 197.

¹²²⁵ SUDA o 806 Adler.

¹²²⁶ Cfr. ADLER (1931) 1994, I, p. XVII.

¹²²⁷ *Ibidem*.

¹²²⁸ Sui rapporti tra Fozio e la *Suda* cfr. BOSSI 2002, pp. 269-271.

Così Pausania Attico:

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγωδίαν εἰς **τὸν Διόνυσον οὐκ ἀνήκουσαν** ποιήσαντος ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο ὅθεν ἡ παροιμία βέλτιον δὲ οὕτως τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικά ἐλέγετο ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέπησαν, μηκέτι **τοῦ Διονύσου** μνημονεύοντες ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θεσπίδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.¹²³⁰

Così Fozio:

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγωδίαν εἰς **αὐτὸν** ποιήσαντος ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο ὅθεν ἡ παροιμία βέλτιον δὲ οὕτως τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ σατυρικά ἐλέγετο ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέπησαν μηκέτι **τοῦ θεοῦ** μνημονεύοντες ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θεσπίδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.¹²³¹

Così *Suda*:

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγωδίαν εἰς **τὸν Διόνυσον** ποιήσαντος, ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο: ὅθεν ἡ παροιμία. Βέλτιον δὲ οὕτως: τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικά ἐλέγετο: ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς **τὸ** τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέπησαν, μηκέτι **τοῦ Διονύσου** μνημονεύοντες: ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θεσπίδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.¹²³²

¹²²⁹ Evidenziate in grassetto le differenze tra le fonti.

¹²³⁰ Paus. Attic. o 32.1-6 (ERBSE, pp. 201-202).

¹²³¹ Phot. Lex. s.v. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (THEODORIDIS 618).

¹²³² SUDA o 806 Adler.

“Niente a che fare con Dioniso”. Quando Epigene di Sicione compose una tragedia su Dioniso, alcuni gridarono questa frase; di qui il proverbio. Ma è preferibile così: un tempo (i poeti), scrivendo su Dioniso, gareggiavano con quei drammi che appunto erano detti satireschi; in seguito, passando a comporre tragedie, a poco a poco si volsero ai miti e alle vicende dolorose, non facendo più menzione di Dioniso; di qui anche gridarono questa frase. Cameleonte attesta qualcosa di simile nell’opera *Su Tespi*.

Trad. di D. Giordano

I proverbi sono pressoché identici. Si differenziano solo nel riferimento a Dioniso, indicato con il nome in Pausania e nella *Suda*, con l’apposizione in Fozio.¹²³³ Ancora. Nell’indicazione delle fonti specifiche dei proverbi Adler sostiene che: «Proverbi a Suida allata duobus e fontibus originem ducunt, e Σ, quam Pausania Atticista usam esse verisimile est, et ex ea collectione proverbiorum, quae Pseudo-Diogeniana vocatur».¹²³⁴ Poiché, si è visto, il proverbio riferito da Diogeniano differisce nel contenuto da quello della *Suda*, la fonte del lemma sudaico potrebbe essere la *Συναγωγή* o un *additamentum* di Pausania Attico ad essa.

Non mi addentro nel problematico rapporto tra il lessico di Fozio e la *Suda*. Basti ricordare che secondo la maggioranza degli studiosi entrambi i lessici avrebbero come fonte comune una *Συναγωγή* allargata.¹²³⁵ «Comunque stiano le cose, non si può dubitare del fatto che Fozio e la *Suda* appartengono alla stessa tradizione lessicografica (detta della *Συναγωγή* o tradizione S)».¹²³⁶ A questa è probabilmente riconducibile il nostro proverbio.

¹²³³ L’analisi filologica delle fonti non pertiene questa ricerca.

¹²³⁴ ADLER (1931) 1994, I, p. XIX.

¹²³⁵ Cfr. TOSI 2009, p. 223.

¹²³⁶ *Ibidem*.

6. Temi e problemi

1. *Nomen omen*

Il nome Thespis significa “ispirato”, “divino”.¹²³⁷ Un nome allusivo, adatto a designare il *primus inventor* del genere tragico. L’aggettivo *thespis* (θέσπις) ricorre tre volte nell’*Odissea* in relazione al canto.

τοῦ δ’ ὑπερωϊόθεν φρεσὶ σύνθετο θέσπιν ἀοιδὴν κούρη Ἰκαρίοιο,
περίφρων Πηνελόπεια.¹²³⁸

Dalle sue stanze udì quel canto divino la figlia di Icaro,¹²³⁹ la saggia Penelope.

Trad. di M. G. Ciani

αὐτίκ’ ἐγὼ πᾶσιν μῦθήσομαι ἀνθρώποισιν, ὡς ἄρα τοι πρόφρων
θεὸς ὤπασε θέσπιν ἀοιδὴν.¹²⁴⁰

Se mi racconterai questa storia in modo giusto, a tutti io dirò che un dio benevolo ti ha concesso il dono del canto.

Nei passi sopra citati è presente il medesimo sintagma «θέσπιν ἀοιδὴν», canto divino. L’aggettivo *thespis* nel poema omerico è riferito anche a un aedo:

ἦ καὶ θέσπιν ἀοιδόν, ὃ κεν τέρπησιν ἀείδων.¹²⁴¹

Un aedo divino che col suo canto diletta.

¹²³⁷ L’aggettivo Θέσπις è una forma abbreviata di Θεσπέσιος, a sua volta derivato da Θεσ-σπετος, composto da Θεσ, “dio” e l’aggettivo verbale σπετός; dunque significa “enunciato, ispirato da un dio” (cfr. ARSETTI 2013-2014, p. 183).

¹²³⁸ Hom. *Od.* I, 328-9.

¹²³⁹ Si tratta di Icaro, re di Sparta (cfr. GRIMAL 2011, pp. 324-326). Da non confondere con Ikarios, eroe eponimo di Ikaria.

¹²⁴⁰ Hom. *Od.* VIII, 497-8.

¹²⁴¹ Hom. *Od.* XVII, 385.

Nella *Teogonia* di Esiodo le Muse ispirano al poeta un canto divino (αὐδὴν θέσπιν).

ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν θέσπιν.¹²⁴²

Mi ispirarono un canto divino.

Trad. di E. Vasta

Torna qui l'aggettivo *thespis* riferito al canto. Queste testimonianze suggeriscono che nei poemi epici *thespis* sia l'epiteto del canto poetico. Il primo elemento della leggenda di Tespi sarebbe il nome stesso. *Nomen omen*.

¹²⁴² Hes. *Theog.* 31-32.

2. Πρῶτος εὔρετής della tragedia

Il frammento 43¹²⁴³ del *Marmor Parium* (264-3 a.C. ca.)¹²⁴⁴ attesta che il poeta Tespi (θέσπις ὁ ποιητής) allestì per primo (πρῶτος) in città (ἐν ἄστει) un dramma (δρᾶμ[α] e per la vittoria ottenne in premio un capro ([τ]ράγος). L'avvenimento è ancorato alla LXI Olimpiade¹²⁴⁵ in un anno compreso tra il 535 e il 532 a.C.¹²⁴⁶ sotto la tirannide di Pisistrato.¹²⁴⁷ Stando alla fonte, il poeta riportò la vittoria nel primo concorso drammatico in città. In quell'epoca la competizione drammatica non era ancora documentata; la registrazione epigrafica degli agoni tragici iniziò infatti nel 501 a.C. circa.¹²⁴⁸ Importa notare che l'iscrizione non attesta esplicitamente l'invenzione della tragedia (la τραγωδία non è menzionata), bensì la formalizzazione civica delle gare drammatiche, sebbene non ancora organizzate come lo saranno in seguito.¹²⁴⁹ Il riferimento alla τραγωδία resta implicito «anche se la fissazione del premio del capro farebbe pensare con maggiore probabilità alla istituzionalizzazione della tragedia».¹²⁵⁰ In realtà il capro dato in premio al vincitore ([καὶ ἄθλον ἐ]τέθη ὁ [τ]ράγος) solleva degli interrogativi, poiché pare menzionato solo nel caso di Tespi.¹²⁵¹ Pertanto tale premio, non attestato di norma nelle Dionisie cittadine, è stato ritenuto riconducibile a una festa agreste. Se fosse così, il *Marmor Parium* non si riferirebbe alle *Dionysia megala* ateniesi bensì alle *Dionysia kat'agrous*, forse nel demo di Ikaria, patria di Tespi.¹²⁵² Ci torneremo.

¹²⁴³ FGrH 239,43 (Jacoby). Cfr. regesto delle fonti letterarie. Esula da questa trattazione la complessa questione filologica del testo ripercorsa da ORNAGHI 2016, pp. 45-51.

¹²⁴⁴ Sul *Marmor Parium* cfr. par. 3.

¹²⁴⁵ La sessantunesima olimpiade è citata da SUDA θ 282 Adler. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹²⁴⁶ Questa la datazione del quadriennio proposta da WEST 1989, p. 253.

¹²⁴⁷ Come è noto, Pisistrato fu tiranno di Atene dal 561-560 al 556-555 e dal 546 (o 544) al 528-527 a.C.

¹²⁴⁸ IG^{II}2318, *Fasti* (in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 174).

¹²⁴⁹ Cfr. LANZA 1997, pp. 21-22.

¹²⁵⁰ ORNAGHI 2016, pp. 61, 104.

¹²⁵¹ Cfr. KERÉNYI (1976) 2011³, p. 294.

¹²⁵² Cfr. SPINETO 2005, p. 210.

È significativo che la menzione di Tespi sia legata a una vittoria e a un premio. Il primo spettacolo drammatico (δρᾶμ[α]) è inserito nella dimensione agonistica tipica della cultura greca.¹²⁵³ È certo che nel *Marmor Parium* vengano riportare notizie topiche di una precedente tradizione erudita.¹²⁵⁴

L'alessandrino Dioscoride dedica cinque epigrammi a Tespi, Eschilo, Sofocle, Sositeo e Macone.¹²⁵⁵ I componimenti, tràditi nell'*Antologia Palatina*,¹²⁵⁶ sembrano concepiti per essere letti in successione così da formare una storia della letteratura teatrale. Il poeta si inserisce nel dibattito sull'origine e lo sviluppo della tragedia tracciato da Aristotele nella *Poetica*, dal quale si discosta per certi aspetti. Tespi è citato in due epigrammi. Il primo, inciso nella finzione letteraria sulla tomba del drammaturgo, è interamente dedicato a colui che «per primo foggìo la tragedia» (τραγικὴν ὃς ἀνέπλασε πρῶτος ἀοιδὴν, v. 1).¹²⁵⁷ Marta Arsetti, che ha condotto una approfondita analisi filologica degli epigrammi dioscoridei,¹²⁵⁸ focalizza l'attenzione sul verbo ἀνέπλασε (da ἀναπλάσσω). Riferito solitamente alle arti plastiche con il significato peculiare di 'modellare di nuovo', 'rimodellare', 'foggiare diversamente', il verbo indicherebbe «un'opera di modellamento compiuta su un blocco di marmo ancora grezzo, dai contorni irregolari, che condensa in sé diverse caratteristiche, ma ha ancora bisogno di ricevere una o più forme definite».¹²⁵⁹ Tespi non avrebbe pertanto inventato la tragedia *ex novo*, ma sarebbe intervenuto su un materiale preesistente che avrebbe plasmato secondo un nuovo disegno. «Creò nuove piacevolezze (νεαρὰς καινοτομῶν χάριτας) per gli abitanti dei villaggi (κωμηταίς)» (v. 2). Così ancora Dioscoride. Carlo Del Grande si sofferma sul significato di καινοτομῶν. Il termine, secondo il gusto alessandrino di recuperare

¹²⁵³ Cfr. LANZA 1997, p. 21.

¹²⁵⁴ Cfr. DEL GRANDE 1962, pp. 131-132. Sulle fonti del *Marmor Parium* cfr. par. 3.

¹²⁵⁵ La mancanza di un epigramma su Euripide «sembrerebbe tradurre un'avversione di Dioscoride per questo drammaturgo così lontano nel linguaggio usato da quella solennità eschilea da lui tanto celebrata» (ARSETTI 2013-2014, p. 177).

¹²⁵⁶ Sull'*Antologia Palatina* cfr. par. 3.

¹²⁵⁷ *Anth. Pal.* VII 410 (Dioscoride). Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹²⁵⁸ ARSETTI 2013-2014.

¹²⁵⁹ *Ivi*, p. 180.

il valore etimologico delle parole, non significherebbe semplicemente ‘innovando’, bensì ‘ritagliando’, ‘ricostruendo in nuovo modo’. L’espressione alluderebbe, secondo lo studioso, all’introduzione dell’*hypocrites*. «Quella materia narrativa, eseguita prima da tutto il coro, Tespi la ridistribuì ritagliandola in tanti pezzi, sì che rimase attribuita, vicendevolmente, in varie riprese, ad attore e coro».¹²⁶⁰ Su Tespi primo attore torneremo. I versi 3-4, problematici a livello filologico,¹²⁶¹ fanno riferimento a riti campestri legati a Dioniso: «al tempo in cui Bacco conduceva un coro»¹²⁶² (Βάκχος ὅτε βριθὺν κατάγοι χορόν). Dioscoride, fedele alla tradizione aristotelica, riconduce l’invenzione della tragedia a un tempo antecedente l’istituzione cittadina del concorso drammatico attestata dal *Marmor Parium* (fr. 43). Tespi girerebbe per i villaggi e rappresenterebbe i suoi drammi davanti agli abitanti (κομήταις). La tragedia si diffonderebbe nei demi in occasione di gare rurali (ἄθλος) prima di essere formalmente istituzionalizzata ad Atene per volontà di Pisistrato.¹²⁶³

Nel secondo distico si dice che il premio consiste in un capro e in un cesto di fichi attici (ὃ τράγος ἄθλων χῶτικὸς ἦν σύκων ἄρριχος ἄθλον ἔτι). Poiché i fichi sono citati nel *Marmor Parium* (fr. 39) come premio nella competizione comica,¹²⁶⁴ l’epigrammista sembra unire il premio tragico (capro) e quello comico (cesto di fichi). Improbabile che un erudito alessandrino confonda la tradizione, più verosimile si tratti di un consapevole sincretismo.¹²⁶⁵ Due le ipotesi. Dioscoride concentra in Tespi più meriti attribuendogli qualche

¹²⁶⁰ DEL GRANDE 1962, p. 141.

¹²⁶¹ I versi sono corrotti. Rimando allo studio accurato di Arsetti che ripercorre le principali congetture proposte dagli studiosi (2013-2014, pp. 187-191).

¹²⁶² Traduzione di ARSETTI 2013-2014, p. 178.

¹²⁶³ Per questo aspetto cfr. par. 6.6.

¹²⁶⁴ «Da quando in Atene fu stabilito un coro di commedianti, avendolo per primi istituito gli abitanti di Ikarion, avendolo inventato Susarione, e per la prima volta fu stabilito come premio un cesto di fichi e un metrete di vino, anni [...], sotto l’arcontato di [...]» (FGrH 239,39; Jacoby). Cfr. regesto delle fonti letterarie. Su questa fonte torneremo. I fichi unitamente al capro sono citati anche, come abbiamo visto, in Plutarco (*De cup. div.* 527d). Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹²⁶⁵ Cfr. DI CASTRI 1995, p. 177.

ruolo anche nell'invenzione del genere teatrale comico.¹²⁶⁶ Oppure il *poeta doctus* attesterebbe «un indifferenziato *Ur-Drama* precedente alle ramificazioni di tragedia e commedia»,¹²⁶⁷ superato poi da Tespi con l'invenzione del dramma tragico. Del Grande ipotizza che Tespi rinnovò la τραγικὴν αἰοιδίην prediligendo tra il comico e il tragico del coro dionisiaco, il registro del tragico.¹²⁶⁸ Ipotesi condivisibile. In tal caso, la concezione alessandrina sull'origine della tragedia, espressa da Dioscoride, sarebbe riconducibile al pensiero aristotelico. Come si è già detto, Aristotele nella *Poetica*¹²⁶⁹ riconosce un principio comune (una *arche* di improvvisazione) da cui spontaneamente si sviluppano la tragedia (dalle processioni ditirambiche) e la commedia (dai cortei fallici) legate entrambe al culto dionisiaco.

Negli ultimi versi dell'epigramma dioscorideo si allude alla storia successiva del teatro attico. Secondo una concezione evolucionistica «tutto trasformano i nuovi» (Οἱ δὲ μεταπλάσσουσι νέοι τάδε). Nella conclusione prende la parola Tespi in persona che rivendica il suo merito: «ciò che è mio è mio» (τὰ μὰ δ' ἐμά). «Il finale assume il tono di un'accesa e sintetica παράβασις in cui il personaggio lancia una frecciata contro quella schiera di filologi e studiosi che, a partire da Aristotele stesso, lo hanno esautorato dal titolo di *inventor*». ¹²⁷⁰ Ed è stato ipotizzato che l'epigramma fosse posto a conclusione di un'edizione dei testi superstiti di Tespi.¹²⁷¹

Circa il rapporto dialettico Aristotele-Dioscoride, evidenzio, oltre alla analoga concezione sopra riferita, anche un elemento di differenza. All'origine 'spontanea' della tragedia teorizzata dal filosofo¹²⁷² il poeta contrappone i meriti di un singolo autore e fa il riferimento all'origine agreste della tragedia. È

¹²⁶⁶ È questa la tesi di FANTUZZI 2007, p. 107.

¹²⁶⁷ ARSETTI 2013-2014, p. 190.

¹²⁶⁸ Cfr. DEL GRANDE 1962, pp. 140-141.

¹²⁶⁹ Arist. *Poet.* 1449a 9-13. Cfr. *supra* par. 2.

¹²⁷⁰ DI CASTRI 1995, p. 178.

¹²⁷¹ Cfr. FANTUZZI 2007, p. 105.

¹²⁷² «Sorta [la tragedia] dunque da un principio di improvvisazione» (Arist. *Poet.* 1449a 10).

possibile che Dioscoride abbia attinto alla monografia su Tespi del peripatetico Cameleonte,¹²⁷³ oppure a un'opera perduta di Aristotele.¹²⁷⁴

Importa inoltre sottolineare gli elementi in comune tra *Marmor Parium* e Dioscoride. In entrambe le fonti si delinea la filiera gara-vittoria-capro. In entrambe le fonti inoltre Tespi è il *πρῶτος*: di un generico *δρᾶμα* nell'iscrizione, di una specifica *τραγικὴν ἀοιδίην* nell'epigramma.

Tespi è citato anche nella poesia dioscoridea dedicata a Eschilo.¹²⁷⁵ La formula iniziale: «questa l'invenzione di Tespi» (*Θέσπιδος εὔρεμα τοῦτο*, v. 1) pone in relazione i due citati epigrammi di Dioscoride. Affermata la priorità di Tespi, Eschilo è presentato come il 'perfezionatore' di «spettacoli scherzosi nella selva rustica e canti» (*τὰ δ'ἀγροῖωτιν ἀν' ὕλαν παίγνια καὶ κώμους*, vv. 1-2). I termini *παίγνια* e *κῶμοι* riferiti al dramma di Tespi potrebbero designare non tanto le «primitive forme teatrali comico/satiresche di concezione aristotelica», quanto piuttosto «forme di spettacolo 'leggere'/'semplici', in opposizione alla sublimità della futura tragedia vera e propria di Eschilo». Così Marco Fantuzzi.¹²⁷⁶ Di diversa opinione Di Castri, secondo la quale nel termine *παίγνια* «vengono probabilmente incluse tutte le manifestazioni del teatro arcaico, commedia e dramma satiresco compresi, ricondotto anch'esso alla matrice tespiana».¹²⁷⁷ In generale sembra qui più evidente l'incidenza del *topos* peripatetico sulla comune origine di tragedia e commedia.¹²⁷⁸ La tragedia dal ditrambo dionisiaco, la commedia dalla falloforia dionisiaca, come si è visto. L'espressione «*ἀγροῖωτιν ἀν' ὕλαν*» (v. 1) indica l'ambientazione agreste delle prime rappresentazioni, come nel componimento precedente.

Meritano attenzione le novità attribuite da Dioscoride alla drammaturgia eschilea. Eschilo, rispetto al dramma di Tespi, «rinnovò le cose della scena» (*τὰ κατὰ σκηνὴν μετεκαίνισεν*, v. 5). La fonte potrebbe alludere

¹²⁷³ Cfr. DI CASTRI 1995, p. 176. Su Cameleonte cfr. *supra* par. 4.

¹²⁷⁴ Cfr. CRESCI 1979, p. 253.

¹²⁷⁵ *Anth. Pal.* VII 411 (Dioscoride). Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹²⁷⁶ FANTUZZI 2007, p. 107.

¹²⁷⁷ DI CASTRI 1995, p. 178. Su Tespi e il dramma satiresco cfr. GAGLIUOLO 1929, pp. 1-14.

¹²⁷⁸ È questo il parere di DEL GRANDE 1962, p. 140.

all'introduzione del secondo attore e alla diminuzione dell'importanza del coro¹²⁷⁹ riferite da Aristotele.¹²⁸⁰ Oppure potrebbe rinviare a tutto il complesso di mutamenti che coinvolsero anche la drammaturgia e gli allestimenti scenici di cui parla anche Vitruvio.¹²⁸¹ In generale le innovazioni 'tecniche' di Eschilo sembrano liquidate dall'alessandrino in modo generico e sbrigativo, poiché nella prospettiva evoluzionistica del teatro Eschilo supera i *παίγνια* e *κόμοι* campestri tespiani non tanto grazie ai miglioramenti tecnico-strutturali quanto alla sublimità della lingua, come è esplicitato nei versi 3-4.¹²⁸²

Orazio invece «accoglie alcuni dati della leggenda di Tespi, e li pone in singolare rilievo».¹²⁸³ In *Ars Poetica* è riferita la tradizione (*dicitur*) secondo la quale Tespi «inventò il genere prima sconosciuto della tragedia» (*Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ dicitur*, vv. 275-276).¹²⁸⁴ Da notare il connubio tra genere teatrale greco e musa Camena latina. In Orazio Tespi si è definitivamente affermato come l'inventore di un genere prima sconosciuto (*ignotum*). La tragedia pare essere merito di un singolo individuo ispirato dalle Muse e non l'esito di un processo che avviene nel tempo cui contribuiscono vari fattori. La posizione oraziana sull'origine della tragedia sembra pertanto essersi affrancata da quella aristotelica della *Poetica*. In Aristotele il 'principio primo' della *τραγωδία* è anonimo e collettivo, in Orazio è noto e individuale. Il gusto alessandrino di individuare il *protos heurètes* dei generi letterari (a sua volta

¹²⁷⁹ È questa l'interpretazione di ARSETTI 2013-2014, p. 196.

¹²⁸⁰ «Eschilo fu il primo a portare il numero degli attori da uno a due, a ridurre la parte del coro» (Arist. *Poet.* 1449a 15-17).

¹²⁸¹ È questo il parere di DI CASTRI 1995, p. 180. Vitruvio, è noto, recepisce una tradizione antica secondo la quale fu Eschilo a introdurre fondali sul palcoscenico che suggerissero l'illusione prospettica. «Namque primum Agatharchus Athenis Aeschilo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit». («Per cominciare dunque Agatarco ad Atene dipinse una decorazione scenica in occasione di una tragedia rappresentata da Eschilo e su di essa lasciò scritto un opuscolo» Vitr. *De arch.* 7, praef.11). Per l'analisi critica di questo passo cfr. GROS 1997, pp. 1066-1067 nota 29.

¹²⁸² Cfr. FANTUZZI 2007, pp. 118-119.

¹²⁸³ APOLLONIO 1971, p. 433.

¹²⁸⁴ Hor. *Ars. P.* 275-277. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

erede forse del Peripato) si è prolungato nel tempo confluendo nella letteratura latina.

Il poeta augusteo si discosta da Dioscoride. Mentre nell'epigramma alessandrino Tespi «per primo foggìo la tragedia» (τραγικὴν ὅς ἀνέπλασε πρῶτος ἀοιδὴν, v. 1),¹²⁸⁵ nella poesia oraziana Tespi «inventò il genere tragico prima sconosciuto» (*Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ*, v. 275). Come già detto, secondo Dioscoride Tespi non avrebbe creato *ex novo*, ma sarebbe intervenuto in modo originale su una materia preesistente. In Orazio l'assoluta novità tespiana è evidenziata dal verbo *invenisse* e dall'aggettivo *ignotum*. Non solo. La fonte latina non si inserisce nella filiera gara-vittoria-capro che unisce *Marmor Parium* e epigramma dioscorideo.

Nell'epistola oraziana dedicata ad Augusto è presente un riferimento meno noto a Tespi.¹²⁸⁶ Orazio riferisce che i romani «volsero tardi il loro ingegno alla letteratura greca» (*Serus enim Graecis admovit acumina chartis*, v. 161), «dopo le guerre puniche iniziarono a indagare con tranquillità cosa avessero trasmesso di utile Sofocle, Tespi e Eschilo» (*post Punica bella quietus quaerere coepit, quid Sophocles et Thespis et Aeschylus utile ferrent*, vv. 162-163). Il poeta cita i tre tragediografi non in ordine cronologico bensì ponendo Tespi tra Sofocle e Eschilo e invertendo l'ordine tra questi due. Non entro qui nell'ambito metrico. Resta che Euripide è assente, come negli epigrammi dioscoridei. «Si rileva l'incertezza di quell'intromettere un tragedia [Tespi] conosciuto *nomine tantum*, l'eponimo di un artigianato appena alluso, fra i nomi dei due grandi certo direttamente studiati».¹²⁸⁷ Così Apollonio che arriva alla conclusione che «Orazio, quando si affaccia nell'epistola alla problematica teatrale, accoglie indiscriminatamente le notizie».¹²⁸⁸ Sembra che il poeta augusteo sintetizzi acriticamente la tradizione su Tespi ormai affermatasi nel corso del tempo.

¹²⁸⁵ *Anth. Pal.* VII 410 (Dioscoride).

¹²⁸⁶ Hor. *Epist.* 2,1, 161-163. Cfr. regesto delle fonti letterarie. Sull'epistola cfr. par. 3.

¹²⁸⁷ APOLLONIO 1971, pp. 434.

¹²⁸⁸ *Ivi.* p. 453.

È noto l'incontro tra Solone e Tespi raccontato da Plutarco.¹²⁸⁹ In sintesi: Solone ormai vecchio, incuriosito dall'iniziativa di Tespi che attira molta gente per la novità (διὰ τὴν καινότητα), si reca a vederla. Il legislatore ateniese, vedendo il poeta recitare di persona secondo l'uso degli antichi (τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, ὥσπερ ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς), al termine dello spettacolo gli chiede se non si vergogni a dire tali menzogne (τηλικαῦτα ψευδόμενος). Alla risposta negativa di Tespi, Solone si infuria e strepita temendo che il 'divertimento dell'inganno' possa in futuro corrompere i costumi. Sull'atteggiamento del politico ateniese torneremo. Analizziamo ora questo testo.

Plutarco riferisce che ai tempi della vecchiaia (ἐν γήρῳ) di Solone (*ante* 560 a.C.) Tespi «cominciava a modificare la tragedia attirando molta gente per la novità, anche se non si era ancora arrivati ad un concorso teatrale» (ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν ἤδη τὴν τραγωδίαν κινεῖν, καὶ διὰ τὴν καινότητα τοὺς πολλοὺς ἄγοντος τοῦ πράγματος, οὐπω δ' εἰς ἄμιλλαν ἐναγώνιον ἐξηγμένου). Mario Untersteiner nella sua opera sull'origine della tragedia analizza puntualmente la fonte plutarchea e precisa che la novità non è opera del solo Tespi ma anche dei suoi 'seguaci' (ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν).¹²⁹⁰ Curiosamente questa importante precisazione non è stata tenuta in debito conto.

Stando alla fonte, Tespi non inventa *ex novo* la tragedia bensì inizia a modificarla (ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν ἤδη τὴν τραγωδίαν κινεῖν). Come in Dioscoride,¹²⁹¹ il poeta-autore modella un materiale preesistente. Importante l'annotazione plutarchea sull'assenza di un concorso drammatico (οὐπω δ' εἰς ἄμιλλαν ἐναγώνιον ἐξηγμένου). Ne deriva che Tespi si esibisce davanti a un gran numero di spettatori (τοὺς πολλοὺς ἄγοντος) in una situazione 'informale', non ancora istituzionalizzata né agonistica. Poiché Plutarco si riferisce alla

¹²⁸⁹ Plu. *Sol.* 29, 6-7. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹²⁹⁰ Cfr. UNTERSTEINER 1984, pp. 271-275. «Nessuno fra coloro che hanno studiato il passo in riferimento al nostro problema, per quello che io sappia, ha notato che l'espressione plutarchea non si riferisce al solo Tespi. Evidentemente subito alle prime innovazioni di Tespi, altri poeti si saranno cimentati in quella singolare forma d'arte» (ivi, pp. 276-277 nota 1).

¹²⁹¹ *Anth. Pal.* VII 410 (Dioscoride). Cfr. *infra*.

‘preistoria’ della tragedia, la sua testimonianza non si inserisce nella filiera garavittoria-capro che unisce *Marmor Parium*¹²⁹² e epigramma dioscorideo.¹²⁹³

Soffermiamoci ora sulla reazione negativa di Solone. «Dopo lo spettacolo, Solone gli rivolse la parola e gli domandò se non si vergognava a raccontare tali fandonie davanti a tanta gente» (μετὰ δὲ τὴν θεῶν προσαγορεύσας αὐτὸν ἠρώτησεν εἰ τοσοῦτων ἐναντίον οὐκ αἰσχύνεται τηλικαῦτα ψευδόμενος). «Tespì replicò che non c’era niente di male a dire e a fare tali cose per divertimento» (φήσαντος δὲ τοῦ Θέσπιδος μὴ δεινὸν εἶναι τὸ μετὰ παιδιᾶς λέγειν τὰ τοιαῦτα καὶ πράσσειν). Tespì, per giustificare la finzione dell’attore, utilizza il termine *παιδιά*, inteso come gioco, passatempo.¹²⁹⁴ Sembra che il poeta neghi una relazione tra tragedia e ambito sacro. Nella testimonianza di Plutarco il dramma pare collocato in una dimensione ‘ludica’ più che rituale. La controreplica di Solone che evidenzia la pericolosità per la collettività di un gioco menzognero sia pure nella finzione del teatro risente della tradizione platonica. «Allora Solone, colpendo violentemente col bastone la terra, esclamò: “ben presto certo, a furia di lodare e apprezzare così questo divertimento, ce lo troveremo nei contratti!”» (σφόδρα τῇ βακτηρίᾳ τὴν γῆν ὁ Σόλων πατάξας: ‘ταχὺ μέντοι τὴν παιδιάν,’ ἔφη, ‘ταύτην ἐπαινοῦντες οὕτω καὶ τιμῶντες εὐρήσομεν ἐν τοῖς συμβολαίοις’).

La reazione di Solone è stata ricondotta dagli studiosi alla condanna platonica della poesia o a motivazioni prettamente performative. Tra i sostenitori della prima motivazione Carlo Del Grande: «Che qui si tratti di una cria di linea cinico-stoica la quale, rifacendosi anche alla condanna platonica della poesia, tenti distruggere alle origini il valore della tragedia [...] è cosa che si presenta al primo istante».¹²⁹⁵ Per cogliere pienamente la condanna plutarchea della

¹²⁹² FGrH 239,43 (Jacoby). Cfr. *infra*.

¹²⁹³ *Anth. Pal.* VII 410 (Dioscoride). Cfr. *infra*.

¹²⁹⁴ Faccio notare che *παιδιά* corrisponde al termine inglese polisemantico “play” che indica anche genericamente l’esecuzione di una performance.

¹²⁹⁵ DEL GRANDE 1962, pp. 132-133. Tra coloro che evidenziano la novità performativa che turba Solone, Edoardo Carloti sottolinea lo ‘straniamento’ dello spettatore di fronte a una nuova forma spettacolare «che non aveva presumibilmente precedenti nei riti dionisiaci, ove la rudimentale

drammaturgia innovativa di Tespi, è bene porre in rapporto questo episodio con quello seguente dell'astuzia di Pisistrato. Il tiranno, inferitosi delle ferite, recita la parte della vittima causando un tumulto.¹²⁹⁶ Mettendo in relazione i due racconti ne deriva che «Solone non biasima l'argomento della tragedia di Tespi, bensì la forma della rappresentazione, l'illusione drammatica, da cui Pisistrato avrebbe preso le mosse per ingannare i suoi concittadini».¹²⁹⁷ L'episodio di Tespi non avrebbe pertanto lo scopo di documentare l'opera drammatica del poeta bensì di mettere in luce l'inganno di Pisistrato, riferito nel racconto successivo. È questa la acuta tesi di Mario Manfredini e Luigi Piccirilli.¹²⁹⁸ Diogene Laerzio nella *Vita di Solone* ricalca e supera la biografia di Plutarco.¹²⁹⁹ Al disprezzo verbale di Solone è aggiunto il divieto a Tespi di rappresentare le tragedie: «Impedì a Tespi la rappresentazione di tragedie ritenendo inutili le menzogne dei poeti» (καὶ Θέσπιν ἐκόλυσε τραγωδίας διδάσκειν, ὡς ἀνωφελεῖ τὴν ψευδολογίαν).

Tornando a Plutarco, la veridicità storica dell'aneddoto è dibattuta.¹³⁰⁰ Se l'incontro fra Solone e Tespi fosse storicamente attendibile,¹³⁰¹ la 'riforma' della tragedia (con il dialogo tra *hypokrités* e coro) sarebbe anteriore al 561-560 a.C., anno del colpo di stato di Pisistrato, e all'istituzione del primo concorso teatrale nella sessantunesima olimpiade (535-532 a.C.) nel quale il poeta di Ikaria riportò la prima vittoria, stando al *Marmor Parium*.¹³⁰² Nel caso in cui il

struttura dialogica (coro/corago) non prevedeva l'imitazione, cioè la presenza di uno o più soggetti che incarnassero l'alterità» (CARLOTTI 2014, p. 6).

¹²⁹⁶ «Quando poi Pisistrato, feritosi da sé, venne nell'agorà facendosi portare su un carro, e istigava il popolo, dicendo che era stato vittima di un attentato da parte dei suoi avversari a causa della sua posizione politica, molti si associavano al suo sdegno e rumoreggiavano. Solone invece, avvicinato e fermatosi accanto a lui, gli disse: 'fai male, o figlio di Ippocrate, a recitare la parte dell'Odisseo di Omero: lui infatti si ferì per ingannare i nemici, e tu fai lo stesso, ma per trarre in inganno i tuoi concittadini'» (Plu. *Sol.* 30, 1).

¹²⁹⁷ MANFREDINI-PICCIRILLI 2011, p. 273.

¹²⁹⁸ Cfr. *ibidem*.

¹²⁹⁹ Diog. Laert. I, 59. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³⁰⁰ Sulla questione cfr. MANFREDINI-PICCIRILLI 2011, pp. 88-90.

¹³⁰¹ Ne è convinto DEL GRANDE 1962, p. 133.

¹³⁰² FGrH 239,43 (Jacoby). Cfr. *supra*.

racconto plutarcho fosse un'invenzione, rimane il quesito se essa risalga all'età alessandrina oppure si origini più tardi «quando si cercò di attribuire all'Attica il vanto di avere dato i natali alla tragedia contro l'opinione che ne ascriveva l'origine ai dori e ai peloponnesi». ¹³⁰³ Il riferimento è all'origine dorica della tragedia testimoniata da Aristotele nella *Poetica*. ¹³⁰⁴ L'assenza nel testo di riferimenti espliciti all'origine attica o peloponnesiaca della tragedia parrebbe escludere motivi di 'patriottismo'.

In *Stromati* Clemente Alessandrino (150-215 d.C. ca.) registra Tespi in un elenco di inventori. «Il giambo fu ideazione di Archiloco di Paro, il coliambo di Ipponatte di Efeso, la tragedia di Tespi ateniese, la commedia di Susarione di Ikaria». ¹³⁰⁵ Dei quattro autori sono indicati rispettivamente il genere letterario e la provenienza. «Tespi di Atene inventò la tragedia» (ἐπενόησεν [...] τραγωδῖαν μὲν Θέσπις ὁ Ἀθηναῖος). Notiamo che Tespi è indicato come Ἀθηναῖος, mentre Susarione Ἰκαριεύς. A quest'ultimo, riconosciuto come *protos heurtes* della commedia, nessun'altra fonte attribuisce tale origine. È infatti di norma indicato come megarese. ¹³⁰⁶ Clemente registra i dati su Tespi e Susarione ponendo sullo stesso livello due provenienze in realtà interferenti. ¹³⁰⁷ In quanto Ἰκαριεύς Susarione sarebbe anche Ἀθηναῖος, poiché Ikaria è un demo di Atene. L'incongruenza potrebbe essere imputata alla erronea sintesi della fonte. ¹³⁰⁸ In particolare sembra che la notizia tramandata dall'alessandrino sia in relazione con il già citato frammento del *Marmor Parium* (fr. 39), sui cui vale la pena soffermarsi. ¹³⁰⁹

¹³⁰³ MANFREDINI-PICCIRILLI 2011, p. 272.

¹³⁰⁴ Arist. *Poet.* 1448a 30-38. Cfr. par. 2.

¹³⁰⁵ Clem. Al. *Strom* I, 16, 79, 1. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³⁰⁶ ORNAGHI 2016, p. 67. L'origine megarese di Susarione è l'oggetto di indagine dello studio di Ornaghi.

¹³⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 97.

¹³⁰⁸ Per un'accurata analisi delle fonti di *Stromati* di Clemente Alessandrino: *ivi*, pp. 72-97.

¹³⁰⁹ Per l'analisi di FGh 239,39 (Jacoby) mi rifaccio a ORNAGHI 2016, pp. 3-61: 5-8, 51-61.

Da quando in Atene fu stabilito un coro di commedianti, avendolo per primi istituito gli abitanti di Ikarion, avendolo inventato Susarione, e per la prima volta fu stabilito come premio un cesto di fichi e un metrete di vino, anni [...], sotto l'arcontato di [...].¹³¹⁰

Nell'iscrizione sono correlati coro comico-Ikaria-Susarione.

Analizzando caso per caso le notizie del *Marmor Parium* si ricava quanto segue: la localizzazione ateniese del coro comico (ἐν Ἀθ[ήν]αις); l'istituzionalizzazione dell'evento per opera degli abitanti di Ikaria, primi tra tutti i greci ([στυ]σάν[των πρώ]των Ἰκαριέων); l'invenzione del coro comico da parte di Susarione (εὐρόντος Σουσαρίωνος); la definizione del premio (fichi, vino). Stando alla medesima fonte, l'istituzione della commedia sarebbe avvenuta a Ikaria e la sua invenzione sarebbe da imputare a Susarione, il quale, si badi, non è indicato come ikariense. «Al contrario, le ribadite puntualizzazioni locali apparirebbero più giustificate se fossero da intendere come precisazioni contrastive della fondazione del genere (avvenuta in Attica) rispetto alla sua invenzione (evidentemente non avvenuta per opera di un autore ateniese)». ¹³¹¹ È probabile che l'origine ikariense della commedia in Clemente Alessandrino dipendesse dalla sovrapposizione dei due dati. La menzione di Tespi, comunemente associato al demo di Ikaria, accanto a Susarione, solitamente indicato come megarese, avrebbe generato ulteriore confusione. È questa l'ipotesi che condivido di Ornaghi.¹³¹²

Diomede Grammatico (fine IV sec. d.C.) cita la definizione di tragedia di Teofrasto: *tragoedia est heroicæ fortunæ in adversis comprehensio* (τραγωδία ἐστὶν ἡρωϊκῆς τύχης περίστασις) quindi ne ripercorre l'etimologia e la storia. Nell'*Ars grammatica* Tespi è citato due volte.¹³¹³ Nella prima all'interno dell'attestazione dei versi di Orazio già analizzati, in cui è

¹³¹⁰ FGrH 239,39 (Jacoby). Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³¹¹ ORNAGHI 2016, p. 6.

¹³¹² Cfr. ivi, pp. 96-97.

¹³¹³ Diom. III, 487, 25-29. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

riconosciuto come *protos heuretes* del genere tragico.¹³¹⁴ Nella seconda in riferimento all'invenzione della maschera (*personis a Thespide repertis*), aspetto su cui torneremo.

Di fondamentale importanza la testimonianza della *Suda*.¹³¹⁵ Il lessico del X sec. d.C. alla voce Θέσπις registra importanti informazioni sulla cronologia, l'utilizzo della maschera, le opera drammatiche.¹³¹⁶ Riconsideriamo la collocazione cronologica e il 'primato' di Tespi.¹³¹⁷ «Tespi, di Ikaria, città dell'Attica, poeta tragico, il sedicesimo dopo il primo scrittore di tragedie Epigene di Sicione, secondo alcuni il secondo dopo Epigene; altri dicono che fu il primo tragico. [...] Mise in scena i suoi drammi nella sessantunesima Olimpiade». Per la complessa questione cronologica della tragedia arcaica faccio riferimento al saggio di Martin Litchfield West.¹³¹⁸ Giova ricordare che il primo autore a utilizzare le Olimpiadi per la datazione storica fu Eratostene di Cirene (276-194 a.C.). Sembra che l'astronomo greco, amante del teatro,¹³¹⁹ abbia stabilito per primo un intervallo di tre anni tra i primi tragici: Tespi, Cherilo, Frinico, Pratina e Eschilo.¹³²⁰ L'attività drammatica di Tespi ancorata alla sessantunesima Olimpiade, compresa tra il 535 e il 532 a.C., pone il poeta nell'età di Pisistrato, periodo confermato, si è visto, anche dall'aneddoto plutarco.¹³²¹ Secondo West, Eusebio di Cesarea (265-340 d.C.) reputerebbe Tespi coetaneo di Simonide, Focide e Senofane, nati approssimativamente nell'anno 540-539 a.C.¹³²² Un ritorno alla fonte evidenzia che Tespi non è citato

¹³¹⁴ Hor. *Ars. P.* 275-277. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³¹⁵ Sulle fonti della SUDA cfr. par. 5.

¹³¹⁶ SUDA Θ 282 Adler. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³¹⁷ Cfr. par. 6.2.

¹³¹⁸ WEST 1989 (in inglese), pp. 251-254; ID. 1994 (in italiano), pp. 347-351.

¹³¹⁹ L'interesse di Eratostene per le origini del teatro è attestato dal poema *Erigone* di cui si sono conservati pochi frammenti. Cfr. capitolo 2.

¹³²⁰ Cfr. WEST 1994, p. 350.

¹³²¹ Plu. *Sol.* 29, 6-7. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³²² WEST 2004 (p. 351) non cita esplicitamente l'opera di Eusebio a cui fa riferimento. Presumo si tratti di *Chronicon* in cui una tavola sincronica a più colonne copre il periodo temporale da Abramo (2016 a.C.) sino al 303 d.C.

da Eusebio, il quale riconduce alla sessantunesima Olimpiade *Simonides lyricus, Phocylides et Xenophanes physicus et tragicus*.¹³²³ Se la datazione di Eratostene è congrua, quella proposta da West non sembra accettabile. La data di nascita di Tespi rimane sconosciuta.

Circa il ‘primato’ di Tespi, la *Suda* riferisce tre differenti tradizioni, come si è visto: Tespi fu il sedicesimo tragico dopo Epigene di Sicione, il secondo dopo Epigene, oppure il primo. Tespi di Ikaria (Attica) è messo in relazione a Epigene di Sicione (Peloponneso). La rivendicazione peloponnesiaca e quindi dorica della tragedia è riferita, come già detto, da Aristotele nella *Poetica*.¹³²⁴ A essa si contrappone la paternità attica e quindi ionica della tragedia. Sulla questione geografica torneremo. Evidenzio più in generale che la questione non verte solo sul presunto luogo di origine della tragedia ma anche sul suo nucleo originario: il coro drammatico o l’attore? Epigene o Tespi? Così Aurelio Privitera:

nel valutare questi fatti gli studiosi antichi si divisero. Chi vedeva l’inizio della tragedia nel coro tragico, proclamò primo tragico Epigene. Chi vedeva l’inizio della tragedia nell’introduzione dell’attore, proclamò primo tragico Tespi. Chi voleva conciliare le due teorie, parlò di un primo inventore, Epigene, e di un secondo inventore, Tespi, dando insieme ragione ai Peloponnesiaci e agli Attici. Chi intese in senso cronologico questa successione, fece notare che Tespi non era stato il secondo, ma il sedicesimo dopo Epigene, perché tra l’uno e l’altro v’erano stati degli altri autori di canti corali tragici.¹³²⁵

In merito ai cori tragici di Sicione, luogo di origine di Epigene, basti qui la testimonianza di Erodoto:¹³²⁶

τά τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυώνιοι ἐτίμων τὸν Ἄδρηστον καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ

¹³²³ Euseb. *Chron.* (1818, p. 334).

¹³²⁴ Arist. *Poet.* 1448a 30-38. Cfr. par. 2.

¹³²⁵ PRIVITERA 1994, pp. 391-392.

¹³²⁶ Hdt. V, 67. 5.

τιμῶντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε.

E i Sicioni veneravano Adrasto in vari modi: fra l'altro celebravano le sue sventure con cori tragici, non venerando Dioniso ma Adrasto. Invece Clistene restituì i cori a Dioniso.

trad. di G. Nenci

Come si è visto, la *Suda* pone in relazione Epigene e Tespi anche nel proverbio «Niente a che fare con Dioniso».¹³²⁷ Il lessico tramanda due tradizioni sull'origine del motto: 1) esso nacque quando Epigene compose una tragedia dedicata a Dioniso ma non dionisiaca nella trama. 2) Il proverbio nacque dopo che i tragediografi si affrancarono da Dioniso a favore di miti e soggetti storici. E poiché «Cameleonte nell'opera *Su Tespi* riferisce cose simili», sembrerebbe che Tespi avesse introdotto nella tragedia soggetti non dionisiaci.

Giovanni Diacono (ante XII sec. d.C.) nel trattato *Sui tragici* commenta lo scritto Περὶ μεθόδου δεινότητος del famoso retore Ermogene di Tarso (160-230 d.C.). Il Logoteta sviluppa nel commento un articolato discorso sulle origini e le forme della commedia e della tragedia, in cui cita Tespi.¹³²⁸ «Draconte di Lampsaco dice che un dramma fu messo in scena per la prima volta ad Atene per opera di Tespi».¹³²⁹ La tradizione ormai consolidata del primo allestimento ateniese di un δράμα da parte di Tespi risalirebbe all'oscuro Draconte di Lampsaco. Stupisce che Giovanni o meglio la sua fonte avesse riportato a questo proposito un nome in apparenza così poco autorevole.¹³³⁰ Notiamo che a Tespi è attribuito il primo dramma allestito in città e non esplicitamente l'invenzione della tragedia. Data questa peculiarità, la fonte sembra ricalcare il *Marmor Parium* (fr. 43).¹³³¹

¹³²⁷ SUDA o 806 Adler. Sulle fonti della *Suda* cfr. par. 5.

¹³²⁸ Per un commento approfondito del brano di Giovanni Diacono cfr. ORNAGHI 2016 pp. 183-216.

¹³²⁹ Johann. Diac. fr. 452. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³³⁰ Cfr. ORNAGHI 2016, p. 203, nota 34.

¹³³¹ FGrH 239,43 (Jacoby). Cfr. *supra*.

Tespi è citato anche negli *Scholia Londinensia* all'*Ars grammatica* di Dionisio Trace (II sec. a.C.). Dopo aver brevemente esposto le differenze tra tragedia e commedia, è presente un cenno agli inventori dei generi. «E la tragedia fu inventata da un tale Tespi di Atene, la commedia da Epicarmo in Sicilia, e il giambo da Susarione»¹³³² (καί εὐρέθη ἡ μὲν τραγωδία ὑπὸ θέσπιδός τινος Ἀθηναίου, ἡ δὲ κωμῳδία ὑπὸ Ἐπιχάρμου ἐν Σικελίᾳ, καὶ ὁ ἴαμβος ὑπὸ Σουσαρίωνος). Sono indicati: genere letterario, inventore e patria, quest'ultima è assente nel caso di Susarione. Dal punto di vista contenutistico «non risulta comprensibile il motivo dell'accostamento di tragedia, commedia e giambo, in una triade non omogenea».¹³³³ Importa qui il riferimento a Tespi. «La tragedia fu scoperta (εὐρέθη) da un certo Tespi di Atene (ὑπὸ θέσπιδός τινος Ἀθηναίου)». Lo scoliasta riferisce che Tespi inventò, scoprì *ex novo* il genere tragico come i già citati Orazio¹³³⁴ e Clemente Alessandrino.¹³³⁵ Il pronome indefinito (τις τι) sembra evocare l'evanescenza di Tespi, un personaggio avvolto nell'incertezza fin dai tempi dello scoliasta. Da notare l'origine ateniese del poeta, riferita anche da Clemente (Θέσπις ὁ Ἀθηναῖος).

Concludo queste pagine dedicate al *protos heurètes* ragionando su alcune fonti che parlano di Tespi ma non lo riconoscono come inventore della tragedia.

Nel dialogo pseudo-platonico *Minosse o della Legge* si dice che la tragedia cretese sia molto più antica di Tespi e Frinico. «La tragedia qui è genere antico; non è vero che essa inizia, come si ritiene, con Tespi o Frinico».¹³³⁶ Dalla fonte emerge in controluce come i contemporanei dell'autore del dialogo, probabilmente un allievo di Platone del III secolo a.C., attribuissero a Tespi e a Frinico l'invenzione della tragedia. Opinione da cui si discosta lo scrittore del *Minosse* secondo il quale la patria della tragedia sarebbe stata Creta, prima che

¹³³² Scholia Dion. Thrax. *Ars. gr.* 1, 2 (HILGARD 1901, p. 475, rr. 19-25). Cfr. registro delle fonti letterarie.

¹³³³ ORNAGHI 2016, p. 125.

¹³³⁴ Hor. *Ars. P.* 275-277. Cfr. registro delle fonti letterarie.

¹³³⁵ Clem. Al. *Strom.* 1,16,79,1. Cfr. registro delle fonti letterarie.

¹³³⁶ Pl. *Min.* 321a. Cfr. registro delle fonti letterarie.

nascessero i suoi presunti inventori attici. «Se vorrai riflettere, troverai che questa è una invenzione antichissima di questa città».¹³³⁷ E il pensiero va ai già citati studi di Carlo Anti sugli spazi cretesi.¹³³⁸

Degno di nota anche il *De fabula* di Evanzio (IV sec. d.C.). La trattazione, focalizzata principalmente sulla commedia, inizia con una breve panoramica sulla *tragodia*, nella quale è presente un riferimento a Tespi.

Dunque, sebbene andando all'indietro si trovi Tespi come primo autore nel campo della tragedia e padre della commedia antica invece si consideri Eupoli con Cratino e Aristofane, tuttavia Omero, che per quasi ogni tipo di poesia è la fonte più ricca, fu di modello anche a questi generi poetici e con le sue opere dettò quasi legge.¹³³⁹

Evanzio riconosce l'identificazione del *tragoediae primus inventor* in Tespi ma ritiene che Omero debba essere considerato il modello di questo genere. L'autore latino da un lato ammette la lunga tradizione che individua in Tespi il *protos heurètes* della tragedia, dall'altro sembra volerne attenuare i meriti. Omero è *ferè omnis poeticae largissimus fons est*, tragedia e commedia comprese. Così anche in Aristotele, come si è visto.¹³⁴⁰

¹³³⁷ *Ibidem*.

¹³³⁸ Cfr. capitolo II par. 7.

¹³³⁹ Evanthius *de Fab.* 1,5. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³⁴⁰ Arist. Poet. 1448b 34-38, 1449a 1. Cfr. par. 2.

3. Attore e ballerino

Nella tradizione storiografica pare un dato acquisito che Tespi sia stato il primo attore (ὑποκριτής), colui che per la prima volta dialogò con il coro.¹³⁴¹ Ma torniamo alle fonti.

Aristotele nella *Retorica* afferma che «all'inizio erano i poeti stessi a recitare le loro tragedie» (ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον).¹³⁴²

τὸ μὲν οὖν πρῶτον ἐζητήθη κατὰ φύσιν ὅπερ πέφυκε πρῶτον, αὐτὰ τὰ πράγματα ἐκ τίνων ἔχει τὸ πιθανόν, δεύτερον δὲ τὸ ταῦτα τῇ λέξει διαθέσθαι, τρίτον δὲ τούτων ὁ δύναμιν μὲν ἔχει μεγίστην, οὐπω δ' ἐπιχειρήσθαι, τὰ περὶ τὴν ὑπόκρισιν. καὶ γὰρ εἰς τὴν τραγικὴν καὶ ῥαψωδιαν ὅψε παρῆλθεν: ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον.¹³⁴³

Come era naturale, dapprima si indagò ciò che naturalmente si presenta per primo, cioè donde gli argomenti stessi traggano la persuasività; in secondo luogo, poi, l'esposizione di essi attraverso l'elocuzione; in terzo luogo, infine, un fattore che possiede una grandissima efficacia non è ancora stato sviscerato, cioè lo studio della declamazione. Esso giunse tardi, infatti, anche nella tragedia e nella recitazione rapsodica: dapprima infatti recitavano le loro tragedie gli stessi poeti.

Trad. di F. Cannavò

¹³⁴¹ Sulla complessa questione della terminologia degli attori rimando all'analisi approfondita di PICKARD-CAMBRIDGE 1996², pp. 177-191: 182-186. Sulla discussa etimologia del termine ὑποκριτής in particolare si veda il testo di ZUCHELLI 1962, pp. 29-55. «Come ὑποκρίνεσθαι, ὑποκριτής, ὑπόκρισις siano entrati nel linguaggio teatrale col significato rispettivamente di “recitare la parte”, “attore”, “recitazione” e quale sia stato il loro valore originario, sono problemi che l'indagine filologica non ha ancora oggi chiarito. Secondo la testimonianza apparentemente unanime degli antichi grammatici alla base dell'uso teatrale sta il significato di “rispondere” in quanto l'attore sarebbe stato in origine “colui che risponde al coro”, al quale ultimo spettava la parte di protagonista nella primitiva azione tragica» (ivi, p. 29).

¹³⁴² Arist. *Rh.* III 1, 1403b 23.

¹³⁴³ Arist. *Rh.* III 1, 1403b 17-23.

Si inserisca il brano citato nel suo contesto. Nel terzo libro della *Retorica* il filosofo tratta la *lexis* (*elocutio*):¹³⁴⁴ lo stile del discorso, ossia il modo in cui il bravo oratore deve declamare il *logos* per persuadere il pubblico. Dopo aver considerato *inventio* e *dispositio*, rispettivamente reperimento e disposizione degli argomenti all'interno di un discorso persuasivo, viene presa in esame la declamazione «che possiede la massima efficacia». Questo elemento del discorso è indicato con la perifrasi «τὰ περὶ τὴν ὑπόκρισιν», le cose concernenti l'ὑπόκρισις. È noto che il termine polisemantico si riferisse sia all'arte declamatoria sia a quella attorica. Aristotele afferma che l'ὑπόκρισις «giunse tardi sia alla tragedia sia alla rapsodia» (ὄψε καὶ γὰρ εἰς τὴν τραγικὴν καὶ ῥαψωδίαν).¹³⁴⁵ È possibile che in riferimento alla tragedia il filosofo intendesse specificatamente il termine come 'arte attorica', quindi recitazione di un ὑποκριτής. Nella fase arcaica della tragedia pertanto, stando ad Aristotele, l'ὑπόκρισις era essente poiché erano i poeti stessi a 'recitare' (declamare) le loro tragedie. Ne deriva che l'*hypokrisis* diventò una *technè* autonoma dalla poesia quando la pratica della recitazione si distinse dalla composizione poetica. È noto che la recitazione assunse poi sempre maggiore rilevanza nel farsi dello spettacolo.¹³⁴⁶ Al 449 a.C. si data il primo concorso per attori, cui si riferiscono i Fasti (*IG II² 2318*) e le Liste dei vincitori (*IG II² 2325*).¹³⁴⁷ Sia nella *Poetica* sia nella *Retorica* Tespi non è citato.

Che Tespi stesso ricoprisse il ruolo di primo attore è esplicitato da Plutarco nella citata *Vita di Solone*.¹³⁴⁸ Il legislatore «andò a vedere Tespi che recitava egli stesso» (ἔθεάσατο τὸν Θέσπιον αὐτὸν ὑποκρινόμενον).¹³⁴⁹ Il carattere innovativo della performance occupa l'*incipit* del racconto: «Tespi cominciava proprio allora a modificare la tragedia e l'iniziativa attirava la gente

¹³⁴⁴ I termini latini sono quelli utilizzati da Quintiliano in *Institutio oratoria*.

¹³⁴⁵ Arist. Rh. III. 1, 1403b 22. Sulla 'recitazione' rapsodica cfr. ZUCHELLI 1962, pp. 41-51.

¹³⁴⁶ In sintesi sulla storia dell'attore cfr. e. g. LANZA 1994, pp. 297-311.

¹³⁴⁷ Tali iscrizioni sebbene siano state incise rispettivamente nel IV e III sec. «devono riprodurre i registri degli arconti dell'epoca» (ZUCHELLI 1962, p. 52).

¹³⁴⁸ Plu. *Sol.* 29, 6-7. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³⁴⁹ *Ibidem*.

per la novità» (ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν ἤδη τὴν τραγωδίαν κινεῖν, καὶ διὰ τὴν καινότητα τοὺς πολλοὺς ἄγοντος τοῦ πράγματος). La già discussa reazione negativa di Solone potrebbe essere imputata alla nuova forma spettacolare.¹³⁵⁰ Una drammaturgia in cui «l'antica τραγωδία mimetica veniva integrata da canto e danza di coro quadrato, da brani dell'ὑποκριτής e da dialogo tra ὑποκριτής e κορυφαῖος».¹³⁵¹ Da notare il riferimento alla coreutica 'quadrata' (ossia eseguita nello spazio arcaico dell'orchestra quadrangolare?).¹³⁵²

Diogene Laerzio nella *Vita di Platone* afferma che «Tespì introdusse un attore» (Θέσπις ἓνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν) «determinando le pause del coro» (ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν).

Come nelle più antiche rappresentazioni tragiche soltanto il coro sostenne tutta l'azione drammatica, poi Tespi introdusse un primo attore determinando le pause del coro, ed Eschilo un secondo e Sofocle un terzo portando a completa perfezione la tragedia così pure la filosofia prima si rivolse unicamente alla natura, poi con Socrate all'etica ed infine con Platone alla dialettica, cioè alla sua completa e perfetta evoluzione.¹³⁵³

Nella testimonianza di Laerzio si delineano quattro fasi della performance: recitazione corale, recitazione alternata tra il coro e un attore (Tespì), tra il coro e due attori (Eschilo), tra il coro e tre attori (Sofocle). La fonte dell'introduzione di due attori con Eschilo e di tre con Euripide è la *Poetica* di Aristotele,¹³⁵⁴ cui è riferibile anche l'idea evolutiva della tragedia.

¹³⁵⁰ Cfr. par. 6.2.

¹³⁵¹ DEL GRANDE 1962, p. 132.

¹³⁵² La questione dell'orchestra rettilinea è approfondita nel II capitolo par. 7.

¹³⁵³ Diog. Laert. III, 56. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³⁵⁴ «Eschilo fu il primo a portare il numero degli attori da uno a due, a ridurre la parte del coro e a conferire un ruolo rilevante alla parola; di Sofocle sono i tre attori e la pittura degli scenari» («καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν: τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς». Arist. *Poet.* 1449a 16-19).

Alla luce di questi dati, la sostituzione dell'*exarchon* con l'*hypocrites* è riconducibile al momento in cui si potenzia l'elemento drammaturgico-performativo del canto coreutico.¹³⁵⁵ La *rhesis* sostituisce il canto del capo-coro. Costui «cessa di guidare un gruppo di cantori in una cerimonia rituale, priva di carattere drammatico, qual era il ditirambo, e impersonò un carattere divino o eroico»¹³⁵⁶ divenendo *hypocrites*.

Troviamo un altro importante riferimento sull'arte attorica arcaica in Polluce: «il palco (? ἐλεός)¹³⁵⁷ era un'antica tavola, salito sulla quale, un tale, prima di Tespi, rispondeva ai coreuti».¹³⁵⁸ La notizia, non valorizzata a sufficienza dagli studi, è importante: sul 'palco' (? ἐλεός), costituito da una semplice tavola (τράπεζα), sale un tale (εἷς τις) che risponde ai membri del coro (τοῖς χορευταῖς). L'autore dell'*Onomastico* sembra alludere a un ripiano ligneo in uso nelle rappresentazioni arcaiche.¹³⁵⁹ Da non confondersi con il *logheion*, la pedana rialzata rispetto al piano dell'orchestra che risalirebbe al V-IV sec. a.C.¹³⁶⁰ L'ἐλεός, allora, potrebbe essere il piccolo palco, posizionato nell'agorà in età arcaica (VI sec.), sul quale il *tragodidaskalos* introduceva lo spettacolo del coro per agevolare la comprensione del pubblico.¹³⁶¹ Oppure era il corifeo che, salito sulla τράπεζα, interagiva con il coro: «l'εἷς τις privo di nome e di individualità ma partecipe della stessa natura mimetica e drammatica del coro

¹³⁵⁵ Cfr. PERETTI 1939, p. 65.

¹³⁵⁶ Ivi, p. 65.

¹³⁵⁷ La traduzione di ἐλεός resta problematica. «The word *eleos* by Pollux, as the name of the table referred to, has aroused some suspicion. The word, in the form *eleon*, meant properly, as Pollux says elsewhere, a cook's chopping-block – 'epixenon', which New Comedy calls *epikopanon*; in ancient writers the same thing was called *eleon*» (PICKARD-CAMBRIDGE 1962, pp. 86-87). Secondo Kerényi la tavola sacrificale destinata allo smembramento della vittima che si trovava nel recinto sacro davanti alla scena, nota come *thymele*, si chiamava anche *eleos* ((1976) 2011³, p. 293). La questione è aperta.

¹³⁵⁸ Poll. IV,123. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³⁵⁹ «Pollux speaks of a table called *eleos*, on which in the days before Thespis a single performer used to mount and answer the chorus» (PICKARD-CAMBRIDGE 1962, p. 86).

¹³⁶⁰ Sull'evoluzione dell'edificio scenico cfr. SACCHI-VICCEI 2010, pp. 61-63.

¹³⁶¹ Cfr. LANZA 1994, pp. 305-306.

tragico, è l'*exarchón*». Così Peretti.¹³⁶² Polluce, riferendosi al dialogo con il coro antecedente a Tespi (πρὸ θέσπιδος), non toglie il primato a Tespi che 'creò' l'arte attorica «dando nome e individualità all'εἶς τις della tradizione liturgica».¹³⁶³

Stando a Temistio (317-388 d.C. ca.) Aristotele attribuì a Tespi l'introduzione di prologo¹³⁶⁴ e *rhesis*.

Non dobbiamo tenere alcun conto di ciò che dice Aristotele, che all'inizio era introdotto il coro per cantare in onore degli dèi, poi Tespi inventò prologo e dialoghi parlanti (ῥῆσιν)¹³⁶⁵ ed Eschilo il secondo e terzo attore e i coturni, mentre a Sofocle e ad Euripide dobbiamo le innovazioni successive?¹³⁶⁶

La domanda è retorica e presuppone risposta negativa: Aristotele non è da mettere in dubbio. Temistio attribuisce al filosofo la notizia che Tespi inventò (ἐξηῦρεν) il prologo (πρόλογον) e la *rhesis* (ῥῆσιν). Il passo è stato ritenuto attendibile da importanti studiosi in base alla figura stessa di Temistio: non un tardo lessicografo bensì «un profondo e coscienzioso conoscitore del pensiero e delle opere di Aristotele».¹³⁶⁷ Tespi avrebbe introdotto come *incipit* della rappresentazione tragica un prologo informativo sulla vicenda per agevolarne la comprensione.¹³⁶⁸ Anche la *rhesis* sarebbe invenzione tespiana. Non sappiamo cosa Temistio intendesse per *rhesis*. Antonio Garzya pensa la *rhesis* come «la forma più generale e comprensiva del prologo, nel senso che l'attore ha la possibilità di usare la *rhesis* anche come prologo».¹³⁶⁹ In ogni caso prologo e

¹³⁶² PERETTI 1939, pp. 282-283.

¹³⁶³ *Ibidem*.

¹³⁶⁴ Sulla questione dell'antichità del prologo cfr. ZUCHELLI 1962, pp. 32-33.

¹³⁶⁵ La traduzione del termine ῥῆσιν con dialoghi parlanti è una scelta interpretativa su cui torneremo. Così traduce MAISANO (1995, pp. 858-859).

¹³⁶⁶ Them. Or. 26, 316d. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³⁶⁷ PERETTI 1939, p. 261.

¹³⁶⁸ Cfr. DEL GRANDE 1962, p. 135.

¹³⁶⁹ GARZYA 1988, p. 75 nota 18.

rhesis condividono, nella maggioranza dei drammi a noi pervenuti, la funzione informativa di avvenimenti extrascenici della rappresentazione,¹³⁷⁰ tanto che «le narrazioni del nunzio che appaiono nelle tragedie posteriori pare ne siano la diretta continuazione».¹³⁷¹ In Temistio manca un riferimento esplicito all'introduzione dell'*hypokrites*. Resta che prologo e *rhesis* presuppongono una interruzione della recitazione corale e una parte 'solista' che Tespi, a detta delle fonti, interpretò in prima persona.

Quale sia stata esattamente la funzione del primo *hypokrites* (narratore del dramma al pubblico, 'risponditore' del coro, interprete), non è dato saperlo. In ogni caso l'innovazione fu talmente importante da generare forse la tradizione fontale che attribuì a Tespi l'invenzione della tragedia.¹³⁷²

Dall'attore alla danza. Sorprende che nella corposa bibliografia sulla tragedia greca non solo la danza tespiana non sia stata sinora indagata ma soprattutto che siano pochi gli studi sull'attore tragico danzante.¹³⁷³ Eppure è assodato che l'*hypokrisis* non pertenga solo a tragedia, rapsodia e retorica, come sostenuto da Aristotele,¹³⁷⁴ ma abbracci la *orchesis* in tutte le sue

¹³⁷⁰ «Una delle forme espressive più tipiche è la *rhesis*, ossia 'discorso': in senso lato si tratta di ogni intervento recitato da un personaggio di lunghezza variabile. In questo senso la *rhesis* si contrappone da un lato al canto, perché si tratta di un pezzo recitato, dall'altro al dialogo, perché è un 'pezzo a solo', e non richiede necessariamente interlocutori. [...] Quello del monologo è un caso particolare, all'interno delle tipologie di *rhrseis* più frequenti, ossia quella destinata alla riflessione. [...] La destinazione più frequente è quella informativa: un personaggio entra in scena e rende edotti gli spettatori degli antefatti (come avviene normalmente nel prologo), oppure comunica agli altri personaggi un importante sviluppo drammatico avvenuto fuori scena; è questo il caso più tipico in assoluto, l'arrivo di un messaggero che reca notizie, a volte attese, altre volte inaspettate, quasi sempre catastrofiche» (GUIDORIZZI 2003, pp. 98-99).

¹³⁷¹ ZUCHELLI 1962, p. 35.

¹³⁷² Cfr. DEL GRANDE 1962, p. 135.

¹³⁷³ Ha sottolineato questa mancanza Ieranò nel suo intervento sulla danza dell'attore tragico al convegno del 2017 sull'attore tragico (2017, p. 67). Al contrario gli studi sulla danza del coro sono abbondanti. Segnalo il recente numero di «Biblioteca dei Quaderni Urbinati di Cultura Classica» intitolato *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece* a cura di GIANVITTORIO (2017). Rimando alla mia recensione al volume: PEREGO 2018A.

¹³⁷⁴ Arist. *Rh.* III. 1, 1403b 23. Cfr. *supra*.

declinazioni.¹³⁷⁵ In termini generali già Platone notava che «ogni persona che sta usando la sua voce sia cantando sia parlando non è in grado di mantenere il proprio corpo completamente immobile».¹³⁷⁶ Quanto all'attore tragico, Plutarco asserisce che «anche Frinico, il poeta tragico dice di sé stesso: “La danza mi concede tante figure quante onde nel mare forma d'inverno la notte funesta”».¹³⁷⁷ Ancora. Stando ad Ateneo, Teleste, il «danzatore (ὄρχηστής) di Eschilo», era talmente abile da «rendere visibile la vicenda dei *Sette contro Tebe* attraverso la danza».¹³⁷⁸ L'*orchestes-hypokrites* rende visibile, chiara (φανερὰ) in scena la vicenda tragica attraverso il movimento concreto del proprio corpo.

Un'altra fonte sull'attore-ballerino tragico riguarda proprio Tespi. Nel finale della commedia aristofanea *Vespe*¹³⁷⁹ il servo Xantia riferisce che il vecchio Filocleone dopo aver bevuto a lungo e ascoltato l'*aulós* «per tutta la notte ha eseguito quelle antiche danze con cui il tragico Tespi gareggiava negli agoni» (ὄρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν παύεται τὰρχαῖ ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο).¹³⁸⁰ Il *servus* quindi annuncia l'ingresso in scena di Filocleone che si è messo a ballare 'al modo di Tespi' e «fra poco sfiderà i danzatori tragici e mostrerà come sono stantii quelli di oggi» (καὶ τοὺς τραγωδοὺς φησιν ἀποδείξειν κρόνους τοὺς νῦν διορχησάμενος ὀλίγον ὕστερον).¹³⁸¹ Stando ad Aristofane, Tespi autore-attore¹³⁸² si esibiva nelle competizioni teatrali anche come

¹³⁷⁵ Cfr. MARINELLI 2018, p. 367.

¹³⁷⁶ «ὄλωσ δὲ φθεγγόμενος, εἴτ' ἐν ῥοδαῖς εἴτ' ἐν λόγοις, ἡσυχίαν οὐ πάνυ δυνατὸς τῷ σώματι παρέχεσθαι πᾶς» (Pl. *Leg.* VII, 816a).

¹³⁷⁷ «καίτοι καὶ Φρύνιχος ὁ τῶν τραγωδιῶν ποιητῆς περὶ αὐτοῦ φησιν ὅτι σχήματα δ' ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσση ἐνὶ πόντῳ κύματα ποιεῖται χεῖματι νῦξ ὀλοή» (Plut. *Quaest. Conv.* 8.9, 732f).

¹³⁷⁸ «Τελέστης ὁ Αἰσχύλου ὄρχηστής οὕτως ἦν τεχνίτης ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως» (Ath. I, 22a).

¹³⁷⁹ Sulla commedia aristofanea cfr. par. 3.

¹³⁸⁰ Aristoph. *Vesp.* 1478-1479. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³⁸¹ Aristoph. *Vesp.* 1480-1481. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³⁸² Secondo Zucchelli nelle *Vespe* sarebbe presente al verso 1279 il primo uso letterario del termine *hypokritès* inteso come attore (1962, p. 52).

ballerino. È questa la prima attestazione in proposito. Nel finale il protagonista danza effettivamente sulla scena come si desume dalle sue battute.¹³⁸³

Filocleone:

Si sblocchino i chiavistelli. Ed ecco che comincia una figura di danza

di chi flette il fianco con energia. Come muggiscono le narici e scricchiolano le vertebre

Frinico si accovaccia come un gallo

e slancia la gamba verso il cielo. Ti si sta spaccando il culo.

Ora nel nostro corpo le ossa ruotano agili. Sono stato bravo?

Su su. Lancio il mio proclama e sfido i miei rivali. Se un danzatore di tragedia sostiene di essere bravo nel ballo venga fuori a gareggiare con me.¹³⁸⁴

Vale la pena soffermarsi sulla coreutica delle *Vespe*, indagata da Angela Andrisano in un recente contributo.¹³⁸⁵ La studiosa, che focalizza l'attenzione soprattutto sul finale della commedia (vv. 1483-1537), supera il punto di vista testocentrico per recuperare l'elemento performativo della commedia senza prescindere da una rigorosa analisi filologica della partitura.¹³⁸⁶ Filocleone difende la danza di Tespi e Frinico non solo a parole ma «concretamente alludendo con buffonesca mimesi attoriale alle rispettive abilità».¹³⁸⁷ L'obiettivo è parodiare le novità introdotte dai contemporanei, *in primis* dai Carciniti, i figli

¹³⁸³ Andrisano evidenzia «la poca attenzione accordata in genere ai riferimenti del testo relativi alle coreografie: non ricostruibili evidentemente, ma di cui andrebbe segnalata e immaginata in modo più efficace la presenza, ricavando tutto quello che si può dalle cosiddette didascalie implicite o da altri indizi testuali che in qualche modo rimandino alla messinscena» (2017, p. 61).

¹³⁸⁴ Aristoph. *Vesp.* 1484-1499. Cfr. regesto delle fonti letterarie. Non ho riportato nel testo le battute del servo per cogliere l'unità del discorso di Filocleone.

¹³⁸⁵ Cfr. ANDRISANO 2017, pp. 51-79.

¹³⁸⁶ «Dare il primato al testo verbale e subordinare a questo gli altri codici comunicativi non consente di immaginare lo spettacolo nella sua complessità» (ivi, p. 76).

¹³⁸⁷ Ivi, p. 52.

coreografi del tragediografo Càrcino. Così il vecchio danza ‘al modo di Tespi’ e sfida i suoi giovani rivali rappresentati in scena da tre danzatori muti. La *detorsio* comica è quindi non solo verbale ma agita attraverso danze soliste parodiche. La danza di Filocleone include flessione dei fianchi, slancio delle gambe, rotazioni.¹³⁸⁸ Possiamo immaginare una coreografia che replicasse iperbolicamente la danza di Tespi,¹³⁸⁹ forse ancora in parte satiresca stando ad Aristotele.¹³⁹⁰ Ne deriva un agone parodico tra antica danza tragica riproposta in scena da Filocleone e nuova danza tragica danzata dai Carciniti. Come fosse concretamente la danza ‘tespiana’ non possiamo saperlo, ma è certo che il pubblico a teatro ne avesse memoria.

Anche Ateneo attesta la coreutica di Tespi. Una fonte non debitamente tenuta in considerazione.

Si dice anche che gli antichi poeti Tespi, Pratina [Cratino], Frinico venivano chiamati ‘danzatori’ non solo per il fatto che si occupavano delle danze corali dei loro drammi, ma anche perché, al di fuori delle loro composizioni, insegnavano a danzare a chi lo desiderava.¹³⁹¹

Dunque: l’autore di *Deipnosophisti* riferisce che Tespi, Pratina, Cratino e Frinico¹³⁹² erano chiamati «danzatori» (ὄρχησταί) poiché si occupavano personalmente della «coreografia del coro» (ὄρχησιν τοῦ χοροῦ) e poiché insegnavano a danzare a chi lo volesse (διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι). La fonte tramanda una doppia competenza coreutica di Tespi: ‘coreografo’-ballerino e insegnante di danza.

¹³⁸⁸ Per la descrizione approfondita della danza di Filocleone cfr. MACCARY 1979, pp. 137-149; MARINELLI 2018, pp. 392-395.

¹³⁸⁹ Cfr. ANDRISANO 2017, p. 67.

¹³⁹⁰ Arist. *Poet.* 1449a 19-24. Cfr. par. 2.

¹³⁹¹ Ath. I, 22a. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹³⁹² Su Frinico sottolineo qui il rapporto con Tespi riferito dalla *Suda*. «Φρύνηχος [...] Ἀθηναῖος, τραγικός, μαθητῆς Θεσπίδος»; «Frinico [...] tragediografo ateniese, discepolo di Tespi» (SUDA Φ 762 Adler).

Le due testimonianze su Tespi ballerino sono complementari. Dai versi di Aristofane si desume che Tespi in persona danzasse durante le sue rappresentazioni, da Ateneo emerge la figura di Tespi coreografo della danza corale e insegnante di danza fuori dall'ambito teatrale.

A oggi non abbiamo fonti sul coro di Tespi. Riferisco l'ipotesi sostenuta da William M. Calder nel saggio *The Size of Thespis' Chorus*, unico studio sull'argomento.¹³⁹³ Calder suppone, sulla base di fonti vascolari e letterarie, che il coro ai tempi di Tespi fosse composto di sei elementi. Ipotesi discutibile. Il punto di partenza è l'interpretazione dell'iconografia del cratere di Basilea (ca. 500-450 a.C.)¹³⁹⁴ (fig. 108) e della coeva *lekythos* di Atene (fig. 109).¹³⁹⁵ Anziché rappresentare due semicori¹³⁹⁶ riferibili alle tragedie frammentarie eschilee *Neaniskoi* e *Eleusinioi*, come si è ritenuto,¹³⁹⁷ le pitture vascolari, stando a Calder, potrebbero raffigurare il coro di Tespi di sei coreuti.

¹³⁹³ Cfr. CALDER 1982, pp. 319-320.

¹³⁹⁴ Si tratta di un cratere molto noto, a cui gli studi fanno spesso riferimento come fonte iconografica dell'*emmeleia*, la danza del coro tragico. Sull'*emmeleia* cfr. CENTANNI 1991, pp. 97-104.

¹³⁹⁵ Cfr. HAMMOND-MOON 1978, pp. 380-381.

¹³⁹⁶ Il coro di Eschilo, stando alla *Suda*, includeva dodici coreuti (SUDA σ 815 Adler). Il lessico bizantino al lemma Sofocle riferisce che il tragediografo portò a quindici il numero dei coreuti che prima erano dodici. Ne deriva che il coro eschileo fosse di dodici componenti. Aristotele nella *Poetica* dice genericamente che Eschilo ridusse la parte del coro (Arist. *Poet.* 1449a 16-17).

¹³⁹⁷ Cfr. HAMMOND-MOON 1978, pp. 380-381.



Fig. 108 Cratere a figure nere. Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, n. inv. BS 415.¹³⁹⁸



Fig. 109 *Lekythos*. Atene, Museo archeologico nazionale, n. inv. 18606.¹³⁹⁹

L'ipotesi sarebbe suffragata da due fonti letterarie: la tragedia *I giovani* (*Híθeoi*)¹⁴⁰⁰ di Tespi, di cui si è conservato solo il titolo, e il ditirambo *Theseus*

¹³⁹⁸ Beazley *on line* n. 260: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/1451C241-DD83-4763-AFB6-786C657896FA>.

¹³⁹⁹ Beazley *on line* n. 391: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/22CC2619-C0CD-4D23-B31F-4579ECF0E554>.

¹⁴⁰⁰ Cfr. par. 6.7.

(ο Ἡῖθεοι) di Bacchilide.¹⁴⁰¹ Come è noto, il componimento bacchilideo narra il trasporto a Creta da parte di Teseo di quattordici giovani, maschi e femmine, da sacrificare al Minotauro. Ipotizzando che *I giovani* di Tespi trattassero la stessa vicenda e che in scena non ci fossero *female roles*, introdotti successivamente da Frinico,¹⁴⁰² secondo Calder i personaggi della tragedia tespiana sarebbero stati sette compreso Teseo, il protagonista interpretato da Tespi stesso, unico *hypokrites*. I sei ἡῖθεοι del titolo avrebbero quindi composto il coro di Tespi,¹⁴⁰³ che sarebbe poi stato dimenticato dalla tradizione.¹⁴⁰⁴ «The Hammon-Moon vases together with the Thespian title support an original chorus of six for Athenian tragedy».¹⁴⁰⁵ Niente di più di un'ipotesi.

In conclusione faccio mie le parole di Giorgio Ieranò riguardo l'attore-ballerino tragico.

Credo che ci sia spazio per una nuova riflessione sull'attore tragico danzante. Riflessione che dovrà essere pur sempre problematica, essendo basata su dati molto carenti e non sempre certi, come lo sono i dati di cui ci serviamo per ricostruire lo spettacolo antico; ma sgombrando magari il campo da un pregiudizio, esplicito o inconfessato, che a volte ci spinge a non considerare la fisicità dell'attore tragico, per una sorta di riflesso condizionato che ci porta a identificare la recitazione antica con una gestualità stilizzata e quasi immobile.¹⁴⁰⁶

¹⁴⁰¹ Analisi approfondita del ditirambo di Bacchilide in DE LUCA 2012-2013, pp. 93-116.

¹⁴⁰² Il riferimento implicito è alla *Suda* (φ 762 Adler). Il lessico bizantino tramanda che Frinico per primo introdusse in scena «γυναικεῖον πρόσωπον». Si badi che l'espressione potrebbe riferirsi sia a maschere femminili sia a personaggi femminili (cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 262 nota 49).

¹⁴⁰³ Cfr. CALDER 1982, p. 319.

¹⁴⁰⁴ Cfr. *ididem*.

¹⁴⁰⁵ Ivi, p. 320.

¹⁴⁰⁶ IERANÒ 2017, p. 72.

4. Inventore della maschera

Benché la tradizione di Tespi inventore della maschera¹⁴⁰⁷ paia indiscussa, la prima attestazione in merito è tarda. Ma partiamo dal ‘trucco’ di Tespi.

Così Orazio in *Ars Poetica* (13 a.C.):¹⁴⁰⁸ «Dice la tradizione che fu Tespi [...] a portare sul carro drammi recitati e cantati da attori con la faccia tinta di mosto». ¹⁴⁰⁹ Il poeta augusteo tramanda che gli attori della ‘compagnia’ di Tespi¹⁴¹⁰ cantassero e recitassero (*canerent agerentque*) con la faccia tinta di mosto (*peruncti faecibus ora*: letteralmente «impiasticciatisi il volto con la feccia», il deposito rosso scuro sul fondo delle botti). Teniamo presente il colore purpureo del trucco, su cui torneremo. Il ‘mascheramento’ con la feccia attestato da Orazio sembra riferirsi alla fase antecedente l’invenzione della vera e propria maschera, come documenta anche Diomede Grammatico (fine IV sec. d.C.)¹⁴¹¹ secondo il quale era utilizzato *quoniam olim nondum personis*¹⁴¹² *a Thespide repertis*. Mentre per Orazio al tempo di Tespi gli attori si mascheravano truccandosi il volto, per Diomede la maschera è invenzione di Tespi. Ma la principale fonte sulla maschera tespiana è la *Suda*:

¹⁴⁰⁷ La bibliografia sulla maschera greca è molto corposa sia essa intesa come oggetto culturale che teatrale. Intenderò qui la maschera come oggetto materiale di teatro in azione. L’obiettivo è la raccolta critica delle fonti sulla maschera di Tespi così intesa.

¹⁴⁰⁸ Sull’*Ars Poetica* cfr. par. 3.

¹⁴⁰⁹ Hor. *Ars. P.* 275-277. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹⁴¹⁰ Secondo Del Grande *peruncti* si può riferire sia a coreuti che ad un singolo attore che impersonava più parti (DEL GRANDE 1962, p. 142).

¹⁴¹¹ Diom. III, 487, 25-29. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹⁴¹² Il *prosopon* greco è indicato con il termine latino *persona* che ne ricalca la ricchezza semantica. «I significati di *prosopon*, nome greco della maschera, confermano la complessità dell’oggetto e di quello che rappresenta: *prosopon*, infatti, è nello stesso tempo il volto, la maschera, il personaggio teatrale e la persona. Proprio la stessa ricchezza semantica che si ritroverà in latino, nel termine *persona*, giunto fino a noi» (SAVARESE 2004, p. 219).

Dapprima [Tespi] rappresentò una tragedia con il volto tinto di biacca, poi nell'esibirsi coprì [il volto] con la portulaca e dopo queste cose introdusse l'uso di maschere fatte solo di tela/lino.¹⁴¹³

Il lessico bizantino registra tre mascheramenti adottati progressivamente da Tespi: biacca (ψιμύθιον), portulaca (ἀνδράχνη), maschere semplici di tela o lino (ἐν μόνῃ ὀθόνῃ). Prestiamo attenzione al lessico, finora trascurato dagli studiosi. Ψιμύθιον indica la cerussa o biacca, una sostanza colorante bianca utilizzata come cosmetico dalle donne greche.¹⁴¹⁴ Significativo il colore bianco e l'impiego come belletto. Il trucco bianco utilizzato da Tespi è stato interpretato come evocazione del mondo degli inferi dove si credeva risiedessero gli eroi della tragedia.¹⁴¹⁵ Se così fosse, il *maquillage* dell'attore non sarebbe stato mimetico bensì evocativo.¹⁴¹⁶ «Tespi ricorse al gesso bianco, tintura appropriata per gli spiriti dei morti che riapparivano».¹⁴¹⁷

In un secondo momento Tespi si esibì coprendosi il volto con l'ἀνδράχνη. Il termine indica sia l'*arbutus andrachne*, il corbezzolo greco che produce bacche rosse, sia la pianta portulaca, detta porcellana comune.¹⁴¹⁸ Quest'ultima, data la sua consistenza mucillaginosa, è utilizzata ancora oggi per impacchi medicamentosi al volto. La pianta contiene nel fusto un pigmento rosso. Importa sottolineare il colore purpureo tratto dalla pianta sia essa il corbezzolo o la portulaca. Tespi dopo il trucco bianco ricorse a quello rosso, attestato anche da Orazio sebbene ottenuto con la feccia del mosto. Diverso il parere di Pickard-Cambridge secondo il quale Tespi dopo l'uso della biacca

¹⁴¹³ SUDA Θ 282 Adler. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹⁴¹⁴ Il termine è attestato nella commedia *Ecclesiazuse* di Aristofane (Aristoph. *Eccl.* 878, 929).

¹⁴¹⁵ Cfr. CARLOTTI 2014, p. 8.

¹⁴¹⁶ Cfr. TOMASINO 1984, p. 228.

¹⁴¹⁷ KERÉNYI (1976) 2011³, p. 299.

¹⁴¹⁸ «Quasi tutti pensano che “andracle” sia il termine greco che indica la portulaca, che pure è un'erba ed è chiamata andracne con un nome che differisce dal precedente per una sola lettera». («Andrachlen omnes fere Graecis porcillacae nomine interpretantur, cum sit herba et andrachne vocetur unius litterae diversitate». Plin. *HN.* XIII, 120). Per l'analisi filologica del termine ἀνδράχνη cfr. LIBERATI 2016-2017, p. 162.

«appese poi fiori al di sopra della mascheratura».¹⁴¹⁹ Tesi sostenuta anche da Kerényi per il quale alla maschera furono applicati come ornamento i tralci della fragola selvatica (ἀνδράχνη).¹⁴²⁰ A sostegno della sua tesi, Kerényi riferisce che la fragola non fosse estranea a Dioniso¹⁴²¹ e i frutti venissero utilizzati per rendere più forte il vino.¹⁴²² Come ho avuto modo di appurare, *andrachne* (corbezzolo-portulaca) e *komaros* (fragola) non coincidono;¹⁴²³ pertanto la teoria di Kerényi perde validità. Maschere greche con fiori posticci inoltre non sono attestate da fonti né letterarie né iconografiche.¹⁴²⁴

In un terzo momento Tespi «introdusse l'utilizzo di maschere fatte solo di tela/lino» (εἰσήνεγκε τὴν τῶν προσωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνῃ κατασκευάσας). È questo il passo della *Suda* che ha fissato la tradizione secondo la quale Tespi inventò la vera e propria maschera (προσωπεῖον). Pare certo si

¹⁴¹⁹ PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 261.

¹⁴²⁰ Cfr. KERÉNYI (1976) 2011³, p. 299.

¹⁴²¹ Credo che il riferimento implicito di Kerényi sia al complesso mito di Adone che condivide con Dioniso il legame tra mondo infero e rinascita della natura. Non solo. Le due divinità sono entrambe *endendroi* (numi-alberi): Dioniso-albero, Adone-mirra. In particolare ricordo che le fragole si generarono dalle lacrime copiose di Venere mescolate al sangue dell'amato Adone defunto. Il frutto è pertanto simbolico di Eros e Thanatos. Per il mito rimando a GRIMAL 1997, pp. 16-17.

¹⁴²² Cfr. KERÉNYI (1976) 2011³, pp. 299-300.

¹⁴²³ Kerényi sostiene che la fragola selvatica fosse indicata con entrambi i termini: *andrachne* e *komaros* ((1976) 2011³, pp. 299-300), probabilmente confondendo il riferimento in *Historia plantarum* di Teofrasto in cui le due piante sono citate vicine perché accomunate dall'essere sempreverdi. Un ritorno alla fonte accerta che si tratti di due piante distinte. «δοκεῖ δ' ἡ ἀνδράχνη καὶ ὁ κόμαρος τὰ μὲν κάτω φυλλοβολεῖν τὰ δὲ ἔσχατα τῶν ἀκρεμόνων ἀείφυλλα ἔχειν, ἐπιφύειν δὲ ἀεὶ τοὺς ἀκρεμόνας» («L'andrachne e la fragola sembrano abbandonare le loro foglie più basse, ma per mantenere perenni quelle alla fine dei ramoscelli e per aggiungere sempre ramoscelli frondosi. Questi sono gli alberi sempreverdi» Theophr. *Hist. pl.* I,9,3). Traduzione mia.

¹⁴²⁴ Bisognerebbe indagare se le maschere funerarie romane avessero fiori posticci. A una prima rilevazione non risulta che tale ornamento fosse presente nelle maschere romane ornamentali (cfr. BORRIELLO et al. 2010; SAVARESE 2017;). La questione sulla maschera teatrale romana è notoriamente molto dibattuta. Sulla *vexata quaestio*: BEARE 1950, pp. 223-225; DUPONT 1991, pp. 70-75; CHIARINI 1986, pp. XX-XXVI; ID. 2004, pp. 55-57; MAZZONI 2005, pp. 24-25.

tratti di una maschera tragica dato il riferimento precedente alla *tragodia*. Un *prosopon* in materiale leggero e deperibile: genericamente di tela o specificatamente di lino. Dato il valore polisemantico del termine ὀθόνη non è dato saperlo. Verosimile che fosse una maschera di stoffa leggera aderente al volto con aperture per occhi e bocca.¹⁴²⁵

Riassumendo: il lessico bizantino attribuisce a Tespi due tipologie di trucchi teatrali, prima bianco e poi rosso, e una primitiva maschera in tessuto.¹⁴²⁶ La storia evolutiva della maschera teatrale continua con Cherilo che apportò non specificate modifiche alle maschere e ai costumi tragici¹⁴²⁷ nonché con Frinico che introdusse maschere femminili.¹⁴²⁸ A Eschilo si devono maschere colorate e terrificanti.¹⁴²⁹ L'evoluzione della maschera, attestata dalla *Suda*, avvenne con lo scopo «di assecondare *tecnicamente* le necessità sceniche degli attori».¹⁴³⁰ Essa è pertanto in relazione al graduale ingresso dell'attore nell'azione drammatica vera e propria.

¹⁴²⁵ Cfr. SAVARESE 2004, p. 216. «Contro un luogo comune duro ad estinguersi, è assodato che la bocca delle maschere non fungeva da megafono alla voce dell'attore: troppo debole il materiale per sagomarlo in modo da poter risuonare» (ivi, p. 219).

¹⁴²⁶ Suggestiva ma non supportata da fonti l'interpretazione di Del Grande: «Dapprima, per il trucco di sarebbe cosparso il volto di gesso o biacca. In un secondo momento (certo il bianco abbagliante stonava sotto la luce violenta dell'Attica) avrebbe preferito ricorrere alla fragola selvatica, che tinge d'un incarnato caldo e gradevole. Cioè, Tespi passò dal bianco al rosso. Ma fragole selvatiche non poteva trovarne sempre, durante il tempo, diciamo così, della sua stagione d'opera; ed ecco che per rappresentazioni autunnali si sarebbe avvalso del mosto o della buccia d'uva nera che, in alcune qualità, può fungere da ottimo rossetto in quanto non screpola la pelle» (1962, p. 142).

¹⁴²⁷ «secondo alcuni apportò modifiche alle maschere e alla scena [sic] dei costumi» («κατά τινος τοῖς προσωπείοις καὶ τῇ σκηνῇ τῶν στολῶν ἐπεχείρησεν»; SUDA χ 594 Adler).

¹⁴²⁸ «Lo stesso Frinico per primo introdusse sulla scena la maschera femminile» («οὗτος δὲ πρῶτος ὁ Φρύνιχος γυναικεῖον πρόσωπον εἰσήγαγεν ἐν τῇ σκηνῇ»; SUDA Φ 762 Adler). L'espressione potrebbe riferirsi all'introduzione di personaggi femminili e non a maschere (cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 262 nota 49).

¹⁴²⁹ «Fu il primo a far utilizzare agli attori maschere spaventose, dipinte in più colori» («οὗτος πρῶτος εἶρε προσωπεῖα δεινὰ καὶ χρῶμασι κεχρισμένα ἔχειν τοὺς τραγικούς»; SUDA αἰ 357 Adler).

¹⁴³⁰ SAVARESE 2004, p. 214.

I particolari sul trucco e la maschera di Tespi relativamente al colore e al materiale potrebbero suggerire che «il lessicografo attinge a fonti erudite e copiose, probabilmente al *Peri Thespidos* di Cameleonte, sia pure per via indiretta». ¹⁴³¹

Si tratterebbe di una maschera dalle fattezze umane e maschili, notizia confermata indirettamente ancora dalla *Suda* che, come già detto, attribuisce a Frinico l'invenzione della maschera femminile. ¹⁴³² La tragedia tespiana sarebbe stata pertanto un dramma con caratteri umani (non satireschi) e con soggetto eroico. ¹⁴³³ In generale sull'utilizzo del *prosopon* nella fase arcaica della tragedia attica rimane molta incertezza. ¹⁴³⁴ Aristotele nella *Poetica* non menziona affatto la maschera tragica mentre accenna una sola volta a quella comica (τὸ γελοῖον πρόσωπον). ¹⁴³⁵

Sul complesso rapporto tra maschera sacra e maschera tragica basti qui riferire il pensiero condivisibile di Del Grande. ¹⁴³⁶ L'introduzione del *prosopon* da parte del 'drammaturgo' attico non sarebbe stata una mutuazione dal costume religioso. La motivazione è semplice. Se il poeta l'avesse usata come oggetto sacro nella sua rappresentazione, l'avrebbe adottata sin dal primo momento. Il fatto che Tespi l'avesse utilizzata, stando alla *Suda*, come soluzione migliore dopo aver sperimentato diversi tipi di trucco proverebbe come la maschera fosse uno strumento materiale del teatro in azione. La maschera quindi in ambito

¹⁴³¹ PERETTI 1939, pp. 280-281. Sulle fonti della *Suda* cfr. par. 5. Su Cameleonte cfr. par. 4.

¹⁴³² Cfr. *Ibidem*. Sulla maschera di Frinico cfr. *supra*.

¹⁴³³ *Ibidem*. «Thespis ist das Bindeglied, das den Übergang vom Satyrdithyrambus des Arion zur rein menschlichen Tragödie des Phrynichos erst begreiflich macht» (Tespi è l'elemento di collegamento dal dramma satiresco di Arione alla tragedia di Frinico con protagonisti umani; TIECHE 1933, p. 30).

¹⁴³⁴ Complessa e molto studiata la questione della maschera greca, utile il saggio di Mazzoni che riassume la questione e offre un'ampia bibliografia di riferimento (2005, pp. 21-54).

¹⁴³⁵ «Il ridicolo è infatti un errore e una bruttezza indolore e che non reca danno, proprio come la maschera comica è qualcosa di brutto e di stravolto senza sofferenza» («τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρτημά τι καὶ αἴσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχροῦν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης» Arist. *Poet.* 1449a 34-37).

¹⁴³⁶ Cfr. DEL GRANDE 1962, pp. 131-154.

spettacolare va intesa soprattutto come strumento di lavoro dell'attore e non feticcio dionisiaco. Un dispositivo tecnico moltiplicatore di personaggi topici.¹⁴³⁷

5. Tespi e Dioniso

Esula da questa ricerca la *vexatissima quaestio* sulla relazione tra origine della tragedia e culto dionisiaco.¹⁴³⁸ Oggetto di questo paragrafo è la raccolta e l'analisi critica delle fonti in cui Tespi e Dioniso sono correlati. Come si è visto, è possibile cogliere un riferimento a questo proposito dalla lettura in controluce del proverbio: «Niente a che fare con Dioniso» (Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον),¹⁴³⁹ analizzato in modo approfondito nelle pagine precedenti.¹⁴⁴⁰ Prendo qui in considerazione un altro proverbio che pare porre in rapporto Tespi e Dioniso. In particolare il trucco con la feccia del vino - attestato in Orazio - potrebbe essere in relazione con il culto di Dioniso *Morychos* (imbrattato).¹⁴⁴¹

Alcune fonti, a proposito del detto «Sei più sciocco di Morico», riferiscono in modo pressoché identico che l'idolo della divinità venisse imbrattato di feccia di vino. Si tratta di: Pseudo-Plutarco,¹⁴⁴² Zenobio,¹⁴⁴³ *Suda*,¹⁴⁴⁴ Macario,¹⁴⁴⁵ Apostolio.¹⁴⁴⁶ Data la quantità di fonti e l'arco cronologico di lunga durata il proverbio pare fosse diffuso.

¹⁴³⁷ Cfr. MAZZONI 2005, pp. 21-54.

¹⁴³⁸ Cfr. comunque il capitolo III.

¹⁴³⁹ SUDA o 806 Adler.

¹⁴⁴⁰ Cfr. par. 4.

¹⁴⁴¹ Su Dioniso *Morychos* cfr. JEANMAIRE (1951) 2012, p. 19. La studiosa riferisce che tale culto fosse ateniese ma non indica fonti al riguardo. Si aggiunga lo studio di Luljia dedicato ai miti e ai culti di Dioniso in Sicilia tra cui il culto di Dioniso *Móρυχος* (2014, pp. 59-63).

¹⁴⁴² Plut. *Prov. Alex.* I, 40. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹⁴⁴³ Zen. V,13. Cfr. *infra*.

¹⁴⁴⁴ SUDA μ 1266 Adler. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹⁴⁴⁵ Macar. VI, 8. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹⁴⁴⁶ Apostol. XI, 91. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

Così Zenobio:¹⁴⁴⁷

Μωρότερος εἶ Μορύχου: αὕτη ἢ παροιμία λέγεται παρὰ τοῖς Σικελιοῦταις, ἐπὶ τῶν εὐθηῆς τι διαπρασσομένων, ὡς φησι Πολέμων ἐν τῇ πρὸς Διοφίλον ἐπιστολῇ. Λέγεται δὲ οὕτως: Μωρότερος εἶ Μορύχου, ὅς τὰ ἔνδον ἀφείξῃ ἔξω τῆς οἰκίας κάθηται. Μόρυχος δὲ Διονύσου ἐπίθετον, ἀπὸ τοῦ τὸ πρόσωπον αὐτοῦ μολύνεσθαι, ἐπειδὴν τρυγᾶσι, τῷ ἀπὸ τῶν βοτρύων γλεύκει καὶ τοῖς χλωροῖς σύκοις: μορύξαι γὰρ τὸ μολῦναι. Καταγνωσθῆναι δὲ αὐτοῦ εὐθήθειαν, παρόσον ἔξω τοῦ νεῶ τὸ ἄγαλμα αὐτοῦ ἐστι, παρὰ τῇ εἰσόδῳ ἐν ὑπαίθρῳ.

Sei più sciocco di Morico: questo proverbio è detto dai Sicelioti per coloro che compiono qualcosa di sciocco, come dice Polemone nella lettera a Diofilo. Si dice così: “Sei più sciocco di Morico, che lasciata la roba dentro, dimorava fuori di casa”. Morico è un epiteto di Dioniso, per il fatto che aveva il volto sporco, in occasione della vendemmia, con il mosto dei grappoli e con i fichi verdi; infatti l’‘insudiciare’ si dice ‘sporcare’. Si fa riferimento alla sua semplicità, in quanto la sua statua si trova fuori dal tempio, presso l’entrata, a cielo scoperto.¹⁴⁴⁸

Trad. di E. Lelli

Sulla complessa questione filologica¹⁴⁴⁹ è sufficiente qui osservare che l’espressione, forse già contenuta nei frammenti del filosofo platonico Polemone (IV-III sec.),¹⁴⁵⁰ è attribuita dubbiosamente a Sofrone,¹⁴⁵¹ il poeta comico siracusano del V a.C. Un tale Morico è deriso come ghiottone dai comici del V sec. a.C. in più occasioni,¹⁴⁵² ma «nulla di più si può dire sulla sua identità, e la

¹⁴⁴⁷ Zenobio e Plutarco sono contemporanei e i loro proverbi pressoché identici.

¹⁴⁴⁸ Zen. V, 13. Cfr. registro delle fonti letterarie.

¹⁴⁴⁹ Analisi filologica in LELLI 2007, p. 445 nota 462.

¹⁴⁵⁰ Polemone (fr. 73 Preller). Sui frammenti del filosofo cfr. GIGANTE 1977, pp. 91-144.

¹⁴⁵¹ Sophr. fr. 73.

¹⁴⁵² Morico è citato in Aristofane: *Ach.* 887 (si dice che l’anguilla è cara a Morico); *Vesp.* 506 (riferimento all’esistenza tranquilla di Morico); *Vesp.* 1141 (allusione all’uso improprio di Morico delle guaine per armi, utilizzate per contenere salsicce). Per altri riferimenti comici cfr. LELLI 2007, p. 445 nota 462.

notizia che fosse un poeta tragico è probabilmente autoschediastica». ¹⁴⁵³
Clemente Alessandrino nell'elenco delle statue credute divine osserva che ad Atene vi fosse una statua di Dioniso Morico (τοῦ Μορύχου Διονύσου τὸ ἄγαλμα) realizzata da Sicone figlio di Eupolamo (ἔργον δὲ εἶναι Σίκωνος τοῦ Εὐπαλάμου). ¹⁴⁵⁴

Zenobio mette in esplicita relazione il detto «Sei più sciocco di Morico» con l'epiteto *Morychos* di Dioniso (Μόρυχος δὲ Διονύσου ἐπίθετον). L'appellativo deriva dal *prosopon* della divinità imbrattato durante la vendemmia (ἐπειδὴν τρυγῶσι) con il mosto dei grappoli d'uva e i fichi verdi (ᾧ ἀπὸ τῶν βοτρύων γλεύκει καὶ τοῖς χλωροῖς σύκοις). Si dice inoltre che *morychos* deriverebbe dal verbo μορύξαι con il significato di sporcare (μολῶναι). Il nesso tra la proverbiale sciocchezza e la semplicità-dabbenaggine (εὐήθεια) di Dioniso sembra dipendere dalla collocazione a cielo scoperto della statua divina presso l'entrata del tempio (παρόσον ἔξω τοῦ νεῶ τὸ ἄγαλμα αὐτοῦ ἐστὶ, παρὰ τῆ εἰσόδῳ ἐν ὑπαίθρῳ). L'inadeguatezza di tale ubicazione è implicita ma evidente: l'*agalma* anziché essere riparato nella cella del santuario si trova esposto alle intemperie. Come lo sciocco Morico che «lasciata la roba dentro dimorava fuori casa» (τὰ ἔνδον ἀφείς ἔξω τῆς οἰκίας κάθηται) così la statua di Dioniso si trovava scioccamente fuori dal tempio anziché nel *naos*. Mancano nella fonte riferimenti a un santuario preciso.

Riguardo il *prosopon* imbrattato di Dioniso, importa notare il colore rossastro dell'impiastrato ottenuto con il mosto mescolato ai fichi. Il trucco rosso tratto dal mosto accomuna Dioniso *Morychos* e Tespi nella fonte oraziana. Il *maquillage* purpureo, pur di diversa origine vegetale, è riferito anche dalla *Suda*, ¹⁴⁵⁵ come si è visto. A prescindere dalla derivazione del pigmento, il nesso vino-Dioniso-trucco-Tespi è significativo. Poiché il termine πρόσωπον è polisemantico non sappiamo se fosse imbrattato il volto della statua di Dioniso o la maschera del dio. Dato il successivo riferimento nella fonte all'*agalma* del

¹⁴⁵³ *Ibidem*.

¹⁴⁵⁴ Clem. Alex. *Protr.* IV, 47. Cfr. regesto delle fonti letterarie. La pietra fellata con cui è fatta la statua proviene dal monte Felleo in Attica (cfr. GALLONI 1991, p. 93 nota 16).

¹⁴⁵⁵ Cfr. par. 6.4.

nume e all'ingenuità sprovveduta di porlo fuori dal tempio, stimo verosimile che fosse 'truccato' il viso della statua divina.¹⁴⁵⁶

A proposito dei fichi citati nel proverbio, ricordo che Dioniso è venerato anche come *Sykites*, dio del fico.¹⁴⁵⁷ Si è visto che i fichi sono menzionati nel *Marmor Parium* (fr. 39)¹⁴⁵⁸ come premio nella competizione comica e nelle testimonianze di Dioscoride¹⁴⁵⁹ e Plutarco.¹⁴⁶⁰ Mentre il poeta alessandrino li nomina come premio ottenuto da Tespi per la vittoria, il filosofo li cita tra le offerte portate in processione durante le Dionisie rurali insieme al tralcio di vite. Emerge una filiera vite-fichi-Dioniso-teatro. Nella venerazione di Dioniso *Morychos* vite e fichi sono letteralmente mescolati tra loro per ottenere la sostanza con cui è imbrattato il *prosopon* del nume. Non solo. Stando ad Ateneo, la maschera di Dioniso Μειλίχιος (dolce, per il dono del frutto del fico) è in legno di fico, quella di Dioniso Βακχέυς in legno di vite.¹⁴⁶¹

Gli abitanti di Nasso poi, secondo Andrisco e anche Aglostene, raccontano che Dioniso è chiamato Μειλίχιος (dolce) per il dono del frutto del fico. Perciò anche per quanto riguarda la maschera del dio presso gli abitanti di Nasso, quella di Dioniso che chiamano Βακχέυς è di legno di vite, mentre quella di Dioniso Μειλίχιος è di legno di fico. I fichi infatti sono detti μιλίχια (dolci).¹⁴⁶²

¹⁴⁵⁶ Lelli suggerisce una relazione tra il *prosopon* imbrattato di Dioniso Morico e la maschera barbata della divinità posta sopra un palo di legno in occasione delle feste Lenee (cfr. LELLI 2007, p. 445 nota 462).

¹⁴⁵⁷ A Sparta Dioniso era creduto inventore del fico e venerato come Συκίτης (Ath. III, 78c).

¹⁴⁵⁸ FGrH239,39.

¹⁴⁵⁹ *Anth. Pal.* VII, 410 (Dioscoride).

¹⁴⁶⁰ Plut. *De cup. div.* 527d. Cfr. regesto delle fonti letterarie. Vengono precisamente citati i fichi secchi («ισχάδες»).

¹⁴⁶¹ Diverse le interpretazioni degli epiteti *Meilichios* e *Bakcheus* con cui Dioniso veniva onorato a Nasso. Il primo alluderebbe alla dolcezza del miele e del fico, il secondo ne richiama l'aspetto furente e folle (cfr. CANFORA 2001, p. 222 nota 4).

¹⁴⁶² Ath. III, 78c. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

La tradizione ereditata da Orazio secondo la quale gli attori ai tempi di Tespi si imbrattavano il volto con il mosto pare inserirsi pienamente nel contesto culturale dionisiaco, forse di Dioniso *morychos*. Aspetto sinora non indagato.

6. Tespi di Ikaria?

Rientra nella ‘leggenda tespiana’ anche il viaggio del drammaturgo nei demi dell’Attica. Tespi girando per la campagna con il suo carro avrebbe diffuso la tragedia e l’arte dell’attore. Tornando alle fonti emerge come il famoso carro di Tespi in realtà sia attestato solo in età augustea da Orazio. Il poeta stesso prudentemente riferisce che in base a una tradizione (*dicitur*) «Tespi avesse trasportato i suoi drammi sul carro» (*plaustris vexisse poemata Thespis*).¹⁴⁶³ Si noti che il termine *poemata* designa componimenti in versi e non specificatamente drammatici, indicati con *fabula* o *drama*. Il riferimento implicito alla recitazione è contenuto nei versi seguenti: «coloro che si sono spalmati il volto di feccia» cantano e recitano le opere di Tespi. Gli attori sono indicati per metonimia con il trucco di scena.¹⁴⁶⁴ I versi contengono importanti informazioni sulla drammaturgia: gli attori della ‘compagnia’ sono interpreti-cantanti mentre il poeta-drammaturgo sembrerebbe non recitare in prima persona. La testimonianza oraziana è riferibile pertanto a una fase dell’arte attorica successiva a quella arcaica in cui «erano i poeti stessi a recitare le loro tragedie» (ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον), come dice Aristotele.¹⁴⁶⁵ Riguardo la ‘troupe’ di Tespi, anch’essa documentata solo in Orazio, è verosimile comprendesse pochi elementi: forse il corifeo e i musicisti. Non è da escludere che i cori fossero ‘reclutati’ sul posto.¹⁴⁶⁶ Degno di nota il

¹⁴⁶³ Hor. *Ars. P.* 275-277. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹⁴⁶⁴ Cfr. *supra* par. 6.4.

¹⁴⁶⁵ Arist. *Rh.* III. 1, 1403b 23.

¹⁴⁶⁶ «Tespi non poteva andare in giro per i borghi dell’Attica con una compagnia troppo vasta; tutt’al più egli stesso e qualche aiuto (il corifeo, per esempio) e i musicisti, due o tre. I cori dovevano essere reclutati sul posto, volta per volta» (DEL GRANDE 1962, p. 149).

plaustrum. Il carro, si è visto,¹⁴⁶⁷ è elemento che accomuna: la processione delle Antesterie, il mito di Ikarios,¹⁴⁶⁸ la vulgata storiografica di Tespi. Rito-mito-teatro. È possibile che in Orazio fosse confluita questa contaminazione.

Il rapporto tra Tespi e la campagna attica implica la questione del luogo di origine della tragedia greca che, come si è detto, non pertiene questa ricerca.¹⁴⁶⁹ Che Tespi rivolgesse la sua invenzione dapprima agli abitanti della campagna (κωμήταις) è notizia tramandata dal poeta ellenistico Dioscoride.¹⁴⁷⁰ «Tespi per primo foggìo la tragedia creando nuove gradevolezze per gli abitanti dei villaggi» (τραγικὴν ὃς ἀνέπλασε πρῶτος ἀοιδὴν νεαρὰς καινοτομῶν χάριτας κωμήταις, vv. 1-2).¹⁴⁷¹ Stando alla fonte, Tespi si esibì dapprima davanti ai κωμήταις dei demi che avrebbe forse raggiunto con il suo carro. Se così fosse Dioscoride potrebbe essere una delle fonti di Orazio.¹⁴⁷² La tradizione alessandrina confluirebbe in quella romana.¹⁴⁷³

Il premio del capro e dei fichi attici (ὃ τράγος ἄθλων χῶπτικὸς ἦν σύκων ἄρριχος ἄθλον ἔτι), citato nell'epigramma dioscorideo, alluderebbe a una competizione rurale antecedente l'istituzione ateniese del concorso drammatico voluta da Pisistrato. Ne deriva che l'invenzione e la primitiva diffusione della tragedia sarebbe avvenuta in campagna. «Questa la trovata di Tespi. Ma quelli che furono scherzi di campagna e baldorie, a perfezione Eschilo seppe portarli» (Θέσπιδος εὔρεμα τοῦτο, τὰ δ'ἀγροῖωτιν ἀν' ὕλαν παίγνια καὶ κώμους τούσδε τελειότερους Αἰσχύλος ἐξύψωσεν). Così ancora Dioscoride nell'epigramma seguente.¹⁴⁷⁴ L'invenzione di Tespi (Θέσπιδος εὔρεμα) consiste in παίγνια e

¹⁴⁶⁷ Cfr. capitolo 2 par. 2.

¹⁴⁶⁸ Il termine *plaustrum* è presente nel mito di Ikarios riferito da Igino: «plastro onerato» (Hyg. *Fab.* 130); «Statim utres plenos in plaustrum imposuisse» (Hyg. *Poet. astr.* 4,3).

¹⁴⁶⁹ La questione è riassunta in DEL CORNO 1995, pp. 171-173.

¹⁴⁷⁰ Cfr. par. 6.2.

¹⁴⁷¹ *Anth. Pal.* VII, 410 (Dioscoride). Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹⁴⁷² Orazio «accoglie alcuni dati della leggenda di Tespi, e li pone in singolare rilievo [...] egli è il riassuntore preciso e volenteroso di quanto la tradizione peripatetica ha trasmesso agli alessandrini, e attraverso questi ai romani» (APOLLONIO 1971, p. 433).

¹⁴⁷³ Sulle fonti di Orazio cfr. par. 3.

¹⁴⁷⁴ *Anth. Pal.* VII, 411 (Dioscoride). Cfr. regesto delle fonti letterarie.

κόμους, spettacoli scherzosi e canti,¹⁴⁷⁵ δ'ἀγροῖωτιν ἄν' ὕλαν: nella selva rustica.¹⁴⁷⁶ Con il termine ὕλη che designa precisamente la selva, il bosco, è possibile che il *poeta doctus* voglia contrapporre l'ambientazione naturale rurale a quella antropizzata della città di Atene. La prima sarebbe il 'loco natio' della tragedia, la seconda - implicita nel testo - il luogo istituzionale dell'agone tragico.

L'origine ikariense di Tespi è stata l'*imput* di questa ricerca sul 'drammaturgo'. Lo studio delle fonti ha evidenziato che questo elemento biografico non è certo e contribuisce anch'esso a creare il mito del leggendario archegeta della tragedia. «Per gli ateniesi Tespi era un *Athenaios*, nella storia della letteratura un abitante di Ikarion».¹⁴⁷⁷ Kerényi opportunamente distingue l'appartenenza geografica di Tespi identificata nell'antichità (la *polis* di Atene) e quella su cui hanno poi insistito gli studiosi (Ikaria). Tespi è originario della città-stato di Atene, comprendente anche il demo di Ikaria.¹⁴⁷⁸ Come già anticipato, Clemente Alessandrino¹⁴⁷⁹ riferisce che Tespi ateniese (Θέσπις ὁ Ἀθηναῖος) inventò la tragedia, mentre Susarione di Ikaria (Σουσαρίων ὁ Ἰκαριεύς) la commedia.¹⁴⁸⁰ Clemente porrebbe sullo stesso livello due provenienze geografiche tra loro interferenti. In quanto Ἰκαριεύς Susarione sarebbe anche Ἀθηναῖος.

¹⁴⁷⁵ Preferibile questa traduzione di Arsetti (2013-2014, p. 194) a quella di Pontani che traduce: «scherzi di campagna e baldorie» (1979, p. 203). Sull'interpretazione di questi termini rimando al par. 6.2.

¹⁴⁷⁶ Così ARSETTI 2013-2014, p. 194.

¹⁴⁷⁷ KERÉNYI (1976) 2011³, pp. 298-299.

¹⁴⁷⁸ Sul demo di Ikaria cfr. capitolo 1.

¹⁴⁷⁹ Per l'analisi della fonte cfr. par. 2.

¹⁴⁸⁰ Clem. Al. *Strom* I, 16, 79, 1. Cfr. regesto delle fonti letterarie. Come già detto, la 'nazionalità' ateniese di Tespi è riferita anche da uno scolio all'*Ars grammatica* di Dionisio Trace («καὶ εὐρέθη ἡ μὲν τραγωδία ὑπὸ θέσπιδός τινος Ἀθηναίου, ἡ δὲ κωμῳδία ὑπὸ Ἐπιχάρμου ἐν Σικελίᾳ, καὶ ὁ ἴαμβος ὑπὸ Σουσαρίωνος»; «e la tragedia fu inventata da un tale Tespi di Atene, la commedia da Epicarmo in Sicilia, e il giambo da Susarione»; Scholia Dion. Thrax. *Ars. gr.* 1,2. (HILGARD 1901, p. 475, rr. 19-25). Cfr. regesto delle fonti letterarie.

Benché venga ripetuto, con qualche pigrizia, che Ikaria fosse la patria di Tespi, solo nella *Suda* è registrato un esplicito riferimento: «Tespi di Ikaria, città dell'Attica» (Θέσπεις, Ἰκαρίου, πόλεως Ἀττικῆς).¹⁴⁸¹ Nel lessico è specificata l'appartenenza di Ikaria alla regione dell'Attica, come se a quell'altezza cronologica, nel X sec. d.C., tale informazione non fosse più scontata e necessitasse di essere esplicitata. Circa l'origine ikariense di Tespi è probabile che il lessicografo accolga una tradizione consolidata in cui siano confluiti due elementi 'mitici' sull'origine della tragedia: il *primus inventor* (Tespi) e il luogo dove per la prima volta ballarono intorno al capro (Ikaria). «In Icaria, colà per la prima volta danzarono intorno ad un capro» (Ἰκαριοῦ, τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο). Così Eratostene.¹⁴⁸² Ikaria luogo originario della tragedia (e della commedia) è attestato anche da Ateneo. «Dall'ebbrezza derivò anche l'invenzione della commedia e della tragedia a Ikaria in Attica» (ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς κωμωδίας καὶ ἡ τῆς τραγωδίας εὗρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὐρέθη).¹⁴⁸³ Stefano di Bisanzio (VI sec. d.C.) in *Ethnika* mette esplicitamente in relazione Ikaria e Ikarios: luogo e mito. «Ikaria, demo della tribù Antigoneide da Ikarios, padre di Erigone» (Ἰκαρία, δῆμος τῆς Αἰγιίδος φυλῆς, ἀπὸ Ἰκαρίου τοῦ πατρὸς Ἡριγόνης).¹⁴⁸⁴

Sono convinta che l'individuazione di Ikaria come luogo di origine di Tespi e della tragedia dipenda dal mito che narra l'incontro di Dioniso e Ikarios, eroe eponimo del demo, e la diffusione del vino in Attica. Il mito genera un altro mito: Tespi-Ikaria, con un tipico processo mitopoietico alessandrino spesso accolto acriticamente dalla storiografia.

La storia di Ikarios massacrato dai suoi compagni ubriachi, pianto da sua figlia Erigone, poi suicidatasi «si presentava di certo come un meraviglioso argomento per una tragedia; ma nulla ci dice che tale argomento sia stato sfruttato prima di Tespi o dallo stesso Tespi». Così, acutamente, Henri

¹⁴⁸¹ SUDA θ 282 Adler. Cfr. registro delle fonti letterarie.

¹⁴⁸² Eratosth. *Coll. Alex. Pow.* frr. 22-27. Cfr. registro delle fonti letterarie.

¹⁴⁸³ Ath. II, 40a-b. Cfr. registro delle fonti letterarie.

¹⁴⁸⁴ Steph. Byz. s.v. Ἰκαρία. Cfr. registro delle fonti letterarie.

Jeanmaire.¹⁴⁸⁵ È più probabile, secondo lo studioso, che Ikarios fosse l'oggetto di una lamentazione funebre e nella vittima fosse identificato lo stesso dio, messo a morte e poi pianto dai suoi fedeli e «tutto ciò abbia costituito l'embrione della tragedia».¹⁴⁸⁶ Ancora una ipotesi.

Secondo Fernando Gagliuolo culto dionisiaco e culto eroico locale si fonderebbero nel dramma tespiano. Se così fosse, il culto di Dioniso e di Ikarios avrebbero ispirato la tragedia che sarebbe sorta «dal drammatizzarsi della passione di eroi periti in servizio di Dioniso, come Ikarios».¹⁴⁸⁷ Ricordo che la compresenza a Ikaria del culto divino di Dioniso ed eroico di Ikarios è attestata dall'epigrafe IG F³253 (450-425 a.C.).¹⁴⁸⁸ Nell'iscrizione sono registrati i conti relativi al denaro sacro impiegato nel culto di Dioniso e Ikarios.

7. Le tragedie di Tespi

I titoli delle tragedie di Tespi, si sa, sono tramandati dalla *Suda*. «Tespi è ricordato per i drammi: *I giochi per Pelio o Phorbas, I sacerdoti, I giovani, Penteo*» (μνημονεύεται δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ Ἄθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἰερεῖς, Ἥιθιοι, Πενθεύς).¹⁴⁸⁹ A eccezione del *Penteo*, di cui si è conservato un verso, degli altri drammi restano solo i titoli, la cui autenticità è dibattuta. Poiché Diogene Laerzio tramanda la tradizione di tragedie falsamente attribuite a Tespi, alcuni critici si sono persuasi che i titoli citati dalla *Suda* siano «falsificazioni uscite dall'ambiente accademico».¹⁴⁹⁰ Così Diogene Laerzio nella *Vita di Eraclide*: «Aristosseno il musico dice che [Eraclide] compose delle tragedie e le spacciò come opere di Tespi» (Φησὶ δ' Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς καὶ τραγῳδίας

¹⁴⁸⁵ JEANMAIRE (1951) 2012, p. 329.

¹⁴⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁸⁷ *Ivi*, p. 5 nota 2.

¹⁴⁸⁸ Cfr. regesto delle epigrafi: epigrafe n. 4.

¹⁴⁸⁹ SUDA Θ 282 Adler. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹⁴⁹⁰ PERETTI 1939, pp. 280-281.

αὐτὸν ποιεῖν καὶ Θέσπιδος αὐτὰς ἐπιγράφειν).¹⁴⁹¹ La questione del plagio è già stata trattata nelle pagine precedenti.¹⁴⁹² Aggiungo che l'aneddoto attesta l'autorevolezza e il consenso di cui godeva Tespi presso i filosofi del IV sec. a.C. A tale periodo risale anche l'opera di Cameleonte *Su Tespi* (Περὶ Θέσπιδος).¹⁴⁹³

Consideriamo ora i titoli dei drammi di Tespi. *I giochi per Pelio o Phorbas* (Ἄθλα Πελίου ἢ Φόρβας) narravano forse la morte di Forbante, il 'pugilatore nemico di Apollo', nel corso dei giochi funebri in onore del re tessalico Pelia.¹⁴⁹⁴ In tale occasione Forbante fu ucciso dal dio. Nulla sappiamo dell'opera *I sacerdoti* (Ἱερεῖς).¹⁴⁹⁵ Riguardo il dramma *I giovani* (Ἡῖθεοι) resta ipotetico il riferimento ai giovani offerti come vittime al Minotauro.¹⁴⁹⁶ Come si è visto, l'opera è stata messa in relazione con il ditirambo *Theseus* o Ἡῖθεοι di Bacchilide,¹⁴⁹⁷ in cui è narrato il trasporto a Creta da parte di Teseo di quattordici giovani da sacrificare al Minotauro.¹⁴⁹⁸ Ricordo che alcuni studiosi hanno individuato nel *Teseo* di Bacchilide la forma del ditirambo che avrebbe dato origine alla tragedia.¹⁴⁹⁹ È possibile anche che gli *Eitheoi* (*I giovani*) di Tespi

¹⁴⁹¹ Diog. Laert. V, 86-93. Cfr. regesto delle fonti letterarie.

¹⁴⁹² Cfr. par. 4.

¹⁴⁹³ *Ibidem*.

¹⁴⁹⁴ È questo il parere di KERÉNYI (1976) 2011³, p. 301. Forbante è il nome di un gran numero di eroi tra cui Forbante che viveva a Panopea nella Focide. Costui assaliva i viaggiatori sulla strada di Delfi e li obbligava a battersi con lui al pugilato. Dopo averli vinti li uccideva. Un giorno Apollo, assunto le sembianze di un fanciullo, lo sfidò e lo vinse (cfr. GRIMAL 2011, pp. 293-294).

¹⁴⁹⁵ «Le second [titre], les *Prêtres*, est trop vague pour fournir aucune lumière sur le drame qu'il désignait» così GIRARD (1891, p. 11) in uno dei pochi studi sulle tragedie di Tespi.

¹⁴⁹⁶ «Je croirais volontiers, pour ma part, que cette tragédie se rapportait à l'expédition de Thésée en Crète et à sa victoire sur le Minotaure» (ivi, p. 163).

¹⁴⁹⁷ Cfr. CALDER 1982, pp. 319-320.

¹⁴⁹⁸ Per un'analisi approfondita del ditirambo di Bacchilide cfr. DE LUCA 2012-2013, pp. 93-116. Mi limito qui a riferire che si tratta di un ditirambo composto da quattro strofe. La prima e la terza contengono le domande degli Ateniesi al re Egeo, la seconda e la quarta le risposte.

¹⁴⁹⁹ Sulla questione cfr. PRIVITERA 1994, pp. 386-387. Lo studioso sottolinea come resti ipotetica l'esecuzione del ditirambo di Bacchilide da parte del coro e di un solista. Non è escluso che fosse

rielaborassero la stessa materia della tragedia *Neaniskoi* (*I giovani*) di Eschilo,¹⁵⁰⁰ in cui Orfeo, nemico apparente di Dioniso, era sbranato dalle Menadi tracie.¹⁵⁰¹

Tra le opere attribuite a Tespi, *Pentheus* (Πενθεύς) ha sicuramente soggetto dionisiaco. Del resto «sarebbe sorprendente se non fosse stata tramandata una tragedia *Penteo* di Tespi, o almeno non gli fosse stata attribuita»,¹⁵⁰² dato il legame tra la tragedia arcaica e Dioniso. L'unico verso conservatosi del drammaturgo, ripeto, appartiene a questo dramma.

ἔργῳ νόμιζε νεβρίδι' ἔχειν ἐπενδύτην¹⁵⁰³

ritieni di avere davvero addosso una nebride.¹⁵⁰⁴

Si tratta di un verso importante contenente una indicazione di costume:¹⁵⁰⁵ la nebride indossata dalle Baccanti. Rifacendoci alle *Baccanti* di Euripide possiamo ipotizzare un riferimento al travestimento di Penteo da baccante per inganno di Dioniso.¹⁵⁰⁶ Se così fosse, il verso sarebbe rivolto dal dio al re di Tebe.

cantato da due semicori o dal coro all'unisono. Non solo. Il *Teseo* fu eseguito in occasione delle Targelie in onore di Apollo in gara con altre odi dello stesso genere. Se Bacchilide avesse introdotto degli *a solo*, la tradizione storiografica lo avrebbe riferito.

¹⁵⁰⁰ La tragedia *Neaniskoi* faceva parte della tetralogia eschilea *Lykourgeia* comprendente le tragedie *Hedonoi*, *Bacchai* o *Bassarides*, *Neaniskoi* e il dramma satiresco *Likourgos*. Della tetralogia si sono conservati solo frammenti (Aesch. *TrGF*, 3, T78 Radt: 57-67; 22; 23-25; 146-149; 124-126). Cfr. MATELLI 2017, p. 207.

¹⁵⁰¹ Cfr. KERÉNYI (1976) 2011³, p. 301.

¹⁵⁰² *Ibidem*.

¹⁵⁰³ Thespis, *TrGF*, 1 F 1c Snell. Il verso è tramandato da Polluce: «καὶ Θέσπις δέ πού φησιν ἐν τῷ Πενθεῖ, ἔργῳ νόμιζε νευρίδας ἔχειν ἐπενδύτην» (Poll. VI, 45).

¹⁵⁰⁴ È doveroso ringraziare la prof.ssa Elisabetta Matelli non solo per la traduzione puntuale del verso ma anche per i suggerimenti di interpretazione.

¹⁵⁰⁵ Sulle 'didascalie' sceniche nella tragedia greca in generale cfr. ERCOLANI 2000, pp. 15-30; nelle *Baccanti* di Euripide in particolare cfr. MATELLI 2017, pp. 191-229.

¹⁵⁰⁶ Il travestimento di Penteo da baccante avviene nel quarto episodio della tragedia euripidea. Riferimenti al costume: Eur. *Bacch.* 915, 935-938. Sul significato del travestimento di Penteo da

Del Grande in base al confronto con la tragedia euripidea ipotizza le diverse parti della perduta tragedia tespiana con un metodo non scientificamente attendibile.¹⁵⁰⁷ Lo studioso suppone che dopo la *rhesis anghelike* del nunzio seguisse un epilogo con l'epifania del dio,¹⁵⁰⁸ che gli stasimi «non venissero composti *ex novo* ma su di uno schema generico, adattato a volta a volta, con mutamenti lievi»¹⁵⁰⁹ e che i brani narrativi fossero estesi e la parte dialogica ridotta, data la tradizione che attribuisce a Tespi l'invenzione di prologo e *rhesis*.¹⁵¹⁰ Labili supposizioni.

Sul valore letterario di tali drammaturgie, così Girard:

Ses drames si l'on peut leur donner ce nom n'étaient pas sans valeur littéraire; ce qui l'indiquerait, c'est que, d'Icaria, nous les voyons transportés à Athènes, où leur nouveauté attire un nombreux public.¹⁵¹¹

Che i drammi di Tespi fossero stati prima rappresentati a Icaria e poi ad Atene non è attestato dalle fonti. Anche questa *vulgata* storiografica fomenta il mito di Tespi.

baccante cfr. MATELLI 2017, pp. 220-224. La studiosa ne dà un'interpretazione sia rituale che metateatrale cogliendovi precise indicazioni che il *didaskalos* dà all'attore.

¹⁵⁰⁷ Le parti sarebbero: prologo di Dioniso (il dio pone il problema dell'empietà di Penteo); parodo (ingresso del coro verosimilmente di Baccanti); primo episodio (dialogo Penteo-coro); primo stasimo (canto del coro); secondo episodio (dialogo Dioniso-coro); secondo stasimo (canto del coro); terzo episodio (il messaggero riferisce la morte di Penteo); esodo (il coro ammette la ragione divina e il torto dell'uomo). Cfr. DEL GRANDE 1962 p. 149.

¹⁵⁰⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹⁵⁰⁹ *Ibidem*.

¹⁵¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 150.

¹⁵¹¹ GIRARD 1891, p. 160.

7. Tracce iconografiche

L'indagine iconografica su Tespi a oggi non è mai stata compiuta. Ho rinvenuto le seguenti fonti:

I. Tespi (?) e Arato (I sec. a.C.)

PICARD 1950, pp. 53-82; CACCIOTTI 1992, p. 55; SCHEFOLD 1943, pp. 216-217, 226; SENA-CHIESA 1966, pp. 760-761.

Kanthalos d'argento datato I sec. a.C. Il reperto fu rinvenuto a Berthouville in Francia.



Fig. 110 *Kanthalos* (I sec. a.C.). Paris, Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale, n. inv. S. 216f.

Sul tipico *kanthalos* dionisiaco è forse raffigurato Tespi insieme ad Arato di Soli (IV-III sec. a.C.). Se così fosse sarebbero accoppiati i *primi inventores* dei due generi poetici: astronomico-scientifico (Arato) e tragico (Tespi). Il drammaturgo dalle sembianze giovanili è seduto con atteggiamento meditativo. Impugna un lungo bastone ricurvo. Di fronte a lui, in posizione elevata, si trova una maschera tragica maschile che suggerisce l'identificazione di Tespi. L'iconografia resta ipotetica.

II. Testa di Tespi (?) (età romana, I-II sec. d.C.)

FREL 1976, p. 3, n. 5; FREL 1979, p. 7, n. G19; FREL 1981, pp. 60-61, 111, n. 14.
CACCIOTTI 1992, p. 55.

Testa in basalto risalente all'età romana (I-II sec. d.C.). Il reperto fu venduto al Paul Getty Museum di Malibu nel 1975 da Nicolas Koutoulakis.

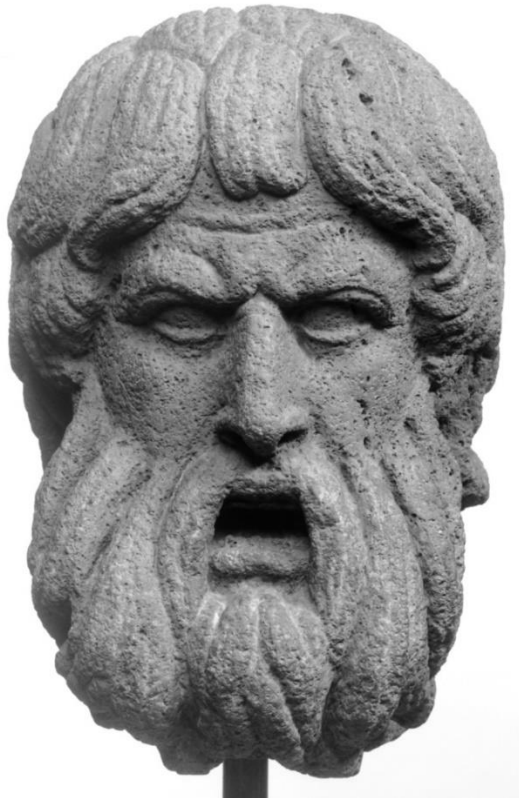


Fig. 111 Testa di Tespi (?) (età romana). Malibu, Paul Getty Museum, n. inv. 75.AA.67.

Un uomo barbuto con lunghe ciocche di capelli che incorniciano il volto è colto in un momento di grande espressività. La bocca è spalancata, la fronte corrugata, gli occhi accigliati. L'iconografia ricorda quella delle maschere greche di età ellenistica. In base a queste caratteristiche il personaggio è stato identificato in Tespi. Ipotesi non fondata.¹⁵¹² L'espressività, la superficie ruvida e 'butterata' del volto riconducono la scultura allo stile del Barocco Pergameno. Possibile che la testa di età romana fosse modellata su un originale ellenistico.

¹⁵¹² Cfr. CACCIOTTI 1992, p. 55

III. Erma acefala di Tespi (età romana)

LEHMANN HARTLEBEN 1925, p. 139; MANCINI 1952, IV-1, p. 184 n. 608; RICHTER 1965, vol. I, p. 73, n. 1; CACCIOTTI 1992, p. 55; BASSANI 2012, p. 400, n. 43; EDS, vol IX, p. 856.

Erma in marmo acefala di età romana proveniente dalla zona delle terme di *Aquae Albulae* (Tivoli).¹⁵¹³ Il reperto fu rinvenuto nel 1902 mentre si svolgevano lavori agricoli nel terreno di Monsignor Merry Del Val, allora presidente della Pontificia Accademia dei Nobili Ecclesiastici. L'erma reca l'iscrizione ΘΕΣΠΙΣ ΘΕΜΩΝΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ,¹⁵¹⁴ in cui si fa riferimento a Tespi e al *temenos* ateniese. Difficile l'interpretazione. La collocazione attuale del reperto è sconosciuta.

¹⁵¹³ Cfr. BASSANI 2012, p. 400, n. 43.

¹⁵¹⁴ EDS, vol IX, p. 856.

IV. Base con iscrizione ΘΕΣΠΙΣ (età romana)

RICHTER 1965, vol. I, p. 73, n. 2, figg. 266-267; CACCIOTTI 1992, p. 55.



Fig. 112 Base con iscrizione ΘΕΣΠΙΣ (età romana). Atene, Teatro di Dioniso.

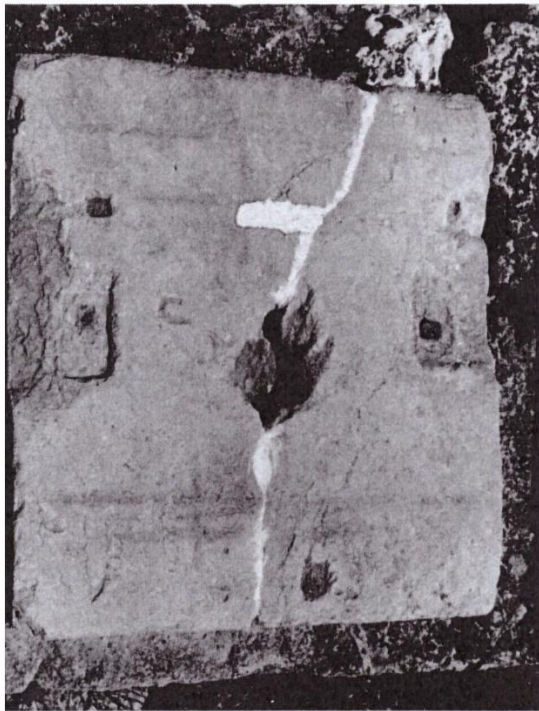


Fig. 113 Base con iscrizione ΘΕΣΠΙΣ (sommità) (età romana). Atene, Teatro di Dioniso.

Base in marmo eleusino con iscrizione a grandi lettere «ΘΕΣΠΙΣ». Rinvenuta nel teatro di Dioniso di Atene, si trova tuttora *in situ* nell'area retrostante la *skéné*. Si tratta probabilmente del supporto di una statua bronzea andata perduta come sembrano suggerire i buchi sulla sommità nei quali era infissa la scultura (fig. 111). L'opera era forse *in pendant* con la base in marmo eleusino rinvenuta anch'essa nel teatro ateniese con iscrizione mutila XYΛΟΣ interpretabile come [AIK]XYΛΟΣ (Eschilo).¹⁵¹⁵ Ipotesi verosimile.

V. Erma di Tespi (età romana)

CACCIOTTI 1992, p. 55, fig. 89, tav. 50b.

Erma in marmo di età romana con iscrizione «ΘΕΣΠΙΣ». Il ritratto di Tespi è conservato nella Galería de Estatuas della Casa del Labrador di Aranjuez tra i busti dei filosofi e degli scrittori greci. I reperti provengono dalla collezione dell'ambasciatore José Nicolás de Azara (1730-1804) che di stanza a Roma comprò copie romane di originali statue greche. I suoi beni furono lasciati in eredità al re di Spagna Carlo IV di Borbone. Poiché quasi tutte le sculture della collezione Azara provengono dalla Villa Adriana di Tivoli, è possibile che anche il busto di Tespi fosse la copia romana conservata a Tivoli di un originale greco perduto.

¹⁵¹⁵ Cfr. CACCIOTTI 1992, p. 55.

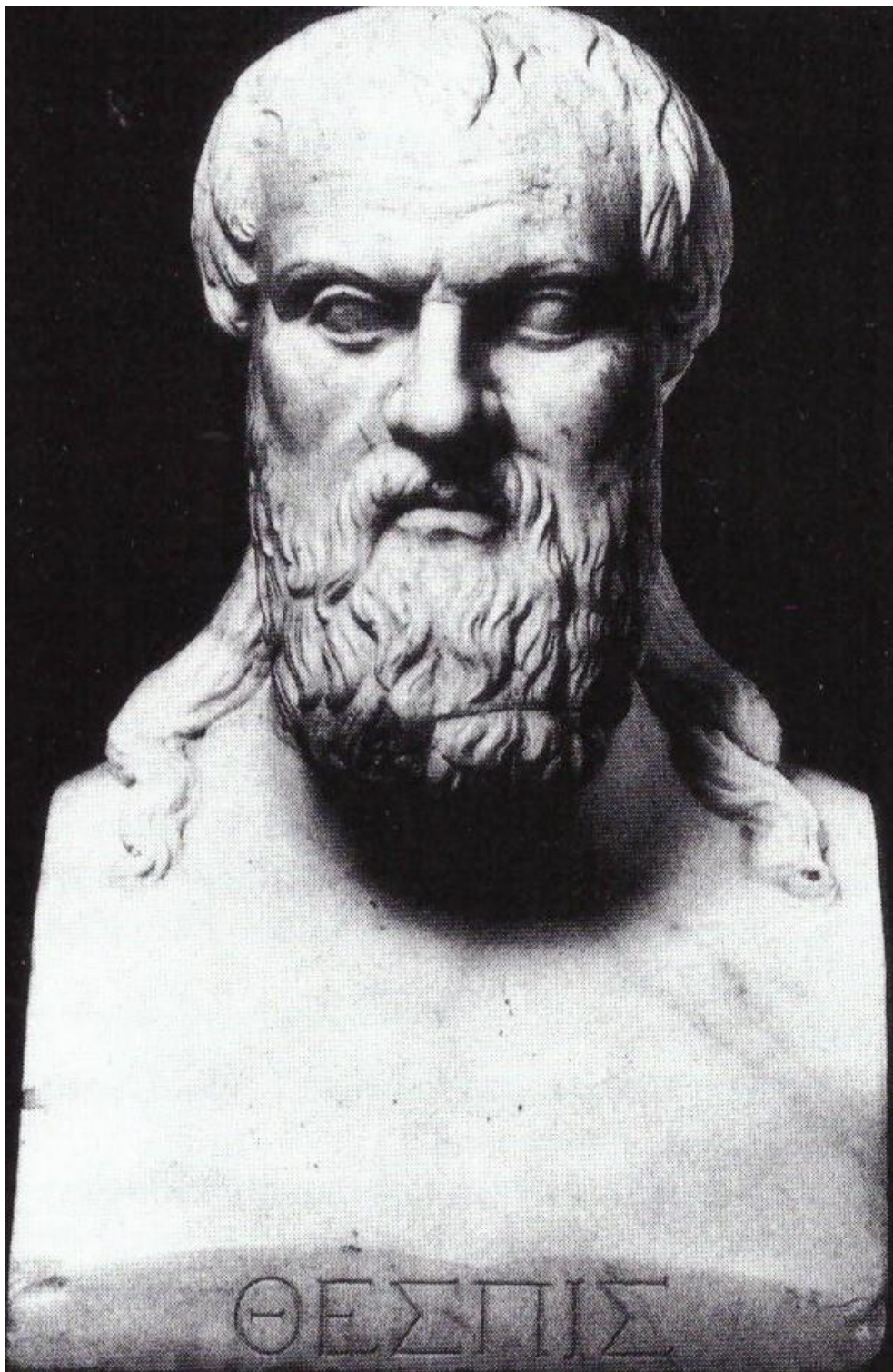


Fig. 114 Erma di Tespi (età romana). Casa del Labrador, Aranjuez.

Tespi ha le sembianze di un vecchio uomo barbuto con i capelli che ricadono lunghi sulle spalle. L'espressione è accigliata. L'iconografia non è dissimile dall'archetipo del vecchio Dioniso.

8. Tabelle tematiche

Tespi πρῶτος εὐρετής della tragedia	
CONTENUTO	FONTI
Tespi inventore della tragedia (≠ Aristotele)	Orazio (<i>Ars P.</i> 275-277) <i>post</i> 14- <i>ante</i> 8 a.C. Clemente Alessandrino (<i>Strom.</i> I, 16, 79, 1) 150-215 d.C. ca. Diomede Grammatico (III, 4877, 25-29) fine IV sec. d.C. Suda (s.v. <i>Thespis</i>) X sec. d.C. <i>Scholia Londinensia Ars grammatica</i> Dionisio Trace
Tespi ‘foggia’ la tragedia preesistente (= Aristotele)	Dioscoride (<i>AP VII</i> , 410) III-II sec. a.C. Plutarco (<i>Sol.</i> 29, 6-7) 96-120 d.C.
Tespi non inventore della tragedia	Pseudo-Platone (<i>Min.</i> 321a) III sec. a.C. Evanzio (<i>De fab.</i> I, 5) (modello è Omero) prima metà IV sec. d.C.
Tespi per primo allestisce in città un dramma	<i>Marmor Parium</i> (fr. 43) 264-263 a.C. Giovanni Diacono (fr. 452) (esplicitata Atene) <i>ante</i> XII sec. d.C.
Tespi allestisce i drammi in campagna	Dioscoride (<i>AP VII</i> , 410) III-II sec. a.C.
Tespi riporta la vittoria in città Premio: capro	<i>Marmor Parium</i> (fr. 43) 264-263 a.C.
Tespi riporta la vittoria in campagna Premio: capro e fichi	Dioscoride (<i>AP VII</i> , 410) III-II sec. a.C.
Tespi non si esibisce nell’ambito di un concorso drammatico	Plutarco (<i>Sol.</i> 29, 6-7) 96-120 d.C.

Tespi attore e ballerino	
Attore	
Tespi attore-autore	Plutarco (<i>Sol.</i> 29, 6-7) 96-120 d.C.
Tespi introduce il primo attore	Diogene Laerzio (III, 56) 180-240 d.C.
Tespi inventa prologo e <i>rhesis</i>	Temistio (attr. Aristotele. <i>Or.</i> 26, 316d) 317-388 d.C.
Ballerino	
Tespi attore-ballerino negli agoni drammatici	Aristofane (<i>Vesp.</i> 1478-1479) 422 a.C.
Tespi coreografo del coro	Ateneo (I, 22a) <i>post</i> 192 d.C.
Tespi insegnante di danza	Ateneo (I, 22a) <i>post</i> 192 d.C.

Tespi inventore della maschera	
Il trucco di Tespi	
Trucco rosso (con la feccia)	<i>Orazio (Ars. P. 275-277) post 14-ante 8 a.C.</i>
(con l' <i>andrachne</i> , corbezzolo- portulaca)	<i>Suda (s.v. Thespis) X sec. d.C.</i>
Trucco bianco (con la biacca)	<i>Suda (s.v. Thespis) X sec. d.C.</i>
La maschera di Tespi	
Tespi inventa la maschera di tela-lino	<i>Diomede Grammatico (III, 487, 25- 29) fine IV sec. d.C.</i> <i>Suda (s.v. Thespis) X sec. d.C.</i>

SECONDA PARTE

FONTI

I. FONTI EPIGRAFICHE

Di seguito sono riportate in ordine cronologico le epigrafi rinvenute nel santuario di Ikaria. Il regesto include: numero identificativo, cronologia,¹⁵¹⁶ bibliografia, immagine dell'epigrafe, ove reperita, testo greco e commento.

1) IG I³ 1015 (525 a.C. ca.)

ROBINSON 1948, p. 142; SEG 12.58 1955, p. 22; LAZZARINI 1976, p. 287, n. 770; IERANÒ 1992, pp. 171, 179 nota 27; SEG 42.49 1992, p. 17; HUMPHREYS 2004, p. 147; MAKRES 2004, p. 138; WIJMA 2011, p. 207.

Epigrafe rinvenuta nel 1947 nella zona compresa tra il tempio di Apollo *Pythion* e l'altare.¹⁵¹⁷ Trattasi di un frammento in marmo pentelico, rotto lungo i lati. Sono presenti tracce di colore rosso all'interno delle lettere. Datata circa 525 a.C.¹⁵¹⁸



Fig. 115 (da ROBINSON 1948, plate 35,3).

 [— — — τ]οἱ Διον[ύσοι — — — — —]
 [— — — κ]αλὸν ἄγαλμ[α — — — — —]
 — — — το τε ηεμμ — — — — —]
 5 [— — — Α]πόλ(λ)ονι τ — — — — —]
 -----]¹⁵¹⁹

¹⁵¹⁶ La datazione delle epigrafi è *vexata quaestio* non approfondita in questa sede.

¹⁵¹⁷ Cfr. ROBINSON 1948, p. 142.

¹⁵¹⁸ *Ibidem*.

¹⁵¹⁹ Testo dell'epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/1148?bookid=4&location=7>. Lazzarini riporta il seguente testo: [-- ανεθεκ/εν τ]οι Διον[υσοι / κ]αλον αγαλμ[α τοδε] / το τε ηεμμ[ναιον / Α]πολλωνι Π[υθιο] (1976, p. 287, n. 770).

L'incisione del termine ἄγαλμα (l. 3) ha una notevole diffusione in età arcaica. I monumenti su cui compare dimostrano che il vocabolo si riferisce per lo più ad oggetti di pregio: basi, pilastri, colonne in marmo, destinati a sostenere statue o gruppi scultorei in pietra o bronzo. Nelle iscrizioni dedicatorie ἄγαλμα assume il significato di “oggetto destinato alla divinità” e quindi “offerta votiva” soprattutto nei secoli VI e V a.C. Da questi significati generici ne deriva quello più specifico di “immagine divina” che si sviluppa nel V secolo. Spesso, come in questo caso, il termine è preceduto dall'aggettivo καλόν.¹⁵²⁰

L'iscrizione in oggetto documenta la dedica di un *agalma* a Dioniso.¹⁵²¹ Potrebbe trattarsi della statua colossale rinvenuta in loco.¹⁵²² Per la prima volta, se la ricostruzione è corretta, Dioniso e Apollo comparirebbero insieme in una dedica.¹⁵²³ Le due divinità paiono essere in connessione come attestano anche i reperti archeologici di due templi ad esse dedicati, rinvenuti nel santuario di Ikaria.¹⁵²⁴

¹⁵²⁰ Cfr. LAZZARINI 1976, pp. 95-97. Sulle formule delle dediche votive nella Grecia arcaica rimando al saggio approfondito dell'autrice (ivi, pp. 47-354).

¹⁵²¹ Secondo Ieranò l'aspetto grammaticale «non osterebbe l'identificazione dell'*agalma* con la statua di Dioniso» (1992, p. 179 nota 27). Anche se si parla di un *agalma dedicato a Dioniso* (dativo) e non di un *agalma di Dioniso* (genitivo). «Ci sono infatti altri casi in cui *anetheken* + il dativo del dio indica comunque la dedica di una statua che raffigura il dio stesso» (*ididem*).

¹⁵²² Per la statua di Dioniso cfr. capitolo II par. 5.

¹⁵²³ Cfr. IERANÒ 1992, p. 179.

¹⁵²⁴ Sul culto di Apollo e Dioniso cfr. capitolo II par. 4.

2) IG I³ 1259 (525-500 a.C. ca.)

ROBINSON 1948, pp. 141-142; JEFFERY 1962, pp. 134-135, n. 37; SEG 21.164 1965, p. 53; SEG 23.44 1968, p. 12; PEEK 1975, p. 171; SEG 40.38 1990, p. 13; SEG 12.81 1995, p. 25.

Iscrizione funeraria conservata presso il Museo epigrafico di Atene (n. inv. EM 13318).¹⁵²⁵

La pietra sepolcrale in marmo pentelico fu rinvenuta spezzata in due parti a sud del teatro e del *Pythion*. Essa presenta un grande taglio in cima probabilmente per reggere una stele.¹⁵²⁶

Datata 525-500 a.C. ca.¹⁵²⁷



Fig. 116 (da ROBINSON 1948, plate 35,2).

Βύλο τὸ σῆμα τοῦτελιονίδου {τὸ Ἐὐτελιονίδου}.¹⁵²⁸

Iscrizione sepolcrale completa di un certo βύλος. Robinson a suo tempo ritenne che il nome βύλος fosse sconosciuto mentre βούλος fosse attestato varie volte.¹⁵²⁹ Peek in seguito interpretò il nome del defunto come βύλος o βύλης e Ελιωνίδης come il nome dell'eroe eponimo della città Ελεών della Beozia.¹⁵³⁰ Gallavotti intese il nome βύλλος Ελιονίδου non come un patronimico bensì come il nome di una tribù, di una fratria derivato dalla leggendaria figura di Ελεών.

¹⁵²⁵ Cfr. SEG 23.44 1968, p. 12.

¹⁵²⁶ Cfr. ROBINSON 1948, pp. 141.

¹⁵²⁷ Cfr. SEG. 40.38 1990, p. 13.

¹⁵²⁸ Testo dell'epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/1428?&bookid=4&location=7>.

In Robinson: Βύλο τὸ σῆμα τοῦτ' Ἐλιονίδου (1948, p. 141).

¹⁵²⁹ Cfr. ROBINSON 1948, pp. 141-142.

¹⁵³⁰ Cfr. PEEK 1975, p. 171.

3) IG II² 2817 (V sec. a.C.)

BUCK 1889e, pp. 471-472; GUARDUCCI 1978, p. 195 nota 2; SEG 32.244 1982, p. 88; COMELLA 2002, pp. 129-130, 212 n. 2; MILANEZ I 2007, p. 263 nota 98.

Iscrizione incisa su una lastra ex-voto rinvenuta nel *pronaos* del *Pythion*.¹⁵³¹

Datata nel V sec. a.C.¹⁵³²



Fig. 117 (da BUCK 1889e, plate XI.3).

Πυθαιστής Πεισικράτης Ακροτίμου ανέθηκεν¹⁵³³

Il titolo di *Pythaistes*, qui riferito a «Pisicrate, figlio di Acrotimo», era solitamente conferito ai membri della sacra missione, la Pitaide, diretta a Delfi per consultare l'oracolo pitico.¹⁵³⁴

¹⁵³¹ Cfr. BUCK 1889E, p. 472.

¹⁵³² *Ibidem*. Per l'aspetto iconografico della fonte cfr. capitolo II par. 4.

¹⁵³³ Testo dell'epigrafe in BUCK 1889E, p. 472.

¹⁵³⁴ Sulla Pitaide cfr. capitolo II par. 4.

4) IG I³ 253 (450-425 a.C.)

BUCK 1889d, pp. 304-307; DILKE 1950, p. 31; LEWIS 1963, p. 26 e nota 45; GEBHARD 1974, p. 436 nota 21; ELIOT 1976, p. 406; WHITEHEAD 1986, pp. 43, 59 nota 84, 127 e nota 36, 138 nota 63, 152 e nota 13, 160 nota 77, 170 nota 137, 211, 221 nota 268, 358 nota 33, p. 382 n. 63; KEARNS 1989, p. 94; HENRICH 1990, p. 269; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 66; SEG 50.38 2000, p. 17; SEG 51.36 2001, p. 15; HUMPHREYS 2004, pp. 138 nota 21, 147; JONES 2004, p. 133; MAKRES 2004, pp. 123-140; SEG 54.57 2004, pp. 24-25; SEG 55.1972 2005, p. 650; MILANEZI 2007, p. 267 e nota 122; BLOK 2010, pp. 65-69, 84-87; SEG 60.95 2010, p. 34; MARCHIANDI 2011, p. 625; WIJMA 2011, pp. 201, 207; GOETTE 2014, p. 103.

Epigrafe conservata presso il Museo archeologico nazionale di Atene (n. inv. 4883).

Rinvenuta sotto il muro frontale della chiesa bizantina,¹⁵³⁵ la stele opistografica fu ritenuta persa sin dal 1891 e riscoperta nel 1999 nel seminterrato del Museo, ove si trova tuttora, da Angelos Matthaiou che pubblicò una nuova edizione del testo.¹⁵³⁶

Datata tra il 450 e il 425 a.C.¹⁵³⁷

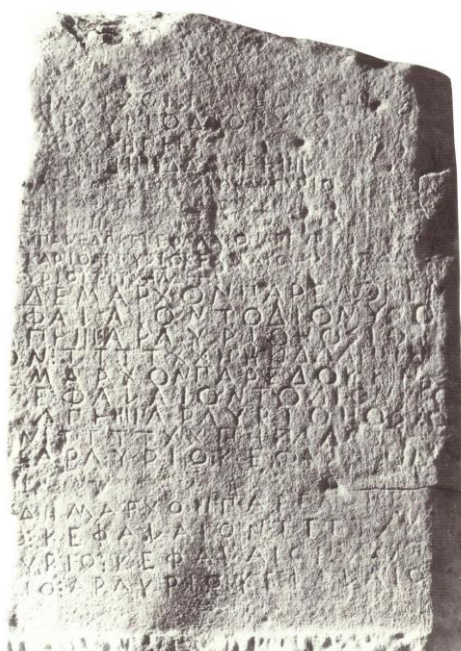


Fig. 118 (da MAKRES 2004, p. 12, fig. 4).

¹⁵³⁵ Cfr. BUCK 1889D, p. 304.

¹⁵³⁶ Cfr. MAKRES 2004, p. 123.

¹⁵³⁷ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 382, n. 63. L'epigrafe è datata genericamente nel V sec. a. C. da ELIOT (1976, p. 406) e PICKARD-CAMBRIDGE (1996², p. 66).

Lato A

- [...8....] δημαρχὸν παρέδωκεν
 [κεφάλαιον] ἀργυρίο Διονύσο
 Χ[XX..]
- [..5.. Ἴκαρ] <ί>ο : XXH□□□□
 [όσίο
 ΤΤΤΤ]XX□ΗΗΗΗΔΔΔ□□□III
- 5 [...c.7.. δημαρχῶν] παρέδωκε
 κεφάλαιον ἀργυρίο
 [τῷ Διονύσο XXX]□Η, Ἴκαρίο
 κεφάλαιον XXHH
 [όσίο κεφάλαιον ΤΤ]ΤΤ□□□uu
 [...9.... δημαρχ]ῶν παρέδωκε
 κεφάλαιον ἀργυρίο
 [τῷ Διονύσο XXX.c.3.], Ἴκαρίο
 ἀργυρίο κεφάλαιον
 XXHH□ΔΔ[.]
- 10 [κεφάλαιον όσίο ἀρ]γυρίο
 ΤΤΤΤΧΗΔΔ□□
 [...9....] : δεμαρχὸν παρέδοκεν
 [ἀργυρίο κε]φάλαιον τῷ Διονύσο
 [XXX..5..]Δ□□III : ἀργυρίο hoσίο
 [: κεφάλαι]ον :
- 15 ΤΤΤΤΧΧΗΗ□ΔΔΔ□□□□I
 [.6... δ]εμαρχὸν παρέδοκεν
 [ἀργυρίο] κεφάλαιον τῷ Διονύσο
 [XXX...]ΔΔ□□III : ἀργυρίο hoσίο
 [κεφάλαι]ον :
- 20 ΤΤΤΤΧΧ□Η□ΔΔΔΔ□□
 [.6...]^{#7#7} : ἀργυρίο : κεφάλαιον
 [...c.7..]II vacat
 [...10-12...] δημαρχὸν παρέδοκε[v]
 [ἀργυρίο hoσί]ο : κεφάλαιον :
- ΤΤΤΤΧΧ
 [Διονύσο ἀργ]υρίο : κεφάλαιον :
 XXX[.]
 [.c.6.. Ἴκα]ρίο : ἀργυρίο :
 κεφάλαιο[v]
- 25 — — — vacat¹⁵³⁸

¹⁵³⁸ Testo dell'epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/263?bookid=4&location=7>.

Nell'epigrafe sono registrati i conti relativi al denaro sacro,¹⁵³⁹ incluso quello di Dioniso e Ikarios, l'eroe eponimo di cui è qui testimoniato il culto.¹⁵⁴⁰ L'espressione Ἰκαρίο ἀργυρίο (l. 24) indicherebbe un fondo di denaro destinato al culto dell'eroe.¹⁵⁴¹ È testimoniato anche un fondo indicato come *hosion*¹⁵⁴² (l. 9) da intendersi probabilmente come denaro pubblico impiegato per cerimonie come le feste dionisiache, in aggiunta al denaro sacro (*hieros*) appartenente a Dioniso e Ikarios.¹⁵⁴³ La somma indicata con ὀσίο ἀργυρίο, secondo Buck, dimostrerebbe che il demo di Ikaria era «tutt'altro che povero».¹⁵⁴⁴ Le somme cospicue comprendono: oltre 3.000 dracme a Dioniso, oltre 2.000 a Ikarios, circa 27.000 di fondo pubblico.¹⁵⁴⁵ Annualmente, per sei anni presumibilmente consecutivi,¹⁵⁴⁶ gli inventari del denaro sono consegnati al demarco del demo.¹⁵⁴⁷ Trascorso tale periodo venivano affidati alla custodia del successore.¹⁵⁴⁸

¹⁵³⁹ Buck in base a un'accurata analisi della morfologia delle lettere ritiene che i conti non risalgano tutti allo stesso periodo. Le lettere più arcaiche risalirebbero al periodo 460-447 a.C. (cfr. BUCK 1889D, p. 305).

¹⁵⁴⁰ Cfr. WHITEHEAD 1986, pp. 211, 221 nota 268.

¹⁵⁴¹ Cfr. BUCK 1889D, p. 306.

¹⁵⁴² Per la trattazione approfondita di *hosion* cfr. BLOCK 2010, pp. 65-69, 84-87. In sintesi lo studioso sostiene che «the *hosios* money at Ikaria likewise belonged to the *demoi* but was earmarked for *hieros* matters» (ivi, p. 84). Evidenzia inoltre l'importanza dell'epigrafe che «provides us with the first case of money labelled *hosios*» (ivi, p. 87).

¹⁵⁴³ Cfr. WJMA 2011, p. 201.

¹⁵⁴⁴ Cfr. BUCK 1889D, p. 307.

¹⁵⁴⁵ Cfr. HUMPHREYS 2004, p. 147.

¹⁵⁴⁶ Cfr. WHITEHEAD p. 382, n. 63.

¹⁵⁴⁷ Cfr. ivi, pp. 43, 358, nota 33.

¹⁵⁴⁸ Cfr. ivi, pp. 170-171, nota 137.

5) IG I³ 254 (440-415 a.C. ca.)

BUCK 1889d, pp. 307-315; DILKE 1950, p. 31; GEBHARD 1974, p. 436 nota 21; BALD ROMANO 1982, p. 407 e nota 57; VOUTIRAS 1982, p. 231 e nota 19; WHITEHEAD 1986, p. 76, 152 e nota 13, 124, 215, 256 nota 3, 382 nota 64, 358 nota 33, 382, n. 64; SEG 36.24 1986, p. 6; SEG 38.10 1988, p. 3; HENRICHS 1990, p. 269; IERANÒ 1992, p. 175; CSAPO-SLATER 1995, pp. 125-126, n. 50A; IERANÒ 1997, pp. 72, 277-278; JONES 1999, p. 71; WILSON 2000, pp. 79, 340 note 126-129; SEG 50.38 2000, p. 17; SEG 51.36 2001, p. 15, HUMPHREYS 2004, pp. 150-151; JONES 2004, p. 133; LASAGNI 2004, p. 6, note 22, 23, p. 7 e note 24, 22; MAKRES 2004, pp. 123-140; SEG 54.58 2004, pp. 24-27; SEG 55.1972 2005, p. 650; LARSON 2007, p. 134; MILANEZI 2007, pp. 244, 256-258; SEG 57.65 2007, p. 25; BLOK 2010, pp. 85-86; WILSON 2010, pp. 79-80, 340 note 126-129; SEG 60.96 2010, p. 34; GUETTEL COLE 2011, p. 277 e nota 46; MARCHIANDI 2011, p. 625; MORETTI 2011², p. 132; WIJMA 2011, pp. 200-203; SEG 61.55 2011, p. 21; GOETTE 2014, p. 103; WILSON 2015, pp. 97-147.

Iscrizione sul lato B della stele.¹⁵⁴⁹ Datata tra il 440 e il 415 a.C.¹⁵⁵⁰ Secondo Buck in base alla forma delle lettere la datazione dell'iscrizione risale ad un periodo compreso tra il 447 a.C. e l'inizio della guerra del Peloponneso (431 a.C.).¹⁵⁵¹



Fig. 119 (da MAKRES 2004, p. 129, fig. 5).

¹⁵⁴⁹ Cfr. epigrafe n. 4.

¹⁵⁵⁰ Tale datazione è sostenuta da: WHITEHEAD (1986, p. 382, n. 64), CSAPO-SLATER (1995, p. 125, n. 50A), WILSON (2000, p. 340 nota 126), MAKRES (2004, p. 131), JONES (2004, p. 133). Dilke data l'epigrafe nel 440 a.C. ca. (DILKE 1950, p. 31); Pickard Cambridge e Henrichs genericamente nel V sec. a.C. (HENRICHS 1990, p. 269; PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 66); Arias (1934, p. 20) e Spineto (2005, p. 342) nella seconda metà del V sec. a.C. e Paga (2010, p. 357) a metà del V sec. a.C.

¹⁵⁵¹ Cfr. BUCK 1889D, pp. 309-311. Ipotesi cronologica condivisa anche da Wijma (2011, p. 201).

Lato B

— — — *he stéle* — — — — —

[ἔδοχσε]ν Ἴκαριεῦσι : Μενέστ[ρατος εἶπεν-----]
 [...5...]ι τῶν δεμοτῶν καὶ τῶν Ἴκα[ριοῖ οἰκόντ-----]
 [ον δύο] τῶν ἀχορευγέτων, *λότιν* ἄν [...10.....]
 5 [...5...], ἀντίδοσιν δὲ εἶναι τῶν χρ[εμάτων ἕναν]-----
 [τίον τ]ῶν δεμάρχο εἴκοσι ἔμερον [...10.....]
 [... ἔ με εἶ]ναι ἀντίδοσιν ν τὸν δέμ[αρχον ..5.....]
 [... τὸ] χορευγὸ ἀποφαίνεν τρις [...7... τοῦ]-----
 [το δὲ τρ]αγοιδῶς καταλέγεν τῶν [...10.....]
 10 [...6...]ος, καὶ τὸ χορευγὸ ἔχσομο[σα...8.....]
 [...9....]οσιν δέκα ἔμερον ἔ μ[ε εἶναι ἔχσομ]-----
 [οσίαν] δὲ τὸ ἀγάλματος *χαπ*[τ...9.....]
 [... ἐναντί]ον τῶν δεμάρχο καὶ τὸν [δέμαρχον]
 [...9....]αι αὐτοῖσι ἔχσομοσ[ίαν ...7.....]
 15 [... τοῖς πρ]οτοχόροις μὲ π[ρ]ο*χε*[γο...8.....]
 [...9....]ΣΟΛΕΑΟΝΑ πέντε καὶ [δέκα ..6.....]
 [...10....]ΟΝΥ τοῖς προτοχόρ[οις ...7.....]
 [...9....] ἐ]πειδὰν ἐνιαυτὸν *η*[...10.....]
 [...10....] ἀ]ποπέμπεν ἑὰμ μεδ[...10.....]
 20 [...12....]ν ἔ ἀποτίνεν πέν[τε ...8.....]
 [...11....] τ]ραγοιδῶ[σι] ὁ χο[ρε...8.....]
 [... πέντε καὶ δ]έκ' ἀνδράσι *ηεκ*[αστ...7.....]
 [...13....] καθ' ἕκαστον τὸ[ν ἄνδρα]
 [...9....] Διο]νύσο· πράττεν δὲ [...10.....]
 25 [...13....]ετην τὸ χορευγὸ [...10.....]
 [...11....]ι]θνος ἔ ἀποτίνεν [...10.....]
 [...13....]σι τὴν ἑορτὴν θ[...10.....]
 [...13....]νος τεῖ *ηεβδόμ*[ει ...8.....]
 [...10....] πέμ]πτεν ἑμέραν *αι*[...10.....]
 30 [...14....]ρον ἐν τῷ Πυθ[ίαι ...8.....]
 [...14....]ρον ἔ ἀποτίν[εν ...9.....]
 [...13....] τ]ον χορευγον ν[...11.....]
 [...15....]ικοναῖδεν ν[...11.....]
 [...14....] τ]ον τραγοιδ[ον ...9.....]
 35 [...16....] ἐς τὸν χορὸ[ν ...9.....]
 [...15....] ἔ] ἀποτινέτο [...10.....]
 [...15....] πρ]αττέτο *ηο* δ[έμαρχος]
 [...18....]γες μεδὲ λ[...9.....]

40 [.....18.....] μενὸς χρε[ματίζεν]
 [.....17.....] δ]ραχμὰς κα[ὶ ...8.....]
 [.....17.....] καὶ πραττέ[το ...7.....]
 [.....19.....] ο ν του χο[...9.....]
 [.....19.....] ν ἔ λαχεν̄ [...9.....]
 [.....19.....] ομ μὲ διδ[...9.....]
 45 [.....20.....] ες ν τοδ[...9.....]
 [.....20.....] ι τὰς του[...8.....]
 [.....20.....] ντελεου[...8.....]
 [.....21.....] σαι εσ[...9.....]
 [.....21.....] εντ[...11.....]
 50 -----¹⁵⁵²

Decreto acefalo degli Ikariesi (l. 2) con riferimenti a *choregia*¹⁵⁵³ e *antidosis*.

L'iscrizione documenta, in sequenza cronologica, le fasi di preparazione della festa dionisiaca.¹⁵⁵⁴ In tale occasione è menzionata solo la tragedia. L'epigrafe attesta che i *choregoi* tragici, in occasione delle Dionisie rurali, possono essere designati in coppia, secondo la norma, non solo tra i demoti ma anche tra i semplici residenti nel demo (ll. 3-4: [.....] τῶν δεμοτῶν καὶ τῶν Ἴκα[ριοῖ οικόντ] [ον δύο] τῶν ἀχορευέτων).¹⁵⁵⁵ I coreghi designati possono avvalersi della procedura di *antidosis* (l. 7)¹⁵⁵⁶ ricorrendo al demarco entro venti giorni (ll. 5-7). Costui a sua volta deve sorvegliare ogni procedura di *antidosis* (ll. 3-7). Si

¹⁵⁵² Testo dell'epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/264?bookid=4&location=7>.

¹⁵⁵³ Secondo Wilson il decreto «is the earliest evidence for the operation of the choregia in the demes» (2015, p. 98).

¹⁵⁵⁴ Le fasi comprendono: «planning, funding, administration and performance of the Ikarian Dionysia» (ivi, p. 99).

¹⁵⁵⁵ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 76 nota 41; WILSON 2000, p. 340 nota 128; WJIMA 2011, p. 202. Buck interpreta ι τῶν δεμοτῶν καὶ τῶν Ἴκα[ριοῖ οικόντ] (l. 3) come τῶν δημοτῶν καὶ τῶν Ἴκα[ριοῖ] con un riferimento agli Ikariesi come membri di un *ghenos* distinto dai demoti discendente dall'eroe eponimo del demo (BUCK 1889D, p. 312). La questione è approfondita in merito alla presenza degli stranieri alle Dionisie rurali. Cfr. capitolo III par. 1.

¹⁵⁵⁶ Sull'*antidosis* cfr. capitolo I par. 8

tratterebbe della più antica menzione di *antidosis* in tutta l'Attica, Atene inclusa.¹⁵⁵⁷

I coreghi ufficiali a questo punto registrano i loro *tragodoi* (l. 9),¹⁵⁵⁸ probabilmente i membri di un coro tragico,¹⁵⁵⁹ inclusi forse anche gli attori.¹⁵⁶⁰ È specificato che la scelta dei due *choregoi* avviene tra coloro che non hanno fornito prima una liturgia (l. 4)¹⁵⁶¹ Questi sono poi riferiti come *protochoroi* (ll. 15 e 17): che hanno elargito per la prima volta un coro.¹⁵⁶² È ipotizzabile che ciascun corego gareggiasse con una tragedia.¹⁵⁶³

Il decreto attesta esplicitamente l'esistenza di festival drammatici data la menzione di tragedia (ll. 9, 21, 34) e coro (l. 35). Il riferimento a un gruppo di quindici uomini (l. 22) è stato interpretato come un coro di quindici elementi.¹⁵⁶⁴ Ieranò ipotizza si tratti di cori ditirambici.¹⁵⁶⁵

¹⁵⁵⁷ Cfr. MAKRES 2004, p. 135.

¹⁵⁵⁸ Cfr. SEG5136, 2001, p. 15. «The *choregoi* and demarch shared a close working relationship and were felt to be doing more or less the same sort of work for the festival» (WILSON 2015, p. 131).

¹⁵⁵⁹ Cfr. WIJMA 2011, p. 202.

¹⁵⁶⁰ «The phrase refers to the recruitment by the demarch of both *choreutai* and actors» (WILSON 2015, p. 120 nota 90).

¹⁵⁶¹ Cfr. WILSON 2015, p. 112. Ne deriva che all'epoca del decreto la procedura della coregia fosse già in atto nel demo.

¹⁵⁶² Cfr. BUCK 1889D, p. 315. Wilson (2015, pp. 124-126) ripercorre in dettaglio le diverse interpretazioni del termine *protochoroi* propendendo per «members of a *chorus* with respect to some quality of 'primacy'» (ivi, p. 125).

¹⁵⁶³ Cfr. CSAPO-SLATER 1995, p. 125, n. 50A.

¹⁵⁶⁴ Cfr. WIJMA 2011, p. 203. Tesi sostenuta anche da Wilson (2015, p. 127) il quale evidenzia che «it would of course mean that the number of *choreutai* in a tragic chorus in mid-5th-century Ikarion was the same as that in tragic choruses at the City Dionysia».

¹⁵⁶⁵ Cfr. IERANÒ 1997, p. 277.

Le competizioni attestate sono organizzate regolarmente in onore di Dioniso (l. 24),¹⁵⁶⁶ sulla cui statua (ll. 10-12),¹⁵⁶⁷ ponendo una mano¹⁵⁶⁸ sembra che i coreghi prestassero giuramento prima degli agoni.¹⁵⁶⁹ Alla performance avrebbero partecipato i *tragoidoi* (l. 34) e il coro (l. 35).¹⁵⁷⁰

La frammentarietà dell'iscrizione non permette di affermarlo con certezza, ma è probabile che a Ikaria, come nelle Targelie ateniesi, vi fosse un rapporto tra gli agoni dionisiaci e il culto di Apollo Pizio, menzionato nell'epigrafe (l. 30).¹⁵⁷¹

La menzione (ll. 15-20) di qualche cerimonia in onore di Apollo il settimo giorno del mese mette in relazione l'epigrafe con i rilievi, rinvenuti a Ikaria, dedicati da *hebdomaistai* in cui è raffigurato Apollo Pizio.¹⁵⁷² L'associazione Apollo-Dioniso *in situ* è comprovata anche dai resti archeologici dei templi di Apollo e Dioniso,¹⁵⁷³ oltre che dall'epigrafe IGF³1015 di cui sopra.

Seguono nell'iscrizione riferimenti al fallo e alla processione (ll. 33-36), elementi caratteristici delle Dionisie rurali.¹⁵⁷⁴ In particolare Wilson interpreta: «]ικοναιδεν ν[...]» (l. 33) come φαλλικὸν ἄιδεν e identifica l'espressione come l'istruzione a cantare la “canzone del fallo”. Se così fosse, l'epigrafe documenterebbe la celebrazione del fallo in un periodo antecedente o contemporaneo alla commedia *Acarnesi* di Aristofane, che, è noto, ottenne la vittoria alle Lenee del 425 a.C.¹⁵⁷⁵

¹⁵⁶⁶ Cfr. MAKRES 2004, p. 136.

¹⁵⁶⁷ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 215 nota 230. Secondo Buck (1889D, p. 314) statua nominata (l. 12) è quella di Apollo Pizio, il cui tempio è menzionato chiaramente (l. 30). Bald Romano (1982, p. 407) identifica l'*agalma* con la statua colossale di Dioniso.

¹⁵⁶⁸ Cfr. BALD ROMANO 1982, p. 407 e nota 57; LARSON 2007, p. 134.

¹⁵⁶⁹ Cfr. IERANÒ 1992, p. 175; MAKRES 2004, p. 135; WIJMA 2011, p. 202.

¹⁵⁷⁰ Cfr. WILSON 2015, p. 134.

¹⁵⁷¹ Cfr. IERANÒ 1992, 36, p. 175. Secondo Makres (2004, p. 136) ἐν τοῖ Πυθ[ίοι si riferisce senza dubbio al tempio di Apollo Pizio.

¹⁵⁷² Per i rilievi con Apollo Pizio cfr. capitolo II par. 4.

¹⁵⁷³ Cfr. capitolo II par. 4.

¹⁵⁷⁴ Cfr. capitolo III par.1.

¹⁵⁷⁵ *Ibidem*.

6) IG II² 3094 (inizio IV sec. a.C.?)

BUCK 1889b, pp. 27-28; FOUCART 1906, pp. 82-83; BOTTIN 1930, pp. 772-773; SEG 21.1096 1965, p. 331; WHITEHEAD 1986, pp. 152 e nota 13, 216-217; CSAPO-SLATER 1995, p. 126, n. 50B; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 67; JONES 2004, p. 133; GOETTE 2014, p. 103.

Epigrafe conservata presso il Museo epigrafico di Atene (n. inv. 13316).

Lastra di marmo rinvenuta immurata nella chiesa bizantina. Sulla sommità sono presenti tre buchi per reggere gli oggetti dedicati.¹⁵⁷⁶

Datata nel IV sec. a.C.¹⁵⁷⁷

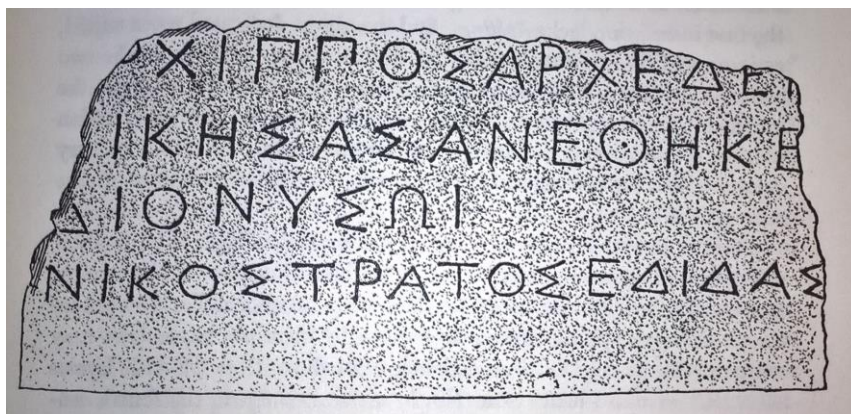


Fig. 120 (disegno da BUCK 1889b, p. 28).

[Α]ρχιπος Ἀρχεδέ[κτο]

[ν]ικήσας ἀνέθηκε [τῶι]

Διονύσῳι.

Νικόστρατος ἐδίδασ[κε].¹⁵⁷⁸

Nell'epigrafe è attestata esplicitamente la coregia alle Dionisie rurali.¹⁵⁷⁹

Diversamente dal numero consueto di due coreghi, è nominato un solo uomo: «Archippo, figlio di Archedetto». Nella dedica coregica vi è il riferimento alla vittoria: [ν]ικήσας (l. 2).

¹⁵⁷⁶ Cfr. BUCK 1889b, p. 28.

¹⁵⁷⁷ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 216. Secondo Csapo-Slater risalirebbe all'inizio del IV secolo (1995, p. 126, n. 50B).

¹⁵⁷⁸ Testo dell'epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/5356?bookid=5&location=1360>.

¹⁵⁷⁹ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 152 nota 13.

Non è possibile determinare se il *didaskalos* Nikostratos (l. 4), che «allestì», sia il poeta comico, presumibilmente figlio di Aristofane, o il poeta ditirambico Nikostratos o entrambi.¹⁵⁸⁰ Secondo Buck è plausibile che si tratti del figlio di Aristofane che si sarebbe cimentato in competizioni drammatiche in un piccolo demo prima di mettersi alla prova in città.¹⁵⁸¹ Se si trattasse del poeta comico l'epigrafe sarebbe l'unica attestazione di competizioni comiche a Ikaria. Come in altre dediche ai coreghi¹⁵⁸² non compare esplicitamente la provenienza dei demoti, elemento che suggerisce siano Ikariesi.¹⁵⁸³

¹⁵⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 216. Foucart (1906, pp. 82-83) identifica in Nikostratos il poeta comico; Bottin (1930, pp. 772-773) non esclude possa trattarsi del poeta ditirambico.

¹⁵⁸¹ «It is reasonable to believe that Nikostratos made his first essays during the last years of his father's life, and a rural deme would afford a young poet an excellent field for the bringing out of his youthful productions, before he had acquired reputation enough to secure admission to the great contests in the city. So it seems plausible, and even probable, that the Nikostratos of our inscription was the son of Aristophanes» (BUCK 1889B, p. 30).

¹⁵⁸² *IG* II² 3094; *IG* II² 3095; *IG* II² 3098; *IG* II² 3099.

¹⁵⁸³ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 216.

7) IG II² 2816 (370-360 a.C. ca.)

HATZFELD 1907, pp. 137-142; GUARDUCCI 1978, pp. 194-195, fig. 54; VOUTIRAS 1982, p. 230 e nota 14; SEG 32.244 1982, pp. 88-89; COMELLA 2002, p. 130 e nota 679; LAWTON 2007, pp. 51-52, fig. 2.9; BORGIA 2008, pp. 132-133; BEAUMONT 2012, fig. 4.36.

Rilievo conservato presso il Museo Barracco di Roma (n. inv. MB 129).¹⁵⁸⁴ Il reperto fu rinvenuto all'interno del *Pythion* di Ikaria.

Datato tra il 370 e il 360 a.C.¹⁵⁸⁵



Fig. 121 (da BORGIA 2008, p. 154).

{in cymatio:}

Πυθαισται ανέθεσαν τῶι Απόλλωνι.

{anaglyphum}

- | | |
|------------|--------------------------|
| col. I.2 | Πείθων |
| | Σωσιγένης |
| col. II.2 | Τιμόκριτος |
| | Τιμοκράτος |
| col. III.2 | Ἀμεινοκλῆς |
| | Ἀμεινίππο |
| col. IV.2 | Ἀγνόδημος |
| | Ἀγνοθέο. ¹⁵⁸⁶ |

¹⁵⁸⁴ Per l'aspetto iconografico della fonte cfr. capitolo II par. 4.

¹⁵⁸⁵ Cfr. GUARDUCCI 1978, pp. 194-195.

¹⁵⁸⁶ Testo dell'epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/5069?&bookid=5&location=1360>.

Sulla cornice superiore del rilievo si trova l'iscrizione dedicatoria al dio Apollo: «come *Pythaistai* dedicarono al dio Apollo». Su quella inferiore compaiono i nomi dei dedicanti: «Peithon figlio di Sosigenes, Timokritos figlio di Timokrates, Ameinokles figlio di Ameinippos, Hagnodemos figlio di Hagnotheos». Come nell'epigrafe *IG II² 2817*,¹⁵⁸⁷ il titolo *Pythaistai* si riferisce ai membri della Pitaide, la missione diretta a Delfi per consultare l'oracolo pitico.

¹⁵⁸⁷ Cfr. epigrafe n. 5.

8) IG II² 1178 (prima metà IV sec. a.C.)

AIA 1888, p. 45; BUCK 1888, pp. 421-423; FOUCART 1906, p. 84; BOTTIN 1930, pp. 772-773; LEWIS 1963, p. 32 e nota 93; 45; WHITEHEAD 1986, pp. 59 nota 84, 127 nota 38, 141 e nota 119, 152 e nota 13, 163 nota 90, 216, 218 e nota 247, 222 nota 273, 244 note 98 e 105, 359 nota 38, 382 n. 65; SEG 36.24 1986, p. 6; LAMBERT 1993, p. 367, T31; SEG 44.251 1994, pp. 68-69; CSAPO-SLATER 1995, p. 126, n. 50D; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, pp. 66-67; JONES 1999, p. 71; JONES 2004, p. 133; LASAGNI 2004, pp. 2, 6-7, 9 nota 38, 21; SEG 54.58 2004, p. 26; SPINETO 2005, p. 333; SEG 55.39 2005, p. 14; SEG 55.253 2005, pp. 69-70; MILANEZI 2007, pp. 241-271; SEG 57.127 2007, p. 44; BLOK 2010, p. 86; PAGA 2010, p. 357; MARCHIANDI 2011, p. 625; WIJMA 2011, p. 207, 210 nota 101; DEENE 2013, pp. 80, 82; GOETTE 2014, p. 103.

Stele in marmo pentelico, conservata al Museo archeologico nazionale di Atene.¹⁵⁸⁸

In base alla grafia delle lettere Buck ipotizza che l'iscrizione risalga al 360 a.C. circa.¹⁵⁸⁹

Κάλλιππος εἶπεν· ἐψηφίσθαι Ἴκαριεῦσ-
ιν ἐπαινέσαι Νίκωνα τὸν δήμαρχον καὶ
στεφανῶσαι κιττῶ στεφάνωι, καὶ ἀνειπ-
εῖν τὸν κήρυκα ὅτι στεφανοῦσιν Ἴκαρι-
5 εῖς Νίκωνα καὶ ὁ δῆμος ὁ Ἴκαριέων τὸν δ-
ήμαρχον, ὅτι καλῶς καὶ δικαίως τῶι Διο-
νύσῳ τὴν ἑορτὴν ἐποίησεν καὶ τὸν ἀγῶ-
να· ἐπαινέσαι δὲ καὶ τοὺς χορηγὸς Ἐπικ-
ράτην καὶ Πραξίαν καὶ στεφανῶσαι κιτ-
10 τῶ στεφάνωι καὶ ἀνειπεῖν καθάπερ τὸν
δήμαρχον.¹⁵⁹⁰

Si tratta di un decreto in cui gli Ikariesi conferiscono onori al demarco Nicone (l. 2) e ai due coreghi Epicrate e Prassia (ll. 8-9).¹⁵⁹¹ L'epigrafe documenta che

¹⁵⁸⁸ Cfr. MILANEZI 2007, p. 241 nota 1. È assente il numero di inventario dell'epigrafe.

¹⁵⁸⁹ Cfr. BUCK 1888, p. 422. Il decreto è stato anche datato 400-350 a.C. ca. (SEG.55.253 2005, pp. 69-70).

¹⁵⁹⁰ Testo dell'epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/3393?bookid=5&location=1360>.

¹⁵⁹¹ Secondo Milanezi (2007, p. 242) si tratta del «premier décret honorifique d'Attique concernant un démarque».

gli onori erano garantiti non solo a livello della *polis* ma anche dei demî.¹⁵⁹² Il premio del decreto onorifico è annunciato dall'araldo (*keryx*):¹⁵⁹³ «καὶ ἀνειπ-/εἶν τὸν κήρυκα ὅτι στεφανοῦσιν Ἴκαρι-/εἶς Νίκωνα καὶ ὁ δῆμος ὁ Ἴκαριέων τὸν δ- /ἡμαρχον» (l'araldo annunci che gli abitanti di Ikarion incoronano Nicone e il demo degli Ikarii incorona il demarco, ll. 3-6).¹⁵⁹⁴ Secondo Lasagni il termine Ἴκαριεῖς e la formula ὁ δῆμος ὁ Ἴκαριέων sono «da considerarsi equivalenti ed intercambiabili, andando a designare l'insieme dei demoti di Ikarion».¹⁵⁹⁵ Si tratterebbe, secondo la studiosa, di una ripetizione pleonastica.¹⁵⁹⁶

Al demarco compete l'organizzazione della festa delle Dionisie rurali.¹⁵⁹⁷ È attestata esplicitamente la coregia in occasione della festa: il demarco Nicone «καλῶς καὶ δικαίως τῶι Διο|νύσωι τὴν ἑορτὴν ἐποίησεν καὶ τὸν ἀγῶ|να» (ha allestito la festa di Dioniso e l'agone in modo egregio e retto, ll. 6-8).¹⁵⁹⁸ Mentre il termine τὴν ἑορτὴν (l. 7) si riferisce in generale alla festa in onore di Dioniso, ἀγῶν (ll. 7-8) attesta specificatamente il concorso drammatico.¹⁵⁹⁹

¹⁵⁹² Aspetto approfondito in DEENE (2013, pp. 69-87). Lo studioso evidenzia che gli onori documentati in *IGI² 1178*, *IGI² 1179*, *SEG. 22.117* sono conferiti al «sub-*polis* level» ossia al livello dei demî (ivi, pp. 82-83, table 1).

¹⁵⁹³ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 141 nota 119, nota 123, 222 nota 273.

¹⁵⁹⁴ Traduzione in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 67.

¹⁵⁹⁵ Cfr. LASAGNI 2004, p. 7 e note 25, 26, a cui rimando per la complessa questione filologica.

¹⁵⁹⁶ In sintesi Lasagni confuta le tesi di Foucart e di Lewis (*ibidem*). Foucart (1906, p. 84) a suo tempo sostenne che il termine Ἴκαριεῖς si riferisse a un οἶκος comprendente gli antenati dell'eroe eponimo Ikarios che si occupavano dei culti istituiti in suo onore. Secondo Lewis (1963, p. 32 nota 93) Ἴκαριεῖς sarebbe la denominazione di una fratria e la formula ὁ δῆμος ὁ Ἴκαριέων indicherebbe il demo di Icaria. Milanezi (2007, pp. 241-271: 243-256) ripercorre in modo approfondito il dibattito.

¹⁵⁹⁷ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 127 nota 38. Secondo Buck (1888, p. 422) non c'è dubbio che la festa in onore di Dioniso menzionata nell'epigrafe sia da riferire alle Dionisie rurali. «L'amministrazione degli aspetti concernenti le Dionisie rurali doveva probabilmente rappresentare una delle mansioni cui il demarco di Ikarion era ordinariamente preposto. Infatti Ikarion deteneva un posto peculiare all'interno dei demî attici proprio in relazione alla nascita degli agoni drammatici» (LASAGNI 2004, p. 6).

¹⁵⁹⁸ Cfr. WHITEHEAD 1986, pp. 152 e nota 13, 218 nota 247, p. 244 nota 98.

¹⁵⁹⁹ Cfr. ivi, p. 218 e nota 247. Bottin (1930, pp. 772-773) a suo tempo non esclude la possibilità che gli agoni includessero quelli ditirambici.

Più avanti nel testo è registrata la vittoria dei coreghi, due secondo la norma, Epicrate e Prassia (ll. 8-9).¹⁶⁰⁰ Il premio onorifico consiste in una corona di foglie di edera (ll. 9-10).¹⁶⁰¹ La corona fu poi trasformata in oro dal costo di mille dracme (SEG 22.117, l. 7).¹⁶⁰²

¹⁶⁰⁰ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 216.

¹⁶⁰¹ Concordano che la corona sia composta di foglie di edera: PICKARD-CAMBRIDGE (1996², p. 67); LASAGNI (2004, p. 6); RHODES-OSBORNE (2005, p. 234). Secondo Whitehead (1986, p. 163, nota 90) la corona è composta di foglie di ulivo. Lo studioso fa riferimento al termine *θαλλος* (ramoscello di ulivo). Poiché esso è assente nell'epigrafe propendo ad escludere questa interpretazione.

¹⁶⁰² Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 163 nota 97; LASAGNI 2004, p. 9, nota 38. Cfr. epigrafe n. 16.

9) IG II² 3095 (prima metà IV sec. a.C.?)

BUCK 1889b, pp. 28, 30-31; BIERS-BOYD 1982, p. 8 nota 17; SEG 32.249 1982, p. 90; WHITEHEAD 1986, pp. 152 e nota 13, 216-217; CSAPO-SLATER 1995, p. 126, n. 50C; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 67; WILSON 2000, p. 249; JONES 2004, p. 133; WIJMA 2011, p. 207; GOETTE 2014, pp. 81, 103; WILSON 2015, p. 116.

Epigrafe incisa su un monumento coregico che probabilmente sorreggeva una scultura.¹⁶⁰³

Datata nel IV sec. a.C.¹⁶⁰⁴

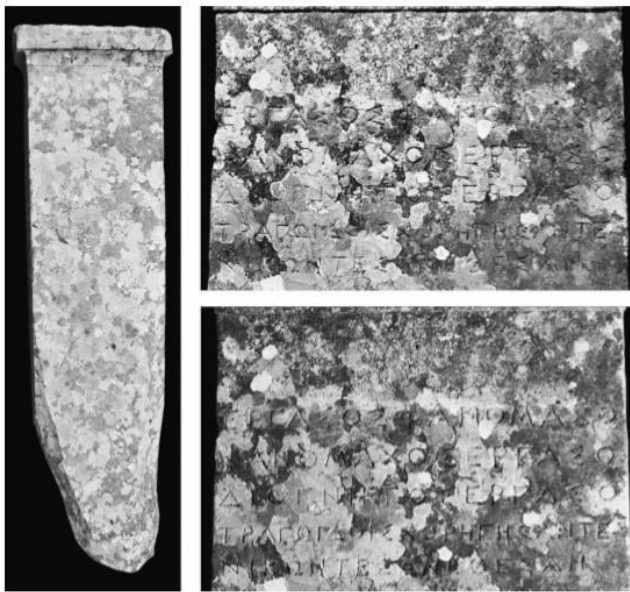


Fig. 122 (da GOETTE 2014, p. 81, fig. 2.3b).

Ἔργασος Φανομάχο
Φανόμαχος Ἔργασο
Διόγνητος Ἔργασο
τραγωιδοῖς χορηγήσαντες
5 νικῶντες ἀνέθεσαν.¹⁶⁰⁵

¹⁶⁰³ Cfr. CSAPO-SLATER 1995, p. 126, n. 50C; WIJMA 2011, p. 207.

¹⁶⁰⁴ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 216. Csapo-Slater (1995, p. 126, n. 50C) datano più precisamente l'epigrafe nella prima metà del IV secolo.

¹⁶⁰⁵ Testo dell'epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/5357?&bookid=5&location=1360>.

Nell'epigrafe è attestata esplicitamente la coregia tragica («coreghi degli agoni tragici», l. 4) in occasione delle Dionisie rurali.¹⁶⁰⁶ Secondo Biers-Boyd si tratta di una competizione di cori tragici.¹⁶⁰⁷

Diversamente dal numero consueto di due coreghi, sono nominati tre uomini, padre e due figli: «Ergaso figlio di Fanomaco, Fanomaco figlio di Ergaso, Diogneto figlio di Ergaso» (ll. 1-3).¹⁶⁰⁸

Nella dedica coregica è esplicitata la vittoria: νικῶντες (l. 5).

¹⁶⁰⁶ Cfr. WHITEHEAD 1986, pp. 152 nota 13.

¹⁶⁰⁷ Cfr. BIERS-BOYD 1982, p. 8 nota 17.

¹⁶⁰⁸ Secondo Buck (1889B, p. 31) non sorprende che compaiono tre nomi di coreghi, poiché si tratta di membri della stessa famiglia che hanno sostenuto insieme le spese per fornire il coro. I tre coreghi in questo caso partecipano a una *synchoregia* e sono l'equivalente di un corego (cfr. WILSON 2015, p. 116).

10) IG II² 1179 (metà IV sec. a.C.)

BUCK 1889d, pp. 315-316; WHITEHEAD 1986, pp. 129, 382; LASAGNI 2004, p. 9; SEG 55.39 2005, p. 14; MARCHIANDI 2011, p. 625; DEENE 2013, p. 83.

Epigrafe frammentaria, rinvenuta a nord della chiesa bizantina.

Datata fine del IV sec.¹⁶⁰⁹

[...8.... εἶπεν]· ἐψηφίσθαι Ἴκα-
[ριεῦσιν ἐπαινέσα]ι τὸν δήμαρχ-
[ον10.... ὅτι] ἐπιμελεῖτα-
[ι τῶν Ἰκαριέων? ἐν τ]αῖς δίκαις ε-
515..... κοιναῖς καὶ
.....15..... τα τῶν δημοτ-
ῶν — — — — — — — — — — α.γ..5..¹⁶¹⁰

Nel decreto gli Ikariesi (ll. 1-2) attribuiscono onori al demarco (ll. 2-3),¹⁶¹¹ per i servizi resi in casi giudiziari: ἐπιμελεῖτ|[αι τῶν Ἰκαριέων? ἐν τ]αῖς δίκαις (ll. 3-4).¹⁶¹² Il magistrato avrebbe curato gli interessi dei demoti, rappresentandoli in tribunale.¹⁶¹³ Buck distingue tra casi legali di città, in cui il demarco avrebbe rappresentato il demo nel suo complesso e casi in ambito locale, in cui il funzionario amministra i giuramenti e i voti senza alcun potere di decisione.¹⁶¹⁴ Poiché l'epigrafe conserva solo la porzione superiore destra del decreto non è dato sapere se fossero elencate altre motivazioni o ulteriori onorificenze.¹⁶¹⁵

¹⁶⁰⁹ Cfr. BUCK 1889D, p. 315.

¹⁶¹⁰ Testo dell'epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/3394?bookid=5&location=1360>.

¹⁶¹¹ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 382 nota 66. Come in IGII² 1178 e SEG.22.117 gli onori sono conferiti al «sub-polis level» ossia al livello dei demi (cfr. DEENE 2013, p. 83, table 1).

¹⁶¹² Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 129 e nota 53.

¹⁶¹³ Cfr. LASAGNI 2004, p. 9 e note 33, 34.

¹⁶¹⁴ Cfr. BUCK 1889D, p. 316.

¹⁶¹⁵ *Ibidem*.

11) *IG II² 3098* (metà IV sec. a.C.)

CHANDLER 1825, pp. 200-201; MILCHHÖFER 1887A, p. 2; MILCHHÖFER 1887B, p. 311, n. 366; BUCK 1889c, pp. 170-171; BIERS-BOYD 1982, p. 8 e nota 17; SEG 32.249 1982, p. 90; WHITEHEAD 1986, pp. 152 e nota 13, 216; TRAVLOS 1988, p. 85; CSAPO-SLATER 1995, p. 126, n. 50E; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 67; WILSON 2000, pp. 249-250, 376 nota 169; CAMP 2001, p. 289; SEG 51.9 2001, p. 3; JONES 2004, p. 133; SEG 58.188 2008, p. 68; WIJMA 2011, p. 208; GOETTE 2014, p. 103.

Iscrizione ubicata sull'architrave del monumento coregico ubicato *in situ*.¹⁶¹⁶

Datato metà del IV secolo.¹⁶¹⁷

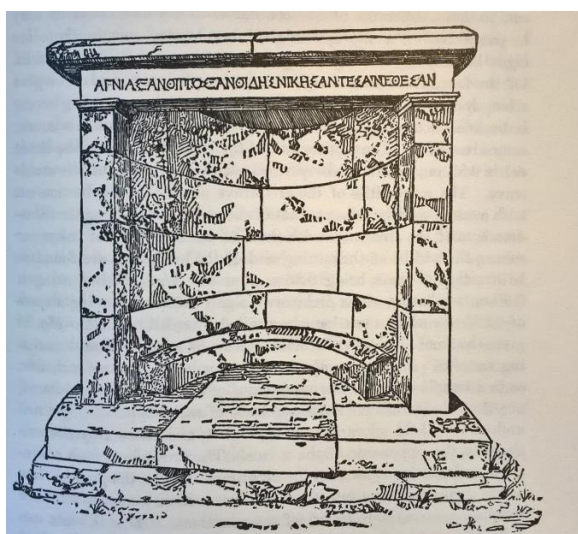


Fig. 123 (disegno da BUCK 1889c, p. 167, fig. 23).

Ἄγνιας Σάνθιππος Σανθίδης νικήσαντες ἀνέθεσαν.¹⁶¹⁸

Mentre Whitehead sostiene con sicurezza che nell'iscrizione è attestata la coregia alle Dionisie rurali,¹⁶¹⁹ e in particolare la vittoria di tre coreghi: νικήσαντες,¹⁶²⁰ Buck a suo tempo fu più prudente. L'archeologo evidenziò la mancanza nel testo di una menzione esplicita alla coregia sebbene la grandezza del monumento induca ad identificarlo come commemorativo di una vittoria non

¹⁶¹⁶ Cfr. BUCK 1889c, p. 170. Sul monumento coregico cfr. capitolo II par. 4.

¹⁶¹⁷ Cfr. CSAPO-SLATER 1995, p. 126, n. 50E.

¹⁶¹⁸ Testo dell'epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/5360?bookid=5&location=1360>.

¹⁶¹⁹ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 152 nota 13.

¹⁶²⁰ Cfr. *ivi*, p. 217 nota 240. Mentre secondo Buck (1889c, p. 170) nessun elemento permette di ipotizzare la relazione tra i tre coreghi, a parere di Wijma (2011, p. 208) si tratta probabilmente di padre e figli come nell'iscrizione *IG II² 3095*.

meno importante di una coregia e l'apposizione χορηγοῦντες sia probabilmente sottintesa.¹⁶²¹ Pare comunque certo il riferimento alla festa dionisiaca e alla coregia, benché implicito.

La collaborazione di tre coreghi («Agnia, Santippo, Santide») è stata interpretata come segno della povertà della coregia.¹⁶²²

¹⁶²¹ Cfr. BUCK 1889C, p. 171.

¹⁶²² Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 67. Sulla questione cfr. capitolo III par. 1.

12) IG II² 3099 (metà IV sec. a.C.?)

BUCK 1889b, pp. 27, 31; WHITEHEAD 1986, pp. 152 e nota 13, 216-217; CSAPO-SLATER 1995, p. 127, n. 50F; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 67; JONES 2004, p. 133; WIJMA 2011, pp. 207-208; GOETTE 2014, p. 103.

Epigrafe incisa sul bordo di una lastra di marmo rinvenuta nel muro della chiesa bizantina.¹⁶²³ La lastra è stata identificata da Buck come la base di un tripode, in base alla presenza dei buchi per sorreggere il recipiente.¹⁶²⁴

Datata nel IV sec. a.C.¹⁶²⁵

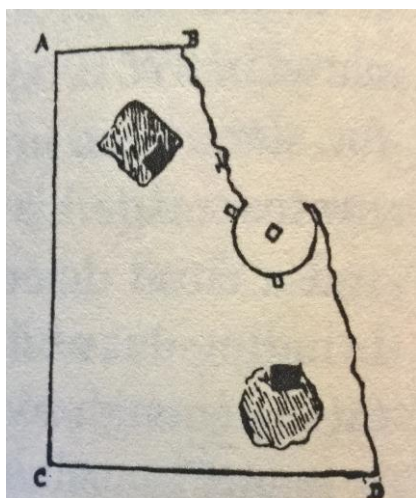


Fig. 124 (disegno da BUCK 1889B, p. 31, fig. 3).

Μνησίλοχο[ς] Μνησιφίλου
τραγωιδοῖς χορηγῶν ἐνίκᾱ.¹⁶²⁶

L'iscrizione contiene un riferimento esplicito alla coregia tragica («corego delle tragedie», l. 2) in occasione delle Dionisie rurali.¹⁶²⁷ Diversamente dal numero consueto di due coreghi, è nominato un solo uomo («Mnesiloco figlio di Mnesifilo», l. 1).¹⁶²⁸ È citata esplicitamente la vittoria: ἐνίκᾱ (l. 2).

¹⁶²³ Cfr. BUCK 1889B, p. 27.

¹⁶²⁴ Cfr. *ivi*, p. 31. Opinione condivisa da WIJMA 2011, pp. 207-208.

¹⁶²⁵ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 216. Csapo-Slater (1995, p. 127, n. 50F) datano più precisamente l'epigrafe nella metà del IV sec. a.C.

¹⁶²⁶ Testo dell'epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/5361?&bookid=5&location=1360>.

¹⁶²⁷ Cfr. WHITEHEAD 1986, 152 nota 13.

¹⁶²⁸ Cfr. *ivi*, p. 216.

13) SEG 44.131 (circa 350-325 a.C.)

KAROUZOU 1968, pp. 60-61, n. 4531; GREEN 1982, pp. 244-245; SEG 32.248 1982, pp. 89-90; SEG 44.131 1994, p. 42; SEG 46.254 1996, p. 89; WILSON 2000, pp. 241, 373 note 134, 137; COMELLA 2002, pp. 73, 213 n. 4; SCHOLL 2002, p. 32, fig. 24; CSAPO 2010b, p. 85 e nota 30; WIJMA 2011, p. 207 nota 92.

Iscrizione incisa su un frammento di monumento coregico conservato nel Museo archeologico nazionale di Atene (n. inv. 4531).

Il reperto fu rinvenuto a Ikaria nel 1955.

Datato 350-325 a.C.¹⁶²⁹



Fig. 125 (da WILSON 2000, p. 241, fig. 24).

[— — —]Ο έχορήγει {vacat}¹⁶³⁰

¹⁶²⁹ Cfr. GREEN 1982, p. 244. Karouzou data il rilievo alla fine del V sec. a.C. (1968, p. 60, n. 4531). La data del ritrovamento è fissata diversamente nel 1958 da SEG 44.131 (1994, p. 42).

¹⁶³⁰ Testo dell'epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/229939?&bookid=172&location=1360>.

Nella parte superiore del monumento coregico sono rappresentate quattro maschere, tre delle quali identificate con un papposileno, un re e un satiro. La quarta, in basso a sinistra, benché usurata, potrebbe essere identificata in una donna vecchia. Data la presenza del satiro, il rilievo potrebbe suggerire la *performance* di drammi satireschi nel demo, non attestata altrove, ma non improbabile in sé.¹⁶³¹

La fonte attesta la pratica coregica di dedicare le maschere.

¹⁶³¹ Secondo Wilson la rappresentazione di drammi satireschi non è da escludere (2000, p. 241), ipotesi invece rifiutata da Csapo (2010b, p. 85). Sulla questione cfr. capitolo II par. 1.

14) IG II² 4976 (IV sec. a.C.)

BUCK 1889c, p. 175; SEG 22.117 1967, p. 44; BIERS-BOYD 1982, p. 15 e nota 27; SEG 32.242 1982, p. 88; SEG 32.248 1982, p. 89; MAKRES 2004, p. 136; MILANEZI 2007, pp. 261-262; WIJMA 2011, p. 207; PAGA 2016, p. 190.

Epigrafe incisa sulla soglia del tempio di Apollo Pizio.¹⁶³²

Datata IV sec. a.C.¹⁶³³



Fig. 126 (disegno da BUCK 1889c, p. 174, fig. 27).

Ἰκαριῶν τὸ Πύ[θιο]ν.¹⁶³⁴

¹⁶³² Buck (1889c, pp. 174-175) sottolinea come sia inusuale che un tempio greco sia ‘etichettato’ in questo modo. Secondo Milanezi l’iscrizione segna: «la frontère entre l’espace profane e l’espace consacré à Apollon» (2007, p. 262).

¹⁶³³ Cfr. BUCK 1889c, p. 175; PAGA 2016, p. 190.

¹⁶³⁴ Testo dell’epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/7279?&bookid=5&location=1360>.

15) IG II² 2851 (IV sec. a.C.)

BUCK 1889d, pp. 316-317; SEG 21.1096 1965, p. 331; BALD ROMANO 1982, pp. 406-407; SEG 32.242 1982, p. 88; IERANÒ 1992, p. 175; JONES 2004, p. 133; MAKRES 2004, p. 136; LARSON 2007, p. 134; WIJMA 2011, p. 207; GOETTE 2014, p. 103.

Epigrafe conservata nel Museo epigrafico di Atene (n. inv. 13317).¹⁶³⁵

L'iscrizione è incisa su una stele in marmo che presenta nella parte superiore un foro quadrato per sorreggere una piccola figura o statua. Sul lato anteriore è rappresentato in rilievo un ramo di edera.¹⁶³⁶

Datata IV sec. a.C.¹⁶³⁷

ἐπιμεληταὶ τῆς ἐπ[ισκευῆ]-
ς τοῦ ἀγάλματο[ς ἀνέ]-
θεσαν τῶι Διον[ύσῳ].¹⁶³⁸

Buck ritiene che gli ἐπιμεληταί (l. 1), incaricati di sovrintendere alla creazione di una statua importante, furono incoronati dal demo¹⁶³⁹ e dedicarono una piccola scultura a Dioniso in onore del completamento del loro compito.¹⁶⁴⁰

L'archeologo ritiene che l'epigrafe si riferisca all'esecuzione di una nuova statua di Dioniso e non alla riparazione di una antecedente.¹⁶⁴¹ In seguito l'epigrafe è stata interpretata come attestazione dei lavori di riparazione dell'*agalma* colossale di Dioniso.¹⁶⁴²

¹⁶³⁵ Cfr. SEG 21.1096 1965, p. 331.

¹⁶³⁶ Cfr. BUCK 1889D, p. 316.

¹⁶³⁷ Cfr. BALD ROMANO 1982, pp. 406-407.

¹⁶³⁸ Testo dell'epigrafe *on line*: <http://epigraphy.packhum.org/text/5105?&bookid=5&location=1360>.

¹⁶³⁹ L'onore dell'incoronazione non è indicato nell'epigrafe ma suggerito dal rilievo di edera (cfr. BUCK 1889D, p. 317).

¹⁶⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 317. Buck specifica che la statua dedicata dagli *epimeletai* non può essere quella di cui furono incaricati di occuparsi poiché la misura della base permette di reggere solo una figura molto piccola.

¹⁶⁴¹ *Ibidem*.

¹⁶⁴² Cfr. BALD ROMANO 1982, p. 406; WHITEHEAD 1986, p. 215 nota 230; IERANÒ 1992, p. 175; LARSON 2007, p. 134; WIJMA 2011, p. 207.

Secondo Bald Romano, sebbene i lavori di riparazione della statua di Dioniso non possano essere datati con precisione, tuttavia essi possono essere ricondotti al rinnovo architettonico del santuario di Ikaria del IV sec. a.C.¹⁶⁴³

¹⁶⁴³ Cfr. BALD ROMANO 1982, p. 407 nota 59.

16) SEG 22.117 (330 a.C. ca.)

ROBINSON 1948, pp. 142-143; SEG 22.117 1967, p. 44; WHITEHEAD 1986, pp. 59 nota 84, 97 nota 51, 118 nota 172, 128 nota 42, 148 nota 1, 163 e nota 97, 216, 221 nota 268, 222 nota 273, 244 nota 105, 250 nota 127, 382 n. 67; CSAPO-SLATER 1995, p. 127, n. 50G; HUMPHREYS 2004, p. 162 nota 80; JONES 2004, p. 133; LASAGNI 2004, p. 8; SEG 55.39 2005, p. 14; SEG 57.128 2007, p. 44; GUETTEL COLE 2011, p. 277 e nota 47; MARCHIANDI 2011, p. 625; WIJMA 2011, p. 207; DEENE 2013, p. 83; GOETTE 2014, p. 103.

Epigrafe conservata presso il Museo epigrafico di Atene (n. inv. 13319).

L'iscrizione è incisa su un grande blocco rettangolare di marmo pentelico rinvenuto vicino all'altare. Datato 330 a.C. ca.¹⁶⁴⁴



Fig. 127 (da ROBINSON 1948, plate 36.6).

[ἔδοξεν Ἰκαριεῦσιν· ἐπειδὴ — — — αἶος Σωσ]ιγένους Ἰκαριεύς τά τε ἱερὰ ἔθυσεν ἅπασιν τοῖς θεοῖς

[οἷς πάτριον ἦν, καὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων ἐπεμε]λήθη καλῶς καὶ φιλοτίμως, καὶ ἀπήγγειλεν εἶναι καλὰ

.....c.33.....ΕΩΝΚΜΩΙ καρποὶ καλοὶ κατὰ πᾶσαν τὴν χώρα[ν] γεγόνασιν

[.....c.27....., ἐπει]δὴ δὲ λόγον ἀπενήνοχεν ἐν τῷ Ἑκατονβαιῶνι μηνὶ τεῖ δεκάτει

5c.29..... ἀποφαίνει χρήματα περιόντα λογισάμενος τὰς προσόδους καὶ τὰ ἀν[αλώματα, ὥστε δοκεῖν καλῶς τ]ε καὶ δικαίως ἄρξαι, καὶ παρέδωκεν τῷ μεθ' ἑαυτὸν δημάρχ[ο]ι {²⁶δημάρχωι} ²⁶Θουκυδί-

δει ΤΩΠΕΗΟΝ[————— ἐπαινέσαι ———]αἶον καὶ στεφανῶσαι χρυσῶι στεφάνωι ἀπὸ Μ δραχμῶν ἀρετῆς ἔνε-

κα καὶ δικαιοσύνης τῆς πρὸς τοὺς δημότας· ἀναγράψαι δὲ τότε τὸ ψήφισμα ἐν τῷ Διονυσίωι· ἀνειπεῖν δὲ τὸν στέ-

φανον Διονυσίων τοῖς τραγωιδῶις. vacat¹⁶⁴⁵

¹⁶⁴⁴ Cfr. ROBINSON 1948, p. 142.

¹⁶⁴⁵ Testo dell'epigrafe on line: <http://epigraphy.packhum.org/text/291908?&bookid=172&location=1360>.

La menzione del successore Tucidide (l. 30) permette di datare l'epigrafe al 330 a.C. circa.¹⁶⁴⁶ L'onorato «[...] aios figlio di Sosigenes Ikarieus» aveva ricoperto la carica di demarco nell'anno precedente al mandato di Tucidide.¹⁶⁴⁷ Si tratta di un decreto in cui gli Ikariesi attribuiscono onori al demarco.¹⁶⁴⁸ Alle prime linee si fa menzione di un onore in ambito sacrale.¹⁶⁴⁹ L'iscrizione attesta la *philotimia* del magistrato («καλῶς καὶ φιλοτίμως», l. 2),¹⁶⁵⁰ il *Dionysion*, il tempio di Dioniso (l. 8),¹⁶⁵¹ le corone e altri onori attribuiti al benefattore più recente (ll. 8-9),¹⁶⁵² la tragedia (l. 9).¹⁶⁵³ Secondo Lasagni è ipotizzabile che nella lacuna della linea 3 si facesse riferimento ad una personale contribuzione (ἐκ τῶν ἰδίων) del demarco, ai fini di una migliore conduzione dei riti religiosi.¹⁶⁵⁴ Il demarco uscente avrebbe presentato a quello subentrante il bilancio (*euthynai*) «ἐν τῷ Ἐκατονβαιῶνι μηνὶ τεῖ δεκάτει» (l. 4) nel decimo giorno del mese di Ecatombeone.¹⁶⁵⁵ Il premio onorifico, prima costituito da una corona di foglie di

¹⁶⁴⁶ Cronologia sostenuta da: ROBINSON 1948, p. 143; WHITEHEAD 1986, p. 382 nota 67; CSAPO-SLATER 1995, p. 127, n. 50G; LASAGNI 2004, p. 8.

¹⁶⁴⁷ Cfr. LASAGNI 2004, p. 8.

¹⁶⁴⁸ Come in *IGII² 1178* e *IGII² 1179* gli onori sono conferiti al «sub-*polis* level» ossia al livello dei demi (DEENE 2013, p. 83, table 1).

¹⁶⁴⁹ Cfr. LASAGNI 2004, p. 8.

¹⁶⁵⁰ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 244 nota 105, 250 nota 127.

¹⁶⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 221 nota 268. Secondo Jones l'iscrizione «calls for erection of the stele 'at the Dionysion'» (2004, p. 133).

¹⁶⁵² Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 222 nota 273.

¹⁶⁵³ Cfr. *ivi*, p. 216.

¹⁶⁵⁴ Secondo la studiosa è quanto verrebbe suggerito dalla presenza del verbo ἀπαγγέλλω alla linea 2 (cfr. LASAGNI 2004, p. 8 e nota 30).

¹⁶⁵⁵ Cfr. HUMPHREYS 2004, p. 162 nota 80. Lasagni in base alla testimonianza di altri due decreti demici (provenienti da Eleusi e Ale Essonide) aggiunge che: «i demarchi erano tenuti a presentare la rendicontazione relativa al proprio mandato entro e non oltre il mese di Metagitnion. [...] il presente decreto segnala come il demarco avesse presentato il bilancio appena dieci giorni dopo la fine del proprio mandato, rispettando con largo anticipo il termine stabilito per le rendicontazioni e trasmettendo per di più al successivo demarco alcuni fondi d'avanzo» (2004, p. 8).

edera (IG II² 1178, ll. 9-10),¹⁶⁵⁶ è ora trasformato in oro dal valore di mille dracme (l. 7).¹⁶⁵⁷

17) SEG 32.244 (330-325 a.C.)

VOUTIRAS 1982, pp. 229-233, plates 30-31; SEG 32.244 1982, pp. 88-89; VAN STRATEN 1995, p. 86 e nota 238; COMELLA 2002, pp. 129, 213 n. 5; MILANEZI 2007, pp. 263-264.

Epigrafe conservata presso l'Institute of Arts di Detroit (n. inv. 25.14).

L'iscrizione è incisa su un frammento di rilievo votivo in marmo bianco.¹⁶⁵⁸

Datata 330-325 a.C. ca.¹⁶⁵⁹



Fig. 128 (da VOUTIRAS 1982, plate 30.2).

ἑβδομαισταὶ οἱ ἐπὶ [-¹⁶⁶⁰

Dedica ad Apollo degli *hebdomaistai*, che il settimo giorno di ogni mese celebravano Apollo.¹⁶⁶¹

¹⁶⁵⁶ Cfr. epigrafe n. 8.

¹⁶⁵⁷ Cfr. WHITEHEAD 1986, p. 163 nota 97.

¹⁶⁵⁸ Per l'aspetto iconografico della fonte cfr. capitolo II par. 4.

¹⁶⁵⁹ Cfr. VOUTIRAS 1982, p. 230.

¹⁶⁶⁰ Testo dell'iscrizione in VOUTIRAS 1982, p. 230.

¹⁶⁶¹ Cfr. SEG 32.244 1982, pp. 88-89.

18) Robinson 1950, pp. 23-24, s.n. (circa 325 a.C.)

Iscrizione incisa su un *horos* rinvenuto a Ikaria.¹⁶⁶²

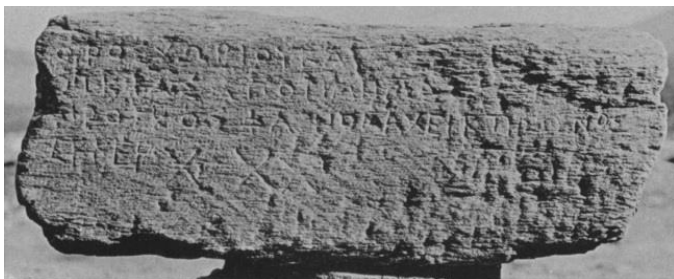


Fig. 129 (da ROBINSON 1950, plate 15a).

ὄρος χωρίου καὶ
οἰκίας ἀποτίμημα
πρὸς Φανομάχει Κτήσωνος
ἐκ Κερ (αμέων) XXX¹⁶⁶³

L'epigrafe documenta l'ipoteca della terra e della casa come garanzia della dote di «Phanomache, figlia di Ktesonos del demo di Kerameis» (ll. 3-4) del valore di 3000 dracme.¹⁶⁶⁴

¹⁶⁶² Cfr. ROBINSON 1950, p. 23.

¹⁶⁶³ Testo dell'epigrafe in Robinson 1950, p. 23.

¹⁶⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 24.

II.FONTI LETTERARIE

1. Dionisie rurali

Aristofane, *Acarnesi* (450 ca.-385 ca. a.C.)

Δικαιοπόλις
εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.
προΐτω σ' τὸ πρόσθεν ὀλίγον ἢ κανηφόρος:
ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω.
κατάθου τὸ κανοῦν ὦ θύγατερ, ἴν' ἀπαρξώμεθα.

Θυγάτηρ
ὦ μητὲρ ἀνάδος δεῦρο τὴν ἐτνήρουσιν,
ἴν' ἔτνος καταχέω τοῦλατῆρος τουτουί.

Δικαιοπόλις
καὶ μὴν καλὸν γ' ἔστ': ὦ Διόνυσε δέσποτα
κεχαρισμένως σοὶ τήνδε τὴν πομπὴν ἐμὲ
πέμψαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν οἰκετῶν
ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγροῦς Διονύσια,
στρατιᾶς ἀπαλλαχθέντα: τὰς σπονδὰς δέ μοι
καλῶς ξυνενεγκεῖν τὰς τριακοντούτιδας.
ἄγ' ὦ θύγατερ ὅπως τὸ κανοῦν καλῆ καλῶς
οἴσεις βλέπουσα θυμβροφάγον. ὡς μακάριος
ὅστις σ' ὀπύσει κάκποιήσεται γαλᾶς
σοῦ μηδὲν ἤττους βδεῖν, ἐπειδὰν ὀρθρος ἦ.
πρόβαινε, κὰν τῶχλω φυλάττεσθαι σφόδρα
μὴ τις λαθὼν σου περιτράγη τὰ χρυσία.
ὦ Ξανθία, σφῶν δ' ἐστὶν ὀρθὸς ἐκτέος
ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου:
ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ἄσομαι τὸ φαλλικόν:
σὺ δ' ὦ γύναι θεῶ μ' ἀπὸ τοῦ τέγουσ. πρόβα.¹⁶⁶⁵

Diceopoli

Raccoglimento! Raccoglimento! La canefora cammini un po'
avanti, e Xantia tenga dritto il fallo. Appoggia giù il canestro,
figlia mia, che cominciamo.

Figlia

¹⁶⁶⁵ Aristoph. *Ach.* 241-262.

O madre, passami qui il mestolo, che verso la crema su questa focaccia qui.

Diceopoli

Molto bene. O Dioniso signore, ti sia gradito che in questa processione procedendo e sacrificando con i miei servi io possa faustamente celebrare le Dionisie dei campi, liberato dall'esercito. E mi sia propizia la tregua trentennale. Su, figlia mia, reggi il canestrino ben per benino con l'aria di chi mangia erbe amare. Beato chi ti sposterà e ti fabbricherà delle puzzoline in niente meno di te a sparar puzze di primo mattino. Va' avanti, e sta' bene attenta che nella folla qualcuno non ti rosicchi gli ori che neanche te ne accorgi. Oh, Xantia, siete voi due che dovete tener ritto il fallo dietro di lei che porta il cesto; io vengo appresso e canterò l'inno fallico, e tu, moglie, guardami dal terrazzo. Avanti. (trad. di D. Lanza)

Scolio a *Pluto* di Aristofane (?)

Ἀσκόλια, ἐν ἧ ἐνήλλοντο τοῖς ἀσκοῖς εἰς τιμὴν τοῦ Διονύσου.¹⁶⁶⁶

Ascolia, (festa) in cui si saltava sugli otri per venerare Dioniso.¹⁶⁶⁷

Platone, *Repubblica* (428/427-348-347 a.C.)

ὥσπερ δὲ ἀπομεμισθωκότες τὰ ὄτια ἐπακοῦσαι πάντων χορῶν περιθέουσι τοῖς Διονυσίοις οὔτε τῶν κατὰ πόλεις οὔτε τῶν κατὰ κόμας ἀπολειπόμενοι.¹⁶⁶⁸

Quasi avessero affittate le proprie orecchie per ascoltare tutti i cori, vanno in giro alle feste dionisie, senza perderne una, né quelle di città né quelle di campagna. (trad. di F. Adorno)

¹⁶⁶⁶ Scolio Aristoph. *Pl.* 1129a.

¹⁶⁶⁷ Ove non indicato traduzione mia.

¹⁶⁶⁸ *Pl. Resp.* V, 475d.

Aristotele, *Poetica* (384/383-322 a.C.)

γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς - καὶ αὐτὴ [= ἡ τραγωδία] καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα.¹⁶⁶⁹

Sorta dunque da un principio di improvvisazione – sia essa sia la commedia, l'una da coloro che guidavano il ditirambo, l'altra da coloro che guidavano i cortei fallici che ancora oggi rimangono in uso in molte città. (trad. di D. Lanza)

Teofrasto, *Caratteri* (371-287 a.C.)

καὶ ὡς Βοηδρομιῶνος μὲν ἔστι τὰ μυστήρια, Πυανοπιῶνος δὲ Ἀπατούρια, Ποσιδεῶνος δὲ τὰ κατ' ἀγροὺς Διονύσια.¹⁶⁷⁰

I misteri avvengono di Boedromione, le Apaturie di Pyanepsione, le Dionisie campestri di Posideone. (trad. di G. Pasquali)

Virgilio, *Georgiche* (70-19 a.C.)

Non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris
caeditur et veteres ineunt proscaenia ludi,
praemiaque ingeniis pagos et compita circum
Thesidae posuere atque inter pocula leti
mollibus in patris unctos saluere per utres.¹⁶⁷¹

Non per altra colpa su tutti gli altari di Bacco si immola un caprone, giochi di tempi antichi si trasmettono sulla scena e per i villaggi e strade i discendenti di Teseo propongono premi all'ingegno e in mezzo a prati morbidi saltano su otri unti e bisunti bevendo allegramente. (trad. di M. Ramous)

¹⁶⁶⁹ Arist. *Poet.* 1449a 9-13.

¹⁶⁷⁰ Thephr. *Char.* 3.5.

¹⁶⁷¹ Verg. *G.* II, 380-384.

Cornuto, *Theologiae graecae compendium* (I sec. d.C.)

τὸν δὲ τράγον αὐτῶ θύουσι διὰ τὸ λυμαντικὸν δοκεῖν τῶν ἀμπέλων καὶ τῶν συκῶν εἶναι τοῦτο τὸ ζῷον, καθὸ καὶ ἐκδέροντες αὐτὸν εἰς τὸν ἀσκὸν ἐνάλλονται κατὰ τὰς Ἀττικὰς κώμας οἱ γεωργοὶ νεανίσκοι.¹⁶⁷²

Gli sacrificano invece il capro in quanto questo animale sembra dannoso per le viti e per i fichi, ragion per cui anche i giovani contadini nei villaggi dell'Attica lo scorticano e ballano sulla pelle detratta. (trad. di I. Ramelli)

Plutarco, *Moralia* (46/48-125/127 d.C.)

De Cupiditate divitiarum

ἡ πάτριος τῶν Διονυσίων ἑορτὴ τὸ παλαιὸν ἐπέμπετο δημοτικῶς καὶ ἰλαρῶς, ἀμφορεὺς οἴνου καὶ κληματῆς, εἶτα τράγον τις εἵλκεν, ἄλλος ἰσχάδων ἄρριχον ἠκολούθει κομίζων, ἐπὶ πᾶσι δ' ὁ φαλλός.¹⁶⁷³

La festa avita delle Dionisie anticamente dava luogo a una processione popolare e gioiosa: c'erano un'anfora di vino e un tralcio di vite; poi qualcuno trascinava un caprone, un altro seguiva portando un cesto di fichi secchi, per ultimo veniva il fallo. (trad. di E. Lelli, G. Pisani)

Non posse suaviter vivi secundum Epicurum

καὶ γὰρ οἱ θεράποντες ὅταν Κρόνια δειπνῶσιν ἢ Διονύσια κατ' ἀγρὸν ἄγωσι περιούνητες, οὐκ ἂν αὐτῶν τὸν ὀλολυγμὸν ὑπομείναις καὶ τὸν θόρυβον.¹⁶⁷⁴

E infatti anche quando i servi festeggiano i Saturnali o celebrano le Dionisie andando in giro per i campi, non si può sopportare il loro baccano e il loro gridare. (trad. di E. Lelli, G. Pisani)

¹⁶⁷² Cornutus, *Theol. Graec.* XXX, 21-24.

¹⁶⁷³ Plut. *De cupid. divit.* VII, 38, 527d.

¹⁶⁷⁴ Plut. *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum* XIV, 73, 1098b.

Arpocrazione, scolio alla commedia *Amaltheia* di Eubulo (II sec. d.C.)

ἀσκόλια· ἑορτὴ παρ' Ἀθηναίοις, ἐν ἧι ἤλλοντο τοὺς ἀσκοὺς εἰς τιμὴν τοῦ Διονύσου. [...] καὶ ἐν μέσσοι γὰρ τοῦ θεατροῦ ἐτίθεντο ἀσκοὶ πεφυσημένοι.¹⁶⁷⁵

Askolia: festa presso gli Ateniesi, nella quale saltavano sugli otri in onore di Dioniso. [...] E sono soliti porre nel mezzo del teatro otri gonfi e unti.

Ateneo, *Deipnosophisti* († post 192 d.C.)

ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς κωμωδίας καὶ ἡ τῆς τραγωδίας εὗρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὐρέθη, καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τῆς τρύγης καιρὸν· ἀφ' οὗ δὴ καὶ τραγωδία τὸ πρῶτον ἐκλήθη ἡ κωμωδία.¹⁶⁷⁶

Dall'ebrezza derivò anche l'invenzione della commedia e della tragedia a Icaria in Attica e proprio in occasione della vendemmia (*tryge*); da ciò la commedia fu in primo tempo chiamata anche *trygodía*. (trad. di L. Canfora)

¹⁶⁷⁵ Harp. scolio Eubulo, *Amaltheia* (fr. 8 Hunter).

¹⁶⁷⁶ Ath. II, 40a-b.

2. Antesterie

Tucidide, *La guerra del Peloponneso* (460 ca.-395 a.C. ca.)

καὶ τὸ <τοῦ> ἐν Λίμναις Διονύσου, ὃ τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια
[τῆ δωδεκάτῃ] ποιεῖται ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι.¹⁶⁷⁷

[il tempio] di Dioniso delle Plaudi, in cui onore si
solennizzano, nel dodicesimo giorno del mese di Antesterione
le Dionisie più antiche. (trad. di E. Savino)

Aristofane, *Acarnesi* (425 a.C.)

Ἄγγελος Α
ιέναι σ' ἐκέλευον οἱ στρατηγοὶ τήμερον
ταχέως λαβόντα τοὺς λόχους καὶ τοὺς λόφους·
κάπειτα τηρεῖν νειφόμενον τὰς ἐσβολάς.
ὑπὸ τοὺς Χοᾶς γὰρ καὶ Χύτρους αὐτοῖσι τις
ἤγγειλε ληστὰς ἐμβαλεῖν Βοιωτίους. 1077

Δικαιοπόλις
ἰὼ στρατηγοὶ πλείονες ἢ βελτίονες.

Λάμαχος
οὐ δεινὰ μὴ 'ξεῖναί με μηδ' ἐορτάσαι;

Δικαιοπόλις
ἰὼ στράτευμα πολεμολαμαχαϊκόν.

Λάμαχος
οἴμοι κακοδαίμων καταγελαῖς ἤδη σύ μου.

Δικαιοπόλις
βούλει μάχεσθαι Γηρυόνη τετραπίλω;

Λάμαχος
αἰαῖ
οἴαν ὁ κῆρυξ ἀγγελίαν ἤγγειλέ μοι.

Δικαιοπόλις
αἰαῖ τίνα δ' αὖ μοι προστρέχει τις ἀγγελῶν;

Ἄγγελος Β
Δικαιοπόλι.

Δικαιοπόλις

¹⁶⁷⁷ Thuc. II, 15, 4.

τί ἔστιν;

Ἄγγελος Β

ἐπὶ δεῖπνον ταχὺ

βάδιζε τὴν κίστην λαβὼν καὶ τὸν χοᾶ.

ὁ τοῦ Διονύσου γάρ σ' ἱερεὺς μεταπέμπεται.

1087

ἀλλ' ἐγκόνει: δειπνεῖν κατακωλύεις πάλαι.

τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἐστὶν παρεσκευασμένα,

κλῖναι τράπεζαι προσκεφάλαια στρώματα

στέφανοι μύρον τραγήμαθ', αἱ πόρνοι πάρα,

ἄμυλοι πλακοῦντες σησαμοῦντες ἴτρια,

ὄρχηστρίδες, τὰ φίλταθ' Ἀρμοδίου, καλαί.

1093

ἀλλ' ὡς τάχιστα σπεῦδε.

Λάμαχος

κακοδαίμων ἐγώ.

Δικαιοπόλις

καὶ γὰρ σὺ μεγάλην ἐπεγράφου τὴν Γοργόνα.

σύγκληε, καὶ δεῖπνόν τις ἐνσκευαζέτω.

Λάμαχος

παῖ παῖ φέρ' ἔξω δεῦρο τὸν γυλιὸν ἐμοί.

Δικαιοπόλις

παῖ παῖ φέρ' ἔξω δεῦρο τὴν κίστην ἐμοί.

Λάμαχος

ἄλας θυμίτας οἶσε παῖ καὶ κρόμμυα.

Δικαιοπόλις

ἐμοὶ δὲ τεμάχη: κρομμύοις γὰρ ἄχθομαι.

Λάμαχος

θρῖον ταρίχους οἶσε δεῦρο παῖ σαπροῦ.

Δικαιοπόλις

κάμοι σὺ δημοῦ θρῖον: ὀπρήσω δ' ἐκεῖ.

Λάμαχος

ἔνεγκε δεῦρο τὼ πτερῶ τὼ κ' τοῦ κράνους.

Δικαιοπόλις

ἐμοὶ δὲ τὰς φάττας γε φέρε καὶ τὰς κίχλας.

Λάμαχος

καλὸν γε καὶ λευκὸν τὸ τῆς στρούθου πετρόν.

Δικαιοπόλις

καλὸν γε καὶ ξανθὸν τὸ τῆς φάττης κρέας.

Λάμαχος

ὦνθρωπε παῦσαι καταγελῶν μου τῶν ὄπλων.

Δικαιοπόλις
ὄνθρωπε βούλει μὴ βλέπειν ἐς τὰς κίχλας;

Λάμαχος
τὸ λοφεῖον ἐξένεγκε τῶν τριῶν λόφων.

Δικαιοπόλις
κάμοι λεκάνιον τῶν λαγῶν δὸς κρεῶν.

Λάμαχος
ἀλλ' ἢ τριχόβρωτες τοὺς λόφους που κατέφαγον.

Δικαιοπόλις
ἀλλ' ἢ πρὸ δείπνου τὴν μίμαρκυν κατέδομαι.

Λάμαχος
ὄνθρωπε βούλει μὴ προσαγορεύειν ἐμέ;

Δικαιοπόλις
οὐκ ἀλλ' ἐγὼ χῶ παῖς ἐρίζομεν πάλαι.
βούλει περιδόσθαι κάπιτρέψαι Λαμάχῳ,
πότερον ἀκρίδες ἥδιόν ἐστιν ἢ κίχλαι;

Λάμαχος
οἴμ' ὡς ὑβρίζεις.

Δικαιοπόλις
τὰς ἀκρίδας κρίνει πολύ.

Λάμαχος
παῖ παῖ καθελῶν μοι τὸ δόρυ δεῦρ' ἔξω φέρε.

Δικαιοπόλις
παῖ παῖ σὺ δ' ἀφελῶν δεῦρο τὴν χορδὴν φέρε.

Λάμαχος
φέρε τοῦ δόρατος ἀφελκύσωμαι τοῦλυτρον.
ἔχ', ἀντέχου παῖ.

Δικαιοπόλις
καὶ σὺ παῖ τοῦδ' ἀντέχου.

Λάμαχος
τοὺς κιλλίβαντας οἶσε παῖ τῆς ἀσπίδος.

Δικαιοπόλις
καὶ τῆς ἐμῆς τοὺς κριβανίτας ἔκφερε.

Λάμαχος
φέρε δεῦρο γοργόνωτον ἀσπίδος κύκλον.

Δικαιοπόλις
κάμοι πλακοῦντος τυρόνωτον δὸς κύκλον.

Λάμαχος

ταῦτ' οὐ κατάγελῶς ἔστιν ἀνθρώποις πλατύς;

Δικαιοπόλις

ταῦτ' οὐ πλακοῦς δῆτ' ἔστιν ἀνθρώποις γλυκύς;

Λάμαχος

κατάχει σὺ παῖ τοῦλαιον. ἐν τῷ χαλκίῳ
ἐνορῶ γέροντα δειλίας φευξοῦμενον.

Δικαιοπόλις

κατάχει σὺ τὸ μέλι. κἀνθάδ' ἔνδηλος γέρων
κλάειν κελεύων Λάμαχον τὸν Γοργάσου.

Λάμαχος

φέρει δεῦρο παῖ θώρακα πολεμιστήριον.

Δικαιοπόλις

ἔξαιρε παῖ θώρακα κάμοι τὸν χοῦ.

1133

Λάμαχος

ἐν τῷδε πρὸς τοὺς πολεμίους θωρήξομαι.

Δικαιοπόλις

ἐν τῷδε πρὸς τοὺς συμπότας θωρήξομαι.

Λάμαχος

τὰ στρώματ' ὧ παῖ δῆσον ἐκ τῆς ἀσπίδος.

Δικαιοπόλις

τὸ δεῖπνον ὧ παῖ δῆσον ἐκ τῆς κιστίδος.

Λάμαχος

ἐγὼ δ' ἐμαυτῷ τὸν γυλιὸν οἴσω λαβών.

Δικαιοπόλις

ἐγὼ δὲ θοιμάτιον λαβὼν ἐξέρχομαι.

Λάμαχος

τὴν ἀσπίδ' αἴρου καὶ βιάδιζ' ὧ παῖ λαβών.
νεῖφει. βαβαιάξ: χειμέρια τὰ πράγματα.

Δικαιοπόλις

αἴρου τὸ δεῖπνον: συμποτικὰ τὰ πράγματα.

1141

Χορός

ἴτε δὴ χαίροντες ἐπὶ στρατιάν.
ὡς ἀνομοίαν ἔρχεσθον ὁδόν:
τῷ μὲν πίνειν στεφανωσαμένῳ,
σοὶ δὲ ῥιγῶν καὶ προφυλάττειν,
τῷ δὲ καθεύδειν
μετὰ παιδίσκης ὠραιότητας,
ἀνατριβομένῳ τε τὸ δεῖνα.¹⁶⁷⁸

1145

¹⁶⁷⁸ Aristoph. *Ach.* 1073-1149.

I messaggero

Gli strateghi ti ordinano di partire oggi, svelto con i tuoi drappelli e i tuoi pennoncelli, e sorvegliare quindi sotto la neve i confini. C'è stato un avviso che ai Boccali e alle Marmitte predoni di beoti avrebbero fatto un'incursione.

Lamaco

Ohi, strateghi, più numerosi che bravi! Non è terribile che non mi sia permesso neppure celebrare la festa?

Diceopoli

Ohi, spedizione bellicobattaglica!

Lamaco

Ahimè sventurato, tu già mi deridi.

Diceopoli

Vuoi battagliaiare con Gerione quadripiume?

Lamaco

Ahi ahi, che annuncio mi ha portato il nunzio.

Diceopoli

Ahi ahi, quale è invece quello che a me di corsa si viene ad annunciare?

Il messaggero

Diceopoli!

Diceopoli

Che c'è?

Il messaggero

Al banchetto, presto, in marcia col paniere e il boccale. Il sacerdote di Dioniso ti manda a chiamare. Ma corri, è già un bel po' che fai ritardare il banchetto. Tutto il resto è già pronto: letti, tavole, cuscini, tappeti, corone, profumo, ghiottonerie, ci sono anche le puttane, paste, torte, dolci di sesamo, panpepati, danzatrici, il No, amatissimo Armodio; già da un bel po'. Su, sbrigati più presto che puoi.

Lamaco

Me disgraziato.

Diceopoli

Per forza! Ti sei dipinta su una Gorgone bella grande. Chiudiamola lì e si prepari il pranzo.

Lamaco

Ragazzo, ragazzo, il tascapane, portatemelo qui fuori.

Diceopoli

Ragazzo, ragazzo, il cestino, portatemelo qui fuori.

Lamaco
Sale, timo, ragazzo, porta, e cipolle.

Diceopoli
Per me tranci di pesce, non posso soffrire le cipolle.

Lamaco
Ragazzo, porta qui un involtino di pesce secco muffito.

Diceopoli
E per me un involtino di lardo, lo arrostitirò là.

Lamaco
Porta qui le due piume dell'elmo.

Diceopoli
E a me porta i piccioni e i tordi.

Lamaco
Bella bianca la piuma dello struzzo.

Diceopoli
Bella dorata la carne del piccione.

Lamaco
Ehi tu, piantala di deridere le mie armi.

Diceopoli
Ehi tu, vuoi non spiare più i miei tordi?

Lamaco
Porta fuori la fondina dei tre pennacchi.

Diceopoli
E a me dà una terrina di carne di lepre.

Lamaco
Ma i pennacchi me li hanno fatti fuori le tignole?

Diceopoli
Ma il salmì me lo faccio fuori prima di pranzo?

Lamaco
Ehi tu, vuoi non rivolgerti più a me?

Diceopoli
Ma va'! è da un bel po' che stiamo litigando io e il mio servo.
Vuoi scommettere, e prendiamo arbitro Lamaco, se sono più dolci le cavallette o i tordi?

Lamaco
Ahimé, che insolenza!

Diceopoli
Le cavallette, dice, di molto.

Lamaco
Ragazzo, ragazzo, tira giù e portami qui fuori la picca.

Diceopoli
Ragazzo, ragazzo, tira giù e portami qui fuori la trippa.

Lamaco
Su, che sfilo la fodera della picca. Tieni, ragazzo, tieni fermo.

Diceopoli
E tu ragazzo tieni fermo quest'affare.

Lamaco
Ragazzo, porta dello scudo i sostegni.

Diceopoli
E del mio i crostini cotti a legna.

Lamaco
Porta qui dello scudo il gorgonico tondo.

Diceopoli
E a me sulla torta dà formaggio tutto attorno.

Lamaco
Questo non è quello che si dice uno scherzo stupido?

Diceopoli
Questa non è quella che si dice una torta saporita?

Lamaco
Ragazzo tu versa l'olio. Vedo nel bronzo un vecchio che sarà perseguito per viltà.

Diceopoli
E tu versa il miele. Qui è ben visibile un vecchio che farà piangere Lamaco Gorgonico.

Lamaco
Ragazzo porta qui un'armatura da combattimento.

Diceopoli
Qui fuori, ragazzo, un'armatura anche per me, il boccale.

Lamaco
In questa mi imbricherò per i nemici.

Diceopoli
Con questa mi imbracherò con i invitati.

Lamaco
Le coperte, ragazzo, fissale allo scudo.

Diceopoli
I viveri, ragazzo, fissali nel cestino.

Lamaco
Prendo io il tascapane e me lo porto.

Diceopoli
Prendo il mantello e me ne parto.

Lamaco

Prendi lo scudo, tienilo e procedi, ragazzo. Nevica. Accidenti!
Tira aria di tempesta.

Diceopoli

Prendi il pranzo. Tira aria di festa.

Coro

Andate contenti alla vostra spedizione. Quanto diversi cammini da percorrere: per lui corone e bevute, per te guardie al gelo, mentre lui se ne sta a dormire con una bella ragazzina a stropicciarsi l'affare. (trad. di D. Lanza)

Scolio alle *Rane* di Aristofane (?)

ἤγοντο δὲ ἀγῶνες αὐτόθι οἱ Χύτρινοι καλούμενοι, καθά φησι
Φιλόχορος ἐν τῇ ἕκτῃ τῶν Ἀτθίδων.¹⁶⁷⁹

Secondo la testimonianza di Filocoro, dal libro VI dell'Attisch,
vi si svolgevano agoni chiamati delle Pentole.¹⁶⁸⁰

¹⁶⁷⁹ Scolio Aristoph. *Ran.* 218.

¹⁶⁸⁰ Testo e traduzione in PICKARD-CAMBRIDGE 1996², p. 6.

Euripide, *Ifigenia in Tauride* (414/413 a.C.)

ἐλθὼν δ' ἐκεῖσε — πρῶτα μὲν μ' οὐδεις ξένων
ἐκὼν ἐδέξαθ', ὡς θεοῖς στυγούμενον:
οἱ δ' ἔσχον αἰδῶ, ξένια μονοτράπεζά μοι
παρέσχον, οἴκων ὄντες ἐν ταῦτῳ στέγει, 950
σιγῇ δ' ἐτεκτῆναντ' ἀπόφθεγκτόν μ', ὅπως
δαιτὸς γενοίμην πώματός τ' αὐτοῖς δίχα,
ἐς δ' ἄγγος ἴδιον ἴσον ἅπασι βακχίου
μέτρημα πληρώσαντες εἶχον ἡδονήν.
κἀγὼ 'ξελέγξαι μὲν ξένους οὐκ ἠξίουں, 955
ἤλγουν δὲ σιγῇ κἀδόκουν οὐκ εἰδέναι,
μέγα στενάζων οὔνεκ' ἦ μητρὸς φονεύς.
κλύω δ' Ἀθηναίοισι τὰμὰ δυστυχῆ
τελετὴν γενέσθαι, κἀτι τὸν νόμον μένειν,
χοῆρες ἄγγος Παλλάδος τιμᾶν λεῶν.¹⁶⁸¹ 960

quando arrivi, nessuno degli abitanti, dato che ero in odio agli
dei, mi accolse volentieri; e quanti pur provarono compassione
e rispetto mi offrirono cibi ospitali su una mensa separata
(quantunque sotto lo stesso tetto) e non rivolgendomi la parola
mi ridussero al silenzio, di modo che io mangiassi e bevessi in
disparte da loro, che invece banchettavano felici dopo aver
riempito il calice riservato a me con una misura di vino pari a
quella di ciascuno. Io non osavo protestare, ma soffrivo in
silenzio e facevo finta di non notare nulla di strano, mentre
continuavo a singhiozzare sulla mia condizione di matricida.
E mi è giunta voce che per gli Ateniesi le mie vicissitudini
sono già diventate un rito, sicché vige fra loro costume di
rendere onore a un certo vaso nel corso della festa dei Boccali.
(trad. di F. Ferrari)

¹⁶⁸¹ Eur. *Iph. Taur.* 947-960.

Callimaco, *Fragmenta* (310-235 a.C.)

Λιμναίῳ δὲ χοροστάδας ἤγον ἑορτάς¹⁶⁸²

Celebravano feste con danze corali in onore del Limneo.

Plutarco, *Moralia* (46/48-125/127 d.C.)

Quaestiones Convivales

τοῦ νέου οἴνου Ἀθήνησι μὲν ἑνδεκάτῃ μηνὸς κατάρχονται, Πιθοίγια 1 τὴν ἡμέραν καλοῦντες; καὶ πάλαι γ' ὡς ἔοικεν εὖχοντο, τοῦ οἴνου πρὶν ἢ πιεῖν ἀποσπένδοντες, ἀβλαβῆ καὶ σωτήριον αὐτοῖς τοῦ φαρμάκου τὴν χρῆσιν γενέσθαι.¹⁶⁸³

Ad Atene l'undici del mese di Antesterione si cominciavano i sacrifici con libagioni di vino nuovo, e questo giorno è chiamato *Pithoigia*. Un tempo, a quanto pare, offrendo agli dèi libagioni di questo vino, prima di berne, gli Ateniesi li pregavano che l'uso di tale "farmaco" fosse per loro innocuo e salutare. (trad. di E. Lelli, G. Pisani)

Pseudo-Plutarco, *Vite di dieci oratori*

εἰσήνεγκε δὲ καὶ νόμους, τὸν μὲν περὶ τῶν κωμωδῶν, ἀγῶνα τοῖς Χύτροις ἐπιτελεῖν ἐφάμιλλον ἐν τῷ θεάτρῳ καὶ τὸν νικήσαντα εἰς ἄστῳ καταλέγεσθαι πρότερον οὐκ ἔξόν, ἀναλαμβάνων τὸν ἀγῶνα ἐκλελοιπότα.¹⁶⁸⁴

Introdusse inoltre alcune leggi. Una era relativa agli attori comici: durante la festa delle pentole si doveva tenere una competizione teatrale a il vincitore veniva registrato per le Dionisie (cosa prima vietata); ripristinò così quella competizione prima tramontata. (trad. di E. Lelli, G. Pisani)

¹⁶⁸² Callim. fr. 305 Pf.

¹⁶⁸³ Plut. *Quaes. Conv.* 655e.

¹⁶⁸⁴ Plut. *X orat.* 841f.

Diogeniano, *Proverbi* (I metà II sec. d.C.)

Θύραζε Κᾶρες, οὐκ ἔτ' Ἀνθεστήρια· διὰ πλῆθος οἰκετῶν, † ὡς τοῖς Ἀνθεστηρίοις εὐωχομένων καὶ αὐτῶν.¹⁶⁸⁵

Fuori i Cari, non siamo più alle Antesterie: per il gran numero dei servi, poiché alle Antesterie si intrattenevano a banchetto anche loro. (trad. di E. Lelli)

Zenobio, *Proverbi* (II sec. d.C.)

Θύραζε Κᾶρες, οὐκ ἔτ' Ἀνθεστήρια· οἱ μὲν διὰ πλῆθος οἰκετῶν Καρικῶν εἰρησθαι φασίν, ὡς ἐν τοῖς Ἀνθεστηρίοις εὐωχομένων αὐτῶν καὶ οὐκ ἐργαζομένων. Τῆς οὖν ἑορτῆς τελεσεθείσης, λέγειν ἐπὶ τὰ ἔργα ἐκπέμποντας αὐτοὺς, Θύραζε Κᾶρες, οὐκ ἔτ' Ἀνθεστήρια.¹⁶⁸⁶

Fuori i Cari, non siamo più alle Antesterie: alcuni ritengono che si dica per il gran numero di servi Cari, poiché essi alle Antesterie si intrattenevano a banchetto e non lavoravano. E una volta finita la festa, questi, andando fuori a lavorare, dicevano: “Fuori i Cari, non siamo più alle Antesterie”. (trad. di E. Lelli)

Arpocrazione, *Lexicon in decem oratores Atticos* (II sec. d.C.)

Ἀνθεστηριῶν. ὄγδοος μὴν οὗτος παρ' Ἀθηναίους, ἱερὸς Διονύσου. Ἴστρος δὲ ἐν τοῖς τῆς συναγωγῆς κεκλησθαί φησιν αὐτὸν διὰ τὸ πλεῖστα τῶν ἐκ γῆς ἀνθεῖν τότε.¹⁶⁸⁷

Questo è l'ottavo mese tra gli Ateniesi, sacro a Dioniso. Istros nella sua 'collezione' dice che è stato chiamato così perché la maggior parte delle cose fiorisce dal suolo in quel momento.

¹⁶⁸⁵ Diogenian. s.v. Θύραζε Κᾶρες V, 23.

¹⁶⁸⁶ Zen. s.v. Θύραζε Κᾶρες V, 33.

¹⁶⁸⁷ Harp. s.v. Ἀνθεστηριῶν.

Pausania, *Viaggio in Grecia* (110-180 d.C.)

ταῦτα μὲν δὴ οὕτω λέγεται, Φλυεῦσι δὲ εἰσι καὶ Μυρρινουσίαις τοῖς μὲν Απόλλωνος Διονυσοδότου καὶ Ἀρτέμιδος Σελασφόρου βωμοὶ Διονύσου τε Ἀνθίου.¹⁶⁸⁸

Questo è quanto si narra. A Flia e a Mirrinunte si trovano rispettivamente, nella prima località gli altari di Apollo Dionysodotos e Artemide Selasphoros e di Dioniso Anthios.

(trad. di D. Musti, L. Beschi)

Ateneo, *Deipnosophisti* († post 192 d.C.)

Φανόδημος δὲ πρὸς τῷ ἱερῷ φησι τοῦ ἐν Λίμναις Διονύσου τὸ γλεῦκος φέροντας τοὺς Ἀθηναίους ἐκ τῶν πίθων τῷ θεῷ κιννάει, εἴτ' αὐτοὺς προσφέρεσθαι: ὅθεν καὶ Λιμναῖον κληθῆναι τὸν Διόνυσον, ὅτι μιχθὲν τὸ γλεῦκος τῷ ὕδατι τότε πρῶτον ἐπόθη κεκραμένον.¹⁶⁸⁹

Fanodemo riferisce che gli Ateniesi portano il mosto al santuario di Dioniso a Limne e prima preparano, spillando dalle botti, una miscela in onore del dio, poi bevono anche loro; perciò Dioniso ricevette l'epiteto di Limneo, perché allora per la prima volta il mosto fu mescolato con acqua e bevuto in una miscela. (trad. di L. Canfora)

ὅτι τὸν οἶνον ἀυξάνει τὸ ὕδωρ κιννάμενον. ἡσθέντες οὖν τῇ κράσει ἐν ὕδαϊς ἔμελλον τὸν Διόνυσον, χορεύοντες καὶ ἀνακαλοῦντες¹⁶⁹⁰

dopo aver goduto del vino temperato inneggiavano a Dioniso con canti e danze. (trad. di L. Canfora)

¹⁶⁸⁸ Paus. I, 31, 4.

¹⁶⁸⁹ Ath. XI, 465a.

¹⁶⁹⁰ Ath. XI, 465a.

Τίμαιος δέ φησιν ὡς ‘Διονύσιος ὁ τύραννος τῆ τῶν Χοῶν ἑορτῇ τῷ πρώτῳ ἐκπιόντι χρῶ ἄθλον ἔθηκε στέφανον χρυσοῦν: καὶ ὅτι πρῶτος ἐξέπιε Ξενοκράτης ὁ φιλόσοφος καὶ λαβὼν τὸν χρυσοῦν στέφανον καὶ ἀναλύων τῷ Ἑρμῇ τῷ ἰδρυμένῳ ἐπὶ τῆς αὐλῆς ἐπέθηκεν, ὃπερ εἰώθει καὶ τοὺς ἀνθινοὺς ἐκάστοτε ἐπιτιθέναι στεφάνους ἐσπέρας ἀπαλλασσόμενος ὡς αὐτόν, καὶ ἐπὶ τούτῳ ἐθαυμάσθη.¹⁶⁹¹

Racconta Timeo: alla festa dei Boccali il tiranno Dionisio offrì in premio una corona d’oro a chi per primo avesse svuotato il suo boccale. Il primo a svuotarlo fu il filosofo Senocrate che prese la corona d’oro e, all’atto di andarsene, la pose sul capo della statua di Hermes, che si trovava nel cortile, la stessa statua sulla quale era solito porre corone di fiori tutte le volte che se ne tornava a casa verso sera. E per questo gesto fu ammirato. (trad. di L. Canfora)

Filostrato, *Eroico* (172 ca.-247 d.C. ca.)

παῖδά τε αὐτῷ γενόμενον, ὃν Εὐρυσάκην οἱ Ἀχαιοὶ ἐκάλουν, τὴν τε ἄλλην ἔτρεφε τροφήν ἣν Ἀθηναῖοι ἐπαινοῦσι καὶ ὅτε Ἀθήνησιν οἱ παῖδες ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶν στεφανοῦνται τῶν ἀνθέων τρίτῳ ἀπὸ γενέας ἔτει, κρατῆράς τε τοὺς ἐκεῖθεν ἐστήσατο καὶ ἔθυσεν ὅσα Ἀθηναίοις ἐν νόμῳ.¹⁶⁹²

Quando gli nacque un figlio, che gli Achei chiamavano Eurisace, oltre ad allevarlo secondo i principi educativi degli Ateniesi, quando raggiunse il terzo anno di età, occasione in cui ad Atene nel mese di Antesterione i fanciulli vengono coronati di fiori, stabilì di prendere i crateri ad Atene e fece i sacrifici secondo il rito ateniese. (trad. di V. Rossi)

¹⁶⁹¹ Ath. X, 437b.

¹⁶⁹² Philostr. *Her.* XXXV, 9.

Vita dei sofisti

πέμπεται γάρ τις μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι μεταρσία τριήρης ἐς ἀγοράν, ἣν ὁ τοῦ Διονύσου ἱερεὺς, οἷον κυβερνήτης, εὐθύνει πείσματα ἐκ θαλάττης λύουσας.¹⁶⁹³

Nel mese di Antesterione una trireme a vele spiegate viene portata in processione nell'Agorà: la guida come un pilota il sacerdote di Dioniso, come se venisse dal mare con le gomene sciolte. (trad. A. Pickard-Cambridge)

Vita di Apollonio di Tania

ἐπιπλήξει δὲ λέγεται περὶ Διονυσίων Ἀθηναίοις, ἃ ποιεῖται σφισιν ἐν ὥρᾳ τοῦ ἀνθεστηριῶνος: ὁ μὲν γὰρ μονωδίας ἀκροασομένους καὶ μελοποιίας παραβάσεών τε καὶ ῥυθμῶν, ὅποσοι κωμωδίας τε καὶ τραγωδίας εἰσίν, ἐς τὸ θέατρον ξυμφοιτᾶν ᾤετο, ἐπεὶ δὲ ἤκουσεν, ὅτι ἀύλοῦ ὑποσημῆναντος λυγισμοὺς ὀρχοῦνται καὶ μεταξὺ τῆς Ὀρφείως ἐποποιίας τε καὶ θεολογίας τὰ μὲν ὡς Ὀραι, τὰ δὲ ὡς Νύμφαι, τὰ δὲ ὡς Βάκχαι πράττουσιν, ἐς ἐπίπληξιν τούτου κατέστη.¹⁶⁹⁴

Si dice inoltre che Apollonio abbia rimproverato gli Ateniesi a proposito delle feste di Dioniso, che essi celebrano nel tempo di Antesterione. Credeva infatti che si affollassero nel teatro per ascoltare monodie e canti corali e processionali, come quelli della tragedia e della commedia; ma quando intese che danzavano azioni lascive accompagnati dal flauto, e che nel corso della sacra rappresentazione di Orfeo interpretavano ora la parte delle Ore, ora quella delle Ninfe e delle Baccanti, prese a rimproverarli. (trad. di D. Del Corno)

¹⁶⁹³ Philostr. VS I, 25.

¹⁶⁹⁴ Philostr. VA IV, 21.

Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* (180-240 d.C.)

οἷον ἐκεῖνοι τέτρασι δράμασιν ἡγωνίζοντο -- Διονυσίοις, Ληναίοις, Παναθηναίοις, Χύτροις -- ὧν τὸ τέταρτον ἦν Σατυρικόν: τὰ δὲ τέτταρα δράματα ἐκαλεῖτο τετραλογία.¹⁶⁹⁵

I tragici partecipavano agli agoni delle feste Dionisie, Lenee, Panatenee, e dei Chitri con quattro drammi di cui il quarto era un dramma satiresco. I quattro drammi si chiamavano tetralogia. (trad. di M. Gigante)

Esichio, *Lexicon* (V sec. d.C.)

μιαραὶ ἡμέραι· τοῦ Ἀνθεστηριῶνος μηνός, ἐν αἷς τὰς ψυχὰς τῶν καταιχομένων ἀνιέναι ἐδόκουν.¹⁶⁹⁶

Giorni impuri nel mese di Antesterione nei quali credono che gli spiriti dei defunti tornino sulla terra.

λιμνομάχαι· παῖδες οἱ πυχτεύοντες τόπω Λίμναις καλουμένῳ.¹⁶⁹⁷

I fanciulli che fanno a pugni nel luogo delle Paludi.

Fozio, *Lexicon* (827-post 886 d.C.)

μιαρὰ ἡμέρα· ἐν τοῖς Χουσὶν Ἀνθεστηριῶνος μηνός, ἐν ᾧ δοκῶσιν αἱ ψυχαὶ τῶν τελευτησάντων ἀνιέναι, ῥάμνον ἔωθεν ἐμασῶντο καὶ πίττη τὰς θύπας ἐχρῖον.¹⁶⁹⁸

Giorno impuro: poiché credono che ai Boccali, nel mese di Antesterione, gli spiriti dei morti risalgono su, masticavano spincervino fin dall'alba, e spalmavano pece sulle porte.

¹⁶⁹⁵ Diog. Laert. III, 56.

¹⁶⁹⁶ Hesych. s.v. μιαραὶ ἡμέραι

¹⁶⁹⁷ Hesych. s.v. λιμνομάχαι.

¹⁶⁹⁸ Phot. s.v. μιαρὰ ἡμέρα.

τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν ... Ἀθήνησι γὰρ ἐν τῇ τῶν Χοῶν ἐορτῇ οἱ κωμάζοντες ἐπὶ τῶν ἀμαξῶν τοὺς ἀπαντῶντας ἔσκωπτόν τε καὶ ἐλοιδόρουν.¹⁶⁹⁹

Quelli dai carri: ad Atene infatti, durante la festa dei Boccali, coloro che partecipano alla processione dai carri dileggiavano e insultavano coloro che incontravano.

Scolio a Esiodo (?)

καὶ ἐν τοῖς πατρίοις ἐστὶν ἐορτὴ Πιθιογία, καθ' ἣν οὔτε οἰκέτην οὔτε μισθωτὸν εἶργειν τῆς ἀπολαύσεως τοῦ οἴνου θεμιτὸν ἦν, ἀλλὰ θύσαντας πᾶσι μεταδιδόναι τοῦ δώρου τοῦ Διονύσου.¹⁷⁰⁰

Fra quelle antiche c'è la festa della Πιθιογία, durante la quale è non impedito a nessuno, schiavo o servo, di godere del vino, ma, compiuti i sacrifici, il dono di Dioniso è offerto a tutti.

Pseudo-Demostene, *Contro Neera* (?)

καὶ αὕτη ἡ γυνὴ ὑμῖν ἔθνε τὰ ἄρρητα ἱερὰ ὑπὲρ τῆς πόλεως, καὶ εἶδεν ἂν οὐ προσῆκεν αὐτὴν ὄραν ξένην οὔσαν, καὶ τοιαύτη οὔσα εἰσῆλθεν οἷ οὐδεὶς ἄλλος Ἀθηναίων τοσοῦτων ὄντων εἰσέρχεται ἀλλ' ἢ ἡ τοῦ βασιλέως γυνή, ἐξώρκωσέν τε τὰς γεραρὰς τὰς ὑπηρετούσας τοῖς ἱεροῖς, ἐξεδόθη δὲ τῷ Διονύσῳ γυνή, ἔπραξε δὲ ὑπὲρ τῆς πόλεως τὰ πάτρια τὰ πρὸς τοὺς θεοὺς, πολλὰ καὶ ἅγια καὶ ἀπόρρητα.¹⁷⁰¹

dove nessun altro fra tanti ateniesi può giungere all'infuori della moglie del re. Ricevette il giuramento delle sacerdotesse di Dioniso, che l'assistono nelle funzioni, fu data sposa a Dioniso. (trad. di E. Avezzi)

¹⁶⁹⁹ Phot. s.v. τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν.

¹⁷⁰⁰ Scolio a Esiodo, *Op.* 368.

¹⁷⁰¹ Ps-Dem. 59,73.

3. Aiora

Callimaco, *Fragmenta* (310-235 a.C. ca.)

ἦώς οὐδὲ πιθοιγίς ἐλάνθανεν οὐδ' ὄτε δούλοις
ἦμαρ Ὀρέστειοι λευκὸν ἄγουσι χόες
Ἴκαρίου καὶ παιδὸς ἄγων ἐπέτειον ἀγιστύν
Ἀτθίσιw οἰκτίστη σὸν φάος Ἡριγόνῃ
ἐς δαίτην ἐκάλεσσεν ὀμηθέας.¹⁷⁰²

Né il giorno per l'apertura dei Pithoi dimenticò, né per gli schiavi
giorno felice quando conducono i Choes per Oreste,
celebrando il rito annuale di Icaro e della figlia
Erigone, tua giornata, grande compianto di donne Attiche,
a banchetto chiamò gli intimi (trad. di G. Balzeretti)

Pausania, *Viaggio in Grecia* (110-180 d.C.)

τὸν δὲ Ὀρέστου νόθον Πενθίλον Κιναίθων ἔγραψεν ἐν τοῖς
ἔπεσιν Ἡριγόνῃν τὴν Αἰγίσθου τεκεῖν.¹⁷⁰³

Il figlio illegittimo di Oreste, Pentilo, nacque, secondo quanto
è scritto nei versi di Cinetone, da Erigone, figlia di Egisto.
(trad. di D. Musti, L. Beschi)

Giulio Polluce, *Onomasticon* (seconda metà del II secolo d.C.)

ἦν δέ τι καὶ ἀλητις ᾄσμα ταῖς αἰώραις
προσαδόμενον, Θεοδώρου ποίημα τοῦ Κολοφωνίου.¹⁷⁰⁴

Aletis era una canzone cantata durante le Aiora, fu composta
da Teodoro di Colofone. (trad. di G. Balzaretto)

¹⁷⁰² Callim. *Fragmenta* 178, 1-5 (Pfeiffer).

¹⁷⁰³ Paus. II, 18, 6.

¹⁷⁰⁴ Poll. IV, 55.

Diogene Laerzio, *Vita dei filosofi* (180-240 d.C.)

ιδών ποτε γυναῖκας ἀπ' ἐλαίας ἀπηγχοισμένας, “εἶθε γάρ”
ἔφη, “πάντα τὰ δένδρα τοιοῦτον καρπὸν ἤνεγκεν.”¹⁷⁰⁵

Vide una volta delle donne sospese ad un olivo esclamò:

«Magari tutti gli alberi producessero simili frutti». (trad. di M.
Gigante)

Ateneo, *Deipnosophisti* († post 192 d.C.)

ἦν δὲ καὶ ἐπὶ ταῖς αἰώραις τις ἐπ' Ἡριγόνῃ ἦν καὶ ἀλητίν
λέγουσιν ᾠδήν. Ἀριστοτέλης γοῦν ἐν τῇ Κολοφωνίων πολιτείᾳ
φησὶν “ἀπέθανε δὲ καὶ αὐτὸς ὁ Θεόδωρος ὕστερον βιαίῳ
θανάτῳ. λέγεται δὲ γενέσθαι τρυφῶν τις, ὡς ἐκ τῆς ποιήσεως
δηλὸν ἔστιν ἔτι γὰρ καὶ νῦν αἱ γυναῖκες ᾄδουσιν αὐτοῦ μέλη
περὶ τὰς αἰώρας”.¹⁷⁰⁶

C'era anche una canzone per la 'festa delle altalene' in onore
di Erigone, della anche 'Canzone della vagabonda' (aletis).
Scrive Aristotele nella Costituzione di Colofone: in seguito
morì di morte violenta anche lo stesso Teodoro. Si racconta
che fosse un tipo lascivo, come appare chiaro dalla sua
produzione poetica; ancora oggi le donne cantano sue canzoni
in occasione delle feste delle altalene. (trad. di L. Canfora)

¹⁷⁰⁵ Diog. Laert. VI, 52.

¹⁷⁰⁶ Ath. XIV, 618e-f.

Esichio, *Lexicon* (V sec. d.C.)

ἀνθεστηριάδας· τὰς ἐχούσας ὄραν γάμου.¹⁷⁰⁷

Antesteriades: coloro (fanciulle) che hanno l'età del matrimonio.

Αἰώρα· ἑορτὴ Ἀθήνησιν, ἣν οἱ μὲν ἐπὶ τῇ Μαλέου Τυρρῆνοῦ ἴθυειν φασὶ οἱ δὲ ἐπὶ Κλυταιμνήστρας καὶ Αἰγίσθου οἱ δὲ ἐπὶ Ἑριγόνῃ Ἀλήτιδι τῇ Ἰκαρίου.¹⁷⁰⁸

Aiora: Festa ad Atene, che alcuni dicono sia celebrata per la figlia del Tirreno Maleo; altri per la figlia di Clitemnestra ed Egisto; altri per l'errante Erigone figlia di Icaro.

Ἀλητις· ἑορτὴ Ἀθήνησιν, ἣ νῦν Αἰώρα λεγομένη. καὶ ἡμέρας ὄνομα, ὡς Πλάτων ὁ Κωμικός.¹⁷⁰⁹

Aletis: festa di Atene, che ora è chiamata Aiora. Il nome del giorno, secondo Platone il comico.

¹⁷⁰⁷ Hesych. s.v. ἀνθεστηριάδας.

¹⁷⁰⁸ Hesych. s.v. Αἰώρα.

¹⁷⁰⁹ Hesych. s.v. Ἀλητις.

Etymologicum Magnum (XII sec. d.C.)

Αιώρα: Ἑορτὴ Ἀθηναῖς, ἣν καλοῦσιν εὐδειπνον. Λέγεται γὰρ Ἑριγόνην τὴν Αἰγίσθου καὶ Κλυται- μνήστρας θυγατέρα σὺν Τυνδαρέῳ [τῷ πάπῳ] ἐλθεῖν Ἀθήναζε, κατηγορήσουςαν Ὀρέστου· ἀπολυθέντος δὲ, ἀναρτήσασαν ἑαυτὴν, προστρόπαιον τοῖς Ἀθηναίοις γενέσθαι· κατὰ χρησμὸν δὲ ἐπ' αὐτῇ συντελεῖσθαι τὴν ἑορτὴν.¹⁷¹⁰

Aiora: Festa di Atene, che chiamano banchetto felice. Si dice infatti che Erigone, figlia di Egisto e Clitemnestra insieme a (suo nonno) Tindaro sia giunta ad Atene per accusare Oreste; prosciolto questo dalle accuse, dopo che ella si impiccò, si è verificata una contaminazione per gli Ateniesi; conformemente all'oracolo in suo onore è stata istituita la festa. (trad. di G. Balzaretti)

Ἀλῆτις· τινὲς τὴν Ἑριγόνην λέγουσι τὴν Ἰκαρίου θυγατέρα, ὅτι πανταχοῦ ζητοῦσα τὸν πατέρα ἤλατο· οἱ δὲ Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμνήστρας φασίν· οἱ δὲ τὴν τοῦ Μαλεώτου τοῦ Τυρρηνίου θυγατέρα· οἱ δὲ τὴν Μήδειαν, ὅτι μετὰ φόνον τοῦ παιδὸς πρὸς Αἰγέα κατέφυγεν ἀλητεύσασα· οἱ δὲ τὴν Φερσεφόνην, διότι τοὺς πυροὺς ἀλοῦντες πέμματά τινα προσφέρουσιν αὐτῇ. οὕτως Μεθόδιος.¹⁷¹¹

Aletis: Alcuni indicano Erigone, figlia di Icario, poiché cercando il padre da ogni parte “errava”. Altri indicano la figlia di Egisto e Clitemnestra; altri ancora la figlia di Maleoto il Tirreno; altri ancora indicano Medea, poiché dopo l’uccisione dei figli da Egeo si rifugiò “errando”; altri ancora Persefone, poiché alcune focacce di grani “macinati” vengono offerte a lei; così Metodio. (trad. di G. Balzaretti)

¹⁷¹⁰ *Etym. Magn. s.v.* Αιώρα.

¹⁷¹¹ *Etym. Magn. s.v.* Ἀλῆτις

4. La visita di Dioniso a Ikarios

Erastotene, *Erigone* (276-194 a.C. ca.)

22

Ἴκαριοῖ, τόθι πρῶτα περὶ τράγον
ὠρχήσαντο.

23

Εἰσπετε δὴ Θεοτικοῦ καλὸν ἴκανεν ἔδος

24

Μέσον δ' ἐξάσατο βαυνόν.

25

Καὶ βαθὺν ἀκρήτω πνεύμονα
τεγγόμενος

26

Μόσχους καὶ χλωρὰς κλήματος
ἐκφυάδας

27

Περιπλέγδην κρεμόνεσσι¹⁷¹²

22

In Icaria, colà per la prima volta
danzarono intorno ad un capro.

23

Finché, dunque, non raggiungeva il
bel suolo di Torico

24

Accese nel mezzo un fuoco
(fornace?).

25

E impregnando profondamente i
polmoni di vino non mescolato

26

I ramoscelli e le giovani (verdi?)
propaggini del tralcio di vite

27

Avvicchiandosi intorno ai rami (trad. di B. Bonino)

¹⁷¹² Eratosth. *Coll. Alex.* Pow. fr. 22-27.

Scolia minora ad Homerum, Scholia in Iliadem (età alessandrina)

Ἰκάριος γένος μὲν ἦν Ἀθηναῖος ἔσχε δὲ θυγατέρα Ἐριγόνην, ἣτις κύνα νήπιον ἔτρεφε. ξενίσας δὲ ποτε ὁ Ἰκάριος Διόνυσον, ἔλαβε παρ' αὐτοῦ οἶνόν τε καὶ ἀμπέλου κλήμα. κατὰ δὲ τὰς τοῦ θεοῦ ὑποθήκας, περιήει τὴν γῆν προφαίνων τὴν τοῦ Διονύσου χάριν, ἔχων σὺν ἑαυτῷ καὶ τὸν κύνα. γενόμενος δὲ ἐκτὸς τῆς πόλεως, βουκόλοις οἶνον παρέσχε. οἱ δὲ ἀθρόως ἐμφορησάμενοι, οἱ μὲν εἰς βαθὺν ὕπνον ἐτράπησαν. ὄψε τε ἐγερθέντες, καὶ νομίσαντες πεφαρμάχθαι, τὸν Ἰκάριον ἀπέκτειναν. ὁ δὲ κύων ὑποστρέψας πρὸς τὴν Ἐριγόνην, δι' ὠρυγμοῦ ἐμήνυσεν αὐτῇ τὰ γενόμενα. ἡ δὲ μαθοῦσα τὸ ἀληθές, ἑαυτὴν ἀνήρτησε. νόσου δὲ ἐν Ἀθήναις γενομένης, κατὰ χρησμόν Ἀθηναῖοι τὸν τε Ἰκάριον καὶ τὴν Ἐριγόνην ἐνιαυσιαίαις ἐγέραιρον τιμαῖς. οἱ καὶ κατηστερισθέντες, Ἰκάριος μὲν Βοώτης ἐκλήθη, Ἐριγόνη δὲ παρθένος. ὁ δὲ κύων τὴν αὐτὴν ὀνομασίαν ἔσχεν. Ἱστορεῖ Ἐρατοσθένης.¹⁷¹³

Icario era Ateniese di nascita, ebbe una figlia, Erigone, che allevò il cane fin da cucciolo. Una volta, Icario, avendo accolto come ospite Dioniso, ricevette da lui il vino e il tralcio della vite. Su comando di Dioniso, va in giro per la terra mostrando la grazia del dio, avendo con sé il cane. Giunto fuori dalla città, offrì il vino a dei pastori. Alcuni bevvero tutti insieme senza misura, altri caddero in un profondo sonno. Molto dopo, svegliatisi, e ritenendo di essere stati avvelenati, uccisero Icario. Il cane, ritornato da Erigone, con un ululato avvertì questa dell'accaduto. Ella, dopo aver appreso la verità, si impiccò. Sorta una contaminazione ad Atene, secondo un oracolo gli Ateniesi venerarono Erigone e Icario con onori annuali. Questi furono anche trasformati in stelle, Icario fu chiamato Boote, Erigone la vergine, il cane conservò il suo nome. Lo racconta Eratostene. (trad. di G. Balzaretto)

Virgilio, *Georgiche* (70-19 a.C.)

anne novum tardis sidus te mensibus addas
qua locus Erigonen inter Chelasque sequentis
panditur¹⁷¹⁴

e tu sopra tutti Cesare [...] se nei giorni più lunghi dell'anno ti aggiungerai nuovo astro in cielo là dove uno spazio si apre tra Erigone e le chele vicine. (trad. di M. Ramous)

¹⁷¹³ *Scolia minora ad Homerum, Scholia in Iliadem* XXII 29.

¹⁷¹⁴ Verg. *G.* II, 33.

Propertio, *Elegie* (47 ca-post 15 a.C.)

Non audis et verba sinis mea ludere, cum iam
flectant Icarii sidera tarda boves.¹⁷¹⁵

Tu non ascolti e lasci che le mie parole cadano invano e già i bovi di Icario volgono
al tramonto le lor tarde stelle. (trad. di R. Gazich)

Ovidio (43-17 a.C.)

Metamorfosi

Liber ut Erigonen falsa deceperit uva¹⁷¹⁶

Come Bacco sedusse Erigone trasformandosi in uva

et quos Maera novo latratu terruit agros¹⁷¹⁷

...e le campagne che Mera atterrì con improvvisi latrati...

Primus tegis, Icare, vultus

Erigoneque pio sacrata parentis amore.¹⁷¹⁸

Per primo tu nascondi il volto, o Icaro, insieme a tua figlia Erigone divenuta eterna
per il nobile affetto per te. (trad. di P. Bernardini Marzolla)

Fasti

est Canis, Icarium dicunt, quo sidere moto
tosta sitit tellus, praecipiturque seges¹⁷¹⁹

V'è l'astro del cane che chiamano Icaro; al suo apparire tutta la terra è assetata e
le messi maturano troppo presto (trad. di L. Canali)

¹⁷¹⁵ Prop. II, 33, 23-24.

¹⁷¹⁶ Ov. *Met.* VI, 125.

¹⁷¹⁷ Ov. *Met.* VII, 362.

¹⁷¹⁸ Ov. *Met.* X, 450-451.

¹⁷¹⁹ Ov. *Fast.* IV, 939-940.

Ibis

Muneribusque tuis laedaris, ut Icarus, in quem
Intulit armatas ebria turba manus.¹⁷²⁰

Che tu sia la vittima dei tuoi doni, come Icaro (=Icario), sul quale una folla ebbra di vino portò le mani armate. (trad. di F. Della Corte)

Manilio, *Astronomica* (I sec. a.C-I sec. d.C.)

pietate ad sidera ductam
Erigonen¹⁷²¹

Erigone per la pietà che la condusse al firmamento. (trad. di R. Scarcia)

Igino, *Fabulae* (età augustea)

ICARIUS ET ERIGONE

Cum Liber pater ad homines esset profectus, ut suorum fructuum suavitatem atque iucunditatem ostenderet, ad Icarium et Erigonam in hospitium liberale devenit. Iis utrem plenum vini muneri dedit iussitque ut in reliquias terras propagarent. Icarium plaustro onerato cum Erigone filia et cane Maera in terram Atticam ad pastores devenit et genus suavitatis ostendit. Pastores cum immoderatus biberent ebrii facti conciderunt, qui arbitrantes Icarium sibi malum medicamentum dedisse fustibus eum interfecerunt. Icarium autem occisum canis ululans Maera Erigonae monstravit ubi pater insepultus iaceret. Quo cum venisset, super corpus parentis in arbore suspendio se necavit. Ob quod factum Liber pater iratus Atheniensium filias simili poena afflixit. De ea re ab Apolline responsum petierunt. Quibus responsum est, quod Icarium et Erigones mortem neglexissent. Quo responso de parentibus supplicium sumpserunt et Erigonae diem festum oscillationis pestilentiae causa instituerunt, et ut per vindemiam de frugibus Icarium et Erigonae primum delibarent. - [Qui deorum voluntate in astrorum numerum sunt delati. Erigone signum virginis, quam nos Iustitiam appellamus, Icarium arcturus in sideribus est dictus, canis autem Maera canicula.].¹⁷²²

130. Icario ed Erigone

Quando il padre Libero andò a trovare gli uomini per mostrare la dolcezza e la piacevolezza dei suoi frutti, giunse presso Icario ed Erigone, che gli diedero ospitalità generosamente; il dio allora li ricompensò con un otre pieno di vino e ingiunse loro di diffonderne l'uso anche nelle altre regioni. Icario stipò un carretto e arrivò, insieme alla figlia Erigone e al cane Mera, nell'Attica, dove fece provare ai pastori quanto fosse dolce quella bevanda. Quelli però ne bevvero smodatamente

¹⁷²⁰ Ov. *Ib.* 609-610.

¹⁷²¹ Man. *Astr.* II, 31-32.

¹⁷²² Hyg. *Fab.* 130.

e caddero a terra ubriachi; poi, credendo che Icario avesse dato loro un veleno, lo uccisero a colpi di bastonate. Il cane Mera, ululando presso il padrone ucciso, guidò Erigone fino al luogo dove giaceva insepolto il padre; giunta colà, la fanciulla si impiccò a un albero sopra il suo cadavere. Per questo fatto Libero si adirò e inflisse alle figlie degli Ateniesi una pena analoga. Gli Ateniesi chiesero allora all'oracolo di Apollo ragione di ciò; il responso fu che avevano lasciate impunte le morti di Icario ed Erigone. Dopo aver ricevuto questa risposta, gli Ateniesi fecero scontare ai pastori il loro delitto e istituirono contro il diffondersi del contagio una "festa dell'altalena" in onore di Erigone; decretarono inoltre che durante la vendemmia le prime libagioni venissero dedicate a Icario ed Erigone. Padre e figlia, per volere divino, furono assunti tra le stelle; Erigone è il segno della Vergine, che noi chiamiamo Giustizia, Icario tra le stelle è chiamato Arturo e il cane Mera è la Canicola.

Quae se ipsae interfecerunt.

Erigone Icari filia propter interitum patris suspendio se necavit.¹⁷²³

Coloro che si uccisero

Erigone, figlia di Icario, si impiccò a causa della morte del padre.

Quae piissimae fuerunt [vel piissimi].

Erigone Icari filia patre amisso suspendio se necavit.¹⁷²⁴

Coloro che furono molto pie (o molto pii)

Erigone, figlia di Icario, si impiccò dopo la morte del padre.

(trad. di G. Guidorizzi)

Astronomica

ARCTOPHYLAX.

2. Nonnulli hunc Icarum Erigones patrem dixerunt, cui propter iustitiam et pietatem existimatur Liber pater vinum et vitem et uvam tradidisse, ut ostenderet hominibus quomodo sereretur, et quid ex eo nasceretur; et, cum esset natum, quomodo id uti oporteret. Qui cum sevisset vitem et diligentissime administrando floridam facile fecisset, dicitur hircus in vineam se coniecisse et, quae ibi tenerrima folia videret, decerpisse. Quo facto, Icarum animo irato tulisse eumque interfecisse, et ex pelle eius utrem fecisse ac vento plenum praeligasse, et in medium proiecisse suosque sodales circum eum saltare coegisse. Itaque Eratosthenes ait: Ἰκαριοῖ, τόθι πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο. 3. Alii dicunt Icarum, cum a Libero patre vinum

¹⁷²³ Hyg. *Fab.* 243.

¹⁷²⁴ Hyg. *Fab.* 254.

accepisset, statim utres plenos in plaustrum inposuisse; hac re etiam Booten appellatum. Qui cum perambulans Atticorum fines, pastoribus ostenderet, nonnulli eorum aviditate pleni, novo genere potionis inducti, somno consopiuntur atque alius aliam se in partem reiciunt. Ut semimortua membra iactantes, alia ac decebat loquebantur, reliqui eorum arbitrati venenum ab Icaro datum pastoribus, ut eorum pecora abigeret in suos fines, Icarum interfectum in puteum deiecerunt. Sed ut alii demonstrant, secundum arborem quandam defoderunt. Qui autem obdormierant, experrecti cum se numquam melius quiescere faterentur ac requirerent Icarum, ut pro beneficio munerarentur, interfectores eius animi conscientia permoti, statim se fugae mandaverunt et in insulam <C> eorum pervenerunt; a quibus ut hospites recepti, domicilia sibi constituerunt. 4. At Erigone, Icari filia, permota desiderio parentis, cum eum non redire videret ac persequi conaretur, canis Icari, cui Maera fuerat nomen, ululans ut videretur obitum domini lacrimare, rediit ad Erigonen. Cui non minimam cogitatae mortis suspicionem ostendit; neque enim puella timida suspicari debebat nisi patrem interfectum, qui tot dies ac menses abesset. At canis vestem eius tenens dentibus perduxit ad cadaver. Quod filia simul ac vidit, desperata spe, solitudine ac pauperie oppressa, multis miserata lacrimis in eadem arbore qua parens sepultus videbatur, suspendio sibi mortem consciuit; cui canis mortuae spiritu suo parentavit. Nonnulli enim hunc in puteum se deiecisisse dixerunt, Anigrum nomine; quare postea neminem ex eo puteo bibisse memoriae tradiderunt. Quorum casum Iuppiter miseratus, in astris corpora eorum deformavit. Itaque complures Icarum Booten, Erigonen Virginem nominaverunt, de qua posterius dicemus; canem autem sua appellatione et specie Caniculam dixerunt. Quae a Graecis, quod ante maiorem Canem exoritur, Procyon appellatur. Alii hos a Libero patre figuratos inter sidera dicunt. 5. Interim cum in finibus Atheniensium multae virgines sine causa suspendio sibi mortem consciscerent, quod Erigone moriens erat precata ut eodem leto filiae Atheniensium adficerentur quo ipsa foret obitura, nisi Icari mortem persecuti et eum forent ulti, itaque cum id evenisset, ut ante diximus, petentibus eis Apollo dedit responsum, si vellent eventu liberari, satisfacerent Erigonae. Qui quod ea se suspenderat, instituerunt uti tabula interposita pendentes funibus se iactarent, ut qui pendens vento movetur. Quod sacrificium sollemne instituerunt. Itaque et privatim et publice faciunt, et id Aletidas appellant, quod eam patrem persequentem cum cane, ut ignotam et solitariam oportebat, mendicam appellabant, quas Graeci ἀλήτιδας nominant. 6. Praeterea Canicula exoriens aestu <C> eorum loca et agros fructibus orbabat et ipsos morbo adfectos poenas Icaro cum dolore sufferre cogebat, quod latrones recepissent. Quorum rex Aristaeus, Apollinis et Cyrenes filius, Actaeonis pater, peti<i>t a parente quo facto calamitate civitatem posset liberare. Quem deus iubet multis hostiis expiare Icari mortem et ab Iove petere ut, quo tempore Canicula exoriretur, dies quadraginta ventum daret, qui aestui Caniculae mederetur. Quod iussum Aristaeus confecit et ab Iove impetravit ut etesiae flarent, quas nonnulli etesias dixerunt, quod quotannis certo tempore exoriuntur: ἔτος enim Graece ‘annus’ est Latine; nonnulli etiam aetesias appellaverunt, quod expostulatae sunt ab Iove et ita concessae. Sed de hoc in medio relinquetur, ne nos omnia praeripuisse existimemur.¹⁷²⁵

Artofilace

2. Secondo altri, si tratta di Icaro, padre di Erigone. Dicono che per la sua giustizia e religiosità il Padre Libero gli rivelò il vino, la vite e l'uva, affinché mostrasse agli

¹⁷²⁵ Hyg. *Poet. astr.* II, 4.

uomini in che modo piantarla e che cosa nasceva da quel frutto e in che modo utilizzarlo dopo avere ottenuto il prodotto. Icario piantò una vigna e se ne occupò con la massima cura, facendola germogliare facilmente. Allora un capro si precipitò nella vigna e rosicchiò le foglie più tenere che vedeva. Icario si adirò e lo uccise; in seguito, dalla sua pelle ricavò un otre, lo gonfiò d'aria e lo legò, poi lo gettò in mezzo ai suoi amici e li fece danzare attorno a quello. Perciò Eratostene dice: attorno ai piedi d'Icario per la prima volta danzarono attorno al capro. 3. Altri raccontano che quando Icario ricevette il vino dal Padre Libero s'affrettò a caricarne degli otri pieni su un carro: ecco perché lo chiamano Boote. Durante i suoi giri per l'Attica lo mostrò a certi pastori e alcuni di loro, ingolositi e trascinati dal nuovo tipo di bevanda, caddero addormentati e si gettarono chi da una parte chi dall'altra. Dato che erano ubriachi fradici e muovevano convulsamente le membra farfugliando cose indecenti, gli altri credettero che Icario li avesse avvelenati per rubare le loro pecore e portarle nel suo paese. Perciò uccisero Icario e lo gettarono in un pozzo. Secondo altri, invece, lo seppellirono sotto un labero. Quelli che si erano addormentati, poi, una volta desti affermarono che il loro sonno non era mai stato migliore e chiesero di Icario per ricompensarlo del beneficio da lui ricevuto. Allora gli assassini, tormentati dai rimorsi, subito si diedero alla fuga e giunsero all'isola di Ceo dove furono accolti ed elessero a domicilio. 4. Ma Erigone, figlia di Icario, spinta dal desiderio del padre che non vedeva tornare, andò alla sua ricerca e la cagnetta di Icario, che si chiamava Mera, ululando come se stesse piangendo la morte del padrone, ritornò da Erigone. Questo la indusse a temere che fosse morto. Del resto, una fanciulla impaurita non poteva non sospettare la morte di un padre che era ormai lontano da tanti giorni e mesi. La cagnetta dunque, afferrandole la veste coi denti, la condusse al cadavere. Appena la figlia lo vide, disperata, sola, in miseria com'era, dopo avere pianto tutte le sue lacrime si suicidò impiccandosi all'albero sotto il quale le si era rivelato il sepolcro del padre, e la cagnetta come sacrificio funebre alla morta offrì a sua volta la propria vita. Alcuni raccontano che si gettò in un pozzo che era chiamato "secco" e perciò da allora non si ricorda nessuno che abbia attinto acqua da quel pozzo. Giove ebbe pietà del loro destino e disegnò i loro corpi tra le stelle. Per questo molti identificano Icario con Boote, Erigone con la Vergine (di cui parleremo in seguito), mentre per quanto riguarda la cagnetta, dal suo nome e dalla sua forma prese nome la Canicola. I Greci, dal momento che essa sorge prima del Cane Maggiore, la chiamano Procione. Altri

dicono che a raffigurarli così tra le stelle sia stato il Padre Libero. 5. Nel frattempo, dato che in territorio ateniese molte ragazze, senza alcun motivo, si stavano dando morte con il laccio – sul punto di morire Erigone aveva infatti pregato che le ragazze ateniesi morissero della stessa morte che lei stava per darsi nel caso in cui gli Ateniesi non avessero perseguito la morte di Icaro e non l'avessero vendicata -, dato che così stava avvenendo, come abbiamo appena detto, Apollo diede loro il responso che se volevano liberarsi da questa specie di contagio dovevano placare l'anima di Erigone. Così, dal momento che si era impiccata, stabilirono di collocare un'asse tra due funi sospese e di dondolarsi come un impiccato mosso dal vento, e istituirono questo sacrificio ogni anno. E così fanno sia privatamente che in pubblico, e chiamano questo Aletide, dato che avevano sprannomintao quella ragazza, che si aggirava insieme a un cane alla ricerca del padre, sconosciuta e solitaria quale era, la Mendicante, che in lingua greca si dice *alêtis*. 6. Inoltre la Canicola sorgendo disseccava i raccolti delle terre e dei campi dei Cei e, colpendo questi ultimi con epidemie, li costringeva a scontare la morte di Icaro, dato che avevano dato asilo ai suoi assassini. Il loro re Aristeo, figlio di Apollo e di Cirene, padre di Atteone, chiese al genitore divino il modo di liberare la città da questa sciagura. Il dio gli ordinò di placare la morte di Icaro con molte vittime e di pregare Giove che, allo spuntare della Canicola, concedesse quaranta giorni di vento che ne moderassero il bollire. Aristeo obbedì e ottenne da Giove che soffiassero i venti etesii, che alcuni chiamano così perché sorgono annualmente: *étos* in greco corrisponde al latino "anno". Altri invece dicono che presero questo nome perché furono "richiesti" a Giove. Ma lasciamo la questione in sospeso: non bisogna pensare che ci dedichiamo a definire tutte le etimologie.¹⁷²⁶

VIRGO

Nonnulli eam Erigonen Icaro filiam dixerunt, de qua supra diximus.¹⁷²⁷

Vergine

Alcuni la identificarono con Erigone figlia di Icaro, di cui abbiamo parlato sopra.

CANIS

Alii autem Icaro canem esse dixerunt, de quo ante diximus.¹⁷²⁸

¹⁷²⁶ Hyg. *Poet. astr.* II, 4, 2-6.

¹⁷²⁷ Hyg. *Poet. astr.* II, 25, 2.

¹⁷²⁸ Hyg. *Poet. astr.* II, 35, 1.

Cane

Altri ancora lo identificano col cane di Icaro, di cui abbiamo parlato sopra.

HYDRA

Nonnulli cum Eratosthene dicunt eum cratera esse, quo Icarus sit usus, cum hominibus ostenderet vinum.¹⁷²⁹

Idra

Alcuni seguono Eratostene nell'affermare che la Coppa è quella che adoperò Icaro quando mostrò il vino agli uomini. (trad. di G. Chiarini e G. Guidorizzi)

Marziale, *Epigrammi* (38/41-104 d.C.)

Amphitheatrales inter nutrita magistros,
Venatrix, silvis aspera, blanda domi,
Lydia dicebar, domino fidissima Dextro,
Qui non Erigones mallet habere canem¹⁷³⁰

Cagna di nobil razza ed allevata
tra gli anfiteatrali allenatori,
nel bosco aspra cacciatrice,
piena d'affetto e do moine in casa, ero chiamata Lidia,
molto fedele a Destro, mio padrone,
che a me non avrebbe preferito
il cane di Erigone (trad. di A. Carbonetto)

¹⁷²⁹ Hyg. *Poet. astr.* II, 40, 4.

¹⁷³⁰ Mart. XI, 69.

Stazio, *Tebaide* (40-96 d.C.)

Liber; ibi armiferos geminae iam sidera brumae
orgia ferre Getas canumque virescere dorso
Othryn et Icaria Rhodopen adsueverat umbra.¹⁷³¹

Libero, fradicio di vino, riportava dall'Emo le sue schiere vittoriose: vi aveva impiegato due inverni, per insegnare ai Geti bellicosi a celebrare le orge e al bianco Otri a far vedere il suo dorso e al Rodope ad abituarsi all'ombra della vite icaria.

aestifer Erigones spumat canis¹⁷³²

spumeggia il cane ardente di Erigone

qualis Marathonide silva
flebilis Erigone caesi prope funera patris
questibus absumptis tristem iam solvere nodum
coeperat et fortes ramos moritura ligabat.¹⁷³³

come nella selva di Maratona la sventurata Erigone, presso il corpo del padre ucciso, posto termine ai suoi lamenti e decisa alla morte, aveva già cominciato a sciogliere il nodo funesto e legava la corda ai forti rami. (trad. di A. Traglia e G. Aricò)

¹⁷³¹ Stat. *Theb.* IV, 655.

¹⁷³² Stat. *Theb.* IV, 692.

¹⁷³³ Stat. *Theb.* XI, 644-647.

Pseudo-Apollodoro, *Biblioteca* (I-II sec. d.C.)

Ἐριχθονίου δὲ ἀποθανόντος καὶ ταφέντος ἐν τῷ αὐτῷ τεμένει τῆς Ἀθηνᾶς Πανδίων ἐβασίλευσεν, ἐφ' οὗ Δημήτηρ καὶ Διόνυσος εἰς τὴν Ἀττικὴν ἦλθον. Ἀλλὰ Δήμητρα μὲν Κελεὸς εἰς τὴν Ἐλευσίνα ὑπεδέξατο, Διόνυσον δὲ Ἰκάριος· ὅς λαμβάνει παρ' αὐτοῦ κλῆμα ἀμπέλου καὶ τὰ περὶ τὴν οἰνοποιίαν μανθάνει. Καὶ τὰς τοῦ θεοῦ δωρήσασθαι θέλων χάριτας ἀνθρώποις, ἀφικνεῖται πρὸς τινὰς ποιμένας, οἱ γευσάμενοι τοῦ ποτοῦ καὶ χωρὶς ὕδατος δι' ἡδονὴν ἀφειδῶς ἐλκύσαντες, πεφαρμάχθαι νομίζοντες ἀπέκτειναν αὐτόν. Μεθ' ἡμέραιω δὲ νοήσαντες ἔθαψαν αὐτόν. Ἡριγόνη δὲ τῇ θυγατρὶ τὸν πατέρα μαστεούση κύων συνήθης ὄνομα Μαῖρα, ἣ τῷ Ἰκαρίῳ συνείπετο, τὸν νεκρὸν ἐμήνυσε· κάκεινῃ κατοδυρομένη τὸν πατέρα ἑαυτὸν ἀνήρτησε.¹⁷³⁴

Alla morte di Erittonio, che fu sepolto nello stesso santuario di Atena, divenne re Pandione; ai suoi tempi giunsero in Attica Demetra e Dioniso. Celeo accolse Demetra a Eleusi, mentre Icario accoglieva Dioniso: fu lui a ricevere dalle mani del dio un germoglio di vite e ad apprendere le tecniche della vinificazione. Volendo donare agli uomini i benefici del dio, si recò presso alcuni pastori, i quali dopo aver gustato la bevanda e averne trincato abbondantemente senza mescolarla all'acqua per il piacere che ne provavano, pensarono di essere stati avvelenati e lo uccisero. Poi, fattosi giorno, tornarono in sé e lo seppellirono. Quando la figlia Erigone andò alla ricerca del padre; una cagnetta domestica chiamata Mera, che aveva seguito Icario, indicò il cadavere, e lei, dopo averlo piantato, si impiccò. (trad. di G. Guidorizzi)

Luciano di Samosata, *Sulla danza* (II sec. d.C.)

40. ἐξαιρέτως δὲ τὴν Δήμητρος πλάνην καὶ Κόρης εὔρεσιν καὶ Κελεοῦ ξενίαν καὶ Τριπτολέμου γεωργίαν καὶ Ἰκαρίου ἀμπελοργίαν καὶ τὴν Ἡριγόνης συμφορὰν¹⁷³⁵

Ma soprattutto della peregrinazione di Demetra, della scoperta di Persefone, dell'ospitalità di Cleo, dell'agricoltura di Trittolemo, della viticoltura di Ikaros, della sventura di Erigone.

Pausania, *Viaggio in Grecia* (110-180 d.C.)

ἐνταῦθα καὶ Πήγασός ἐστιν Ἐλευθερεύς, ὃς Ἀθηναίους τὸν θεὸν ἐσήγαγε: συνεπελάβετο δὲ οἱ τὸ ἐν Δελφοῖς μαντεῖον ἀναμνήσαν τὴν ἐπὶ Ἰκαρίου ποτὲ ἐπιδημίαν τοῦ θεοῦ.¹⁷³⁶

¹⁷³⁴ Ps-Apollod. *Bibl.* XIV, 7.

¹⁷³⁵ Luc. *Salt.* 40.

¹⁷³⁶ Paus. I, 2, 5.

Pegaso di Eleutere introdusse il dio (Dioniso) ad Atene; gli fu d'aiuto l'oracolo di Delfi che ricordò la venuta in città del dio ai tempi di Icario.
(trad. di D. Musti)

Eliano, *Sulla natura degli animali* (165/170 ca. – 235 d.C.)

ὁ γοῦν Ἡριγόνης κύων ἐπαπέθανε τῇ δεσποίνῃ.¹⁷³⁷

Il cane di Erigone si lasciò morire accanto al cadavere della sua padrona.

ὄτε τὸν Ἰκάριον ἀπέκτειναν οἱ προσήκοντες τοῖς πρώτον πιούσιν οἶνον καὶ ἐς ὕπνον ἐμπεσοῦσιν, οὐκ εἰδότες πῶ μὴ θάνατον εἶναι τὸ πραχθὲν ἀλλὰ οἰνηρὸν κάρων, ἐνόησαν οἱ κατὰ τὴν Ἀττικὴν, ἐμοὶ δοκεῖν τοῦ Διονύσου τιμωροῦντος τῷ πρώτῳ γεωργῷ τῶν ἑαυτοῦ φυτῶν καὶ πρεσβυτάτῳ. ὁ γοῦν Πύθιος ἔχρησεν, εἰ βούλονται τυχεῖν σωτηρίας, Ἰκαρίῳ θύειν καὶ Ἡριγόνη τῇ τούτου παιδί καὶ τῷ κυνὶ τῷ ἀδομένῳ, ὅτι ἄρα δι' ὑπερβολὴν εὐνοίας τῆς πρὸς τὴν δεσποιναν βιάσθαι μετ' αὐτὴν οὐκ ἔγνω. παίζει δὲ Εὐριπίδης λέγων χρηστοῖσι δούλοις συμφορὰ τὰ δεσποτῶν κακῶς πίτνοντα καὶ φρενῶν ἀνθάπτεται. ποῦ γὰρ ἄνθρωπος ἐπὶ τῷ δεσπότη τέθνηκε, κυνὸς δούλου δράσαντος αὐτό.¹⁷³⁸

Quando Icario fu ucciso dai parenti di coloro che, dopo aver bevuto il vino per la prima volta, erano caduti addormentati (poichè non sapevano ancora che si trattava semplicemente di uno stato di grave sonnolenza e non di morte), l'Attica fu colpita da una pestilenza, a causa, suppongo, della vendetta di Dioniso, che volle punire in tal modo i responsabili dell'assassinio del primo e più antico coltivatore delle sue piante. Tuttavia l'oracolo pitico vaticinò agli abitanti dell'Attica che, se volevano ottenere guarigione da quel morbo, dovevano fare sacrifici in onore di Icario e di Erigone, sua figlia, e del loro cane, che la tradizione ha reso famoso perché per il troppo affetto nutrito verso la sua padrona non volle sopravvivere. (trad. di F. Maspero)

Achille Tazio, *Le avventure di Leucippe e Clitofonte* (metà II-inizio III sec. d.C.)

Εἶναι γὰρ ἐκεῖ φιλόξενόν τινα βουκόλον, οἷον τὸν Ἰκάριον Ἀθηναῖοι λέγουσι, καὶ τοῦτον ἐνταῦθα τοῦ μύθου γενέσθαι πατέρα.¹⁷³⁹

¹⁷³⁷ Ael. NA VI, 25.

¹⁷³⁸ Ael. NA VII, 28.

¹⁷³⁹ Ach. Tat. II, 2.3

A Tiro infatti viveva un pastore ospitale, è proprio così che gli Ateniesi descrivono Icario; del resto questa parte della leggenda è del tutto simile a quella attica. (trad. di F. Ciccolella)

Servio, *Commentarii in Vergilii Georgica* (fine IV sec. d.C.)

38914. Oscillorum autem variae sunt opiniones; nam alii hanc asserunt fabulam. Icarus Atheniensis, pater Erigonae, cum acceptum a Libero patre vinum mortalibus indicaret, occisus est a rusticis, qui cum plus aequo potassent, deebriati se venenum accepisse crediderant. Huius canis est reversus ad Erigonam filiam, quae, cum eius comitata vestigia pervenisset ad patris cadaver, laqueo vitam finivit. Haec deorum voluntate inter astra relata est, quam virginem vocant. Canis quoque ille est inter sidera collocatus. Sed post aliquantum tempus Atheniensibus morbus inmissus est talis, ut eorum virgines furore quodam compellentur ad laqueum; responditque oraculum, sedari posse illam pestilentiam, si Erigonae et Icarum cadavera requirerentur. Quae cum diu quaesita nusquam invenirentur, ad ostendendam suam devotionem Athenienses, ut etiam in alieno ea quaerere viderentur elemento, suspenderunt ed arboribus funem, ad quem se tenentes homines hac atque illac agitabantur, ut quasi et per aerem illorum cadavera quaerere viderentur. Sed cum inde plerique caderent, inventum est, ut formas ad oris sui similitudinem facerent et eas pro se suspensas moverent. Unde et oscilla dicta sunt ab eo, quod in his cillerentur, id est moverentur ora: nam 'cillere' est movere, unde et furcillae dictae sunt, quibus frumenta cillentur.¹⁷⁴⁰

38914. Sono numerose le congetture sull'origine e significato degli oscilla: infatti alcuni sostengono la veridicità di questa versione. L'ateniese Icario, padre di Erigone, quando aveva condiviso con altri uomini il vino ricevuto da padre Libero, fu ucciso da alcuni contadini, i quali, siccome avevano bevuto più del dovuto, completamente ubriachi, avevano creduto di aver assunto del veleno. Il cane di Icario fece ritorno dalla figlia Erigone, che, poiché, accompagnata da quello, aveva trovato tracce che l'avevano condotta fino al cadavere del padre, si impiccò. Per volontà degli dei, Erigone fu assunta tra gli astri e viene chiamata Vergine. Anche il suo cane fu raffigurato tra le stelle. Ma, dopo qualche tempo, venne inflitto un morbo agli Ateniesi, tale che le fanciulle vergini, per un qualche moto di pazzia, erano portate ad impiccarsi; l'oracolo rispose che quell'epidemia poteva essere sedata, se fossero andati in cerca dei corpi di Icario ed Erigone. E poiché a lungo non trovarono da nessuna parte ciò che cercavano, per mostrare la propria devozione, gli Ateniesi <come se sembrassero cercarli anche in un elemento non comune> sospesero agli alberi una fune, sulla quale gli uomini, afferrandola, si

¹⁷⁴⁰ Serv. *Comm. Verg. G.* 38914.

dondolavano avanti e indietro, quasi come se sembrassero cercare i loro cadaveri anche nell'aria. Ma poiché, in seguito a ciò, la maggior parte cadeva, fu trovato un modo per riprodurre delle immagini (maschere) a somiglianza del suo volto e farle dondolare sospese. Anche per questo motivo sono dette *oscilla, quod in his cillentur*, cioè pendono all'estremità (della fune). (trad di B. Bonino)

Nonno di Panopoli, *Le dionisiache* (prima metà V sec. d.C.)

οὐδέ τις ἦν ἀχόρευτος ἀνὰ πτόλιν. αὐτὰρ ὁ χαίρων
Βάκχος ἐς Ἴκαρίου δόμον ἦλυθεν, ὃς πέλεν ἄλλων
φέρτερος ἀγρονόμων ἐτερότροπα δένδρα φυτεύειν.
ἀγραύλοις δὲ πόδεσσι γέρων ἐχόρευεν ἄλωεὺς
ἀθρήσας Διόνυσον ἐπήλυδα, καλλιφύτων δὲ
κοίρανον ἡμερίδων ὀλίγη ξείνισσε τραπέζῃ:
Ἥριγόνῃ δ' ἐκέρασσεν ἀφυσσαμένη γλάγος αἰγῶν:
ἀλλὰ ἐ Βάκχος ἔρυκε, φιλοστόργῳ δὲ γεραιῶ
ᾧ πασε λυσιπόνοιο μέθης ἐγκύμονας ἀσκούς,
δεξιτερῇ δ' εὐοδμον ἔχων δέπας ἠδέος οἴνου
ᾠρεγεν Ἴκαρίῳ: φιλίῳ δ' ἠσπάζετο μύθῳ:
'Δέξο, γέρον, τόδε δῶρον, ὃ μὴ δεδάασιν Ἀθῆναι.
ᾧ γέρον, ὀλβίζω σε: σὲ γὰρ μέλψουσι πολῖται
τοῖον ἔπος βοόωντες, ὅτι κλέος εὖρεν ἐλέγξαι
Ἴκάριος Κελεοῖο καὶ Ἥριγόνῃ Μετανείρης.
ζῆλον ἔχω προτέρης Δημήτερος, ὅττι καὶ αὐτὴ
ἄλλῳ γειοπόνῳ στάχυν ὄμπνιον ᾧ πασε Δηῶ.
Τριπτόλεμος στάχυν εὔρε, σὺ δ' οἴνοπα βότρυν ὀπώρης:
ἴλαος οὐρανίῳ Γανυμήδεϊ μούνος ἐρίζεις,
Τριπτολέμου προτέροιο μακάρτερε: θυμοβόρους γὰρ
οὐ στάχυνες λύουσι μεληδόνας, οἰνοτόκοι δὲ
βότρυνες ἀνδρομέης παιήονές εἰσιν ἀνίης.'
τοῖον ἔπος κατέλεξε, φιλοξείνῳ δὲ γεραιῶ
ἄβρον ἐγερσινόοιο δέπας πόρεν ἔμπλεον οἴνου:
καὶ πῖεν ἄλλο μετ' ἄλλο γέρον φυτοεργὸς ἄλωεὺς,
οἷστρον ἔχων ἀκόρητον εὐρραθάμιγγος ἐέρσης:
κούρη δ' ἀντὶ γάλακτος ἀφυσσαμένη χύσιν οἴνου
ᾠρεγε χειρὶ κύπελλον, ἕως ἐμέθυσσε τοκῆα.
ἀλλ' ὅτε δὴ κόρον εὔρε κυπελλοδόκοιο τραπέζης,
δόχμιος ἀμφιέλικτος ἐρισφαλὲς ἶχνος ἐλίσσων
ποσσὶν ἀμοιβαίοισιν ἀνεσκίρτησεν ἄλωεὺς,
Ζαγρέος Εὐῖον ὕγνον ἀνακρούων Διονύσῳ.
ἀγρονόμῳ δὲ γέροντι φυτηκόμος ᾧ πασε δαίμων
κλήματα βοτρυόεντα, φιλεύια δῶρα τραπέζης:
καὶ μιν ἄναξ ἐδίδαξεν ἀεξιφύτῳ τινὶ τέχνῃ
κλάσσαι βοθριάσαι τε βαλεῖν τ' ἐνὶ ἐνὶ κλήματα γύροις.
ἄλλοις δ' ἀγρονόμοισι γέρον φυτοεργὸς ἄλωεὺς
δῶρα φέρων Βρομίοιο καὶ ἀμπελόεσσαν ὀπώρην
οἰνοφύτους ἐδίδαξε φυτηκομίας Διονύσου:

καὶ νομίῳ κρητῆρι βαλὼν ῥόον ἄσπετον οἴνου
δαινυμένους ἠΰφραινεν ἐπασσυτέροισι κυπέλλοις,
οἰνοδόκων θυόεσσαν ἀναπτύξας χύσιν ἀσκῶν.
καὶ τις ἐγερσινόιο πῶν ῥόον ἠδέος οἴνου
Ἵριγόνης γενετῆρα φίλῳ μειλίξατο μύθῳ:
‘Εἰπέ, γέρον, πόθεν εὔρες ἐπὶ χθονὶ νέκταρ Ὀλύμπου;
οὐκ ἀπὸ Κηφισοῖο φέρεις ξανθόχροον ὕδωρ,
80 οὐκ ἀπὸ Νηιάδων μελιηδέα δῶρα κομίζεις:
οὐ γὰρ ἀναβλύζουσι μελίρρυτα χεύματα πηγαί,
οὐ ῥόος Ἴλισσοῖο χυτῶ φοινίσσεται ὀλκῶ:
οὐ ποτὸν ἔπλετο τοῦτο φιλοπτόρθοιο μελίσσης,
ὄξυτατον μερόπεσσι φέρον κόρον: ἄλλοφυές δὲ
καὶ μέλιτος γλυκεροῖο φέρεις γλυκερώτερον ὕδωρ:
πάτριον οὐ πόμα τοῦτο λοχεύεται Ἀτθίς ἐλαίῃ:
λαρότερον δὲ γάλακτος ἔχεις ποτὸν ἐμμενὲς αἰεὶ
συμπερταῖς λιβάδεσσι μελικρήτου κυκεῶνος.
εἰ δὲ ποτὸν μερόπεσσι ἀεξιφύτων ἀπὸ κήπων
ἐκ καλύκων δεδάσιν ἄγειν ῥοδοπήγεες Ὠραι,
καὶ κεν ἐγὼ καλέεσκον Ἀδώνιδος ἢ Κυθερείης
εἰαρινὸν πόμα τοῦτο, ῥόδων εὐοδμον ἐέρσην.
λυσίπονον καὶ ξεῖνον ἄγεις ποτόν: ἠερίοις γὰρ
πλαζομένας ἀνέμοισιν ἐμὰς ἐκέδασσε μερίμνας.
μὴ σοι δῶρον ἔδωκεν ἀπ’ αἰθέρος ἄμβροτος Ἥβη;
μὴ σοι τοῦτο κόμισσε τεῆ πολιοῦχος Ἀθήνη;
οὐρανόθεν κρητῆρα τίς ἤρπασεν, ἔνθεν ἀφύσσει
Ζηνὶ καὶ ἀθανάτοισι δέπας κεράσας Γανυμήδης;
ξεινοδόκου Κελεοῖο μακάρτερε, μὴ σὺ καὶ αὐτὸς
Θῆλαον οὐρανόθεν ναέτην ξείνισσας Ὀλύμπου;
πεῖθομαι, ὡς θεὸς ἄλλος ἐκώμασε σεῖο μελάθρῳ,
καὶ φιλήεις πόμα τοῦτο τεῆς διὰ δεῖπνα τραπέζης
Ἀτθίδι δῶρον ἔδωκεν, ἄτε στάχυν ὤπασε Δηῶ.’
ἐννεπε θαμβήσας γλυκερὸν ποτόν: ἐκ στομάτων δὲ
ἠδυμανῆς ἀλάλαζε χέων ἄγραυλον ἀοιδῆν.
ἀγρονόμοι δ’ ἀρύοντες ἐπασσυτέροισι κυπέλλοις
πάντες ἐβακχεύθησαν ἀμερσινόῳ φρένας οἴνω:
ὄμματα δ’ ἐπλάζοντο, φιλακρήτοις δὲ κυπέλλοις
ἄργυφα πορφύροντο παρήια, γειοπόνων δὲ
στήθεα θερμαίνοντο, ποτῶ δ’ ἐβαρύνετο κόρση,
καὶ φλέβες οἰδαίνοντος ἐκυμαίνοντο καρῆνου:
τοῖσι δὲ δερκομένοισιν ἐσειέτο κόλπος ἀρούρης
καὶ δρυὲς ὠρχήσαντο καὶ ἐσκίρτησαν ἐρίπναι:
καὶ σφαλεραῖς λιβάδεσσι ἀήθεος ἐμπλεος οἴνου
ὑπτιος αὐτοκύλιστος ἐπὶ χθόνα κάππεσεν ἀνήρ.
καὶ χορὸς ἀγρονόμων φονίῳ δεδονημένος οἴστρω
τλήμονος Ἴκαρίοιο κατέτρεχε θυιάδι λύσση,
οἷά τε φαρμακόμεντα κερασσαμένου δόλον οἴνου,
ὃς μὲν ἔχων βουπλήγα σιδήρεον, ὃς δὲ μακέλλη
θωρήξας ἔο χειρας, ὃ δὲ σταχυητόμον ἄρπην
κουφίζων, ἕτερος δὲ λίθον περίμετρον ἀείρων,
ἄλλος ἀνεπτοίητο καλαύροπα χειρὶ τιταίνων,
γηραλέον πλήσσοντες: ἐλὼν δὲ τις ἐγγὺς ἰμάσθλην

Ἴκαρίου τέτρηνε δέμας ταμεσίχροϊ κέντρῳ.
 καὶ μογέων χθονὶ πῖπτε γέρων φυτοεργὸς ἀλωεὺς
 τυπτόμενος ῥοπάλοισιν, ἐπισκαίρων δὲ τραπέζῃ
 τύψε μέθης κρητῆρα, καὶ αἴθοπος εἰς χύσιν οἴνου
 ἡμιθανῆς κεκύλιστο: βαρυνομένου δὲ καρῆνου
 ἀγρονόμων πληγῆσιν ἀμοιβαίησι τυπέντος
 αἰμαλέη φοίνιξεν ὁμόχροον οἶνον ἐέρση.
 καὶ μόγις ἐκ στομάτων ἔπος ἴαχεν Ἴαδι γείτων:
 ‘ Οἶνος ἐμοῦ Βρομίου, βροτέης ἄμπαυμα μερίμνης,
 ὁ γλυκὺς εἰς ἐμὲ μοῦνον ἀμείλιχος: εὐφροσύνην γὰρ
 ἀνδράσι πᾶσιν ὄπασσε, καὶ Ἴκαρίῳ πόρε πότμον:
 ὁ γλυκὺς Ἡριγόνῃ πολεμήιος: ἡμετέρην γὰρ
 νηπενθῆς Διόνυσος ἐθήκατο πενθάδα κούρην.’
 οὐ πῶ μῦθος ἔληγε: μόρος δὲ οἱ ἔφθασε φωνήν.
 καὶ νέκυς αὐτόθι κεῖτο, σαόφρονος ἔκτοθι κούρης,
 ὄμμασι πεπταμένοισιν. ἐν ἀστρώτῳ δὲ χαμεινῇ
 νήδυμον ὕπνον ἴαυον ὑπὲρ δαπέδοιο φονῆς
 οἰνοβαρεῖς, νεκύεσσιν ἐοικότες: ἐγρόμενοι δέ,
 ὄν κτάνον ἀγνώσσοντες, ἀνέστενον: ὑπόθι δ’ ὦμων
 νεκρὸν ἐλαφρίζοντες ἀνήγαγον εἰς ῥάχιν ὕλης
 ἔμφρονα θυμὸν ἔχοντες, ἐν εὐύδρῳ δὲ ῥεέθρῳ
 ὠτειλὰς ἐκάθηραν ὀρεσσιχύτῳ παρὰ πηγῇ:
 καὶ νέκυν ἀρτιδάικτον, ὄν ἔκτανον ἄφροني λύσση,
 ἀνδροφόνους παλάμησιν ἐτυμβεύσαντο φονῆς.
 ψυχὴ δ’ Ἴκαρίοιο πανεῖκελος ἔσσυτο καπνῷ
 εἰς δόμον Ἡριγόνης: βροτέῃ δ’ ἰσάζετο μορφῇ
 κοῦφον ὄνειρείης σκιερῆς εἰδῶλον ὀπωπῆς,
 ἀνδρὶ νεουτήτῳ πανομοίος, εἶχε δὲ δειλὴ
 στικτὸν ἀσημάντοιο φόνου κήρυκα χιτῶνα,
 αἶματι φοινίσσοντα καὶ αὐχμῶντα κονίη,
 ῥωγαλέον πληγῆσιν ἀμοιβαίοιο σιδήρου.
 καὶ παλάμας ὠρεξε: νεοσφαγέων δὲ δοκεύειν
 ὠτειλὰς μελέων ἐπεδείκνυε γείτοني κούρη.
 παρθενικὴ δ’ ὀλόλυξε φιλοθρήνοισι ἐν ὄνειροις,
 ὡς ἴδεν ἔλκεα τόσσα καρῆατος, ὡς ἴδε δειλὴ
 λύθρον ἐρευθομένοιο νεόρρυτον ἀνθερεῶνος:
 καὶ σκιδίεις γενέτης ἔπος ἐννεπε πενθάδι κούρη:
 ‘ Ἐγρεο, δειλαίη, καὶ δίζεο σεῖο τοκῆα:
 ἔγρεο, καὶ μεθύοντας ἐμοὺς μᾶστευε φονῆας:
 εἰμὶ τεδὸς γενέτης βαρυώδυνος, ὄν χάριν οἴνου
 ἀγρονόμοι δασπληῆτες ἐδηλήσαντο σιδήρῳ.
 ὦ τέκος, ὀλβίζω σε: σὺ γὰρ κταμένοιο τοκῆος
 οὐ καναχὴν ἤκουσας ἀρασσομένοιο καρῆνου,
 οὐ πολιὴν ἐνόησας ἐρευθομένην ὑπὸ λύθρῳ,
 οὐ νέκυν ἀρτιδάικτον ἐπισπαίροντα κονίη,
 πατροφόνους κορύνας οὐκ ἔδρακες: ἀλλὰ σε δαίμων
 ἔκτοθι πατρὸς ἔρυκε, τήν δ’ ἐφύλαξεν ὀπωπὴν,
 μὴ μόρον ἀθρήσειε δαΐζομένου γενετῆρος.
 αἶματι πορφύροντας ἐμοὺς σκοπίαζε χιτῶνας:
 χθιζὰ γὰρ οἰνωθέντες ἀμοιβαίοισι κυπέλλοις
 ἀγρονόμοι βλύζοντες ἀήθεος ἰκμάδα Βάκχου

ἀμφ' ἔμῃ κυκλώσαντο: δαΐζόμενος δὲ σιδήρῳ
μηλονόμους ἐκάλεσσα, καὶ οὐκ ἤκουσαν ἰωήν:
μούνη δ' ὑστερόφωνος ἔμῳ κτύπον ἔκλυεν Ἥχῳ
θρήνοις ἀντιτύποισι τεὸν στενάχουσα τοκῆα.
οὐκέτι κουφίζουσα καλαύροπα μεσσόθεν ὕλης
εἰς νομὸν ἀνθεμόεντα καὶ εἰς λειμῶνας ἰκάνεις,
σὴν ἀγέλην βόσκουσα σὺν ἀγραύλῳ 1 παρακοίτη:
οὐκέτι δενδροκόμοιο τεῆς ψαύουσα μακέλλης
κῆπον ἐς εὐώδινα φέρεις ἀμαρήιον ὕδωρ:
ἀλλὰ μελιρραθάμιγγος ἔμῃς ἀκόρητος ὀπώρης
κλαίει τεὸν γενέτην με δεδουπότα: καὶ σε νοήσω
ὄρφανικὴν ζώουσαν ἀπειρήτην ὑμεναίων.'
ὡς φασμένη πτερόεσσα παρέδραμεν ὄψις ὄνειρου.
κούρη δ' ἐγρομένη ῥοδέας ἤμυξε παρειάς,
πενθαλέοις δ' ὀνύχεσσιν ἀκαμπέας ἔξεσε μαζούς,
καὶ δολιχῆς προθέλυμον ἀνέσπασε βότρυν ἐθειρίας:
καὶ βόας ἀθρήσασα παρισταμένους ἔτι πέτρῃ
παρθένος ἀχνυμένη κινυρῇ βρυχήσατο φωνῇ:
'Πῆ νέκυς Ἰκαρίοιο, φίλαι φθέγξασθε κολῶναι:
πότμον ἔμοῦ γενετῆρος ἐθήμονες εἶπατε ταῦροι:
πατὴρ ἔμοῦ κταμένοιο τίνες γεγάσι φονῆες;
πῆ μοι ἔμῳς γενέτης γλυκὺς οἴχεται; ἦ ῥα διδάσκων
γεῖτονα καλλιφύτοιο νέους ὄρπηκας ὀπώρης
πλάζεται ἀγρονόμοισι παρήμενος, ἦ τι βούτη
δενδροκόμῳ παρέμιμνε συνέστιος εἰλαπινάζων;
εἶπατε μυρομένη, καὶ τλήσομαι, εἰσόκεν ἔλθη.
εἰ μὲν ἔτι ζῶει γενέτης ἔμός, ἔρνεα κήπου
ἀρδεύσω παλίνορσος ἅμα ζώουσα τοκῆι:
εἰ δὲ πατὴρ τέθνηκε καὶ οὐκέτι δένδρα φυτεύει,
ἀθρήσω μόρον ἴσον ἐπὶ φθιμένῳ γενετῆρι.'
ὡς φασμένη ταχύγουνος ἀνέδραμεν εἰς ῥάχιν ὕλης,
ἴχνια μαστεύουσα νεοσφαγέος γενετῆρος.
οὐ δέ οἱ εἰρομένη θρασὺς αἰπόλος, οὐ παρὰ λόχμαις
παρθένον οἰκτεῖρων ἀγεληκόμος ἔννεπε βούτης
ἴχνιον ἀστήρικτον ἀκηρύκτοιο τοκῆος,
οὐ νέκυν Ἰκαρίοιο γέρων ἐπεδείκνυε ποιμήν:
ἀλλὰ μάτην ἀλάλητο: μόγις δέ μιν εὗρεν ἀλωεὺς
καὶ κινυροῖς στομάτεσσι δυσάγγελον ἴαχε φωνήν,
καὶ τάφον ἐγγὺς ἔδειξε νεοδημίτοιο τοκῆος.
παρθενικὴ δ' αἰούσα σαόφρονα μαίνεται λύσση:
καὶ πλοκάμους τίλλουσα φίλῳ παρακάτθετο τύμβῳ
παρθένος ἀκρήδεμνος ἀσάμβαλος, αὐτοχύτοις δὲ
δάκρυσιν ἀνάοισι λελουμένον εἶχε χιτῶνα.
χεῖλεσι δ' ἀφθόγγοισιν ἐπεσφρηγίσσατο σιγῆν
εἰς χρόνον: Ἠριγόνῃ δὲ κύων ὁμόφοιτος ἐχέφρων
κνυζημῶ γοόωντι συνέστιχε πενθάδι κούρη,
καὶ οἱ ὄδυρομένη συνοδύρετο. μαινομένη δὲ
εἰς φυτὸν ὑψικάρηνον ἀνέδραμεν: ἀμφὶ δὲ δένδρῳ
ἀγχνονίῳ σφίγξασα περίπλοκον αὐχένα δεσμῶ
αὐτοφόνῳ στροφάλιγγι μετάρσιος ὄλετο κούρη,
ἀμφοτέρους δονέουσα πόδας βητάρμονι παλμῶ:

καὶ θάνε, καὶ μόρον εἶχεν ἐκούσιον: ἀμφὶ δὲ κούρην
 πυκνὰ κύων δεδόνητο, καὶ ἴαχε πένθιμον ἠχῶ
 ὄμμασι θηρείοισι νοήμονα δάκρυα λείβων.
 οὐδὲ κύων ἀφύλακτον ἐρημάδα κάλλιπε κούρην,
 ἀλλὰ φυτῶ παρέμιμνεν ἐπήλυδα θῆρα διώκων,
 πόρδαλιν ἢ λέοντα: παρερχομένοισι δ' ὀδίταις
 νεύμασιν ἀφθόγοις ἐπεδείκνυεν ἄζυγα κούρην
 δεσμοῖς ἀγχινοῖσι περίπλοκον ὑψόθι δένδρου.
 οἱ δὲ μιν οἰκτείροντες ἀνήιον εἰς φυτὸν ὕλης
 ἴχνεσιν ἀκροτάτοισιν, ἀπ' εὐπετάλων δὲ κορύμβων
 παρθεναῖαν ἀδμήτα κατήγαγον: ἀγχιφανῆ δὲ
 γαῖαν ἐκοιλαίνοντο πεδοσκαφέεσσι μακέλλαις.
 τοῖς ἅμα καὶ πεπόνητο κύων πινυτόφρονι θυμῶ,
 πενθαλέῳ δ' ἐβάθυνε πέδον τεχνήμονι ταρσῶ,
 θηγαλέοις ὀνύχεσσι χυτῆς χθονὸς ἄκρα χαράσσω.
 καὶ νέκυν ἀρτιδάικτον ἐπεκτερείξαν ὀδίται:
 καὶ ξυνῆς μεθέπων ὑποκάρδιον ὄγκον ἀνίης
 εἰς ἔδον ἔργον ἕκαστος ἀνέδραμεν ὀξεί ταρσῶ:
 αὐτὰρ ὁ μόνος ἔμιμνε κύων παρὰ γείτονι τύμβῳ
 Ἑριγόνης ὑπ' ἔρωτι, θελήμονι δ' ὄλολε πότμῳ.
 Ζεὺς δὲ πατὴρ ἐλέαιρεν: ἐν ἀστερόεντι δὲ κύκλῳ
 Ἑριγόνην στήριξε Λεοντείῳ παρὰ νώτῳ:
 παρθεναῖκῃ δ' ἄγραυλος ἔχει στάχυν: οὐ γὰρ ἀείρειν
 ἤθελεν οἴνοπα βότρυν ἐοῦ γενέταο φονῆα.
 Ἰκάριον δὲ γέροντα συνήλυδα γείτονι κούρη
 εἰς πόλον ἀστερόφοιτον ἄγων ὀνόμηνε Βοώτην
 φαιδρόν, Ἀμαξαίης ἐπαφώμενον Ἀρκάδος Ἄρκτου:
 καὶ Κύνα μαρμαίροντα καταΐσσοντα Λαγωῦ
 ἔμπυρον ἄστρον ἔθηκεν, ὅπη περὶ κύκλον Ὀλύμπου
 ποντιάς ἀστερόεντι τύπῳ ναυτίλλεται Ἀργῶ.
 καὶ τὰ μὲν ἔπλασε μῦθος Ἀχαικὸς ἠθάδα πειθῶ
 ψεύδει συγκεράσας: τὸ δ' ἐτήτυμον, ὑψιμέδων Ζεὺς
 ψυχὴν Ἑριγόνης σταχυώδεος ἀστέρι Κούρης
 οὐρανίης ἐπένειμεν ὁμόζυγον, αἰθερίου δὲ
 ἄγχι Κυνὸς κύνα θῆκεν ὁμοῖον εἶδει μορφῆς,
 Σείριον, ὃν καλέουσιν ὀπωρινόν, Ἰκαρίου δὲ
 ψυχὴν ἠερόφοιτον ἐπεξύνωσε Βοώτη.
 καὶ τὰ μὲν οἰνοφύτῳ Κρονίδης πόρεν Ἀτθίδι γαίῃ,
 ἐν γέρας ἐντόνων καὶ Παλλάδι καὶ Διονύσῳ.¹⁷⁴¹

Gioioso, allora, giunge Bacco alla casa d'Icario, che degli altri agricoltori è più esperto nel coltivare svariati alberi. Danza con i piedi agresti il vecchio giardiniere, vedendo Dioniso arrivare; accoglie alla frugale tavola il signore dei rigogliosi vitigni. Munge Erigone il latte delle capre e lo versa, ma Bacco la trattiene e offre all'affettuoso vecchio otri gonfie d'ebbrezza che scioglie la fatica; tenendo nella destra una fragrante coppa di dolce vino, la porge a Icario, salutandolo con

¹⁷⁴¹ Nonn. D. XLVII, 34-264.

amichevoli parole: “Accetta, vecchio, questo dono che Atene non conosce. O vecchio, ti stimo felice: ti celebreranno i cittadini, gridando a gran voce che Icario è riuscito a oscurare la fama di Celeo, ed Erigone quella di Metanira. Sono geloso dell’antica Demetra, poiché anche Deò donò a un altro contadino la ferace spiga. Trittolemo scoprì la spiga, tu il rosso grappolo dell’uva; tu solo, Icario, contendi col celeste Ganimede, tu, più beato dell’antico Trittolemo, giacché le spighe non sciolgono le cure che rodono il cuore, ma i grappoli da cui vien fuori il vino di pena che ha l’uomo son guaritori”. Tali parole dice, e dà all’ospitale vecchio una graziosa coppa, ricolma del vino che eccita la mente. E il vecchio giardiniere che coltiva le piante beve un sorso dietro l’altro, provando un insaziabile desiderio della stillante rugiada; la fanciulla, rivoli di vino, e non latte attingendo, porge nella mano la coppa, fino a ubriacare il genitore. Ma, quando è ormai sazio della tavola prodiga di coppe, il giardiniere, a passi barcollanti, salta, curvandosi di traverso, battendo ora l’uno ora l’altro piede, e intona l’evio inno di Zagreo per Dioniso. Il dio che cura le piante offre al vecchio agricoltore i tralci dei grappoli, evia ricompensa della tavola; e il signore gli insegna, con un’arte che fa crescere le piante, a potare i tralci, scavare una buca e piantarli in fosse rotonde. Il vecchio giardiniere che coltiva le piante, recando agli altri agricoltori i doni di Bromio e il frutto della vigna, insegna loro, lui che l’ha appreso da Dioniso, a piantare e a coltivare la vite. E, versando nel cratere dei pastori un inesauribile fiotto di vino, allieta i convitati, coppa dopo coppa, schiudendo dagli otri ripieni di vino il fragrante rivolo. E uno, bevendo il fiotto del dolce vino che eccita la mente, si rivolge al padre di Erigone con amichevoli parole: “Di’, o vecchio, come hai fatto a trovare sulla terra il nettare dell’Olimpo? Non dal Cefiso porti l’acqua rosseggiante, non dalle Naiadi rechi doni dolci come il miele: non zampillano le fonti rivi che stillano miele, non s’imporpora, liquida fluendo, la corrente dell’Ilisso. Non è questo il succo dell’ape amante dei germogli, che arreca all’istante sazietà ai mortali; d’altra natura è l’acqua che rechi, più dolce del dolce miele. Non è questa la patria bevanda, parto dell’olivo attico; più gustoso del latte è il tuo succo; non oso paragonarlo a quella mistura di gocce del ciceone mescolato al miele. Se le Stagioni dalle rosee braccia sapessero portare ai mortali il succo dai boccioli dei giardini dove crescono le piante, anch’io lo chiamerei primaverile bevanda di Adone o Citerea, fragrante rugiada di rose. Strano succo tu porti, che scioglie le fatiche: ha disperso i miei pensieri, lasciandoli vagare nelle brezze dell’aria. È un dono che dal cielo l’immortale Ebe ha dato a te? È stata

la tua Atena, che protegge la città, a offrirlo a te? Chi ha rubato dal cielo il cratere, donde attinge Ganimede versando una coppa per Zeus e gli immortali? O più beato dell'ospitale Celeo, hai anche tu ospitato un benevolo abitante dell'Olimpo, giunto dal cielo? Io credo che un altro dio sia venuto a far festa nella tua dimora, e come Deò ha offerto la spiga, così egli ha dato in dono all'Attica questa bevanda, ricompensa del banchetto alla tua amichevole tavola". Dice, pieno di ammirazione per il dolce succo. Invaso da una dolce follia, grida, facendo scorrere dalla bocca un'agreste canzone. Gli agricoltori, attingendo coppa dopo coppa, s'inebriano tutti la mente del vino che toglie la ragione. Gli occhi vanno errando; s'imporporano le bianche guance di coppe di vino puro; s'accaldano i petti dei contadini; s'appesantisce la testa per il bere, e ribollono le vene delle turgide fronti; traballa sotto i loro occhi il seno della terra e le querce danzano e saltano le vette; e ricolmi d'un vino cui non sono avvezzi, tra gocce che fanno barcollare, cadono gli uomini supini a terra, rotolandosi da soli. E la cerchia d'agricoltori, sconvolta da un assillo omicida, assale con furiosa rabbia il povero Icario, quasi avesse con astuzia mescolato veleno al vino; uno ha un'ascia di ferro, un altro arma di vanga le sue mani, uno porta la falce che miete le spighe, un altro solleva una smisurata pietra, un altro, fuori di sé, brandisce nella mano una verga, e colpiscono così il vecchio; uno poi, presa lì vicino una frusta, squarcia il corpo d'Icario col micidiale pungolo. E, soffrendo, il vecchio giardiniere che coltiva le piante cade a terra sotto i colpi dei bastoni; balzando sulla tavola, colpisce il cratere dell'ebbrezza e rotola semimorto in un rivolo di scintillante vino; dalla testa che penzola pesante, la rugia sanguinante imporpora il vino d'uguale colore. E alla fine, appressandosi all'Ade, fa uscire dalla bocca la parola: "Il vino del mio bromio, d'umano affanno sollievo, lui dolce, solo per me è amaro! La gioia offre a tutti gli uomini, e la morte dà a Icario. Lui dolce, nemico è d'Erigone! Dioniso, che non conosce dolore, per mia figlia è cagione di dolore". Non ha ancora finito di parlare, che il destino previene la sua voce. Ed ecco che giace lì, cadavere, lontano dalla casta figlia, gli occhi sbarrati. Su un nudo giaciglio i carnefici sprofondano al suolo in un dolce sonno, appesantiti dal vino, come cadaveri. Svegliatisi, piangono a gran voce l'uomo che, senza riconoscerlo, hanno ucciso; ripresa coscienza, si caricano il morto sulle spalle e lo conducono sulla cresta della foresta, lavando le piaghe nella corrente dalle belle acque d'una sorgente che scorre dai monti; e il cadavere da poco lacerato, quell'uomo ucciso in preda a un'insensata rabbia, i carnefici seppelliscono con le

mani omicide. Fugge come fumo l'anima d'Icaro alla casa d'Erigone; umano è il semblante, vano fantasma dell'ombra di un sogno, simile in tutto a un uomo da poco colpito. La sventurata si ritrova la tunica macchiata, indizio di un ignoto massacro, rossa di sangue e sporca di polvere, lacerata sotto i ripetuti colpi del ferro. E tende le mani: da vicino mostra alla figlia le piaghe delle membra da poco straziate. Urla la vergine davanti al lugubre sogno, quando vede tante ferite sulla testa, quando la sventurata vede il sangue appena versato che rigurgita dalla gola. E l'ombra del padre rivolge la parola alla figlia addolorata: "Svegliati, sventurata, e va' in cerca del tuo genitore; svegliati, e scopri i miei ebbri carnefici. Sono tuo padre, greve di dolore, che terribili agricoltori hanno ammazzato col ferro in preda al vino. Ti stimo felice, mia creatura; tu, infatti, non hai udito il fracasso delle percosse sulla testa del genitore che veniva ucciso, non hai veduto la canuta chioma arrossarsi di sangue, né il corpo, da poco lacerato, palpitare sulla polvere, non hai guardato le mazze parricide, ma una divinità ti ha tenuto lontano dal padre, e ha impedito ai tuoi occhi di vederlo morire lacerato. Osserva le mie vesti imporporate di sangue: ieri, infatti, ubriacatisi una coppa dopo l'altra, gli agricoltori, vomitando il liquore di Bacco cui non sono avvezzi, mi hanno circondato. Lacerato dal ferro, ho chiamato i pastori, e la voce non hanno udito: solo Eco, che tardi risuona, ha ascoltato il mio urlo e ha pianto il tuo genitore, rispondendo con funebri canti. Non prenderai più la verga nel cuore della foresta per raggiungere i pascoli fioriti e i prati, pascendo la tua mandria con l'agreste compagno. Non impugnerai più la tua vanga per curare gli alberi, facendo defluire lungo i canali l'acqua per rendere fertili i giardini. Suvvia, piangi tuo padre, me caduto senza saziarmi del mio frutto stillante miele, e orfana ti veda vivere, ignara d'imenei". Così parla, e si dilegua alata l'onirica visione. La fanciulla, svegliatasi, si graffia le rosee guance; con le unghie addolorate riga i fermi seni e strappa dalla radice i riccioli della lunga chioma. E, guardando il bestiame che si trova ancora sulla roccia, la vergine, afflitta, grida con voce angosciata: "Dov'è il corpo d'Icaro? Parlate, care colline! Tori a lutti avvezzi, dite la sorte di mio padre! Chi sono i carnefici che hanno ucciso mio padre? Dove m'è finito il mio dolce padre? È in giro, presso agricoltori, a insegnare a qualche vicino a far crescere i nuovi polloni della rigogliosa uva, o è rimasto da qualche bovaro che cura gli alberi, per banchettare al suo focolare? Ditelo a me che piango, e resisterò fino al suo ritorno. Se mio padre è ancora vivo, irrigherò di nuovo le piante del giardino e vivrò accanto al genitore; se invece è morto, e non pianta più alberi, ugual destino

guarderò accanto al cadavere del padre”. Così parla, e corre veloce verso la cresta della foresta, sulle tracce del padre da poco straziato. Ma alle sue domande non l’impudente capraio, non il bovaro che nei boschi conduce la mandria, le rivelano, mossi da compassione per la fanciulla, una debole traccia del genitore svanito nel nulla, neanche un vecchio pastore le mostra il cadavere d’Icaro: invano va errando. Alla fine la trova un giardiniere e con voce afflitta le annuncia la triste notizia e mostra vicino la tomba del genitore da poco fatto a pezzi. Udendo ciò, la fanciulla è sconvolta da una rabbia cosciente: senza veli, scalza, la vergine si strappa i capelli e li depone accanto al caro sepolto, la tunica bagnando di lacrime che colano spontanee a non finire. Sulle tacite labbra impone il sigillo del silenzio per sempre; il cane, intuendo, segue Erigone, accompagnando con un lamentoso mugolio la fanciulla addolorata e gemendo assieme a lei che geme. Quella, in preda alla follia, corre su un albero dall’alta cima: legandovi il collo, stretto in un cappio soffocante, la fanciulla perde la vita in un vortice suicida, sospesa nell’aria, entrambi i piedi dimenando in un’altalena cadenzata. E muore, e volontario è il suicidio; intorno a lei s’agita di continuo il cane e lancia un luttuoso ululato, versando espressive lacrime dagli occhi ferini. Né il cane abbandona sola e incustodita la fanciulla, ma rimane accanto all’albero, a scacciare ogni fiera che si avventi, pantera o leone. Ai viandanti che passano vicino indica a muti cenni la fanciulla senza sposo, stretta sull’albero nel cappio soffocante. Quelli ne hanno compassione e s’arrampicano sull’albero della foresta, su in alto con i piedi, e calano giù dai fronzuti rami la vergine casta; poi scavano lì vicino la terra, smuovendo il suolo con le vanghe. S’affatica insieme a loro anche il cane dall’intuito sagace, perforando abilmente il suolo con le zampe addolorate e raschiando in superficie la terra sparsa con le unghie aguzze. E i viandanti seppelliscono il corpo da poco lacerato; poi, serbandolo in fondo al cuore il fardello di un dolore comune, ciascuno corre con piede spedito al suo lavoro. Solo però rimane presso il sepolcro il cane, per amore d’Erigone, e soggiace volontariamente alla morte. Prova pietà il padre Zeus: su un cerchio stellato colloca Erigone accanto al dorso del Leone. L’agreste Vergine ha una Spiga: non ha voluto sollevare il rosso grappolo che ha ucciso il padre. Conduce il vecchio Icaro nel cielo percorso dagli astri, a star vicino, a fianco della figlia, e gli dà il nome di Boote raggiante, che sfiora il Carro dell’arcade Orsa. E pone il Cane scintillante che insegue la Lepre, astro infuocato, là dove la Nave che va per mare naviga in forma astrale intorno alla volta dell’Olimpo. E questa favola inventarono

gli Achei, mescolando al falso l'usuale persuasione. La verità però è un'altra: Zeus che regna nell'alto aggiogò l'anima d'Erigone all'astro della Vergine celeste della Spiga, e, vicino al Cane dell'etere, pose un cane dall'aspetto simile, che chiamano Sirio, e sorge allo stesso tempo, congiungendo l'anima di Icaro che vaga nell'aria al Boote. E questo offrì il Cronide all'Attica, coltivata a viti, tributando un unico omaggio a Pallade e a Dioniso. (trad. di D. Accorinti)

5. Tespi

Omero, *Odissea* (IX sec. a.C.)

τοῦ δ' ὑπερωϊόθεν φρεσὶ σύνθετο θέσπιν ἀοιδῆν
κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια.¹⁷⁴²

Dalle sue stanze udì quel canto divino la figlia di Icaro, la saggia Penelope.

αὐτίκ' ἐγὼ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν,
ὡς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὤπασε θέσπιν ἀοιδῆν.¹⁷⁴³

Se mi racconterai questa storia in modo giusto, a tutti io dirò che un dio benevolo
ti ha concesso il dono del canto.

ἢ καὶ θέσπιν ἀοιδόν, ὃ κεν τέρπησιν ἀείδων¹⁷⁴⁴

Un aedo divino che col suo canto diletta. (trad. di M. G. Ciani)

Esiodo, *Teogonia* (700 a.C. ca.)

ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδῆν
θέσπιν.¹⁷⁴⁵

Mi ispirarono un canto divino. (trad. di E. Vasta)

¹⁷⁴² Hom. *Od.* I, 328-9.

¹⁷⁴³ Hom. *Od.* VIII, 497-8.

¹⁷⁴⁴ Hom. *Od.* XVII, 385.

¹⁷⁴⁵ Hes. *Theog.* 31-32.

Aristofane, *Vespe* (422 a.C.)

Ξανθίας
ὁ γὰρ γέρων ὡς ἔπειε διὰ πολλοῦ χρόνου
ἤκουσέ τ' αὐλοῦ, περιχαρῆς τῷ πράγματι
ὄρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν παύεται
τάρχαϊ ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο:
καὶ τοὺς τραγωδοὺς φησιν ἀποδείξειν κρόνους
τοὺς νῦν διορχησάμενος ὀλίγον ὕστερον.

1476

Φιλοκλέων
τίς ἐπ' αὐλείοισι θύραις θάσσει;

Ξανθίας
τουτὶ καὶ δὴ χωρεῖ τὸ κακόν.

Φιλοκλέων
κλήθρα χαλάσθω τάδε. καὶ δὴ γὰρ
σχήματος ἀρχή

1485

Ξανθίας
μᾶλλον δέ γ' ἴσως μανίας ἀρχή.

Φιλοκλέων
πλευρὰν λυγίσαντος ὑπὸ ῥώμης:
οἶον μυκτῆρ μυκᾶται καὶ
σφόνδυλος ἀχεῖ.

Ξανθίας
πίθ' ἐλλέβορον.

Φιλοκλέων
πτῆσσει Φρύνιχος ὡς τις ἀλέκτωρ

1490

Ξανθίας
τάχα βαλλήσεις.

Φιλοκλέων
σκέλος οὐράνιον γ' ἐκλακτίζων.
πρωκτὸς χάσκει.

Ξανθίας
κατὰ σαυτὸν ὄρα.

Φιλοκλέων
νῦν γὰρ ἐν ἄρθροις τοῖς ἡμετέροις
στρέφεται χαλαρὰ κοτυληδών.
οὐκ εὖ;

1495

Ξανθίας
μὰ Δί' οὐ δῆτ', ἀλλὰ μανικὰ πράγματα.

Φιλοκλέων
θέρε νυν ἀνείπω κἀνταγωνιστὰς καλῶ.
εἴ τις τραγῳδὸς φησιν ὀρχεῖσθαι καλῶς,
ἐμοὶ διορχησόμενος ἐνθάδ' εἰσίτω.

φησὶν τις ἢ οὐδείς;¹⁷⁴⁶

Xantia

Il vecchio non ha fatto che bere e ha ascoltato il flauto. Felice della situazione, per tutta la notte ha eseguito quelle antiche danze con cui il tragico Tespi gareggiava negli agoni, e dice che fra poco sfiderà i danzatori tragici e mostrerà come sono stantii quelli di oggi.

Filocleone

Chi siede accanto alle porte del cortile?

Xantia

Ci siamo: la sciagura avanza.

Filocleone

Si sblocchino i chiavistelli. Ed ecco che comincia una figura di danza...

Xantia

Direi piuttosto che comincia la pazzia.

Filocleone

... di chi flette il fianco con energia. Come muggiscono le narici e scricchiolano le vertebre.

Xantia

Bevi l'elleboro.

Filocleone

Frinico si accovaccia come un gallo...

Xantia

Presto ti prenderanno a sassate.

Filocleone

... e slancia la gamba verso il cielo. Ti si sta spaccando il culo.

¹⁷⁴⁶ Aristoph. *Vesp.* 1476-1499.

Xantia

Pensa ai fatti tuoi.

Filocleone

Ora nel nostro corpo le ossa ruotano agili. Sono stato bravo?

Xantia

No davvero, mi pare una pazzia.

Filocleone

Su su. Lancio il mio proclama e sfido i miei rivali. Se un danzatore di tragedia sostiene di essere bravo nel ballo venga fuori a gareggiare con me. Qualcuno si fa avanti o no? (trad. di U. Albini)

Pseudo-Platone, *Minosse o della Legge* (IV sec. a.C.)

ἡ δὲ τραγωδία ἐστὶν παλαιὸν ἐνθάδε, οὐχ ὡς οἴονται ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξαμένη οὐδ' ἀπὸ Φπυνίχου, ἀλλ' εἰ θέλεις ἐννοῆσαι, πάνυ παλαιὸν αὐτὸ εὐρήσεις ὄν τῆσδε τῆς πόλεως εὖρημα.¹⁷⁴⁷

La tragedia qui è genere antico; non è vero che essa inizia, come si ritiene, con Tespi o Frinico ma, se vorrai riflettere, troverai che questa è una invenzione antichissima di questa città. (trad. di P. Scaglietti)

Cameleonte, *Su Tespi* (IV sec. a.C.)

Περὶ Θέσπιδος¹⁷⁴⁸

Su Tespi

¹⁷⁴⁷ Pl. *Min.* 321a.

¹⁷⁴⁸ Fr. 41 (MARTANO 2012).

Marmor Parium (264 a.C. ca.)

43. ἀφ' οὗ θέσπις ὁ ποιητὴς [ὑπεκρίνα]το πρῶτος, ὅς ἐδίδαξε δρᾶμ[α ἐν ἄ]στει, [καὶ ἄθλον ἐ]τέθη ὁ [τ]ράγος, ἔτη ΗΗΠ[ΔΔ.], ἄρχοντος Ἀθ[ήνησι] ...ναιου τοῦ προτέρου.¹⁷⁴⁹

Dal tempo in cui il poeta Tespi per primo vinse (egli mise in scena un dramma in città e gli fu assegnato come premio un capro) sono passati duecentosettant'anni.

(trad. di D. Lanza)

39. ἀφ' οὗ ἐν Ἀθ[ήν]αις κωμω[ιδῶν χο]ρ[ὸς ἐτ]έθη, [στη]σάν[| τ]ων πρῶ[των] Ἴκαριέων, εὐρόντος Σουσαρίωνος, καὶ ἄθλον ἐτέθη πρῶτον ισχάδω[ν] ἄρσιχο[ς] καὶ οἴνου με[τ]ρητῆς [ἔτη ΗΗ * *, ἄρχοντ]ος [Ἀθήνησιν | - - - - | - - -].¹⁷⁵⁰

Da quando in Atene fu stabilito un coro di commedianti, avendolo per primi istituito gli abitanti di Ikarion, avendolo inventato Susarione, e per la prima volta fu stabilito come premio un cesto di fichi e un metrete di vino, anni [...], sotto l'arcontato di

[..] (trad. di Ornaghi)

Dioscoride, *Epigrammi* (seconda metà III-inizio II sec. a.C.)

Θέσπις ὄδε, τραγικὴν ὅς ἀνέπλασε πρῶτος αἰοιδῆν
κωμήταις νεαρὰς καινοτομῶν χάριτας,
Βάκχος ὅτε βριθὺν κατάγοι χορόν, ᾧ τράγος ἄθλων
χῶττικὸς ἦν σύκων ἄρριχος ἄθλον ἔτι.
Οἱ δὲ μεταπλάσσουν νεοὶ τάδε· μυρίος αἰῶν
πολλὰ προσευρήσει χᾶτερα· τὰμὰ δ' ἐμά.¹⁷⁵¹

Io sono quel Tespi che per primo ha modellato il canto dandogli una sfumatura tragica, inventando nuovi dilette per gli abitanti dei villaggi, al tempo in cui Bacco conduceva un coro...per il quale come premio delle gare c'era ancora un capro e un cesto di fichi attici. I nuovi cambiano tali cose; il tempo infinito apporterà molte altre innovazioni, ma ciò che è mio è mio. (trad. di M. Arsetti)

¹⁷⁴⁹ FGrHist 239a, 43 (JACOBY).

¹⁷⁵⁰ FGrHist 239a, 39 (JACOBY).

¹⁷⁵¹ *Anth. Pal.* VII, 410 (Dioscoride).

Θέσπιδος εὔρεμα τοῦτο, τὰ δ'ἀγροῖωτιν ἀν' ὕλαν
παίγνια καὶ κόμους τούσδε τελειότερους
Αἰσχύλος ἐξύψωσεν, ὁ μὴ σμιλευτὰ χαράξας
γράμματα χειμάρρω δ'οἶα καταρδομένα,
καὶ τὰ κατὰ σκηνὴν μετεκαίνισεν. ὦ στόμα πάντων
δεξιόν, ἀρχαίων ἦσθά τις ἡμιθέων.¹⁷⁵²

Questa l'invenzione di Tespi, ma gli spettacoli scherzosi nella selva rustica e i canti, questi qui di Tespi, fu Eschilo a sollevarli fino a renderli più perfetti, lui che incise parole non finemente cesellate, ma come bagnate da un torrente in piena, e rinnovò le cose della scena. O bocca abile in tutte le cose, eri uno degli antichi semidei! (trad. di M. Arsetti)

Orazio, *Ars Poetica* (65 a.C. – 8 a.C.)

Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ
dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis,
quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora.¹⁷⁵³

Dice la tradizione che fu Tespi a inventare il genere non mai conosciuto della tragedia, e a portare sul carro drammi recitati e cantati da attori con la faccia tinta di mosto. (trad. di U. Dotti)

Epistulae

Serus enim Graecis admovit acumina chartis
et post Punica bella quietus quaerere coepit,
quid Sophocles et Thespis et Aeschylus utile ferrent.¹⁷⁵⁴

Tardi volse il Romano il suo ingegno agli scritti dei Greci e solo dopo le puniche guerre, in pace, cominciò a domandarsi che mai avessero detto di bello un Sofocle, un Eschilo, un Tespi. (trad. di U. Dotti)

¹⁷⁵² *Anth. Pal.* VII, 411 (Dioscoride).

¹⁷⁵³ *Hor. Ars. P.* 275-277.

¹⁷⁵⁴ *Hor. Epist.* II, 1, 161-163.

Plutarco, *Vite Parallele* (96-120 d.C. ca.)

ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν ἤδη τὴν τραγωδίαν κινεῖν, καὶ διὰ τὴν καινότητα τοὺς πολλοὺς ἄγοντος τοῦ πράγματος, οὐπω δ' εἰς ἄμιλλαν ἐναγώνιον ἐξηγμένου, φύσει φιλήκοος ὢν καὶ φιλομαθῆς ὁ Σόλων, ἔτι μᾶλλον ἐν γῆρα σχολῇ καὶ παιδιᾷ καὶ νῆ Δία πότοις καὶ μουσικῇ παραπέμπων ἑαυτόν, ἐθεάσατο τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, ὥσπερ ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς. μετὰ δὲ τὴν θεῶν προσαγορεύσας αὐτὸν ἠρώτησεν εἰ τοσούτων ἐναντίον οὐκ αἰσχύνεται τηλικαῦτα ψευδόμενος. φήσαντος δὲ τοῦ Θέσπιδος μὴ δεινὸν εἶναι τὸ μετὰ παιδιᾷς λέγειν τὰ τοιαῦτα καὶ πράσσειν, σφόδρα τῇ βακτηρίᾳ τὴν γῆν ὁ Σόλων πατάξας: “ταχὺ μέντοι τὴν παιδιάν,” ἔφη, “ταύτην ἐπαινοῦντες οὕτω καὶ τιμῶντες εὐρήσομεν ἐν τοῖς συμβολαίοις.”¹⁷⁵⁵

Tespi cominciava proprio allora a modificare la tragedia e l'iniziativa attirava la gente per la novità, anche se non si era ancora arrivati ad un concorso teatrale. Solone, che per natura amava ascoltare e imparare, e che nella vecchiaia ancor più si abbandonava ai passatempi, allo svago, e per Zeus, al bere e alla musica, andò a vedere Tespi il quale, secondo l'uso degli antichi, recitava egli stesso i suoi drammi. Dopo lo spettacolo, Solone gli rivolse la parola e gli domandò se non si vergognava a raccontare tali fandonie davanti a tanta gente. Tespi replicò che non c'era niente di male a dire e a fare tali cose per divertimento, e allora Solone, colpendo violentemente col bastone la terra, esclamò: «ben presto certo, a furia di lodare e apprezzare così questo divertimento, ce lo troveremo nei contratti!». (trad. di M. Manfredini, L. Piccirilli)

¹⁷⁵⁵ Plu. Sol. 29, 6-7.

Pseudo-Plutarco, *Proverbi Alessandrini*

Μωρύχου Διονύσου: καὶ, Μωρότερος εἶ Διονύσου, ὃς τάνδον ἀφείς, ἔξω τῆς οἰκίας κάθηται: ἐπὶ τῶν εὐθηῆς τι διαπεπραγμένων. Μώρυχος δὲ ὁ Διόνυσος κατ' ἐπίθετον ἀπὸ τοῦ τὸ πρόσωπον αὐτοῦ μολύνεσθαι, ἐπειδὴν τρυγῶσι, τῷ ἀπὸ τῶν βοτρύων γλεύκει καὶ τοῖς χλωροῖς σύκοις. μωρύξαι δὲ τὸ μολῦναι: καταγνωσθῆναι δὲ αὐτοῦ εὐήθειαν, παρόσον ἔξω τοῦ νεοῦ τὸ ἄγαλμα αὐτοῦ ἐστὶ παρὰ τῆ εἰσόδῳ ἐν ὑπαίθρῳ.¹⁷⁵⁶

Di Dioniso Insozzato e sei più sciocco di Dioniso, che, trascurate le faccende domestiche, dimora fuori casa. Per chi ha compiuto qualcosa di stupido. Dioniso è “Insozzato” con un epiteto che deriva dal suo essersi sporcato il volto, quando si vendemmiava, col mosto dei grappoli e coi fichi freschi: “insozzarsi” vale “sporcarsi”. Vi è riconosciuta la sua stupidità, in quanto la sua statua è fuori dal tempio, vicino all’ingresso e a cielo scoperto. (trad. di E. Lelli, G. Pisani)

«τὰ μηδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· τὴν κωμωδίαν καὶ τὴν τραγωδίαν ἀπὸ γέλωτος εἰς τὸν ἴβιον φασὶ παρελθεῖν. καὶ <γὰρ> κατὰ καιρὸν τῆς συγκομιδῆς τῶν γεννημάτων παραγενομένους τινὰς ἐπὶ τὰς ληνοὺς καὶ τοῦ γλεύκουσι πίνοντας [ποιήματα τινα] σκώπτειν· <ὔστερον δὲ σκωπτικὰ> |ποιήματα τινα| καὶ γράφειν, <ἄ> διὰ τὸ πρότερον ἐν κώμαις ἄδεσθαι κωμωδίαν καλεῖσθαι. ἤρχοντο δὲ καὶ συνεχέστερον εἰς τὰς κώμας τὰς Ἀττικὰς γύψῳ τὰς ὄψεις κεχρισμένοι καὶ ἔσκωπτον. * * * τραγικὰ παρεισφέροντες, <ἐπὶ τὸ> αὐστηρότερον μετῆλθον * * * ταῦτα οὖν καὶ ἐπεὶ τῷ Διονύσῳ πολέμιόν ἐστιν ὁ τράγος ἐπισκώπτοντές τινες ἔλεγον. * * * ἐπὶ τῶν τὰ ἀνοικεῖα τισὶ προσφερόντων»¹⁷⁵⁷

¹⁷⁵⁶ Plut. *Prov. Alex.* I, 40.

¹⁷⁵⁷ Plut. *Prov. Alex.* 30.

Zenobio, *Proverbi* (II sec. d.C.)

Μωρότερος εἶ Μορύχου: αὕτη ἡ παροιμία λέγεται παρὰ τοῖς Σικελιοῦταις, ἐπὶ τῶν εὐήθεις τι διαπρασσομένων, ὡς φησι Πολέμων ἐν τῇ πρὸς Διόφιλον ἐπιστολῇ. Λέγεται δὲ οὕτως: Μωρότερος εἶ Μορύχου, ὃς τὰ ἔνδον ἀφείξ ἔξω τῆς οἰκίας κάθηται. Μόρυχος δὲ Διονύσου ἐπίθετον, ἀπὸ τοῦ τὸ πρόσωπον αὐτοῦ μολύνεσθαι, ἐπειδὴν τρυγᾶσι, τῷ ἀπὸ τῶν βοτρύων γλεύκει καὶ τοῖς χλωροῖς σύκοις: μορύξαι γὰρ τὸ μολῦναι. Καταγνωσθῆναι δὲ αὐτοῦ εὐήθειαν, παρόσον ἔξω τοῦ νεῶ τὸ ἄγαλμα αὐτοῦ ἐστί, παρὰ τῇ εἰσόδῳ ἐν ὑπαίθρῳ.¹⁷⁵⁸

Sei più sciocco di Morico: questo proverbio è detto dai Sicelioti per coloro che compiono qualcosa di sciocco, come dice Polemone nella lettera a Diofilo. Si dice così: “Sei più sciocco di Morico, che lasciata la roba dentro, dimorava fuori casa”. Morico è un epiteto di Dioniso, per il fatto che aveva il volto sporco, in occasione della vendemmia, con il mosto dei grappoli e con i fichi verdi; infatti l’*‘insudiciare’* si dice *‘sporcare’*. Si fa riferimento alla sua semplicità, in quanto la sua statua si trova fuori dal tempio, presso l’entrata, a cielo scoperto. (trad. di E. Lelli)

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· ἐπὶ τῶν τὰ μὴ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις λεγόντων ἢ παροιμία εἴρηται. Ἐπειδὴ τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένων διθύραμβον ᾄδειν εἰς τὸν Διόνυσον, οἱ ποιηταὶ ὕστερον ἐκβάντες τὴν συνήθειαν ταύτην, Αἴαντας καὶ Κενταύρους γράφειν ἐπεχείρουν. Ὅθεν οἱ θεώμενοι σκώπτοντες ἔλεγον· “Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”. Διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ.¹⁷⁵⁹

Non c’entra nulla con Dioniso. Il proverbio si dice per coloro che affermano qualcosa che non si accorda alle premesse. Una volta i cori tragici erano abituati a cantare il ditirambo in onore di Dioniso, ma poi i poeti, allontanandosi da questa consuetudine, presero a scrivere di Aiace e dei Centauri. Di qui gli spettatori canzonandoli dicevano “Non c’entra nulla con Dioniso”. Alla fine, per questo motivo, apparve loro opportuno mettere in scena i satiri, affinché non sembrasse che si dimenticassero del dio. (trad. di E. Lelli)

Diogeniano, *Proverbi* (II sec. d.C.)

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· ἐπὶ τῶν τὰ μὴ προσήκοντα φλυαρούντων. Πρῶτον γὰρ τὰ Διονύσου ἄδοντες οἱ ποιηταὶ, ὕστερον κατεφρόνουν. Οἱ οὖν τοῦ Διονύσου ἔλεγον, Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.¹⁷⁶⁰

¹⁷⁵⁸ Zen. V, 13.

¹⁷⁵⁹ Zen. V, 40.

¹⁷⁶⁰ Diog. VII, 18.

Non c'entra niente con Dioniso: per chi parla di cose sconvenienti. I poeti, che all'inizio cantavano le storie di Dioniso, successivamente misero da parte questo argomento. I sacerdoti di Dioniso dissero: "non c'entra niente con Dioniso". (trad. di E. Lelli)

Clemente Alessandrino (II sec. d.C.)

Il Protrettico

παραθήσομαι τοῦ Μορύχου Διονύσου τὸ ἄγαλμα Ἀθήνησι γεγονέναι μὲν ἐκ τοῦ φελλάτα καλουμένου λίθου, ἔργον δὲ εἶναι Σίκωνος τοῦ Εὐπαλάμου, ὡς φησι Πολέμων ἔν τινι ἐπιστολῇ.¹⁷⁶¹

ti dirò che la statua di Dioniso Morycho in Atene, la quale è stata fatta dalla così detta pietra fellata, è opera di Sicone, figlio di Eupolamo, come dice Polemone in una sua lettera. (trad. di M. Galloni)

Stromati

Ναὶ μὴν ἴαμβον μὲν ἐπενόησεν Ἀρχίλοχος ὁ Πάριος, χωλὸν δὲ ἴαμβον Ἰππῶναξ ὁ Ἐφέσιος, καὶ τραγωδίαν μὲν Θέσπις ὁ Ἀθηναῖος, κωμωδίαν δὲ Σουσαρίων ὁ Ἰκαριεύς.¹⁷⁶²

Il giambo fu ideazione di Archiloco di Paro, il coliambo di Ipponatte di Efeso, la tragedia di Tespi ateniese, la commedia di Susarione di Icaria. (trad. di G. Pini)

¹⁷⁶¹ Clem. Alex. *Protr.* IV, 47.

¹⁷⁶² Clem. Alex. *Strom.* I, 16, 79, 1.

Giulio Polluce, *Onomasticon* (135-192 d.C. ca.)

ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.¹⁷⁶³

Il palco (?) era un'antica tavola, salito sul quale, un tale, prima di Tespi, rispondeva ai coreuti.

Diogene Laerzio (180-240 d.C.)

Vita di Solone

καὶ Θέσπιν ἐκόλυσε τραγωδίας διδάσκειν, ὡς ἀνωφελεῖ τὴν ψευδολογίαν.¹⁷⁶⁴

Impedì a Tespi la rappresentazione di tragedie ritenendo inutili le menzogne dei poeti. (trad. di M. Gigante)

Vita di Platone

᾿Ωσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγωδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἓνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν καὶ δεύτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς καὶ συνεπλήρωσεν τὴν τραγωδίαν, οὕτως καὶ τῆς φιλοσοφίας ὁ λόγος πρότερον μὲν ἦν μονοειδῆς ὡς ὁ φυσικός, δεύτερον δὲ Σωκράτης προσέθηκε τὸν ἠθικόν, τρίτον δὲ Πλάτων τὸν διαλεκτικὸν καὶ ἐτελεσιούργησε τὴν φιλοσοφίαν.¹⁷⁶⁵

Come nelle più antiche rappresentazioni tragiche soltanto il coro sostenne tutta l'azione drammatica, poi Tespi introdusse un primo attore determinando le pause del coro, ed Eschilo un secondo e Sofocle un terzo portando a completa perfezione la tragedia così pure la filosofia prima si rivolse unicamente alla natura, poi con Socrate all'etica ed infine con Platone alla dialettica, cioè alla sua completa e perfetta evoluzione. (trad. di M. Gigante)

¹⁷⁶³ Poll. IV, 123.

¹⁷⁶⁴ Diog. Laert. I, 59.

¹⁷⁶⁵ Diog. Laert. III, 56.

Vita di Eraclide

Φησὶ δ' Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς καὶ τραγωδίας αὐτὸν ποιεῖν καὶ
Θέσπιδος αὐτὰς ἐπιγράφειν.¹⁷⁶⁶

Aristosseno il musico dice che [Eraclide] compose delle tragedie e le spacciò come
opere di Tespi. (trad. di M. Gigante)

Ateneo, *Deipnosophisti* († post 192 d.C.)

Φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταί, Θέσπιδος, Πρατίνου [Κρατῖνος], Φρύνιχος,
ὄρχησται ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν
τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους
ὄρχεῖσθαι.¹⁷⁶⁷

Si dice anche che gli antichi poeti Tespi, Pratina [Cratino], Frinico venivano
chiamati “danzatori” non solo per il fatto che si occupavano delle danze corali dei
loro drammi, ma anche perché, al di fuori delle loro composizioni, insegnavano a
danzare a chi lo desiderava. (trad. di L. Canfora)

Σωσίβιος δ' ὁ Λάκων ἀποδεικνύς εὔρημα Διονύσου τὴν συκὴν διὰ τοῦτό φησι καὶ
Λακεδαιμονίους Συκίτην Διόνυσον τιμᾶν. Νάξιοι δέ, ὡς Ἀνδρίσκος, ἔτι δ'
Ἀγλαοσθένης, ἱστοροῦσι Μελίχιον καλεῖσθαι τὸν Διόνυσον διὰ τὴν τοῦ συκίνου
καρποῦ παράδοσιν. διὸ καὶ τὸ πρόσωπον τοῦ θεοῦ παρὰ τοῖς Νάξιοις τὸ μὲν τοῦ
Βακχέως Διονύσου καλουμένου εἶναι ἀμπέλινον, τὸ δὲ τοῦ Μελιχίου σύκινον. τὰ
γὰρ σῦκα μελίχα καλεῖσθαι.¹⁷⁶⁸

Gli abitanti di Nasso poi, secondo Andrisco e anche Aglostene, raccontano che
Dioniso è chiamato Μελίχιος (dolce) per il dono del frutto del fico. Perciò anche
per quanto riguarda la maschera del dio presso gli abitanti di Nasso, quella di
Dioniso che chiamano Βακχέως è di legno di vite, mentre quella di Dioniso
Μελίχιος è di legno di fico. I fichi infatti sono detti μελίχα (dolci). (trad. di L. Canfora)

¹⁷⁶⁶ Diog. Laert. V, 92.

¹⁷⁶⁷ Ath. I, 22a.

¹⁷⁶⁸ Ath. III, 78c.

Evanzio, *De fabula* (prima metà IV sec. d.C.)

Quamvis igitur retro prisca volventibus reperiatur Thespis tragoediae primus inventor et comoediae veteris pater Eupolis cum Cratino Aristophaneque esse credatur, Homerus tamen, qui fere omnis poeticae largissimus fons est, etiam his carminibus exempla praebuit et velut quandam suorum operum legem praescrisit.¹⁷⁶⁹

Dunque, sebbene andando all'indietro si trovi Tespi come primo autore nel campo della tragedia e padre della commedia antica invece si consideri Eupoli con Cratino e Aristofane, tuttavia Omero, che per quasi ogni tipo di poesia è la fonte più ricca, fu di modello anche a questi generi poetici e con le sue opere dettò quasi legge. (trad. di G. Cupaiolo)

Temistio, *Orationes* (317-388 d.C. ca.)

καὶ οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιῶν ἦδεν εἰς τοὺς θεοὺς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὰς καὶ ὀκρίβαντας, τὰ δὲ πλείω τούτων Σοφοκλέους ἀπελάυσασμεν καὶ Εὐριπίδου;¹⁷⁷⁰

Non dobbiamo tenere alcun conto di ciò che dice Aristotele, che all'inizio era introdotto il coro per cantare in onore degli dèi, poi Tespi inventò prologo e dialoghi parlanti ed Eschilo il secondo e terzo attore e i coturni, mentre a Sofocle e ad Euripide dobbiamo le innovazioni successive? (trad. di R. Maisano)

¹⁷⁶⁹ Evanthius *De Fab.* I, 5.

¹⁷⁷⁰ Them. *Or.* 26, 316d.

Diomede Grammatico, *Ars grammatica* (fine IV sec. d.C.)

Alii autem putant a faece, quam Graecorum quidam τρύγα appellant, tragoediam nominatam, per mutationem litterarum υ in α versa, quoniam olim nondum personis a Thespide repertis, tales fabulas peruncti ora faecibus agitabant, ut rursum est Horatius testis sic,

ignotum tragicæ genus Camenæ
dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis,
quæ canerent agerentque infecti faecibus ora.¹⁷⁷¹

Alcuni ritengono che dalla feccia che alcuni Greci chiamano τρύγα, per il cambiamento della υ in α, derivi il termine tragedia; poiché un tempo non erano ancora state inventate le maschere da Tespi, [gli attori] recitavano tali drammi con la faccia tinta di feccia, come attesta di nuovo Orazio:

ignotum tragicæ genus Camenæ
dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis,
quæ canerent agerentque infecti faecibus ora.

Fozio, *Lexicon* (IX sec. d.C.)

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον Ἐπιγένους τοῦ Σικωνίου τραγωδίαν εἰς αὐτὸν ποιήσαντος ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο ὅθεν ἢ παροιμία βέλτιον δὲ οὕτως τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ σατυρικὰ ἐλέγετο ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέπησαν μηκέτι τοῦ θεοῦ μνημονεύοντες ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θεσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.¹⁷⁷²

¹⁷⁷¹ Diom. III, 487, 25-29.

¹⁷⁷² Phot. *Lex. s.v.* Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (THEODORIDIS 618).

Suda, (X sec. d.C.)

s.v. Θέσπις

Θέσπις, Ἰκαρίου, πόλεως Ἀττικῆς, τραγικὸς ἰς ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγωδιοποιοῦ Ἐπιγένου τοῦ Σικωνίου τιθέμενος, ὡς δέ τινες δεύτερος μετὰ Ἐπιγένῃ: ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασί. καὶ πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμυθίῳ ἐτραγώδησεν, εἶτα ἀνδράχνη ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν προσωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνη κατασκευάσας. ἐδίδαξε δὲ ἐπὶ τῆς πρώτης καὶ ξ Ὀλυμπιάδος. μνημονεύεται δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ Ἄθλα Πελίου ἢ Φόρβας, Ἱερεῖς, Ἱήθειοι, Πενθεύς.¹⁷⁷³

Tespi, di Icaria, città dell'Attica, poeta tragico, il [sedicesimo] dopo il primo scrittore di tragedie Epigene di Sicione, secondo alcuni il secondo dopo Epigene; altri dicono che fu il primo tragico. All'inizio egli si esibì con la faccia coperta di biacca, poi nella sua esibizione coprì (la sua faccia) con la portulaca e poi introdusse l'uso di maschere fatte con semplice lino. Allestì i suoi drammi nella sessantunesima Olimpiade. È ricordato per le sue rappresentazioni: *I giochi funebri per Pelio o Forbas, I sacerdoti, I giovani, Penteo*.

s.v. Μορύχος

ὄπερ ἔοικε Μορύχου γένος καὶ σάγμα. σάγμα δὲ ἡ θήκη τοῦ ὄπλου. καὶ παροιμία: Μορύχου εὐηθέστερος: ἐπὶ τῶν εὐηθῆς τι διαπραττομένων. ἐπίθετον δὲ ἐστὶ τοῦ Διονύσου, ἀπὸ τοῦ μορύξαι, ὃ ἐστὶ μολῦναι, ἐπειδὴν τρυγῶσι, τῶν βοτρύων τῷ γλεύκει καὶ τοῖς χλωροῖς σύκοις.¹⁷⁷⁴

[c'è] il proverbio: 'più sciocco di Morico'; in riferimento a quelli che fanno qualcosa di sciocco. È un epiteto di Dioniso, dal [verbo] μορύξαι, cioè imbrattare durante la vendemmia con il mosto dei grappoli d'uva e con i fichi verdi.

¹⁷⁷³ SUDA Θ 282 Adler.

¹⁷⁷⁴ SUDA μ 1266 Adler.

s.v. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον: Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγωδίαν εἰς τὸν Διόνυσον ποιήσαντος, ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο: ὅθεν ἡ παροιμία. βέλτιον δὲ οὕτως: τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικὰ ἐλέγετο: ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέπησαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες: ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.¹⁷⁷⁵

“Niente a che fare con Dioniso”. Quando Epigene di Sicione compose una tragedia su Dioniso, alcuni gridarono questa frase; di qui il proverbio. Ma è preferibile così: un tempo (i poeti), scrivendo su Dioniso, gareggiavano con quei drammi che appunto erano detti satireschi; in seguito, passando a comporre tragedie, a poco a poco si volsero ai miti e alle vicende dolorose, non facendo più menzione di Dioniso; di qui anche gridarono questa frase. Cameleonte attesta qualcosa di simile nell’opera *Su Tespi*. (trad. di D. Giordano)

Giovanni Diacono, *Sui tragici* (ante XII sec. d.C.)

Δράκων δὲ ὁ Λαμψακηνὸς δράμα φησὶ πρῶτον Ἀθήνησι διδαχθῆναι ποιήσαντος Θέσπιδος.¹⁷⁷⁶

Draconte di Lampsaco dice che un dramma fu messo in scena per la prima volta ad Atene per opera di Tespi. (trad. di M. Ornaghi)

Macario Crisocefalo, *Proverbia* (XIV sec. d.C.)

Μωρότερος προβάτου: καὶ Μωρότερος Μορύχου: ἐπὶ τῶν εὐηθῶν καὶ ἀλογίστων.¹⁷⁷⁷

¹⁷⁷⁵ SUDA o 806 Adler.

¹⁷⁷⁶ Johann. Diac. fr. 452v.

¹⁷⁷⁷ Macar. VI, 8.

Michele Apostolio, *Proverbi* 11,91 (1420 ca.-1478)

Μωρότερος Μωρύχος: ἐπὶ τῶν εὐηθέσ τι διαπραττομένων· οὗτος γὰρ ὁ Μώρυχος τὰ ἔνδον ἀφείς, ἔξω τῆς οἰκίας ἐκάθητο. λέγεται δὲ παρὰ Σικελιώταις Μώρυχος καὶ Διόνυσος· διὰ τὸ μολύνεσθαι αὐτοῦ τοῦ πρόσωπον ἐν τρυγί.¹⁷⁷⁸

Scholia in Dionysii Thracis *Artem grammaticam* (?)

καὶ εὐρέθη ἡ μὲν τραγωδία ὑπὸ θέσπιδός τινος Ἀθηναίου, ἡ δὲ κωμωδία ὑπὸ Ἐπιχάρμου ἐν Σικελίᾳ, καὶ ὁ ἴαμβος ὑπὸ Σουσαρίωνος.¹⁷⁷⁹

E la tragedia fu inventata da un tale Tespi di Atene, la commedia da Epicarmo in Sicilia, e il giambo da Susarione. (trad. di M. Ornaghi)

¹⁷⁷⁸ Apostol. XI, 91.

¹⁷⁷⁹ Scholia Dion. Thrax. *Ars. gr.* 1,2. (HilgardD 1901, p. 475, rr. 19-25).

III. FONTI FIGURATIVE

1. Rilievi e sculture

Reperti provenienti da Ikaria

La stele di guerriero (530 a.C. ca.)¹⁷⁸⁰

RICHTER 1961, fig. 129; JEFFERY 1962, p. 135, n. 37; KAROUZOU 1968, p. 18, n. 3071; KALTSAS 2002, p. 64, n. 86.



Fig. 130 Stele del guerriero da Ikaria. Atene, Museo archeologico nazionale, n. inv. 3071.

Rilievo con figura femminile seduta (Erigone?) (420 a.C. ca.)¹⁷⁸¹

¹⁷⁸⁰ Cfr. capitolo II par. 5.

¹⁷⁸¹ Cfr. capitolo III par. 2.5.

BUCK 1889e, pp. 468-469, plate XIII; MITROUPOULOU 1977, pp. 50-51, n. 83, fig. 122; KAROUZOU 1968, p. 56, n. 3076; COMELLA 2002, pp. 73, 212 n. 3; KALTSAS 2002, p. 132, n. 253.



Fig. 131 Rilievo con figura femminile seduta da Ikaria. Atene, Museo archeologico nazionale, n. inv. 3076.

Monumento coregico con maschere teatrali (350-325 a.C.)¹⁷⁸²

KAROUZOU 1968, pp. 60-61, n. 4531; GREEN 1982, pp. 244-245, fig. 7; ZOUMBAKI 1987, pp. 44-45 n. 10, fig. 4d; COMELLA 2002, pp. 73, 213 n. 4; SCHOLL 2002, p. 34, fig. 24;



Fig. 132 Monumento coregico con maschere teatrali da Ikaria. Atene, Museo archeologico nazionale, n. inv. 4531.

¹⁷⁸² Cfr. capitolo III par. 1.3, epigrafe n. 12.

Maschera tragica (III sec. a.C.)¹⁷⁸³

BUCK 1889e p. 475, n. XX; ZOUMBAKI 1987, p. 57, n. 32, figg. 11a-b; KALTSAS 2002, p. 285, n. 600; MILANEZI 2007, p. 267, nota 120.

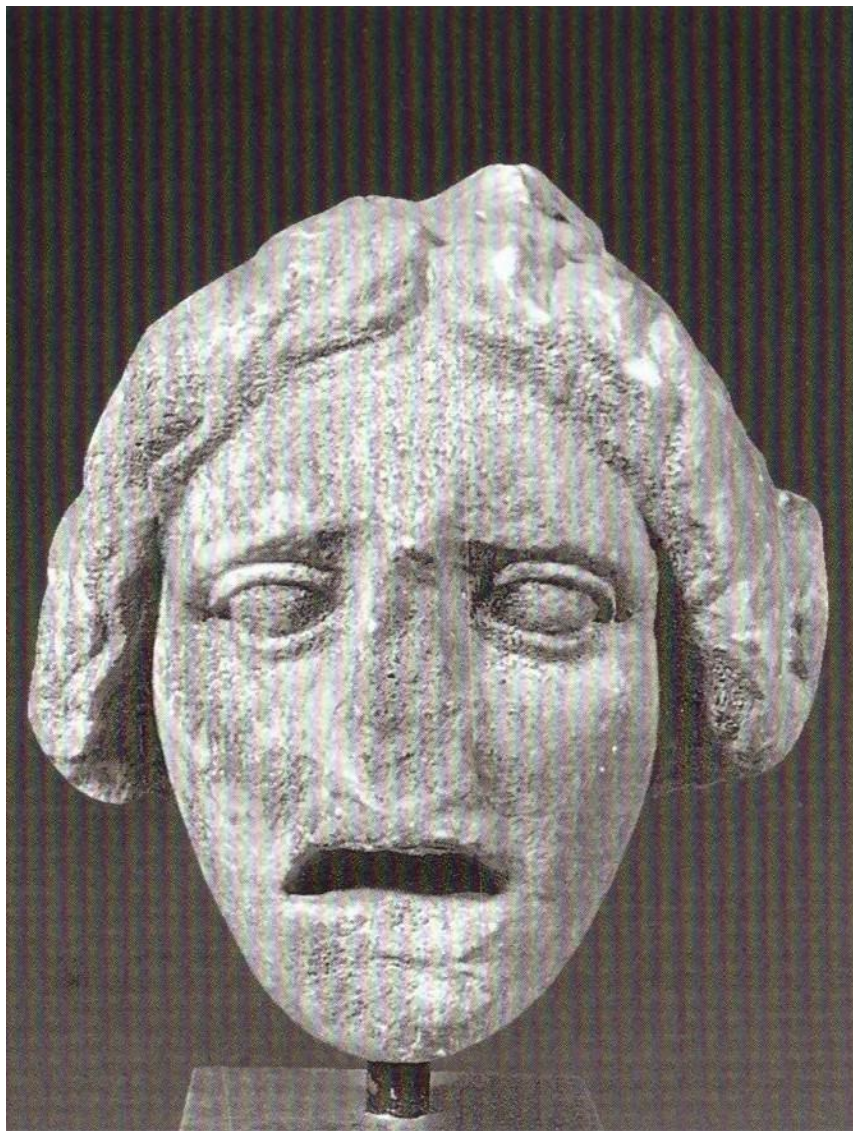


Fig. 133 Maschera tragica. Atene, Museo archeologico nazionale, n. inv. 3064.

¹⁷⁸³ Cfr. capitolo III par. 1.3.

Rilievi con la visita di Dioniso a casa di Ikarios

Rilievo di Parigi (fine III sec. a.C.)

LIMC 1986, vol. III.1, p. 495, n. 855, vol. III.2, p. 404, n. 855; LIMC 1990 vol v.1, p. 646, n. 12; HEINEMANN 2011, p. 398, plate LVII, fig. 6; MORAW 2011, p. 239, plate XLII, fig. 8.

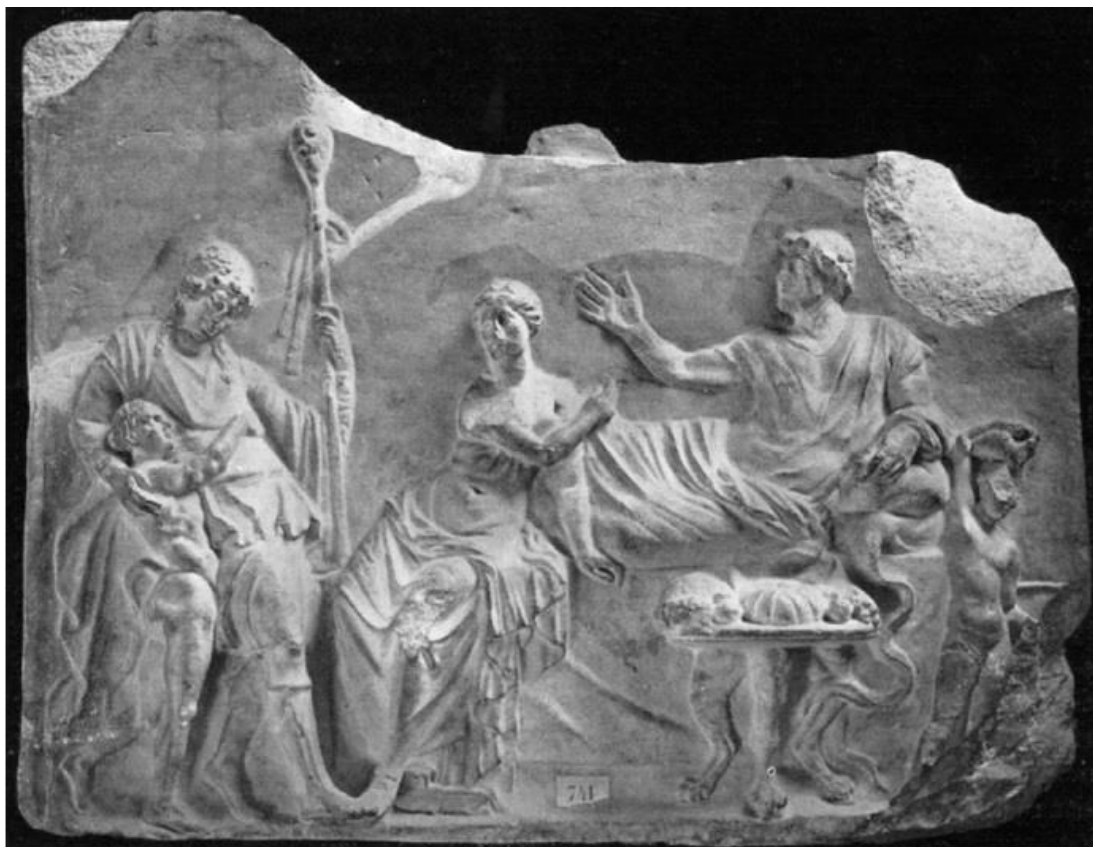


Fig. 134 Parigi, Museo del Louvre, n. inv. MA 741.

Rilievo votivo della fine del III sec. a.C., proveniente dal Pireo.

Rilievo di Londra (I sec. a.C.)

PICARD 1934, pp. 140-141, fig. 2; GREEN-HANDLEY 1995, p. 73, fig. 44, p. 116, n. 44; PEREGO 2018B, pp. 7-8.

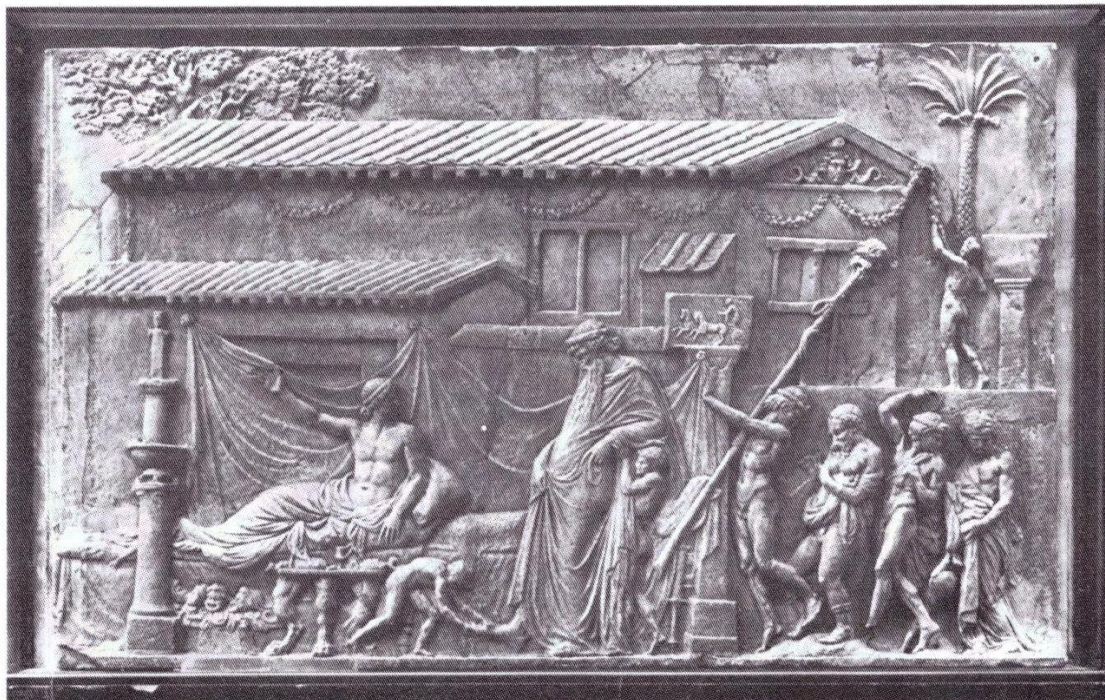


Fig. 135 Rilievo. Londra, British Museum, n. inv. 1805,0703.123.

Rilievo in marmo 0,91 x 1,52 m. Opera ellenistica della fine del I sec. a.C.¹⁷⁸⁴ Il rilievo è datato anche inizio I sec. a.C.¹⁷⁸⁵

¹⁷⁸⁴ PICARD 1934, pp. 140-141, fig. 2.

¹⁷⁸⁵ GREEN-HANDLEY 1995, p. 73, fig. 44, p. 116, n. 44.

Rilievo del Vaticano (I sec. a.C.)

LIMC 1986, vol. III.1, p. 495, n. 856, vol. III.2, p. 404, n. 856; LIMC 1990 vol v.1, pp. 646-647, n. 13.



Fig. 136 Vaticano. Sala dei busti, n. inv. 783.



Fig. 137 Dettaglio del rilievo. Vaticano. Sala dei busti, n. inv. 783.

Rilievo di Parigi (età augustea)

HEINEMANN 2011, p. 398, plate LVII, fig. 6.

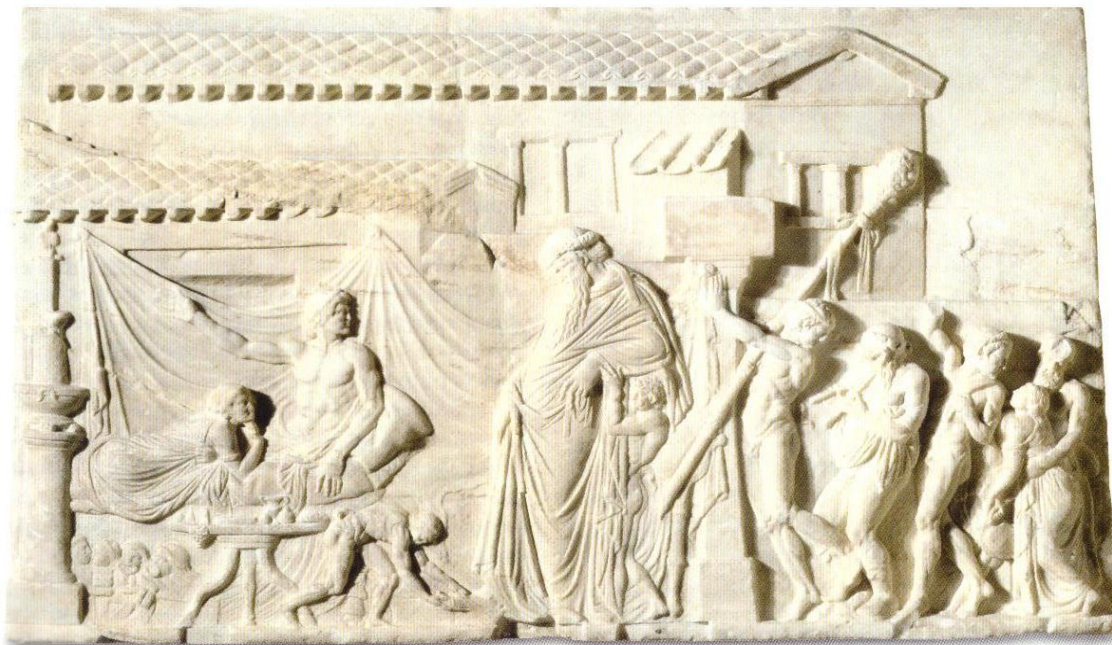


Fig. 138 Rilievo. Parigi, Museo del Louvre, n. inv. MA 1606.

Rilievo in terracotta di Londra (età augustea)

LIMC 1986, vol. III.1, p. 495, n. 857; LIMC 1990 vol V.1, p. 647, n. 15

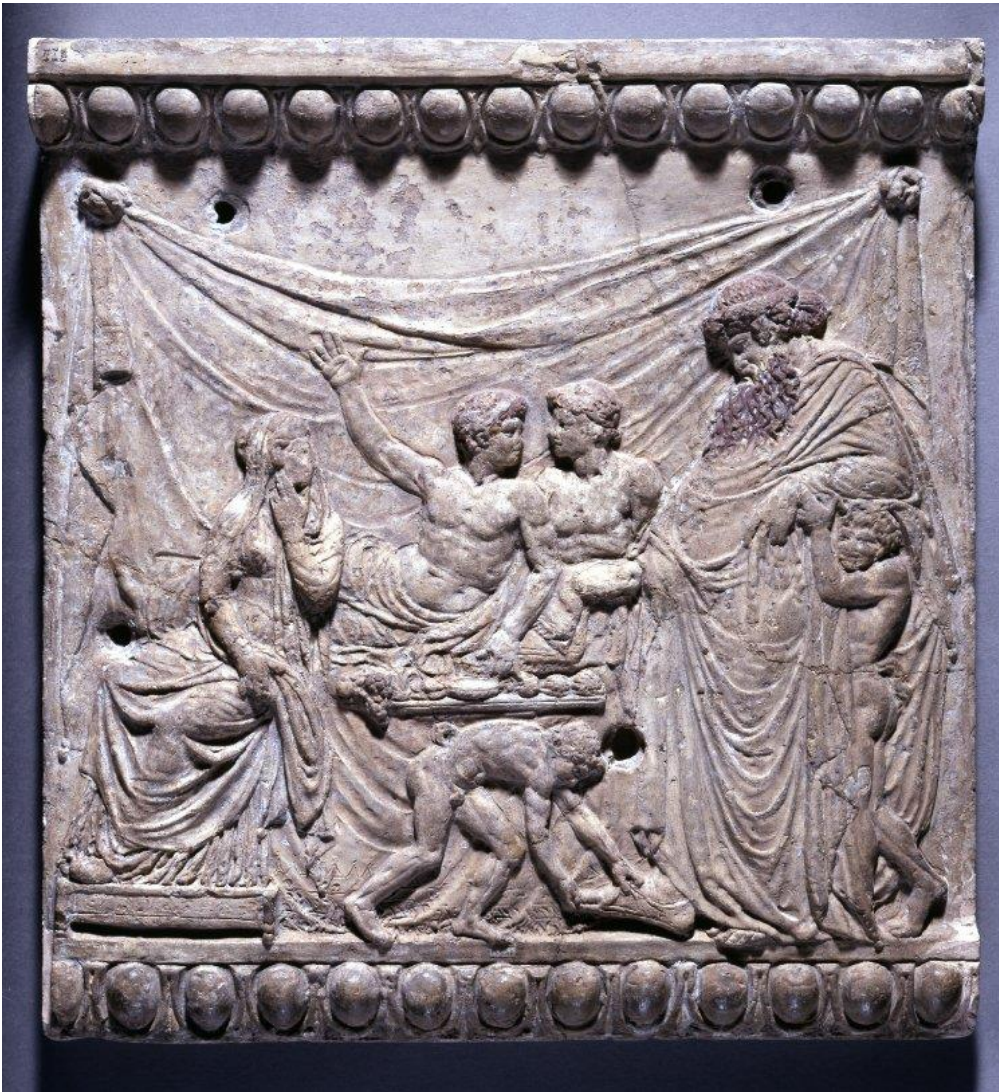


Fig. 139 Londra, British Museum, n. inv. D 531.

Rilievo in terracotta del tipo cosiddetto 'a campana'. Periodo augusteo.

Frammento di Gaeta (Rilievo neoattico)

BACCHIELLI 1996, pp. 146-147, fig. 2; MICHELI-PURCARO-SANTUCCI 2007, pp. 123-124, fig. 5.

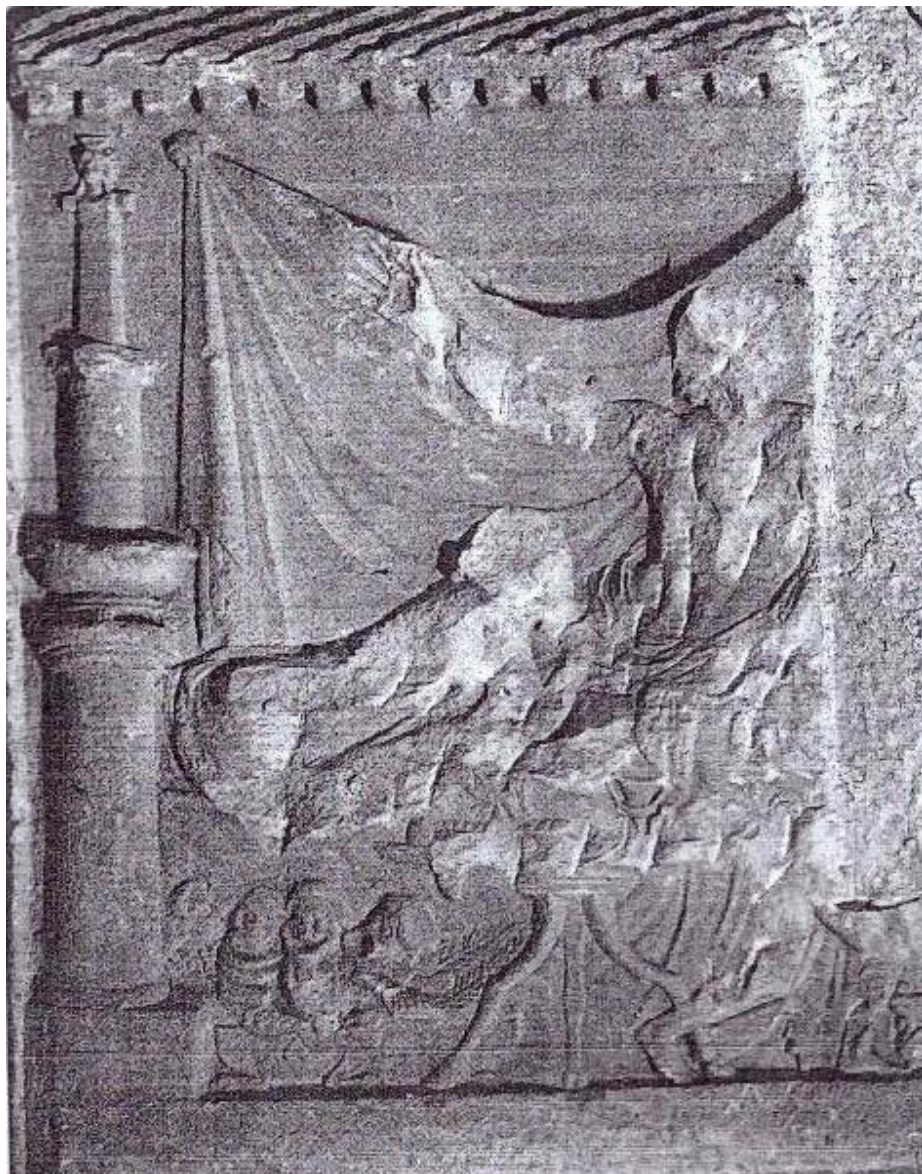


Fig. 140 Gaeta, Duomo.

Rilievo di Napoli (inizio I sec. d.C.)

LIMC 1986, vol. III.1, p. 495, n. 858, vol. III.2, p. 404, n. 858; ZANKER 1989, p. 69, fig. 49; LIMC 1990 vol v.1, p. 647, n. 14; JOHNS 1992, p. 114, fig. 101; PEREGO 2018B, pp. 11-12.



Fig. 141 Napoli, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 6713.

Bassorilievo in marmo pentelico, 76 x 13 cm. Inizi primo secolo d.C.

Frammento con Erigone (I sec. d.C.)

BACCHIELLI 1996, pp. 146-147, fig. 4; MICHELI-PURCARO-SANTUCCI 2007, p. 169.



Fig. 142 Frammento di rilievo. Pesaro, Palazzo Baldassini.

Frammento di rilievo del I sec. d.C. Altezza max 30, larghezza max. 32 cm.

Il rilievo fa parte della Collezione Castelli-Baldassini, ospitata nella galleria del Palazzo Baldassini già Del Monte di Pesaro.

Frammento con Papposileno (I sec. d.C.)

BACCHIELLI 1996, pp. 146-147, fig. 4; MICHELI-PURCARO-SANTUCCI 2007, p. 169.



Fig. 143 Frammento di rilievo. Papposileno. Pesaro, Palazzo Baldassini.

Frammento di rilievo. Testa barbata identificabile nel personaggio del Papposileno. Altezza max. 13,5, larghezza max. 7.6 cm.

Il rilievo fa parte della Collezione Castelli-Baldassini, ospitata nella galleria del Palazzo Baldassini già Del Monte di Pesaro.

Bema di Fedro (II sec. d. C.)

STURGEON 1977, pp. 31-39; LIMC 1986, III.1, p. 823, n. 1; LIMC 1990, v.1, p. 645, n. 1; ANGIOLILLO 1997, p. 146, fig. 82; NIELSEN 2002, fig. 29; KERÉNYI (1976) 2011³, p. 168, fig. 60; ISLER-KERÉNYI 2012, p. 308, fig. 10.



Fig. 144 Bema di Fedro. Atene, teatro di Dioniso.

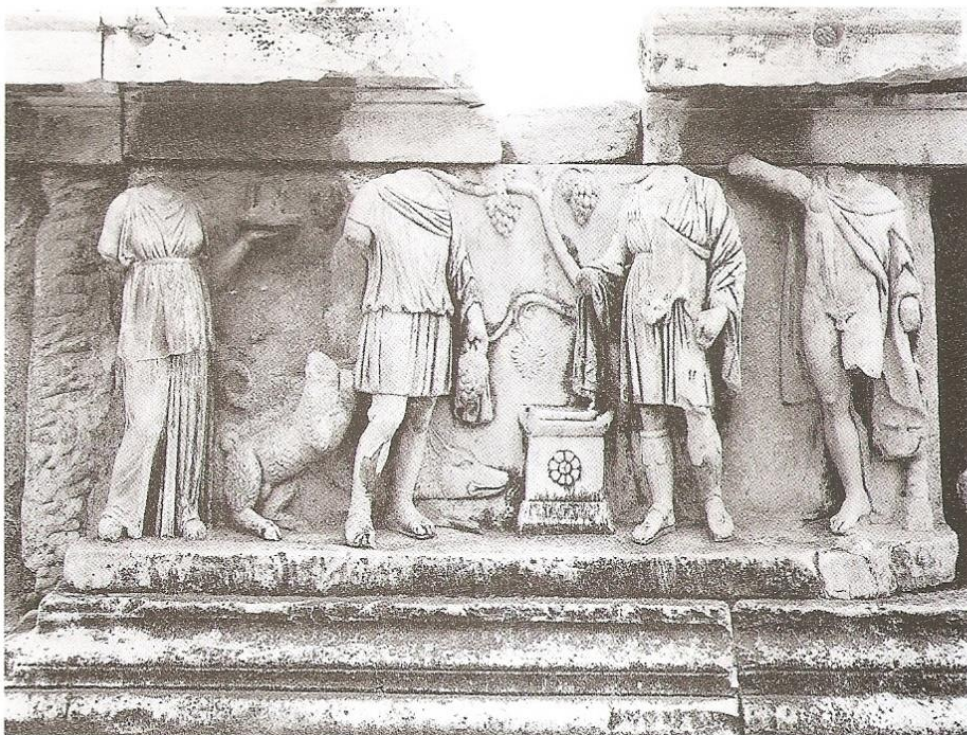


Fig. 145 La visita di Dioniso e Ikarios. Bema di Fedro. Atene, teatro di Dioniso.

Quattro rilievi in pietra decorano lo zoccolo scenico di età romana, detto bema di Fedro, del teatro di Dioniso di Atene. I rilievi rappresentano scene della vita di Dioniso: la nascita, l'arrivo in Attica, il

matrimonio sacro con la *basilissa*, l'incoronazione. Le lastre risalgono all'età di Adriano ed erano stati concepite come decorazione del palcoscenico frontale. Esse costituiscono il primo esempio di decorazione con narrazioni dionisiache concepite per il teatro.¹⁷⁸⁶

Nel rilievo con la visita di Dioniso a Ikarios la scena avviene intorno a un piccolo altare sacrificale decorato con una rosa. Le due figure centrali, sebbene acefale, sono identificabili dai loro attributi. La figura a destra è Dioniso. La vite sullo sfondo, la pelle di leopardo, gli stivali (*cothurni*) suggeriscono l'identificazione. Il dio indossa una corta tunica con una cintura alta in vita e un *himation* avvolto intorno alle braccia. È colto nell'atto di porgere qualcosa come se facesse un'offerta. Alle spalle di Dioniso si scorge una vite sottile con grappoli d'uva. La figura a sinistra dell'altare, identificato con Ikarios, indossa sandali, una corta tunica con cintura e clamide. L'uomo regge nella mano sinistra un grappolo d'uva, forse il dono ricevuto da Dioniso. L'animale accanto che sta sulle zampe posteriori è forse il capro destinato al sacrificio. Ikarios è accompagnato dal suo cane Mera la cui testa è visibile dietro le gambe del padrone. A sinistra del gruppo una figura femminile drappeggiata porta nella mano sinistra sollevata un'offerta. Potrebbe essere una menade, presenza tradizionale del corteo dionisiaco, oppure Erigone, la figlia di Ikarios. All'estrema destra una giovane figura maschile sta in punta di piedi con la mano destra alzata e indica qualcosa al centro. Nonostante indossi la pelle di leone, il tema dionisiaco suggerisce si tratti di un satiro piuttosto che di Ercole.

¹⁷⁸⁶ STURGEON 1977, pp. 31-32.

2. Pitture vascolari¹⁷⁸⁷

Dionisie rurali

Kylix attica con falloforia di Firenze (575-525 a.C.)

PICKARD-CAMBRIDGE 1927, fig. 4; GHIRON-BISTAGNE 1976, pp. 210-211, figg. 65-66; KEULS 1993 p. 81, fig. 71; CSAPO-SLATER 1995, fig. 19a; CSAPO 1997, pp. 265-279; LIMC 1997, VIII.1, p. 1121, n. 120, VIII.2, p. 766, fig. 120; HEDREEN 2004, p. 52, fig. 7a; PARKER 2005, p. 320, fig. 22; IOZZO 2009, pp. 260-262; KERÉNYI (1976) 2011³, fig. 87; BEAZLEY *on line* n. 547.

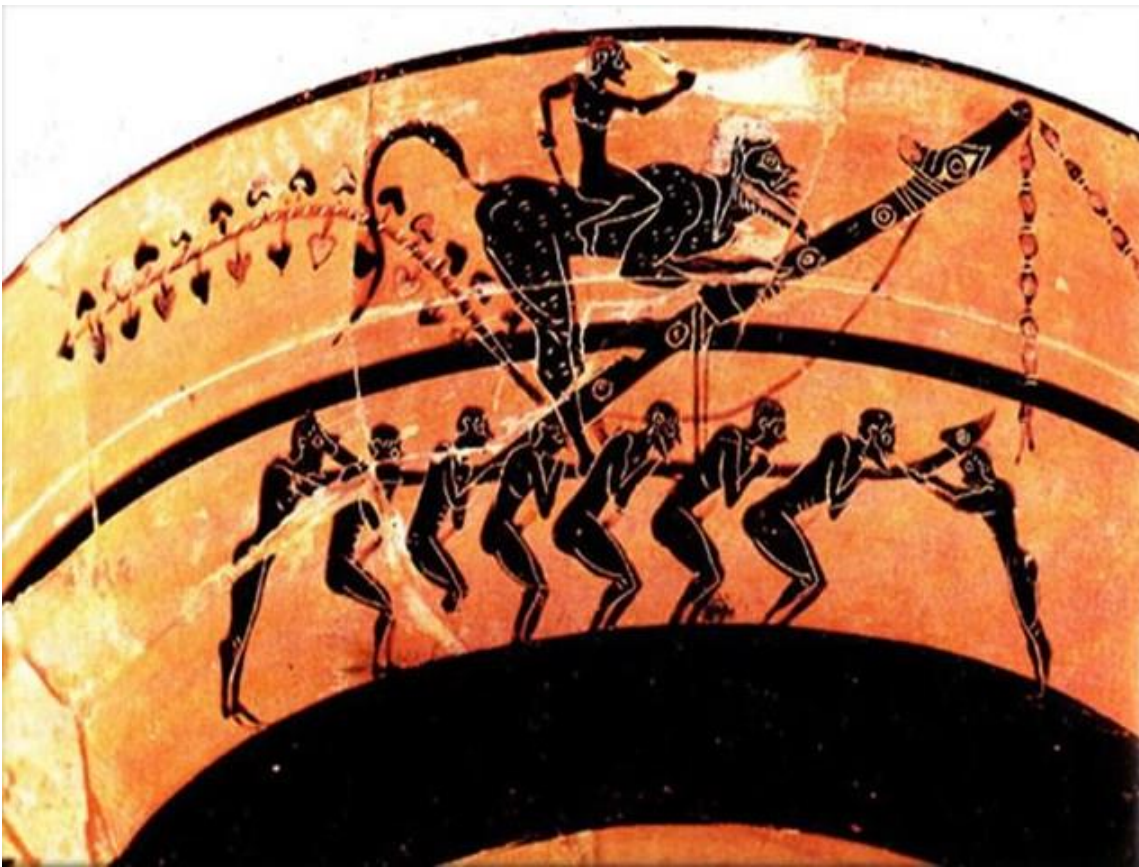


Fig. 146 *Kylix*. Firenze, Museo archeologico nazionale, n. inv. 3897.

Coppa attica a figure nere. Datata 575-525 a.C.

Rappresentazione di una falloforia.¹⁷⁸⁸

¹⁷⁸⁷ La datazione delle pitture vascolari è *vexata quaestio*. La cronologia presente nelle schede è quella indicata da Beazley (*on line*).

¹⁷⁸⁸ Per la descrizione iconografica analitica cfr. capitolo III par. 1.1.

Kylix del pittore Epitteto di Boston (525-475 a.C.)

BEAZLEY 1963, p. 1584 n. 10; IMMERWAHR 1992, p. 130, fig. 32A; BEAZLEY *on line* n. 200591.



Fig. 147 *Kylix* attica. Boston, Museum of Fine Arts, n. inv. 95.34.

Kylix attica a figure rosse. Attribuita al pittore Epitteto. Datata 525-475 a.C.

Un satiro itifallico, con in mano un corno potorio, cerca di stare in equilibrio su un otre.

Iconografia riconducibile al gioco dell'*askoliasmós*.¹⁷⁸⁹

¹⁷⁸⁹ Cfr. capitolo III par. 1.2.

Coppa del Proto-Panaetian Group di Bruxelles (525-475 a.C.)

BEAZLEY 1963 p. 317, n.15; LISSARRAGUE 1987, p. 75, fig. 56; LIMC 1997, VIII.2, fig. 767; HEDREEN 2004, pp. 51-52, fig. 7b; BEAZLEY *on line* n. 203253.

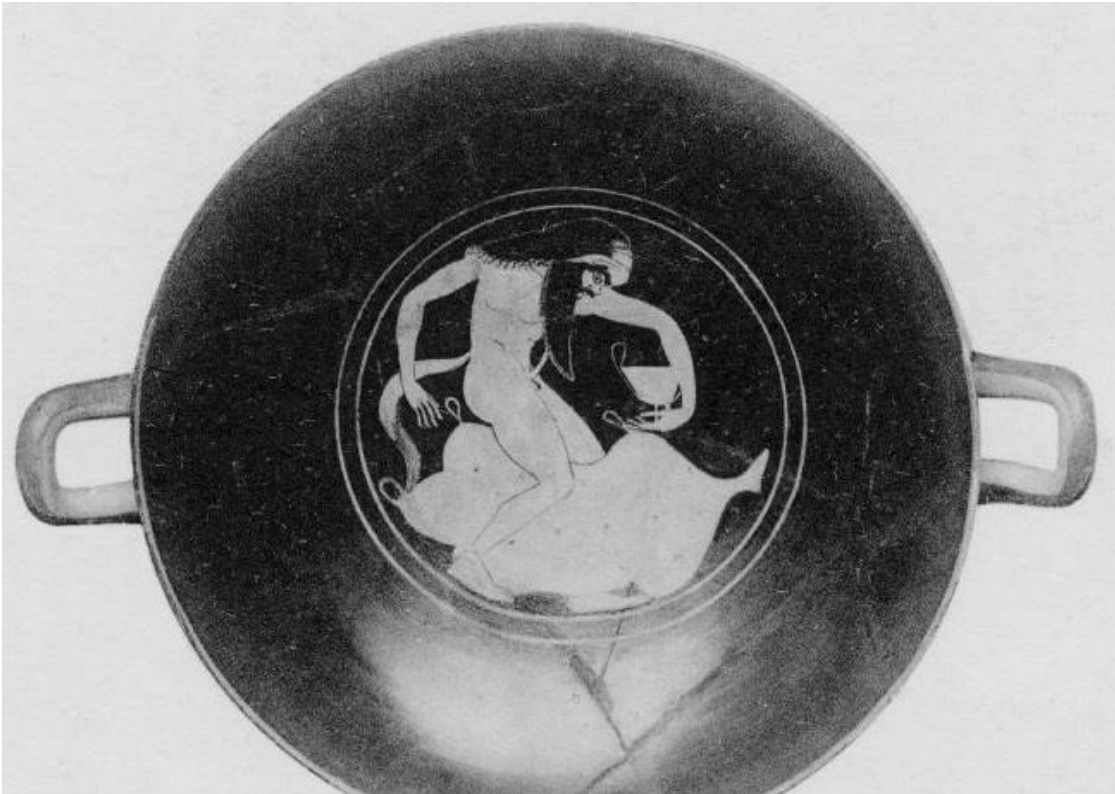


Fig. 148 Coppa. Brussels, Musees Royaux, n. inv. A723.

Coppa attica a figure rosse. Attribuita al cosiddetto Proto-Panaetian Group, il gruppo di ceramografi che precede l'attività del Pittore di Panaitios. Datata 525-475 a.C.

Un satiro itifallico, con in mano un *kantharos*, cerca di stare in equilibrio su un otre.

Iconografia riconducibile al gioco dell'*askoliasmós*.¹⁷⁹⁰

¹⁷⁹⁰ Cfr. capitolo III par. 1.2.

Antesterie

Skyphos di Atene con carro navale (525-475 a.C.)

LIMC 1986, vol. III.1, p. 492, n. 827; LISSARAGUE 1987, p. 192, fig. 162; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 20; KERENYI 2011, fig. 57; BEAZLEY *on line* n. 465.



Fig. 149 *Skyphos* frammentario. Atene, Museo nazionale dell'Acropoli, n. inv. 1.1281A.

Frammento di *skyphos* attico a figure nere proveniente dall'acropoli di Atene.

Datato 525-475 a.C., attribuito al Pittore di Teseo.

Dioniso barbato in chitone e *himation* è seduto sul carro barca. In mano regge un lungo ramo di vite.

Frontale a lui un silen auleta.

Iconografia riconducibile alla processione del carro barca delle Antesterie.¹⁷⁹¹

¹⁷⁹¹ Cfr. capitolo III par. 2.2.

Skyphos di Bologna con carro navale (525-475 a.C.)

BIEBER 1939 p. 19, fig. 58; SIMON 1983 p. 94, fig. 12; LIMC 1986, vol. III.1, p. 492, n. 829, vol. III.2, p. 398, n. 829; GUAZZELLI 1992, fig. 17; JONES ROCCOS 1995, p. 653, fig. 10; PARKER 2005 p. 303, fig. 19; KERENYI 2011, figg. 56a-b; BEAZLEY *on line* n. 4321.

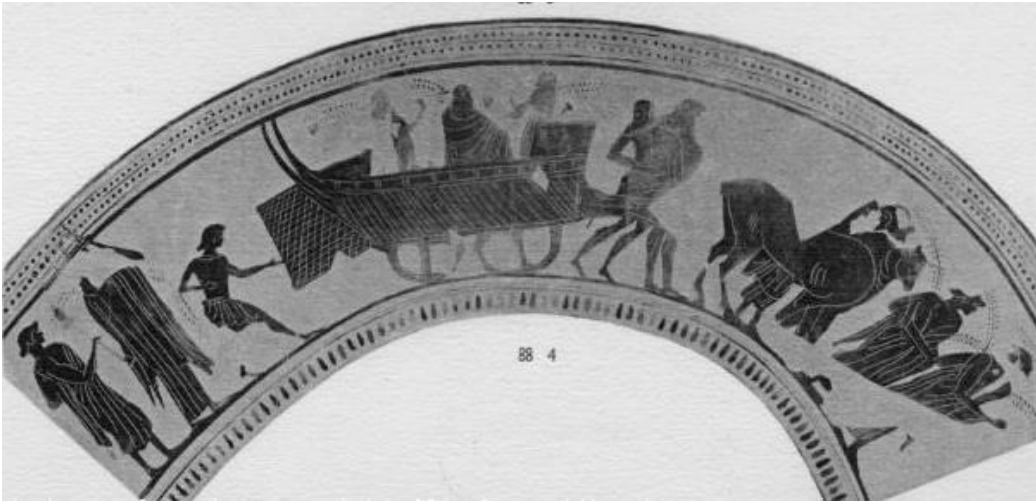


Fig. 150 Skyphos attico, ricostruzione. Bologna, Museo civico archeologico, n. inv. 130.



Fig. 151 Skyphos attico, dettaglio. Bologna, Museo civico archeologico, n. inv. 130.

Skyphos attico a figure nere da Bologna. Cerchia del Pittore di Teseo. Datato 525-475 a.C. Dioniso avvolto nell'*himation* è seduto sul carro navale tra due sileni auleti. Lo precedono e lo seguono i vari componenti di una processione tra cui le canefore. Iconografia riconducibile alla processione del carro barca delle Antesterie.¹⁷⁹²

Chous di Berlino del Pittore di Altamura (500-450 a.C.)

¹⁷⁹² Cfr. capitolo III par. 2.2.

BEAZLEY 1963, p. 1660, n. 71 bis; PAQUETTE 1984, p. 76, T1; LIMC 1997, VIII.2, fig. 746; BEAZLEY *on line* n. 275288.



Fig. 152 *Chous* del Pittore di Altamura. Berlino, Antikensammlung, n. inv. 1962.33.

Chous attico a figure rosse. Attribuito al pittore di Altamura. Datato 500-450 a.C.

Sono raffigurati: Dioniso con il tirso, una gara di torce di piccoli satiri, un satiro che suona una tromba su una piattaforma.¹⁷⁹³

¹⁷⁹³ Cfr. capitolo III par. 2.2.

Skyphos di Londra con carro navale (500-450 a.C.)

BIEBER 1939, p. 19, fig. 56; LIMC 1986, vol. III.1, p. 492, n. 828, vol. III.2, p. 398, n. 828; GUAZZELLI 1992, fig. 16; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, fig. 3; KERENYI 2011, figg. 58-59a-b; BEAZLEY *on line* n. 4319.

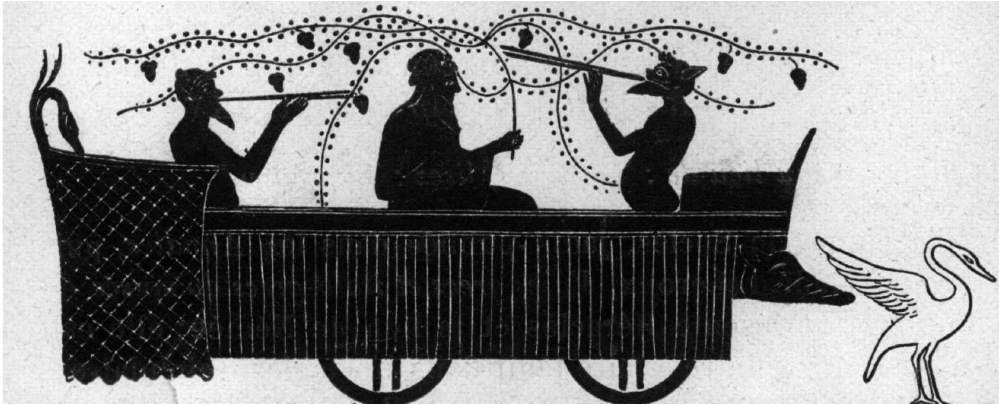


Fig. 153 *Skyphos* attico, lato A. Londra, British Museum, n. inv. B79.



Fig. 154 *Skyphos* attico, lato B. Londra, British Museum, n. inv. B79.

Skyphos attico a figure nere da Akrai. Datato 500-450 a.C., attribuito al Pittore di Teseo.

Lato A: Dioniso seduto su un carro a forma di nave con tralci di vite tra due Sileni auleti.

Lato B: processione con un sacrificio.

Iconografia riconducibile alla processione del carro barca delle Antesterie.¹⁷⁹⁴

¹⁷⁹⁴ Cfr. capitolo III par. 2.2.

Chous di Atene con bambino inghirlandato (450-400 a.C.)

BEAZLEY 1963, p. 1601, n. 1; GUAZZELLI 1992, fig. 9; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, fig. 1; BEAZLEY *on line* n. 217108.



Fig. 155 *Chous* attico. Atene, Museo archeologico nazionale, n. inv. 1226 (già CC1338).

Chous attico a figure rosse. Datato 450-400 a.C.

Un bambino con chitone e coroncina di fiori spinge con una mano un carro giocattolo. Nella mano destra regge un piccolo *chous*.

Iconografia riconducibile alle Antesterie.¹⁷⁹⁵

¹⁷⁹⁵ Cfr. capitolo III par. 2.5.

Chous di New York con corteo nuziale (?) (450-400 a.C.)

LIMC 1986, vol. III.1, n. 825; Boardman 1989, fig. 370; GUAZZELLI 1992, p. 36; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 18 nota 26, fig. 10; KERÉNYI 2011, p. 284.



Fig. 156 *Chous* attico. New York, Metropolitan museum of art, n. inv. 24.97.34.

Chous attico a figure rosse. Datato II metà del V sec. a.C.

Gruppo di bambini. Un bambino dalle fattezze di Dioniso è seduto su un carro. Un altro bambino aiuta una bambina forse a salire. Seguono due bambini che trasportano un apparato scenografico (?). I *paides* imitano forse il matrimonio sacro tra la *basilinna* e Dioniso in occasione delle Antesterie.¹⁷⁹⁶

¹⁷⁹⁶ Cfr. capitolo III par. 2.2.

Cratere con esecuzione di ditirambo (?) di Copenhagen (450-400 a.C.)

BEAZLEY 1963, n. 1145.35; SIMON 1983, fig. 29; BOARDMAN 1989, fig. 174a; GUAZZELLI 1992, fig. 22a; CSAPO-SLATER 1995, fig. 1B; LIMC 1997, vol. VIII, fig. 753; KERENÉYI 2011, pp. 281-282, figg. 92-93; Beazley *on line* n. 215175.



Fig. 157 Cratere attico. Copenhagen, National Museum, n. inv. 13817.

Cratere attico a figure rosse. Attribuito al Pittore Cleofonte. Datato 450-400 a.C.

Esecuzione di un ditirambo. Ai lati quattro coreuti, al centro Frinico e l'auleta.

Le corone e gli abiti decorati, riconducono l'esecuzione ditirambica alle Antesterie.¹⁷⁹⁷

¹⁷⁹⁷ Cfr. capitolo III par. 2.3.

Chous con mamma e bambino (450-400 a.C.)

VAN HOORN 1951, n. 511, p. 126, fig. 251; BEAZLEY *on line* n. 10227.



Fig. 158 *Chous* attico. Erlangen, Friedrich Alexander Universitat, n. inv. I321.

Chous attico a figure rosse. Datato 450-400 a.C.

La madre solleva il bambino per afferrare il grappolo d'uva. A sinistra una brocca, a destra un cane.

Iconografia riconducibile alle Antesterie.¹⁷⁹⁸

¹⁷⁹⁸ Cfr. capitolo III par. 2.5.

Chous di Atene con bambina (425-375 a.C.)

HOORN 1951, n. 72, p. 68, fig. 278; BEAUMONT 2012, p. 31, fig. 2.3a; BEAZLEY *on line* n. 16317.



Fig. 159 Chous attico. Atene, Museo archeologico nazionale, n. inv. 1739.

Chous attico a figure rosse. Datato 425-375 a.C.

Una bambina che indossa la tipica stringa di amuleti gioca con una palla.

Iconografia riconducibile alle Antesterie.¹⁷⁹⁹

¹⁷⁹⁹ Cfr. capitolo III par. 2.5.

Chous con ragazzi che combattono (420 a.C. ca.)

VAN HOORN 1951, p. 35, n. 368, p. 111, fig. 132; BEAZLEY *on line* n. 3401.



Fig. 160 *Chous* attico. Boston, Museum of Fine Arts, n. inv. 95.53.

Chous rinvenuto ad Atene nel 420 a.C. ca.

Due giovani incoronati combattono in uno spazio delimitato da *stelai*.

Iconografia riconducibile alle Antesterie.¹⁸⁰⁰

¹⁸⁰⁰ Cfr. capitolo III par. 2.5.

Aiora

Anfora del Pittore di Princeton conservata a Stoccarda (550-500 a.C.)

BEAUMONT 2012, p. 241 note 145-146; BEAZLEY *on line* n. 9134.



Fig. 161 Anfora attica. Stoccarda, Württembergisches Landesmuseum, n. inv. 65.1.

Anfora attica a figure nere. Attribuita al Pittore di Princeton. Datata 550-500 a.C.

Una donna con un bambino vicino spinge una fanciulla sull'altalena. Un'altra donna porge le mani a un bambino. Dietro di lei un uomo barbato con bastone.

Iconografia riconducibile forse al rito dell'Aiora.¹⁸⁰¹

¹⁸⁰¹ Cfr. capitolo III par. 2.4.

Anfora del Pittore dell'Altalena custodita al Louvre (540-520 a.C.)

BEAZLEY 1956, p. 308, n. 74; SHAPIRO 1989, fig. 37 c-d; ANGIOLILLO 1997, p. 144, fig. 80b; CASTOLDI 2012, p. 39, fig. 3; BEAZLEY *on line* n. 301554.

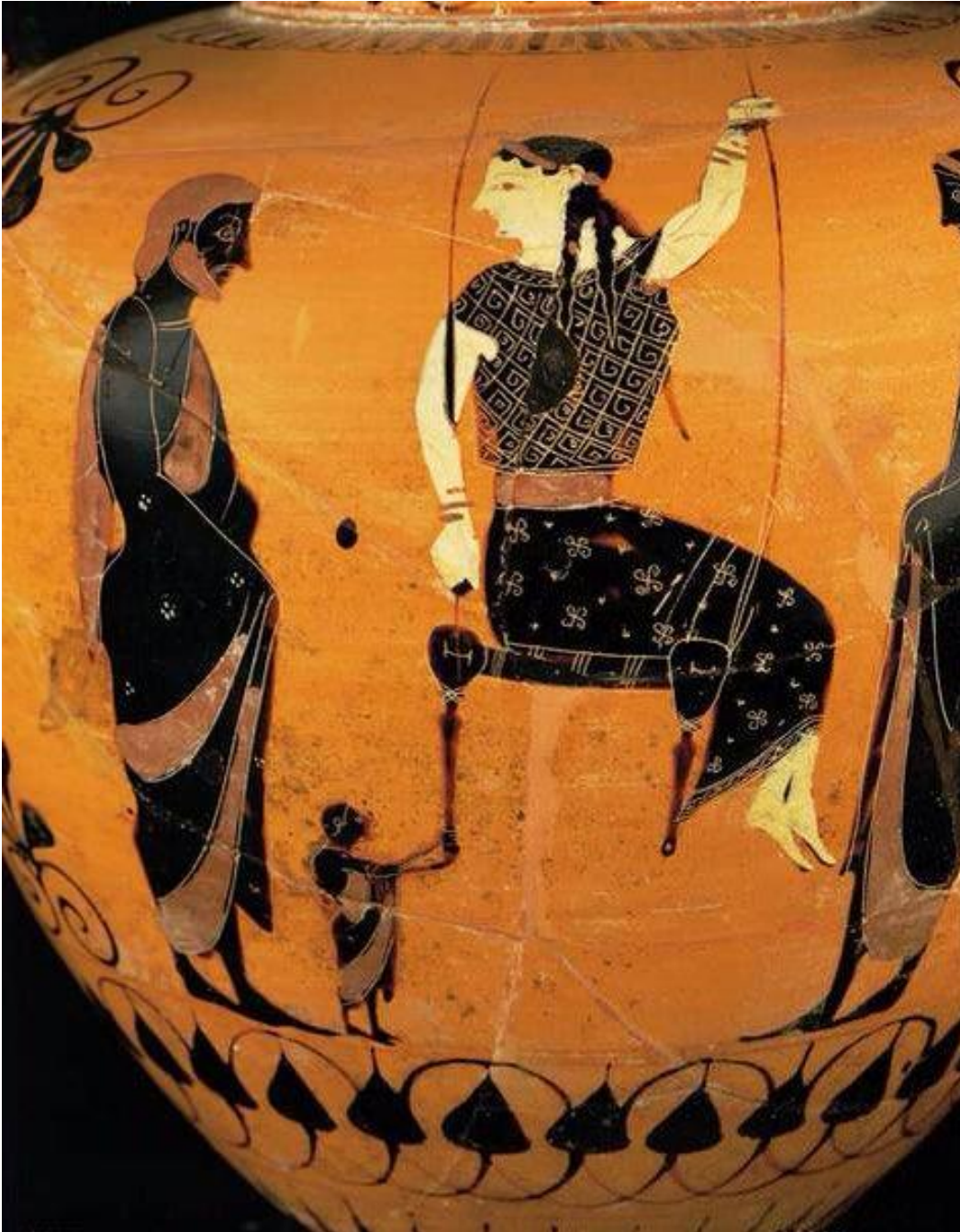


Fig. 162 Anfora attica del Pittore dell'Altalena. Il rito delle Aiora. Parigi, Muséè du Louvre, n. inv. F60.



Fig. 163 Anfora attica del Pittore dell'Altalena. Hermes, Eracle e Alcesti. Parigi, Muséè du Louvre, n. inv. F60.

Anfora attica a figure nere da Vulci. Datata 550-500 a.C. Attribuita al Pittore dell'Altalena.

Lato A: al centro è raffigurata una fanciulla seduta in altalena. Ai lati si trovano due uomini barbuti. Un bambino dalle misure straordinariamente ridotte afferra con entrambe le mani una gamba dello sgabello, come se volesse spingere l'altalena.

Lato B: Eracle conduce Alcesti al cospetto di Hermes.

Iconografia riconducibile al rito dell'Aiora.¹⁸⁰²

¹⁸⁰² Cfr. capitolo III par. 2.4.

Anfora del Pittore dell'Altalena conservata a Boston (540-520 a.C.)

CASTOLDI 2012 p. 38, fig. 2; BEAZLEY *on line* n. 301521.

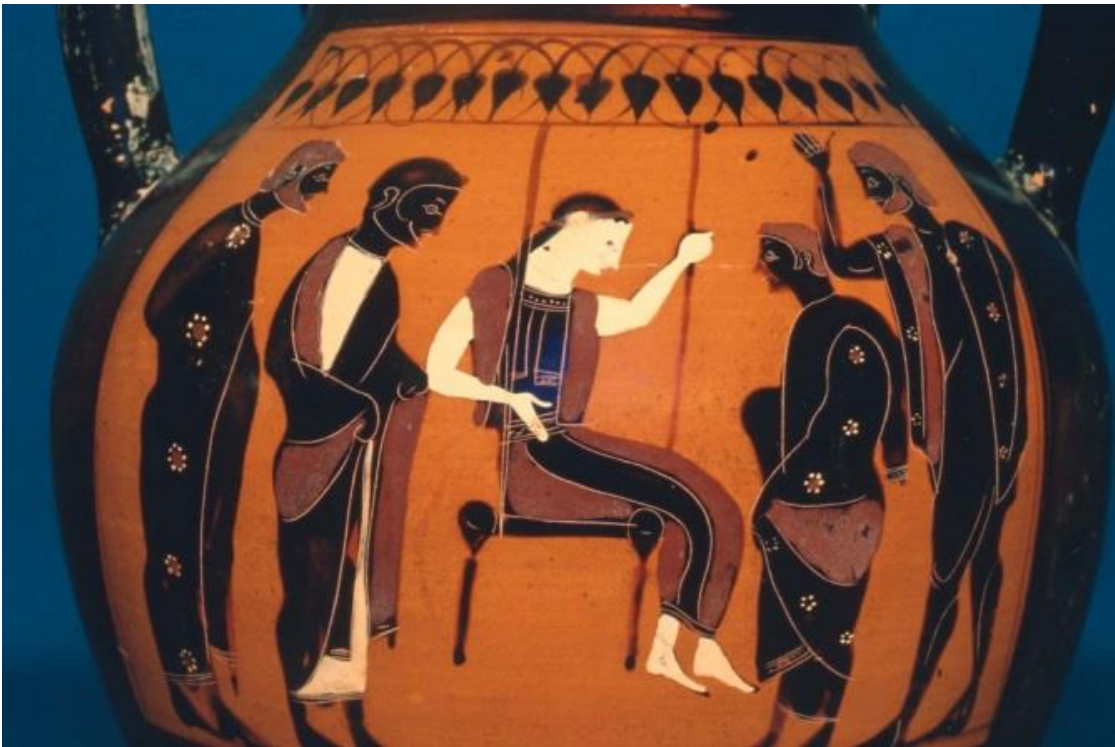


Fig. 164 Anfora attica del Pittore dell'Altalena. Boston, Museum of Fine Arts, n. inv. 98.918.

Anfora attica, attribuita al Pittore dell'Altalena. Datata 540-520 a.C.

Al centro della scena una fanciulla siede su un'altalena, che ha le sembianze di uno sgabello. A sinistra vi sono due uomini barbuti, a destra un giovane più basso e un uomo barbuto con una mano sollevata. Il gesto potrebbe essere interpretato come incoraggiamento alla fanciulla che, stringendo con la mano sinistra la corda, sembra essere in procinto di dondolarsi.

Iconografia riconducibile al rito dell'Aiora.¹⁸⁰³

¹⁸⁰³ Cfr. capitolo III par. 2.4.

Hydria di Berlino del Pittore delle Hydriai (450-400 a.C.)

BEAZLEY 1963, p. 1131, n. 172; BOARDMAN 1989, fig. 210; CASTOLDI 2012, fig. 4, p. 41; DORIA-GIUMAN 2016, p. 17, fig. 3; BEAZLEY *on line* n. 214982.



Fig. 165 Hydria del Pittore delle Hydriai. Berlino, Antikensammlung, n. inv. F2394.

Hydria attica a figure rosse da Nola. Datata 450-400 a.C. Attribuita al Pittore delle Hydriai.

In uno spazio addobbato a festa, come indicano i festoni e i nastri pendenti, una fanciulla si dondola su un'altalena spinta da una donna.

Iconografia riconducibile al rito dell'Aiora.¹⁸⁰⁴

¹⁸⁰⁴ Cfr. capitolo III par. 2.4.

Hydria di Parigi del Pittore delle Hydriai (450-400 a.C.)

BEAZLEY 1963, p. 1131, n.173; CASTOLDI 2012, fig. 5, p. 41; DORIA-GIUMAN 2016, p. 10, fig. 1; BEAZLEY *on line* n. 214983.



Fig. 166 Hydria del Pittore delle Hydriai. Parigi, Musèe du Louvre, n. inv. CA2191.

Hydria attica a figure rosse. Datata 450-400 a.C. Attribuita al Pittore delle Hydriai.

Il giovane Eros spinge una fanciulla sull'altalena.

Iconografia riconducibile al rito dell'Aiora.¹⁸⁰⁵

¹⁸⁰⁵ Cfr. capitolo III par. 2.4.

Lekythos di Monaco (450-400 a.C.)

DORIA-GIUMAN 2016, p. 10, fig. 2, p. 11; BEAZLEY *on line* n. 497.

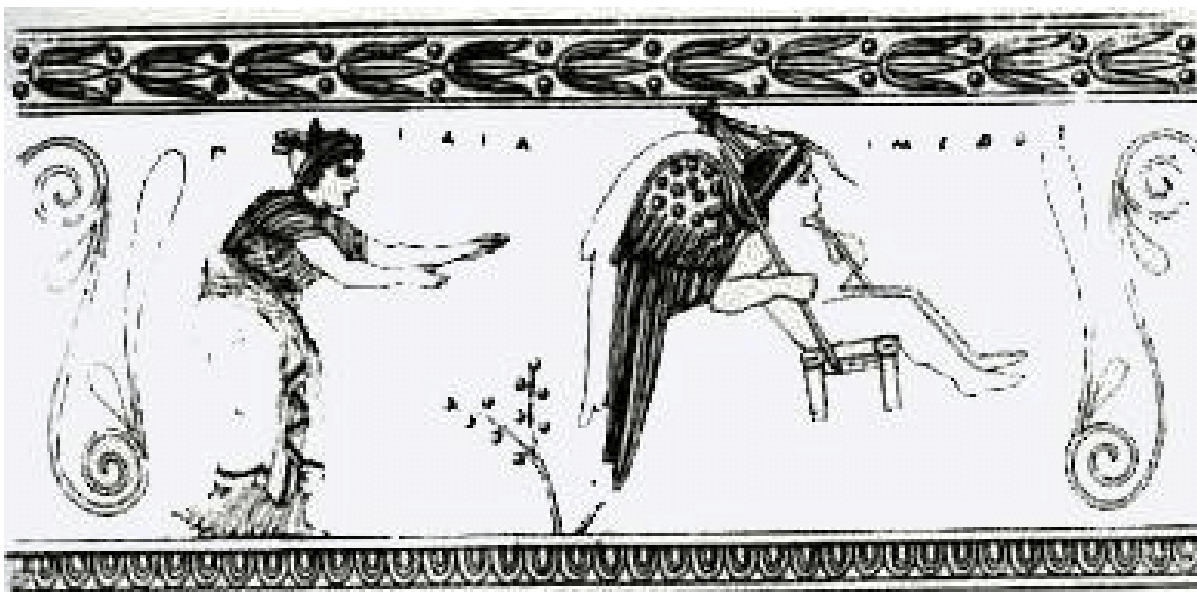


Fig. 167 Lekythos attica. Monaco, Antikensammlungen, n. inv. J234.

Lekythos attica proveniente da Vulci. Datata seconda metà del V sec. a.C.

Una figura femminile a sinistra, personificazione della *Paideia* (infanzia), come indicato dalla scritta, spinge un fanciullo alato sull'altalena. Si tratta di Himeros, come indicato, il fratello gemello di Eros che incarna il desiderio sessuale.

Iconografia riconducibile al rito dell'Aiora.¹⁸⁰⁶

¹⁸⁰⁶ Cfr. capitolo III par. 2.4.

Chous di Atene del Pittore di Eretria (450-400 a.C.)

VAN HOORN 1951, p. 97, n. 270, fig. 10; DIETRICH 1961, p. 36; BEAZLEY 1963, p. 1249, n. 14; SIMON 1983, fig. 31.2; GUAZZELLI 1992, p. 24, p. 32, figg. 13-14; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 18, fig. 9; BEAUMONT 2012, pp. 83.84, fig. 3.26; CASTOLDI 2012, p. 42, fig. 6; DORIA-GIUMAN 2016, p. 21, fig. 5; BEAZLEY *on line* n. 216950.

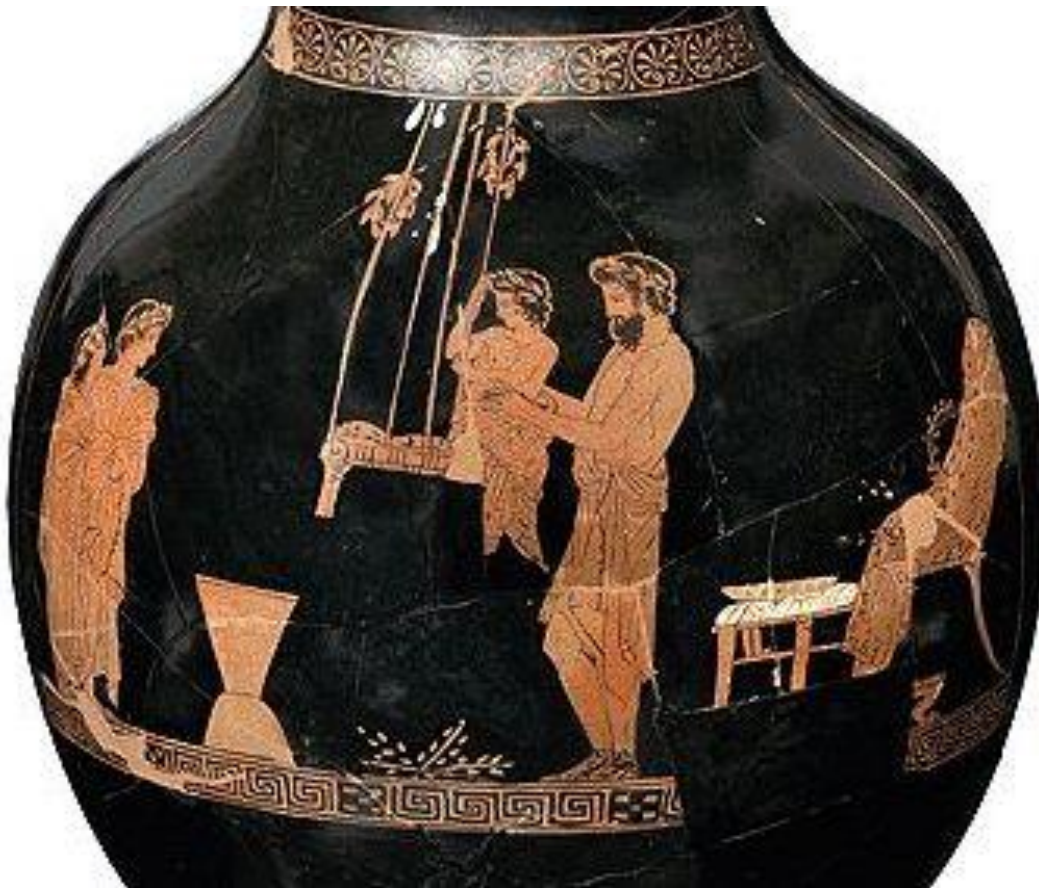


Fig. 168 Chous del Pittore di Eretria. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. VS319.

Chous attico a figure rosse proveniente da Koropi. Attribuito al pittore di Eretria. Datato 450-400 a.C. Un uomo barbuto regge un bambino seduto su un'altalena. A sinistra sono raffigurati un giovane uomo e una fanciulla, a destra si trova una sedia, su cui sono posti tessuti ricamati e corone, e una piccola *trapeza* (tavola).

Iconografia riconducibile al rito dell'Aiora.¹⁸⁰⁷

¹⁸⁰⁷ Cfr. capitolo III par. 2.4.

Chous del Pittore di Meidias (450-400 a.C.)

PAPASPYRIDIS KAROUZOU 1946, p. 122; VAN HOORN 1951, p. 157, n. 744, fig. 12; DIETRICH 1961, p. 36; BEAZLEY 1963, p. 1313, n. 11; BURN 1987, fig. 52B; BOARDMAN 1989, fig. 288; KERÉNYI 2011, pp. 283-284, fig. 96; DORIA-GIUMAN 2016, pp. 18-19, fig. 4; BEAZLEY *on line* n. 220503.

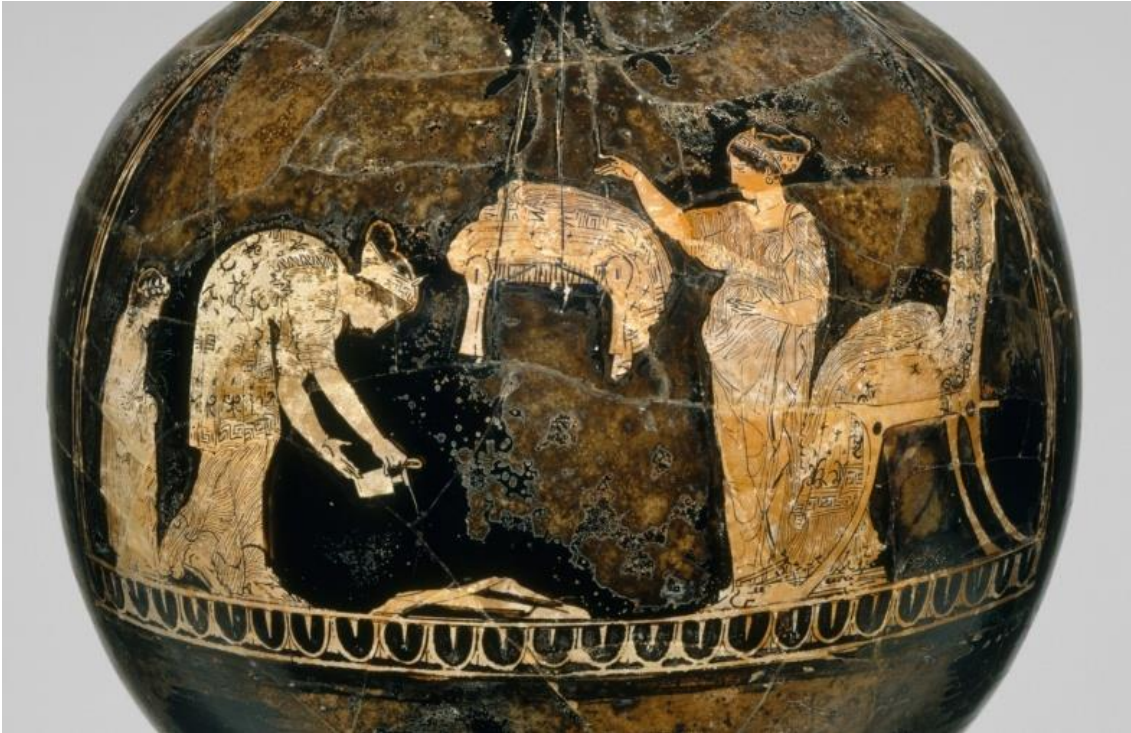


Fig. 169 Chous del Pittore di Meidias. New York, Metropolitan Museum, n. inv. 75.2.11.

Chous attico a figure rosse proveniente da Atene. Datato 450-400 a.C. Attribuito al Pittore di Meidias. Partendo da sinistra: un bambino assiste all'azione, una donna china versa sul fuoco del liquido da una *lekythos*, un'altra donna appoggia su un'altalena dei tessuti finemente ricamati, accanto a lei si trova una sedia sui cui sono poggiati altri panni. Le donne, acconciate con cura, indossano abiti e tiare preziose.

Iconografia riconducibile al rito dell'Aiora.¹⁸⁰⁸

¹⁸⁰⁸ Cfr. capitolo III par. 2.4.

Skyphos del Pittore di Penelope (450-400 a.C.)

DE MARTINO 1961, p. 23; BEAZLEY 1963, p. 1301, n. 7; CHARBONNEAUX-MARTIN-VILLARD, 1969, p. 254, fig. 288; HANI 1978, p. 109; SIMON 1983 fig. 30.2; CANTARELLA 1985, p. 96; BOARDMAN 1989, fig. 249; LIMC 1997, vol. VIII.2, fig. 770; DORIA-GIUMAN 2016, p. 25, fig. 6; BEAZLEY *on line* n. 219002.



Fig. 170 Skyphos del Pittore di Penelope. Berlino, Antikensammlung, n. inv. F2589.

Skyphos attico e figure rosse proveniente da Chiusi. Datato 450-400 a.C. Attribuito al Pittore di Penelope.

Un satiro spinge una ragazza sull'altalena che ha le sembianze di uno sgabello ricoperto da un drappeggio.

Iconografia riconducibile al rito dell'Aiora.¹⁸⁰⁹

¹⁸⁰⁹ Cfr. capitolo III par. 2.4.

L'incontro di Dioniso e Ikarios

Anfora attica di Orvieto (VI sec. a.C.)

KERÉNYI (1976) 2011³, p. 149, fig. 41; BEAZLEY *on line* n. 4326.



Fig. 171 Anfora. Orvieto, Museo civio, coll. Faina n. inv. 82.

Anfora attica a figure nere. VI sec. a.C.

Dioniso seduto tra Ikarios (?) e una donna (Erigone?).

Secondo Kerényi probabilmente è raffigurata la visita di Dioniso a casa di Ikarios.¹⁸¹⁰

¹⁸¹⁰ KERÉNYI (1976) 2011³, p. 149.

Anfora del Pittore Amasis di Berlino (575-525 a.C.)

BEAZLEY 1956, p. 151, n. 11; KAROUZOU 1956, p. 30, n. 13, fig. 9; LIMC 1986, vol. III.1, p. 490, n. 804, vol. III.2, p. 394, n. 804; LIMC 1990 vol V.1, p. 646, n. 6; vol. V.2, p. 437, n. I6; JONES ROCCOS 1995, p. 652, fig. 9; ThesCRA 2004, vol I, p. 113, n. 450, fig. 25 Gr450; BEAZLEY *on line* n. 310438.



Fig. 172 Anfora, lato A. Berlino, Antikensammlung, n. inv. F1690.

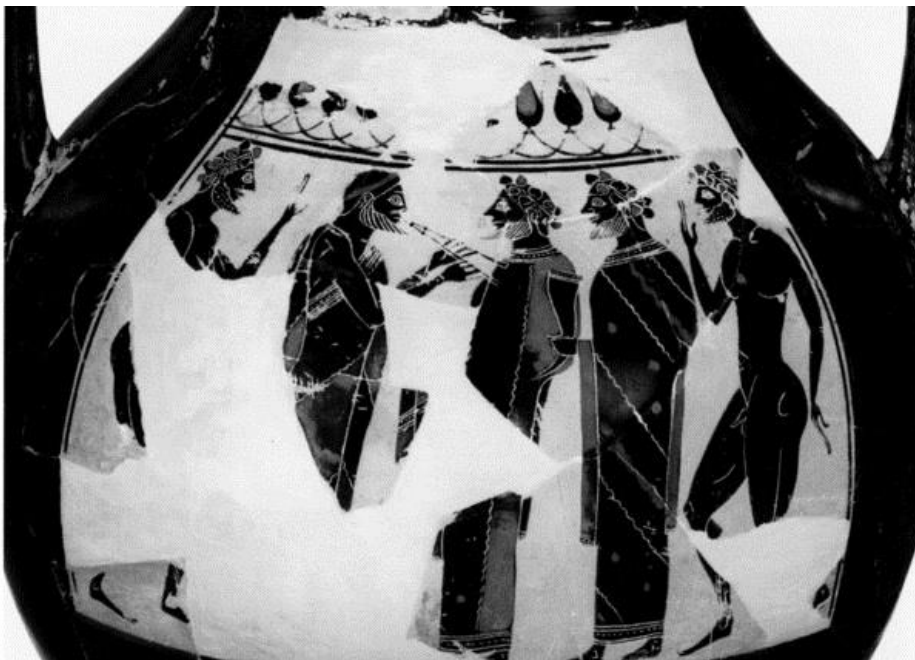


Fig. 173 Anfora, lato B. Berlino, Antikensammlung, n. inv. F1690.

Anfora a figure nere proveniente dall'Etruria. Attribuita al Pittore Amasis. Datata 575-525 a.C.

Sul lato A è raffigurata una processione con uomini drappeggiati che portano ramoscelli e cesti. Un

uomo porta un maialino, accanto si trova una canefora.

Sul lato B Dioniso avvolto nell'*himation*, tiene in mano un *rhyton*. Al suo fianco si trova un personaggio simile con corona sul capo, forse identificabile in Ikarios. Di fronte a loro un suonatore di *aulós*. Ai lati della composizione danzano due uomini nudi barbuti.¹⁸¹¹

¹⁸¹¹ LIMC 1986, vol. III/1, n. 804, p. 490, vol V/1, n. 6, p. 646.

Kylix del Pittore Heidelberg di Parigi (560-550 a.C. ca)

BEAZLEY 1956, p. 63, n. 3; ANGIOLILLO 1981, pp. 19-20; ANGIOLILLO 1997, p. 145, nota 276; LIMC 1986, vol. III., p. 490, n. 803; 1990 vol V.1, p. 646, n. 5; vol. V.2, p. 437, n. I5; ISLER-KERÉNYI 2001A, pp. 56-57, 78, fig. 28; BEAZLEY *on line* n. 300547.



Fig. 174 Kylix. Parigi, Museo del Louvre, n. inv. CA576.

Kylix a figure nere proveniente dalla Beozia attribuita al Pittore Heidelberg. Datata 560-550 a.C. ca. Sono raffigurati due personaggi maschili barbuti che indossano corona e *himation*. In mano reggono un *rhytòn*. Gli uomini sono identificabili in Dioniso e Ikarios.¹⁸¹²

¹⁸¹² LIMC 1986, vol. III/1, n. 803, p. 490; vol V/1, n. 5, p. 646. Angiolillo evidenzia come entrambe le figure possano essere identificabili in Dioniso, poiché sono «specularmente uguali» (1997, p. 145, nota 276).

Anfora del pittore di Edimburgo di Agrigento (550-500 a.C.)

BEAZLEY 1956, p. 367, n. 94; KERÉNYI 2011³, pp. 149, 262, fig. 40; BEAZLEY *on line* n. 302089.

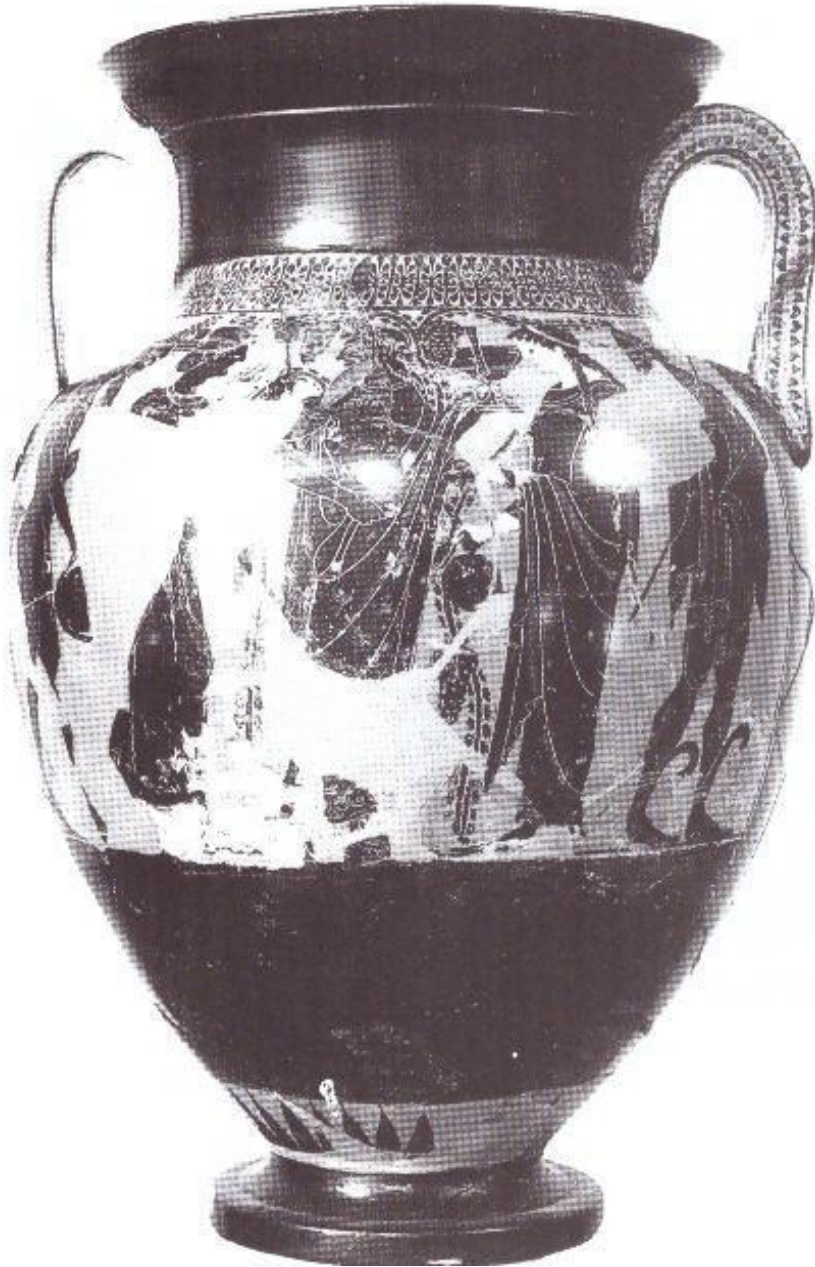


Fig. 175 Anfora. Agrigento, Museo archeologico regionale, n. inv. 1531.

Anfora attica a figure nere. Attribuita al Pittore di Edimburgo. Datata seconda metà del VI sec. a.C.
Una coppia (Ikarios e Erigone?) accoglie Dioniso, riconoscibile dal recipiente per vino e il tralcio di vite.

Anfora del Pittore di Priamo di Compiègne (550-500 a.C.)

BEAZLEY 1956, p. 331, n. 13; HAMMOND-MOON 1978, pp. 376, fig. 5; LIMC 1986, vol. III.1, p. 463, n. 463, vol. III.2, p. 354, n. 463; ROBERTSON 1986, pp. 85-86, figg. 5a-b; ANGIOLILLO 1997, p. 147; BEAZLEY *on line* n. 301791.



Fig. 176 Anfora. Compiègne, Museo Vivanel, n. inv. 975.
Anfora a figure nere attribuita al Pittore di Priamo. Datata seconda metà del VI sec. a.C.

Dioniso con *kantharos* e grappoli di uva seduto su un carro è preceduto da un satiro che trasporta una grossa anfora e un *kantharos*. Angiolillo suggerisce che la figura interpretata tradizionalmente come Dioniso sia in realtà Ikarios.¹⁸¹³

Sull'altro lato del vaso è raffigurato Trittolemo seduto su un carro con in mano un mazzo di spighe. «Un evidente parallelismo caratterizza la missione di Trittolemo e quella di Ikarios, entrambi inviati dagli dei per portare agli uomini un dono essenziale alla loro vita e la loro cultura, l'uno il grano e l'altro il vino».¹⁸¹⁴

¹⁸¹³ Cfr. Angiolillo 1997, p. 147.

¹⁸¹⁴ *Ibidem*.

Anfora del Pittore Affettato di Orvieto (550-500 a.C.)

BEAZLEY 1956, p. 244, n. 46; MOMMSEN 1975, p. 107, n. 92, tav. 100; ANGIOLILLO 1997, p. 145, nota 277; BEAZLEY *on line* n. 301334.

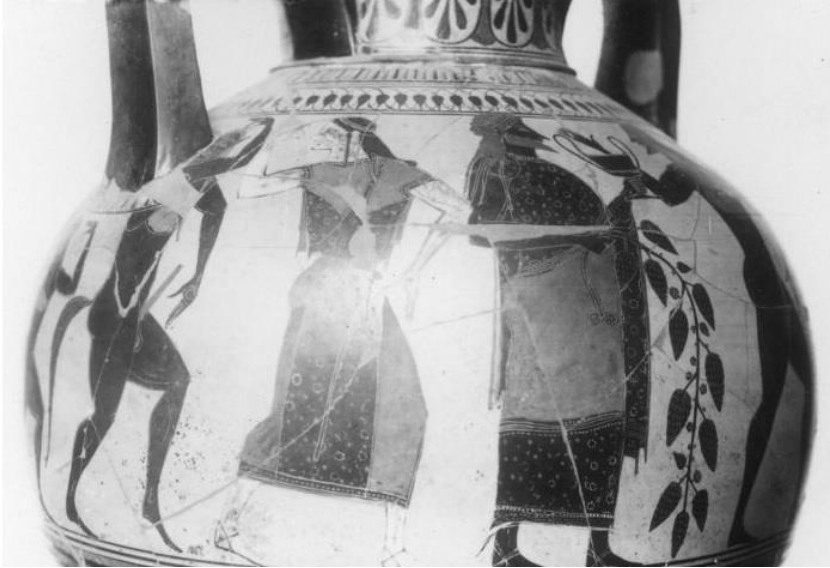


Fig. 177 Orvieto, Museo Civico, n. inv. 1014 (=239).



Fig. 178 Orvieto, Museo Civico, n. inv. 1014 (=239).

Anfora a figure nere attribuita al Pittore Affettato. Datata seconda metà del VI sec. a.C.

Dioniso con grappoli d'una e *kantharos* si rivolge a Ikarios. Tra loro un uomo nudo. Alle loro spalle satiri danzanti e menadi.

Anfora del pittore Affettato di Londra 1 (550-500 a.C.)

BEAZLEY 1956, p. 245, n. 60; MOMMSEN 1975, p. 99, n. 59, fig. 69; ANGIOLILLO 1981, p. 15, fig. 3; ANGIOLILLO 1997, pp. 144-145, fig. 81; LIMC 1990, v.1, p. 346, n. 721; BEAZLEY *on line* n. 301348.



Fig. 179 Londra, British Museum, n. inv. 1837.6-9.99 (B149).

Anfora a figure nere proveniente da Vulci della II metà del VI sec. a.C. Attribuita al Pittore Affettato. Al centro della scena sono raffigurati Dioniso e Ikarios, entrambi con tunica e *himation* sulle spalle. Sono affiancati da un satiro a sinistra e da un'altra figura maschile a destra. Il dio regge il *kantharos* e un tralcio di vite.¹⁸¹⁵

¹⁸¹⁵ Cfr. ANGIOLILLO 1981, p. 15, fig. 3.

Anfora del Pittore Affettato di Londra 2 (550-500 a.C.)

BEAZLEY 1956, p. 243, n. 45; MOMMSEN 1975, pp. 110-111, n. 107, tav. 121; LIMC 1990, vol V.1, p. 646, n. 8, V.2, p. 437, n. 8; ANGIOLILLO 1997, pp. 144-145, nota 272; BLOK 2010, pp. 66-67; BEAZLEY *on line* n. 301333.



Fig. 180 Anfora. Londra, British Museum, n. inv. 1836.2-24.46 (B153).

Anfora a figure nere proveniente da Vulci. Attribuita al Pittore Affettato. Datata seconda metà del VI sec. a.C.

A destra un uomo barbuto, forse Ikarios, tende le mani per accogliere Dioniso che si avvicina impugnando un *kantharos*. Tra di loro si trova un cervo.¹⁸¹⁶

¹⁸¹⁶ Cfr. LIMC 1990, vol V.1, p. 646, n. 8, V.2, p. 437, n. 8.

Anfora del Pittore Affettato di Rodi (550-500 a.C.)

BEAZLEY 1956, p. 247, n. 89; MOMMSEN 1975, p. 101, n. 70, fig. 75; ANGIOLILLO 1997, p. 145 nota 277; BEAZLEY *on line* n. 301382.

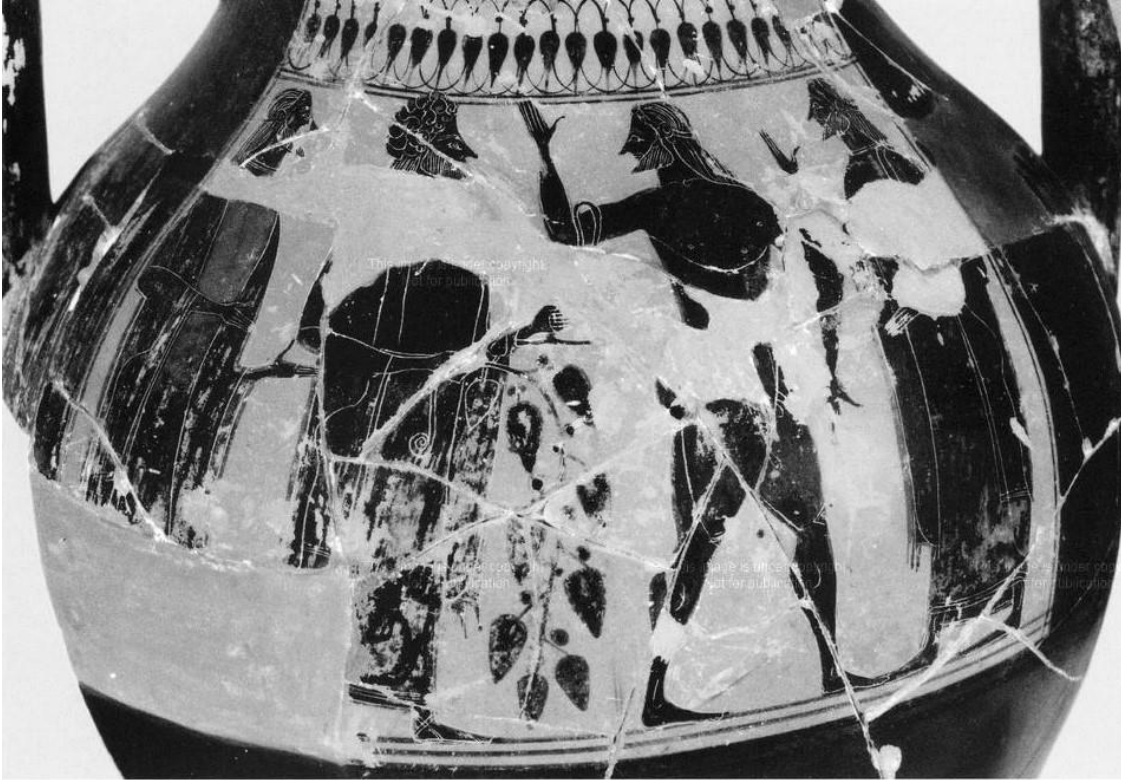


Fig. 181 Anfora. Rodi, Museo Archeologico, n. inv. 10770.

Anfora a figure nere attribuita al Pittore Affettato.

Dioniso con grappolo di uva e *kantharos* si rivolge a un uomo di fronte a lui, forse Ikarios. Ai lati uomini barbuti drappeggiati.

Anfora del Pittore Affettato di Würzburg 1 (550-500 a.C.)

BEAZLEY 1956, pp. 242-243, n. 37; MOMMSEN 1975, p. 111, n. 109, fig. 123; ANGIOLILLO 1997, pp. 144-145, nota 272; SMITH 2010, pp. 91, 329, fig. 22C; BEAZLEY *on line* n. 301325.



Fig. 182 Anfora. Würzburg, Martin von Wagner Museum, n. inv. L175.

Anfora a figure nere attribuita al Pittore Affettato. Datata seconda metà VI sec. a.C.

Al centro sono raffigurati Dioniso con il *kantharos* e Ikarios. Tra loro si trova un cervo.

Anfora del Pittore Affettato di Würzburg 2 (550-500 a.C.)

BEAZLEY 1956, p. 241, n. 23; MOMMSEN 1975, p. 106, n. 87, fig. 95; ANGIOLILLO 1997, p. 145, nota 277; SMITH 2010, pp. 90, 328, fig. 22a-b; BEAZLEY *on line* n. 301311.



Fig. 183 Anfora. Würzburg, Martin von Wagner Museum, n. inv. L176.

Anfora a figure nere attribuita al Pittore Affettato. Datata seconda metà VI sec. a.C.

Dioniso con il tralcio di vite e il *kantharos* è posto frontalmente a Ikarios. Dietro la divinità si trova un giovane nudo. Due figure drappeggiate ai lati della scena.

Anfora del Pittore Affettato di Oxford (550-500 a.C.)

BEAZLEY 1956, p. 242, n. 34; MOMMSEN 1975, p. 109, n. 103, fig. 115; LIMC 1986, vol. III.1, p. 491, n. 816; vol. III.2, p. 397, n. 816; ANGIOLILLO 1997, pp. 144-145, nota 272; BEAZLEY *on line* n. 301322.



Fig. 184 Anfora. Oxford, Ashmolean Museum, n. inv. 1965.126.

Anfora a figure nere attribuita al Pittore Affettato. Datata seconda metà del VI sec. a.C.

Dioniso protende il *kantharos* verso Ikarios. Tra loro si trova una capra. Vicino alla testa di Ikarios vola un uccello. Alle spalle della divinità si trovano due uomini rivolti nella sua direzione. Dietro l'eroe due figure sembrano incuranti dell'incontro e parlano tra loro. Una lepre si protende verso l'uomo nudo a destra.

Anfora del Pittore Affettato di Vienna (540-530 a.C.)

MOMMSEN 1975, p. 92, n. 32, fig. 38; LIMC 1986, vol. III.1, p. 490, n. 805, vol. III. 2, p. 394, n. 805; LIMC 1990, vol V.1, p. 646, n. 7; ANGIOLILLO 1997, pp. 144-145, nota 272; BEAZLEY *on line* n. 306451.



Fig. 185 Anfora. Vienna, Kunsthistorisches Museum, n. inv. IV 4399.

Anfora attribuita al Pittore Affettato. Datata 540-530 a.C.

A sinistra è raffigurato Dioniso che indossa chitone e *himation*. Regge un *kantharos* e un tralcio con grappoli. Avanti a lui si trova un uomo, forse Ikarios, anch'egli con chitone e *himation*, che impugna nella mano sinistra un bastone e nella destra un *kantharos*. Alle spalle di Dioniso si trova un uomo nudo, dietro Ikarios un Sileno.¹⁸¹⁷

¹⁸¹⁷ Cfr. LIMC 1986, vol. III.1, p. 490, n. 805.

Anfora del Pittore Affettato di Monaco (540-520 a.C.)

BEAZLEY 1956, p. 243, n. 44; MOMMSEN 1975, p. 110, n. 106, figg. 118-119; LIMC 1986, vol. III.1, p. 491, n. 817; SHAPIRO 1989, pp. 95-96, figg. 43 c-e.; VAN STRATEN 1995, p. 20; ANGIOLILLO 1997, pp. 144, 145 nota 272, 148; ThesCRA 2004, p. 114, n. 452, fig. 25 Gr. 452; CONNELLY 2007, pp. 189-190, fig. 11; BEAZLEY *on line* n. 301332.



Fig. 186 Anfora. Monaco, Antikensammlungen, n. inv. J77(1441).

Anfora a figure nere del pittore Affettato proveniente da Vulci. Datata 540-520 a.C.

Dioniso e Ikaros indossano un mantello corto che arriva alle ginocchia, diverso dal consueto *himation* lungo. Tra di loro si trova una capra. L'allusione al sacrificio continua lungo il vaso con una processione sacrificale attorno a un altare e una sacerdotessa.¹⁸¹⁸

¹⁸¹⁸ Cfr. SHAPIRO 1989, pp. 95-96, figg. 43 c-e.

Anfora del Pittore di Monaco di Boston (550-500 a.C.)

PADGETT 2004, pp. 65-70, fig. 11; BROWNLEE 1989, p. 5, figg. 1-2; LIMC 2009 suppl. 1, p. 291, 2, p. 141; BEAZLEY *on line* n. 41058.



Fig. 187 Anfora. Boston, Museum of Fine Arts, n. inv. 1979.618.

Anfora a figure nere attribuita al Pittore di Monaco. Datat seconda metà del VI sec. a.C.

A sinistra si scorge un uomo su un carro carico di anfore. Un giovane uomo drappreggiato potrebbe essere identificato in Ikarios.

Lekythos del Pittore di Atene 581 (550-500 a.C.)

BEAZLEY 1956, p. 492, n. 84; BEAZLEY *on line* n. 303599.



Fig. 188 Lekythos. Atene, Museo archeologico nazionale, n. inv. CC915.

Lekythos ateniese a figure nere. Datata seconda metà VI sec. a.C.

È raffigurata una scena di banchetto con Dioniso e un altro uomo, identificabile in Efeitos o Ikarios.

Il dio è semisdraiato e regge il corno potorio. Compagno anche delle donne.

Pelike del Pittore di Pan di Malibu (480-470 a.C.)

ROBERTSON 1986, pp. 71-73, figg. 1a-b, h-i; SHAPIRO 1989, p. 96, nota 142; LIMC 1990 vol v.1, p. 646, n. 10; vol. v.2, p. 437, n. I10; VAN STRATEN 1995, pp. 107, 266; BEAZLEY *on line* n. 28880.



Fig. 189 Pelike. Malibu, Getty Museum, n. inv. 81.AE.45.

Pelike frammentaria del Pittore di Pan. Datat 480-470 a.C.

Su un lato è rappresentato Trittolemo tra Demetra e Kore, sull'altro Dioniso e Ikaros. I due temi, l'introduzione del grano e dell'agricoltura e del vino e della viticoltura, sono complementari.¹⁸¹⁹

Dioniso a sinistra, barbuto, incoronato, porta una veste riccamente decorata; tende le braccia abbassate davanti a sè. A sinistra resti di una menade e di un satiro. A destra si scorge la mano di un personaggio (Ikaros?) che impugna un tralcio di vite.¹⁸²⁰

¹⁸¹⁹ Cfr. VAN STRATEN 1995, pp. 107, 266.

¹⁸²⁰ Cfr. LIMC 1986, vol V/1, n. 10, p. 646.

Cratere da Spina di Ferrara (475-425 a.C.)

BEAZLEY 1963, vol. II, p. 1117, n. 10; BOARDMAN 1989, fig. 204; BEAZLEY *on line* n. 2214787.



Fig. 190 Cratere. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, n. inv. 55697.

Cratere a figure rosse da Spina. Datato 475-425 a.C.

Scena di simposio. Dioniso con *kantharos* e tirso e un uomo identificabile in Ikarios o Efesto sono sdraiati su una pelle di animale tra un satiro che suona l'*aulós* e una menade con il tirso.

Cratere del Pittore della fonderia (475-425 a.C.)

BEAZLEY 1963, vol. II, p. 1114 n. 8; MANNACK 2001, pp. 77, 130, fig. 56.



Fig. 191 Cratere. Roma, collezione privata.¹⁸²¹

Cratere a figure rosse attribuito al Pittore della fonderia. Datato 475-425 a.C.

Scena di simposio con Dioniso sdraiato sulla *kline* con in mano il *kantharos* e un uomo drappeggiato, forse Ikarios o Efeitos. A sinistra un satiro suona l'*aulós*, a destra una menade regge un *oinochoe* e una lira.

¹⁸²¹ Una volta nella collezione Mauceri di Roma (cfr. BEAZLEY 1963, p. 1114, n. 8).

Anfora del Pittore di Amasis di Monaco (550-500 a.C.)

ANGIOLILLO 1981, pp. 20-21, fig. 5; LIMC 1997 voll. VIII/1 1997, p. 921, n. 7; VIII/2, p. 611, n. 7; ISLER-KERÉNYI 2001A, pp. 131-132, 160, fig. 74; BEAZLEY *on line* n. 350463.



Fig. 192 Anfora. Monaco, Antikensammlungen, n. inv. 8763

Anfora a figure nere. Attribuita al Pittore Amasis. Datata seconda metà del VI sec. a.C.

Dioniso protende con una mano il *kantharos* verso un uomo nudo, mentre con l'altra regge un ramo di edera. L'efebo che gli sta di fronte tiene una brocchetta con la quale versa del vino nel cantaro. Tra loro è poggiata a terra una grossa otre.¹⁸²² Due uomini reggono appesi a un bastone animali cacciati, potrebbero essere lepri o volpi. Un quarto giovane a sinistra trasporta un otre pieno. La scena potrebbe rappresentare l'incontro tra Dioniso e Ikarios.¹⁸²³ «L'immagine mette in evidenza il nesso, per noi non ovvio, fra il momento efebico, che fra l'altro è anche quello della caccia, e il trasporto del vino da fuori a dentro la *polis* tramite l'otre e l'anfora».¹⁸²⁴

¹⁸²² L'anfora della stessa forma del supporto dell'immagine sta a indicare la destinazione simposiale del vino. (cfr. ISLER-KERÉNYI 2001A, p. 131).

¹⁸²³ Cfr. ANGIOLILLO 1981, pp. 20-21.

¹⁸²⁴ ISLER-KERÉNYI 2001A, p. 132.

Anfora del Pittore di Amasis collezione privata (metà V sec. a.C.)

ANGIOLILLO 1981, pp. 20-21, fig. 4.



Fig. 193 Anfora. Collezione privata da Schauenburg.

Anfora dipinta dal Pittore di Amasis. Datata metà V sec. a.C.

È forse raffigurato l'incontro di Dioniso e Ikarios.

Hydria da Capua di Londra (450-440 a.C.)

LIMC 1990 vol v.1, p. 646, n. 11; vol. v.2, p. 438, n. I11; BEAZLEY *on line* n. 1278.



Fig. 194 Londra, British Museum, n. inv. E166.

Hydria a figure rosse proveniente da Capua. Datata 450-440 a.C. ca.

Sono raffigurate tre figure sdraiate su una *kline*. A destra Dioniso pone la mano sulla schiena del suo vicino, si tratta forse di Ikarios. Una donna con il *kantharos* in mano sembra rivolgersi al silen accanto a lei che regge una torcia.¹⁸²⁵

¹⁸²⁵ Cfr. LIMC 1990 vol V.1, p. 646, n. 11.

3. Mosaici

Mosaico del Bardo (III-IV sec. d.C.)

GAUCKLER 1896, p. 179, fig. 21; STURGEON 1977, 1, p. 39, nota 31; LIMC 1990 vol v.1, p. 645, n. 2; vol. v.2, p. 437, n. I2.



Fig. 195 Dioniso offre il vino a Ikarios. Mosaico pavimentale. Tunisi, Museo del Bardo, n. inv. A 103.

Pavimento policromo. Datato fine III-inizio IV sec. d.C. Da Uthina, casa dei Laberii.

Al centro è raffigurato Dioniso giovane e imberbe che regge il tirso. A destra Ikarios è seduto su un trono. Indossa *himation*, clamide e diadema. Nella mano sinistra tiene uno scettro. L'uomo dall'aspetto maturo sembra ricevere un'offerta dal pastore raffigurato a sinistra davanti al quale si scorge un capro.

Mosaico di Nea Paphos (fine III-inizio IV sec. d.C.)

NIKOLAOU 1968, pp. 48-52; LIMC 1986, vol. III.1, p. 559, n. 257, vol. III.2, p. 454, n. 257; ELIADES 1986, pp. 32-34; LIMC 1990, v.1, p. 646, n. 4



Fig. 196 Mosaico pavimentale. Nea Paphos, casa di Dioniso.

Pavimento policromo. Datato fine III-inizio IV sec. d.C.

Dioniso seduto a sinistra tende dei grappoli verso Akme seduta accanto in atto di bere. Ikarios al centro sembra volgersi verso di loro mentre tiene le redini di un carro di buoi carico di otri di vino. A destra due abitanti dell'Attica bevono smisuratamente il vino. Sopra compare la scritta «ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΟΙΝΟΝ ΠΙΝΟΝΤΕΣ» (i primi bevitori di vino).

Mosaico di Vinon (IV sec. d.C.)

LIMC 1990, v.1, pp. 645-646, n. 3

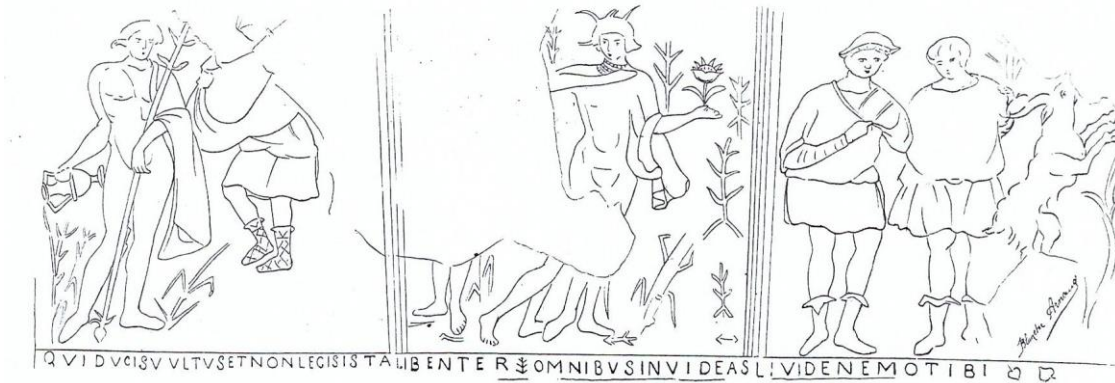


Fig. 197 Mosaico di Vinon (da LIMC 1990, v.1, pp. 645-646, n. 3).

Pavimento policromo. Scoperto nel 1918 a Vinon nel *triclinium* di una villa romana.

Una scritta tratta da Marziale (I, 40) unisce tre pannelli. Nel pannello a sinistra è raffigurato Dioniso con tirso e *kantharos*. A lui si rivolge Ikarios. Nel pannello al centro sono raffigurate le tre Grazie. In quello a destra due giovani si apprestano a un sacrificio; quello con petaso e corto mantello potrebbe essere Ikarios.

4. Il dipinto di Jusepe de Ribera (1635)

GILBERT 1953, pp. 70-81, fig. 1.



Fig. 198 Replica del dipinto *Il Trionfo di Bacco* di Jusepe de Ribera. Collezione privata di Poitiers.¹⁸²⁶

Il dipinto *El triunfo de Baco* di Jusepe de Ribera del 1635 andò in parte distrutto a causa dell'incendio del 1734 dell'Alcazar di Madrid, ove era custodito. Grazie a una copia di una collezione privata di Poitiers conosciamo il soggetto raffigurato nella sua interezza. L'iconografia è chiaramente riconducibile alla Visita di Dioniso a casa di Ikarios raffigurata nella serie di rilievi schedati.¹⁸²⁷

Si sono conservati il busto di Erigone e la testa di Dioniso.

¹⁸²⁶ GILBERT 1953, pp. 70-81, fig. 1.

¹⁸²⁷ Cfr. regesto III. 1.



Fig. 199 Jusepe de Ribera, Erigone, Dioniso. Madrid. Museo del Prado, nn. inv. 1122, 1123.

BIBLIOGRAFIA

DIZIONARI, ENCICLOPEDIIE, MANUALI, REPERTORI

ACROSSO-D'ALESIO 1986

P. ACROSSO-C. D'ALESIO, *Mondo mitologico*, Città di Castello, Società editrice Dante Alighieri, 1986.

ANNEE PHILOLOGIQUE

L'Année philologique. Bibliographie critique et analytique de l'antiquité gréco-latine, Paris, Société d'édition Les belles lettres, 1928-.

BEARZOT 2015³

C. BEARZOT, *Manuale di storia greca* (2005), Bologna, il Mulino, 2015³.

BEAZLEY 1956

J. D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, Oxford University Press, 1956.

BEAZLEY 1963

J. D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, Oxford University Press, 1963, 3 voll.

BEJOR-CASTOLDI-LAMBRUGO 2008

G. BEJOR, M. CASTOLDI, C. LAMBRUGO, *Arte greca. Dal decimo al primo secolo a.C.*, Milano, Mondadori, 2008.

BIANCHETTI 2008

S. BIANCHETTI, *Geografia storica del mondo antico*, Bologna, Monduzzi, 2008.

BURKERT 1984

W. BURKERT, *I Greci*, Milano, Jaca Book, 1984, 2 voll.

CAMBIANO-CANFORA-LANZA 1993-1996

Lo spazio letterario della Grecia antica, a cura di G. CAMBIANO, L. CANFORA, D. LANZA, Roma, Salerno editrice, 1993-1996, 3 voll.

CIANCIO ROSSETTO-PISANI SARTORIO 1994

Censimento analitico. Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato, a cura di P. CIANCIO ROSSETTO, G. PISANI SARTORIO, Roma, Edizioni Seat, 1994, 3 voll.

CMA 1993

The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s, a cura di J. D. REID, Oxford-New York, Oxford University Press, 1993, 2 voll.

CRUCIANI-SAVARESE 1991

F. CRUCIANI-N. SAVARESE, *Guide bibliografiche. Teatro*, Milano, Garzanti, 1991.

D'ANNA 1996

G. D'ANNA, *Dizionario dei miti*, Roma, Newton Compton, 1996, p. 66. (DP)

DEL CORNO 1995

D. DEL CORNO, *Letteratura greca. Dall'età arcaica alla letteratura dell'età imperiale*, Milano, Principato, 1995.

DNP

Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions und Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart, J. B. Metzler, 1996-2003, 15 voll.

EAA

Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1958-1966, 7 voll. (più 6 voll. di supplementi, ivi, 1973, 1994-1997; 3 voll. di atlanti, ivi, 1973, 1981-1985; e uno di indici, ivi, 1984)

EAC

Enciclopedia dell'antichità classica, Milano, Garzanti, 2000.

EDS

Enciclopedia dello spettacolo, Roma, Le maschere, 1954-68, 11 voll.

EUA

Enciclopedia universale dell'arte (1958-1967), Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1980-1984, 15 voll. (più 1 vol. di supplemento, *Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte* [1978], ivi, 1984).

ECS

The Princeton Encyclopedia of classical sites, a cura di R. STILLWELL, W. MACDONALD, M. H. MCALLISTER, Princeton-New York, Princeton University Press, 1976.

FERRARI 2011

A. FERRARI, *Dizionario dei luoghi del mito. Geografia reale e immaginaria del mondo classico*, Milano, BUR, 2011.

GIULIANO 2011³

A. GIULIANO, *Storia dell'arte greca*, Carocci editore, Roma, 2011³.

GRAVES 1982

R. GRAVES, *I miti greci* (1963), Milano, Longanesi & C., 1982.

GRIMAL 2011

P. GRIMAL, *Enciclopedia della Mitologia*, Milano, Garzanti, 2011.

GUARDUCCI

M. GUARDUCCI, *Epigrafia greca*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1967-1978, 4 voll.

GUIDORIZZI 2012

Il mito greco. Gli dèi e gli eroi, a cura di G. GUIDORIZZI, Torino, Einaudi, 2012, 2 voll.

HANSEN-NIELSEN 2004

M. H. HANSEN-H. NIELSEN, *An inventory of archaic and classical poleis*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

LIMC

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, a cura di H. C. ACKERMANN 'et al.', Zürich-München, Artemis, 1981-1997, 8 voll.

MAGNELLI 2006²

A. MAGNELLI, *Guida alla storia greca* (2002), Roma, Carocci, 2006².

MOORMANN-UITTERHOEVE 1997

E. MOORMANN-W. UITTERHOEVE, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

MUSTI 2006³

D. MUSTI, *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana* (1989), Roma-Bari, Laterza, 2006³.

RE

Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, a cura di A. PAULY, G. WISSOWA, T. ERLER, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 1893-1980, 25 voll.

PECS

Princeton Encyclopedia of classical sites, a cura di R. STILLWELL et al., Princeton, Princeton University Press, 1976.

PERRELLI 2002

F. PERRELLI, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo* (2002), Roma, Carrocci, 2013².

PROSOPOGRAFIA ATTICA 1966

Prosopographia attica, a cura di I. KIRCHNER, Berlino, Walter de Gruyter & Co, 1966, 2 voll.

REALE 2004

G. REALE, *Storia della filosofia greca e romana*, Milano, Bompiani, 2004, 10 voll.

RICHTER 1965

The portraits of the Greeks, a cura di G. M. A. RICHTER, London, The Phaidon Press, 1965, 3 voll.

ROSCHER

Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, a cura di W.H. ROSCHER, Leipzig, B.G. Teubner, 1884-1937, 9 voll.

SEG

Supplementum Epigraphicum Graecum, Leiden, Brill, 1923-, 63 voll.

SETTIS 1996-2002

I greci. Storia cultura arte società, a cura di S. SETTIS, Torino, Einaudi, 1996-2002, 4 voll.

SMITH 1882

A Dictionary of Greek and Roman Antiquities (1882), a cura di W. SMITH, London, John Murray, 1882.

SMITH 2006

A Dictionary of Greek and Roman Geography (1872), a cura di W. SMITH, London-New York, I.B. Tauris, 2006, 2 voll.

TESSARI 1993

R. TESSARI, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

TGRF

Tragicorum Graecorum Fragmenta, a cura di B. SNELL, R. KANNICHT, S. RADT, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986-2004, 5 voll.

ThesCRA

Thesaurus cultus et rituum antiquorum, Los Angeles, Getty Publications, 2004-2014, 8 voll.

VEGETTI 1983-1992

Introduzione alle culture antiche, a cura di M. VEGETTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1983-1992, 3 voll.

FONTI

ACHILLE TAZIO

ACHILLE TAZIO, *Storia di Leucippe e Clitofonte* (II, 2), a cura di F. CICCOLELLA, Torino, Edizioni dell'Orso, 1999, p. 101.

ANTOLOGIA PALATINA

Antologia Palatina, a cura di F. M. PONTANI, Torino, Einaudi, 1978, 3 voll.

APOLLODORO (PSEUDO)

APOLLODORO (PSEUDO), *Biblioteca* (III, 14, 7), a cura di G. GUIDORIZZI, Milano, Adelphi, 1995, p. 119.

APOSTOLIO

APOSTOLIO (XI, 91), in *Corpus paroemiographorum graecorum*, vol. II, *Diogenianus, Gregorius Cyprius, macarius, Aesopus, Apostolius et Arsenius, Mantissa proverbiorum*, a cura di E. L. LEUTSCH, Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, 1965, XI, 91, p. 539

ARISTOFANE

ARISTOFANE, *Acarnesi* (241-279), a cura di D. LANZA, Roma, Carrocci editore, 2012, p. 185.

ARISTOFANE, *Le Vespe* (1478-1480), a cura di U. ALBINI, Brescia, Editrice Morcelliana, 2010, p. 145.

ARISTOFANE, *Lisistrata* (641-645), a cura di G. GRECO, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 93.

ARISTOSSENSO

F. WEHRLI, *Die Schule des Aristoteles: Aristoxenos*, Basel-Stuttgart, Schwabe, 1967, vol. II.

ARISTOTELE

ARISTOTELE, *Costituzione degli Ateniesi* (XX, 1; XXI, 2; XLII, 1), a cura di P. J. RHODES, traduzione di A. ZAMBRINI, T. GARGIULO, P. J. R., Milano, Fondazione Lorenzo Valla. Arnoldo Mondadori Editore, 2016, pp. 43, 45, 89.

ARISTOTELE, *Poetica* (1447a 13-18, 21-23; 1447b 24-27; 1448a 30-38; 1448b 34-38; 1449a 1-6, 1449a, 9-13; 16-21; 34-37), a cura di D. LANZA, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 129-131.

ARISTOTELE, *Poetica* (1448b, 34), a cura di A. ROSTAGNI, Torino, Chiantore, 1645², p. 16.

ARISTOTELE, *Retorica* (III, 1, 1403b, 17-23), a cura di F. CANNAVÒ, Milano, Bompiani, 2014, pp. 308-309.

ARPOCRAZIONE

ARPOCRAZIONE, *Lexikon*, a cura di J. KEANEY, Amsterdam, A. M. Hakkert, 1991.

ARPOCRAZIONE, s.v. ἀσκόλια, in *Eubulus. The fragments*, a cura di R. L. HUNTER, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 39.

ATENEO

ATENEO, *Deipnosophisti* (II, 11; XIV, 618-e-f), a cura di L. CANFORA, Roma, Salerno editrice, 2001, vol. I, pp. 65, 119.

CALLIMACO

CALLIMACO, *Fragmenta* (fr. 178, 1-5), in *Callimaque. Les origines, réponse aux telchines, élégies, épigrammes, iambes et pièces lyriques, hécalé, hymnes*, a cura di E. CAHEN, Paris, Les belles lettres, 1961, pp. 76-77.

CAMELEONTE

CAMELEONTE, *Su Tespi* (fr. 38), in *Chamaeleontis Heracleotae fragmenta*, iteratis curis commentarioque instruxit DAVID GIORDANO (1977), Bologna, Pàtron editore, 1990², pp. 93, 177-178.

CAMELEONTE, *Su Tespi* (fr. 41), in *Pre-edizione delle testimonianze e dei frammenti di Cameleonte*, a cura di A. MARTANO, Milano, ISU, 2007, pp. 93-94, 188-189.

CAMELEONTE, *Su Tespi* (fr. 41), in A. MARTANO, *Chamaeleon of Heraclea Pontica: The Sources, Text and Translation*, in *Praxiphanes of Mytilene and Chamaeleon of Heracles. Text, Translation and discussion*, a cura di A. M., E. MATELLI, D. MIRHADY, New Brunswick-London, Transaction Publishers, 2012, pp. 157-337.

CLEMENTE ALESSANDRINO

CLEMENTE ALESSANDRINO, *Gli stromati* (I, 16, 79, 1), introduzione di M. RIZZI, traduzione e note di G. PINI, Milano, Edizioni Paoline, 2006, p. 90.

CLEMENTE ALESSANDRINO, *Il Protrettico* (IV, 47), a cura di M. GALLONI, Roma, Borla, 1991, pp. 92-93.

CORNUTO ANNEO

ANNEO CORNUTO, *Theologiae graecae compendium* (XXX, 21-24), a cura di I. RAMELLI, Milano, Bompiani, 2003, pp. 272-273.

DEMOSTENE (PSEUDO)

PSEUDO-DEMOSTENE, *Processo a una cortigiana (Contro Neera)* (59, 73), a cura di E. AVEZZÙ, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 116-117.

DIOGENE LAERZIO

DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi* (I,59; III,56; IV,8; V,92; VI,52) (1962), a cura di M. GIGANTE, Bari, Laterza, 2000⁴, 2 voll., vol. I, pp. 22, 119, 138, 221-22.

DIOGENIANO

DIOGENIANO, *Proverbi* (V, 23), in *I proverbi greci: Le raccolte di Zenobio e Diogeniano*, a cura di E. LELLI, Soveria Mannelli, Rubettino, 2006, pp. 314-315.

DIOMEDE GRAMMATICO

DIOMEDE, *Ars grammatica* (III, 487, 25-29), in *Grammatici latini*, a cura di H. KEILII, Lipsia, B. G. Teubneri, 1855-1888, 7 voll., vol. I, p. 487.

DIONISIO TRACE (SCHOLIA AD)

Scholia in Dionysii Thracis Artem grammaticam, recensuit et apparatus criticum indicesque adiecit A. HILGARD, Lipsia, B.G. Teubner, 1901, p. 475, rr. 19-25.

DIOSCORIDE

DIOSCORIDE, *Antologia Palatina* (VII, 410-411), a cura di F. M. PONTANI, Torino, Einaudi, 1979, vol. II, pp. 202-204.

DIOSCORIDE, *Antologia Palatina* (VII, 410-411), in M. ARSETTI, *Dioscoride Epigrammi. Introduzione, traduzione e commento*, Università degli studi di Pisa, tesi di dottorato, docente tutor M. TULLI, a.a. 2013-2014, pp. 178-203.

ELIANO

ELIANO, *Sulla natura degli animali* (VI, 25; VII, 28), a cura di F. MASPERO, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1998, vol. I, pp. 373, 457.

ERATOSTENE

ERATOSTENE, *Erigone*, in *Collectanea Alexandrina* (frr. 22-27), a cura di I. U. POWELL, Oxford, Oxford University Press, 1925, pp. 64-65.

ERACLIDE PONTICO

F. WEHRLI, *Die Schule des Aristoteles: Heraklides Pontikos*, Basel-Stuttgart, Schwabe, 1969², vol. VII.

ERODOTO

ERODOTO, *Le Storie* (V, 66, 2; 67, 5), 10 voll., *La rivolta della Ionia*, vol. v, a cura di G. NENCI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla. Arnoldo Mondadori Editore, 1994, pp. 76-77.

ESICHIO

ESICHIO, *Lexicon*, a cura di K. LATTE, Hauniae, Munksgaard, 1953, vol. I, coll. 80, 104, 160, 177, 1045.

ESIODO

ESIODO, *Teogonia* (31-32), a cura di E. VASTA, Milano, Mondadori, 2011, p. 7.

ETYMOLOGICUM MAGNUM

Etymologicum magnum, a cura di T. GAISFORD, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1967, p. 113, 167.

EURIPIDE

EURIPIDE, *Ifigenia in Tauride* (947-960), a cura di F. FERRARI, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 156-159.

EVANZIO

EVANZIO, *De fabula* (I, 5), a cura di G. CUPAIOLO, Napoli, Società editrice napoletana, 1979, pp. 149-150.

FILOSTRATO

FILOSTRATO, *Eroico* (35, 9), a cura di V. ROSSI, Venezia, Marsilio, 1997, p. 139.

FILOSTRATO, *Vita di Apollonio di Tiana* (IV, 21), a cura di D. DEL CORNO, Milano, Adelphi, 1978, pp. 196, 416-417 nota 20.

FOZIO

FOZIO, *Lexicon*, a cura di C. THEODORIDIS, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1998, vol. II, p. 570, n. 439; vol. III, p. 120, n. 618, p. 438, n. 9.

GIOVANNI DIACONO

GIOVANNI DIACONO, *Sui tragici* (fr. 452v), in M. ORNAGHI, *Dare un padre alla commedia. Susarione e le tradizioni megaresi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 184-216.

IGINO

IGINO, *Miti* (122; 130; 224; 243), a cura di G. GUIDORIZZI, Milano, Adelphi Edizioni, 2000, pp. 91-92, 138, 142, 147.

IGINO, *Mitologia astrale* (II, 4, 2-6; II, 25, 2; II, 35, 1; II, 40, 4), a cura di G. CHIARINI, G. GUIDORIZZI, Milano, Adelphi Edizioni, 2009, pp. 20-22, 49, 55, 58.

MACARIO CRISCEFALO

MACARIO CRISCEFALO (VI, 8), in *Corpus paroemiographorum Graecorum*, vol. II, *Diogenianus, Gregorius Cyprius, Macarius, Aesopus, Apostolius et Arsenius mantissa proverbiorum*, a cura di E. L. LEUTSCH, 1965, VI, 8, p. 189.

MANILIO

MANILIO, *Il poema degli astri* (II, 31-32), a cura di S. FERABOLI, E. FLORES, R. SCARCIA, Verona, Mondadori, 1996, p. 98.

MARMOR PARIUM

Marmor Parium (fr. 39; 43), in *Das Marmor Parium* (1904), a cura di F. JACOBY, Hildesheim, Weidmann, 2005, pp. 13-14, 105-106, 108-109.

MARZIALE

MARZIALE, *Epigrammi* (XI, 69), a cura di A. CARBONETTO, Milano, Garzanti, 2004, pp. 354-355.

NONNO DI PANOPOLI

NONNO DI PANOPOLI, *Le Dionisiache* (IV, 47, 35-264), a cura di D. ACCORINTI, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2004, pp. 509-539.

OMERO

OMERO, *Odissea* (I, 328-9; VIII, 497-8; XVII, 385), a cura di M. G. CIANI, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 55, 281, 583.

ORAZIO

ORAZIO, *Ars poetica* (275-277), a cura di U. DOTTI, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 179.

Orazio, *Arte poetica* (275-277), introduzione e commento di A. ROSTAGNI, Torino, Chiantore, 1930.

ORAZIO, *Epistole* (II, 1,161-163), a cura di U. DOTTI, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 111.

OVIDIO

OVIDIO, *I Fasti* (IV, 938), a cura di L. CANALI, Milano, Bur, 2014, p. 365.

OVIDIO, *Ibis* (609-610), in *Opere di Publio Ovidio Nasone*, vol. II, *Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieuticon liber*, a cura di F. DELLA CORTE, S. FASCE, Torino, UTET, 1986, pp. 396-397.

OVIDIO, *Metamorfosi* (VI, 125; VII, 362; X, 450-451), a cura di P. BERNARDINI MARZOLLA, Torino, Einaudi, 1999, pp. 217, 267, 409.

PAUSANIA

PAUSANIA, *Viaggio in Grecia. Libro primo. L'Attica* (I, 2,5; 5,2,3,5; 31,4), a cura di D. MUSTI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla. Arnoldo Mondadori Editore, 1982, vol. I, pp. 18-19, 31-32, 170-171.

PAUSANIA, *Viaggio in Grecia. Libro secondo. Corinzia e Argolide* (II,18,6), a cura di D. MUSTI, L. BESCHI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla. Arnoldo Mondadori Editore, 1986, vol. II, pp. 95-97.

PAUSANIA ATTICISTA

PAUSANIAE ATTICISTAE, Ἀττικῶν ὀνομάτων συναγωγή, in *Untersuchungen zu den attizistischen Lexika*, a cura di H. ERBSE, Berlin, Akademie-Verlag, 1950, pp. 153-221.

PLATONE

PLATONE, *Ione* (534b 7-c7), a cura di G. REALE, Milano, Bompiani, 2015⁵, pp. 116-117.

PLATONE, *Le leggi* (VII, 816a), a cura di F. FERRARI, Milano, RCS Libri, 2005, pp. 646-647.

PLATONE, *Repubblica* (III, 395a 1-5, 7; V, 475d), in *Dialoghi politici, Lettere di Platone*, vol. I, *Repubblica, Timeo, Crizia, Politico*, a cura di F. ADORNO, Torino, UTET, 1992⁴, pp. 371-372; 492.

PLATONE, *Repubblica* (III, 395a 1-5,7), in *Ouvres Complètes de Platone*, voll. VI-VII, *La République*, a cura di E. CHAMBRY, Parigi, Les Belles Lettres, 1932, p. 105.

PLATONE, *Simposio* (223d 2-8), introduzione di V. DI BENEDETTO, premessa al testo, traduzione e note di F. FERRARI, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 232-233.

PLATONE (PSEUDO)

PLATONE (PSEUDO), *Minosse o della legge* (321a), a cura di P. SCAGLIETTI, Milano, La Vita Felice, 2015, p. 123.

PLINIO

PLINIO, *Naturalis Historia* (IV, 11; VI,2; XIII,120), a cura di G. B. CONTE, Torino, Einaudi, 5 voll., *Cosmologia e geografia*, vol. I, 1982, pp. 490-491; *Botanica*, vol. III, 1984, pp. 160-161.

PLUTARCO

PLUTARCO, *Moralia* (527d, 615a, 655e, 732f, 841f; 1098b), in *Plutarco. Tutti i Moralia. Prima traduzione italiana completa*, a cura di E. LELLI, G. PISANI, Milano-Firenze, Bompiani, 2017, pp. 994-995, 1167, 1247, 1405, 1611.

PLUTARCO, *Vite Parallele* (XIX, 6-7; XXX, 1) (1993), a cura di M. MANFREDINI, L. PICCIRILLI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla. Arnoldo Mondadori Editore, 2011, pp. 88-91, 271-273.

PLUTARCO (PSEUDO)

PLUTARCO (PSEUDO), *Proverbia Alexandrinorum* (I, 40), in *Plutarco. Tutti i Moralia. Prima traduzione italiana completa*, a cura di E. LELLI, G. PISANI, Milano-Firenze, Bompiani, 2017, pp. 2279-2278.

PLUTARCO (PSEUDO), *Proverbi Alessandrini*, in *De proverbiis alexandrinorum libellus ineditus*, a cura di O. CRUSIUS, Lipsia, B. G. Teubneri, 1887, pp. 15-16.

POMPONIO PORFIRIO

Pomponi Porfyronis commentum in Horatium Flaccum, a cura di A. HOLDER, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1967.

POLLUCE

POLLUCE, *Onomasticon* (IV, 55; IV,123; VII,45), in *Lexicographi Graeci*, a cura di E. BETHE, Stuttgart-Leipzig, B. G. Teubner, 1998, vol. IX, pp. 217, 237.

PROPERZIO

PROPERZIO, *Elegie* (II, 23-24, 33.), a cura di R. GAZICH, Milano, Mondadori, 1993, p. 140.

SERVIO

SERVIO, *In Vergilii Bucolica et Georgica commentarii* (389), a cura di G. THILO, H. HAGEN, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1961, pagg. 253-254.

STAZIO

STAZIO, *Tebaide* (IV, 655, 691-692; XI, 642-647), a cura di A. TRAGLIA, G. ARICÒ, Torino, Utet, 1987, pp. 298, 300, 652-653.

STEFANO DI BISANZIO

STEFANO DI BISANZIO, *Ethnika* (Ἰκαρία), a cura di A. MEINEKII, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1958, p. 329 (9-10).

STRABONE

Strabon. Géographie (IX, 1, 16), tome VI, texte établi et traduit par R. BALADIÉ, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 62.

SUDA

Suidae Lexicon, a cura di A. ADLER, Stuttgart, B. G. Teubner, 1989, 5 voll.

TEMISTIO

TEMISTIO, *Discorsi* (XXVI, 316d), a cura di R. MAISANO, Torino, UTET, 1995, pp. 858-859 e nota 28.

TEOFRASTO

TEOFRASTO, *Caratteri* (III, 5), a cura di G. Pasquali, Milano, Rizzoli, 1979, pp. 6-7.

TEOFRASTO, *Historia plantarum* (I, 9, 3), a cura di A. HORT, London, Harvard University Press, 1961, pp. 64-65.

TUCIDIDE

TUCIDIDE, *La guerra del Peloponneso* (II, 15, 4), a cura di E. SAVINO, Milano, Garzanti, 1989, p. 103.

VIRGILIO

VIRGILIO, *Georgiche* (I, 33; II, 380-384), a cura di M. RAMOUS, Milano, Garzanti, 1993, p. 5.

VITRUVIO

VITRUVIO, *De architectura* (VII, praef. XI), a cura di P. GROS, Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 1022-1023.

ZENOBIO

ZENOBIO, *Proverbia* (IV, 33; V, 13), in *I proverbi greci: Le raccolte di Zenobio e Diogeniano*, a cura di E. LELLI, Soveria Mannelli, Rubettino, 2006, pp. 160-161, 190-191.

STUDI

ADORNO 1992

Dialoghi politici, Lettere di Platone, vol. I, *Repubblica, Timeo, Crizia, Politico*, a cura di F. ADORNO, Torino, UTET, 1992⁴, p. 492.

ADRIANI 2005

E. ADRIANI, *Storia del teatro antico*, Roma, Carocci, 2005, pp. 9-10.

ALBINI 1991

U. ALBINI, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano, Garzanti, 1991.

ANDRISANO 2017

A. M. ANDRISANO, *La satira dei nuovi spettacoli tragici. La danza corale e la danza dei Carciniti nel finale delle Vespe aristofanee (vv. 1483-1537)*, in *La satira del successo. La spettacolarizzazione nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, a cura di A. CAMEROTTO, S. MASO, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2017, pp. 51-79.

ANDRISANO-PAVINI 2006

A. M. ANDRISANO-E. PAVINI, *Il pubblico del teatro greco: donne in 'maschera' alla 'prima'?*, in *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, a cura di A. M. A., Roma, Carocci, 2006, pp. 125-141.

ANGIOLILLO 1981

S. ANGIOLILLO, *La visita di Dioniso a Ikarios nella ceramica attica: appunti sulla politica culturale pisistratea*, «Dialoghi di archeologia», III, 1981, 1, pp. 13-22.

ANGIOLILLO 1997

S. ANGIOLILLO, *Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei pisistratidi*, Bari, Edipuglia, 1997, pp. 91-94, 144-148, fig. 80b.

ANTI 1944-45

C. ANTI, *Alle origini del teatro greco*, «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», a.a. 1944-45, to. CIV, parte II, pp. 205-216.

ANTI 1947

C. ANTI, *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*, Padova, «Le Tre Venezie», 1947, pp. 145-146.

ANTI 1948

C. ANTI, *Il teatro greco trapezoidale ad ali convergenti*, «Dioniso», XI, 1948, pp. 152-162.

ANTI-POLACCO 1969

C. ANTI-L. POLACCO, *Nuove ricerche sui teatri greci arcaici*, Padova, Cedam, 1969, pp. 127-159.

APOLLONIO 1971

M. APOLLONIO, *Per un'analisi strutturale della leggenda di Tespi*, «Dioniso», XLV, 1971, pp. 433-441.

ARIAS 1934

P. E. ARIAS, *Il teatro greco fuori di Atene*, Firenze, Sansoni, 1934, pp. 19-21.

ARSETTI 2013-2024

M. ARSETTI, *Dioscoride Epigrammi. Introduzione, traduzione e commento*, Università degli studi di Pisa, tesi di dottorato, docente tutor M. TULLI, a.a. 2013-2014, pp. 178-203.

ASHBY 1991

C. ASHBY, *The Siting of Greek Theatres*, «Theatre Research International», XVI, 1991, 3, pp. 186, 199.

ASHBY 1998

C. ASHBY, *Classical Greek theatre. New views of an old subject*, Iowa, University of Iowa Press, 1998, pp. 24-41.

AVEZZÙ 2003

G. AVEZZÙ, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 34-41.

BACCHIELLI 1988

L. BACCHIELLI, *Un rilievo della Collezione Castelli-Baldassini con rappresentazione di pompa trionfale*, «Scienze dell'antichità. Storia archeologia antropologia», II, 1988, pp. 391-401.

BACCHIELLI 1996

L. BACCHIELLI, *Un nuovo rilievo con la raffigurazione della "Visita di Dioniso ad Ikaros"*, in *Studi in memoria di Lucia Guerrini. Vicino Oriente, Egeo, Grecia, Roma e mondo romano, tradizione dell'antico e collezionismo di antichità*, a cura di M.G. PICOZZI, F. CARINCI, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1996, pp. 145-147.

BALD ROMANO 1982

I. BALD ROMANO, *The archaic statue of Dionysos from Ikarion*, «Hesperia. The Journal of the American school of Classical studies at Athens», LI, 1982, 4, pp. 398-409.

BALZARETTI 2014-2015

G. BALZARETTI, *Il rito di Aiora e il mito di Erigone. Una nuova lettura*, Università degli studi di Torino, tesi di laurea magistrale, relatore prof.re N. SPINETO, a.a. 2014-2015.

BARNARD-COGNO 2006

C. BARNARD-COGNO, *Jane Harrison (1850–1928), between German and English Scholarship*, «European Review of History», XIII, 2006, 4, pp. 661- 676.

BASSANI 2012

M. BASSANI, *La schedatura dei contesti culturali presso sorgenti termominerali. Osservazioni preliminari su aspetti strutturali e materiali*, in *Aquae patavinae. Montegrotto terme e il termalismo in Italia. Aggiornamenti e nuove prospettive di valorizzazione*. Atti del II convegno nazionale (Padova, 14-15 giugno 2011), a cura di M. B., M. BRESSAN, F. GHEDINI, «Antenor Quaderni», 2012, 26, p. 400, n. 43.

BEARZOT 2004

C. BEARZOT, *I santuari e le loro funzioni*, in *I Greci. Il sacro e il quotidiano*, a cura di M. ANTICO GALLINA, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2004, pp. 57-82.

BEAUMONT 2012

L. A. BEAUMONT, *Childhood in Ancient Athens. Iconography and Social History*, New York, Routledge, 2012, pp. 69-86.

BERNABÒ BREA 2001

L. BERNABÒ BREA, *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2001

BERTI-GASPARRI 1989

F. BERTI-C. GASPARRI, *Dionysos. Mito e mistero*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989.

BETA 2003

S. BETA, *Lo spettacolo teatrale*, in *Introduzione al teatro greco*, a cura di G. GUIDORIZZI, Città di Castello, Mondadori Università, 2003, pp. 39-69.

BETA 2017

S. BETA, *Io, un manoscritto (L'Antologia palatina si racconta)*, Roma, Carocci, 2017

BIEBER 1961

M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961, fig. 655-657.

BIEBER 1961²

M. BIEBER, *The history of the Greek and Roman theater* (1939), Princeton, Princeton University Press, 1961².

BIERS-BOYD 1982

W. R. BIERS-T. D. BOYD, *Ikarion in Attica: 1888-1981*, «Hesperia. The Journal of the American School of Classical studies at Athens», LI, 1982, 1, pp. 1-18.

BLOK 2010

J. H. BLOK, *Deme Accounts and the Meaning of hosios Money in Fifth-Century Athens*, «Mnemosyne», LXIII, 2010, pp. 63-93.

BLOK 2017

J. H. BLOK, *Citizenship in classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 231-240.

BOARDMAN 1981

J. BOARDMAN, *Griechische Plastik. Die archaische Zeit. Ein Handbuch*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1981, pp. 112, fig. 170.

BOARDMAN 1989

J. BOARDMAN, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period a handbook*, London, Thames and Hudson, 1989, fig. 204.

BOËTHIUS 1918

A. BOËTHIUS, *Die Pythais. Studien zur Geschichte der Verbindungen zwischen Athen und Delphi*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1918, pp. 26-28.

BONINO 2012-2013

B. BONINO, *Il mito di Icaro ed Erigone*, Università degli studi di Torino, tesi di laurea, relatore prof.re G. GUIDORIZZI, a.a. 2012-2013.

BORGEAUD 2011

P. BORGEAUD, *Dionysos, the Wine and Ikarios: Hospitality and Danger*, in *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*. Atti della conferenza internazionale (Berlino, marzo 2009), a cura di R. SCHLESIER, Berlin, De Gruyter, 2011, pp. 161-172.

BORGIA 2008

Museo Barracco. Arte cipriota, arte greca (VI-IV secolo a.C.), a cura di E. BORGIA et al., Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2008, pp. 132-133.

BORRIELLO 2010

Histrionica. Teatri, maschere e spettacoli nel mondo antico, a cura di M. R. BORRIELLO et al., Milano, Skira, 2010.

BOSSI 2002

F. BOSSI, *Sui rapporti tra Fozio e la Suda*, «Eikasmos», XIII, 2002, pp. 269-271.

BOTTIN 1930

A. BOTTIN, *Étude sur la chorégie dithyrambique en Attique jusqu'à l'époque de Démétrius de Phalère (308 avant J.-C.) I*, «Revue belge de philologie et d'histoire», IX, 1930, 3-4, pp. 749-782.

BRADEEN 1955

D. W. BRADEEN, *The Trittyes in Cleisthenes' Reforms*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», LXXXVI, 1955, pp. 22-30.

BRAVO 1997

B. BRAVO, *Pannychis e simposio. Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1997, pp. 23-42.

BRELICH 1969

A. BRELICH, *Paides e parthenoi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, p. 445.

BRESSAN 2009

M. BRESSAN, *Il teatro in Attica e Peloponneso tra età greca ed età romana. Morfologie, politiche edilizie e contesti culturali*, Roma, Edizioni Quasar, 2009, pp. 28-30, 102-108, 250, 252, 255, 259-268, fig. 192.

BROGGIATO 2014

M. BROGGIATO, *Eratosthenes, Icaria and the Origins of Tragedy*, «Mnemosyne. A Journal of Classical Studies», LXVII, 2014, 6, pp. 885-899.

BROWNLEE 1989

A. B. BROWNLEE, *A black-figure parody of the ransom of Hector*, «Revue Archéologique», 1989, 1, pp. 3-21.

BRUIT ZAIDMAN 2009

L. F. BRUIT ZAIDMAN, *Le figlie di Pandora. Donne e rituali nelle città*, in G. DUBY, M. PERROT, *Storia delle donne in Occidente*, vol. 1, *L'Antichità*, a cura di P. SCHMITT PANTEL, Bari-Roma, Laterza, 2009, pp. 374-423.

BUCK 1888

C. D. BUCK, *Discoveries in the Attic Deme of Ikaria, 1888. I. Inscriptions from Ikaria No. 1-4*, «The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts», IV, 1888, 4, pp. 421-426.

BUCK 1889A

C. D. BUCK, *Discoveries in the Attic Deme of Ikaria 1888. II. Stele of a Warrior*, «The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts», IV, 1889, 1, pp. 9-17.

BUCK 1889B

C. D. BUCK, *Discoveries in the Attic Deme of Ikaria 1888. III. The Choregia in Athens and at Ikaria. Inscriptions from Ikaria No. 5-7*, «The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts», v, 1889, 1, pp. 18-33.

BUCK 1889C

C. D. BUCK, *Discoveries in the Attic Deme of Ikaria 1888. IV. Chronological Report of Excavations. V. Topography of the Ikarian District. VI. Architectural Remains*, «The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts», v, 1889, 2, pp. 154-181.

BUCK 1889D

C. D. BUCK, *Discoveries in the Attic Deme of Ikaria 1888. VII. Inscriptions from Ikaria. No. 8-17*, «The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts», v, 1889, 3, pp. 304-319.

BUCK 1889E

C. D. BUCK, *Discoveries in the Attic Deme of Ikaria 1888. VIII. Sculptures*, «The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts», v, 1889, 4, pp. 461-477.

BULLE 1928

H. BULLE, *Untersuchungen an griechische Theatern*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1928, pp. 1-4, 6.

BULTRIGHINI 2015

I. BULTRIGHINI, *Demi attici della paralia*, Carabba, Lanciano, 2015.

BURKERT 1982

W. BURKERT, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Torino, Boringhieri, 1982, pp. 158-177.

BURKERT 2003

W. BURKERT, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, Milano, Jaca Book, 2003, pp. 442-443.

BURN 1987

L. BURN, *The Meidias Painter*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 91, fig. 52b.

CACCIOTTI 1992

B. CACCIOTTI, *Tespi*, in *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, a cura di B. P. VENETUCCI, Roma, Leonardo-De Luca Editori, 1992, vol. I.1, pp. 55-56.

CAIN 2010

H. U. CAIN, *L'immagine di Libero/Bacco nel mondo romano*, in *Il sorriso di Dioniso*, a cura di E. LA ROCCA, Torino, Allemandi & C., 2010, pp. 46-48, fig. 1.

CALAME 1988

C. CALAME, *Il racconto in Grecia. Enunciazioni e rappresentazioni di poeti*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 95-114.

CALAME 1992

C. CALAME, *La festa*, in *Introduzione alle culture antiche*, a cura di M. VEGETTI, vol. III, *L'esperienza religiosa antica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 29-54.

CALAME 1996

C. CALAME, *Feste, riti e forme poetiche*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, a cura di S. SETTIS, vol. II, *Una storia greca. Formazione*, Torino, Einaudi, 1996, to. I, pp. 471-496.

CALASSO 1998

R. CALASSO, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 52-57.

CALDER 1982

W. M. CALDER, *The Size of Thespis' Chorus*, «The American Journal of Philology», CIII, 1982, 3, pp. 319-320.

CAMP 2001

M. J. CAMP, *The Archaeology of Athens*, New Haven-London, Yale University Press, 2001, pp. 35, 289-291, fig. 33.

CANTARELLA 1985

E. CANTARELLA, *Dangling virgins: myth, ritual and the place of women in ancient Greece*, «Poetics Today», VI, 1985, 1-2, pp. 91-101.

CANTARELLA 1959

R. CANTARELLA, *Il Dioniso di Pilo e i precedenti del dramma greco*, «Dioniso», XXII, 1959, pp. 52-59.

CANTARELLA 1970

R. CANTARELLA, *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia, Editrice Paideia, 1970, pp. 19-26, 43-58, 113-134.

CANTARELLA 1977

R. CANTARELLA, *Alcune considerazioni sulla tragedia greca*, «Acme. Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», XXX, 1977, 1, pp. 5-12.

CAPUTO 1933

G. CAPUTO, *Genesis e valore della cavea greca*, «Dioniso», XI, 1933, 5, pp. 295-308.

CAPUTO 1950

G. CAPUTO, *Curia, castellieri e terminologia della cavea greca ad andamento centrale*, «Dioniso», XIII, 1950, 3, pp. 103-104.

CARLSON 1993

M. CARLSON, *Theories of the theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1993, pp. 15-21

CARLOTTI 2014

E. G. CARLOTTI, *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". L'arte performativa tra natura e culture*, Torino, Accademia University Press, 2014, pp. 3-9.

CARPENTER 1986

T. H. CARPENTER, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art: its development in black-figure vase painting*, Oxford, Clarendon Press, 1986, pp. 30-54.

CASTOLDI 2004

M. CASTOLDI, *Le forme del santuario*, in *I Greci. Il sacro e il quotidiano*, a cura di M. ANTICO GALLINA, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2004, pp. 57-82.

CASTOLDI 2012

M. CASTOLDI, *L'altalena: un gioco, un rito, una festa*, in *L'infanzia e il gioco nel mondo antico. Materiali della collezione Sambon di Milano*, a cura di A. CERESA MORI, C. LAMBRUGO, F. SLAVAZZI, Carpenedolo (BS), ET Edizioni, 2012, pp. 37-43.

CASTOLDI-LAMBRUGO 2008

M. CASTOLDI-C. LAMBRUGO, *L'età arcaica (secolo VI a.C.)*, in G. BEYOR-M.C.-C.L., *Arte greca. Dal decimo al primo secolo a.C.*, Milano, Mondadori Università, 2008, pp. 76-171.

CENTANNI 1991

M. CENTANNI, *Emmeleia come parte strutturale (Meros) della tragedia nel trattato bizantino Peri tragoidias: Ipotesi per una denominazione dei canti corali infraepisodici*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. XXXVIII, 1991, 2, pp. 97-104.

CERRI 1993

G. CERRI, *La tragedia*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, a cura di G. CAMBIANO, L. CANFORA, D. LANZA., vol. I, *La produzione e la circolazione del testo*, Roma, Salerno editrice, 1993, to. I, *La Polis*, pp. 301-312.

CERRI 2014

G. CERRI, *Tragedia e commedia nel finale del Simposio di Platone (una nuova proposta ermeneutica)*, in *ΦΙΛΙΑ. Dieci contributi per Gabriele Burzacchini*, a cura di M. Tulli, Bologna, Pàtron editore, 2014, pp. 35-41.

CHANDLER 1825

R. CHANDLER, *Travels in Asia Minor and Greece*, Oxford, Clarendon Press, 1825, vol. II, pp. 200-201.

CHARBONNEAUX-MARTIN-VILLARD 1969

J. CHARBONNEAUX-R. MARTIN-F. VILLARD, *La Grèce Classique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 254, fig. 288.

CHIARINI 1986

G. CHIARINI, *Introduzione*, in W. BEARE, *I romani a teatro (1950, 1964)*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. XXI-XXVI.

CHRIST 1990

M. R. CHRIST, *Liturgy Avoidance and Antidosis in Classical Athens*, «Transactions of the American Philological Association», CXX, 1990, pp. 147-169.

COMELLA 2002

A. COMELLA, *I rilievi votivi greci di periodo arcaico e classico. Diffusione, ideologia, committenza*, Bari, Edipuglia, 2002, pp. 73, 129-130, 212-213.

CONNELLY 2007

J. B. CONNELLY, *Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2007, pp. 189-190, fig. 11.

CONNOR 1990

W. R. CONNOR et al., *Aspects of Athenian Democracy*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1990, pp. 7-32.

CONTICELLO 1961

A. CONTICELLO, s.v. *Icario*, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, vol. IV, p. 81.

CONTICELLO DE' SPAGNOLIS 1986

M. CONTICELLO DE' SPAGNOLIS, *Le sculture del museo diocesano di Gaeta*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1986, pp. 17-19.

COSTA 2010

V. COSTA, *Esichio di Mileto, Johannes Flach e le fonti biografiche della Suda*, in *Il Lessico Suda e gli storici greci in frammenti*. Atti dell'incontro internazionale (Vercelli, 6-7 novembre 2008), a cura di G. VANOTTI, Tivoli (RO), Edizioni Tored, 2010, pp. 43-55.

COUVENHES 2007

Individus, groupes et politique à Athènes de Solon à Mithridate. Atti del convegno internazionale di studi (Tours, 7-8 Marzo 2005), a cura di J.R. COUVENHES, S. MILANEZI, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007, pp. 86-87.

CRESCI 1979

L. R. CRESCI, *Studi su alcuni epigrammi sepolcrali di Dioscoride*, «Maia», XXXI, 1979, pp. 247-57.

CRUCIANI 1992

F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, con tracce grafiche di Luca Ruzza, Roma-Bari, Laterza, 1992.

CSAPO 1997

E. CSAPO, *Riding the Phallus for Dionysus: Iconology, Ritual, and Gender-Role De/Construction*, «Phoenix», LI, 1997, 3-4, pp. 253-295.

CSAPO 2010A

E. CSAPO, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester and Malden, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 83-116.

CSAPO 2010B

E. CSAPO, *The Context of Choregic Dedications*, in *The Pronomos vase and its context*, a cura di O. TAPLIN, R. WYLES, Oxford-New York, Oxford University Press, 2010, pp. 79-103.

CSAPO-SLATER 1994

E. CSAPO-W. J. SLATER, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, The university of Michigan press, 1994, pp. 121-138.

CUCCORO 2015

C. CUCCORO, *Platone teorico del teatro nella polis democratica*, «ΛΕΥΣΣΕΙΝ. Rivista di studi umanistici», 2015, 3, pp. 187-212.

CURNIS 2010

M. CURNIS, «*Reliquiae di antica filosofia*»: *i proverbi di Aristotele*, in *ΠΑΡΟΙΜΙΑΚΩΣ. Il proverbio in Grecia e a Roma*, a cura di E. LELLI, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 163-213.

D'AGOSTINO-CERCHIAI 1999

A. D'AGOSTINO-L. CERCHIAI, *Il mare, la morte, l'amore: gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma, Donzelli Editore, 1999, pp. 130-134, fig. 75.

DE FINIS 1989

Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del convegno internazionale di studi (Trento, 28-30 marzo 1988), a cura di L. DE FINIS, Firenze, Olschki, 1989.

DE LUCA 2012-2013

E. DE LUCA, *Bacchilide e il Ditirambo*, Università degli studi di Pisa, tesi di laurea magistrale, relatore prof.re E. MEDDA, a.a. 2012-2013, pp. 93-116.

DE MARINIS 2011

M. DE MARINIS, *Aristotele: la teoria dello spettacolo nella «Poetica»*, in M. D. M., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 5-17.

DE MARTINO 1958

E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1958, pp. 202-204.

DE MARTINO 1961

E. DE MARTINO, *Il simbolismo dell'aiôresis*, in D.M., *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 230-240.

DEENE 2013

M. DEENE, *Seeking for honour(s)? The exploitation of 'philotimia' and citizen benefactors in classical Athens*, «Revue belge de philology et d'histoire», XCI, 2013, 1, pp. 69-87.

DEGANI 1995

E. DEGANI, *La lessicografia*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, a cura di G. CAMBIANO, L. CANFORA, D. LANZA, vol. II, *La ricezione e l'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno editrice, 1995, pp. 505- 527.

DEGANI 2010

E. DEGANI, *Introduzione*, in *Ateneo di Naucrati. Deipnosofisti (Dotti a banchetto). Epitome dal libro I*, a cura di E. D., Bologna, Pàtron Editore, 2010, pp. VII-XV.

DEL GRANDE 1962

A. DEL GRANDE, *Tragoidia: essenza e genesi della tragedia*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1962, pp. 131-167.

DELLA BIANCA-BETA 2015

L. DELLA BIANCA, S. BETA, *Il dono di Dioniso. Il vino nella letteratura e nel mito in Grecia e a Roma*, Carocci editore, Roma, 2015, pp. 13-18.

DESIDERI 1991

P. DESIDERI, *Sulla cultura Eraclotea da Erodoto a Eraclide Pontico*, in *Pontica I. Recherches sur l'histoire du Pont dans l'Antiquité*, a cura di B. RÉMY, Istanbul, Institut Français d'Études Anatoliennes-Georges Dumézil, 1991, pp. 7-24.

DESPINIS 1996-1997

G. DESPINIS, *Il tempio arcaico di Dioniso Eleutereo*, «Annuario della Scuola Archeologica di Atene», 1996-1997, 74-75, pp. 193-214.

DESPINIS 2007

G. DESPINIS, *Neues zu der spätarchaische Statue des Dionysos aus Ikaria*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», 2007, 122, pp. 103-137.

DETIENNE 1987

M. DETIENNE, *Dioniso a cielo aperto* (1986), trad. it. di M. Garin, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 42-45, 47-50, note 94, 98-99.

DETIENNE 2001

M. DETIENNE, *Forgetting Delphi between Apollo and Dionysus*, «Classical Philology», xcvi, 2001, 2, pp. 147-158.

DEUBNER 1932

L. DEUBNER, *Attische Feste*, Berlino, H. Keller, 1932, p. 110.

DI BENEDETTO-MEDDA 1997

V. DI BENEDETTO-E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997.

DI CASTRI 1995

M. B. DI CASTRI, *Tra sfoggio erudito e fantasia descrittiva: un profilo letterario di Dioscoride epigrammista I. Epigrammi letterari*, «Atene e Roma», xl, 1995, pp. 173-196.

DI GREGORIO 2016

L. DI GREGORIO, *Plutarco e la tragedia greca*, «Prometheus. Rivista di studi classici», dic., 2016, pp. 151-174.

DI MARCO 2000

M. DI MARCO, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma, Carocci, 2000, pp. 44, 67.

DIETRICH 1961

A. C. DIETRICH, *A Rite of Swinging during the Anthesteria*, «Hermes», LXXXIX, 1961, pp. 36-50.

DILKE 1948

O. A. W. DILKE, *The Greek Theater Cavea*, «The Annual of the British School at Athens», XLIII, 1948, pp. 125-192.

DILKE 1950

O. A. DILKE, *Details and Chronology of Greek Theatre Caveas*, «The Annual of the British School at Athens», XLV, 1950, pp. 30-31.

DINSMOOR 1951

W. B. DINSMOOR, *The Athenian Theatre of the Fifth Century*, in *Studies Presented to David Moore Robinson on His Seventieth Birthday*, a cura di G. E. MYLONAS, St. Louis (Missouri), Washington University, 1951, vol. I, pp. 309-314.

DORIA-GIUMAN 2016

F. DORIA-M. GIUMAN, *The swinging Woman. Phaedra and Swing in Classical Greece*, «Medea», II, 2016, 1, pp. 1-34.

DÖRPFELD-REISCH 1896

W. DÖRPFELD-E. REISCH, *Das griechische Theater*, Athen, Barth und von Hirts, 1896, pp. 1-96.

DUPONT 1991

F. DUPONT, *Teatro e società a Roma (1985)*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 73-75.

ELDEN 2003

S. ELDEN, *Another Sense of Demos: Kleisthenes and the Greek Division of the Polis*, «Democratization», x, 2003, 1, pp. 135-156.

ELIADES 1986

G. S. ELIADES, *La casa di Dioniso. La villa dei mosaici di Nuova Pafos*, Pafos, Museo Archeologico di Pafos, 1986, pp. 32-34.

ELIOT 1976

A. W. J. ELIOT, *Ikaria*, in *The Princeton Encyclopedia of classical sites*, a cura di R. STILLWELL et al., Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 406.

ELSE 1957

G. F. ELSE, *The Origin of ΤΡΑΓΩΔΙΑ*, «Hermes», LXXXV, 1957, 1, pp. 17-46.

ELSE 1967

G. F. ELSE, *The origin and early form of Greek tragedy*, Cambridge, Harvard University Press, 1967, pp. 51-77, 118-122.

ERCOLANI 2000

A. ERCOLANI, *Le didascalie sceniche del teatro tragico*, in *La tragedia greca, metodologie a confronto*, a cura di A. ZAMPETTI, A. MARCHITELLI, ROMA, Armando editore, 2000, pp. 15-30.

ESCHER 1907

J. ESCHER, s.v. *Erigone*, in *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, a cura di A. PAULY, G. WISSOWA, T. ERLER, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 1907, vol. VI, pp. 450-452.

FANTUZZI 2006

M. FANTUZZI, *Callimaco, l'epigramma, il teatro*, in *Callimaco: cent'anni di papiri*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 9-10 giugno 2005), a cura di G. BASTIANINI, A. CASANOVA, Firenze, Istituto Papirologico «G. Vitelli», 2006, pp. 69-87.

FANTUZZI 2007

M. FANTUZZI, *Dioscoride e la storia del teatro*, in *La cultura ellenistica: persistenza, innovazione, trasmissione*. Atti del Convegno COFIN (Roma, 19-21 settembre 2005), a cura di R. PRETAGOSTINI, E. DETTORI, Roma, Edizioni Quasar, 2007, pp. 105-123.

FARNELL 1909

The cults of the Greek States, a cura di L. R. FARNELL, Oxford, Clarendon Press, 1909, vol. V, p. 206.

FEHR 1996

A. FEHR, *Kouroi e korai. Formule e tipi dell'arte arcaica come espressione di valori*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, a cura di S. SETTIS, vol. II, *Una storia greca. Formazione*, Torino, Einaudi, 1996, to. I, pp. 785-843.

FERRONE 2003

S. FERRONE, *Presentazione*, in *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di S. MAZZONI, «Drammaturgia», 2003, 10, pp. 5-13.

FICUCIELLO 2008

L. FICUCIELLO, *Le strade di Atene: 'odoi, stenopoi e atrapoi' della città 'kakos errumotomemene dia ten archaioteta'*, Paestum-Atene, Pandemos, 2008, pp. 26-33.

FIECHTER 1935A

E. FIECHTER, *Das Dionysos-theater in Athen. Die ruine*, Stuttgart, W. Kohlhammer, vol. I, 1935.

FIECHTER 1935B

E. FIECHTER, *Das Dionysos-theater in Athen. Die Skulpturen vom Bühnenhaus*, Stuttgart, W. Kohlhammer, vol II, 1935.

FIECHTER 1936.

E. FIECHTER, *Das Dionysos-theater in Athen. Einzelheiten und Baugeschichte*, Stuttgart, W. Kohlhammer, vol. III, 1936.

FLOREN 1987

J. FLOREN, *Die geometrische und archaische plastik*, in *Die griechische plastik*, a cura di W. FUCHS, J. F., München, C.H. Beck'sche Vertagsbuchhandlung, 1987, vol. 1, pp. 260-261.

FONTANI 2002

E. FONTANI, *Le feste*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, a cura di S. SETTIS, vol. IV, *Atlante*, a cura di C. FRANZONI, Torino, Einaudi, 2002, to. I, pp. 649- 656.

FORNARI 2006

G. FORNARI, *Da Dioniso a Cristo. Conoscenza e sacrificio nel mondo greco e nella civiltà occidentale*, Genova-Milano, Marietti Editore, 2006.

FRANZONI 2002

C. FRANZONI, *Il teatro*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, a cura di S. SETTIS, vol. IV, *Atlante*, a cura di C. F., Torino, Einaudi, 2002, to. II, pp. 791-795.

FREDERIKSEN-GEBHARD-SOKOLICEK 2015

The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Atti della conferenza internazionale (Atene, 27-30 gennaio 2012), a cura di R. FREDERIKSEN, E. R. GEBHARD, A. SOKOLICEK, Aarhus, Aarhus University Press, 2015.

FREDERIKSEN 2015

R. FREDERIKSEN, *Early Greek Theatre Architecture: monumentalised koila before and after the invention of the semicircular design*, in *The Architecture of the Ancient Greek Theatre*. Atti della conferenza internazionale (Atene, 27-30 gennaio 2012), a cura di R. F., E. R. GEBHARD, A. SOKOLICEK, Aarhus, Aarhus University Press, 2015, pp. 81-95.

FOUCART 1906

P. FOUCART, *Le culte de Dionysos en Attique*, «Mémoires de l'Institut national de France», XXXVII, 1906, 2, pp. 81-85.

FREL 1976

J. FREL, *Recent Acquisitions of Antiquities: The J. Paul Getty Museum*, Malibu, J. Paul Getty Museum, 1976, p. 3, n. 5.

FREL 1979

J. FREL, *Antiquities in the J. Paul Getty Museum. Sculpture II: Greek Portraits and Varia*, Malibu, J. Paul Getty Museum, 1979, p. 7, n. G19.

FREL 1981

J. FREL, *Greek Portraits in the J. Paul Getty Museum*, Malibu, J. Paul Getty Museum, 1981, pp. 60-61, 111, n. 14.

FRONTISI-DUCROUX 1997

F. FRONTISI-DUCROUX, *Dioniso e il suo culto*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, a cura di S. SETTIS, vol. II, *Una storia greca. Una definizione*, Torino, Einaudi, 1997, to. II, pp. 275-307.

FROST 1994

F. J. FROST, *The rural demes of Attica*, in *The archaeology of Athens and Attica under the democracy*. Proceedings of an International Conference celebrating 2500 years since the birth of democracy in Greece, (Athens, American School of Classical Studies at Athens, 4-6- December 1992), Oxford, Oxbow Books, XXXVII, 1994, pp. 173-174.

GADALETA 2016

G. GADALETA, *L'anguilla di Diceopoli ed altri pesci nel teatro attico e nella documentazione archeologica*, in *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione rappresentazione comunicazione*, a cura di A. COPPOLA, C. BARONE, M. SALVADORI, Padova, Cleup, 2016, pp. 211-229.

GAGLIUOLO 1929

F. GAGLIUOLO, *Sul problema di Thespis e l'origine del dramma satiresco*, «Rivista indo-greco-italica», 13, 1929, pp. 1-14.

GARLAND 1990

R. GARLAND, *The Greek Way of Life from Conception to Old Age*, London, Cornell University Press, 1990, p. 318.

GARZYA 1962

A. GARZYA, *Tespi*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1962, vol. IX, col. 856.

GARZYA 1988

A. GARZYA, *Temistio e I primordi della tragedia*, in *Roma renascens: Beiträge zur Spätantike und Rezeptionsgeschichte: Ilona Opelt von ihren Freunden u. Schülern zum 9.7.1988 in Verehrung gewidmet*, a cura di M. WISSEMANN, Frankfurt, P. Lang, 1988, pp. 65-73.

GASTALDI 2005

S. GASTALDI, *La 'teatrocrasia': cattiva educazione e degenerazione politica nelle Leggi di Platone*, in *Filosofia e politica. Studi onore di G. Cotroneo*, a cura di G. FURNARI LUVARÀ, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 2005, pp. 159-171.

GAUCKLER 1896

P. GAUCKLER, *Le domaine des Laberii à Uthina*, «Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot», III, 1896, 2, pp. 177-230.

GEBHARD 1974

E. R. GEBHARD, *The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater*, «Hesperia. The Journal of the American School of Classical studies at Athens», XLIII, 1974, pp. 428-440.

GENNADIUS 1897

J. GENNADIUS, *American Excavations in Greece: Ikaria, Anthedon, Thisbe*, «The Forum», 1897, pp. 1-15.

GENTILI 2006

B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro greco e teatro romano arcaico*, Roma, Bulzoni, 2006.

GENTILI-CERRI 1978

B. GENTILI-G. CERRI, *L'idea di biografia nel pensiero greco*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 1978, 27, pp. 7-27.

GHIRON-BISTAGNE 1974

P. GHIRON-BISTAGNE, *Les Acteurs dans la Grèce antique*, Lille, Université de Lille, 1974, pp. 151-157, 422.

GHIRON-BISTAGNE 1976

P. GHIRON-BISTAGNE, *Recherches sur les Acteurs dans la Grece Antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, pp. 210-211, figg. 65-66.

GIANGRANDE 1963

G. GIANGRANDE, *The origin of the Attic comedy*, «Eranos», LXI, 1963, pp. 1-24.

GIANOTTI 1993

G. F. GIANOTTI, *Storie di calendario: il tempo festivo*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, a cura di G. CAMBIANO et al., Roma, Salerno Editrice, 1993, vol. III, pp. 159-78.

GIANVITTORIO 2017

Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece, a cura di L. GIANVITTORIO, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2017 (Biblioteca dei Quaderni Urbinati di Cultura Classica).

GIGANTE 1977

M. GIGANTE, *I frammenti di Polemone academico*, «Rendiconti della Accademia di Archeologia, lettere e belle arti», n.s. LI, 1977, pp. 91-144.

GIGANTE 2000⁴

M. GIGANTE, *Per una interpretazione di Diogene Laerzio*, in *Diogene Laerzio. Vite dei filosofi* (1962), a cura di M. G., Bari, Laterza, 2000⁴, vol. I, pp. IX-LXIV.

GILBERT 1953

A. GILBERT, *Sur une composition retrouvée de Ribera d'après le relief alexandrin dit 'Visite de Dionysos chez Ikarios'*, «Revue Archéologique», XLII, 1953, pp. 70-81.

GIRARD 1891

P. GIRARD, *Thespis et les débuts de la tragédie*, «Revue des Études Grecques», IV, 1891, 14, pp. 159-170.

GOETTE 2001

H. R. GOETTE, *Athens, Attica and the Megarid. An archaeological guide*, London-New York, Routledge, 2001, pp. 262-264.

GOETTE 2007

H. R. GOETTE, *An Archaeological Appendix*, in *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, a cura di P. WILSON, Oxford-New York, Oxford University Press 2007, pp. 116-121.

GOETTE 2014

H. R. GOETTE, *The Archaeology of the 'Rural' Dionysia in Attica*, in *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, a cura di E. CSAPO et al., Boston, De Gruyter, 2014, p. 77-105.

GOLDEN 1990

M. GOLDEN, *Children and Childhood in Classical Athens. Ancient society and history*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1990, p. 83.

GOTTSCHALK 1980

H. B. GOTTSCHALK, *Heraclides of Pontus*, Oxford, Clarendon Press, 1980.

GRAF 1996

F. GRAF, *Gli dèi greci e i loro santuari*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, a cura di S. SETTIS, vol. II, *Una storia greca. Formazione*, Torino, Einaudi, 1996, to. I, pp. 343-380.

GRECO 1992

E. GRECO, *Lo spazio sacro*, in *Introduzione alle culture antiche*, a cura di M. VEGETTI, vol. III, *L'esperienza religiosa antica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 54-66.

GREEN 1982

J. R. GREEN, *Dedications of masks*, «Revue Archaeologique», 1982, 2, pp. 237-248.

GREEN 2004

P. GREEN, *From Ikaria to the stars: classical mythification, ancient and modern*, Austin, University of Texas Press, 2004, pp. 40-47.

GREEN-HANDLEY 1995

R. GREEN-E. HANDLEY, *Images of the Greek theatre*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 73, fig. 44, p. 116, n. 44.

GUARINO 2005

R. GUARINO, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

GUAZZELLI 1992

T. GUAZZELLI, *Le Antesterie. Liturgie e pratiche simboliche. Le più antiche feste rituali tenute in onore di Dioniso*, Firenze, Firenze Libri, 1992.

GUETTEL COLE 2011

S. GUETTEL COLE, *Epigraphica Dionysiaca*, in *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, a cura di R. SCHLESIER, Berlin-Boston, De Gruyter, 2011, pp. 263-279.

HABASH 1995

M. HABASH, *Two Complementary Festivals in Aristophanes' Acharnians*, «The American Journal of Philology», CXI, 1995, 4, pp. 560-567.

HAMILTON 2009

R. HAMILTON, *Basket Case: Altars, Animals and Baskets on Classical Attic Votive Reliefs*, in *Aspects of Ancient Greek Cult. Context, Ritual, Iconography*, a cura di J. T. JENSEN et al., Aarhus, Aarhus University Press, 2009, pp. 29-53.

HAMMOND-MOON 1978

N. G. L. HAMMOND-W. G. MOON, *Illustrations of Early Tragedy at Athens*, «American Journal of Archaeology», LXXXII, 1978, 3, pp. 371-383.

HANDLEY 1973

E. W. HANDLEY, *The Poet Inspired?*, «The Journal of Hellenic Studies», XCIII, 1973, pp. 104-108.

HANI 1978

J. HANI, *La fête athénienne de l'Aiora et le Symbolisme de la balançoire*, «Revue des Études Grecque», XCI, 1978, nn. 432-433, pp. 107-122.

HANSEN 2004

M. H. HANSEN, *Attika*, in M.H.H-T. H. NIELSEN, *An inventory of archaic and classical poleis*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 624-637.

HARRISON 1888

J. E. HARRISON, *Archaeology in Greece, 1887-1888*, «The Journal of Hellenic Studies», IX, 1888, pp. 118-133.

HARRISON 1889

J. E. HARRISON, *The Festival of the Aiora*, «The Classical Review», III, 1889, 8, pp. 378-379.

HARRISON-VERALL 1890

J. E. HARRISON-M. VERRALL, *Mythology and Monuments of Ancient Athens: Being a Translation Of A Portion Of The Attica Of Pausanias*, London, Macmillan and Co., 1890, pp. 39-46.

HATZFELD 1907

J. HATZFELD, *Bas-relief des Pytaïstes*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», XXVII, 1907, pp. 137-142.

HAUSER 1889

F. HAUSER, *Neu-attischen Reliefs*, Stuttgart, Wittwer, 1889.

HEDREEN 2004

G. HEDREEN, *The Return of Hephaistos, Dionysiac Processional Ritual and the Creation of a Visual Narrative*, «The Journal of Hellenic Studies», CXXIV, 2004, pp. 38-64, figg. 7a-7b.

HEEG 1914

J. HEEG, *Ikarios*, in *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, a cura di A. PAULY, G. WISSOWA, T. ERLER, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 1914, vol. IX, pp. 973-977.

HEINEMANN 2011

H. HEINEMANN, *Ein dekorativer Gott? Bilder für Dionysos zwischen griechischer Votivpraxis und römischem Decorum*, in *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*. Atti della conferenza internazionale (Berlino marzo 2009), a cura di R. SCHLESIER, Berlin, De Gruyter, 2011, pp. 391-412.

HENDERSON 1990

J. HENDERSON, *The Demos and the Comic Competition*, in *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, a cura di I. I. WINKLER, F. I. ZEITLIN, Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 270-285.

HENDERSON 1991

J. HENDERSON, *Women and the Athenian dramatic festivals*, «Transactions of the American Philological Association», CXXI, 1991, pp. 133-147.

HENRICHS 1990

A. HENRICHS, *Between City and Country: Cultic Dimensions of Dionysus in Athens and Attica*, in *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, a cura di M. GRIFFITH, D. J. MASTRONARDE, Atlanta, Scholar's Press, 1990, pp. 257-277.

HOPKINSON 1997

N. HOPKINSON, *The Erigone of Eratosthenes*, «The Classical Review», XLVII, 1997, 1, pp. 29-31.

HUMPHREYS 2004

S. C. HUMPHREYS, *The strangeness of Gods. Historical perspectives on the interpretation of Athenian religion*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004, pp. 130-196, 223-275.

HUNDSALZ 1987

A. HUNDSALZ, *Das dionysische Schmuckrelief*, München, Tuduv Verlag, 1987, pp. 20-27, 148-155.

IERANÒ 1992

G. IERANÒ, *Dionio Ikarios e Apollo Pizio: aspetti dei culti religiosi nell'Atene dei Pisistradi*, «Quaderni di Storia», XVIII, 1992, 36, pp. 171-180.

IERANÒ 1997

G. IERANÒ, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997, pp. 72, 277-278.

IERANÒ 2017

G. IERANÒ, *Quando l'attore danza*, in *L'attore tragico*. Giornata di Studi in onore di Fernando Balestra (Milano, Università Cattolica, 25 febbraio 2017), a cura di E. MATELLI, Milano, EDUCatt, 2017, pp. 67-72.

IMMERWAHR 1946

H. R. IMMERWAHR, *Choes and Chytroi*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», LXXVII, 1946, pp. 245-260.

IMMERWAHR 1992

H. R. IMMERWAHR, *New Wine in Ancient Wineskins: The Evidence from Attic Vases*, «Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens», LXI, 1992, 1, pp. 121-132.

IOZZO 2009

M. IOZZO, *Phallic Rituals*, in *Eros: from Hesiod's Theogony to Late Antiquity*, a cura di N. CHR. STAMPOLIDIS, Y. TASSOULAS, Athens, Museum of Cycladic Art, 2009, pp. 260-262.

ISLER 1994

H. P. ISLER, *Icaria, Thorikos, Trachones*, in *Teatri antichi greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato*, a cura di P. CIANCIO ROSSETTO, G. PISANI SARTORIO, Roma, Edizioni Seat, 1994, vol. II, pp. 199, 308, 311-312.

ISLER 2017

H. P. ISLER, *Antike Theaterbauten. Ein Handbuch*, Vienna, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2017, 3 voll., *Katalogband*, vol. II, pp. 283-285, 361-362, 790-793.

ISLER-KERÉNYI 2001A

C. ISLER-KERÉNYI, *Dionysos nella Grecia arcaica: il contributo delle immagini*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici Internazionali, 2001, pp. 56-57, 78 fig. 28, 131-132, 160 fig. 74.

ISLER-KERÉNYI 2001B

C. ISLER-KERÉNYI, *Mitologie del moderno: «apollineo» e «dionisiaco»*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, a cura di S. SETTIS, vol. III, *I Greci oltre la Grecia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1397-1417.

ISLER- KERÉNYI 2012

C. ISLER- KERÉNYI, *Dioniso protagonista*, «Dionysus ex machina», III, 2012, pp. 302-317, fig. 10.

ISLER-KERÉNYI 2015A

C. ISLER-KERÉNYI, *Dionysos in classical Athens: an understanding through images*, Leiden-Boston, Brill, 2015, pp. 142-146.

ISLER- KERÉNYI 2015B

C. ISLER- KERÉNYI, *Dioniso oggi*, in *Dioniso. Mito, rito e teatro*, a cura di F. GIACOBELLO, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 11-21.

JACHMANN 1909

G. JACHMANN, *De Aristotelis didascaliiis*, Gottinga, Gottinga Dieterich edition, 1909.

JEANMAIRE 1972

H. JEANMAIRE, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Torino, Einaudi, 1972.

JEANMAIRE 2012

H. JEANMAIRE, *Dioniso. Storia del culto di Bacco* (1951), trad. it. a cura di L. SALVATORE, Montorso Vicentino (VI), Edizioni Saecula, 2012, pp. 19, 48-55.

JEFFERY 1962

L. H. JEFFERY, *The Inscribed Gravestones of Archaic Attica*, «The Annual of the British School at Athens», LVII, 1962, pp. 134-135.

JOHNS 1992

C. JOHNS, *L'Eros nell'arte antica*, Roma, Gremese editore, 1992, pp. 47, 114

JONES 1987

N. J. JONES, *Public organization in Ancient Greece. A documentary study*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1987.

JONES 1999

N. F. JONES, *The Associations of Classical Athens: the Response to Democracy*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 71-73, 96, 126.

JONES 2004

N. F. JONES, *Rural Athens under the Democracy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 124-158.

JONES ROCCOS 1995

L. JONES ROCCOS, *The Kanephoros and Her Festival Mantle in Greek Art*, «American Journal of Archaeology», XCIX, 1995, 4, pp. 641-666.

KALTSAS 2002

N. KALTSAS, *Sculpture in the National Archaeological Museum*, Athens, Athens, Kapon Editions, 2002, pp. 64, 66, 132, 285.

KAROUZOU 1956

S. KAROUZOU, *The Amasis Painter*, Oxford, Clarendon Press, 1956, p. 30.

KAROUZOU 1961

S. KAROUZOU, *Aristodikos*, Athens, Deutsches Archäologisches Institut, 1961, p. 47.

KAROUZOU 1968

S. KAROUZOU, *National Archaeological Museum. Collection of sculpture. A catalogue*, Athens, General direction of antiquities and restoration, 1968, pp. 18, 29, 56, 60, 541, fig. 11a.

KEARNS 1989

E. KEARNS, *The heroes of Attica*, «Bulletin Supplement. University of London. Institute of Classical Studies», LVII, 1989, 57, pp. 94, 167

KERÉNYI 1958

K. KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà* (1958), Milano, il Saggiatore, 2009, p. 222.

KERÉNYI (1976) 2011³

K. KERÉNYI, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile* (1976), Milano, Adelphi, 2011³.

KEULS 1993

E. KEULS, *The reign of the phallus. Sexual politics in Ancient Athens*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993, p. 81, fig. 71.

KINDERMANN 1990

H. KINDERMANN, *Il teatro greco e il suo pubblico* (1979), a cura di A. ANDRISANO, Firenze, la Casa Usher, 1990.

KIRCHNER 1966

Tespi, in *Prosopographia attica*, a cura di I. KIRCHNER, Berlino, Walter de Gruyter & Co, 1966, vol. 1, pp. 462 n. 7206.

KOLB 1981

F. KOLB, *Agora und Theater, Volks-und Festversammlung*, «Archäologische Forschungen», IX, 1981, pp. 67, 72-75.

LA PENNA 1950

A. LA PENNA, *Orazio, Augusto e la questione del teatro latino*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», XIX, 1950, 3-4, pp. 143-154.

LA REGINA 2003

A. LA REGINA, *Nike. Il gioco e la vittoria*, Milano, Electa, 2003.

LAMBRINOUDAKIS 1976

A. LAMBRINOUDAKIS, *Zur Deutung des Ikariareliefs*, «Archaiologika Analecta ex Athenon», XI, 1976, pp. 108-119.

LANZA 1977

D. LANZA, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino, Einaudi, 1977.

LANZA 1983

D. LANZA, *Lo spettacolo, L'attore*, in *Introduzione alle culture antiche*, a cura di M. VEGETTI, vol. I, *Oralità, scrittura, spettacolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983, pp. 107-139.

LANZA 1993

D. LANZA, *La poesia drammatica: i caratteri generali, il dramma satiresco*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, a cura di G. CAMBIANO, L. CANFORA, D. L., vol. I, *La produzione e la circolazione del testo*, Roma, Salerno editrice, 1993, to. I, *La Polis*, pp. 279-300.

LANZA 1994

D. LANZA, *Il percorso dell'attore*, in *Il teatro greco nell'età di Pericle*, a cura di C. MOLINARI, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 297-311.

LANZA 1996

D. LANZA, *La tragedia e il tragico*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, a cura di S. SETTIS, vol. I, *Noi e i Greci*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 469-505.

LANZA 1997

D. LANZA, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 20-25.

LARSON 2007

J. LARSON, *Ancient Greek Cults: a guide*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 133-134.

LASAGNI 2004

C. LASAGNI, *I decreti onorifici dei demi attici e la prassi politica delle realtà locali*, in *La prassi della democrazia ad Atene nel IV secolo. Voci di un seminario*, a cura di E. CULASSO GASTALDI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 91-128.

LATTE 1957

K. LATTE, ἙΡΜΗΣ, «Hermes», LXXXV, 1957, 4, pp. 385-391.

LAWTON 2007

L. LAWTON, *Children in Classical Attic Votive Reliefs*, in *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy* a cura di A. COHEN, J. B. RUTTER, Princeton, American School of Classical Studies at Athens, 2007, pp. 41-60.

LAZZARINI 1976

M. L. LAZZARINI, *Le formule delle dediche votive nella Grecia arcaica*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», XIX, 1976, serie VIII, 2, pp. 47-354.

LE GOFF 1978

J. LE GOFF, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1978, vol. v, pp. 38-48.

LEACROFT 1988²

H. LEACROFT-R. LEACROFT, *Theatre and playhouse. An illustrated survey of theatre buildings from ancient Greece to the present day* (1985), London, Methuen Drama, 1988², pp. 1-15.

LEAKE 1829

W. M. LEAKE, *On the Demi of Attica*, in *Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom*, London, J. Murray, 1829, vol. II, tomo II, pp. 114-283.

LEHMANN 1925

K. LEHMANN, *Ikonographische Miscellen*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Romische Abteilung», 1925, p. 139-141.

LEHMANN 1945

K. LEHMANN, *A Roman Poet visits a Museum*, «Hesperia. The Journal of the American School of Classical studies at Athens», XIV, 1945, 3, pp. 259-269.

LELLI 2007

I proverbi greci. Le raccolte di Zenobio e Diogeniano, a cura di E. LELLI, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, pp. 160-161, 190-191, 314-315, 445 nota 462.

LELLI 2013

Erasmus da Rotterdam. Adagi, a cura di E. LELLI, Milano, Bompiani, 2013, pp. 1216-1219.

LEWIS 1956

D. M. LEWIS, *The Deme Ikarion*, «The Annual of the British School at Athens», LI, 1956, p. 172.

LEWIS 1963

D. M. LEWIS, *Cleisthenes and Attica*, «Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte», XII, 1963, 1, pp. 22-40.

LEWIS 2002

S. LEWIS, *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook*, London-New York, Routledge, 2002, p. 87.

LIBERATI 2016-2017

I. LIBERATI, *ONOMATA ΑΕΝΑΡΩΝ. Per uno studio sul lessico botanico greco a partire dal glossario di Esichio: prospettive linguistiche, onomastiche ed etnolinguistiche*, Università degli studi di Macerata, tesi di dottorato, docente tutor P. POCETTI, a.a. 2016-2017, p. 162.

LIND 1933

L. R. LIND, *Nonnos and Thespis*, «Classical Philology», XXVIII, 1933, 3, pp. 208-209.

LIPPOLIS-LIVADIOTTI-ROCCO 2007

Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo, a cura di E. LIPPOLIS, M. LIVADIOTTI, G. ROCCO, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 183-200, 599, 606-607.

LISSARRAGUE 1987

F. LISSARRAGUE, *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 68-86, figg. 56, 64.

LISSARRAGUE 2009

F. LISSARRAGUE, *Uno sguardo ateniese*, in *Storia delle donne in Occidente*, a cura di G. DUBY, M. PERROT, vol. I, *L'Antichità*, a cura di P. SCHMITT PANTEL, Bari-Roma, Laterza, 2009, pp. 179-240.

LOHMANN 1998

H. LOHMANN, *Zur baugeschichtlichen Entwicklung des antiken theatres: Ein Überblick*, in *Das Antike Theatre. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, a cura di G. BINDER et al., Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag, 1998, pp. 191-249.

LONGO 1978

O. LONGO, *Il teatro della città*, «Dioniso», XLIX, 1978, pp. 5-13.

LONGO 1981

O. LONGO, *Tecniche della comunicazione nella Grecia antica*, Napoli, Liguori Editore, 1981.

LONGO 1988A

O. LONGO, *Atene: il teatro e la città*, in *Mito e realtà del potere nel teatro: dall'antichità classica al Rinascimento*. Atti del convegno di studi (Roma, 29 ottobre-1 novembre 1987), a cura di M. CHIABÒ, F. DOGLIO, Roma, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1988, pp. 17-31.

LONGO 1988B

O. LONGO, *Teatri e Theatra. Spazi teatrali e luoghi politici nella città greca*, «Dioniso», LVIII, 1988, pp. 7-33.

LONGO 1989

O. LONGO, *La scena della città: strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*. Atti del convegno internazionale di studi (Trento, 28-30 marzo 1988), a cura di L. DE FINIS, Firenze, Olschki, 1989, pp. 23-41.

LONGO 1994

O. LONGO, *La scena della città: strutture architettoniche e spazi politici*, in *Il teatro greco nell'età di Pericle*, a cura di C. MOLINARI, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 221-236.

LONGO 2003

O. LONGO, *Lo spazio del teatro greco*, in *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di S. MAZZONI, «Drammaturgia», 2003, 10, pp. 15-37.

LONGO 2014

O. LONGO, *Atene: il teatro e la città*, «Dionysus ex machina», v, 2014, pp. 128-150.

LORAUX 1996

N. LORAUX, *Clistene e i nuovi caratteri della lotta politica*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, a cura di S. SETTIS, vol. II, *Una storia greca. Formazione*, Torino, Einaudi, 1996, to. I, pp. 1083-1110.

LORAUX 2001

N. LORAUX, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino, Einaudi, 2001.

LORD 1947

A History of the American School of Classical Studies at Athens 1882-1947, a cura di L. E. LORD, Cambridge, Harvard University Press, 1947, pp. 70-71, plate II.

LORENZONI 1979

A. LORENZONI, *Chamael. frag. novum*, «Museum Criticum», 1979, pp. 321-322.

LORENZONI 1980

A. LORENZONI, *Chamaeleontea*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s VI, 1980, pp. 137-149.

LOSCALZO 2008

D. LOSCALZO, *Il pubblico a teatro nella Grecia antica*, Roma, Bulzoni editore, 2008, pp. 69-100.

LOWE 1998

N. J. LOWE, *Thesmophoria and Haloa. Myth, Physics and mysteries*, in *The sacred and the feminine in Ancient Greece*, a cura di S. BLUNDELL, M. WILLIAMSON, London-New York, Routledge, 1998, pp. 149-173.

LULJA 2014

E. LULJA, *Miti e culti di Dioniso in Sicilia*, Università degli Studi di Milano, tesi di laurea magistrale, relatore prof.ssa G. ARRIGONI, a.a. 2013-2014, pp. 59-63.

MACCARY 1979

W. T. MACCARY, *Philokleon Ithyphallos: Dance, Costume and Character in the Wasps*, «Transactions of the American Philological Association», CIX, 1979, pp. 137-147.

MADDOLI 1975

G. MADDOLI, *Il Marmor Parium*, in G. M., *Cronologia e storia. Studi comparati sull'«Athenaion Politeia» di Aristotele*, Pubblicazioni degli istituti di Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia, Perugia, 1975, pp. 51-61.

MAMONE 1991

S. MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1991, p. 59.

MAISANO 1994

R. MAISANO, *La funzione dei richiami platonici nelle orazioni di Temistio*, in *Scritti classici e cristiani offerti a Francesco Corsaro*, a cura di C. CURTI, C. CRIMI, Catania, Università degli studi di Catania, Facoltà di lettere e filosofia, 1994, pp. 425-429.

MANNACK 2001

T. MANNACK, *The Late Mannerists in Athenian Vase-Painting*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 77, 130, fig. 56.

MAKRES 2004

A.K. MAKRES, *The Rediscovery of IGI³253-4*, in *Attikai epigraphai. Praktika symposiou eis mnemen A. Wilhelm (1864-1950)*, a cura di A. R. MATTHAIU, Athens, Hellenike Epigraphike Hetaireia, 2004, pp. 123-140.

MARCH 2008

D. A. MARCH, *Kleisthenes and the League of Athena Pallenis*, «Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte», LVII, 2008, 2, pp. 134-141.

MARCHIANDI 2011

D. MARCHIANDI, *I periboli funerary nell'Attica classica: lo specchio di una 'borghesia'*, Atene-Paestum, Pandemos, 2011, p. 625.

MARCONI 2002

A. MARCONI, *I santuari*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, a cura di S. SETTIS, vol. IV, *Atlante*, a cura di C. FRANZONI, Torino, Einaudi, 2002, to. I, pp. 527-539.

MARINELLI 2017

M. MARINELLI, *Nuove prospettive nello studio dello spettacolo nel mondo antico*, «Mimesis Journal», vi, 2017, 1, pp. 5-20.

MARINELLI 2018

M. MARINELLI, *Aristotele teorico dello spettacolo*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 363-441.

MARTIN 1951

R. MARTIN, *Recherches sur l'agora grecque: études d'histoire et d'architecture urbaine*, Paris, De Boccard, 1951, pp. 248-251.

MASSA 2006-2007

F. MASSA, *Dioniso e Apollo dal teatro attico alla cultura imperiale: i tratti salienti di un complesso quadro documentario*, «Mythos. Rivista di storia delle religioni», 2006-2007, n.s. 1, pp. 77-99.

MASSENZIO 1969

M. MASSENZIO, *Cultura e crisi permanente: la 'xenia' dionisiaca*, «Studi e materiali di storia delle religioni», XL, 1969, pp. 27-113.

MASTROMARCO-TOTARO 2008

G. MASTROMARCO-P. TOTARO, *Storia del teatro greco*, Milano, Mondadori Education, 2008, pp. 51-52.

MATELLI 2017

E. MATELLI, *Dal testo alla scena. Per una interpretazione delle Baccanti di Euripide*, «Miscellanea Graecolatina», 2017, 5, pp. 191-229.

MAURIZIO 2001

L. MAURIZIO, *Performance, Hysteria, and Democratic Identities in the Anthesteria*, «Helios», XXVIII, 2001, 1, pp. 29-41.

MAZZONI 1998

S. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 13-17.

MAZZONI 2001

S. MAZZONI, *Fonti e metodi per la storia del teatro Olimpico di Vicenza e dello "Stanzone delle Commedie" di Livorno*, in *Omaggio a Lionello Puppi, II*, «Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura», XI, 2001, 22, pp. 89-109.

MAZZONI 2002-2003

S. MAZZONI, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali» (autunno 2002-primavera 2003), VII-VIII, pp. 221-253.

MAZZONI 2003A

S. MAZZONI, *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2003, pp. 7-13.

MAZZONI 2003B

Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia, a cura di S. MAZZONI, «Drammaturgia», 2003, 10.

MAZZONI 2005

S. MAZZONI, *Maschera: storie di un oggetto teatrale*, in *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, a cura di R. GUARDENTI, Roma, Bulzoni Editore, 2005, pp. 21-74.

MAZZONI 2008

S. MAZZONI, *Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico*, «Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Firenze», n.s., IX, 2008, pp. 9-76.

MAZZONI 2014

S. MAZZONI, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI, 2014, n.s. 1, pp. 9-137.

MAZZONI 2016

S. MAZZONI, *Studiare i teatri 2. Istruzioni per l'uso*, «Dionysus ex machina», VII, 2016, pp. 145-161.

MAZZONI 2017

S. MAZZONI, *Prologo per l'edizione 2017*, in S.M., *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner (2003) nuova edizione ampliata*, Corazzano (PI), Titivillus, 2017, pp. 17-27.

MEE-SPAWFORTH 2001

C. MEE, A. SPAWFORTH, *Greece. An Oxford Archaeological Guide*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 101-104; 119-122.

MERKELBACH 1963

R. MERKELBACH, *Die Erigone des Eratosthenes*, in *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, a cura di L. FERRERO, Torino, Bottega d'Erasmus, 1963, pp. 468-526.

MERKELBACH 1964

R. MERKELBACH, *Origin and religious meaning of Greek tragedy and comedy, according to the 'Erigone' of Eratosthenes*, «History of Religions», III, 1964, 2, pp. 175-190.

MERRIAM 1889

A. C. MERRIAM, *Report of Professor Merriam (including a detailed statement of what has been hitherto known of Icaria and the Icarians)*, in *Seventh Annual Report of the Managing*

Committee of the American School of Classical Studies at Athens 1887-1888, a cura di M. L. D'OUGE, A. C. M, Cambridge, Cambridge University Press, 1889, pp. 39-98.

MESCHINI 1978

A. MESCHINI, *La storia del testo*, in *Antologia Palatina*, a cura di F. M. PONTANI, Torino, Einaudi, 1978, vol. I, pp. XXI-XLIX.

METZGER 1985

H. METZGER, *L'escarpolette et le pithos dans l'imagerie athénienne*, in H. M., *Lebendige Altertumswissenschaft. Festschrift für Hermann Vetters*, Wien, Adolf Holzhausen, 1985, pp. 71-72.

MICHELI 1998

M. E. MICHELI, *Rilievi con maschere, attori, poeti. Temi di genere e/o ispirazione poetica?*, «Bollettino d'Arte», 1998, 103-104, pp. 1-32.

MICHELI-PURCARO-SANTUCCI 2007

M. E. MICHELI-V. PURCARO-A. SANTUCCI, *La raccolta di antichità Baldassini-Castelli. Itinerario tra Roma, Terni e Pesaro*, Pisa, ETS, 2007, pp. 169-171.

MILANEZI 2007

S. MILANEZI, *Les Icariens et le dème des Icariens (IG II2 1178): à propos de l'identité politique dans un dème attique*, in *Individus, groupes et politique à Athènes de Solon à Mithridate*. Atti del colloquio internazionale (Tours 7-8 marzo 2005), a cura di J. C. COUVENHES, S.M., Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007, pp. 241-272.

MILCHHÖFER 1887A

A. MILCHHÖFER, *Das Heiligtum des Dionysos in Ikaria*, «Berliner Philologische Wochenschrift», VII, 1887, pp. 770-772.

MILCHHÖFER 1887B

A. MILCHHÖFER, *Antikenbericht aus Attika*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts», XII, 1887, pp. 311-312.

MIKALSON 1975

J. D. MIKALSON, *The Sacred and civil Calendar of the Athenian year*, Princeton, Princeton Legacy Library, 1975, p. 113.

MIKALSON 1977

J. D. MIKALSON, *Religion in the Attic Demes*, «The American Journal of Philology», xcVIII, 1977, 4, pp. 424-435.

MITROUPOULOU 1977

E. MITROUPOULOU, *Corpus I. Attic Votive Reliefs on the 6th and 5th Centuries B.C.*, Atene, Pyli Editions, 1977, pp. 50-51, n. 83, fig. 122.

MOLINARI 1994

Il teatro greco nell'età di Pericle, a cura di C. MOLINARI, Bologna, il Mulino, 1994.

MONTANARI 2014

F. MONTANARI, *Dal Peripato ad Alessandria*, in *ΦΛΙΑ. Dieci contributi per Gabriele Burzacchini*, a cura di M. TULLI, Bologna, Pàtron editore, 2014, pp. 79-102.

MORAW 2011

S. MORAW, *Visual Differences: Dionysos in Ancient Art*, in *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*. Atti della conferenza internazionale (Berlino, marzo 2009), a cura di R. SCHLESIER, Berlin, De Gruyter, 2011, pp. 232-252.

MORENO 2007

A. MORENO, *Feeding the democracy, the Athenian Grain Supply in the Fifth and Fourth Centuries BC*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 39-46.

MORETTI 1986

L. MORETTI, *Il regolamento degli Iobacchi ateniesi*, in *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 24-25 maggio 1984), Roma, Ecole française de Rome, 1986, pp. 247-259.

MORETTI 2000

J. C. MORETTI, *Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthèreus à Athènes, au Ve s. av. J.-C.*, «Revue des Études Grecques», CXIII, 2000, pp. 275-298.

MORETTI 2011²

J. C. MORETTI, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales* (2001), Paris, Le Livre de Poche, 2011², pp. 121-132.

MURRAY 2003

P. MURRAY, *Plato and Greek theatre*, in *Attitudes to theatre from Plato to Milton*, a cura di E. THEODORAKOPOULOS, Bari, Levante, 2003, pp. 1-19.

MUSTI 1995

D. MUSTI, *Demokratía: origini di un'idea*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

MUSTI 2008

D. MUSTI, *Lo scudo di Achille: idee e forme di città nel mondo antico*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

NEPPI MODONA 1961

A. NEPPI MODONA, *Gli edifici teatrali greci e romani: Teatri, odee, anfiteatri, circhi*, Firenze, Olschki, 1961, pp. 8-9, 11-12, 42.

NICOLE 1905

G. NICOLE, *Remarques sur une statue inachevée de marbre pentélique*, in *Mélanges Nicole. Recueil de mémoires de philologie classique et d'archéologie offerts à Jules Nicole à l'occasion de 30e anniversaire de son professorat*, a cura di J. NICOLE, Genève, W. Kündig, 1905, pp. 401-405.

NICOLE 1908

G. NICOLE, *Maquette d'Apollon archaïque trouvée au Pentélique*, «Reveu Archéologique», XI, 1908, pp. 40-42.

NICOLL 1971

A. NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 17-47.

NIELSEN 2000

I. NIELSEN, *Cultic Theatres and Ritual Drama in Ancient Greece*, «Proceedings of the Danish Institute at Athens», 2000, 3, pp. 107-133.

NIELSEN 2002

I. NIELSEN, *Cultic Theatres and Ritual Drama. A Study in Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity*, Aarhus, Aarhus University Press, 2002, pp. 120-125.

NIKOLAOU 1968

K. NIKOLAOU, *A Roman Villa at Paphos*, «Archaeology», 1968, 21, pp. 48-52.

NILSSON 1957

M. P. NILSSON, *The Dionysiac mysteries of the Hellenistic and Roman age*, Lund, C. W. K. Gleerup, 1957, p. 109.

NILSSON 2012

M. P. NILSSON, *Studia De Dionysiis Atticis*, San Bernardino California, Ulan Press, 2012, p. 116.

ORNAGHI

M. ORNAGHI, *Dare un padre alla commedia. Susarione e le tradizioni megaresi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.

OSBORNE 1987

R. OSBORNE, *Classical landscape with figures. The Ancient Greek City and its Countryside*, London, George Philip, 1987, pp. 165-192.

OSBORNE 1993

R. OSBORNE, *Competitive festivals and the polis: a context for dramatic festivals at Athens*, in *Tragedy, comedy and the polis*. Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990), a cura di A. H. SOMMERSTEIN et al., Bari, Levante editori, 1993, pp. 21-38.

OSBORNE 2005

R. OSBORNE, *Demos: The Discovery of Classical Attika*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

OSBORNE 2007

R. OSBORNE, *Did democracy transform Athenian space?*, «British School at Athens Studies», xv, 2007, pp. 195-199.

OTTO 2002

W.F. OTTO, *Dioniso: mito e culto*, Genova, Il melangolo, 2002, p. 94.

PADGETT 2004

J. M. PADGETT, *Priam or Icarius?*, «Mediterranean Archaeology», xvii, 2004, pp. 65-70, fig. 11.

PAGA 2009

J. PAGA, *Mapping Politics: An Investigation of Deme Theatres in the Fifth and Fourth Centuries B. C. E.*, «Princeton/Stanford Working Papers in Classics», febb. 2009, pp. 1-21.

PAGA 2010

J. PAGA, *Deme Theaters in Attica and the Trittyes system*, «Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens», LXXIX, 2010, 3, pp. 351-384.

PAGA 2015

The monumental definition of Attica in the Early democratic period, in *Autopsy in Athens: Recent Archaeological Research on Athens and Attica*, a cura di M. M. MILES, Oxbow, Oxbow Books, 2015, pp. 108-125.

PAGA 2016

J. PAGA, *Attic Sanctuaries*, in *A Companion to Greek Architecture*, a cura di M. M. MILES, Oxford, Wiley Blackwell, 2016, pp. 178-193.

PALAGIA 1995

O. PALAGIA, *Akropolis Museum 581. A Family at the Apaturia?*, «Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens», LXIV, 1995, 4, pp. 493-501.

PALUMBO 2008

L. PALUMBO, *μίμησις: rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella 'Poetica' di Aristotele*, Napoli, Loffredo, 2008.

PÀMIAS 2009

J. PÀMIAS, *Eratosthenes and the Women: Reversal in Literature and Ritual*, «Classical Philology», CIV, 2009, 2, pp. 211-212.

PAPASPYRIDIS KAROUZOU 1946

S. PAPASPYRIDIS KAROUZOU, *Choes*, «American Journal of Archaeology», L, 1946, 1, pp. 122-139.

PAPASTAMATI-VON MOOK 2014

C. PAPASTAMATI-VON MOOK, *The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on Its 'Lycurgan' Phase*, in *Greek Theatre in the Fourth Century B. C.*, a cura di E. CSAPO et al., Berlin-Boston, De Gruyter, 2014, pp. 15-76.

PAPASTAMATI-VON MOOK 2015

C. PAPASTAMATI-VON MOOK, *The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens*, in *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. Atti della conferenza internazionale (Atene, 27-30 gennaio 2012)*, a cura di R. FREDERIKSEN, E. R. GEBHARD, A. SOKOLICEK, Aarhus, Aarhus University Press, 2015, pp. 39-79.

PAQUETTE 1984

D. PAQUETTE, *L'instrument de musique dans la ceramique de la Grece antique. Études d'organologie*, Parigi, De Boccard, 1984, pp. 74-83.

PARKE 1977

H. W. PARKE, *Festivals of the Athenians*, London, Thames and Hudson, 1977, fig. 37.

PARKER 1987

R. PARKER, *Festivals of the Attic demes*, in *Gifts of the Gods. Proceedings of the Uppsala Symposium 1985*, a cura di T. LINDERS, G. NORDQUIST, Stockholm, Uppsala, 1987, pp. 137-147.

PARKER 2005

R. PARKER, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 47, 166, 182-184, 290-316, 320, 557, figg. 19, 22.

PEEK 1975

W. PEEK, *Verkannte Verse*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 1975, 17, p. 171.

PEPONI 2013

Performance and Culture in Plato's Laws, a cura di A. E. PEPONI, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

PEREGO 2010-2011

D. PEREGO, *L'orientamento dei teatri gerici con un approfondimento sui teatri dell'Attica*, Università Cattolica di Milano, tesi di laurea magistrale, relatore prof.ssa E. MATELLI, a.a. 2010-2011.

PEREGO 2017A

D. PEREGO, recensione al volume di M. ORNAGHI, *Dare un padre alla commedia. Susarione e le tradizioni megaresi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.

(<http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=6900>, data di pubblicazione sul web: 14 luglio 2017)

PEREGO 2017B

D. PEREGO, recensione al volume di G. Tozzi, *Assemblee politiche e spazio teatrale ad Atene*, Padova, Cleup, 2016.

(<http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=6953>, data di pubblicazione sul web: 21 settembre 2017).

PEREGO 2018A

D. PEREGO, recensione al volume *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, a cura di L. GIANVITTORIO, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2017.

(<http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=6953>, data di pubblicazione sul web: 6 febbraio 2018).

PEREGO 2018B

D. PEREGO, *La visita di Dioniso a Ikarios. Dai rilievi antichi alle incisioni moderne: storia di una iconografia teatrale*, «Grafica d'Arte», 2018, n. 115, pp. 7-13.

PERETTI 1939

A. PERETTI, *Epirrema e tragedia: studio sul dramma attico arcaico*, Firenze, Le Monnier, 1939, p. 257- 278.

PETRAKOS 1991

V. PETRAKOS, *Rhamnous*, Athens, Ministry of Culture. Archaeological Receipts Fund, 1991.

PETRAKOS 1999

V. PETRAKOS, *Ο δήμος του Ραμνούντος*, Athens, 1999, pp. 89-105.

PICARD 1934

A. PICARD, *Observations sur la date et l'origine des reliefs dits de la 'Visite chez Ikarios'*, «American Journal of Archaeology», XXXVIII, 1934, 1, pp. 137-152.

PICARD 1950

A. PICARD, *Un cénacle littéraire hellénistique sur deux vases d'argent du trésor de Berthouville-Bernay*, «Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot», XLIV, 1950, pp. 53-82.

PICARD 1960

A. PICARD, *Dionysos chez le poète : suites diverses d'un thème antique*, «Revue Archéologique», I, 1960, pp. 114-117.

PICCIRILLI 1977

L. PICCIRILLI, *Cronologia relativa e fonti della Vita Solonis di Plutarco*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», VII, 1977, 3, pp. 999-1016.

PICCIRILLI 2011⁶

L. PICCIRILLI, *Introduzione*, in *Plutarco. La vita di Solone* (1977), a cura di M. MANFREDINI, L. P., Borgaro Torinese (TO), Fondazione Lorenzo Valla. Arnoldo Mondadori editore, 2011⁶, pp. IX-XXXVII.

PICKARD-CAMBRIDGE 1946

A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1946, pp. 5-8, 15.

PICKARD-CAMBRIDGE 1962

A. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1962, pp. 69- 89.

PICKARD CAMBRIDGE 1996²

A. PICKARD-CAMBRIDGE, *Le feste drammatiche di Atene* (1953, 1968²), seconda ediz. riveduta da J. GOULD e D. M. LEWIS, trad. it. di A. BLASINA, aggiunta bibliografica a cura di A. BLASINA, N. NARSI, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1996².

PIERGIACOMI 2015

E. PIERGIACOMI, *Teatrosfia 13. Platone contro la "spettacolocrazia"*, «TeatroCritica» (testo *on line* consultato il 2.07.2018).

POCHMARSKI 1974

E. POUCHMARSKI, *Das Bild des Dionysos in der Rundplastik der klassischen Zeit Griechenlands*, Wien, Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1974, pp. 25-30.

POCHMARSKI 1990

E. POUCHMARSKI, *Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs*, Wien, Im Selbstverlag des Österreichischen Archäologischen Instituts, 1990, pp. 97-108, 297-301.

PÖHLMANN 1989

E. PÖHLMANN, *Scene di ricerca e di inseguimento nel teatro attico del quinto e quarto secolo. (La tecnica teatrale delle Eumenidi, dell'Aiace, degli Acarnesi e del Reso)*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*. Atti del convegno internazionale di studi (Trento, 28-30 marzo 1988), a cura di L. DE FINIS, Firenze, Olschki, 1989, pp. 89-109.

POLACCO 1990

L. POLACCO, *Il teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1990, pp. 164-165, 169-170.

POLITO 1995

E. POLITO, *Luoghi del mito a Roma. Ambientazione urbana in alcuni rilievi paesistici*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», XVII, 1995, serie III, pp. 65-100.

PONTRANDOLFO GRECO 1986

A. PONTRANDOLFO GRECO, *La città delle immagini: religione e società nella Grecia antica*, Modena, Edizioni Panini, 1986.

POWELL 1925

J. U. POWELL, *Collectanea Alexandrina. Reliquiae minores Poetarum Graecorum Aetatis Ptolemaicae 323-146 A.C.*, Oxford, Typographeo Clarendoniano, 1925, p. 64.

POWERS 2014

M. POWERS, *Athenian tragedy in performance. A guide to contemporary studies and historical debates*, Iowa City, University of Iowa Press, 2014.

POZZA 2010

A. POZZA, *La balançoire et l'escarlopette. Oscillations folkloriques, linguistiques et littéraires entre Grèce ancienne et Occidental médiéval*, in *Littérature et folklore dans le récit médiéval. Actes du colloque international (Budapest 4-5 Juin 2010)*, a cura di E. EGEDI-KOVACS, Budapest, Collège Eötvös József ELTE, 2011, pp. 255-259.

POUILLOUX 1954

J. POUILLOUX, *La forteresse de Rhamnonte. Étude de topographie et d'histoire*, Paris, E. de Boccard, 1954, pp. 106-167.

PRIVITERA 1970

G. A. PRIVITERA, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970, pp. 14-15.

PRIVITERA 1994

G. A. PRIVITERA, *Il ditirambo e le origini della tragedia*, in *Il teatro greco nell'età di Pericle*, a cura di C. MOLINARI, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 383-392.

PROIMOS 2007

C. V. PROIMOS, *The priestess's giggle. Tragedy and comedy as the work of a single person*, in *Aesthetics Bridging Cultures*. Atti del XVII Congresso internazionale di Estetica (Ankara, 9-13 luglio 2007), a cura di J. ERZEN, Ankara, Sanart, 2007, pp. 1-11.

RAAFLAUB 1996

K. A. RAAFLAUB, *Solone, la nuova Atene e l'emergere della politica*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, a cura di S. SETTIS, vol. II, *Una storia greca. Formazione*, Torino, Einaudi, 1996, to. I, pp. 1035-1081.

RACHET 1981.

G. RACHET, *Delfi. Il santuario della Grecia*, Milano, Mondadori, 1981.

RANIERI SCANDARIATO 2014-2015

D. RANIERI SCANDARIATO, ΦΑΛΛΙΚΑ. *Antropologia del rito falloforico in Grecia antica ed ermeneutica della commedia greca arcaica* (Acarnesi vv. 237-279), Università di Pisa, tesi di laurea magistrale, relatore prof. R. DI DONATO, a.a. 2014-2015.

READ 1993

S. READ, *Social space in ancient theatres*, «New Theatre Quarterly», IX, 1993, 36, pp. 316-328.

REID 1993

J. D. REID, s.v. *Erigone*, in *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, a cura di J. D. REID, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993, vol. I, pp. 389-390.

RHODES-OSBORNE 2005

Greek Historical Inscriptions, 404-323 BC, a cura di P. J. RHODES, R. OSBORNE, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 234.

RIECHTER 1961

G. M. A. RIECHTER, *The Archaic Gravestones of Attica*, London, Phaidon press, 1961, pp. 33, n. 46, figg. 129, 176.

RIESENFELD 1946

A. RIESENFELD, *The Swing in Melanesia and Some Other Regions*, «Anthropos», XLI, 1946, 4, pp. 752-753.

RIZZI 2006

M. RIZZI, *Introduzione*, in *Clemente di Alessandria, Gli Stromati. Note di vera filosofia*, introduzione di M. R., traduzione e note di G. PINI, Milano, Edizioni Paoline, 2006, pp. VII-LI.

ROBERTSON 1993

N. ROBERTSON, *Athens' Festival of New Wine*, «Harvard Studies in Classical Philology», XCV, 1993, pp. 238-241.

ROBINSON 1948

D. M. ROBINSON, *Three new inscriptions from the deme of Ikaria*, «Hesperia. The Journal of the American School of Classical studies at Athens», XVIII, 1948, pp. 141-143.

ROBINSON 1950

D. M. ROBINSON, *A new mortgage inscription from Ikaria*, «Hesperia. The Journal of the American School of Classical studies at Athens», XIX, 1950, pp. 23-24.

ROBERTSON 1986

D. M. ROBERTSON, *Two Pelikai by the Pan Painter*, in *Greek Vases in The J. Paul Getty Museum*, The J. Paul Getty Museum, Malibu, 1986, vol. III, pp. 71-90.

ROCCO 2007

G. ROCCO, *Atene e l'Attica nell'età dei tiranni*, in *Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, a cura di E. LIPPOLIS, M. LIVADIOTTI, G. ROCCO, Milano 2007, pp. 183-200.

RODRIGUEZ ADRADOS 1975

F. RODRIGUEZ ADRADOS, *Festivals, comedy and tragedy. The Greek Origins of Theatre*, Leida, Brill, 1975.

ROSOKOKI 1995

A. ROSOKOKI, *Die Erigone des Eratosthenes. Eine kommentierte Ausgabe der Fragmente*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1995.

ROSS 1846

L. ROSS, *Die Demen von Attika*, Halle, C. A. Schwetschke und Sohn, 1846, p. 73.

ROSSI 1997

L. E. ROSSI, *Lo spettacolo*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, a cura di S. SETTIS, vol. II, *Una storia greca. Una definizione*, Torino, Einaudi, 1997, to. II, pp. 751-793.

ROSTAGNI 1923

A. ROSTAGNI, *Filodemo contro l'estetica classica. I: Composizione e nesso logico del V libro* Περὶ ποιημάτων, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», LI, 1923, 1, pp. 401-423.

ROSTAGNI 1924

A. ROSTAGNI, *Filodemo contro l'estetica classica. II: Contro Neottolema e i Peripatetici*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», LII, 1924, 1, pp. 1-28.

ROSTAGNI 1926

A. ROSTAGNI, *Il dialogo aristotelico* Περὶ ποιητῶν, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», LIV, 1926, 1, pp. 433-470.

RUSTEN 2006

J. RUSTEN, *Who Invented Comedy? The Ancient Candidates for the Origins of Comedy and the Visual Evidence*, «The American Journal of Philology», CXXVII, 2006, 1, pp. 37-66.

RUTHERFORD 2013

I. RUTHERFORD, *State pilgrims and sacred observers in ancient Greece. A study of Theoria and Theoroi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 316, fig. 4.

RYKWERT 1982²

J. RYKWERT, *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico* (1976), a cura di G. SCATTONI, Torino, Einaudi, 1982².

SACCHI-VICCEI 2010

F. SACCHI-R. VICCEI, *Genesi e sviluppo dell'edificio teatrale nel mondo greco e romano*, Milano, EDUCatt, 2010, pp. 44-45, 61-63.

SAVARESE 2004

N. SAVARESE, *Il costume teatrale allo stato nascente*, «Dioniso», n.s. III, 2004, 3, pp. 214-226.

SAVARESE 2007

In scaena. Il teatro di Roma antica, a cura di N. SAVARESE, Milano, Electa, 2007.

SCARPI 1989

P. SCARPI, *La geografia mitica di Dioniso e lo spazio scenico*, in *Dionysos. Mito e Mistero*, a cura di F. BERTI, C. GASPARRI, Milano, Nuova Alfa, 1989, pp. 401-415.

SCARPI 1989

P. SCARPI, *La rivoluzione dei cereali e del vino: Demeter, Dionysos, Athena*, in *Homo edens: regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, a cura di O. LONGO, P. SCARPI, Milano, Diapress, 1989, pp. 57-66.

SCARPI 1996

P. SCARPI, *Spazi e luoghi del vino nell'antica Grecia*, «Studi e Materiali di Storia delle religioni», LXII, 1996, n.s. 20, pp. 547-552.

SCHEFOLD 1943

K. SCHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel, Benno Schwabe, 1943, pp. 216-217.

SCHOLL 2002

A. SCHOLL, *Das Münchner Maskenrelief für Artemis und Dionysos*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Herausgegeben von den Staatlichen Kunstsammlungen und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München», III, 2002, 53, pp. 20-55.

SCODEL 1980

R. SCODEL, *Wine, water, and the Anthesteria in Callimachus Fr. 178 PF*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», XXXIX, 1980, pp. 37-40.

SCORZA 1934

G. SCORZA, *Il peripatetico Camaleonte*, Napoli, S.I.E.M, 1934, pp. 31-33.

SEAR 2006

F. SEAR, *Roman Theatres. An Architectural Study*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 399, 405, 409-410.

SENA-CHIESA 1966

G. SENNA-CHIESA, s.v. *Tespi*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, a cura di R. BIANCHI BANDINELLI, Roma, Treccani, 1966, vol. VII, pp. 760-761.

SENSENEY 2011

J. R. SENSENEY, *The Art of Building in the Classical World: Vision, Craftsmanship, and Linear Perspective in Greek and Roman Architecture*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2011, pp. 88-99.

SHAPIRO 1989

H. A. SHAPIRO, *Art and cult under the tyrants in Athens*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1989, pp. 95-96, 99-100, figg. 37 c-d, 43 c-e, 44 a-c.

SHAPIRO 2004

H. A. SHAPIRO, *Erigone*, «Mediterranean Archaeology», XVII, 2004, pp. 87-91, figg. 14 1-2.

SHEAR 1973

T. L. SHEAR, *The Athenian agora: excavations of 1972*, «Hesperia. The Journal of the American School of Classical studies at Athens», XLII, 1973, 4, pp. 359-407.

SIEWERT 1982

P. SIEWERT, *Die Trittyen Attikas und die Heeresreform des Kleisthenes*, Munich, Beck, 1982, pp. 4-6, 87-105, 122-138, map. 4

SIMON 1982

E. SIMON, *The ancient theatre* (1972), London-New York, Methuen, 1982.

SIMON 1983

E. SIMON, *Festivals of Attica. An Archaeological Commentary*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1983, pp. 92-99, 101-104, figg. 12, 29, 30.2, 31.2.

SINISI-INNAMORATI 2003

S. SINISI, *Il teatro Greco*, in S.S.-I. INNAMORATI, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 3-16.

SMITH 2010

T. J. SMITH, *Komast Dancers in Archaic Greek Art*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 90-91, 328-329, figg. 22a-c.

SMITH 2006

W. SMITH, *Icaria*, in *A Dictionary of Greek and Roman Geography*, a cura di W.S., London-New York, I.B. Tauris, 2006, vol. I, pp. 328-329.

SOKOLICEK 2015

A. SOKOLICEK, *Form and Function of the Earliest Greek Theatres*, in *The Architecture of the Ancient Greek Theatre*. Atti della conferenza internazionale (Atene, 27-30 gennaio 2012), a cura di R. FREDERIKSEN, E. R. GEBHARD, A. SOKOLICEK, Aarhus, Aarhus University Press, 2015, pp. 97-104.

SOLMSEN 1947

F. SOLMSEN, *Eratosthenes' Erigone: a reconstruction*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», LXXVIII, 1947, pp. 252-275.

SPANOUDAKIS 2007

K. SPANOUDAKIS, *Icarius Jesus Christ?: Dionysiac Passion and Biblical Narrative in Nonnus's Icarus Episode*, «Wiener studien: zeitschrift fur klassische philology patristic und lateinische tradition», 2007, 120, pp. 35-92.

SPINETO 1998

N. SPINETO, *Tradizione e miti dionisiaci. Epifanie e ritorni del 'dio che viene'*, «Storiografia», 2, 1998, pp. 115-128.

SPINETO 2004

N. SPINETO, *La panspermia degli Anthesteria*, «Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones Anejos», XII, 2004, pp. 141-146.

SPINETO 2005

N. SPINETO, *Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2005, pp. 41-42, 56-57, 95-98, 196-197.

STANLEY 1970

B.E. STANLEY, *Early Greek Theater Structures in Ancient Greece. A Survey of an Archaeological and Literary Records from the Minoan period to 338 B.C.*, Ann Arbor, 1970, pp. 109-116.

STEPHANIS 1988

I.E. STEPHANIS, *Dionysiakoi technitai*, Herakleio, Panepistemiakes Ekdoes Kretes, 1988.

STURGEON 1977

M. C. STURGEON, *The Reliefs on the Theater of Dionysos in Athens*, «American Journal of Archaeology», LXXXI, 1977, 1, pp. 31-53.

SUSANETTI 2003

D. SUSANETTI, *Il teatro dei greci. Feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Roma, Carocci, 2003, p. 25.

TAPLIN 1991

O. TAPLIN, *Greek tragedy in action* (1978), London-New York, Routledge, 1991.

TAPLIN 2007

Pots & plays. Interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C., a cura di O. TAPLIN, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2007.

TAPLIN 2010

The pronomos vase and its context, a cura di O. TAPLIN, R. WYLES, Oxford-New York, Oxford University Press, 2010.

THOMPSON 1966

W. E. THOMPSON, Τριπτύες τῶν πρυτάνεων, «Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte», XV, 1966, 1, pp. 1-10.

THOMPSON 1969

W. E. THOMPSON, *Kleisthenes and Aigeis*, «Mnemosyne», XXII, 1969, 2, pp. 137-152.

TIÈCHE 1933

E. TIÈCHE, *Thespis. Antrittsvorlesung gehalten an der Universität Bern den 12. November 1932*, Leipzig-Berlin, Verlag und Druck von B. G. Teubner, 1933, pp. 3-30.

TODISCO 2006

L. TODISCO, *Pittura e ceramica figurata tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia*, Bari-Roma, la Biblioteca, 2006.

TOMASINO 1984

R. TOMASINO, *La forma del teatro. Analisi e storia delle pratiche di spettacolo dal Rito alla Corte*, Palermo, Acquario, 1984, pp. 177-305.

TOSI 1988

R. TOSI, *Studi sulla tradizione indiretta dei classici greci*, Bologna, Clueb, 1988.

TOSI 1994

R. TOSI, *La lessicografia e la paremiografia in età alessandrina e il loro sviluppo successivo*, in *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine*, a cura di F. MONTANARI, Genève, Fondation Hardt, 1994, pp. 143-209.

TOSI 2007

R. TOSI, *Polluce: struttura onomastica e tradizione lessicografica*, in *L'Onomasticon di Giulio Polluce. Tra lessicografia e antiquaria*, a cura di C. BEARZOT, F. LANDUCCI, G. ZECCHINI, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 4-16.

TOSI 2009

R. TOSI, *Il Fozio di Richard Porson e gli studi lessicografici*, «Lexis», 2009, 27, pp. 221-227.

TRAILL 1975

J. S. TRAILL, *The political organization of Attica. A study of the demes, trittyes and phylai, and their representation in the Athenian Council*, «Hesperia Supplements», XIV, 1975, pp. 1-134.

TRAILL 1978

J. S. TRAILL, *Diakris, the Inland Trittys of Leontis*, «Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens», XLVII, 1978, pp. 89-109.

TRAILL 1986

J. S. TRAILL, *Demos and Trittys. Epigraphical and topographical studies in the organization of Attica*, Toronto, Athenians Victoria College, 1986.

TRAVLOS 1988

J. TRAVLOS, *Bildlexikon zur topographie des antiken Attika*, Tübingen, Wasmuth, 1988, pp. 85-88, fig. 98.

UNTERSTEINER 1955

M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 212-217, 271-275.

VAELO RODRIGUEZ 2015

M. V. VAELO RODRIGUEZ, *Un culto de Dioniso en el calendario de Tórico (SEG 33:147=NGSL 1)*, in *E barbatvlis pvellisque. Actas del II Congreso Ganimedes de Investigadores Noveles de Filología clásica* (Siviglia, 2015), cura di M. MOVELLÁN LUIS, R. VERANO LIAÑO, Siviglia, Università di Siviglia, 2015, pp. 35-48.

VAN STRATEN 1995

F. T. VAN STRATEN, *Hierà Kalá. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden-New York-Köln, E. J. Brill, 1995, pp. 86, 107, 266, 295-296.

VANOTTI 2010

Il lessico Suda e gli storici greci in frammenti. Atti dell'incontro internazionale (Vercelli, 6-7 novembre 2008), a cura di G. VANOTTI, Roma, Edizioni TORED, 2010.

VARENIA 2013

D. VARENIA, *A proposito delle feste del mese di Poseidon*, «Hellenismo Poseideon», 2013, pp. 2788-2789.

VELARDI 1989

R. VELARDI, *Enthousiasmós. Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989, p. 51.

VERNANT 1970

J.P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 362-363.

VERNANT 2000

J. P. VERNANT, *L'universo, gli dèi, gli uomini. Il racconto del mito*, Torino, Einaudi, 2000.

VERNANT 2001

J. P. VERNANT, *Figure, idoli, maschere*, Milano, Il saggiatore, 2001.

VERNANT-VIDAL NAQUET 1976

J. P. VERNANT-P. VIDAL NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia* (1972), Torino, Einaudi, 1976.

VERNANT-VIDAL NAQUET 1991

J. P. VERNANT-P. VIDAL NAQUET, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso* (1986), Torino, Einaudi, 1991.

VERRAL 1900

A. W. VERRAL, *The name Anthesteria*, «The Journal of Hellenistic Studies», XX, 1900, pp. 115-117.

VICCEI 2010

R. VICCEI, *L'edificio teatrale nel mondo greco*, in F. SACCHI, R. V., *Genesi e sviluppo dell'edificio teatrale nel mondo greco e romano*, Milano, Educatt, 2010, pp. 43-50.

VICENTINI 2012

C. VICENTINI, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 19-20, 24.

VIDAL-NAQUET-LÉVÊQUE 1973

P. VIDAL-NAQUET, P. LÉVÊQUE, *Clisthène l'Athénien. Essai sur la représentation de l'espace et du temps dans la pensée politique grecque de la fin du VI^e siècle à la mort de Platon*, Paris, Les belles Lettres, 1973.

VITUCCI 1939

G. V. VITUCCI, *Le rappresentazioni drammatiche nei demi attici studiate su alcuni testi epigrafici*, «Dioniso», VII, 1939, 4-5, pp. 215-216.

VOUTIRAS 1982

E. VOUTIRAS, *A Dedication of the Hebdomaistai to the Pythian Apollo*, «American Journal of Archaeology», LXXXVI, 1982, 2, pp. 229-233.

WESLEY 1969

E. WESLEY, *Kleisthenes and Aigeis*, «Mnemosyne», XXII, 1969, 2, pp. 137-152.

WEST 1989

M. L. WEST, *The Early Chronology of Attic Tragedy*, «The Classical Quarterly», XXXIX, 1989, 1, pp. 251-254.

WEST 1994

M. L. WEST, *Una cronologia della tragedia arcaica*, in *Il teatro greco nell'età di Pericle*, a cura di C. MOLINARI, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 347-351

WHITEHEAD 1986

D. WHITEHEAD, *The Demes of Attica, 508/7-ca. 250 B.C. A political and social study*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

WIJMA 2011

S. M. WIJMA, *Joining the Athenian community. The participation of metics in Athenian polis religion in the fifth and fourth centuries b.C.*, «Mnemosyne», LXIV, 2011, 3, pp. 200-216.

WILES 1997

D. WILES, *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 27-29, 46-62.

WILES 2003

D. WILES, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 28-29.

WILSON 2000

P. WILSON, *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 18, 79-80.

WILSON 2007

P. WILSON, *Choruses for Sale in Thorikos? A Speculative Note on SEG 34, 107*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 2007, 161, pp. 128-129.

WILSON 2010

P. WILSON, *How Did the Athenian Demes Fund their theatre?*, in *L'argent dans les concours du monde Grec*, a cura di B. LE GUEN, Parigi, Presses Universitaires Vincennes, 2010, pp. 37-82.

WILSON 2015

P. WILSON, *The Festival of Dionysos in Ikarion. A New Study of IG I³ 254*, «Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens», LXXXIV, 2015, 1, pp. 97-145.

WINKLER-ZEITLIN 1990

Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context, a cura di J. J. WINKLER, F. I. ZEITLIN, Princeton, Princeton University Press, 1990.

WREDE 1928

W. Wrede, *Der Maskengott*, «Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen instituts», LIII, 1928, pp. 66-95.

ZANKER 1989

P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini* (1987), Torino, Einaudi, 1989, p. 69, fig. 49.

ZECCHINI 1999

Il lessico Suda e la memoria del passato a Bisanzio. Atti della giornata di studio (Milano 29 aprile 1998), a cura di G. ZECCHINI, Bari, Edipuglia, 1999.

ZORZI 1960

L. Zorzi, *Teatro e scenografia dell'epoca di Eschilo*, in *Eschilo, Orestide*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 186-200 (Quaderni del teatro popolare italiano).

ZORZI 1977

L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

ZOUMBAKI 1987

S. ZOUMBAKI, Θεατρικά προσωπεία του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, «Αρχαιολογικὸν Δελτίον», XLII, 1987, pp. 35-66.

ZUCHELLI 1962

B. ZUCHELLI, *Υποκριτής: origine e storia del termine*, Genova, Istituto di Filologia classica, 1962, pp. 29-55.

SITOGRAFIA

ANNEE PHILOLOGIQUE

L'Année philologique. Bibliographie critique et analytique de l'antiquité gréco-latine, Paris, Société d'édition Les belles lettres, 1928-.

<http://www.annee-philologique.com>

BEAZLEY ARCHIVE

<https://www.beazley.ox.ac.uk/archive/default.htm>

EPIGRAFI GRECHE

<https://epigraphy.packhum.org/>

PERSEUS DIGITAL LIBRARY

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

THEATRUM

<http://www.theatrum.de/>

THESAURUS LINGVAE GRAECAE (TLG)

<http://stephanus.tlg.uci.edu/>

THESAURUS LINGVAE LATINAE (TLL)

on line

INDICE DEI NOMI

Non sono indicizzati: Dioniso, Tespi, Ikarios, Erigone. Non sono registrate le voci bibliografiche.

- Acamante, 13n
Acamantide, tribù, 13, 27, 99
Acrotimo, 60, 328
Adler, Ada, 7, 260, 261, 263, 265
Adone, 299n
Adorno, Francesco, 131n
Adrasto, 226, 282
Adrianide, tribù, 13n, 21n
Adriano, imperatore, 21n, 441
Adriano di Tiro, retore, 242
Agatarco, scenografo, 273n
Agatone, personaggio del Simposio, 219
Aglostene, 305, 420
Aiace, 13n, 256, 257, 417
Aias, 205
Akme, 492
Alcesti, 195n, 458
Alcibiade, 147n
Alessandro Magno, 62n, 249
Alope, 13n
Althaia, 182
Amphiktyon, re, 166
Anacreonte, 165, 166, 237
Anassandrine, corego, 150n, 250n
Andrisano, Angela, 152n, 292n,
Andrisco, 305, 420
Androzio, 241
Anfiloco, auleta, 185
Angiolillo, Simonetta, 77, 81n, 469n, 472
Anti, Carlo, 1, 86, 90, 93, 96, 99n, 100n, 103, 111, 112e n, 113, 114 e n, 115 e n, 116, 117, 118, 119 e n, 120, 121, 122, 123 e n, 125, 127, 128, 284
Antifane, 242
Antigone, 187
Antigonide, tribù, 13n, 21 e n, 23n, 24, 29, 309
Antigono di Caristo, biografo, 244
Antiochide, tribù, 13, 27
Antioco, 13n
Apollo, 3, 4, 41, 43, 46, 48, 51, 52e n, 53, 54n, 55, 56, 57 e n, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69 e n, 70 e n, 188, 311 e n, 312n, 325, 326 e n, 336, 340, 357, 375, 388, 389, 391, 392
Apollo Pizio, 3, 4, 52, 54, 65, 67, 69, 70 e n, 336 e n, 352
Apollodoro, 164, 172, 395
Apollonio di Tiana, filosofo, 186, 377
Apollonio, Mario, 216, 239, 274
Apostolio, 7, 253, 302, 425
Arato di Soli, 314
Archiloco, 278, 418
Archippo, corego, 148, 337
Arconte, 136n
Argade, 12n
Argadei, tribù, 12
Arianna, 182
Arias, Paolo, 95, 97, 103n
Arione, 301n
Arisia, drammaturgo, 250
Aristion, stele di, 46, 82, 83
Aristodemo, personaggio del Simposio, 219, 222
Aristofane, 5, 6, 109n, 124, 133n, 135, 136, 137n, 138, 140, 145, 149, 150n, 151, 152n, 167, 169n, 170, 184, 190n, 208, 219, 233, 235, 242, 246, 284, 291, 294, 298n, 303n, 321, 338, 359, 360, 364, 371, 410, 421
Aristofane di Bisanzio, 235n, 242, 255n, 263
Aristokles, scultore, 82, 83, 84
Aristosseno, musico, 251n, 252n, 420

Aristotele, 12, 14, 19, 24, 34, 133, 134n, 176n, 180, 181n, 217 e n, 218 e n, 223, 224n, 226, 227, 228, 229, 230, 231 e n, 241, 243, 244, 246, 247, 248 e n, 249, 251, 252, 257, 258, 263 e n, 269, 271, 272, 273, 278, 281, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 293, 294n, 301, 306, 320, 321, 361, 381, 421
 Arpocrazione, 140, 159 e n, 363, 374
 Arsetti, Marta, 269, 270 n
 Artemide, 59, 60, 61, 62, 375, 187n
 Artemide Brauronia, 42
 Astianatte, arconte, 236
 Ateneo, 24, 25, 130, 163, 186 e n, 189, 231, 233, 242, 245, 291, 293, 294, 305, 309, 321, 363, 375, 381, 420
 Attalide, tribù, 13n, 21 e n
 Attalo, 21n, 71n
 Augusto, 239, 274

 Baccanti, 166, 186, 312, 313n, 377
 Bacchilide, 296 e n, 311 e n, 312n
 Balbo, 239
 Bald Romano, Irene, 77n, 80, 81n, 354
 Biers, William, 47, 55, 56, 68, 345
 Borbone, Carlo IV, 318
 Boyd, Thomas, 47, 55, 56, 68, 345
 Bravo, Benedetto, 165, 166, 177
 Buck, Carl Darling, 35n, 36n, 45 e n, 46, 48, 51, 52n, 54, 55n, 56, 57n, 61, 68, 71, 72n, 81n, 149n, 151n, 331 e n, 332, 334n, 336n, 338, 341, 342n, 345n, 346, 347 e n, 349, 352n, 353 e n
 Bultrighini, Ilaria, 12
 Burkert, Walter, 162, 164, 192, 46n, 159n, 194n

 Calder, William, 294, 296
 Callimaco, 6, 171n, 186, 191, 211, 380, 373
 Callistrato, arconte, 236

 Cameleonte, 7, 233, 235, 241, 245, 246, 248 e n, 249 e n, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 262, 265, 272, 282, 301, 311, 412, 424
 Carlotti, Edoardo, 276n
 Cecrope, re, 13n, 236, 237
 Celeo, 31, 32, 395, 403, 404
 Cercione, 13n
 Cerere, 32
 Cerri, Giovanni, 220, 221
 Chambry, Emile, 220
 Cherilo, 280, 300
 Chionide, drammaturgo, 184n, 226
 Clemente Alessandrino, 233, 243, 278 e n, 279, 283, 304, 308, 320, 418
 Cleostrato, corego, 147n
 Clistene, 2, 11, 12n, 16, 18 e n, 19 n, 21, 22 e n, 24, 29, 34, 126 e n, 282
 Clitemnestra, 171, 174, 190n, 382, 383
 Commodo, 242
 Cornuto, 139, 362
 Costa, Virgilio, 261, 262
 Cratino, drammaturgo, 107n, 108, 246, 284, 293, 420, 421
 Cruciani, Fabrizio, 40
 Csapo, Eric, 137, 138n
 Ctesifonte, personaggio aristofaneo, 167n, 170n
 Curtius, Ernst, 46 e n.

 De Azara, Josè Nicolas, 318
 De Martino, Ernesto, 138 n, 192
 De Ribera, Jusepe, 494, 495
 De Tommaso, Giandomenico, 64n, 65
 Del Grande, Carlo, 269, 271, 276, 297n, 300n, 301, 313
 Demetra, 395, 403, 484
 Demetriade, tribù, 13n, 23n
 Demostene, 35n, 209, 379

Di Castri, Maria, 272
 Di Marco, Massimo, 156 n
 Diceopoli, personaggio aristofaneo, 133n, 134 e n, 135, 137n, 138n, 151, 153, 167, 169, 170 e n, 171, 205n, 359
 Dietrich, B. C., 189n, 190n
 Didimo, 241
 Dilke, Oswald, 332n
 Diofilo, 303, 417
 Diogene il Cinico, 188
 Diogene Laerzio, 185, 186, 188, 233, 244, 250, 251, 277, 287, 310, 378, 381, 419
 Diogeniano, 211, 252, 253, 256, 257, 265, 374, 418
 Diogneto, arconte, 236, 237
 Diogneto, corego, 345
 Diomede Grammatico, 232, 234, 247, 279, 297, 320, 322, 422
 Dionisio I, tiranno, 170n, 213, 376
 Dionisio Trace, 232, 247, 283, 308n, 320
 Dioniso Acratoforo, 161, 164 e n
 Dioniso Antio, 161 e n
 Dioniso Arboreo, 161
 Dioniso Bromio, 169, 404, 405
 Dioniso Ctonio, 161
 Dioniso Eleuterio, 4, 42n, 111, 113, 174
 Dioniso Leneo, 77
 Dioniso Limneo, 186, 375
 Dioniso Meilichios, 305n
 Dioniso Morychos, 7, 302, 304, 305, 306
 Dioniso Sykites, 305
 Dioscoride, 7, 233, 237, 269 e n, 270, 271, 272, 274, 275, 305, 307, 320, 413
 Donato, Elio, 232, 246
 Dörpfeld, Wilhelm, 4, 113, 114e n, 120, 128
 Draconte di Lampsaco, 282, 424
 Eantide, tribù, 13, 27, 95
 Ecfantide, drammaturgo, 107n, 108
 Efesto, 483, 485, 486
 Egeide, tribù, 2, 13, 15, 20, 21, 22e n, 23e n, 27, 29, 62n
 Egeo, re, 13n, 20, 311, 383
 Egicorei, tribù, 12
 Egicoreo, 12n
 Egisto, 174, 190 e n, 380, 382, 383
 Elena, 187n
 Eliano, 66, 150 e n, 396
 Eliot William John, 11
 Endoios, scultore, 82
 Eneide, tribù, 13, 27
 Eneo, 13n
 Epicarmo, drammaturgo, 226, 283, 308n, 425
 Epicrate, corego, 148, 341, 343
 Epigene, 226, 254 e n, 255, 260, 265, 280, 281, 282, 423, 424
 Epitteto, ceramografo, 140, 444
 Eracle, 13n, 195n, 458
 Eraclide Pontico, 241, 250, 251 e n, 252, 310, 420
 Eratostene, 1, 24, 142, 172, 188, 190, 193, 242, 246, 280 e n, 281, 309, 385, 390, 393
 Eretteide, tribù, 13, 27, 104
 Eretteo, 13n
 Ergaso, corego, 245
 Erinni, 171
 Ermippo di Smirne, 241
 Ermogene di Tarso, 282
 Erodoto, 14n, 16, 248n, 281
 Eros, 197 e n, 198, 201n, 203 e n, 299n, 461, 462
 Eschilo, 114n, 118, 121, 124, 171n, 172n, 231, 237, 250, 252n, 255 e n, 269, 272, 273 e n, 274, 280, 287 e n, 289, 291, 294n, 300, 307, 312, 318, 414, 419, 421
 Esichio, lessicografo, 6, 7, 172, 187, 190, 207 e n, 249n, 260, 261, 262, 378, 382

Esiodo, 211 e n, 250, 267, 379, 409, 211n
 Etymologicum Magnum, 190, 383
 Eubolo, drammaturgo, 140
 Euctemone, arconte, 236
 Eumolpo, 13
 Eupoli, drammaturgo, 246, 284, 421
 Euripide, 42n, 109 e n, 150 e n, 164, 171 e n, 195n, 255n, 269n, 274, 287, 289, 312 e n, 372, 421
 Eurysakes, 205
 Eusebio di Cesarea, 280 e n, 281
 Evanzio, 7, 218, 228, 232, 233, 246, 284, 320, 421
 Exekias, ceramografo, 178

Fanodemo, 163, 375
 Fanomaco, corego, 345
 Fantuzzi, Marco, 271n, 272
 Farnell, Lewis Richard, 130 e n
 Fedra, 187 e n, 188
 Ferecrate, 242
 Fiechter, Ernst, 4, 114 e n, 119, 120
 Filante, 13n
 Filisto, storico, 240
 Filocleone, personaggio aristofaneo, 291, 292 e n, 293 e n, 411
 Filocoro, 184, 371
 Filodemo di Gadara, filosofo, 238 e n
 Filomnesto, storico, 133n
 Filostrato, 160 e n, 186, 205, 206 e n, 376
 Flach, Johannes, 260, 262
 Focide, poeta, 280
 Forbante, 311 e n
 Fozio, 172 e n, 176, 253, 255, 257, 262, 263 e n, 264, 265, 378, 422
 Frinico, 185 e n, 252n, 255, 280, 283, 291, 292, 293 e n, 296 e n, 300 e n, 301 e n, 411, 412, 420, 452

Gagliuolo, Fernando, 310

Garzya, Antonio, 289
 Gebhard, Elizabeth, 89n, 123
 Geleonte, 12n
 Geleonti, tribù, 12
 Gigante, Marcello, 244
 Giocasta, 187
 Giovanni Diacono, 6, 234, 282 e n, 320, 424
 Girard Paul, 311n, 313
 Giuba, storico, 242
 Gnati, corego, 150n
 Goette, Hans Rupprecht, 48, 95n
 Gorgia, 242

Hamilton, Richard, 184, 204
 Harrison, Jane Ellen, 46 e n
 Hermes, 161n, 195n, 213, 376, 458
 Hermes Ctonio, 183 e n
 Hermes Psicopompo, 195n
 Himeros, 198, 462

Ieranò, Giorgio, 70, 290n, 296, 326n, 335
 Igino, 4, 6, 66, 173, 188 e n, 189n, 191n, 307n, 387
 Immarado, 13n
 Immerwahr, Henry, 198, 200n, 201n, 202n
 Iperide, 242
 Ipparco, architetto, 103
 Ippia, architetto, 103
 Ipponatte, 278, 418
 Ippotontide, tribù, 13, 27
 Ippotoonte, 13n
 Isocrate, 35n

Jacoby, Felix, 236 e n, 237
 Jeanmaire, Henri, 187n, 310
 Jones, Nicholas, 21n, 154, 356

Kerényi, Karl, 46n, 142, 177 e n, 181n, 183n, 185n,
 192, 193, 194n, 203n, 256, 288n, 299 e n, 308, 466
 Kolb, Franz, 125 e n
 Koutoulakis, Nicolas, 313

 Lamaco, personaggio aristofaneo, 169, 368
 Lanza, Diego, 134n, 170n, 225, 229n
 Leake, William Martin, 30, 31 e n, 43n
 Leonte, 13n
 Leontide, tribù, 13, 27
 Leto, 60, 61, 62
 Licurgo, 132, 150, 184 e n, 186
 Lisia, 35n
 Longo, Oddone, 86, 115n, 126
 Luciano di Samosata, 395

 Macario, 7, 302, 424
 Macone, tragediografo, 237, 269
 Maestro della testa Rayet, scultore, 81
 Magnete, 226
 Maira, cane di Ikarios, 177, 178
 Manfredini, Mario, 277
 Manilio, 387
 Marcello, 239
 Marziale, 393, 493
 Matthaiou, Angelos, 329
 Mazzoni, Stefano, 4n, 16n, 217n, 301n
 Meda, 13n
 Medea, 190n, 383
 Memnone, storico, 249
 Milchhöfer, Arthur, 30, 44 e n, 46n
 Merriam, Augustus, 45, 46n, 88
 Minotauro, 296, 311
 Mixonide, corego, 147n
 Mnesifilo, 349
 Mnesiloco, corego, 349
 Moretti, Jean-Charles, 114n, 121, 122

 Neera, 180
 Neottolemo di Pario, filosofo, 238 e n
 Nicia, 240
 Nicone, demarco, 36, 132, 149, 341, 342
 Nicostrato, didaskalos, 5, 145, 148, 149
 Nonno di Panopoli, 173n, 398

 Oineo, 182 e n
 Omero, 216, 218 e n, 222, 227 e n, 231, 245, 246,
 248n, 250, 277n, 284, 320, 409, 421
 Oplete, 12n
 Opleti, tribù, 12
 Orazio, 7, 233, 238 e n, 239, 247, 273, 274, 279,
 283, 297, 298, 302, 306, 307 e n, 320, 322, 414,
 422
 Oreste, 171 e n, 172n, 173, 174, 190 e n, 191, 202n,
 211, 212, 380, 383
 Orfeo, 312, 377
 Ornaghi, Massimiliano, 243, 268n, 278n, 279
 Ovidio, 192n, 386

 Paga, Jessica, 2, 21n, 26, 27, 29 e n, 126
 Panfilo, 136n
 Pandione, 13n, 395
 Pandionide, tribù, 13, 27
 Papastamati-Von Mook, Christina, 116
 Papposileno, 5, 146, 351, 439
 Pausania, 13n, 21n, 161, 164n, 187, 375, 380
 Pausania Atticista, 252, 253, 262, 263, 264, 265
 Peek, Werner, 327
 Pelia, 311
 Pelope, 136n
 Penelope, 266, 409
 Penteo, 312 e n, 313n
 Peretti, Aurelio, 289
 Pericle, 12
 Petrakos, Basileios, 47

Piccirilli, Luigi, 241, 277
 Pickard-Cambridge, Arthur, 108n, 153, 184 e n, 298
 Pisicrate, dedica di, 60, 328
 Pisistrato, 268 e n, 270, 277 e n, 280, 307
 Pisone, Lucio Calpurnio 238
 Pittodelo, arconte, 236
 Pittore Affettato, ceramografo, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481
 Pittore Amasis, ceramografo, 467, 468, 487, 488
 Pittore dell'Altalena, ceramografo, 6, 195, 196, 457, 458, 459
 Pittore della fonderia, ceramografo, 486
 Pittore delle Hydriai, ceramografo, 196, 197, 198, 203n, 460, 461
 Pittore di Altamura, ceramografo, 168, 169, 448
 Pittore di Atene, ceramografo, 483
 Pittore di Cleofonte, ceramografo, 185, 452
 Pittore di Edimburgo, ceramografo, 470
 Pittore di Eretria, ceramografo, 198, 199, 200n, 463
 Pittore di Meidias, ceramografo, 199, 200, 210, 464
 Pittore di Monaco, ceramografo, 482
 Pittore di Pan, ceramografo, 484
 Pittore di Penelope, ceramografo, 201, 202n, 465
 Pittore di Priamo, ceramografo, 471, 472
 Pittore di Princeton, ceramografo, 194, 210, 456
 Pittore di Teseo, ceramografo, 446, 447, 449
 Pittore Heidelberg, ceramografo, 469
 Pizia, 12, 13n
 Platone, 131 e n, 143, 185, 217 e n, 218 e n, 220, 221, 223, 227, 228, 231, 235, 245, 246, 251, 283, 287, 291, 360, 419
 Platone Comico, 190, 242, 382
 Platone, Pseudo, 233, 235, 320, 412
 Plinio il Vecchio, 30, 32, 47
 Plutarco, 7, 134n, 136, 139n, 153 e n, 159n, 163, 184n, 233, 239, 240, 241, 242, 252, 253, 255, 257, 270n, 275, 276, 277, 286, 291, 303n, 305, 320, 321, 362, 373, 415
 Plutarco, Pseudo, 184, 252, 253, 302, 373, 416
 Pöhlmann, Egert, 124
 Polemone, filosofo, 303, 417
 Polignoto di Taso, pittore, 187
 Polluce, 189, 233, 242 e n, 288, 289, 312n, 380, 419
 Pomponio Porfirione, 238n
 Posidone, 13n
 Prassia, corego, 148, 341, 343
 Prassitele, 161n
 Pratina, drammaturgo, 231, 258, 280, 293, 420
 Properzio, 386
 Proto-Panaetian Group, ceramografo, 445
 Pythion vedi Apollo Pizio
 Quintilliano, 286n
 Robertson, Noel, 202n
 Roland, Martin, 128
 Ross, Ludwig, 30, 31, 32, 43n
 Rostagni, Augusto, 231 e n
 Saffo, 237
 Santide, corego, 348
 Santippo, corego, 348
 Schieckel, Christian, 121
 Seleuco I, 249
 Semo di Delo, 133n
 Senofane, poeta, 280
 Servio, 4, 66, 397
 Sicone, scultore, 340, 418
 Simonide, 280, 281
 Socrate, 109, 150, 219, 220, 221, 222, 224, 287, 419

Sofocle, 108 e n, 109, 124, 126, 150 e n, 190, 229, 237, 269, 274, 287 e n, 289, 294n, 414, 419, 421
 Sofrone, poeta comico, 303
 Solone, 129n, 241, 275, 276n, 277 e n, 287, 415, 419
 Sosigenes, 34, 340, 356
 Sositeo, tragediografo, 237, 269
 Sozione di Alessandria, filosofo, 244
 Spineto, Natale, 130n, 131, 151n, 153 e n, 154, 162n, 164, 176, 180n, 183n, 184n, 212n
 Stazio, 30, 31, 32, 47, 394
 Stefano di Bisanzio, 24, 25, 309
 Suda, lessico, 7, 8, 24, 25, 226, 234, 247, 251, 253, 255, 256, 257, 258, 259 e n, 260 e n, 261, 262, 263 e n, 264, 265, 268n, 280, 281, 282 e n, 293n, 294n, 296n, 297, 299, 300, 301n, 304, 309, 310, 320, 322, 423
 Susarione, 32, 270n, 278 e n, 279, 283, 308 e n, 413, 418, 425

 Taziano, storico, 248n
 Tazio, Achille, 397
 Telamone, 13n
 Teleste, ballerino, 291
 Temistio, 234, 247 e n, 289, 290, 321, 421
 Teodoro di Colofone, poeta, 189, 380, 381
 Teofrasto, 129, 130n, 241, 243, 246, 249, 279, 299n, 361
 Teseo, 13n, 20, 296, 311, 361
 Thanatos, 299n
 Thompson, Wesley, 22 e n, 170n, 213, 376
 Timeo, storico, 170n, 376
 Timokrates, 62n, 340
 Timokritos, dedica di, 62n, 340
 Timostene, corego, 147n

 Timoteo, drammaturgo, 107n
 Tolemaide, tribù, 13n, 21n
 Tolomeo d'Egitto, 21n
 Tosi, Renzo, 259 e n, 263
 Tozzi, Giulia, 127
 Traill, John, 11, 16, 21 e n, 23n, 29n
 Trasibulo, corego, 107n
 Travlos, Iōannēs, 68, 71 e n, 93n
 Trittolemo, 395, 403, 472, 484
 Tucidide, 34, 159n, 240, 356, 364

 Untersteiner, Mario, 254n, 275

 Van Hoorn, Gerard, 160n, 204 e n, 207n
 Venere, 299n
 Virgilio, 4, 139, 361, 385
 Vitruvio, 273 e n

 West, Martin Lithfield, 268n, 280 e n, 281
 Whitehead, David, 12, 36n, 154, 155, 347
 Wijma, Sara Maria, 154, 347n, 349n
 Wilamowitz, Ulrich, 219
 Wilson, Peter, 36n, 130, 131n, 138, 149n, 184n, 334n, 335n, 336, 351n

 Xantia, personaggio aristofaneo, 134, 135 e n, 291, 359, 360, 411

 Zenobio, 7, 211, 252, 253, 256, 257, 302, 303 e n, 304, 374, 417
 Zeus 161n, 404, 408, 415
 Zeus Astrapaioi, 64
 Zeus Soter, 64, 135
 Zorzi, Ludovico, 4n, 85, 114n, 126n

INDICE DEI LUOGHI E DELLE FESTE

Non sono indicizzati: Atene, Attica, Ikaria.

Acarne, demo, 26, 27, 28, 129, 143

Aglauros, 180

Agnunte, demo, 27, 28, 143

Agrigento, 470

Aiora, Aiorai, rito, 6, 66n, 142, 187, 188 e n, 189, 190, 191 e n, 192, 193, 194 e n, 195, 196, 197, 198, 200, 202 e n, 203, 208, 209 e n, 210, 380, 382, 383, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465

Aixone, demo, 27, 28, 104n, 105, 108, 109 e n, 129, 143, 148n, 156, 161 e n

Ale Arafenide, demo, 20, 27, 28, 143

Alessandria, 243, 244

Anagirunte, demo, 27, 28, 143

Ancile inferiore, demo, 20

Ancile superiore, demo, 20

Antesterie, feste, 3, 5, 6, 42, 131n, 158, 159 e n, 160n, 161 e n, 163n, 164, 165, 166 e n, 167 e n, 168n, 169n, 171n, 172 e n, 173, 174 e n, 175n, 176 e n, 179n, 180 e n, 182 e n, 183, 184 e n, 185 e n, 186 e n, 187n, 189 e n, 190n, 191 e n, 193, 194n, 195n, 196 e n, 197n, 198 e n, 199 e n, 200, 201n, 202 e n, 203, 204 e n, 206 e n, 207 e n, 208, 209, 210, 211 e n, 212, 213, 307, 364, 374

Apaturie, feste, 130, 206n, 361

Arafene, demo, 20

Aranjuez, 318, 319

Arcadia, 164n, 187n

Argalico monte, 31

Arreforie, feste, 208 e n

Askolia, feste, 140, 363

Askoliasmos, rito, 139 e n, 140, 141, 142, 163 e n, 444, 445

Asia Minore, 24n, 248

Augusta, 226n

Bate, demo, 20

Beozia, 156, 327, 469

Berlino, 137n, 168, 196, 197, 201, 448, 460, 467

Berthouville, 314

Boccali vedi Choes

Bologna, 175 e n, 177n, 447

Boston, 140, 195, 206n, 207, 444, 455, 459, 482

Brauronie, feste, 208

Bruxelles, 140, 141, 445

Cafereo, 187n

Calydon, 105 e n

Capo Sounion, 76n

Choes, rito, 167 e n, 168, 171, 172, 176 e n, 180n, 183 e n, 187n, 191, 192n, 200, 201n, 205 e n, 208, 209, 211, 213, 380

Chytroi, rito, 161, 172, 183 e n, 184, 185, 191, 192n, 195n, 200, 206

Cidantide, demo, 20

Cnosso, 112n

Collide, demo, 26n, 27, 28

Collito, demo, 20, 27, 28, 29, 129, 143

Colono, demo, 20

Compiègne, 471

Corinto, 125n

Costantinopoli, 246, 247

Creta, 112 e n, 283, 296, 311

Delfi, 3, 4, 42 e n, 43, 54n, 56, 60, 61, 62, 65, 69, 74n, 187, 311n, 328, 340, 396

Detroit, 63, 64, 357

Diomea, demo, 20
 Dionisie ateniesi, grandi, cittadine, feste, 18, 109, 126, 134n, 143, 144, 145, 150, 151e n, 152, 156n, 174 e n, 184 e n, 185, 219, 268, 373, 378
 Dionisie agresti, rurali, feste, 3, 5, 29, 30, 68, 78n, 109, 129 e n, 130 e n, 131n, 133 e n, 134, 135n, 136 e n, 139 e n, 140n, 141, 142n, 143 e n, 148n, 151, 152, 153n, 154, 156n, 159n, 213, 305, 334 e n, 336, 337, 342 e n, 345, 347, 349, 359, 360, 361, 362, 443
 Dionysos, villaggio, 32, 33, 43, 44

 Egilia, demo, 27, 28, 129, 143, 147
 Egitto, 21n, 242
 Eleusi, demo, 27, 28, 31, 32, 35n, 129, 135, 136, 143, 148, 150, 211, 356n, 395
 Eleutere, 174n, 396
 Epidauro, 40, 74n, 124
 Eraclea sul Ponto, 248, 249, 253
 Erchia, demo, 20, 22n, 212, 213
 Ercolano, 238
 Ericea, demo, 20
 Etolia, 105
 Eubea, 174
 Euonymon vedi Trachones

 Falero, porto, 175
 Fegea, demo, 20
 Felleo, Monte, 304n
 Ferrara, 485
 Festo, 112n
 Figalia, 164n
 Filaide, demo, 20
 Firenze, 136, 137, 433
 Flia, demo, 27, 28, 129, 143, 375

 Fliute, demo, 74n

 Gaeta, 436
 Gargetto, demo, 20, 22n
 Grandi Dionisie vedi Dionisie cittadine

 Harma, 65n

 Ionia,
 Ionide, demo, 20
 Istmia, 123

 Kephissia, 44

 Laconia, 151, 152
 Latò, 112n, 116, 117
 Lenee, feste, 77, 78 e n, 109, 131n, 133n, 185, 235, 305n, 336, 378
 Lidia, 174
 Londra, 6, 168n, 175 e n, 178, 179, 202, 432, 435, 449, 474, 475, 489
 Madrid, 494, 495
 Magnesia sul Meandro, 69
 Malibu, 315, 484
 Maratona, 31, 44, 83, 394
 Mauritania, 242
 Megalopoli, 127
 Megara, 32, 226n
 Megara Hyblaea, 226n
 Mirrinunte, demo, 27, 28, 129, 130, 143, 156, 375
 Mirrinutta, demo, 20
 Monaco, 198, 462, 481, 482, 487
 Morgantina, 125n

 Napoli, 437

Nasso, 305 e n, 420
 Naucrati, 69, 242, 245
 Nea Paphos, 492
 New York, 168n, 180, 181, 199, 200, 210, 451, 464

 Oropo, 156 e n
 Orvieto, 466, 473
 Otrine, demo, 20
 Oxford, 236, 479

 Paiania, demo, 143
 Palaiochori, 108
 Panatenee, feste, 43, 165, 185, 208, 378
 Pannychis, danza, 165 e n, 166, 167, 208, 209
 Parigi, 197, 201n, 203n, 206n, 431, 434, 461, 469
 Parnaso, monte, 69
 Parnete, monte, 64
 Paro, 236, 237, 278, 418
 Peania inferiore, demo, 27, 28, 129, 143
 Peloponneso, 226, 281, 332,
 Pentelico, monte, 32, 44, 154
 Pesaro, 438, 439
 Phyle, demo, 64
 Pireo, 27, 28, 107 n, 109 e n, 129, 130, 135, 143, 150 e n, 154, 156, 431
 Pireo-Munichia, demo, 26, 127
 Pitaide, processione, 4, 43, 60, 61, 62 e n, 64, 65, 67, 328 e n, 340
 Pithoigia, rito, 162 e n, 163 e n, 164, 165, 166, 167, 173, 186n, 189n, 191, 196, 198, 211
 Plotia, demo, 20
 Ponto, 248, 249, 253
 Priene, 127 e n

 Ramnunte, 4, 26, 27, 28, 40, 95, 96 e n, 97, 98 e n, 102, 103, 110, 112, 113, 115, 119, 120, 123
 Rodi, 69, 187n, 476
 Roma 61, 137n, 239, 318, 339, 486 e n

 Salamina, 129, 143
 Samo, 237
 Sicione, 254, 260, 265, 280, 281, 423, 424
 Siracusa, 213, 251
 Skambonide, 153n
 Smirne, 176, 241
 Sparta, 125n, 266n, 305n
 Stoccarda, 194, 206n, 210, 456

 Tebe, 312
 Tegea, 123
 Titra, demo, 20
 Tivoli, 316, 318
 Thorikos, 4, 26, 27, 28, 40, 87, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103 e n, 110, 111, 114n, 115, 116 e n, 117, 118, 123, 125, 126, 129, 143, 161 e n, 212
 Trachones, 4, 26, 27 e n, 40, 87, 95, 103, 104 e n, 105, 106, 107 e n, 108, 109 e n, 110, 111, 122, 123, 126, 143, 156 e n
 Tracia, 174
 Trezene, 125n
 Tunisi, 490

 Velanideza, demo, 83
 Vienna, 480
 Vinon, 493
 Vulci, 178, 458, 462, 474, 475, 481

 Würzburg, 477, 478

