

la rivista di **en**gramma  
giugno **2025**

**225**

**μετὰ τὰ κριτικά**

La Rivista di Engramma  
**225**

La Rivista di  
Engramma  
**225**  
giugno 2025

# ΜΕΤὰ Τὰ Κριτικά

edited by

Vincenzo Damiani and Roberto Indovina

*direttore*  
monica centanni

*redazione*  
damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,  
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,  
mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,  
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,  
conchetta cataldo, giacomo confortin,  
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,  
mario de angelis, silvia de laude,  
francesca romana dell'aglio, simona dolari,  
emma filipponi, christian garavello, anna ghirdalini,  
ilaria grippa, roberto indovina, delphine lauritzen,  
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,  
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,  
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,  
margherita piccichè, daniele pisani, bernardo prieto,  
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,  
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,  
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,  
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

*comitato scientifico*  
barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,  
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,  
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,  
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,  
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,  
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,  
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

*comitato di garanzia*  
jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,  
maria grazia ciani, georges didi-huberman,  
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,  
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,  
salvatore settis, oliver taplin

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**225 giugno 2025**

[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

*sede legale*

Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

*redazione*

Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 | 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-88-1

ISBN digitale 979-12-55650-89-8

ISSN 1826-901X

finito di stampare luglio 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/225> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

# Sommario

- 7 *μετὰ τὰ κριτικά. Debate and Polemic as Strategies of Knowledge in Ancient Greek Culture. Editorial*  
Vincenzo Damiani and Roberto Indovina
- Polemics in Antiquity**
- 17 *Was können die Musen Hesiod lehren? Die Wahrheit und ihre Feinde in der Theogonie*  
Mauro Tulli
- 31 *Un dibattito antico sulle strategie argomentative. Platone e la διαίρεσις come Begriffsspaltung*  
Marianna Angela Nardi
- 47 *Antike Kritik an der sokratischen Pädagogik am Beispiel der Epikureer*  
Vincenzo Damiani
- 65 *Con o senza akribeia? Su filosofia e scienza nel dibattito ellenistico*  
Selene I.S. Brumana
- 85 *Ancora sull'οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. L'anomalia olimpiodorea*  
Luigi Trovato
- Modern and Contemporary Critical Debates**
- 123 *Critias' Pirithous and Aristophanes' Frogs. Metatheatrical Echoes and the Critical Debate*  
Monica Centanni
- 147 *Lisistrata e il Commissario. Dialettica comica e identità performativa*  
Alessandro Grilli
- 175 *De "magna muliere" in Callimachi Aetiorum prologo nonnulla disputantur*  
Paolo B. Cipolla
- 187 *Arqueología filológica y filología arqueológica. Interrogantes y controversias epistemológicas persistentes*  
Roberto Indovina



μετὰ τὰ κριτικά

# Debate and Polemic as Strategies of Knowledge in Ancient Greek Culture

Editorial of Engramma no. 225

Vincenzo Damiani and Roberto Indovina

Frontal, immobile, and fully armed, Athena stands at the threshold of this volume. The cover image is *Pallas Athene* (1898, oil on panel, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt) by Franz von Stuck—a portrayal at once austere and arresting, in which the goddess does not stride into action but confronts the viewer with silent force. Her presence is neither narrative nor decorative; rather, she embodies the very tension this issue seeks to interrogate: the dialectical power of conflict as knowledge, as exemplified by Greek culture, whose intellectual legacy provides the central field of inquiry for the volume. This is not Ares' impulsive violence, but Athena's deliberate clarity—πόλεμος not as chaos, but as a principle of differentiation, critique, and strategic thought.

That this is the sole image in a volume otherwise conceived as aniconic is no accident. The editorial decision to withhold further visual content was neither iconoclastic nor ascetic, but *metacritical*. In a dossier devoted to the grammar and ethics of polemic—to the temporality and positionality of thought in friction—image gives way to discourse. The *logos* must stand exposed—without the mediation of illustrative comfort—so that its cuts, turns, and crises may be fully registered. Aniconism, in this context, is not absence, but discipline: a method of focusing attention on what argument alone can disclose. What is at stake here is not what can be seen, but what must be *said, heard, and risked* in the field of intellectual confrontation.

It is from this visual restraint—and from Athena's steadfast gaze—that the inquiry at the heart of *Engramma* 225 begins. The inquiry that opens here takes as its case study the culture that, perhaps more than any other, placed conflict at the heart of its intellectual life: that of Ancient Greece. Can debate and polemic be understood not merely as disturbances within knowledge, but as modes of its very formation? The essays that follow respond in diverse yet convergent ways, tracing how πόλεμος—in literature, rhetoric, philosophy, and criticism—does not merely challenge understanding, but *produces* it.

Reflecting this framework, the issue unfolds in two interwoven movements. The first gathers contributions that examine ancient texts through the prism of conflict: from Hesiod's rejection of Homeric poetics, through the dialectical rigour of Plato, to the polemical pedagogies of

the Hellenistic and Neoplatonic traditions. The second movement shifts focus to modern and contemporary debates over those very texts, reading critical disputes not as secondary commentary but as continuations of the ancient polemical field by other means.

Mauro Tulli reopens Hesiod's *Theogony* by re-examining the provocative claim of the Muses to "say many false things like the true". Rather than a playful paradox, Tulli reads this as a polemical stance against Homer on three fronts: deliberate mendacity, seductive fiction, and—most pointedly—poetic amplification. Tracing these 'enemies of truth' from Homer through Pindar and into Thucydides, he shows how Hesiod constructs a poetics of didactic clarity. His reading transforms the proem into a programmatic rejection of Homeric amplification and a call to discernment.

Marianna Angela Nardi focuses on Plato's *Sophist*, showing how the dialogue transforms polemic into conceptual analysis through the method of διαίρεσις. She explores how the elenctic tradition is reworked into a classificatory tool that tames conflict into structured thought, revealing a tension between argumentative rigor and ontological ambiguity. Polemic becomes method—not a disruption of knowledge, but its matrix.

Drawing on fragments by Epicurus, Colotes, Zenon of Sidon and Philodemus, Vincenzo Damiani reconstructs the Kepos' ambivalent response to Socrates. The main accusation is εἰρωνεία—an ironic dissimulation judged incompatible with the Epicurean ideal of παρρησία—, yet certain Epicurean testimonies grudgingly admire Socratic frugality and care of the soul. By showing how Epicureans denounce and appropriate their rival in turn, the essay presents disagreement as an internal catalyst: debate over Socrates refines Epicurean views on teaching, truth-telling, and philosophical βίος.

Selene I.S. Brumana traces the fortunes of ἀκρίβεια across Peripatetic and Epicurean texts, showing that "precision" itself becomes a polemical weapon—praised as intellectual rigor, critiqued as pedantry, or strategically deployed to exclude dissent. Her analysis reveals how even a seemingly neutral ideal can function polemically, depending on its rhetorical context.

Luigi Trovato follows the proverb οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον from Hellenistic paremiography to the Neoplatonic interpretation of Olympiodorus, showing how successive commentators invert its original declaration of irrelevance into proof of tragedy's deep Dionysian affinity. His contribution traces a polemical chain from popular saying to philosophical reflection, revealing the afterlife of ἄγών in exegetical traditions.

Monica Centanni revisits Wilamowitz's thesis that the first part of *Frogs* parodies the lost *Pirithous*, here restored to Critias. Scene-by-scene parallels—Heracles' descent, the mystic chorus, the doorkeeper skit—reveal a deliberate comic echo aimed at an audience keenly aware of Critias' oligarchic ambitions in 405 BCE. The result is a double polemic: a metatheatrical send-up of tragic form and a veiled warning about the faction that would soon impose the rule of the Thirty.

Alessandro Grilli reads the ἀγών between Lysistrata and the Commissioner as a clash between two philosophies of selfhood: an essentialist model rooted in fixed roles and a performative model created in the very act of speaking. Drawing on pragmatics and conversation analysis, he shows that in Aristophanes' comedy the positional force of language—who commands, who complies—outweighs propositional logic, turning verbal sparring into a contest for authority. Costume, travesty and metatheatre expose the reversibility of social hierarchies, making the play a classical laboratory for modern theories of identity.

Paolo B. Cipolla excavates the Callimachean polemic against epic excess, not to resolve it, but to show how the critical debate surrounding that passage remains open and fertile. His analysis reveals the persistence of conflict across centuries of reception, where scholarly voices continue to argue over the values of scale, genre, and poetic economy.

Roberto Indovina reconstructs the methodological clash between Oliver Taplin and Luca Giuliani on the interpretation of Greek tragedy and visual culture. His case study becomes a reflection on *iconodramatic dissensus*—where images and words compete for primacy—and exemplifies how modern scholarship re-enacts ancient polemics by other means.

Placed in sequence, these essays do not merely describe polemic—they enact it. Each contribution stages a confrontation with received interpretations, producing knowledge through friction. To capture the full scope of debate and polemic, we set out to map a typology of conflict operative within ancient Greek culture (with echoes in modern scholarship). The levels of contention we address range from the most intimate to the most expansive. On one end are internal textual conflicts—tensions or debates that occur within a single work or author's corpus. Greek authors often contain multitudes: one can find contradictions or dialectical structures inside Plato's dialogues or in the contrasting voices of a historiographical narrative. Moving outward, we consider inter-school rivalries and debates. Classical Athens itself witnessed philosophical schools in constant debate (Stoics versus Epicureans, or Academics versus Cynics, and so on), and literary circles sparring over aesthetic principles. Then there are methodological disputes, conflicts about how one ought to study or interpret something—for example, Alexandrian scholars arguing over textual criticism methods, or modern historians disputing archaeological vs. literary evidence. Finally, at the broadest level lie ideological controversies: deep-seated conflicts of worldviews, such as the tension between pagan and Christian interpretations in Late Antiquity, or between radically different approaches to Greek Antiquity in modern times (Romanticism versus Positivism, for instance). By analysing examples of each type, this issue illustrates that polemic in Greek intellectual life was pervasive and multi-layered. A single ancient controversy might simultaneously involve personal animosity, divergent methods, and clashing ideologies at once. Our typology is not meant as a rigid schema but as a lens to appreciate the many faces of conflict—how a philosophical polemic might differ from a literary feud, or how an internal debate within a text might mirror larger societal disputes

This project finds its genesis in two open seminars held in Sicily—one in Syracuse, the other in Catania—in the spring of 2025. There, a diverse group of scholars and students convened under the auspices of *Engramma* to ask a provocative question: can conflict itself serve as an analytical lens in classical studies? The lively discussions that unfolded in those Sicilian meetings suggested that debate and polemic are not merely discordant notes in the symphony of scholarship, but driving rhythms of knowledge. As emphasized by Peppe Nanni—one of the participants in the Sicilian seminars and co-initiator of this research trajectory—understanding the boundary between destructive and generative conflict is essential to any ethical engagement with polemics. His insights helped clarify the function of *καιρός* in the unfolding of scholarly tension.

Far from treating conflict as something to be resolved or eliminated, the contributors to this volume approached it as a phenomenon to be understood in its own right—a productive force with its own anatomy and logic.

πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι  
(22 B 53 Diels-Kranz = D 64 Laks-Most)

Heraclitus famously posited πόλεμος—‘war’ or ‘strife’—as the father of all things, the generative motor of being and knowledge itself. For Heraclitus, oppositional tension was the wellspring of the cosmos: day and night, winter and summer, life and death each define and engender one another through contrast. This insight from the dawn of Greek thought provides a philosophical cornerstone for our inquiry. Conflict, in the Heraclitean view, is dually natured: it is creative even as it is destructive, a source of order as much as disorder. It produces the harmony of the lyre and bow through the straining of opposing forces. Such an idea urges us to reconsider the role of polemic in intellectual life. Rather than seeing scholarly controversy as a breakdown or failure, we might see it as an engine—πόλεμος as a crucible in which ideas are tested and transformed. Greek culture at large bore out this principle: from its agonistic athletic festivals and dramatic competitions to its philosophical debates, the Greeks perceived contest (ἀγών) to be integral to excellence and discovery. In short, conflict could be generative, producing new forms and understandings, while retaining the potential to burn and destroy.

Yet conflict only yields knowledge under certain conditions. A crucial theme that emerged in our seminars is the *relational* nature of knowledge. Truth, or insight, in the humanistic disciplines is seldom the product of a solitary thinker operating in isolation; rather, it arises dialectically, between minds, in dialogue and sometimes in heated dispute. Friction, not solitary observation, produces thought—or at least the kind of thought that significantly shifts perspectives. In this sense, every knower is a relational subject, defined not just by what they contemplate but by whom they engage. Greek philosophy itself is a testament to this fact: Socrates sought wisdom by interlocution, incessantly questioning others; Aristotle defined humans as political animals whose reasoning unfolds in the polis, through exchange. Our contributors likewise contend that knowledge advances when confronted, when one idea rubs up against another. A culture of debate forces each participant to articulate assumptions, defend

with evidence, refine terms, or even to yield and adapt. Through this process, understanding is co-crafted. The solitary scholar, for all their erudition, needs the sandpaper of dissent to reveal the shape of a truth. The essays in this issue therefore adopt conflict not as a lamentable background noise but as an analytical tool—a means to see how ideas sharpen one another in confrontation.

This perspective has implications for how we think about rhetoric and audience in any polemical exchange. During one of our seminars, Alessandro Grilli offered a trenchant critique of the notion of a “universal audience” as advanced by the rhetorician Chaïm Perelman. Perelman, in his *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique* (Paris 1958, with L. Olbrechts-Tyteca), imagined that arguers, to be persuasive, speak to an idealized audience embodying all rational beings—a comforting abstraction that presumes certain universals of reason. Grilli challenges this by observing that in real debates, language is inherently *positional*. A polemic always speaks from a particular position to a particular audience, whether that be a rival school, a circle of insiders, or a public faction. There is no view from nowhere, and no argument addresses everyone equally. Each utterance in a controversy stakes out a position in a landscape of discourse, locating itself against an opponent or backdrop. In classical studies, for example, a scholar defending a traditional interpretation implicitly addresses a community of like-minded readers while also reacting against another community of revisionists. Grilli's insight reframes Perelman's ideal: rather than seeking a universal vantage, effective debate recognises the situatedness of knowledge—that any claim will be received differently depending on the audience's assumptions and historical moment. In the Greek world too, we see this play out: Isocrates or Demosthenes tailored their orations keenly to the civic bodies they aimed to convince, and the success of a philosophical polemic often depended on the *ethos* it could establish with its immediate circle. By foregrounding this “positional language”, we acknowledge that every polemic establishes a perspective—and it is through the clash of these situated perspectives that new understanding can emerge.

If debate is rooted in context, it is also woven in time. Classical rhetoric has a word for the opportune moment: *καίρως*. A well-timed intervention in a debate can utterly change its course; mistimed, the same argument might fall flat. We came to see scholarly controversies as dynamic processes that unfold with phases and turning points. In fact, one can metaphorically describe states of knowledge much like states of matter: sometimes gaseous, sometimes liquid, sometimes crystalline. There are periods in a scholarly field (or in an ancient intellectual debate) when ideas are in a gaseous state—diffuse, swirling, not yet solidified, full of possibility but also of confusion. In such moments, a bold polemic can serve as a nucleating spark, condensing scattered insights into a more liquid state of coalescence, a flowing stream of argument where contours begin to appear. As discussion continues and evidence accumulates, what was liquid may harden into a crystalline structure—a paradigm or orthodox consensus with definite shape and clarity. But the history of ideas shows that no crystal is permanent; eventually, creative friction or new data might cause a fracture. Here, a forceful polemic—delivered at just the right *καίρως*—can shatter a hardened orthodoxy back into flux, returning it

to a liquid or gaseous state where thought can be reconfigured. In sum, polemic is often the catalyst for phase-changes in knowledge. A controversy well engaged can crystallise emergent insights into structure, or conversely, break apart calcified dogmas to reintroduce liquidity into intellectual life. The essays in this issue also attend to this temporal dance, illustrating how timing and momentum in argument are crucial to understanding why certain debates in Greek culture (and in our field) unfolded as they did, and how they led to shifts in understanding.

Studying polemic as we do also raises questions about the ethics of criticism and the risks of truth-telling. Engaging in open debate, especially when it challenges powerful figures or entrenched ideas, has always been an act that entails risk. The Greek term *παρρησία*—frank, bold speech—comes to mind. Michel Foucault, in his late lectures—beginning with the course *Le Gouvernement de soi et des autres I* (Paris 2008) at the Collège de France in spring 1983, continuing with the six lectures *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia* at the University of California, Berkeley, in October–November 1983, and culminating with *Le Gouvernement de soi et des autres II : Le Courage de la vérité* (Paris 2009), held from February to March 1984—shed light on this concept: the parrhesiast is one who speaks truth to power, plainly and courageously, accepting the danger that comes with such honesty. As Monica Centanni has compellingly argued (*Il gioco della verità e della politica: Michel Foucault e le lezioni parigine sulla parrhesia*, “La Rivista di Engramma” 68 [dicembre 2008], 47-67), *parrhesia* is not merely the right to speak, but an agonistic and ethical act that completes the democratic *dispositif*: a citizen stands up and speaks truth, exposing their personal ἀρετή to collective judgment, and assuming political risk. In Antiquity, this could mean a philosopher risking exile by criticising a ruler, or a comic poet lampooning the city’s leaders on stage. In modern scholarship, too, a junior researcher might risk career prospects by openly contesting the orthodox views of senior figures. The ethic of metacritique we espouse in this issue embraces this principle of risk. To conduct metacriticism—that is, a critique of the very frameworks and assumptions of criticism—one must be willing to question even the ‘sacred cows’ of one’s field. We highlight throughout an understanding of criticism not as a safe, pedantic exercise, but as a venture that demands intellectual courage. The figure of the scholar emerges, in our view, as akin to the parrhesiast: a critical subject who must sometimes stake reputation, and even face censure, in order to push knowledge forward. That willingness to hazard the storm for the sake of clarity or truth is part of what makes polemic, at its best, an ethical as well as intellectual act. Several contributions explicitly reflect on this aspect: how ancient writers drew the line between productive confrontation and destructive invective, and how modern academics might navigate the same fine line. The underlying idea is that robust debate, entered into with sincerity and rigour, is a moral good in scholarly life, even if it carries personal risks, because it keeps our discourse honest and vibrant.

The stakes of this issue are theoretical as much as philological. Each essay, in its own way, tests the theoretical categories of this volume—timing, risk, precision, and position—against concrete ancient and modern texts. We offer the present collection as a *toolbox*—concepts, categories, cautionary tales—and as an *invitation* to embrace the uncertainty without which

no genuine intellectual advance is possible. For it is precisely where arguments collide, identities bristle and traditions crack that thought, in the fullest sense, comes alive. Conflict, when navigated with rigour and courage, becomes not the end of discourse, but its necessary beginning.

---

## Abstract

Engramma no. 225 considers conflict not as a disruption of thought, but as its very precondition. The volume unfolds in two interwoven movements. The first, 'Polemics in Antiquity', investigates how ancient texts articulate knowledge through confrontation. Mauro Tulli, in *Was können die Musen Hesiod lehren? Die Wahrheit und ihre Feinde in der Theogonie*, reinterprets Hesiod's *Theogony* as a polemical stance against Homeric fiction and poetic amplification. Marianna Angela Nardi, in *Un dibattito antico sulle strategie argomentative. Platone e la διαίρεσις* come Begriffsspaltung, analyses how Plato's *Sophist* re-frames polemic into classificatory precision through the method of διαίρεσις. Vincenzo Damiani, in *Antike Kritik an der sokratischen Pädagogik am Beispiel der Epikureer*, explores Epicurean critiques of Socratic irony and *parrhesia*. Selene I.S. Brumana, in *Con o senza akribeia? Su filosofia e scienza nel dibattito ellenistico*, examines *akribeia* as a philosophically contested and rhetorically volatile value. Luigi Trovato, in *Ancora sull'οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. L'anomalia olimpiodorea*, traces a Dionysian proverb through late antique *scholia*, revealing how polemic survives in exegetical reactivation. The second movement, 'Modern and Contemporary Critical Debates', reconsiders ancient *agon* through the lens of modern controversies. Monica Centanni, in *Critias' Pirithous and Aristophanes' Frogs. Metatheatrical Echoes and the Critical Debate*, reads *metatheatre* as civic allegory and literary contest. Alessandro Grilli, in *Lisistrata e il Commissario. Dialettica comica e identità performativa*, reads the *agon* between Lysistrata and the Commissioner as a comic laboratory in which Aristophanes opposes essentialist and performative models of identity. Paolo B. Cipolla, in *De "magna muliere" in Callimachi Aetiorum prologo nonnulla disputantur*, revisits Callimachean aesthetics and its long critical reception. Roberto Indovina, in *Arqueología filológica y filología arqueológica. Interrogantes y controversias epistemológicas persistentes*, maps the methodological dispute between Oliver Taplin and Luca Giuliani on tragedy and visual culture, offering a case study in interpretive *dissensus*. This issue does not aim at synthesis but exposes the crisis at the core of every act of thought. Here, metacritique is not a posture of neutrality but a practice of risk: a situated discernment under conceptual pressure. Thought begins, as the Greeks understood, not in resolution but in tension—in the poised stillness before the blow, in the lucidity that only confrontation can yield.

---

keywords | Polemics; Conflict as Knowledge; Greek Thought; Metacriticism; Relational Epistemology.

---

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo numero (v. versione online e Albo dei referee di Engramma)*

---



# Polemics in Antiquity



# Was können die Musen Hesiod lehren?

## Die Wahrheit und ihre Feinde in der Theogonie

Mauro Tulli

Diese Arbeit geht auf einen Vortrag zurück, der am 29. Januar 2025 an der Universität Heidelberg gehalten wurde. Mein herzlicher Dank gilt Prof. Dr. Jonas Grethlein für seine vorzügliche Gastfreundschaft und die anregende Diskussion in den lebendigen Räumen des Marstallhofs.

Hesiod in der *Theogonie*: die Wahrheit und ihre Feinde. Das Thema konzentriert sich auf die Szene der Dichterweihe im Proömium, an deren Spitze der erste Hymnus auf die Musen mit seinen stark innovativen Elementen hervorsticht. Gerade weil dieser Hymnus so innovativ gestaltet ist, bietet er der Forschung eine Reihe von Knotenpunkten, die größtenteils von einer Abkehr von der Tradition zeugen. Unter diesen ist besonders die zeitliche Verschiebung im Verb hervorzuheben: Es wechselt vom Präsens, das die Kontinuität der Ausübung der *aretai* der Musen zeigt, zum Präteritum, das dem Bericht der persönlichen Erfahrung entspricht (Loney 2018). Doch der Bericht der persönlichen Erfahrung ist nichts anderes als die Erzählung der Dichterweihe – eine revolutionäre Auflösung der Schatten über den Ursprung poetischen Wissens. Solche Schatten ruft bereits Homer mit dem Proömium im 1. Buch der *Ilias* (1-7), mit dem Proömium im 1. Buch der *Odyssee* (1-10), sowie nicht zuletzt mit dem Proömium zum Schiffskatalog im 2. Buch der *Ilias* (484-493) hervor (De Sanctis 2018, 35-44).

Die Erzählung der Dichterweihe enthält eine Rede der Musen, die als Ergebnis einer Offenbarung in der Form der direkten *μίμησις* entwickelt ist (22-29).

αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν,  
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.  
τόνδε δέ με πρῶπιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,  
Μοῦσαι Ὀλυμπίδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο-  
“ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,  
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,  
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι”.  
ὡς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιέπειαι.

Die Musen lehrten Hesiod harmonische Verse, als er die Schafe unter dem göttlichen Helikon hütete. Sie begannen, mir diese Worte auszudrücken, die olympischen Musen, Töchter des Zeus Aegisträger: „Bauernhirten, üble Rasse, nur Bauch, wir können viele falsche Dinge sagen, die wie echte Dinge erscheinen, aber, wenn wir wollen, können wir sofort die Wahrheit verkünden“. So

sprachen die Töchter des großen Zeus mit flüssiger Zunge.

[Falls nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen vom Verfasser].

Zur Übersetzung: Durch die Formulierungen „viele falsche Dinge sagen, die wie echte Dinge erscheinen“ und mit „sofort die Wahrheit verkünden“ bleibt die Unterscheidung zwischen ἐτύμοισιν ὁμοῖα und ἀληθέα gewahrt. Tilman Krischer (1965) hat erläutert, dass der erste Begriff auf „das Echte“, „die Wirklichkeit“, oder auch auf „die Tat“, insbesondere in der Folge „in der Tat“, verweist, während der zweite die Wahrheit als unvermitteltes, sofortiges Resultat einer Empfindung zeigt – „was ohne Hindernis aufgenommen wird“, eher als „das Unverborgene“, die alte und klassische Interpretation.

Das Rätsel der Musen, „viele falsche Dinge sagen, die wie echte Dinge erscheinen“ oder „sofort die Wahrheit verkünden“, hat im Laufe der Zeit eine lebhaft und komplexe Debatte ausgelöst, die radikale Fragen der Poetik in der frühgriechischen Phase berührt. Ziel dieser Arbeit ist es, einen Überblick über die Ergebnisse zu bieten und die kritische Debatte weiter anzuregen, indem ein Zweifel geweckt wird, den Hesiods Text unweigerlich aufwirft.

## I. Modelle

Formal und inhaltlich werden für die Rede der Musen in der kritischen Literatur zwei Modelle in der *Odyssee* erkannt, die eine paradigmatische Funktion erfüllen (Neitzel 1975, 1-19).

Das erste ist die Rede der Sirenen – der Gesang, bei dem der Protagonist am Mastbaum gebunden ist, im 12. Buch (186-191):

οὐ γάρ πώ τις τῆδε παρήλασε νηῖ μελαίνῃ,  
πρὶν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκοῦσαι,  
ἀλλ' ὅ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς,  
ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ  
Ἀργεῖοι Τρῳῆς τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,  
ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.

Noch nie ist hier jemand mit einem schwarzen Schiff vorbeigekommen, ohne die süße Honigstimme von unseren Mündern vernommen zu haben: wenn er dann fortgeht, hat er Freude genossen und mehr erfahren. Wir wissen alles, was in der weiten Ebene von Troja die Argiver und die Helden von Troja auf Geheiß der Götter erlitten haben, wir wissen alles, was auf der Erde geschieht, die die Völker nährt.

Das zweite ist Homers Kommentar – ein scharfer Blitz – zur Rede, die Odysseus im 19. Buch (203-204) mit der Maske des Etones, des Prinzen von Kreta, hält:

ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα·  
τῆς δ' ἄρ' ἀκουούσης ῥέε δάκρυα, τήκετο δὲ χρῶς.

Viele falsche Dinge, die er sprach, gab er als echte aus. Beim Hören liefen Penelope Tränen und ihr Gesicht zerfloss.

Zur Übersetzung: Mit „viele falsche Dinge, die er sprach, gab er als echte Dinge aus“ kann dem Wert von ἴσκει angemessen Rechnung getragen werden. Meistens wird ἴσκει als Verb für die Lüge verstanden, und zwar auf der trügerischen Basis einer Interpretation, die bereits in den Scholien dokumentiert ist und sich aus dem allgemeinen Sinne der Passage ergibt. Doch die Wurzel ist nicht mit „falsche Dinge sagen“ vereinbar, einem Konzept, das ja bereits durch ψεύδεα πολλά ausgedrückt wird. Vielmehr zeigt sie eine geschickte Annäherung an die echten Dinge (Mader 1991).

Zwei Modelle, also – sowohl in der Form als auch im Inhalt. Ohne Zweifel in der Form: Die Rede der Sirenen mit der Anapher zu Beginn des Hexameters, ἴδμεν ... ἴδμεν, bei Hesiod ἴδμεν ... ἴδμεν, Homers Kommentar zur Rede des Odysseus, mit ψεύδεα πολλά und ἐτύμοισιν ὁμοῖα, bei Hesiod ψεύδεα πολλά λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα.

Und was den Inhalt betrifft? Sicherlich greift die Rede der Musen auf Homers Kommentar zur Rede des Odysseus zurück. Die grundsätzliche Unterscheidung kehrt identisch wieder: viele falsche Dinge oder die Wahrheit. Aber auf welches Feld deutet die Rede der Sirenen mit dem Zusatz „alles, was auf der Erde geschieht, die die Völker nährt“ hin, wenn sie mit ihren Worten „die Ereignisse, durch die die Argiver und die Helden von Troja litten“ die Handlung der *Ilias* zeigt? Auf die Handlung der *Odyssee* selbst? Der Boden der Interpretation ist hier fragil, eine handfeste Stütze fehlt, denn die Sequenz „alles, was auf der Erde geschieht, die die Völker nährt“ ist zu vage. Es fehlt ein Anhaltspunkt, um auch hier die grundsätzliche Unterscheidung zu postulieren: viele falsche Dinge oder die Wahrheit. Vermutlich ist Hesiods Bezug auf die Rede der Sirenen, was den Inhalt betrifft, einfacher zu verstehen: Der Ausdruck „alles, was auf der Erde geschieht, die die Völker nährt“ deutet lediglich auf ein „wir wissen alles“ hin. Dies erlaubt einen Blick auf das Gesicht der Musen hinter dem Gesicht der Sirenen, auf das Gesicht der Musen schlechthin. Dieses Gesicht tritt im Proömium zum Verzeichnis der Schiffe im 2. Buch der *Ilias* (484-493) hervor: ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα, „Ihr Götterinnen, die immer gegenwärtig seid und das Wissen über alles besitzt“ (Doherty 1995).

Zwei Modelle für Form und Inhalt, also. Es ist jedoch möglich, sich mit Gregory Nagy (2009) an eine weitere Stelle aus der *Odyssee* zu erinnern (Buongiovanni 2011). Der Kontakt mit der Rede der Musen in der Szene von Hesiods Dichterweihe betrifft auch hier sowohl die Form als auch den Inhalt. Dabei handelt es sich um die Rede, die der schlaue Schweinehüter Eumaios im 14. Buch (121-125) an den geheimnisvollen Gast richtet:

τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα συβώτης, ὄρχαμος ἀνδρῶν·  
“ὦ γέρον, οὐ τις κείνον ἀνήρ ἀλαλήμενος ἐλθὼν  
ἀγγέλλων πείσειε γυναϊκά τε καὶ φίλον υἱόν,  
ἀλλ' ἄλλως, κομιδῆς κεχρημένοι, ἄνδρες ἀλήται  
ψεύδοντ' οὐδ' ἐθέλουσιν ἀληθέα μυθήσασθαι.”

Als Antwort sagte der Schweinehüter, Herr der Männer: „Alter, niemand, der nach langer Wanderung hier ankommt und Nachrichten von ihm gibt, kann die Frau oder den Sohn überzeugen.“

Die Vagabunden verbreiten auf verschiedene Art falsche Nachrichten und haben nicht die Absicht, sofort die Wahrheit zu sagen: sie brauchen nur Hilfe“.

Der formale Zusammenhang von ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι bei Hesiod mit ἐθέλουσιν ἀληθέα μυθήσασθαι bei Homer deutet auf den inhaltlichen Zusammenhang hin, nämlich auf die grundsätzliche Unterscheidung zwischen „vielen falschen Dingen“ und der Wahrheit: ἀληθέα bei Hesiod und Homer, ψεύδεα πολλά bei Hesiod, wobei diese letzte Wendung eine Entsprechung in Homers „falsche Dinge sagen“ findet. Hier wird das Verb ἴσκει nicht verwendet.

Drei Modelle also, sowohl in der Form als auch im Inhalt: Der erste Hymnus in Hesiods *Theogonie* verwendet diese Modelle, wenn auch ohne sie direkt zu zitieren, mit kunstvoller Anspielung. In einer wichtigen Arbeit hat Giorgio Pasquali ([1942] 1994) die geschickte Technik erläutert, die im antiken Dialog zwischen Autoren die Präsenz der im visuellen oder akustischen Gedächtnis verankerten Modelle regelt, und festgehalten, dass die Beziehung zur Form, die mit kunstvoller Anspielung gesteuert wird, von sich aus die Beziehung zum Inhalt impliziert (Bonanno 2018, 17-32).

Doch gerade in Bezug auf den Inhalt, welchen Weg schlägt die Rede der Musen in der *Theogonie* für den Gesang vor?

## II. Polare Reibung

Es ist unvermeidlich, festzustellen, dass Hesiod sich dafür entscheidet, die Wahrheit zu sagen. In der *Theogonie* findet der Empfänger die Wahrheit, und zwar aus Hesiods Perspektive, wobei der Ausdruck τοῦ δ' εἴτ' ἐθέλωμεν den natürlichen Wunsch verrät, die Wahrheit zu verkünden – durch das Geschenk der Musen, die Inspiration.

Ohne Zweifel eine stolze Behauptung. Deutet die grundsätzliche Unterscheidung in der Szene der Dichterweihe auf eine polare Reibung hin? Entweder falsche Dinge oder Wahrheit, aut aut? Jennifer Strauss Clay (2003, 49-80) schließt einen subtilen Plan von Hesiod nicht aus, der den Empfänger auf das Gewirr zwischen ψεύδεα πολλά und ἀληθέα in der *Theogonie* aufmerksam macht, auf ein Panorama mit Flecken in zwei Farben, falsche Dinge und Wahrheit (Pucci 1977, 8-44). Es ist also zugleich ein Schritt in den Schatten der ψεύδεα πολλά und ein Schritt ins Licht der ἀληθέα. Es ist jedoch schwierig, diese zu erkennen, wenn die Erzählung der ψεύδεα πολλά die Maske der Wahrheit trägt, ἐτύμοισιν ὁμοῖα, wie es die Szene der Dichterweihe vorschlägt. Eine extreme Aufgabe für den Empfänger, der ermahnt, ja herausgefordert wird, sich auf das gewagteste und reifste literarische Unterfangen einzulassen – den Text von Hesiod neu zu organisieren und ἀληθέα, die Wahrheit, ohne konkrete Leitspuren, unter den ψεύδεα πολλά zu entdecken.

Graziano Arrighetti (1987, 13-138) hat jedoch erläutert, dass die Rede der Musen, gerade im Hinblick auf die Beziehung zur *Odyssee*, die sowohl in der Form als auch im Inhalt mit kunstvoller Anspielung entwickelt wird, eine Ablehnung von Homer impliziert – eine Ablehnung, die der Wahl eines festen Meilensteins für die Paideia, für die didaktische Gattung, entgegen-

steht. Diese findet ihren Code in der *Theogonie* und noch mehr in den *Erga* – den Code der ἀληθεία, der Wahrheit –, der im Gegensatz zu ψεύδεα πολλά steht (Fränkel 19623, 104-146). Drei homerische Modelle werden hier für eine Ablehnung von Homer wiederaufgegriffen. In der *Odyssee*, mit Homers Kommentar zur Rede des Odysseus, glänzt das Bewusstsein gegen die Rede, die viele falsche Dinge zeigt. Die Ablehnung von Homer ist also die Wahl, die für die *Theogonie* einen Code erzeugt, nämlich den Code der Wahrheit, der dem Empfänger nicht viele falsche Dinge, sondern die Wahrheit bietet. Rufen wir uns die Worte der Musen noch einmal ins Gedächtnis: „Aber wenn wir wollen, können wir sofort die Wahrheit verkünden“ – δ' εὖτ' ἐθέλωμεν, „wenn wir wollen“. Es ist nicht schwierig, in Hesiods Profil den bevorzugten Dichter der Musen zu erkennen. Mit der *Theogonie* ist dieses „wenn wir wollen“ der Musen ein positives „wir wollen“ – die Musen geben das Wissen weiter, durch welches Hesiods Gesang durchdrungen ist (Vergados 2020, 205-219).

Die Wahl einer Rede im Gegensatz zu Homer, die polare Reibung mit den ψεύδεα πολλά macht es unvermeidlich, in der *Theogonie* ein festes Gebiet für die Realität, für die objektiven Dinge zu erkennen. In diesem Sinne findet Hesiods Wahl ihre fruchtbare Basis im Profil des Phemios, das Telemachos im 1. Buch der *Odyssee* (345-349) umreißt, um Penelopes Weinen zu beruhigen.

τὴν δ' αὖ Τηλέμαχος πεπνυμένος ἀντίον ἦῤα·  
 “μητέρα ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρήηρον αἰοῖδόν  
 τέρπειν ὄππῃ οἱ νόος ὄρνυται; οὐ νύ τ' αἰοῖδοί  
 αἴτιοι, ἀλλὰ ποθι Ζεὺς αἴτιος, ὃς τε δίδωσιν  
 ἀνδράσιν ἀλφηστῆσιν ὅπως ἐθέλησιν ἐκάστω.”

Der schlaue Telemachos sprach zu ihr: „Mutter, warum willst du nicht, dass der berühmte Dichter uns nach dem Impuls seines Geistes erfreut? Die Schuld liegt nicht bei den Aöden: Verantwortlich ist Zeus, wenn überhaupt, der das Schicksal den Menschen, den Brotessern, zuteilt, jedem so, wie er es für angemessen hält“.

Ein festes Gebiet für die Realität und die objektiven Dinge ist übrigens auch der Wunsch, der bereits im Proömium zum Schiffskatalog im 2. Buch der *Ilias* (484-493) auftritt. Es handelt sich um das Wissen, das von der Autopsie, also von der konkreten Rezeption, abhängt (Latacz 20102, 140-144). Im Profil des Phemios, das im 1. Buch der *Odyssee* durch Telemachos angedeutet wird, lässt sich leicht die Reflexion wiedererkennen, die Odysseus selbst im 8. Buch der *Odyssee* (487-491) im Rahmen des ἔπαινος des Demodokos entwickelt, der besser als alle anderen sei:

Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων·  
 ἢ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων·  
 λίην γάρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον αἰεῖδεις,  
 ὅσσ' ἔρξαν τ' ἐπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,  
 ὡς τέ που ἢ αὐτὸς παρεῶν ἢ ἄλλου ἀκούσας.

Demodokos, ich lobe dich mehr als alle Sterblichen. War es die Muse, Tochter des Zeus, die dich unterwiesen hat, oder war es Apollo: Du kannst die Schicksale der Achaiier ordentlich

wiedergeben, was sie taten, und wie viele Schmerzen die Achaier litten, als ob du persönlich dabei gewesen wärest oder es von einem anderen gehört hättest.

Hier nimmt das radikale Bedürfnis nach Wahrheit die gleichen Merkmale wie in der Historiographie an, mit der entscheidenden Notwendigkeit der Autopsie, „als ob du persönlich dabei gewesen wärest“. Dies geschieht im Anschluss an ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα, „ihr Göttinnen, die immer gegenwärtig seid und das Wissen über alles besitzt“ im Proömium zum Schiffskatalog im 2. Buch der *Ilias* (484-493), und mit der Frage nach der konkreten Rezeption, „oder es von einem anderen gehört hättest“, also mit Frage nach der Quelle, die par excellence bei Thukydides im 1. Buch, gleich nach der *Archäologie* (22,1-2), auftaucht (Hornblower 1991, 59-62).

Doch wie sind die ψεύδεα πολλά, die vielen falschen Dinge, zu verstehen? Welche Feinde der Wahrheit zeigt die Rede der Musen im Proömium der *Theogonie*.

### III. Lüge

Das erste Gebiet bzw. Konzept, das im Hinblick auf eine polare Reibung zu ἀληθέα zu berücksichtigen ist, ist natürlich die Lüge, die bewusst, wenn nicht sogar mit der Absicht, dem Empfänger die Wahrheit zu verschleiern, begangen wird. Ohne Zweifel empfehlen die letzten beiden Modelle des Hesiod – Homers Kommentar zur Rede des Odysseus und die Rede des klugen Schweinehüters Eumaios – gerade diese Richtung. Im 19. Buch der *Odyssee* erreicht der Protagonist mit der Tarnung der eigenen Identität durch die Maske des Etones, des Prinzen von Kreta, den Gipfel der Lüge. Es handelt sich dabei um eine Tarnung, die der Empfänger sieht und erkennt – aufgrund der Form der Erzählung, der Fokussierung und nicht zuletzt des Pakts, der ihn mit Homer verbindet (de Jong 2004, 29-40). Die Tarnung der Identität ist hier in der Gegenwart von Penelope, der Ehefrau, platziert – ein Paradox, das Homers Kommentar mit einem verfremdenden „game of mirrors“ entlarvt, denn Homer kommentiert hier das narrative Ergebnis, das er selbst erzielt hat. Nicht weit davon entfernt ist das dritte von Hesiods Modellen. Im 14. Buch der *Odyssee* bietet die Rede des Eumaios fast eine Verteidigung der Lüge, mildert die Schuld auf der Ebene des ἦθος und bereitet den Empfänger auf die Ausbreitung der Lüge vor, mit der Tarnung der Identität im zweiten Teil der *Odyssee*. Die Lüge des Bettlers entspricht dem quälenden Bedürfnis nach Essen oder dem unbedingten Drang, die Herrschaft über Ithaka zurückzuerobern, den der Protagonist verspürt. Übrigens findet die Interpretation von ψεύδεα πολλά als Feld der Lüge in einem Fragment von Solon (29 W2) eine Parallele: Häufig äußert sich das Lied der Sänger im Code der Lüge (Nardi 2025, 66-71). Ohne Zweifel ist dies eine Verurteilung, von der der Tadel des Xenophanes (14-16 W2) sicher abhängt: πάντα θεοῖσ' ἀνέθηκ'αν ... / ὅσσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνειδέα καὶ ψόγος ἐστίν. Es ist ein Tadel, der sowohl auf Homers als auch auf Hesiods Worte mit Wucht abzielt (Tor 2022).

In diesem Sinne ist die in der Szene der Dichterweihe mit der Rede der Musen zum Ausdruck gebrachte Ablehnung weniger eine Ablehnung von Homer als vielmehr eine Ablehnung der Lüge mit der Tarnung der Identität, die sich durch die Erzählung am Ende der *Odyssee* zieht – von der Landung auf Ithaka im 13. Buch bis zum Massaker der Freier im 22. Buch. Es han-

delt sich um eine Ablehnung, die sich auf die letzten beiden Modelle von Hesiod bezieht und gerade die Eigenschaften betrifft, die der Protagonist der *Odyssee* an den Tag legt – die Eigenschaften, die ihm Homer zuschreibt.

Aber warum zeigt die Rede der Musen mehr als viele falsche Dinge – nämlich viele falsche Dinge, die wie echte Dinge erscheinen? Warum betrifft die Ablehnung nicht einfach ψεύδεα πολλά? Anders gefragt: Warum finden ἐτύμοισιν ὁμοῖα neben ψεύδεα πολλά noch Raum?

#### IV. Fiktion

Natürlich ist dies dem zweiten von Hesiods Modellen, Homers Kommentar zur Rede des Odysseus, geschuldet. Doch will Homers Kommentar nicht vor dem allgemeinen ἦθος warnen, das der Protagonist der *Odyssee* aufweist? Unweigerlich kehrt unser Gedanke von Ithaka, von der Lüge mit der Tarnung der Identität, die die Erzählung am Ende der *Odyssee* durchzieht, zurück in den schattigen Palast des Alkinoos auf Scheria. Dort fesselt der Protagonist mit seinem Charme und der Erzählung über die Zyklopen und Laistrygonen, über Kirke und die Seelen der toten Helden (Segal 1992). Im Mittelpunkt steht nun die Erzählung, die ein sehr weites Segment in der Mitte der *Odyssee* einnimmt – vom 9. Buch bis zur Landung bei Kalypso im 12. Buch – eine Erzählung, die den plötzlichen, beeindruckenden Zauber hervorruft, der gleich zu Beginn des 13. Buches (1-2) zu beobachten ist:

Ἵς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ,  
κηληθμῶ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκιδόνετα.

So sprach er und alle blieben reglos, in Stille zurück, gefesselt von einem Zauber in der schattigen Halle.

Woher stammt dieser Zauber? Die Forschung schließt nicht aus, dass sich hier bereits der Keim der Poetik des εἰκὸς λόγος, also der Poetik der Erzählung, erkennen lässt. Diese steht zwar nach wie vor im Gegensatz zu ἀληθεία, doch wird die polare Reibung dadurch abgemildert, dass es sich hier um die Fiktion handelt, die faszinieren und täuschen kann. Ewen Bowie ([1993] 2022) hat einen Code auf Hesiod zurückverfolgt, der später als Thema von Platons Reflexion im 3. Buch der *Politeia* (414 b-e) für den Mythos der γηγενεῖς oder auch im *Timaios* (26 e-27 a) für die Erzählung der *Politeia* auftaucht (Regali 2012, 99-147). Nicht zu vergessen sind hierbei auch Aristoteles' Worte im 9. Kapitel der *Poetik* (1451 a 36-1452 a 11) (Rösler 1980). Jonas Grethlein (2021, 1-32) hat darüber hinaus erläutert, dass die Poetik der Fiktion bereits in einem Fragment des Gorgias (23 DK) deutlich erkennbar ist. Der εἰκὸς λόγος als ἀπάτη regiert außerdem das Drama und nährt die tragische Gattung (Schollmeyer 2021, 27-40).

Das Plausible, also. In diesem Sinne ist die in der Szene der Investitur mit der Rede der Musen zum Ausdruck kommende Ablehnung weniger als eine Ablehnung von Homer, sondern vielmehr als eine Ablehnung des εἰκὸς λόγος anzusehen, der die Erzählung des νόστος im schattigen Palast von Scheria durchzieht – vom 9. Buch bis zur Landung bei Kalypso im 12. Buch. Es handelt sich um eine Ablehnung, die immer noch die Eigenschaften des Protagonis-

ten der *Odyssee* betrifft, jedoch weniger aufgrund der Tarnung seiner Identität als vielmehr aufgrund der Erzählung des νόστος, die fasziniert und täuscht (Walsh 1984, 3-21).

Doch ist diese Rückprojektion legitim? Und hat die Theorie bzw. die Poetik der Fiktion mit der Rede der Sirenen, mit dem Gesang also, bei dem Odysseus am Mastbaum gebunden ist, im 12. Buch (186-191), zu tun? Die Rede der Sirenen ist zweifellos faszinierend, sie täuscht jedoch nicht (Iriarte 1993). Eher als Aristoteles', Platons oder Gorgias' Seiten steht hier im Fokus der Untersuchung die Rede der Musen in der Szene der Dichterweihe bei Hesiod und ihr fruchtbares Vorbild bei Homer. Ist die Erzählung des νόστος, die der Protagonist der *Odyssee* im schattigen Palast von Scheria bietet und die von Lüge bestimmt ist, dann weit entfernt von der Tarnung der Identität?

## V. Vergrößerung

Die Ablehnung, die in der Szene der Dichterweihe mit der Rede der Musen auftaucht, betrifft also entweder die Erzählung am Ende der *Odyssee*, von der Landung auf Ithaka im 13. Buch bis zum Massaker der Freier im 22. Buch, wenn sie als Ablehnung der Lüge mit der Tarnung der Identität gemeint ist – oder sie betrifft wiederum die Erzählung im Mittelteil der *Odyssee*, also die Beschreibung des νόστος im 9. Buch bis zur Landung bei Kalypso im 12. Buch, wenn sie als Ablehnung des εἰκός λόγος zu verstehen ist. In jedem Fall zielt die Verurteilung nicht auf das gesamte Werk des Homer – die komplexe Architektur von *Ilias* und *Odyssee* – ab.

In diesem Panorama ist es nützlich, sich zu vergegenwärtigen, dass in der Szene der Dichterweihe mit der Rede der Musen ἀληθέα γηρύσασθαι, der Ausdruck im Gegensatz zu ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, nicht unbedingt eine Eigenschöpfung des Hesiod ist. Ohne Zweifel findet sich eine Parallele dazu bei Homer im 6. Buch der *Ilias* (381-389), nämlich in der Rede, mit der die Magd in der Wohnung des Hektor dessen Sorgen um Andromache beschwichtigt, ἀληθέα μυθήσασθαι, oder im 17. Buch der *Odyssee* (6-15), in der Rede, mit der Telemachos vor dem klugen Schweinehüter Eumaios stolz daran erinnert, dass er es gewohnt ist, die Wahrheit zu sagen, ἀληθέα μυθήσασθαι. Die Erzählung des Homer, die sich durch außergewöhnliche Tiefe auszeichnet, schließt die grundsätzliche Notwendigkeit, die Wahrheit zu sagen, nicht aus. Gerade im Vergleich zur Lüge, zur Tarnung der Identität oder zum εἰκός λόγος, tritt die Wahrheit mit Nachdruck hervor.

Versteckt die Rede der Musen jedoch eine Ablehnung der Lüge mit der Tarnung der Identität, oder eine Ablehnung des εἰκός λόγος? Sicherlich deutet die Reflexion über Homer in der 7. *Nemea* des Pindar (20-30) nicht auf eine Ablehnung der Lüge mit der Tarnung der Identität hin, und auch nicht auf eine Ablehnung des εἰκός λόγος. Vielmehr eröffnet sie ein drittes Feld, das ohne Zweifel der näheren Betrachtung würdig ist.

ἐγὼ δὲ πλέον' ἔλπομαι  
λόγον Ὀ δυσσέος ἢ πάθαι  
διὰ τὸν ἀδυσπῆ γενέσθ' Ὀμηρον·  
ἐπεὶ ψεύδεσσι οἱ ποτανῶ τε μαχανῶ  
σεμνὸν ἔπεσσι τι σοφία

δὲ κλέπτει παράγοισα μύθοις, τυφλὸν δ' ἔχει  
ἦτορ ὄμιλος ἀνδρῶν ὁ πλεῖστος, εἰ γὰρ ἦν  
ἔ τὰν ἀλάθειαν ἰδέμεν, οὐ κεν ὄπλων χολωθεῖς  
ὁ καρτερός Αἴας ἔπαξε διὰ φρενῶν  
λευρόν ξίφος ὃν κράτιστον Ἀχιλλεύς ἄτερ μάχῃ  
Ξανθῷ Μενέλαο δάμαρτα κομίσει θοαῖς  
ἄν ναυσὶ πόρευσαν εὐθυπνῶου Ζεφύροιο πομπαί  
πρὸς Ἴλου πόλιν.

Ich glaube jedoch, dass der Ruhm des Odysseus durch die süßen Worte Homers mehr gewachsen ist als sein Leiden, denn in den Verzerrungen der Wirklichkeit, mit dem Fluge der Technik, besitzt er etwas Erhabenes: Die Kunst täuscht, indem sie mit ihren Mythen verführt. Die große Menge der Menschen ist blind. Wenn es möglich gewesen wäre, die Wahrheit zu erfahren, hätte der gewaltige Ajax nicht, zornig wegen der Waffen, das große Schwert in seine Brust gestoßen. Damit er dem blonden Menelaos die Frau zurückbringen könnte, trieben ihn die Hauche von Zephyr, der gerade auf die Stadt Troja bläst, auf der schnellen Flotte dahin: Er war nach Achilles der Stärkste im Kampf.

Es ist klar, dass ein Parallelismus zur Szene der Dichterweihe in der *Theogonie* besteht, wenn nicht sogar ein Fall von mit kunstvoller Anspielung gesteuertem literarischem Gedächtnis (Arrighetti 2006, 3-118). Hier beobachten wir keine Ablehnung von Homer, sondern das Bewusstsein eines wunderbaren Flugs mit der Technik, eines gefährlichen Flugs, da er mit dem Charme der Erzählung, mit majestätischem Atem, *σεμνὸν ἔπεστί τι*, fasziniert und täuscht. Bei *ψεύδεα* handelt es sich um einen Begriff – und dazu um einen Vergleich, *πλέονα* –, der genau zu Beginn die entscheidende Divergenz zwischen dem Ruhm und dem Leiden, zwischen dem Ruhm und der Wahrheit bezeichnet: Der Ruhm steigert sich, er ist höher als die *ἀληθέα* – der Protagonist der *Odyssee* geht wegen der Erzählung über die Grenzen der Wahrheit hinaus (Puelma 1989). Dies ist das Ergebnis der Technik: Ajax ist zwar auf der Ebene der Wahrheit besser, aber wegen der Erzählung im Ruhm unterlegen. Die Technik des Erhabenen, die den Ruhm erzeugt und nährt, verursacht den Tod des Ajax und beeinflusst mit einem makellosen „game of mirrors“ die Struktur der Erzählung, die von Homer wiedererweckt wird (Cannatà 2020, 442-447).

Ein Begriff, ein Vergleich – *πλέονα*: Pindars Reflexion isoliert in Homers Technik den Mechanismus der Vergrößerung, der *αὔξησις*. Mit der Beziehung zwischen *ψεύδεα* und *πλέονα* wird die Interpretation der Rede der Musen in der *Theogonie* im Sinne der Vergrößerung möglich, der Rede, die jedenfalls Homers Erzählung betrifft. Wenn es keine Ablehnung von Homer ist, dann prangert das Bewusstsein in der 7. *Nemea* jedenfalls eine Abkehr von der Wahrheit an, die Homers Erzählung für die Rekonstruktion der Wahrheit als wenig zuverlässig erscheinen lässt. Es geht nicht um die Lüge, nicht um das Plausible, um die Theorie bzw. die Poetik des *εἰκὸς λόγος*, sondern um den gefährlichen Gebrauch der Vergrößerung. Ganz natürlich ist die Frage: kommt die Ablehnung von Homer, die in der Rede der Musen in der *Theogonie* auftaucht, von hier?

Ohne Zweifel geht Thukydides in diese Richtung, speziell im 1. Buch (11, 2), in der *Archäologie*, mit dem Kommentar zum Trojanischen Krieg, der der Erzählung, die diesen überliefert, unterlegen ist (Hornblower 2004, 287-306).

ἀλλὰ δι' ἀχρηματίαν τά τε πρό τούτων ἀσθενῆ ἦν καί αὐτά γε δὴ ταῦτα, ὀνομαστότατα τῶν πρὶν γενόμενα, δηλοῦται τοῖς ἔργοις ὑποδεέστερα ὄντα τῆς φήμης καὶ τοῦ νῦν περὶ αὐτῶν διὰ τοὺς ποιητὰς λόγου κατεσχηκότος.

Im Gegenteil, aufgrund der Knappheit der Ressourcen waren nicht nur die früheren Taten von geringer Bedeutung, sondern auch diese Taten selbst, die berühmtesten unter denjenigen, die zuvor durchgeführt wurden, erwiesen sich als geringer als der daraus resultierende Ruhm und die bis heute durch das Werk der Dichter überlebende Tradition.

Der Trojanische Krieg ist dem Konflikt zwischen Sparta und Athen unterlegen. Thukydides verfolgt in der *Archäologie* das Ziel, die These zu verfechten, dass der Konflikt zwischen Sparta und Athen, also das Thema, das seine Erzählung beherrscht, in keiner anderen Zeit seinesgleichen findet. Thukydides stützt sich dabei auf die Notwendigkeit, die Erde in der Nähe von Troja zu bewirtschaften, gerade wegen der Knappheit an Ressourcen, die Homer beschreibt. Der Ruhm geht über den konkreten Einfluss der ἀληθεία hinaus, er ist für den Trojanischen Krieg wegen Homers Gesang, wegen seiner Technik, mit dem majestätischen Atem der *Ilias*, höher, als er sein sollte. Doch wird die Reflexion des Thukydides im 1. Buch (20, 3-21, 2) sofort nach der *Archäologie* noch expliziter:

οὕτως ἀταλαίπωρος τοῖς πολλοῖς ἡ ζήτησις τῆς ἀληθείας, καὶ ἐπὶ τὰ ἐτοῖμα μᾶλλον τρέπονται. ἐκ δὲ τῶν εἰρημένων τεκμηρίων ὄμως τοιαῦτα ἂν τις νομίζων μάλιστα ἂ διήλθον οὐχ ἄμαρτάνοι, καὶ οὔτε ὡς ποιηταὶ ὑμνήκασιν περὶ αὐτῶν ἐπὶ τὸ μείζον κοσμοῦντες μᾶλλον πιστεύων, οὔτε ὡς λογογράφοι ξυνέθεσαν ἐπὶ τὸ προσαγωγότερον τῇ ἀκροάσει ἢ ἀληθέστερον, ὄντα ἀνεξέλεγκτα καὶ τὰ πολλὰ ὑπὸ χρόνου αὐτῶν ἀπίστως ἐπὶ τὸ μυθῶδες ἐκνεκρικῶτα, ἠρῆσθαι δὲ ἡγησάμενος ἐκ τῶν ἐπιφανεστάτων σημείων ὡς παλαιὰ εἶναι ἀποχρώντως.

So begeben sich viele, ohne Anstrengung, auf die Suche nach der Wahrheit und bevorzugen es, der bereits fertigen Erzählung zu folgen. Doch auf der Basis der von mir vorgelegten Beweise wird niemand irren, der glaubt, dass die Ereignisse, die ich überprüfte, im Wesentlichen solche sind, wie sie nicht die Dichter sie zum Gegenstand ihres Hymnus gemacht haben, indem sie sie verschönerten, um sie zu vergrößern, noch wie die Logographen sie darstellten, eher um Freude am Hören zu erregen, als um die Wahrheit zu dokumentieren. Es handelt sich um Ereignisse, die einer strengen Kontrolle kaum standhalten und oft wegen der verstrichenen Zeit ohne das Plausible ins Fabulöse gefallen sind. Niemand wird also irren, der glaubt, dass die Forschung hier auf völlig soliden Beweisen beruht und ein ausreichendes Niveau erreicht, sofern wir das Alter der Ereignisse nicht vergessen.

Daher zeigt die Erzählung des Thukydides die Wahrheit, nicht die des Homer, die eher ein lyrischer Hymnus ist, der als Feld des Lobes aus der Vergrößerung über die Wahrheit hinaus geht, ἐπὶ τὸ μείζον, und wie die Erzählung der Logographen eher den Genuss am Hören als die Rekonstruktion der Wahrheit hegt. Ein lyrischer Hymnus, der das Fabulöse nährt, τὸ μυθῶδες – darin liegt die Neubildung des Thukydides (Flory 1990).

In diesem Sinne ist die Ablehnung, die in der Szene der Dichterweihe mit der Rede der Musen auftaucht, eine unbedingte Ablehnung von Homer, eine Ablehnung sowohl der *Ilias* als auch der *Odyssee*, einer Erzählung, die den Code der Vergrößerung par excellence findet und keinen Spiegel der Wahrheit bietet.

Als Frucht dieser Vergrößerung prangert Aristoteles im 15. Kapitel der *Poetik* (1454 a 16-b 18) das Profil des Achill in der *Ilias* an, der durch den Zorn zum Opfer, von Homer jedoch als Feld des Lobes glorifiziert wird (Bauer 1992). Ohne Zweifel durchzieht die Ablehnung der Vergrößerung die Reflexion des Thukydides in der *Archäologie*, dessen Ziel die Rekonstruktion der Wahrheit ist. Das Bewusstsein der Vergrößerung deutet bereits in der 7. *Nemea* des Pindar auf ein Problem bzw. eine Grenze bei Homer hin, der mit poetischer Vergrößerung den Ruhm nährt, durch den der Protagonist der *Odyssee* wächst, aber auch den Ruhm, der Ajax zu Fall bringt.

---

## **Bibliographische Hinweise**

Arrighetti 1987

G. Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografii*, Pisa 1987.

Arrighetti 2006

G. Arrighetti, *Poesia, poetiche e storia nella riflessione dei Greci*, Pisa 2006.

Bauer 1992

B. Bauer, *Amplificatio*, in G. Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol.1, Tübingen 1992, 445-471.

Bonanno 2018

M. G. Bonanno, *L'allusione necessaria*, Pisa-Roma 2018.

Bowie [1993] 2022

E. Bowie, *Lies, Fiction and Slander in Early Greek Poetry*, in C. Gill, T.P. Wiseman (eds.), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter 1993, 1-37, jetzt in *Essays in Ancient Greek Literature and Culture*, vol. I "Greek Poetry before 400 BC", Cambridge 2022, 85-118.

Buongiovanni 2011

M. Buongiovanni, *Eumeo e l'ingannevole Odisseo: la poetica della verità fra Esiodo e Parmenide*, in M. Tulli (a cura di), *L'autore pensoso*, Pisa-Roma 2011, 9-23.

Cannatà 2020

M. Cannatà, *Pindaro: le Nemee*, Milano 2020.

De Sanctis 2018

D. De Sanctis, *Il canto e la tela*, Pisa-Roma, 2018.

Doherty 1995

L.E. Doherty, *Sirens, Muses, and Female Narrators in the Odyssey*, in B. Cohen (ed.), *The Distaff Side*, Oxford-New York 1995, 81-92.

Flory 1990

S. Flory, *The Meaning of τὸ μὴ μυθῶδες (1.22.4) and the Usefulness of Thucydides' History*, "The Classical Journal" 85 (1990), 193-208.

Fränkel 19623

H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 19623.

Grethlein 2021

J. Grethlein, *The Ancient Aesthetics of Deception*, Cambridge 2021.

Hornblower 1991

S. Hornblower, *A Commentary on Thucydides*, vol. I "Books 1-3", Oxford 1991.

Hornblower 2004

S. Hornblower, *Thucydides and Pindar*, Oxford 2004.

Iriarte 1993

A. Iriarte, *Le chant-miroir des Sirènes*, "Métis" 8 (1993), 147-159.

de Jong 2004

I.F. de Jong, *Narrators and Focalizers*, Bristol 2004.

Krischer 1965

T. Krischer, Ἔτυμος und ἀληθής, "Philologus" 109 (1965), 161-174.

Latacz 20102

J. Latacz, *Homers Ilias: Gesamtkommentar*, Band II "2 Gesang", München-Leipzig 20102.

Loney 2018

A. C. Loney, *Hesiod's Temporalities*, in A.C. Loney, S. Scully (eds.), *The Oxford Handbook of Hesiod*, Oxford 2018, 109-123.

Mader 1991

B. Mader, ἴσκει, in B. Snell (Hrsg.), *Lexikon des frühgriechischen Epos*, vol. II, Göttingen 1991, 1225.

Nagy 2009

G. Nagy, *Hesiod and the Ancient Biographical Tradition*, in F. Montanari, A. Rengakos, C. Tsagalis (Hrsgg.), *Brill's Companion to Hesiod*, Leiden 2009, 271-311.

Nardi 2025

M.A. Nardi, *Il romanzo greco e il dialogo di Platone*, Baden-Baden 2025.

Neitzel 1975

H. Neitzel, *Homer-Rezeption bei Hesiod*, Bonn 1975.

Pasquali [1942] 1994

G. Pasquali, *Arte allusiva*, "L'Italia che Scrive" 25 (1942), 185-187, jetzt in *Pagine stravaganti di un filologo*, vol. 2, Firenze 1994, 275-282.

Pucci 1977

P. Pucci, *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore-London 1977.

Puelma 1989

M. Puelma, *Der Dichter und die Wahrheit in der griechischen Poetik von Homer bis Aristoteles*, "Museum Helveticum" 46 (1989), 65-100.

Regali 2012

M. Regali, *Il poeta e il demiurgo*, Sankt Augustin 2012.

Rösler 1980

W. Rösler, *Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike*, "Poetica" 12 (1980), 283-319.

Schollmeyer 2021

J. Schollmeyer, *Gorgias' Lobrede auf Helena*, Berlin-Boston 2021.

Segal 1992

C. Segal, *Bard and Audience in Homer*, in R. Lamberton, J.J. Keaney (eds.), *Homer's Ancient Readers*, Princeton 1992, 3-29.

Strauss Clay 2003

J. Strauss Clay, *Hesiod's Cosmos*, Cambridge 2003.

Tor 2022

S. Tor, *Xenophanes' Rejection of Theogony*, in L. Iribarren, H. Koning (eds.), *Hesiod and the Beginnings of Greek Philosophy*, Leiden-Boston 2022, 177-193.

Vergados 2020

A. Vergados, *Hesiod's Verbal Craft*, Oxford 2020.

Walsh 1984

G. B. Walsh, *The Varieties of Enchantment*, Chapel Hill-London 1984.

---

## English abstract

The enigmatic declaration of the Muses in the investiture scene that opens Hesiod's *Theogony* has long been a well-trodden terrain for scholars' intent on tracing the outlines of early Greek poetics. Hesiod, however – through deliberate allusion – polemically distances himself from Homer and rejects Homer's narrative practice. The crux of the debate is whether that practice rests on falsehood, fiction, or amplification. The third option, amplification, is often neglected by commentators, yet it finds clear support in Pindar and Thucydides. This paper seeks to set out the current state of the question along these three lines and to stimulate further discussion by foregrounding the doubts that Hesiod quite deliberately leaves unresolved.

---

*keywords* | Hesiod; Investiture; Lies; Fiction; Amplification; Tale; Homer.

---



# Un dibattito antico sulle strategie argomentative

## Platone e la διαίρεσις come Begriffsspaltung

Marianna Angela Nardi

### I. Dall'ἐρίζειν al διαλέγεσθαι

Nel III libro (48) delle *Vite dei filosofi illustri*, Diogene Laerzio attribuisce a Platone l'eccellenza della forma dialogica del testo, distinguendo fra il διάλογος, un discorso composto da domande e risposte, e la διαλεκτική τέχνη, la tecnica tramite cui viene confutata o costruita una tesi in funzione delle reazioni degli interlocutori (Andrieu 1954, 284-285, 304, 316-318, 323; Gigon 1986; Hirzel [1895] 1963, 2-67; Brisson 1992). Anche sulla base del passo di Diogene Laerzio, parte della critica riconosce il puntuale legame fra la forma del testo e il contenuto delle riflessioni che Platone sviluppa, con gli scambi fra Socrate e i personaggi, il contesto drammatico, l'intento protrettico, che distingue il dialogo di Platone dagli altri *Sokratikoi logoi*, e le strategie argomentative che Platone propone nel *corpus* sul piano della teoria e della prassi (Kahn 1996, 1-35; Blondell 2002, 1-112; Capra 2003; Giuliano 2005, 253-262; Rowe 2007, 1-55; Gaiser [1984] 2021, 57-82). Sulla base di questi risultati, è oggi possibile riflettere sulle forme dell'argomentazione nel *corpus* in prospettiva letteraria, rintracciando sia il rapporto di Platone con la produzione poetica precedente, sia l'eco dei dibattiti che nel IV secolo ad Atene proponevano modelli diversi di trasmissione della παιδεία, pur non necessariamente in contraddizione (Jaeger [1947] 1973, 646-980; Lanza 1979, 19-51; Baratin-Desbordes 1981, 9-17; Ford 2002, 227-293). Forte è il rapporto che, ad esempio, Paul Friedländer individuava fra la produzione di Protagora e i temi dei dialoghi tardi di Platone (Friedländer [1928] 1954, 186-188; anche Corradi 2013), e d'altronde un certo rilievo della retorica di Isocrate, annunciato dalla profezia alla fine del *Fedro* (278d8-279b3), fu riconosciuto da Platone, che forse dalla produzione epidittica del retore prese le mosse per lodare, nel *Crizia* (107a6-e3), la χαλεπότης del racconto su Atlantide (Tulli 1990; Nardi 2024). Proprio sulle strategie argomentative per caratterizzare il *Sokratikos logos* nel segno della dialettica, Platone riflette a più riprese nel *corpus*, fornendo indicazioni per noi rilevanti per comprendere sia lo sfondo dei dibattiti antichi, sia la nuova proposta che Platone costruisce in rapporto con la poesia arcaica. Fra le sezioni del *corpus* in cui Platone riflette sulla struttura delle argomentazioni corrette per la forma dialogica della riflessione filosofica, un rilievo particolare è riconosciuto a un passo del V libro della *Repubblica* (454a1-9):

Ἦ γενναία, ἦν δ' ἐγώ, ὦ Γλαύκων, ἡ δύναμις τῆς ἀντιλογικῆς τέχνης. Τί δή; Ὅτι, εἶπον, δοκοῦσι μοι εἰς αὐτήν καὶ ἄκοντες πολλοὶ ἐμπίπτειν καὶ οἶσθαι οὐκ ἐρίζειν ἀλλὰ διαλέγεσθαι, διὰ τὸ μὴ δύνασθαι

κατ' εἶδη διαιρούμενοι τὸ λεγόμενον ἐπισκοπεῖν, ἀλλὰ κατ' αὐτὸ τὸ ὄνομα διώκειν τοῦ λεχθέντος τὴν ἐναντίωσιν, ἔριδι, οὐ διαλέκτω πρὸς ἀλλήλους χρώμενοι.

Come è nobile, Glaucone - dissi - la potenza della tecnica antilogica. Perché? Perché - risposi - mi sembra che molti ci caschino dentro anche involontariamente, e credano non di praticare l'eristica ma di dialogare, perché non sono capaci di esaminare l'argomento dividendolo secondo gli aspetti concettuali, ma del discorso inseguono la contraddizione soltanto nel suo aspetto nominale, praticando fra di loro la contesa, non la dialettica.

(Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive).

A partire dall'opposizione fra l'ἐρίζειν e il διαλέγεσθαι, Socrate delinea qui la differenza che intercorre fra la tecnica antilogica, o tecnica, della contraddizione, e la dialettica come metodo positivo dell'argomentazione: l'attenzione esclusiva all'ὄνομα e il procedimento per contrari non può appartenere a chi, invece, ricerca un esame accurato del contenuto del discorso secondo il metodo della διαίρεσις κατ' εἶδη (Robinson 1941, 89-92; Classen 1976; Vlastos [1983] 1993; Vegetti 2003, 175-200; Gutiérrez 2016)(1).

La critica scorge qui un attacco soprattutto a Prodicò (Bonazzi 2010, 59-82; Nancy 2011), per la διαίρεσις degli ὀνόματα che Platone ricorda nel *Lachete* (84 A 17 Diels-Kranz = *Lach.* 197d3-5), e ad Antistene (Brancacci 1990, 119-146; Giannantoni 1990, 355-363), per il metodo di ricerca attorno esclusivamente a τὸ ποῖον, il nome privato di qualsiasi qualità, attributo di relazione etica o gnoseologica, come sembra riportare, ad esempio, Simplicio con il noto aneddoto sulla cavallinità (SSR V A 149 = 149B-1 Prince). Un bersaglio polemico è da riconoscersi, dunque, nei sofisti e negli allievi di Socrate che esercitavano un metodo mancante, di fatto, di contenuti che recassero conoscenza (Kerferd 1981, 59-67; De Luise-Farinetti 2004).

Ma non è da escludere nel nostro passo anche un'allusione agli *Erga* di Esiodo (11-20), al duplice γένος Ἐπίδων che racchiude “un animo tutto contrario”: la doppia stirpe delle Contese con l'ἔρις οὐραγία, “sciagurata”, che reca guerra e lotta ai mortali, e l'ἔρις “molto migliore per gli uomini”, generata per prima da Notte e posta da Zeus come ὑψίζυγος, radice della terra e fonte del progresso (Strauss Clay 2003, 1-30; Boys-Stones 2010). Certo nella *Repubblica* lo stile procede nel segno della polarità, che contraddistingue, come la critica ormai riconosce stabilmente, il pensiero di Esiodo (Munding 1959, 12-50; Rowe 1983; De Sanctis 2011). Per presentare quindi al lettore il metodo della διαίρεσις in rapporto alla dialettica, Platone costruisce la riflessione di Socrate attraverso la forma del testo. Fra i procedimenti argomentativi che articolano il pensiero polare nel mondo greco, già Geoffrey Lloyd (1966, 111-161) inserisce infatti il metodo delle divisioni, che lo studioso rintraccia con puntualità nel *Sofista* e nel *Politico* di Platone. E d'altronde la διαίρεσις, come strategia argomentativa che nei due dialoghi tardi struttura l'intera riflessione dello Straniero di Elea, costituisce un metodo basato sulla dialettizzazione di un primo concetto, il *Begriff*, da cui è possibile far discendere, come in uno schema genealogico, almeno due ramificazioni specifiche dello stesso concetto, secondo un procedimento che mira a individuare tutte le qualità e le caratteristiche del *Begriff* iniziale attraverso la tecnica dell'aggettivazione.

Nel nostro passo della *Repubblica* Platone presenta infatti le due alternative opposte l'una all'altra, l'una positiva e l'altra negativa, con la figura della ripetizione della radice etimologica (οὐκ ἐρίζειν ἀλλὰ διαλέγεσθαι - ἔριδι οὐ διαλέκτω): nell'illustrazione del metodo della διαίρεσις, Platone mostra nel testo la prassi della divisione fra il διαλέγεσθαι, metodo dell'indagine filosofica attorno al concetto, e ἐρίζειν che non offre, di per sé, risultati positivi per la ricerca. La possibile eco degli *Erga* troverebbe, in questa cornice, una certa plausibilità: come riconosciuto da Graziano Arrighetti (1970-1971), quello di *Eris* fra la *Teogonia* e gli *Erga* è il caso più chiaro di *Begriffsspaltung* nella produzione di Esiodo. Il riferimento alla *Contesa* permetterebbe quindi a Platone di applicare la dialettizzazione dei concetti, propria del pensiero di Esiodo ed evidente in particolare nelle due Ἐριδες, sia in funzione della critica nei confronti dell'eristica dei sofisti, sia per definire il nuovo metodo della dialettica distinguendosi, così anche dagli altri *Socraticoi logoi*. Vediamo quindi delinearsi il profondo e complesso dibattito sulla παιδεία che si sviluppa, anche nella cornice delle scuole, nell'Atene di V e IV secolo fra i sofisti e l'Accademia di Platone: con la διαίρεσις Platone propone un modello di argomentazione che può distinguersi se fondata sul διαλέγεσθαι, in rapporto con la produzione poetica arcaica.

Non è infatti un caso che il metodo diairetico ebbe una diffusione immediata e una rilevanza significativa per la strutturazione dell'argomentazione filosofica. Come Harold Cherniss ([1945] 1962, 31-59) aveva mostrato, la διαίρεσις come metodo dell'argomentazione fu usata già nell'Accademia a ridosso della morte di Platone (Dillon 2003, 1-30). Ad esempio Speusippo, primo scolarca dopo Platone, scrisse le Διαίρέσεις καὶ πρὸς τὰ ὅμοια ὑποθέσεις secondo la lista di titoli restituita da Diogene Laerzio (IV 5 = T1 Tarán; cf. Tarán 1981, 64-71; Benati 2023, 41-68), e Friedrich Solmsen (1951) riconobbe la forte dipendenza del sillogismo di Aristotele dal metodo della divisione offerto da Platone, indicando di fatto nella διαίρεσις la base della logica dell'intera filosofia occidentale. È d'altronde noto che sulla διαίρεσις nel *corpus* di Platone la critica ha discusso molto, con prospettive estremamente diverse (Stenzel [1931] 1961, 71-111; Philip 1966; Dixsaut 2001, 103-129; Strobach [2009] 2017). In questo dibattito occorre ricordare la posizione di Gabriele Giannantoni (2005, 326) che ha inquadrato il metodo diairetico nella più ampia dimensione della trasposizione semantica, cioè in quel procedimento linguistico per cui le argomentazioni costruite per metafore, immagini e analogie sono in sé pienamente coerenti "in quanto conducono a qualcosa di diverso che però non smarrisce il legame con il punto di partenza". La διαίρεσις si configura, dunque, come una strategia argomentativa che giunge a sintesi a partire dalla dialettizzazione dei concetti, secondo una prassi di matrice arcaica che Platone rinnova: con il διαλέγεσθαι, la διαίρεσις diviene la tecnica argomentativa che risponde pienamente alle esigenze della dialettica πρὸς ἀλλήλους. Sulla base dell'analisi fin qui sviluppata, occorre adesso osservare con maggiore attenzione una zona del *corpus* in cui Platone offre la διαίρεσις come *Begriffsspaltung* per articolare l'intera riflessione: il metodo della διαίρεσις, così come esposto nella *Repubblica* sul piano della teoria, compone la prassi dell'argomentazione soprattutto nel *Sofista*. Lo scambio fra lo Straniero di Elea e Teeteto intreccia infatti la riflessione metaletteraria e filosofica sul-

la διαίρεσις corretta con la concreta forma dell'argomentazione, offrendo così al destinatario segnali per comprendere la posizione di Platone sullo sfondo del dibattito sulle strategie di trasmissione della παιδεία.

## **II. La dialettizzazione dei concetti: la forma letteraria della διαίρεσις e l'esempio del Sofista**

Se la critica di matrice analitica ha perlopiù osservato nel *Sofista* un paradigma di logica che rispecchia il paradigma ontologico della separazione fra i sensibili e il mondo ideale, altri contributi hanno mostrato sia l'unità drammatica e contenutistica del dialogo, sia il rapporto che la διαίρεσις nel *Sofista* intrattiene con la complessiva struttura del dialogo e con altre sezioni del *corpus* (per un quadro dei problemi, da prospettive diverse, si veda Goldschmidt 1947, 165-182; Lloyd 1952; Cornford [1915] 1960, 170-198; De Rijk 1986, 186-216; Casertano 1996, 87-214; Rosen [1983] 1999, 61-144; Eler 2007, 238-244; Narcy 2013).

Questi risultati consentono oggi di concentrare l'attenzione sul rapporto che la forma letteraria della διαίρεσις intrattiene con la produzione poetica arcaica, nonché di comprendere l'analisi che Platone sviluppa sulla διαίρεσις quale procedimento argomentativo adeguato alla dialettica, in linea con le riflessioni offerte nella *Repubblica*. Osserviamo, quindi, alcune sezioni significative per la nostra indagine.

Nel *Sofista*, lo Straniero di Elea e Teeteto, nel confronto con le riflessioni di Senofane, di Eraclito e soprattutto di Parmenide (Cambiano 1986; Bremond 2020), affrontano la questione dell'essere in rapporto alla μίμησις e allo ψευδός, offrendo al contempo un esame delle forme dell'argomentazione. Il dialogo fra lo Straniero di Elea e Teeteto, fin dalle prime pagine, focalizza l'attenzione del lettore sul contenuto e il metodo della discussione (219a1-8):

ΞΕ. Μέθοδον μὴν αὐτὸν ἐπιζῶ καὶ λόγον οὐκ ἀνεπιτήδειον ἡμῖν ἔχειν πρὸς ὃ βουλούμεθα.

ΘΕΑΙ. Καλῶς ἂν ἔχοι.

ΞΕ. Φέρε δὴ, τῆδε ἀρχώμεθα αὐτοῦ. καὶ μοι λέγε· πότερον ὡς τεχνίτην αὐτὸν ἢ τινα ἄτεχνον, ἄλλην δὲ δύναμιν ἔχοντα θήσομεν;

ΘΕΑΙ. Ἥκιστα γε ἄτεχνον.

ΞΕ. Ἀλλὰ μὴν τῶν γε τεχνῶν πασῶν σχεδὸν εἶδη δύο.

STRANIERO | Spero allora che questo metodo e questo discorso non siano per noi inutilizzabili in rapporto a quel che vogliamo.

TEETETO | Dovrebbe andare bene.

STRANIERO | Allora, iniziamo da qui in questo modo. E dimmi: porremmo che sia possessore di una qualche tecnica o ne sia del tutto privo, e abbia invece un'altra capacità?

TEETETO | Non è affatto privo di tecnica.

STRANIERO | Ma di tutte le tecniche esistono, più o meno, due forme.

Il metodo della divisione delle tecniche in due εἶδη è subito sostenuto da un esempio, che prelude alla prima e complessa διαίρεσις, della tecnica che appartiene al pescatore con la lenza: se diamo per corretta la premessa per cui il pescatore con la lenza è in qualche modo un τεχνίτης, afferma lo Straniero, allora dobbiamo comprendere quale sia questa tecnica di cui

il pescatore è in possesso, di quale insieme faccia parte e in che modo possa contribuire alla cattura del sofista, obiettivo ultimo dell'intero dialogo (Cambiano 1971, 228-230). Occorre subito notare che la sequenza *πότερον ὡς τεχνίτην αὐτὸν ἢ τινα ἄτεχνον* rientra sul piano sintattico nella categoria della "polare Ausdrucksweise" così come definita da Detlev Fehling, alla luce della riflessione di Ernst Kemmer (Fehling 1969, 274-276; Kemmer 1903, 1-7). In particolare, la frase può essere interpretata con lo schema delle "Stellen mit Wiederholung des Wortstamms": la coppia di termini, legata da una copula sottintesa, focalizza l'attenzione del lettore sul *Begriff* che sarà oggetto della *διαίρεσις*, cioè, appunto, la *τέχνη*. Come abbiamo osservato anche a proposito della *Repubblica*, la riflessione sulla divisione quale metodo dell'argomentazione è concretamente gestita nella forma del testo: già dall'inizio del dialogo, la *διαίρεσις* assume i tratti della *Begriffsspaltung* di matrice arcaica.

Questa sezione iniziale introduce le sette *διαίρεσις* che occupano la prima parte del *Sofista*, concatenate l'una all'altra e articolate secondo il medesimo schema. È opportuno osservare con maggior dettaglio la disposizione dell'ultima *διαίρεσις*, per il ruolo che riveste nella struttura drammatica del dialogo. La premessa deriva dalle divisioni precedenti: antefatto a questa *διαίρεσις* è infatti la sezione in cui Teeteto non riesce a seguire la discussione *διὰ τὸ πολλὰ πεφάνθαι*, a causa delle molteplici manifestazioni tramite cui il sofista è apparso agli occhi degli interlocutori (231b9-c2). Lo Straniero, concordando con Teeteto, riconosce le difficoltà e, ripercorrendo i risultati finora raggiunti, riassume due elementi per avanzare nella discussione (232b6-233c11). Il sofista è un *ἀντιλογικός*, quindi un esperto della tecnica antilogica o un esperto contraddittore, ed è dotato di una scienza capace di produrre opinione, non conoscenza: qui la critica ravvisa un'allusione a Protagora (Gavray 2021; Corradi 2024; sulla riflessione linguistica della sofistica si veda Siebenborn 1976, 14-21).

Alla *δοξαστική ἐπιστήμη* lo Straniero lega il problema della *μίμησις*. Se, infatti, quella del sofista è una scienza capace di produrre solo opinione, sarà allora esperto nella tecnica che produce *μιμήματα*, imitazioni delle cose reali, e sarà quindi possibile da definire come *μιμητής* e *γοητής*, imitatore e incantatore (234b1-235a8). Su questa base qui riprende la divisione della *εἰδωλοποιική τέχνη* (235b8-236d8). Il metodo della *διαίρεσις* viene adesso arricchito, di nuovo nel segno della polarità, dalle divisioni *καθ' ἕκαστα* e *ἐπὶ πάντα*: nei particolari, cioè esaminando nel dettaglio la prassi e gli oggetti della tecnica produttrice di immagini, e al contempo guardando all'obiettivo nel suo insieme.[2]

L'arricchimento del metodo diairetico con lo schema gestito da *καθ' ἕκαστα* e *ἐπὶ πάντα* porta lo Straniero a dividere in modo fin qui risolutivo la tecnica produttrice di immagini in *εἰκαστική*, produttrice di copie, e *φανταστική*, produttrice di apparenze. Come vediamo, sul piano stilistico e sintattico quel che contraddistingue la *διαίρεσις* è, di nuovo, l'aggettivazione del *Begriff*, in pieno rapporto con la produzione di Esiodo (Arrighetti 2006, 57-70). Le due forme del concetto attorno cui si struttura la divisione corrispondono nel testo agli aggettivi che, a più riprese, mostrano la terminazione suffissale in *-ικός*. Come ha illustrato Adolf Ammann (1953, 237), questo tipo di aggettivazione, diffusa nella prosa attica di epoca classica, nel *corpus* è

fertile perché, a differenza della terminazione in -ιος, il suffisso -ικος doveva restituire al lettore “der Beziehung zu dessen Tätigkeit”, il rapporto con l’attività piuttosto che con il *nomen agentis*. L’aggettivazione in -ικος che struttura la διαίρεσις indicherebbe quindi in modo puntuale la relazione fra il *Begriff* e uno specifico aspetto della sua dialettizzazione, come, in questo caso, la produzione di copie o la produzione di apparenze in relazione al concetto iniziale, cioè alla tecnica produttrice di immagini.

Questo esempio della settima divisione mostra, quindi, da un lato l’articolazione letteraria del metodo diairetico, dall’altro la piena corrispondenza fra il metodo così come esposto all’inizio del *Sofista* e il suo sviluppo nella prima parte del dialogo.

L’indagine, adesso, subisce un’interruzione (236d9-237a1): la ricerca, afferma lo Straniero, si trova davvero in difficoltà, perché non può che essere fonte di ἀπορία il fatto che qualcosa appaia e sembri, ma non sia. La riflessione dello Straniero, che occupa la seconda parte del dialogo, riguarda il problema dell’essere, del vero e della conoscenza in rapporto al vero e al falso nell’essere e nel discorso. L’interruzione dopo la settima divisione ha stimolato, come noto, un ampio dibattito sull’unità del *Sofista* e sull’ἀπορία della prima parte del dialogo in rapporto alla seconda parte, un dibattito che giunge a posizioni diverse (per una rassegna, con discussione bibliografica, si veda Centrone 2008, XVII-XXVI). Ricordiamo, ad esempio, la riflessione di Michael Frede (1992), che ritiene il *Sofista* il più dogmatico fra i dialoghi di Platone e osserva che tutta la seconda parte del dialogo sarebbe indirizzata unicamente a rimuovere le difficoltà sopraggiunte nella prima parte, e quella di Noburu Notomi (1999, 10-42), che riconosce l’unità del *Sofista* proprio sulla base della struttura drammatica: l’apparente separazione del dialogo in tre sezioni garantisce, così, la corretta preparazione nello scambio dialettico per giungere allo scopo ultimo del dialogo, cioè alla definizione del sofista. In questa prospettiva, Platone presenta il *Sofista* come il dialogo in cui gli interlocutori, lo Straniero di Elea e Teeteto, costruiscono l’obiettivo della riflessione in comune, che è la caccia al sofista, mostrando al destinatario gli elementi costitutivi della dialettica: emerge la prassi della ricerca in comune, di per sé mai dogmatica, che consente allo Straniero di avanzare nuove argomentazioni in funzione della reazione dell’interlocutore (González 2000). Possiamo dunque postulare che la brusca interruzione dopo la settima διαίρεσις risponda all’esigenza di definire i concetti che compongono la premessa della divisione: per non farsi sfuggire di nuovo il sofista esperto contraddittore e portatore di una conoscenza fondata su opinione, sarà necessario catturarlo dopo aver compreso insieme, nella prassi del διαλέγεσθαι, cosa sia l’essere, cosa siano il vero e il falso e cosa sia la conoscenza in rapporto al vero e al falso (Sedley 2006). La sezione successiva alla nostra διαίρεσις, denominata da Notomi come “digressione filosofica”, garantisce quindi i presupposti per un risultato positivo da sviluppare nell’ultima parte del dialogo.

La “digressione filosofica”, dunque, sostiene e costruisce il processo di definizione dei concetti che mancavano, invece, nella prima parte del dialogo, e corrisponde anche ad un

ampliamento del metodo della discussione. Un arricchimento del metodo diairetico è infatti quel che emerge dalle parole dello Straniero nell'ultima parte del dialogo (253b9-d3):

ΞΕ. Τί δ'; ἐπειδὴ καὶ τὰ γένη πρὸς ἄλληλα κατὰ ταύτᾳ μειξεως ἔχειν ὠμολογήκαμεν, ἄρ' οὐ μετ' ἐπιστήμης τινὸς ἀναγκαῖον διὰ τῶν λόγων πορεύεσθαι τὸν ὀρθῶς μέλλοντα δεῖξιν ποῖα ποίοις συμφωνεῖ τῶν γενῶν καὶ ποῖα ἄλληλα οὐ δέχεται; καὶ δὴ καὶ διὰ πάντων εἰ συνέχοντ' ἄττ' αὐτ' ἔστιν, ὥστε συμφεῖνυσθαι δυνατὰ εἶναι, καὶ πάλιν ἐν ταῖς διαιρέσεσιν, εἰ δι' ὄλων ἕτερα τῆς διαιρέσεως αἴτια;

ΘΕΑΙ. Πῶς γὰρ οὐκ ἐπιστήμης δεῖ, καὶ σχεδὸν γε ἴσως τῆς μεγίστης;

ΞΕ. Τίν' οὖν αὖ νῦν προσερούμεν, ὦ Θεαίτητε, ταύτην; ἢ πρὸς Διὸς ἐλάθομεν εἰς τὴν τῶν ἐλευθέρων ἔμπεσόντες ἐπιστήμην, καὶ κινδυνεύομεν ζητοῦντες τὸν σοφιστὴν πρότερον ἀνημυρκενά τὸν φιλόσοφον;

ΘΕΑΙ. Πῶς λέγεις;

ΞΕ. Τὸ κατὰ γένη διαιεῖσθαι καὶ μῆτε ταῦτόν εἶδος ἕτερον ἠγήσασθαι μῆτε ἕτερον ὄν ταῦτόν μῶν οὐ τῆς διαλεκτικῆς φήσομεν ἐπιστήμης εἶναι;

STRANIERO | E allora, poiché abbiamo convenuto che anche i generi ammettono una mescolanza fra loro, secondo le stesse modalità, non sarà necessario che proceda nei suoi discorsi con una certa conoscenza chi intende mostrare correttamente quali generi siano in armonia con quali generi e quali non accolgano gli altri? E soprattutto se ci siano alcuni generi che, attraversandoli tutti, li tengano insieme tanto da essere capaci di mischiarli, e di nuovo nelle divisioni, se ce ne siano altri che siano causa della divisione attraverso gli interi?

TEETETO | Come non sarebbe davvero necessaria una conoscenza, e direi forse la più grande?

STRANIERO | Come dovremmo allora chiamarla, Teeteto, questa conoscenza? O ci siamo proprio imbattuti senza che ce ne accorgessimo, per Zeus, nella conoscenza degli uomini padroni di se stessi, e mentre cercavamo il sofista, rischiamo di aver trovato il filosofo?

TEETETO | Come dici?

STRANIERO | Il dividere per generi e non giudicare diversa una forma identica né identica una forma diversa: non diremo che questo metodo appartiene alla conoscenza dialettica?

L'ἐπιστήμη, in rapporto alla definizione del concetto e alla συμφωνία, appartiene, secondo le parole dello Straniero, al profilo del filosofo e non del sofista: lo Straniero qui afferma che il metodo dialettico costruito secondo le divisioni e le riunificazioni consente un risultato di per sé positivo. E come abbiamo osservato anche a proposito della *Repubblica*, la forma del testo con cui Platone presenta la riflessione è puntualmente connessa al contenuto delle parole dello Straniero: anche nel *Sofista* emerge un rapporto con la produzione poetica arcaica. Le sequenze ταῦτόν εἶδος ἕτερον-ἕτερον ὄν ταῦτόν, articolate sulla coppia ἕτερον-ταῦτόν, sono riconducibili all'insieme di espressioni polari, in particolare a quelle *ohne Wiederholung des Wortstammes*, senza la ripetizione della radice del sostantivo (Fehling 1969, 275), sul modello delle coppie nominali tipiche della produzione poetica arcaica: Notte-Giorno, Uomini-Dei, Vita-Morte (Gambarara 1984, 118-135; Di Benedetto 1994, 87-102). Lo ἕτερον e il ταῦτόν indicano qui i due poli della dialettizzazione dei concetti, possibili da intrecciare fra loro secondo il principio della partecipazione di un genere all'altro, e in reciproca relazione, πρὸς ἄλληλα. L'arricchimento del metodo secondo il κατὰ γένη διαιεῖσθαι fornisce, dunque, lo stimolo allo

Straniero per riprendere la settima διαίρεσις, rimasta in sospeso nella prima parte del dialogo (Dixsaut 1992; Ionescu 2013).

Riprendendo i termini della settima διαίρεσις, lo Straniero inizia la divisione a partire dalla tecnica produttrice nell'ambito della μίμησις, seguendo la precedente definizione del sofista quale μιμητής della realtà (Lassègue 1991; Palumbo 1994, 233-282). Proprio per la riflessione che ha arricchito e definito il metodo diairetico quale procedimento argomentativo che appartiene al filosofo, la divisione assume una complessità inedita nell'intero *Sofista* (265d5–267e3). Lo Straniero indica adesso una doppia ramificazione della διαίρεσις. Da un lato, la divisione è sviluppata κατὰ πλάτος, secondo la larghezza o in orizzontale, e riguarda l'agente della tecnica: gli dei, che producono tutte le cose della natura, e gli uomini, che producono gli strumenti capaci di trasformare la natura. Emerge ancora una polarità di palese matrice arcaica, ravvisabile già in modo composito nella grande struttura filosofica degli *Erga* di Esiodo (Livrea 1967). Dall'altro lato, la divisione è organizzata κατὰ μήκος, per la lunghezza in verticale, e riguarda l'oggetto della tecnica, cioè le cose reali e le immagini. Con questo schema della doppia ramificazione, lo Straniero riprende la divisione della tecnica εἰδωλοποιική articolata in εἰκαστική, produttrice di copie, e φανταστική, produttrice di apparenze. Dal punto in cui la διαίρεσις si era interrotta nella prima parte del dialogo, lo Straniero può adesso invece procedere: la tecnica φανταστική è divisa in μιμητική, produttrice di immagini che imitano uno σχῆμα, un modello. Il secondo ramo della divisione è abbandonato (ἄλλο πᾶν ἀφῶμεν): con la strategia argomentativa che lascia in sospeso, in piena coerenza con la prima parte del dialogo, Platone qui suggerisce la teoria sulla μίμησις sviluppata in altre zone del *corpus*, secondo la prassi del *Selbstkommentar* che Michael Erler (2022) riconosce a fondamento delle sezioni aporetiche dei dialoghi. Nel *Sofista*, la tecnica μιμητική è invece divisa in due forme: la δοξομιμητική, che imita secondo opinione e fondata su ἀγνωσία e δόξα, e la ἱστορική, che imita in funzione della conoscenza diretta dell'oggetto, fondata su γνῶσις e ἐπιστήμη. L'ultima divisione delinea dunque i due poli della tecnica imitativa e consente allo Straniero di individuare il sofista come un μιμητής τοῦ σοφοῦ, che produce immagini delle cose reali senza conoscere l'oggetto dell'imitazione (268b11–c4). Con l'ultima divisione lo Straniero offre una definizione del sofista, rispondendo così allo scopo drammatico del *Sofista*.

La divisione dei concetti, sviluppata come *Begriffsspaltung* attraverso la tecnica dell'aggettivazione del concetto iniziale, giunge dunque a un risultato che sembra risolvere l'ἀπορία incontrata dallo Straniero nella prima parte del dialogo: se la διαίρεσις è fondata sulla conoscenza dei concetti e prodotta attraverso il metodo del κατὰ γένη διαίρεσθαι (González 1998, 129-152), in rapporto al dibattito che Socrate richiama nel V libro della *Repubblica*, la riflessione che ne deriva produce un esito positivo, perché strutturata secondo il metodo dialettico che appartiene al filosofo. Sulla base della nostra analisi, possiamo procedere a offrire alcune considerazioni conclusive.

### III. La διαίρεσις fra innovazione e rapporto con la produzione arcaica

Il dibattito sulle strategie argomentative per la trasmissione della παιδεία, che investe la riflessione della sofistica, della retorica e delle scuole nell'Atene del V e IV secolo, coinvolge anche la forma letteraria e lo scopo del *Sokratikos logos*. In questa cornice, Platone individua il metodo della διαίρεσις come una delle strategie adatte: come emerge dal V libro della *Repubblica*, con la divisione del concetto il διαλέγεσθαι πρὸς ἀλλήλους consente di superare l'ἐρίζειν, anche sul piano del contenuto. Un'eco del dibattito antico è qui ben ravvisabile con l'allusione a Prodicò e Antistene, ma probabilmente anche agli scritti di Protagora per la menzione della ἀντιλογικὴ τέχνη che anche nel *Sofista*, secondo la critica, rivela l'ombra del sofista di Abdera. Un dibattito ampio e profondo, certo, in cui Platone prende parola per offrire la proposta di una strategia argomentativa adeguata al suo *Sokratikos logos*: con l'analisi della forma letteraria della διαίρεσις emerge l'eredità della poesia arcaica, in particolare della produzione di Esiodo. L'aggettivazione del *Begriff* e la costruzione della divisione con le figure di ripetizione richiamano la struttura della *Begriffsspaltung* che, soprattutto con il duplice γένος delle Contese, nella produzione di Esiodo articola la riflessione filosofica fra la *Teogonia* e gli *Erga*.

La *Begriffsspaltung* caratterizza infatti, come abbiamo osservato, la settima διαίρεσις che lo Straniero di Elea sviluppa nel *Sofista*, riprendendola nella sezione conclusiva del dialogo. Le coppie dell'ultima e più complessa διαίρεσις del *Sofista* sono gestite nel segno del metodo dialettico, secondo lo schema ἕτερον-ταῦτόν, l'altro e lo stesso. Premessa indispensabile per l'analisi, costruita nella "digressione filosofica", e garanzia di coerenza drammatica del *Sofista*, è l'esigenza della conoscenza del concetto che struttura la divisione, in rapporto puntuale con le riflessioni che Platone sviluppa nel V libro della *Repubblica*: se l'argomento del discorso rimane confinato a un puro aspetto nominale, o logico-formale, è impossibile il διαλέγεσθαι attorno al concetto ed è impossibile che la διαίρεσις giunga a definire il sofista, scopo drammatico del nostro dialogo. Procedendo secondo il metodo καθ' ἕκαστα e ἐπὶ πάντα, con l'attenzione al particolare e in vista del complessivo, lo Straniero interrompe la riflessione e segnala al lettore, sul piano drammatico, l'esigenza della ἐπιστήμη in relazione al concetto: Platone qui indica la dialettica come la scienza che appartiene al filosofo, segnalando al destinatario del *Sofista* il metodo corretto per l'argomentazione che supera l'ἀπορία e giunge al risultato richiesto. Con la forma e il contenuto in permanente dialogo, il *Sofista* segue dunque un metodo di riflessione nel segno della polarità, in armonia, se non in sequenza, con il pensiero che i Greci sviluppano dall'epoca arcaica, certo con il duplice volto di Eris negli *Erga* di Esiodo.

Sullo sfondo del dibattito antico sul metodo dell'argomentazione, Platone compone e arricchisce dunque la διαίρεσις in almeno due aspetti: da un lato, la διαίρεσις eredita una forma letteraria tipica della produzione arcaica, assumendo i tratti di *Begriffsspaltung*, dall'altro può giungere allo scopo previsto in quanto strategia argomentativa del tutto connessa alla dialettica, per la dialettizzazione dei concetti con la prassi gestita tra καθ' ἕκαστα e ἐπὶ πάντα. Il metodo tipico della *Begriffsspaltung* trova nel dialogo di Platone una prassi di ricerca nuova, in rapporto con la forma letteraria del testo: si configura come il paradigma dell'indagine di-

allettica, mai sistematica o dogmatica e sempre aperta allo scambio di domande e risposte fra gli interlocutori, che nella prassi del διαλέγεσθαι può giungere, se il cammino è corretto, al metodo che appartiene al filosofo.

---

## Note

[1] Occorre ricordare il rapporto del V libro della *Repubblica* con il passo del *Fedro* sulla riconduzione di ciò che è molteplice all'unità, εἰς μίαν τε ἰδέαν συνορῶντα ἄγειν τὰ πολλαχῆ διεπαρμμένα, secondo il metodo della divisione per forme, τὸ πάλιν κατ' εἶδη δύνασθαι διατέμνειν (265d3-e3).

[2] Il metodo gestito secondo la prassi del καθ' ἕκαστα e dell'ἐπι πάντα ricorda, almeno come schema, il καθ' ἕκαστον e il καθόλου che Aristotele invece dividerà nel IX capitolo della *Poetica* (1451b6-7).

---

## Riferimenti bibliografici

Ammann 1953

A. Ammann, -IKOΣ bei Platon. *Ableitung und Bedeutung mit Materialsammlung*, Diss. Bern 1953.

Andrieu 1954

J. Andrieu, *Le dialogue antique: structure et présentation*, Paris 1954.

Arrighetti 1970-1971

G. Arrighetti, *Ancora sullo sdoppiamento dei concetti etici in Esiodo*, "Studi Classici e Orientali" 19-20 (1970-1971), 297-301.

Arrighetti 2006

G. Arrighetti, *Poesia, poetiche e storia nella riflessione dei Greci*, Pisa-Roma 2006.

Baratin-Desbordes 1981

M. Baratin, F. Desbordes, *L'analyse linguistique dans l'Antiquité classique. I. Les théories*, Paris 1981.

Benati 2023

E. Benati, [Platone]. *Horoi. Saggio introduttivo, edizione critica, traduzione e commento*, Baden-Baden 2023.

Blondell 2002

R. Blondell, *The Play of Character in Plato's Dialogues*, Cambridge 2002.

Bonazzi 2010

M. Bonazzi, *I sofisti*, Roma 2010.

Boys-Stones 2010

G.R. Boys-Stones, *Hesiod and Plato's History of Philosophy*, in G.R. Boys-Stones, J.H. Haubold (eds.), *Plato and Hesiod*, Oxford 2010, 31-51.

Brancacci 1990

A. Brancacci, *Oikeios logos. La filosofia del linguaggio di Antistene*, Napoli 1990.

Bremond 2020

M. Bremond, *How did Xenophanes become an Eleatic Philosopher?*, "Elenchos" 41/1 (2020), 1-26.

Brisson 1992

L. Brisson, *Diogène Laërce, "Vies et doctrines des philosophes illustres". Livre III: Structure et contenu*, in W. Haase, H. Temporini (Hrsgg.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. Teil II: "Principat"*, Band 36, Berlin-New York 1992, 3619-3760.

Cambiano 1971

G. Cambiano, *Platone e le tecniche*, Torino 1971.

Cambiano 1986

G. Cambiano, *Tecniche dossografiche in Platone*, in Id. (a cura di), *Storiografia e dossografia nella filosofia antica*, Torino 1986, 61-84.

Capra 2003

A. Capra, *Dialoghi narrati e dialoghi drammatici in Platone*, in M. Bonazzi, F. Trabattoni (a cura di), *Platone e la tradizione platonica*, Milano 2003, 3-30.

Casertano 1996

G. Casertano, *Il nome della cosa. Linguaggio e realtà negli ultimi dialoghi di Platone*, Napoli 1996.

Centrone 2008

B. Centrone, *Platone. Sofista. Traduzione e cura*, Torino 2008.

Cherniss [1945] 1962

H. Cherniss, *The Riddle of Early Academy*, [Berkeley 1945] New York 1962.

Classen 1976

C.J. Classen, *The Study of Language amongst Socrates' Contemporaries*, in Id. (Hrsg.), *Sophistik*, Darmstadt 1976, 215-247.

Cornford [1915] 1960

F.M. Cornford, *Plato's Theory of Knowledge*, London [1915] 1960.

Corradi 2013

M. Corradi, *Platone allievo di Protagora?*, "Peitho" 1/4 (2013), 141-158.

Corradi 2024

M. Corradi, *Sulla lotta e le altre τέχναι. Protagora nel Sofista*, in L. Brisson, E.C. Halper, R.D. Parry (eds.), *Plato's Sophist*, Baden-Baden 2024, 485-491.

De Rijk 1986

L.M. De Rijk, *Plato's Sophist. A Philosophical Commentary*, Amsterdam-Oxford-New York 1986.

De Sanctis 2011

D. De Sanctis, *Le forme dello ζῆλος nella Teogonia e negli Erga di Esiodo*, in M. Tulli (a cura di), *L'autore pensoso*, Pisa-Roma 2011, 25-50.

Di Benedetto 1994

V. Di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, Torino 1994.

Dillon 2003

J. Dillon, *The Heirs of Plato*, Oxford 2003.

Dixsaut 1992

M. Dixsaut, *La dernière définition du sophiste*, in M.-O. Goulet-Cazé, G. Madec, D. O'Brien (éds.), *Sophies maietores*, Paris 1992, 45-75.

Dixsaut 2001

M. Dixsaut, *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, Paris 2001.

Erler 2007

M. Erler, *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike*. Band 2/2. *Platon*, Basel 2007.

Erler 2022

M. Erler, *Erzählen als Zugabe*, in P. v. Möllendorff, G.M. Müller (Hrsgg.), *Gespräch und Erzählung*, Stuttgart 2022, 71-86.

Fehling 1969

D. Fehling, *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*, Berlin 1969.

Ford 2002

A. Ford, *The Origins of Criticism*, Princeton 2002.

Frede 1992

M. Frede, *Plato's Sophist on False Statements*, in R.H. Kraut (ed.), *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge 1992, 397-324.

Friedländer [1928] 1954

P. Friedländer, *Platon*. Band I "Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit" [Marburg 1928] Berlin 1954.

Gaiser [1984] 2021

K. Gaiser, *Platone come scrittore filosofico*, in B. Centone (a cura di) *Tre studi platonici*, Napoli [1984] 2021, 57-186.

Gambarara 1984

D. Gambarara, *Alle fonti della filosofia del linguaggio*, Roma 1984.

Gavray 2021

M.-A. Gavray, *Protagoras, la lutte et les Discours terrassants*, in S. Delcomminette, G. Lachance (éds.), *L'éristique*, Bruxelles 2021, 23-46.

Giannantoni 1990

G. Giannantoni, *Socratis et Socraticorum Reliquiae*, vol. IV, Napoli 1990.

Giannantoni 2005

G. Giannantoni, *Dialogo socratico e nascita della dialettica nella filosofia di Platone*, Napoli 2005.

Gigon 1986

O. Gigon, *Das dritte Buch des Diogenes Laertios*, "Elenchos" 1-2 (1986), 133-182.

Giuliano 2005

F.M. Giuliano, *Platone e la poesia*, Sankt Augustin 2005.

Goldschmidt 1947

V. Goldschmidt, *Les dialogues de Platon*, Paris 1947.

González 1998

F.J. González, *Dialectic and Dialogue*, Evanston 1998.

González 2000

F.J. González, *The Eleatic Stranger*, in G.A. Press (ed.), *Who Speaks for Plato?*, Lanham 2000, 161-182.

Gutiérrez 2016

R. Gutiérrez, *The Three Waves of Dialectic in the Republic*, in G. Cornelli (ed.), *Plato's Styles and Characters*, Berlin-Boston 2016, 15-32.

Hirzel [1895] 1963

R. Hirzel, *Der Dialog*, [Leipzig 1895] Hildesheim 1963.

Ionescu 2013

C. Ionescu, *Dialectic in Plato's Sophist*, "Arethusa" 46/1 (2013), 41-64.

Jaeger [1947] 1973

W. Jaeger, *Paideia*, [Berlin-Leipzig 1947] Berlin-New York 1973.

Kahn 1996

C. Kahn, *Plato and the Socratic Dialogue*, Cambridge 1996.

Kemmer 1903

E. Kemmer, *Die polare Ausdrucksweise in der griechischen Literatur*, Würzburg 1903.

Kerferd 1981

G.B. Kerferd, *The Sophistic Movement*, Cambridge 1981.

Lanza 1979

D. Lanza, *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni*, Napoli 1979.

Lassègue 1991

M. Lassègue, *L'imitation dans le Sophiste de Platon*, in P. Aubenque (éd.), *Études sur le Sophiste de Platon*, Napoli 1991, 247-265.

Livrea 1967

E. Livrea, *Applicazione della Begriffsspaltung negli Erga*, "Helikon" 7 (1967), 81-100.

Lloyd 1952

A.C. Lloyd, *Plato's Description of Division*, "The Classical Quarterly" 2/1-2 (1952), 105-112.

Lloyd 1966

G.E.R. Lloyd, *Polarity and Analogy*, Cambridge 1966.

de Luise-Farinetti 2004

F. de Luise, G. Farinetti, *La techne antilogike tra erizein e dialegesthai*, in M. Vegetti (a cura di), *Platone. La Repubblica*, Napoli 2004, 209-232.

Munding 1959

H. Munding, *Hesiods Erga in ihrem Verhältnis zur Ilias*, Frankfurt am Main 1959.

Narcy 2011

M. Narcy, *Prodicos chez les socratiques*, in L. Palumbo (a cura di), *λόγον διδόναι*, Napoli 2011, 269-279.

Narcy 2013

M. Narcy, *Remarks on the First Five Definitions of the Sophist*, in B. Bossi, T.M. Robinson (eds.), *Plato's Sophist Revisited*, Berlin-Boston 2013, 57-70.

Nardi 2024

M. Nardi, *Isocrate, l'encomio e il racconto di Atlantide nel Timeo e nel Crizia di Platone*, "Philologia Philosophica" 3 (2024), 51-67.

- Notomi 1999  
N. Notomi, *The Unity of Plato's Sophist. Between the Sophist and the Philosopher*, Cambridge 2011.
- Palumbo 1994  
L. Palumbo, *Il non essere e l'apparenza. Sul Sofista di Platone*, Napoli 1994.
- Philip 1966  
J.A. Philip, *Platonic Diairesis*, "Transactions and Proceedings of the American Philological Association" 97 (1966), 335-358.
- Prince 2015  
S. Prince, *Anthisthenes of Athens. Texts, Translations, and Commentary*, Princeton 2015.
- Robinson 1941  
R. Robinson, *Plato's Earlier Dialectic*, Ithaca-New York 1941.
- Rosen [1983] 1999  
S. Rosen, *Plato's Sophist. The Drama of Original and Image*, [Yale 1983] South Bend 1999.
- Rowe 1983  
C. Rowe, "Archaic Thought" in Hesiod, "Journal of Hellenic Studies" 103 (1983), 124-135.
- Rowe 2007  
C. Rowe, *Plato and the Art of Philosophical Writing*, Cambridge 2007.
- Sedley 2006  
D. Sedley, *Plato on Language*, in H.H. Benson (ed.), *A Companion to Plato*, Malden-Oxford-Carlton 2006, 214-227.
- Siebenborn 1976  
E. Siebenborn, *Die Lehre von der Sprachrichtigkeit und ihren Kriterien. Studien zur antiken normativen Grammatik*, Amsterdam 1976.
- Solmsen 1951  
F. Solmsen, *Aristotle's Syllogism and its Platonic Background*, "The Philosophical Review" 60/4 (1951), 563-571.
- Stenzel [1931] 1961  
J. Stenzel, *Studien zur Entwicklung der platonischen Dialektik von Sokrates zu Aristoteles*, [Breslau 1931] Stuttgart 1961.
- Strobach [2009] 2017  
N. Strobach, *Dialektik/Dihairesis*, in C. Horn, J. Müller, J. Söder (Hrsgg.), *Platon-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, [Stuttgart-Weimar 2009] Stuttgart 2017, 264-267.
- Strauss Clay 2003  
J. Strauss Clay, *Hesiod's Cosmos*, Cambridge 2003.
- Tarán 1981  
L. Tarán, *Speusippus of Athens. A Critical Study with a Collection of the Related Texts and Commentary*, Leiden 1981.
- Tulli 1990  
M. Tulli, *Sul rapporto di Platone con Isocrate: profezia e lode di un lungo impegno letterario*, "Athenaeum" 78 (1990), 403-422.

Vegetti 2003

M. Vegetti, *Quindici lezioni su Platone*, Torino 2003.

Vlastos [1983] 1993

G. Vlastos, *The Socratic Elenchus: Method is All*, in Id. (ed. M. Burnyeat), *Socratic Studies*, [*The Socratic Elenchus*, "Oxford Studies in Ancient Philosophy" 1 (1983), 27-58] Cambridge 1993, 1-37.

---

### English abstract

This contribution aims to offer an analysis of the literary form of the διαίρεσις in Plato's *Sophist*, beginning with a reconstruction of the reflection that, in 5th- and 4th-Century Athens, Plato develops on argumentative strategies against the backdrop of the ancient debate on the modes of transmission of παιδεία. In the Book V of the *Republic*, Plato recalls the technique of antilogies and the form of argumentation conducted solely κατ' αὐτὸ τὸ ὄνομα, referring here, as scholarship has recognized, to sophistry, to Protagoras and Prodicus, and to the reflection of other Socratic pupils, in particular Antisthenes. This discussion allows Plato to propose the διαίρεσις as an argumentative form suited to dialectic, in connection with the praxis of the division of the concepts (in Italian *dialettizzazione dei concetti*, in German *Begriffsspaltung*) that characterizes the philosophical and literary reflection in Hesiod's *Erga*. The analysis of the seventh διαίρεσις of the *Sophist*, in the first and last sections of the dialogue, makes it possible to observe its relation to the reflection in Book V of the *Republic* and to the practice of *Begriffsspaltung*, with the adjectivization of the *Begriff* and figures of repetition. In the frame of the background of the ancient debate on argumentative strategies that emerges between the *Republic* and the *Sophist*, Plato thus composes the διαίρεσις as the form of the inquiry in common appropriate to the διαλέγεσθαι, never dogmatic, in harmony with Archaic poetry: it is the argumentative strategy, as the Eleatic Stranger states in the *Sophist*, that belongs to the philosopher's ἐπιστήμη.

---

*keywords* | Plato; *Republic*; *Sophist*; Dialectic; *Begriffsspaltung*.

---



# Antike Kritik an der sokratischen Pädagogik am Beispiel der Epikureer

Vincenzo Damiani

## I. Einführung

Die Kritik der Epikureer an Sokrates kann, wenn wir einmal von ihrem konkreten Inhalt absehen, als hermeneutisches Fallbeispiel dienen. Denn die Fragen, die sich bei der Rekonstruktion und dann bei der Interpretation dieser Kritik stellen, erweisen sich auch in anderen Konstellationen als methodisch relevant: 1) Welche Aspekte von Sokrates' Leben und Lehre werden angegriffen? 2) Welcher Sokrates unter den durch verschiedene Traditionen überlieferten wird jeweils ins Visier genommen? 3) Was sind die *Hintergründe* der Kritik, d. h. auf welche (tatsächlichen oder vermeintlichen) Unterschiede bezieht sich die (philosophische) Polemik? Diese Fragen sollen in meinem Beitrag am Beispiel der Sokratesrezeption im Epikureismus angegangen werden. Zu diesem Zweck werde ich die bekannten Quellen, die uns über die epikureische Kritik an Sokrates – und der sokratischen Pädagogik im Besonderen – informieren, erneut in den Blick nehmen, auch unter Berücksichtigung der neuen Beiträge zu den auf Papyrus erhaltenen Texten. Bezüglich der dritten Frage – Hintergründe der Sokrateskritik – werde ich außerdem auf einige Aspekte hinweisen, die bei der Rezeption des sokratischen Erbes in Bezug auf einige der Grundlagen des Epikureismus möglicherweise eher als *verbindend* denn als trennend empfunden wurden, was wiederum aus der Sicht der Angreifer gerade deshalb zu einem unausgesprochenen Motiv für eine aktive Distanzierung wird.

Epikur und seine Schüler waren bereits in der Antike für ihr vehementes, ja geradezu militantes philosophisches Auftreten gut bekannt. Sie kritisierten Vertreter anderer philosophischer Meinungen bzw. Schulen unerbittlich (vgl. fr. 146 Us., Erbì 2019). Unter anderem erfahren wir aus Plutarchs polemischer Schrift mit dem Titel *Beweisführung, daß nach Epikurs Lehren kein angenehmes Leben möglich ist* (Ὅτι οὐδὲ ζῆν ἔστιν ἡδέως κατ' Ἐπικούρου), daß Epikur und sein enger Schüler Metrodor in ihrer philosophischen Polemik bereits in der Wortwahl alles andere als sanft waren. Dieser Polemik sei auch Sokrates zum Opfer gefallen (allgemein zur Kritik an Sokrates im Epikureismus siehe Angeli, Acosta Méndez 1992, 29–138; Erler 1994, 129–130; Ranocchia 2007, 116–132. 338–352; Campos Daroca 2019; Regali 2020). Im Vergleich sei die Haltung eines anderen Epikureers der ersten Generation, Kolotes, deutlich milder gewesen (Plut. *Non posse* 2 1086e = fr. 501 Giannantoni; vgl. Cic. *Nat. deor.* 1,33,93). Kolotes' Angriff gegen Sokrates ist, wie wir noch sehen werden, zumindest in Umrissen rekonstruierbar und damit eine zentrale Quelle für die epikureische Sokratesrezeption. Epikur und Metrodor, so Plutarch, seien in ihrer Kritik regelrecht auf Belei-

digungen aus gewesen (Plutarch listet hier all die Formulierungen auf, deren sie sich offenbar gegenüber anderen Philosophen bedient hatten). Kein berühmter Philosoph soll verschont geblieben sein (τίνος γὰρ οὐχὶ τῶν ἐπιφανῶν – vgl. Crönert 1906, 18–19). Man kann sich fragen, wie es dazu kam. Liegt hinter jeder scharfen Kritik stets eine ebenso scharfsinnige Bemühung, die Argumente des Gegners zu verstehen? Oder birgt diese kämpferische Haltung vielmehr das Bewußtsein einer Gefahr, nämlich die der Konkurrenz, die von philosophischen Entwürfen herrühren könnte, die von ähnlichen Prämissen ausgehen bzw. zu ähnlichen Ergebnissen kommen? Und außerdem: Was genau wird kritisiert? Die grundsätzliche Herausforderung für die Sokratesforschung kommt hier als weitere interpretatorische Schwierigkeit noch hinzu: Wenn einerseits unbestritten ist, daß Epikur und die Epikureer Sokrates mitunter auch scharf kritisierten, so ist nicht immer deutlich ersichtlich, gegen welchen Sokrates sie sich tatsächlich wandten. Beginnen möchte ich mit einem Aspekt, der uns direkt ins Herz der sokratischen Pädagogik führt: Die epikureische Kritik an der Ironie des Sokrates.

## II. Sokratische Ironie vs. epikureische Parrhesie

Ein zentrales Mittel der epikureischen παιδεία ist die sogenannte παρρησία, das „freie Reden“, die Offenlegung der eigenen Meinung. Parrhesie ist im Epikureismus wesentlicher Bestandteil sowohl der Lehrer-Schüler-Beziehung als auch der Beziehung der Schüler untereinander (dazu De Sanctis 2013). Sie ermöglicht die Berichtigung bestimmter Denk- bzw. Verhaltensmuster durch offene und ehrliche Kritik, und damit einen stetigen Fortschritt in Richtung Tugend. Gegenseitiges Vertrauen und Aufrichtigkeit sind also die Grundlage, auf der die παρρησία als pädagogisches Mittel ruht. Fällt dieses Vertrauensverhältnis weg, so ist die gesamte Dynamik von Erziehung und Wissensvermittlung gefährdet. Obwohl gerade die Parrhesie, die ehrliche Äußerung der eigenen Gedanken, für den platonischen Sokrates ein wichtiges Instrument der philosophischen Kommunikation, ja eine unentbehrliche Voraussetzung für die ἐξέτασις darstellt – jene Prüfung, die Sokrates ständig an sich selbst und seinen Gesprächspartnern vornimmt – scheint sie in der epikureischen Kritik an Sokrates zunächst keine Rolle zu spielen; im Gegenteil, selbst wenn sie anerkannt wird, wie es beispielsweise Philodem tut, wird sie negativ gedeutet. Versteht man also Parrhesie als aufrichtige Offenlegung der eigenen Meinung und Ironie als deren bewußten Verschleierung, so ist es nicht verwunderlich, daß sich die Kritik Epikurs und seiner Anhänger gerade auf diesen Aspekt von Sokrates' Charakter richtete, der auf einen vermeintlichen Mangel an Ehrlichkeit, wenn nicht gar auf eine unverantwortliche Verachtung der Wahrheit hinweisen konnte (vgl. Acosta Méndez, Angeli 1992, 40–46; Erler 2009, 61; Erler 2001, 219).<sup>[1]</sup> Besonders deutlich wird dies in der Schrift des Epikureers Polystratos Über die unvernünftige Verachtung der Volksmeinung (Περὶ ἀλόγου καταφρονήσεως), auch wenn Sokrates nicht ausdrücklich erwähnt wird (Polystr. col. 16,23–17,7 Indelli; siehe dazu Acosta Méndez, Angeli 1992, 97–98):

φ[οβείσθ]αι ποιοῦσιν, τ[ῆς] | δ' [ἀλη]θείας καὶ τῆς πρὸς[ς] | τὰ αὐτῶν πάθη συμφω[νίας] μὴ  
φρον[τ]ίζοντες | παρὰ τὸ δοκοῦν αὐτοῖς | ἔνεκα τῶν πλησίον εἰ[ρω]νεύονται, ἀλλὰ παρ[ρ]ησία  
ἀ[κ]ολούθ[ω]«| τε κ[ἀ]λη|θεῖ φιλοσοφία«| χρωμέ[ν]οις | περὶ ἐκάστων λαλεῖν, ἀνυ|[π]έρβλη|τ[ον] τὸ  
τῆς ἀληθινῆς[ς] | φιλο[σο]φία[ς] ἔργον εὐθύ[ς] | [συ]γτε[λο]ῦ[ν]τας [καί] συν[ε]ι|δῶτας α[ὐ]τοῖς.

(Diejenigen, die sich der Erforschung der Natur widmen, sollen ihr Vertrauen nicht in jene Philosophen setzen), die uns Angst einjagen und ohne Rücksicht auf die Wahrheit und ohne Übereinstimmung mit ihren eigenen Affekten Ironie entgegen ihrer eigenen Meinung einsetzen (παρὰ τὸ δοκοῦν αὐτοῖς ... εἰρωνεύονται), um den Anwesenden zu gefallen; sondern es ist notwendig, daß sie in einzelnen Fragen mit Hilfe der Parrhesie (παρρησία) und einer kohärenten und wahren Philosophie sprechen und die Aufgabe der wahrhaften Philosophie vollkommen und bewußt erfüllen.[2]

Aus eben diesem Grund soll Epikur Sokrates „zurechtgewiesen haben“, wie es Cicero in seinem *Brutus* dem Atticus in den Mund legt (Cic. *Brutus* 85,292 = fr. 231 Us.):

Tum ille: ego, inquit, ironiam illam quam in Socrate dicunt fuisse (...) facetam et elegantem puto. est enim et minime inepti hominis et eiusdem etiam faceti, cum de sapientia disceptetur, hanc sibi ipsum detrudere, eis tribuere inludentem, qui eam sibi adrogant. ut apud Platonem Socrates in caelum effert laudibus Protagoram Hippiam Prodicum Gorgiam ceteros, se autem omnium rerum inscium fingit et rudem. decet hoc nescio quo modo illum, nec Epicuro, qui id reprehendit, adsentior.

Ich für meinen Teil halte die berühmte Ironie, die, wie man sagt, dem Charakter des Sokrates innewohnt, für geistreich und subtil [...]. In der Tat gehört es sich für einen intelligenten und zugleich geistreichen Menschen, in einer Diskussion über Weisheit, diese Weisheit von sich zu weisen und sie ironisch denen zuzuschreiben, die sich ihres Besitzes rühmen. So wie bei Platon, wo Sokrates Protagoras, Hippias, Prodikos, Gorgias und all die anderen lobt und sich selbst als völlig ungebildet und ohne jedes Wissen darstellt. Eine solche Eigenschaft paßt, ich weiß nicht warum, zu ihm, und ich stimme nicht mit Epikur überein, der ihn dafür tadelt.

Sokrates' Ironie beschreibt Atticus als *faceta et elegans*, „geistreich und subtil“, und führt als Beispiel – in Anlehnung an Platons Dialoge – an, daß Sokrates Sophisten wie Protagoras und Gorgias lobt und dabei seine eigene Unwissenheit vorspielt (*se autem omnium rerum inscium fingit et rudem* – zu Sokrates' Ironie vgl. zumindest Vlastos 1991). Epikurs Urteil, das ebendiese Haltung tadelt (*reprehendit*), teile selbst der Epikureer Atticus nicht. Die geschilderte Ablehnung von Sokrates' Ironie verstehen wir noch besser, wenn wir uns das Portrait des epikureischen Weisen vor Augen führen, das bei Diogenes Laertios zu lesen ist (Diog. Laert. 10,117; vgl. Erler 2001, 219):

Keiner, der einmal die Weisheit errungen hat (τὸν ἄπαξ γενόμενον σοφόν) wird je mehr weder die gegenteilige Disposition einnehmen (τὴν ἐναντίαν λαμβάνειν διάθεσιν) noch wird er diese absichtlich vorspielen (πλάττειν ἐκόντα).

In diesem πλάττειν ἐκόν, im „absichtlichen Aufsetzen“ einer Haltung, die nicht der eigenen wahren Gesinnung entspricht (vgl. Arist. *EN* 4,3 1124b28–31), ließe sich schnell das sokratische Vorgehen erkennen, wie es Atticus, allerdings mit ganz anderer Wertung, gerade beschrieben hat.

Epikurs Tadel der sokratischen Ironie wurde von seinen Schülern weiter vertreten und womöglich noch verschärft. Ebenfalls von Cicero stammt eine Notiz über die Meinung des späteren

epikureischen Scholarchen Zenon von Sidon, welcher Sokrates aufgrund seiner ironischen Haltung, und bewußt auf Latein, als *scurra Atticus* beschrieben haben soll (*Nat. deor.* 1,34,93 = fr. 9–10 Angeli, Colaizzo; dazu siehe Kleve 1983):

Zeno quidem non eos solum qui tum erant, Apollodorum Sillim ceteros, figebat maledictis, sed Socraten ipsum parentem philosophiae Latino verbo utens scurram Atticum fuisse dicebat, Chrysippum numquam nisi Chrysippam vocabat.

Zenon verleumdete nicht nur seine Zeitgenossen wie Apollodoros „Sillis“ („der Schielende“ – dazu siehe Pease 1955, 455) und andere, sondern bezeichnete Sokrates selbst, den Vater der Philosophie, mit einem lateinischen Wort als *scurra Atticus*, und nannte Chrysippus nie etwas anderes als „Chrysippa“.

Unter *scurra* versteht man im Lateinischen einen Possenreißer, einen Schmarotzer, der sich durch witzige, schmeichelhafte Bemerkungen die Gunst der Reichen zu verdienen versucht, ohne auf Anstand und Würde zu achten – was in etwa dem Griechischen γελωτοποιός entspricht. Ein äußerst feines Psychogramm einer solchen Figur liefert Zenons Schüler Philodem im 10. Buch seines *De vitiiis* (Περὶ κακιῶν), welches dem Laster der Hochmut (ὑπερηφανία) gewidmet ist. Bereits in Kolumne 10 dieser im PHerc. 1008 erhaltenen Schrift wird Sokrates, zusammen mit anderen Philosophen wie Heraklit, Pythagoras und Empedokles sowie „Dichtern, die in der alten Komödie verspottet wurden“ (οὓς οἱ παλαιοὶ τῶν κωμωδογράφων ἐπεράπιζον) als ὑπερήφανος, „hochmütig“ bezeichnet. Einige Kolumnen später (Phld. *De vitiiis* 10 col. 21–23 Jensen = col. 21–23 Ranocchia) Vgl. Kleve 1983, 246–247; Acosta Méndez, Angeli 1992, 108–112; Angeli 2007; Campos-Daroca 2019, 250–252) charakterisiert Philodem den „Ironiker“ (ὁ δ' εἴρων) mit seinen unverwechselbaren Merkmalen:<sup>[3]</sup> 1) Er sage das exakte Gegenteil von dem, was er über andere und über sich selbst denke: Er lobe diejenigen, die er eigentlich tadeln möchte und tadele wiederum sich selbst und seinesgleichen; 2) Er habe ein besonderes Talent, anderen etwas vorzutäuschen und sie zu überreden; 3) Er spotte, gestikuliere und lächle gerne – seine Art, Lob auszudrücken, sei meist den Umständen unangemessen; 4) Wenn er etwas gefragt werde, beteuere er, nichts zu wissen (ἐγὼ γὰρ οἶδα τί πλὴν γε τούτου ὅτι οὐδὲν οἶδα;); 5) Er greife auf besondere sprachliche Gepflogenheiten zurück, die dem Gesprächspartner schmeicheln sollten, z. B. indem er dem Namen des Gegenübers ein Epitheton hinzufüge, wie bei „Phaidros der Schöne“ (Φαῖδρος ὁ καλός), oder diesen mit doppeldeutigen Adjektiven (ρήματα ἄμφίβολα) wie „edel“ (γενναῖος) anspricht; 6) Er schreibe seine eigenen Ideen anderen zu, wie Sokrates es bei Aspasia tue (die Anspielung ist auf Platons Dialog *Menexenos* gemünzt); 7) Er weigere sich, vor versammelten Menschen zu reden, da ihm die kleinsten Dinge unlösbar zu sein schienen (τάλαχιστα φάσκειν ἄπορα καταφαίνεσθ' ἑαυτῷ); 8) Wenn er verspottet werde, meine er, zurecht verachtet zu werden, und mache sich vor anderen gerne auffällig klein; 9) Er ermutige andere zur Parrhesie, damit sie ihm seine Fehler offen zeigten (διασαφεῖτέ μοι τὰς ἐμὰς ἀγραμματίας καὶ τὰς ἄλλας ἀστοχίας ὑμεῖς), und fordere sie auf, ihn auf die Erfolge anderer aufmerksam zu machen, damit er sie nachahmen könne (ἴνα μιμῶμαι). Der Text bricht am

Ende der Kolumne 23 ab, doch kann man mit gutem Grund mutmaßen, daß Philodem diese Auflistung mit der Bemerkung abgeschlossen haben muß, daß die sokratischen *μνημονεύματα* voll von solchen Beispielen seien. Damit könnten wohl Texte wie Xenophons *Memorabilia*, aber auch dessen *Oeconomicus* gemeint sein (siehe zur möglichen Identifizierung dieser Schriften Kleve 1983, 247; Acosta Méndez, Angeli 1992, 111–112; Campos-Daroca 2019, 252). Letztere Schrift kritisiert Philodem im neunten Buch *De vitis* über die Verwaltung des Haushalts (Περὶ οἰκονομίας) – unter anderem die unehrliche Behauptung des dort als Figur auftretenden Sokrates, über dieses Thema diskutieren zu können, ohne tatsächlich etwas davon zu verstehen (Phld. Oec. col. 6,11–21 Tsouna (vgl. Xen. Oec. 2,11); vgl. Acosta Méndez, Angeli 1992, 121–134). Offensichtlich wird der Ironiker bei Philodem anhand von Sokrates' Beispiel charakterisiert. Genauer gesagt: Sowohl das Bild des Sokrates als das eines „unehrlichen Ironikers“, das Epikur kritisiert, als auch die Grundlage für den *χαρακτήρ*, der in *De vitis* geschildert wird, basieren offenbar auf der Darstellung, die Sokrates besonders in Platons aporetischen Dialogen – aber z. T. auch bei Xenophon – erfährt, wie u. a. die klaren Andeutungen auf Sokrates' Verhalten bzw. Redewendungen zeigen.

Entspricht aber diese Interpretation des Sokrates als Aoretiker und Ironiker dem tatsächlichen Charakter des Sokrates, soweit dieser aus anderen Quellen rekonstruierbar ist? Worin bestand Sokrates' Ironie wirklich? Die Frage läßt sich freilich nur versuchsweise beantworten. In der *Apologie*, die einer relativ getreuen Darstellung des historischen Sokrates nahekommen könnte (Döring 1998), lassen sich mehrere Anzeichen einer ‚ironischen Grundhaltung‘ erkennen (dazu Schneider 2019), womit zunächst Sokrates' Neigung zum *παίζειν*, zu einer – wie man heute sagen würde – ‚humorvollen‘ Art des Umgangs mit Menschen und Umständen gemeint sein könnte. Gleich zu Beginn seiner Rede (*Ap. Socr.* 17a) lobt Sokrates seine Ankläger für ihre außerordentlich überzeugende Art zu argumentieren – sie hätten ihn beinahe dazu gebracht, „sich selbst zu vergessen“ (ὀλίγου ἑμαυτοῦ ἐπελαθόμεν). Aber auch Sokrates' Lob von Gorgias, Prodikos und Hippias als „Erzieher“, später im Text (19e: οἷός τ' εἶη παιδεύειν ἄνθρωπος), kann in diesem Sinne interpretiert werden. Daß dies eine typische Haltung des Sokrates war, scheint auch seine Nebenbemerkung in *Ap. Socr.* 20d4–5 zu belegen, die der Zuhörerschaft klar machen soll, daß er in aller Ernsthaftigkeit spricht, wenn er sagt: „Vielleicht wird es einigen von Euch so scheinen, als würde ich scherzen“ (καὶ ἴσως μὲν δόξω τισὶν ὑμῶν παίζειν). Im gleichen Ton ist die Reaktion auf Meletos' Behauptung, Sokrates sei der Einzige in Athen, der die Jugend verderbe, gehalten (*Ap. Socr.* 25a13): „Welch eines Übels hast du mich beschuldigt!“ (πολλήν γέ μου κατέγνωκας δυστυχίαν). Von einer bewußten – geschweige denn unaufrichtigen – Verstellung der eigenen Gedanken zu dialektischen Zwecken kann in der *Apologie* nicht wirklich die Rede sein. Im Gegenteil versichert Sokrates dort immer wieder, er spreche in aller Offenheit. Zu diesem Bild eines Ironikers paßt wiederum Plutarchs Äußerung in *Adversus Colotem* (1108b), in der er Sokrates die Charaktereigenschaften *πραότης* (Milde) und *χάρις* (hier „Sinn für Humor“) zuspricht (vgl. Kechagia 2011, 37).

Welche Art von Ironie meinen wir also, wenn wir von ‚sokratischer Ironie‘ sprechen? Wahrscheinlich sollte hier zwischen verschiedenen Arten der Ironie unterschieden werden:

Einerseits begegnet uns in Platons Dialogen die Ironie, durch die Sokrates sein Nichtwissen vortäuscht, um den jeweiligen Gesprächspartner zu einer bestimmten Einsicht zu führen. Hierbei dient Ironie also als bewußt eingesetzte Gesprächsstrategie. Andererseits findet sich in seiner Selbstdarstellung in der *Apologie* die Ironie als eigentümliches Merkmal, etwa wenn Sokrates von *παίξειν* spricht (in Bezug auf sich selbst oder, beispielsweise, auf Meletos), oder offensichtlich hyperbolische Kommentare bzw. Reaktionen auf Aussagen anderer an den Tag legt. Es ist eher die erste Art der *εἰρωνεία*, das negativ verstandene „Sich-Verstellens zum Zwecke der Irreführung“ – was an sich immer ein Moment der Unehrllichkeit voraussetzt –, die in mancher Sokratesrezeption, und in erster Linie von den Epikureern, kritisiert wird. Natürlich wissen wir, daß Sokrates' *εἰρωνεύειν*, zumindest in Platons Darstellung, zu einem guten Zweck eingesetzt wird, nämlich um das Gegenüber durch den Beweis von dessen Unwissenheit zu verbessern (vgl. Döring 1998, 163–164); andererseits ist auch zu erwarten, daß Autoren, die aus verschiedenen Gründen ohnehin Vorbehalte gegen Sokrates hatten, wie es bei Epikur und den Epikureern sicherlich der Fall war, diese wesentliche Bedeutungsverschiebung außer Acht lassen.

Was Sokrates als Ironiker kennzeichnet, ist also, aus Sicht der Epikureer, sein Mangel an Aufrichtigkeit, der ihn auch zu einem schlechten Erzieher mache. Ein Beweis dafür sei unter anderem die Tatsache, daß er nicht gemäß den Lehren lebt, die er selbst vertritt: So zumindest lautet etwa der Vorwurf des bereits erwähnten Epikureers Kolotes. Kolotes hatte eine Schrift verfaßt, in der er alle Philosophen zu widerlegen versuchte, deren Vorstellung von der richtigen Lebensweise nicht mit der seines Lehrers Epikur vereinbar war (vgl. dazu Kechagia 2011, bes. 101–104; Corti 2014, bes. 123–136; De Sanctis 2022, 393–394). Die Schrift ist verloren, aber in seinem *Adversus Colotem* (Πρὸς Κωλώτην) unternimmt Plutarch eine Verteidigung der von Kolotes kritisierten Autoren und verrät uns zumindest das Grundgerüst von Kolotes' Argumenten (allgemein zu Plutarchs Bericht und Widerlegung von Kolotes' Kritik, nicht nur an Sokrates, siehe Erler 2020, 519–521). Gleich zu Beginn der Schrift lesen wir, Kolotes habe in seinem Pamphlet Sokrates gefragt, „warum er die Nahrung in den Mund und nicht ins Ohr nehme“ (πῶς εἰς τὸ στόμα τὸ σίτιον οὐκ εἰς τὸ οὖς ἐντίθησιν), wohl mit einem Seitenhieb auf das von Sokrates behauptete Nichtwissen über sich selbst (Plut. *Adv. Col.* 2 1108b; vgl. dazu Plutarchs Widerlegung in 19 1117f–1118b. Siehe des Weiteren zu Kolotes' Argument als ‚antiskeptischem τόπος‘ Acosta-Méndez, Angeli 1992, 53; Erler 2001, 220). Sokrates wird hier also nicht nur als offensichtlich inkonsequent porträtiert, sondern als hätte er, um mit seiner (von Kolotes als unhaltbar angesehenen) skeptischen Haltung im Einklang stehen zu können, ein vollkommen absurdes Verhalten an den Tag legen müssen.<sup>[4]</sup> Im weiteren Verlauf von Plutarchs Schrift erfahren wir mehr über Kolotes' Kritik an Sokrates. Seine Reden seien – so der Epikureer – die eines „Prahlers“ gewesen (*ἀλαζώνας λόγους*; *Adv. Col.* 18 1117d = fr. 314 Us. Siehe dagegen Xen. *Mem.* 1,5). Wenn der *εἰρων*, den Philodem skizziert, zu unehrlicher Selbsterabsetzung neigt, so ist die *ἀλαζωνεία*, die Kolotes Sokrates vorwirft, eine ebenso unehrliche, aber entgegengesetzte Haltung – der *ἀλαζών* rühmt sich gerne großer Dinge, die er aber in Wirklichkeit weder kann noch besitzt (vgl. *Suid.* s.v. *εἰρων*;

Thphr. *Char.* 23; Arist. *EN* 4,7). Zu diesem Bild des Sokrates als „Vortäuscher“ von Eigenschaften, die er in Wirklichkeit nicht besitzt, paßt auch die Bezeichnung von Sokrates als „tugendlos“ im 7. Buch von Philodems *Rhetorik*. Es geht dort um den Nutzen der Rhetorik als τέχνη in Situationen, in denen die Gefahr besteht, von der eigenen Stadt Schaden zu erleiden, wie es tatsächlich bei Sokrates der Fall war. Reicht Tugend, also eine tugendhafte Lebensweise, aus, um sich vor diesem Schaden zu schützen, oder ist auch eine besondere Kompetenz erforderlich, nämlich die, überzeugende Reden zu formulieren? Philodem bestreitet, daß die Rhetorik in solchen Situationen nützlich sein könne, in denen eigentlich nur die Philosophie helfen kann. Die Tatsache also, daß Sokrates zum Tode verurteilt wurde, sei alles andere als ein Beweis dafür, daß es ihm an rhetorischer Erfahrung mangelte, die ihn vielleicht hätte retten können, sondern lediglich dafür, daß er keine wahre Tugend besaß (Σωκράτει μέντοι γ' οὐκ ἐβοήθησεν ἢ ἀρετή, καθ' ὅσον οὐδὲ παρῆν: Phld. *Rhet.* 7 (PHerc. 1669) col. 29–30 [vol. I p. 265–267 Sudhaus = fr. 10 Acosta- Méndez, Angeli]).

Zu Sokrates' Typisierung als unaufrichtig (εἰρων oder ἀλαζών) gehört auch seine Darstellung als „Sophist“ im abwertenden Sinne (vgl. Kleve 1983, 234–235). Epikurs direkter Schüler Idomeneus von Lampsakos soll, wie Diogenes Laertios berichtet, in seinem Werk Περὶ τῶν Σωκρατικῶν geschrieben haben, daß Sokrates zusammen mit seinem Schüler Aischines als erster die Rhetorik unterrichtet habe (πρῶτος [...] μετὰ τοῦ μαθητοῦ Αἰσχίνου ῥητορεύειν ἐδίδαξε: Fr. 24–25 Angeli = Diog. Laert. 2,19–20). In Platons *Apologie* bestreitet Sokrates jedoch, der Rhetorik mächtig zu sein, was ja auch bedeute, daß er sie nicht lehren könne (19d–20c). Bei Idomeneus' Vorwurf handelt es sich also wahrscheinlich um eine Übertreibung, die wohl Sokrates' besondere Art der Gesprächsführung als Zielscheibe nimmt (vgl. Acosta Méndez, Angeli 1992, 50).

Auch Sokrates' charakteristische ἀτομία, die Mischung aus Eigenwilligkeit, (vorgetäuschter) Naivität und Realitätsferne, die seine Figur – z. T. bei Platon und auf die Spitze getrieben bei Aristophanes – charakterisiert, wird im Epikureismus als Zeichen für eine grundsätzliche Untauglichkeit zur Vermittlung von Wissen, d. h. für eine erfolgreiche Pädagogik, angeführt. Ob die beiläufige Erwähnung von τὸ Σωκράτους σχῆμα („die Form [bzw. die Körperhaltung] des Sokrates“) in einem durch POxy 5077 überlieferten Brief des Epikur (Fr. 131 F Erbì – Kommentar: Erbì 2020, 112. 256–258) tatsächlich eine polemische Anspielung auf Sokrates' auffälliges Auftreten impliziert, wie Angeli vermutet (Angeli 2013, 29. Vgl. Aristoph. *Nub.* 360–363), läßt sich weder bestätigen noch ganz ausschließen (Piergiacomi 2020, 315 Anm. 34, interpretiert diese Wendung eher einfach als „äußere Gestalt“. Vgl. zur Passage auch Campos-Daroca 2019, 241). Deutlicher ist dagegen die Kritik Philodems in *De oeconomia*, wenn er Sokrates' Mangel an praktischem Sinn als sein wohlbekanntes Merkmal bezeichnet (τὸ μὲν οὖν | οὐ πραγματικὸν αἰεὶ Σωκρά|της εἶχε: Phld. *Oec.* col. 5,4–6 Tsouna) oder seine naive Beteuerung, der Hausverwalter (ὁ ἐπίτροπος) sei in der Lage, Menschen „gerecht zu machen“ (δικαίους ποιεῖν) einer „im Traum gehegten Überzeugung“ gleichsetzt (τοῖς [καθ.] ὕπνον | αὐτῶν ἠγοῦμαι δο[ξα]ζομέ|ν]οις ὁμοια λέγειν: Phld. *Oec.* col. 7,21–26 Tsouna).

### III. Epikur als sokratischer Weise?

Ein nicht unwesentlicher Teil der Sokratesrezeption besteht bekanntlich in dessen Darstellung als Komödienfigur (vgl. Plat. *Ap. Socr.* 18d1–2; SSR I A1–30; PHerc. 495 fr. 2. col. 2 Giuliano (Giuliano 2001, 51–52); vgl. auch Giuliano 2001, 72). Manche Szenen aus Aristophanes' *Wolken* sind hier wohl das Erste, was in diesem Zusammenhang in den Sinn kommt.<sup>[5]</sup> Auf diese Darstellung nimmt Sokrates selbst in Platons *Apologie* Bezug und bekräftigt, sie entspreche nicht der Wahrheit (Plat. *Ap. Socr.* 19c8: ἐμοὶ τοῦτων ... οὐδὲν μέτεστιν. 23d3–4: τὰ κατὰ πάντων τῶν φιλοσοφούντων πρόχειρα ταῦτα λέγουσιν).<sup>[6]</sup> Eine weit weniger bekannte Inszenierung des Sokrates als komische Figur dürfte diejenige sein, die aus einem römischen *Mimus* unbekanntem Verfassers stammt. Davon erfahren wir durch ein Fragment aus einer verlorenen Rede des Cicero, der Rede *Pro Gallio*. Das Fragment ist von Hieronymus in einer seiner Episteln überliefert (Cic. fr. 4 Crawford = Hier. *ep.* 52,8). Hier heißt es, daß Sokrates zusammen mit Epikur auf der Bühne aufgetreten sei, wahrscheinlich in einer Symposium-Szene. Daß ein solches Treffen rein chronologisch unmöglich gewesen wäre, merkt Cicero gleich an und wertet dies als ein Zeichen dafür, daß der publikumsgefällige Mimus-Autor völlig ungebildet war – spöttisch nennt er ihn *perlitteratus*. Warum nun Epikur und Sokrates in diesem *Mimus* gemeinsam auf der Bühne gezeigt werden und worüber sie sich miteinander unterhielten, kann nur erraten werden. Lieferten sie sich aus unterschiedlichen Positionen heraus einen dialektischen Kampf um das Ziel des guten Lebens? <sup>[7]</sup> Oder vertraten sie dort ähnliche Ansichten? Bisher haben wir gesehen, daß Epikur und einige seiner Schüler vor allem die methodischen Grundlagen der sokratischen Pädagogik scharf kritisierten und ablehnten. Und doch – das haben insbesondere die Beiträge von M. Erler gezeigt (Siehe bes. Erler 2001 und 2009) – scheinen sich Epikur und Sokrates in der Rezeptionsgeschichte manchmal viel näher zu stehen, als oft angenommen wurde (vgl. Acosta Méndez, Angeli 1992, 36–37; Campos-Daroca 2019, 237). Nicht zuletzt, wie J. E. Heßler kürzlich vorschlug, gerade im Bereich der Pädagogik, insofern als Epikur die Methode der sokratischen Protrepitik übernommen haben könnte (Heßler 2018).

In einem fiktiven Brief des Alkiphron schreibt die Hetäre und Epikurschülerin Leontion an ihre Freundin Lamia (Usener 1887, 146 = fr. 69T Erbi), Epikur „verhalte sich wie ein Sokrates“ (σωκρατίζειν), verstelle sich durch Ironie (εἰρωνεύεσθαι), halte Pythokles für einen Alkibiades und sie selbst für eine Xanthippe. In diesem Fall sind die Parallelen, die stark an die platonische Maske des Sokrates angelehnt sind, gewiß auf parodistische Absicht zurückzuführen. Jedoch: Könnte Leontions Vergleich nicht auch darauf hindeuten, daß Sokrates und Epikur von manchen als Verkörperung eines gewissen Philosophentyps wahrgenommen wurden?

Selbstbeherrschung, Weisheit und Genügsamkeit sind Eigenschaften, die traditionell sowohl Sokrates als auch Epikur zugeschrieben wurden und womöglich jene gemeinsame Basis darstellen, die manchmal dazu führt, daß sie beide tatsächlich unter einen bestimmten Charakter zusammengefaßt werden (Siehe Erler 2001, 216). Sokrates als selbstbeherrschter, weiser und genügsamer Mann begegnet uns vor allem in der Darstellung Xenophons (vgl. etwa Xen. *Mem.* 1,1,11–16; 1,2,1–8. Siehe Döring 1979, 2; Erler 2001, 203 und Anm. 12; O'Con-

nor 2011. Vgl. fr. 28 Acosta Méndez, Angeli; Phid. PHerc. 558 Sottoposto 1 col. 1 Giuliano).[8] Epikur wiederum wird von seinen Anhängern als der σοφός schlechthin wahrgenommen und verehrt, wobei sein genügsamer Lebensstil, trotz aller späteren Vorwürfe, ein kennzeichnendes Element seines Hedonismus ist. Es ist bezeichnend, daß Cicero gerade diesen Aspekt der epikureischen Lebensführung mit einem Verweis auf die wiederum ‚authentische‘ Genügsamkeit des Sokrates ins Lächerliche zieht. Im fünften Buch der *Tusculanae*, im Rahmen einer Diskussion über die Interdependenz von Tugend und Glück, bemerkt Cicero (Cic. *Tusc.* 5,9,26 = fr. 459 Us.):

An malumus Epicurum imitari? qui multa praeclare saepe dicit; quam enim sibi constanter convenienterque dicat, non laborat. laudat tenuem victum. philosophi id quidem, sed si Socrates aut Antisthenes diceret, non is qui finem bonorum voluptatem esse dixerit.

Ziehen wir es vor, Epikur zu imitieren? Er spricht oft sehr gut: Denn er achtet dabei kaum auf Konsistenz oder Angemessenheit. Er lobt einen bescheidenen Lebensstil: Das ist zwar eines Philosophen würdig, aber nur wenn ein Sokrates oder ein Antisthenes dies getan hätten, nicht er, der die Lust als höchstes Gut definiert hat! [9]

Genügsamkeit als gemeinsames Element von Sokrates' und Epikurs Definition eines guten Lebens taucht auch bei Juvenal, einem anderen römischen Autor, auf, wenn er den Inhalt von Epikurs bekannter Triade μή πεινῆν, μή διψῆν, μή ῥιγοῦν (GV 33: „Nicht hungern, nicht dürsten, nicht frieren“; siehe dazu Arrighetti 1973, 562–563) implizit auf das *exemplum Socratis* zurückführt (Juv. *Sat.* 14,316 = fr. 472 Us.):

mensura tamen quae | sufficiat census, si quis me consulat, edam: | in quantum sitis atque fames et frigora poscunt, | quantum, Epicure, tibi paruis suffecit in hortis, | quantum Socratici ceperunt ante penates; | numquam aliud natura, aliud sapientia dicit.

Und doch, wenn mich jemand fragt, | was das hinreichende Maß eines Vermögens ist, so werde ich antworten: | was Durst, Hunger und Kälte erfordern, | was, o Epikur, dir in deinen kleinen Gärten genügte, | was Sokrates' Penaten zuvor zu sich genommen hatten; | es kommt nie vor, daß die Natur das eine sagt und die Weisheit das andere.

Eben dieser Gedanke, der später breit rezipiert wird, (Vgl. Boudon-Millot 2011) wird im pseudoplatonischen Dialog *Eryxias* (datiert auf das 3. Jh., siehe Donato 2023: 17–22) tatsächlich Sokrates in den Mund gelegt, der in einer Diskussion mit Kritias über die Rolle der Genügsamkeit für ein glückliches Leben seinem Gesprächspartner die folgende rhetorische Frage stellt ([Plat.] *Eryx.* 404a5–8):

Τί ὃ' εἰ ὑπάρχοι τῷ ἀνθρώπῳ σίτια καὶ ποτὰ καὶ ἱμάτια καὶ τᾶλλα οἷς αὐτὸς πρὸς τὸ σῶμα μέλλοι χρῆσθαι, ἄρ' ἂν τι προσδέοιτο χρυσοῦ ἢ ἀργυρίου ἢ ἄλλου του, οἷς ταῦτα ποριεῖται ἃ γε δὴ ὑπάρχοι;

Wenn der Mensch mit Essen, Trinken, Kleidung – mit einem Wort mit allem, was er für seinen Körper benötigt – versorgt wäre, bräuchte er dann noch Gold, Silber oder etwas anderes, um sich das zu verschaffen, was ohnehin schon da ist?

Genügsamkeit ist jedoch nicht das Einzige, was Sokrates und Epikur als σοφοί verbindet. Sowohl für Sokrates als auch für Epikur steht die Sorge um die Seele des Einzelnen im Mittelpunkt (vgl. Acosta-Méndez, Angeli 1992, 32), was wiederum in beiden Fällen zu einer Distanzierung von politischen und öffentlichen Angelegenheiten führt. In Buch 3 seiner *Rhetorik* verweist Philodem auf Sokrates als erfolgreichen Vermittler bei individuellen Streitigkeiten, der aber, wie der Verlauf seines Prozesses zeigte, kaum einen Einfluß auf die Masse gehabt habe (Phld. *Rhet.* 3 (PHerc. 1506) col. 18,9–28 [vol. II p. 223 Sudhaus = fr. 17 Acosta-Méndez, Angeli]. Vgl. Acosta-Méndez, Angeli 1992, 119–120). Dies war vermutlich auch Sokrates' eigene Absicht, wenn er sich in Platons *Apologie* als jemanden beschreibt, der sich viel lieber in privaten Gesprächen mit Einzelnen um das Gemeinwohl kümmert und sich konsequenterweise möglichst wenig der Öffentlichkeit aussetzt. Die aktive Beteiligung an politischen Angelegenheiten habe er, der Stimme des δαίμόνιον folgend, möglichst vermieden (Plat. *Ap. Socr.* 31c4–d7):

ἴσως ἂν οὖν δόξειεν ἄτοπον εἶναι, ὅτι δὴ ἐγὼ ἰδίᾳ μὲν ταῦτα συμβουλεύω περιῶν καὶ πολυπραγμονῶ, δημοσίᾳ δὲ οὐ τολμῶ ἀναβαίνων εἰς τὸ πλῆθος τὸ ὑμέτερον συμβουλεύειν τῇ πόλει. τοῦτου δὲ αἰτίον ἔστιν ὃ ὑμεῖς ἐμοῦ πολλάκις ἀκηκόατε πολλοῦ λέγοντος, ὅτι μοι θεῖόν τι καὶ δαίμόνιον γίνεται φωνή [...] τοῦτ' ἔστιν ὃ μοι ἐναντιοῦται τὰ πολιτικά πράττειν, καὶ παγκάλως γέ μοι δοκεῖ ἐναντιοῦσθαι.

Vielleicht mag es seltsam vorkommen, daß ich im Privaten solche Ratschläge gebe und mich um die Angelegenheiten anderer tatkräftig kümmere, während ich mich in der Öffentlichkeit nicht traue, vor das Volk zu treten und die Stadt über eure Interessen zu beraten. Der Grund dafür ist das, was ihr schon oft von mir gehört habt: daß ich so etwas wie eine göttliche und dämonische Stimme in mir habe [...]. Das ist es, was mich davon abhält, mich in die Politik einzumischen, und dies zu Recht, wie es mir scheint.

Kurz danach heißt es noch (Plat. *Ap. Socr.* 32a1–4):

ἀναγκαῖόν ἐστι τὸν τῷ ὄντι μαχοῦμενον ὑπὲρ τοῦ δικαίου, καὶ εἰ μέλλει ὀλίγον χρόνον σωθῆσθαι, ἰδιωτεύειν ἀλλὰ μὴ δημοσιεύειν.

Wer wirklich für die Gerechtigkeit kämpft, muß, wenn er sich auch nur für kurze Zeit retten will, ein privates und kein öffentliches Leben führen.

Obwohl Sokrates nichtsdestoweniger am politischen Leben in Athen teilnahm und sein Leben nie völlig abseits des Öffentlichen führte (Roskam 2007, 5. 65–66. 114), liegt hier ein Vergleich mit Epikurs entschiedener Verwerfung des politischen Engagements nahe. Epikurs Abneigung gegen aktive Politik wird durch mehrere Quellen belegt. In der knappen Beschreibung des epikureischen σοφός, die er dem *Brief an Menoikeus* unmittelbar voranstellt (siehe *supra*), zitiert Diogenes Laertios aus dem Traktat *Περὶ βίωv*, in dem Epikur das Gebot ausspricht, „(der Weise) soll sich nicht am politischen Leben beteiligen“ (Diog. Laert. 10,119 = fr. 8 Us.: οὐδὲ πολιτεύσασθαι). Ähnlich lautet die Ermahnung, die im *Gnomologium Vaticanum* zu lesen ist (GV 58):

Ἐκλυτέον ἑαυτοὺς ἐκ τοῦ περὶ τὰ ἐγκύκλια καὶ πολιτικά δεσμοτηρίου.

Es gilt, sich aus dem Gefängnis von Geschäft und Politik zu befreien.

Epikur selbst hatte sich an diese Maxime stets gehalten, die auch mit seinen charakterlichen Neigungen einhergegangen sein soll: Wieder von Diogenes erfahren wir, daß er „sich aus Bescheidenheit vom politischen Leben fernhielt“ (Diog. Laert. 10,10: ὑπερβολῆ γὰρ ἐπιεικείας οὐδὲ πολιτείας ἤψατο). Sowohl in Sokrates' als auch in Epikurs Fall ist die Zurückhaltung, aktiv am politischen Leben teilzunehmen, auf die *individuelle Ausrichtung* ihrer philosophischen Botschaft zurückzuführen. Weder Sokrates noch der epikureische Weise sprechen gerne zu den Massen: οὐ πανηγυριεῖν δέ, „er wird keine öffentliche Rede halten“, heißt es in der mehrfach erwähnten Beschreibung des σοφός, die Diogenes bietet (Diog. Laert. 10,120a = fr. 566 Us.). Beide bevorzugen das persönliche Gespräch bzw. das Gespräch im vertrauten Kreis der Schule, weit weg von den Feindseligkeiten und potentiellen Mißverständnissen der Öffentlichkeit. Die erste Sorge gilt der individuellen – und zunächst der eigenen – Seele. Epikur nennt dies τὸ κατὰ ψυχὴν ὑγιαῖνον, „die Gesundheit der Seele“ (*Ep. Men.* 122); Sokrates wiederum spricht von τὸ ἑαυτοῦ ἐπιμελεῖσθαι, „die Sorge um sich selbst“ (Plat. *Alc. I* 127e1–2) – eine Konvergenz, die nicht zuletzt als Folge des gemeinsamen Verständnisses von Form und Funktion protreptischer Reden interpretiert wurde (Siehe Heßler 2018, 674–675). Sorge um die eigene Seele bedeutet aber auch *meditatio mortis*. Die philosophischen Argumente, die diese „Sorge um die Seele“ ausmachen, beruhen auf ganz unterschiedlichen Annahmen: einerseits (Sokrates) das Fortleben der ψυχὴ nach dem Tod; andererseits (Epikur) ihre völlige Auflösung (Heßler 2014, 218–219); aber die Prämisse läßt sich dennoch unter eine gemeinsame Formulierung bringen: *Philosophieren als Sorge um die Seele*, das gleichzeitig eine Vorbereitung auf einen furchtlosen Tod ist.

Halten wir nun diese Beobachtung fest und kehren zu der Frage zurück, ob und inwiefern im Epikureismus auch eine positive Rezeption des Sokrates zu erkennen ist. Grundsätzlich ist eine billigende Darstellung von Sokrates durch epikureische Autoren vor allem dann zu erwarten, wenn es nicht gerade um Sokrates' pädagogische Methode geht, sondern generell um seine Haltung als Philosoph. Dies ist besonders deutlich an Philodems Wertung des Sokrates zu beobachten (Siehe Acosta Méndez, Angeli 1992, 102–138; Erler 2001, 222). Während die Abhandlung *De vitiis*, wie wir gesehen haben, eine gnadenlose Zeichnung des Sokrates als Verkörperung des unaufrichtigen Ironikers bietet und damit eine klare Verurteilung der εἰρωνεία als pädagogisches Mittel zum Ausdruck bringt,<sup>[10]</sup> erscheint Sokrates in anderen Werken des Philodem, nämlich in der *Rhetorik* und im vierten Buch *De morte*, als durchaus positives Vorbild (vgl. Acosta Méndez, Angeli 1992, 112–115). Im 3. Buch der *Rhetorik* (in einem ansonsten textuell sehr lückenhaften Kontext) wird Rhetorik, die nach Philodems Ansicht keine zwingende Verbindung zur Philosophie haben muß, dem echten philosophischen Diskurs gegenübergestellt, der wiederum stets um die Wahrheit bemüht ist: Als ‚klassisches‘ Beispiel dieses Strebens um Wahrheit, und damit der Überlegenheit des philosophischen Diskurses, scheint hier Sokrates angeführt zu werden (Phld. *Rhet.* 3 (PHerc. 1506) col. 5 [vol. II pp. 207–208 Sudhaus = fr. 16 Acosta Méndez, Angeli]). Vgl. Acosta Méndez, Angeli 1992, 118). Ebenso viel Anerkennung zollt Philodem Sokrates' Haltung gegenüber der ihm von un-

gerechten Mächten auferlegten Todesstrafe, wie es in *De morte* im Kontext einer typischen Argumentation der Trostliteratur klar wird (Phld. *Mort.* 4 col. 33,37–34,7 Henry = fr. 7 Acosta Méndez, Angeli):[11]

[π]άλιν δὴ συνγνωστὸν ἄν δόξειε[ν] | εἶναι τὸ λυπεῖσθαι μέλλοντα καταστ[ρ]έφειν βιαίως ὑπὸ  
δικαστηρίου κατακεκρι|μένον ἢ δυνάστου, καθάπερ ὁ Παλαμή|δης καὶ Σωκράτης καὶ Καλλισθένης  
ἔσ|πι μὲν γὰρ ἀμέλει τῶν ἄγαν παραλό|γων καὶ σπανιωτάτων περὶ σοφοῦς ἄν|δρας.

Andererseits scheint es verzeihlich zu sein, wenn man aufgrund einer Verurteilung durch ein Gericht oder einen Herrscher gewaltsam sterben muß, wie etwa Palamedes, Sokrates und Kallisthenes. Denn dies gehört natürlich zu den Dingen, die äußerst unvorhersehbar und *in Bezug auf weise Männer* (περὶ σοφοῦς ἄνδρας) sehr ungewöhnlich sind.

Zusammen mit Palamedes und Kallisthenes wird Sokrates als σοφὸς ἀνὴρ bezeichnet, und hochwahrscheinlich basiert hier Philodems Bild des Sokrates auf der Präsentation, die Platon in der *Apologie* vorlegt (siehe Acosta Méndez, Angeli 1991, 234–243). Besonders relevant an dieser letzten Passage ist die Tatsache, daß Sokrates' Tod als *exemplum* für einen Tod im Sinne philosophischen Gleichmuts dargestellt wird, und zwar ungeachtet der – für einen Epikureer unhaltbaren – Argumente, die bei Sokrates zu dieser Haltung geführt haben. Es gilt jedoch zu beachten: Wenn auch Sokrates dem Tod durch die Macht des Stadtgerichts als σοφὸς begegnet, so bleibt ihm Epikur jedenfalls insofern überlegen, als daß dieser mit seinem Verhalten – vor allem in Bezug auf seine Frömmigkeit – niemals in Konflikt mit den athenischen Institutionen geriet: Auf einen impliziten Vergleich zwischen Sokrates und Epikur in dieser Hinsicht deutet eine Passage aus Philodems *De pietate* hin (Phld. *Piet.* 1 col. 53,8–24 Obbink; vgl. Acosta Méndez, Angeli 1992, 137–138):

τοί|[γ]αρ οὖν ἐνίων μὲν | ἐγκληθέντων ἐπὶ | τῷ βίῳ καὶ τοῖς λό|γοις φιλοσόφων, ἐ|νίων δὲ  
κάκ τῆς πό|λεως, τινῶν δὲ κά|κ τῆς συμμαχίας ἐ|ξορισθέντων καὶ θα|νατωθέντων, ἀπάν|των  
δὲ κωμωδῆ|θέντων, μόνος Ἐπί|[κ]ουρος ἄμα τοῖς γνη|[σί]ως συμβιῶσασι[ν] | αὐ|τῷ  
μεγα|λομε|[ρῶ]ς διεφύλαξεν αὐ|[τ]όν (...).

Während nämlich einige Philosophen wegen ihrer Lebensweise und ihrer Lehren verfolgt und einige aus der Stadt verbannt, andere sogar aus dem Bündnis ausgeschlossen und hingerichtet wurden und alle zur Zielscheibe von Komödienschreibern wurden, sicherte Epikur allein in großartiger Weise Schutz für sich und diejenigen, die mit ihm als loyale Schüler (γνησίως) zusammenlebten [...].

Ähnlichkeiten zwischen Sokrates und Epikur, besonders im Hinblick auf die Haltung des Weisen, können also auf der einen Seite zu einer eher mildernden, gar positiven Darstellung von Sokrates durch einige Epikureer geführt haben. Auf der anderen Seite könnte eben diese Nähe auch ein Grund dafür gewesen sein, daß manche Kritik gegen Sokrates aus dem epikureischen Lager so harsch ausfiel – als wäre hier, wie eingangs angedeutet, das Unbehagen an einer drohenden Konkurrenz spürbar. Womöglich zeigt sich darin auch die Absicht, klare Grenzen zu ziehen, um die eigene philosophische Identität und den Anspruch auf Originalität zu wahren (siehe Döring 1998, 169)[12] – gewiß auch in indirekter Form, etwa durch das sokratische Erbe von Arkesilaos' skeptischer Akademie. Eine solche Behandlung

– um wieder mit einem Zeugnis der sonst üblichen antisokratischen Haltung der Epikureer zu schließen – widmet Kolotes dem Sokrates. In offenem Widerspruch zu der Wertung von Sokrates als σοφός, die wir gerade in Philodems *De morte* gesehen haben, weist Kolotes die Bezeichnung von Sokrates als σοφώτατος, wie sie Chairephon von der Pythia in Delphi erfährt, als ein absichtlich ausgedachtes Loblied zurück (Plut. *Adv. Col.* 17 1116e–f = fr. 314 Us. Eine Anspielung auf diese bekannte Anekdote könnte in Phld. PHerc. 558 fr. 16 Giuliano (Giuliano 2001, 77–78) zu erkennen sein): „Die Anekdote von Chairephon werde ich weglassen“, heißt es in Plutarchs Zitat, „denn sie ist eine vollkommen grobe und sophistische Erzählung“ (τὸ μὲν οὖν τοῦ Χαιρεφῶντος διὰ τὸ τελῶς σοφιστικὸν καὶ φορτικὸν διήγημα εἶναι παρήσομεν).[13]

#### **IV. Schlußbemerkungen**

So fragmentarisch sie manchmal auch sind, werfen die Quellen zur Sokrateskritik im Epikureismus, wie ich zu zeigen versuchte, wichtige methodische Fragen auf. Sokrates' Ironie als Zeichen einer unaufrichtigen Haltung dem Gesprächspartner gegenüber steht hier im Mittelpunkt der Kritik. Es ist anzunehmen, daß der Hintergrund dieser Divergenz der offene Widerspruch zum epikureischen Konzept von Parrhesie war. Gute Pädagogik kann aus Sicht der Epikureer nur auf vollständiger Transparenz in der Wissensvermittlung beruhen, was wiederum jede Art ‚didaktisch‘ bedingter Form von Verstellung von Seiten des Lehrers ausschließt. Allerdings ist Sokrates' ironische Disposition, wenn man sich an dessen Darstellung in der platonischen *Apologie* hält, womöglich anders zu deuten. Die Kritik an Sokrates' Ironie ist also auch eng verbunden mit der Frage, welches Bild des Sokrates jeweils rezipiert wird. Es gibt textuelle Evidenz dafür, daß die epikureische Rezeption der Sokratesfigur besonders auf Platons aporetischen Dialogen, z. T. aber auch auf Aristophanes' Parodie Bezug nimmt. Die mitunter deutlich positivere Wertung des Sokrates als Philosoph, die uns vor allem in einigen von Philodems Schriften begegnet, ist wiederum sowohl auf Xenophon als auch auf Sokrates' Selbstdarstellung in Platons *Apologie* zurückzuführen. Diese positive Wertung läßt sich durch grundsätzliche Konvergenzpunkte zwischen Sokrates' und Epikurs Entwurf der philosophischen Lebensweise erklären. Gerade diese könnten aber bei manchen Epikureern wie Kolotes auch zu einer bewußt eingesetzten ‚Verteidigung durch Angriff‘ geführt haben.

---

#### **Anmerkungen**

[1] Nach Erler ist die Kritik an Sokrates' Ironie vor allem dem dogmatischen Charakter der epikureischen Wissensvermittlung geschuldet, wobei die Ironie aus epikureischer Perspektive wiederum das Hauptmittel einer skeptischen, und damit abzulehnenden, Art der Wissensvermittlung darstellt.

[2] Soweit nichts anders angegeben, stammen die Übersetzungen vom Verfasser.

[3] Philodems Quelle ist hier die Schrift Περὶ τοῦ κουφίζειν ὑπερηφανίας, die wahrscheinlich dem Peripatetiker Ariston von Keos zuzuschreiben ist (für eine Identifikation mit dem Stoiker Ariston von Kios plädiert dagegen Ranocchia 2007).

[4] Laut Delle Donne 2017, 2961 ist es vor allem der ‚skeptische‘ Sokrates, der u. a. von Arkesilaos als Vorbild übernommen wird, den Kolotes in seiner Schrift (und auch anderswo: etwa in den fragmentarisch erhaltenen *Contra Lysin* und *Contra Euthydemum*, wozu Kleve 1983, 231; De Sanctis 2022) kritisierte:

siehe hierzu Acosta-Méndez, Angeli 1992, 55–81. Gegen eine größtenteils durch Arkesilaos' skeptische Positionen vermittelte Rezeption des Sokrates bei Kolotes, statt dessen für eine stärkere Rolle des ‚platonischen‘ Sokrates in dieser Rezeption argumentiert nun De Sanctis 2022.

[5] Auf Aristophanes' Darstellung des Sokrates könnte sich Philodem beziehen in PHerc. 495 fr. 4 col. 2, wo der Terminus ἡ κάρδοπος (Backmulde), der gerade in Aristophanes' *Wolken* vorkommt (Nub. 678; Sokrates belehrt Strepsiades über das richtige Genus verschiedener Substantive), laut Herausgeber mit relativer Sicherheit lesbar ist. Eine Anspielung auf die in Platons *Phaedon* angesprochene vorsokratische Theorie (Plat. *Phaed.* 99b8), die Erde sei durch die Luft gestützt ὡσπερ καρδόπω πλατεία, wäre hier laut Giuliano (2001, 55) ebenso nicht auszuschließen. PHerc. 495 und 558, über Sokrates und seine Schule (wohl zwei Kopien desselben Werkes) sind wahrscheinlich als Teile von Philodems Σύνταξις τῶν φιλοσόφων zu betrachten: siehe Giuliano 2011, 45; Fleischer 2021, 11.

[6] In der Tat vereint Sokrates' Figur in Aristophanes' Charakterisierung viele Elemente, die in der Wahrnehmung des Publikums als typische Züge eines „Intellektuellen“ galten: Döring 1998, 156; vgl. auch Imperio 1998.

[7] Laut Diogenes Laertios (fr. 63 Us. = 1,119 Arr.2) behauptete Epikur in seinem Symposium, der σοφός solle nicht „leichtfertig im Rausch schwatzen“ (οὐδὲ μὴν ληρήσειν ἐν μέθῃ φησί), was als polemische Anspielung auf Sokrates im platonischen Symposium verstanden werden könnte. Vgl. Campos-Daroca 2019, 240. Zu Epikurs Auseinandersetzung mit Platons Dialogen vgl. ferner Verde 2020.

[8] Sokrates' Behauptung in Xenophons *Oeconomicus* (2,4–8), daß ihm fünf *minae* für das Notwendigste genügten und Wohlstand (εὐετηρία) im Leben keine Rolle spiele, weist Philodem in *De oeconomia* (col. 5,4–14 Tsouna) – freilich eher konkret auf die Verwaltung eines Haushaltes als auf die Lebensweise des Philosophen bezogen – als „wirklichkeitsfremd“ (ἄτοπον) und „vernunftwidrig“ (τῷ νῷ μαχόμενον) zurück.

[9] Vgl. zur Struktur von Ciceros Argument Plut. *Adv. Col.* 18 1117e: ἐκεῖνος ἦν, ὃ μακάριε, κατὰ Σωκράτους ἔλεγχος ἕτερα μὲν λέγοντος ἕτερα δὲ πράπτοντος, εἰ τὸ ἠδέως ζῆν τέλος ἐκθέμενος οὕτως (scil. wie Sokrates tatsächlich lebte) ἐβίωσε.

[10] Die Interpretation von fr. 26 aus Philodems *De libertate dicendi* als positive Bewertung der Ironie als maßvoll eingesetzter Strategie der Ermahnung beruht auf einer Konjektur und kann daher nicht als belastbares Zeugnis angeführt werden (pace Acosta Méndez, Angeli 1992, 106): Phld. *Lib. dic.* fr. 26,4–12 Olivieri: τιθῶμεν δὲ πρὸ ὀμ|μάτων καὶ τὴν διαφο|ράν ἦν ἔχει κηδεμονι|κῆ νομθητίας [ἄρ] ἄρρησ|[κοῦση]ς μὲν, ἐπει[κ]ῶς δὲ | [δ]ακρυόσης ἅπαντας· εἰρω|νείας, καὶ δὴ γάρ ὑπὸ ταύ|της εἶ[ν]οι δελεα[ζ]όμενοι | [τὴν νομθητίαν ἠδέως ἀναδέ|χονται]. Vgl. Konstan et al. 1998, 43: „O[livieri]'s conjecture for line 12 ([τὴν νομθητίαν ἠδέως ἀναδέ|χονται]) is pure speculation“.

[11] Siehe Clay 2003. Der vermeintliche Verweis auf ein „Σωκράτειον“, ein „sokratisches Argument“, dessen sich Epikur in seinem *Περὶ βίων* bedient haben soll (dazu siehe Erler 1994, 86) wird durch die neue Lektüre des Papyrus nicht bestätigt (Phld. *Mort.* col. 1,14–15 Henry; = fr. 2 Acosta-Méndez, Angeli; siehe Henry 2009, 4) und fällt deshalb als mögliche Quelle aus.

[12] Erler 2001, 215 interpretiert einerseits die Sokrateskritik als Versuch, die stoische Aneignung sokratischer Argumente (dazu siehe insbes. Erler 2001, 205–215) zu kontern; andererseits die respektvolle Haltung, die manche Epikureer wie Philodem ihm gegenüber an den Tag legen, als Versuch, „die Konkurrenz auszustechen“.

[13] Dabei macht sich Kolotes auch über Sokrates' philosophisches Hauptanliegen, die Erforschung des Wesens des Menschen (ζητοῦντα τί ἀνθρωπός ἐστι), lustig und verspottet seine Beteuerung, er wisse nicht, wer er selbst sei, als νεανιεύεσθαι („sich leichtsinnig wie ein Jugendlicher verhalten“). Das Verb νεανιεύεσθαι ist typisch sokratisch-platonisch, kommt etwa in *Phaedr.* 235a6 in Bezug auf den Stil von Lysias' Rede vor. Es ist davon auszugehen, daß es hier von Kolotes mit bewußt polemischer Absicht verwendet wird.

---

## Bibliographische Hinweise

Acosta Méndez, Angeli 1992

E. Acosta Méndez, A. Angeli (a cura di), *Filodemo. Testimonianze su Socrate*, Napoli 1992.

Angeli 2007

A. Angeli, *Aristone, Epistola sull'alleggerirsi della superbia: le tecniche espositive della κεφαλαίωσις filodemea (Philod., Vit. X coll. X 30-XXIV 21) e le metodologie della trattatistica sui caratteri*, "Studi di Egittologia e di Papirologia" 4 (2007), 9-39.

Angeli 2013

A. Angeli, *Lettere di Epicuro dall'Egitto (POxy LXXVI 5077)*, "Studi di Egittologia e di Papirologia" 10 (2013) 9-31.

Annas 1988

J. Annas, *The Heirs of Socrates*, "Phoenix" 33/1 (1988) 100-112.

Campos-Daroca 2019

M. Campos-Daroca, *Epicurus and the Epicureans on Socrates and the Socratics*, in Ch. Moore (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Socrates*, Leiden-Boston 2019, 265-327.

Clay 2003

D. Clay, *The Trial of Socrates in Herculaneum*, "Cronache Ercolanesi" 33 (2003), 89-100.

Concolino Mancini 1976

A. Concolino Mancini, *Sulle opere polemiche di Colote*, "Cronache Ercolanesi" 6 (1976) 61-67.

Corti 2014

A. Corti, *L'Adversus Colotem di Plutarco. Storia di una polemica filosofica*, Leuven 2014.

Crönert 1906

W. Crönert, *Kolotes und Menedemos*, München 1906.

De Sanctis 2013

D. De Sanctis, *La salvezza nelle parole: l'immagine del Soter nel Peri parrhesias di Filodemo*, "Cronache Ercolanesi" 43 (2013), 63-71.

De Sanctis 2022

D. De Sanctis, *Socrate nel Kepos: ricezione epicurea del pensiero di Socrate nel Contra Lysidem e nel Contra Enthydemum di Colote*, in C. Marsico (ed.), *Socrates and the Socratic Philosophies. Selected Papers from Socratica IV*, Baden-Baden 2022, 393-404.

Delle Donne 2017

C. Delle Donne, *Contro Colote: introduzione, traduzione e note*, in E. Lelli, G. Pisani (a cura di), *Plutarco. Tutti i Moralia*, Milano 2017, 2153-2193 e 2957-2972.

Donato 2023

M. Donato (a cura di), *Platone. Erissia*, Baden-Baden 2023.

Döring 1979

K. Döring, *Exemplum Socratis. Studien zur Sokratesnachwirkung in der kynisch-stoischen Populärphilosophie der frühen Kaiserzeit und im frühen Christentum*, Wiesbaden 1979.

Döring 1998

K. Döring, *Sokrates, die Sokratiker und die von ihnen begründeten Traditionen*, in H. Flashar (Hrsg.), *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike* 2/1, Basel 1998, 139-364.

Erbì 2019

M. Erbì, *La Lettera ai filosofi di Mitilene: una proposta di ricostruzione*, "Cronache Ercolanesi" 49 (2019), 5-15.

Erbì 2020

M. Erbì (a cura di), *Epicuro, Lettere. Frammenti e testimonianze*, Pisa-Roma 2020.

Erler 1994

M. Erler, *Epikur. Die Schule Epikurs*, in H. Flashar (Hrsg.), *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike* 4/1, Basel 1994, 29-490.

Erler 2001

M. Erler, *Sokrates' Rolle im Hellenismus*, in H. Kessler (Hrsg.), *Sokrates. Nachfolge und Eigenwege*, Kusterdingen 2001, 201-232.

Erler 2009

M. Erler, *Parrhesie und Ironie. Platons Sokrates und die epikureische Tradition*, in R. F. Gleis (Hrsg.), *Ironie. Griechische und lateinische Fallstudien*, Trier 2009, 59-75.

Erler 2019

M. Erler, *Platon und seine Rhetorik*, in M. Erler, Ch. Tornau (Hrsgg.), *Handbuch Antike Rhetorik*, Berlin-Boston 2019, 315-337.

Fleischer 2021

K. Fleischer, *Structuring the 'History of Philosophy' – A Comparison between Philodemus and Diogenes Laertius in the Light of New Evidence*, "The Classical Quarterly" 69/2 (2021), 1-16.

Giannantoni 1991

G. Giannantoni (ed.), *Socratis et Socraticorum reliquiae*, 4 vol., Napoli 1991.

Giuliano 2001

F. M. Giuliano, PHerc. 495-PHerc. 558 (*Filodemo, Storia di Socrate e della sua scuola?*): edizione, commento, questioni compositive e attributive, "Cronache Ercolanesi" 31 (2001), 37-79.

Heßler 2018

J. E. Heßler, *Socratic protreptic and Epicurus: Healing through philosophy*, in A. Stavru, C. Moore (eds.), *Socrates and Socratic Dialogue*, Leiden 2018, 665-681.

Imperio 1998

O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in A. M. Belardinelli, O. Imperio, G. Mastromarco, M. Pellegrino, P. Totaro (a cura di), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari 1998, 43-130.

Kechagia 2011

E. Kechagia, *Plutarch against Colotes. A Lesson in History of Philosophy*, Oxford 2011.

Kleve 1983

K. Kleve, *Scurra Atticus. The Epicurean View of Socrates*, in *Syzetesis. Studi sull'Epicureismo Greco e Romano offerti a Marcello Gigante*, Napoli 1983, 227-253.

Long 1988

A. A. Long, *Socrates in Hellenistic Philosophy*, "The Classical Quarterly" 38/1 (1988), 150-171.

Long 1999

A. A. Long, *The Socratic Legacy*, in K. Algra et al. (eds.), *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*, Cambridge 1999, 617-641.

O'Connor 2011

D. O'Connor, *Xenophon and the Envidable Life of Socrates*, in D. R. Morrison (ed.), *The Cambridge Companion to Socrates*, Cambridge 2011, 48-74.

Ranocchia 2007

G. Ranocchia, *Aristone*, Sul modo di liberare dalla superbia nel decimo libro *De vitiis di Filodemo*, Firenze 2007.

Regali 2020

M. Regali, *Platone nel Κῆπος: i sogni di Socrate nella polemica di Epicuro*, in G. Leone, F. G. Masi, F. Verde (a cura di), *Vedere l'invisibile. Rileggendo il XXXIV libro Sulla natura di Epicuro (PHerc. 1431)*, Sesto Supplemento a "Cronache Ercolanesi", Napoli 2020.

Renger, Stellmacher 2013

A.-B. Renger, A. Stellmacher, *Sokrates*, in P. von Möllendorff, A. Simonis, L. Simonis (Hrsgg.), *Der Neue Pauly Suppl. 8: Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik*, Stuttgart-Weimar 2013, 912-932.

Riley 1980

M. T. Riley, *The Epicurean Criticism of Socrates*, "Phoenix" 34/1 (1980), 55-68.

Roskam 2007

G. Roskam, 'Live Unnoticed'. Λάθε βιώσας. *On the Vicissitudes of an Epicurean Doctrine*, Leiden-Boston 2007.

Schneider 2019

M. Th. Schneider, „Da setzen wir noch eins drauf!“ (*Selbst-Ironie und vielsagende Namen bei Plutarch und ein neuer Blick auf (Ps.-)Plutarchs Parallela Minora*, "Millennium" 16 (2019), 93-116.

Usener 1887

H. Usener, *Epicurea*, Leipzig 1887.

Verde 2020

F. Verde, *L'epistemologia di Epicuro e il Teeteto di Platone*, "Historia Philosophica" 18 (2020), 13-44.

Vlastos 1991

G. Vlastos, *Socrates, Ironist and Moral Philosopher*, Ithaca 1991.

---

## English abstract

This article reviews the surviving evidence for the Epicurean appraisal of Socrates and assesses how that reception shaped Epicurean views on pedagogy and philosophical identity. After assembling the testimonia—principally Epicurus, Metrodorus, Colotes, Philodemus, Plutarch, and Cicero—the study distinguishes two main strands of argument. 1) A critical strand accuses Socrates of εἰρωνεία (ironic dissimulation) and aligns him with the sophists, presenting his method as incompatible with the Epicurean ideal of open, direct teaching (παρηγοία). 2) A conciliatory strand, attested above all in Philodemus, highlights points of convergence, including temperance, therapeutic self-examination, and preparedness for death. By tracing how these strands interact within Epicurean polemics, the article shows that disagreement over Socrates served as an internal catalyst for clarifying Epicurean educational principles and for marking the bound-

aries between schools. The case illustrates more broadly how polemical engagement in the Hellenistic period could function both as a means of self-definition and as a channel for the selective appropriation of rival doctrines.

---

*keywords* | Epicureanism; Socrates; Pedagogy; *Parrhesia*; Hellenistic Philosophical Debates.

---

# Con o senza *akribeia*?

## Su filosofia e scienza nel dibattito ellenistico\*

Selene I.S. Brumana

Nel contributo si intende riflettere sulla ricerca o meno di esattezza come possibile elemento di dibattito in età ellenistica nella determinazione della fisionomia, ovvero dell'identità disciplinare, della filosofia e della scienza. Si tratterà di considerare l'esattezza nelle sue sfumature, anzitutto come precisione che si realizza in un approfondimento scrupoloso e come rigore epistemologico perseguito. In una parola, il tema della *akribeia* o meno delle discipline si rivela di notevole importanza e, in queste articolazioni della nozione, esso viene a intrecciarsi con questioni cruciali quali la modalità di ricerca delle cause e le strategie argomentative adottate. Senza dubbio si tratta di un tema vasto, poiché attraversa sensibilità diverse del pensiero, e complesso, non da ultimo per la varietà di discipline coinvolte (cfr. Kurz 1970: e.g. storiografia tudicidea, medicina ippocratica e filosofia di epoca classica). Mi occuperò qui in particolare di epicureismo e aristotelismo (tema su cui si vedano almeno: Bignone 1973; Gigante 1999; Verde 2016), prestando attenzione ad alcune specificità delle rispettive prospettive ed esplorando possibili interazioni dialettiche fra le due scuole su questo specifico punto (sull'epicureismo e i dibattiti scientifici è utile tenere conto anche dei recenti studi in Masi, Morel, Verde 2023 e 2024).

Nell'*Epistola a Erodoto* Epicuro fa un ampio ricorso alla nozione di esattezza, espressa da uno specifico lessico di riferimento: ἀκρίβεια, ἀκριβωμα, ἐξακριβώω (Angeli 1985; Morel 2024; per uno sguardo nell'ambito dell'epicureismo cfr. Usener 1977, s.v. ἀκρίβεια, ἀκριβής ἀκριβῶς, ἀκριβοῦν, ἀκριβωμα, ἐξακριβοῦν, προσδιακριβοῦν). Epicuro si avvale di tale concetto per sottolineare la puntualità e l'accuratezza scientifica richieste necessariamente alla *physiologia*, la scienza della natura, affinché questa *aitiologia* possa recare beneficio all'uomo privandolo di timori e turbamenti, a conferma di un percorso in cui dimensione scientifica e terapeutica si intrecciano (sul valore cruciale della scienza nel sistema filosofico epicureo: Verde 2025).

E certamente si deve ritenere anche che è compito della scienza della natura (φυσιολογίας ἔργον) investigare con accuratezza (ἐξακριβῶσαι) la causa delle questioni più importanti (τὴν ὑπὲρ τῶν κυριωτάτων αἰτίαν) e che la beatitudine, nella conoscenza dei fenomeni celesti, risiede in ciò e nel (conoscere) quali siano le nature che così si osservano relativamente ai fenomeni celesti e quante siano a esse affini per conseguire l'accurata conoscenza in proposito (πρὸς τὴν εἰς τοῦτο ἀκρίβειαν) (Hrdt. 78, trad. di Verde 2010).

Nei riguardi dei *meteora* occorre raggiungere un'utile e accurata conoscenza (τὴν ὑπὲρ τούτων χρείαν ἀκριβειαν) seguendo il metodo delle molteplici spiegazioni, il solo in grado, mediante

l'individuazione di più cause di un fenomeno, di contribuire all'imperturbabilità; diversamente, si avrà una (non-)conoscenza inutile al perseguimento della felicità, con il risultato che alcuni uomini, pur avendo l'aura di esperti, invero ignorano le nature dei fenomeni e le loro cause capitali (τίνες δ' αἱ φύσεις ἀγνοοῦντας καὶ τίνας αἱ κυριώταται αἰτίαι) (Hrdt. 79-80). Con intento evidentemente critico, l'*akribeia* si configura qui come il contraltare delle opinioni vuote e infondate contro cui Epicuro erge in modo titanico la propria concezione di filosofia. In tal senso, pur in assenza di termini legati alla famiglia semantica della *akribeia*, la nozione potrebbe figurare anche nell'esordio dell'*Epistola a Pitocle*, in riferimento alla acutezza, indispensabile nel ripercorrere i principi salienti della dottrina (§85 ὁξέως αὐτὰ περιόδευε) (Morel 2024, 37-38).

Come noto, Epicuro riesce a far convivere precisione scientifica e un'efficace fruibilità della dottrina tramite la realizzazione di compendi dei suoi capisaldi teorici (sulla *Kompendienliteratur* nel *Kepos*: Damiani 2021). A suo avviso, è essenziale salvaguardare un livello di esattezza tale da scongiurare il pericolo di banalizzazioni o distorsioni di contenuto, pericolose non tanto di per sé, quasi che la fisiologia epicurea possa ridursi a un cumulo di aride nozioni, bensì per gli effetti negativi che si ripercuotono in ambito etico, causando all'uomo assenza di beatitudine (Verde 2010, 223: "vi è beatitudine solo se sussiste in precedenza un'adeguata conoscenza dei fenomeni naturali in generale"). Secondo Epicuro (GV 26), il discorso lungo e il discorso breve tendono allo stesso scopo. Insieme a opere per vocazione di approfondimento quale dovette essere l'*opus magnum* in trentasette libri del *Περὶ φύσεως*, insieme altresì allo scrupolo degli epicurei per preservare filologicamente la lettera del verbo del maestro in un'ottica di fedeltà quasi religiosa, è irrinunciabile poter disporre di scritti di sintesi – sintesi che mira a comunicare il sapere filosofico con uno stile immediato e fruibile, ma non per questo ingenuo sul piano teorico. Si tratta di un *modus philosophandi* destinato a durare nella storia del *Kepos*: per richiamare un esempio nella tradizione ellenistica, l'epicureo Demetrio Lacone afferma di aver tenuto lezioni nelle quali si era proposto di esaminare in breve, eppur con accuratezza, la difesa in riferimento a quanto detto contro le sensazioni (PHerc. 1013, col. 22 Romeo – su συντόμως περιόδεύσαι: Romeo 1979, 32-33); lo stesso Demetrio, che pure era uso argomentare in modo assai succinto (e.g. σ[φ]όδρ' ἐπιτόμως in Phld. PHerc. 1065, col. 28, su cui Manetti, Fausti 2022, 208-209), mette altresì in guardia da semplificazioni eccessive e sottolinea l'importanza che la trattazione concisa sia coerente (PHerc. 1012, col. 51-56 Puglia).

Nel Giardino, dunque, sintesi ed esattezza sono senz'altro percepite come nozioni sinergiche, e non antagoniste. La *akribeia* indica non solo l'approfondimento minuzioso della natura e un suo esame particolareggiato, lecito purché della dottrina sia salvaguardata la conoscenza generale, a cui sempre occorre tornare, ma anche l'accuratezza metodologica del filosofo nel fare scienza, si tratti pure di un esercizio di memorizzazione di nozioni compendiate. Pertanto, l'*akribeia* non è confinata all'esattezza analitica di singoli particolari, ma concerne il sapere nel suo complesso (Morel 2024, 38-40, con un accenno anche all'occorrenza di ἀκριβῶν in *Nat.* XXVIII, fr. 8 col. 4 Sedley = [31] 4 Arr.2). Sempre nella *Epistola ad Erodoto* si legge, in principio e in conclusione dello scritto:

O Erodoto, per coloro che non sono in grado di analizzare accuratamente (ἐξακριβοῦν) ciascuna delle opere da noi scritte sulla natura né di esaminare i maggiori fra i libri che abbiamo composto, ho preparato adeguatamente (ἰκανῶς) un'epitome della dottrina nella sua interezza (ἐπιτομήν τῆς ὅλης πραγματείας) per mantenere la memoria delle nozioni più rilevanti, affinché in ogni occasione possano soccorrere se stessi nelle questioni più importanti (ἐν τοῖς κυριωτάτοις), in relazione al grado di contatto con l'osservazione della natura. Ed è necessario che anche coloro che siano progrediti a sufficienza nell'esame di tutte le questioni richiamino alla memoria l'impronta elementare di tutta la dottrina (τὸν τύπον τῆς ὅλης πραγματείας τὸν κατεστοιχειωμένον); abbiamo infatti frequentemente bisogno dell'applicazione complessiva, non allo stesso modo, invece, di quella relativa ai dettagli (τῆς δὲ κατὰ μέρος οὐχ ὁμοίως) (Hrdt. 35, trad. di Verde 2010; si veda anche Hrdt. 36).

O Erodoto, queste sono le dottrine fondamentali riguardo alla natura di tutte le cose (κεφαλαιωδέστατα ὑπὲρ τῶν ὅλων φύσεως) per te compendiate (σοι [...] ἐπιτετημένα), cosicché, se trattenuto con accuratezza (κατασχεθεὶς μετ' ἀκριβείας), potrebbe far sì che, penso, se anche qualcuno non avanzi nell'esame delle singole questioni (τῶν κατὰ μέρος ἀκριβωμάτων), egli si procuri una forza incomparabile rispetto al resto dell'umanità. E infatti da sé renderà anche chiare molte soluzioni fra quelle da noi dettagliatamente esposte con cura (τῶν κατὰ μέρος ἐξακριβουμένων) riguardo all'intera dottrina, e queste stesse, mantenute nella memoria, saranno di continuo aiuto. Esse sono infatti tali che, anche coloro che hanno ormai sufficientemente o anche perfettamente investigato con cura i dettagli della dottrina (τούς κατὰ μέρος ἤδη ἐξακριβοῦντας ἰκανῶς ἢ καὶ τελείως), riconducendole a siffatte applicazioni, realizzano la maggior parte dei percorsi di studio riguardo a tutta la natura; quanti, invece, non hanno raggiunto del tutto questo livello di completezza, da ciò e secondo quella modalità che non si serve di espressioni verbali, ripassano alla velocità del pensiero le dottrine capitali in vista della serenità (Hrdt. 82-83, trad. di Verde 2010; sulla salda e precisa conoscenza dei dettagli si veda anche Hrdt. 68 τὸ κατὰ μέρος [...] ἐξακριβοῦσθαι βεβαίως).

Nei passi richiamati emerge come la *akribeia* epicurea sia “a secret operator of the epistemological circularity” (Morel 2024, 43), nel senso che essa caratterizza la scienza della natura a tutti i livelli di indagine: esame generale e particolare, entrambi fondanti la *periodeia*, richiedono eguale precisione. Essendo l'esattezza un requisito scientifico irrinunciabile della *physiologia*, si potrebbe forse anche dire che essa è una necessità epistemologica, nel senso che non si può conoscere e filosofare davvero se non in modo esatto. In tal senso, l'esattezza è, per così dire, espressione di evidenza.

Ai fini del presente discorso è interessante soffermarsi sul fatto che Epicuro possa aver elaborato la propria concezione di *akribeia* in un contesto di dibattito ben strutturato (Morel 2024, 33-34, 41-43: “clearly [...] Epicurus builds his own conception of *akribeia* from a pre-existing debate” [Morel 2024, 34]; Angeli 1985, 63-64). Conferendo alla *physiologia* lo statuto di autentica scienza, per il rigore e la accuratezza a lei propri, Epicuro eredita senz'altro da Platone e Aristotele la concezione di *akribeia* quale criterio distintivo del sapere scientifico; al contempo, egli prende le distanze dagli illustri predecessori per quanto riguarda una *akribeia* intesa ora come criterio di eccellenza (Morel 2024, 41: “a single standard of excellence in *akribeia*”) ora come criterio epistemologico da commisurare alla natura dell'ente ricercato. Nell'episte-

mologia di Epicuro, se non mi inganno, la *akribeia* è un criterio orizzontale (o trasversale), non solo perché l'esattezza si confà all'esame d'insieme e a quello di dettaglio in pari modo, e in un contesto di circolarità (generale-particolare-generale), ma anche perché l'esattezza è la chiave per decodificare scientificamente (cioè sotto il profilo causale) una realtà complessa, indipendentemente dal fatto che, secondo il caso, l'esattezza comporti possibili molteplici spiegazioni o una sola. (Su *akribeia* e *pleonachos tropos* rimando a Verde 2022a, 62, 66-68; Verde 2022b, 181: "il metodo delle molteplici spiegazioni causali vuole presentarsi come un sapere scientifico alternativo che sia capace di prendere senza mezzi termini le distanze dagli artifici astronomici fondati, agli occhi di Epicuro, su un concetto di scienza che non guarda né al rigore/*akribeia* né alla sua concreta utilità per la felicità degli uomini").

A fronte di queste ultime considerazioni, non è superfluo ricordare che la canonica epicurea è stata la prima epistemologia ad affrontare in modo sistematico il problema del criterio o canone di verità, problema sviluppato con originalità da Epicuro in un'ottica dialettica (continuità e discontinuità) con il passato filosofico, come evidenziato da recenti prospettive di ricerca riguardanti le radici classiche di tale impostazione. Infatti, fra i precedenti dell'utilizzo dei termini *kanon* e *kriterion*, accanto a Platone (*Th.* 178B) e Aristotele (*Eth. Nic.* III 4, 1113a; *Metaph.* K 6, 1063a), è importante un trattato perduto di Policleteo dedicato a esaminare i criteri di simmetria e di esatta proporzione, il *Canone* (Verde 2013, 48-50). Come l'esempio consente di sottolineare, il termine *kanon* ha un significato tecnico in ambito artistico, dove fa riferimento agli strumenti di misurazione in uso a muratori e addetti ai lavori. Epicuro, nel darne una valenza filosofica, ha fatto del *kanon*, opportunamente associato alla famiglia lessicale del *krinein*, il criterio di verità. Come per *kanon* e *kriterion*, non è accessorio aggiungere che anche *akribeia* è un termine precipuo delle *technai*, dunque dei saperi specialistici, trovando applicazione preferenziale nel campo delle arti plastiche. Insieme a Fidia, è proprio Policleteo a essere salutato da Aristotele (*Eth. Nic.* VI 7, 1141a9 ss.; cfr. Suid. α 135, ἀγαλακτοποιοί) quale esempio di massima *akribeia*, dunque di sapienza nelle arti, intendendo qui *sophia* come *arete technes*.

Per sottolineare i tratti originali della posizione di Epicuro, e per meglio inquadrare il plausibile terreno di confronto dialettico da cui essa si eleva, giova soffermarsi su alcuni aspetti della prospettiva peripatetica ellenistica, prendendo le mosse dalle radici, dunque dalla concezione di Aristotele, la quale a sua volta, come si vedrà, risulta dialogante con quella di Platone. La nozione di *akribeia* gioca un ruolo importante nel pensiero aristotelico, nelle sue varie applicazioni. È il caso di richiamarne le principali specificità.

Anzitutto, *akribeia* è segnale di rigore metodologico. Per esempio, in *Cael.* III 8, 306b il ragionare in modo rigoroso (ἀκριβολογεῖσθαι) si contrappone all'accogliere teorie alla leggera (ἐκ παρόδου 'di passaggio'; cfr. ἐκ παρόδου θεωρεῖν come causa di δόξα in *GA* III 6, 757a); in *Eth. Nic.* VI 3, 1139b Aristotele dice che risulterà chiaro che cosa sia la *episteme*, a patto di dire le cose con esattezza (ἀκριβολογεῖσθαι) e non fermarsi a rilevare le somiglianze (μὴ ἀκολουθεῖν ταῖς ὁμοίωσιν). In linea con ciò, la nozione è utilizzata per definire il livello di scientificità di

una scienza. Per esempio, in *Top.* VIII 1, 157a Aristotele sostiene che una *episteme* è migliore di un'altra o per il fatto di essere più rigorosa (τῷ ἀκριβεστέρα εἶναι) o per il fatto di rivolgersi a realtà migliori (τῷ βελτιόνων). In *Metaph.* A 2, 982a egli afferma che l'esattezza in relazione alle cause determina il grado di sapienza: in ciascuna scienza (περὶ πᾶσαν ἐπιστήμην) più sapiente (σοφώτερον) è chi possiede una conoscenza più precisa delle cause e chi è più capace di insegnarle agli altri (τὸν ἀκριβέστερον καὶ τὸν διδασκαλικώτερον τῶν αἰτιῶν); nello stesso contesto si legge che le più esatte fra le scienze sono soprattutto quelle che vertono intorno ai primi principi (ἀκριβέσταται δὲ τῶν ἐπιστημῶν αἱ μάλιστα τῶν πρώτων εἰσίν), ragion per cui la aritmetica è più esatta della geometria. In effetti, *akribeia* e derivati denotano, in Aristotele e tradizionalmente, l'alta precisione delle matematiche, come si riscontra, per esempio, in *Cael.* III 7, 306a26 ss., dove si fa menzione delle scienze più esatte (ταῖς ἀκριβεστάταις ἐπιστήμαις), ossia delle matematiche (αἱ μαθηματικά) (cfr. e.g. Isoc. *Antid.* 265 τὴν περιπτολογίαν καὶ τὴν ἀκριβειαν τῆς ἀστρολογίας καὶ γεωμετρίας). Comunque, l'esattezza non è solo di queste ultime, ma anche delle realtà divine di cui si occupa la metafisica come teologia. Nel passo sopra citato di *Eth. Nic.* VI 7, dove si riconosce una forma di esattezza alla scultura, lo Stagirita chiarisce che esiste un altro, superiore, livello di sapienza.

La sapienza risulta essere la più esatta delle scienze (ἀκριβεστάτη [...] τῶν ἐπιστημῶν [...] ἡ σοφία), data la necessità che il sapiente si trovi nel vero riguardo ai principi (περὶ τὰς ἀρχὰς ἀληθεύειν) e non soltanto conosca ciò che dai principi deriva (τὰ ἐκ τῶν ἀρχῶν εἰδέναι). La sapienza è scienza e intelletto delle realtà migliori. E nel cosmo, seguita Aristotele, τὸ ἄριστον non è l'essere umano, che non è nemmeno βέλτιστον fra i viventi: esistono altre realtà per natura molto più divine, quali sono quelle oltremodo splendide di cui è composto il cosmo (cfr. *MM* 1, 1197b ἡ μὲν γὰρ σοφία περὶ τὸ αἰδῖον καὶ τὸ θεῖον) (cfr. Merlan [1975] 1994, 215 nota 15: "il termine ἀκριβεία in Aristotele si riferisce, nella maggior parte dei casi, al metodo. Ma, sarebbe strano se questo termine, quando viene usato per caratterizzare la teologia o la matematica filosofica, non avesse la connotazione di 'concernente gli ἄκρα', ossia se non si riferisse sia al metodo che all'oggetto"). Sotto questo profilo, la nozione di *akribeia* esprime una condizione di eccellenza epistemologica e ontologica che, per certi versi, sembra richiamare la verticalità della posizione platonica, dove la *akribeia* è il tratto precipuo della dialettica. La dialettica platonica, infatti, *megiste episteme* (*Soph.* 253C) e superiore a tutte le altre scienze (incluse le matematiche, *Resp.* VII 533), raggiunge il più alto grado di *akribeia* e *sapheneia*, poiché essa si rivolge alle realtà somme (*Resp.* VI 504D-E e 511E). Ci si soffermi su *Resp.* VI 504D-E, a proposito del *megiston mathema*, l'Idea del Bene: poiché esiste qualcosa di ancor maggiore, di ciò occorre considerare non solamente lo schizzo (οὐχ ὑπογραφὴν), ma è necessario non trascurare la più perfetta esecuzione (τὴν τελεωτάτην ἀπεργασίαν); sarebbe infatti ridicolo (γελοῖον) sforzarsi per cose di scarso valore (ἐπὶ μὲν ἄλλοις σμικροῦ ἀξίους) e far di tutto perché riescano in sommo grado precise e senza difetti (ἀκριβέστατα καὶ καθαρῶτατα), e invece delle cose che sono massime non ritenere che debba essere massima anche la precisione (τῶν δὲ μεγίστων μὴ μεγίστας ἀξιούων εἶναι καὶ τὰς ἀκριβείας).

Per quanto concerne la metodologia scientifica aristotelica, la nozione di *akribeia* interviene altresì a definire le peculiarità e i limiti epistemologici di ogni sapere, che devono essere commisurati alla natura dell'ente indagato. In *Eth. Nic.* I 3, 1094b-1095a Aristotele chiarisce che sarà sufficiente (ικανῶς) se si sarà fatta luce per quanto lo consente la materia trattata (εἰ κατὰ τὴν ὑποκειμένην ἕλην διασαφηθεῖν); l'esattezza, infatti, non è cosa da ricercare in modo eguale in tutti i discorsi (τὸ γὰρ ἀκριβὲς οὐχ ὁμοίως ἐν ἅπασιν τοῖς λόγοις ἐπιζητητέον), a pena di incorrere in assurdità come pretendere dimostrazioni scientifiche da un retore e contentarsi di persuasione da un matematico; laddove si parli di realtà che sono per lo più (περὶ τῶν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ), dunque costitutivamente instabili, ci si dovrà ritenere soddisfatti di mostrare la verità in modo approssimativo e a grandi linee (παχυλῶς καὶ τύπῳ); in sostanza, proprio di una persona ben educata è il ricercare in ciascun genere tanta precisione quanto lo permette la natura della cosa (ἐπὶ τοσοῦτον τὰκριβὲς ἐπιζητεῖν καθ' ἕκαστον γένος, ἐφ' ὅσον ἡ τοῦ πράγματος φύσις ἐπιδέχεται). Similmente si legge in *Metaph.* α 3, 995a, dove si sottolinea l'importanza del metodo di ogni singola scienza e il fatto che il rigore matematico si confà unicamente alle cose senza materia (τὴν δ' ἀκριβολογίαν τὴν μαθηματικὴν οὐκ ἐν ἅπασιν ἀπαιτητέον, ἀλλ' ἐν τοῖς μὴ ἔχουσιν ἕλην) (cfr. *Metaph.* M 3, 1078a9-13, sull'esattezza come semplicità, dunque sul fatto che l'assenza di grandezza e soprattutto l'assenza di movimento determina il carattere esatto della scienza). Infatti, nella scienza della natura, chiamata a decodificare una realtà complessa, dove regna "unità senza uniformità" (Falcon 2005), dinanzi a grandi difficoltà potrà capitare di doversi contentare di risultati parziali, ricercando non l'assoluta esattezza, ma una comprensione via via migliore (*Cael.* II 12, 391b-392a).

Peraltro, già Platone aveva espresso il concetto che il discorso deve essere commisurato epistemologicamente alla natura del suo oggetto. In *Tim.* 29B-D si afferma che cruciale è dare principio all'indagine secondo la natura di ogni cosa (κατὰ φύσιν) e che, circa l'immagine e il suo paradigma, occorre che i discorsi siano congeneri (συγγενεῖς) di quelle stesse cose di cui sono interpreti; pertanto, essendo il cosmo immagine (*eikon*) dell'intelligibile, un discorso a esso relativo sarà di necessità verisimile (*eikos*); del resto, non ci si deve meravigliare se non si è in grado di produrre discorsi in tutto e per tutto coerenti con se stessi e in assoluto esatti (ἐαυτοῖς ὁμολογουμένους λόγους καὶ ἀπηκριβωμένους) in relazione a questioni come la generazione dell'universo, bensì si dovrà essere soddisfatti di discorsi verisimili. Più in generale, tale procedere è attestato nell'*Academia*, come mostra la classificazione per gradi delle facoltà conoscitive sulla base dell'oggetto d'indagine in Senocrate, dove per ciascuna delle tre *ousiai* si dà un diverso *kriterion*, rispettivamente la *episteme* per la sostanza intelligibile, la *aisthesis* per la sensibile e la *doxa* per la realtà mista (F2 Isnardi Parente<sup>2</sup>: nel passo non si parla di *akribeia*, tuttavia si può cogliere una prossimità al concetto di esattezza nel riferimento al carattere più o meno *bebaios* del criterio; cfr. F6 Isnardi Parente<sup>2</sup>). Peraltro, stando a Diog. Laert. X 13, Epicuro risulta essere stato uditor anche di Senocrate; non è dunque escluso che il problema dell'*akribeia* o comunque di una esattezza epistemologicamente commisurata all'oggetto possa aver risuonato alle orecchie del giovane Epicuro anche da questo

versante accademico; del resto, l'accostamento fra le posizioni dei due pensatori è esplicito in alcune testimonianze (e.g. F51 Isnardi Parente2).

Non solo, dunque, per Aristotele l'acribia scientifica deve essere commisurata all'oggetto di ricerca, ma occorre anche salvaguardare l'adeguatezza complessiva, tenendo conto di volta in volta della scienza deputata a indagare un dato soggetto e della circostanza. A tale riguardo sono esplicativi altri due passi tratti dall'*Etica Nicomachea*. Nel primo di essi, in *Eth. Nic.* I 7, 1098a Aristotele ribadisce che non bisogna cercare la medesima *akribeia* in tutti gli ambiti, ma in ogni singolo caso per quanto lo consente la materia trattata e in modo appropriato alla ricerca (*ἐν ἑκάστοις κατὰ τὴν ὑποκειμένην ὕλην καὶ ἐπὶ τοσοῦτον ἐφ' ὅσον οἰκεῖον τῇ μεθόδῳ*), come si evince dall'esempio che pone a confronto un costruttore e un geometra, i quali indagano entrambi l'angolo retto, ma in modo differente, dal momento che il primo lo fa in un'ottica di utilità pratica, il secondo al fine di chiarire che cosa esso sia e quali siano le sue caratteristiche, essendo egli indagatore del vero (*θεατῆς γὰρ τάληθοῦς*). Quanto al secondo, in *Eth. Nic.* I 13, 1102a, a riguardo di come condurre lo studio dell'anima, se con *akribeia* o meno, dato che entrambe le modalità sono ammissibili, Aristotele afferma che al politico si richiede una conoscenza generale, nei fini e nella misura adeguata al problema posto (*θεωρητέον δὲ τούτων χάριν, καὶ ἐφ' ὅσον ἰκανῶς ἔχει πρὸς τὰ ζητούμενα*); del resto, sottigliezzare ulteriormente (*τὸ γὰρ ἐπὶ πλείον ἐξακριβοῦν*) sarebbe sconveniente, risultando un compito gravoso che eccede i fini della ricerca, tanto più che del tema si è parlato a sufficienza (*ἀρκούντως*) nelle opere esoteriche.

In linea con ciò si pone la correlata questione dei numerosi luoghi in cui Aristotele rinvia ad altre sedi per una trattazione più accurata, nel senso di meglio approfondita. Ecco qualche esempio, fra i molti adducibili: in *A.Pr.* I 1, 24b, reputando sufficienti (*ικανῶς*) alle esigenze attuali le definizioni fornite, la trattazione precisa (*δὲ ἀκριβείας*) della protasi è differita ad altra occasione; in *A.Pr.* I 30, 46a Aristotele afferma di aver parlato a grandi linee (*σχεδόν*) di come selezionare le protasi, essendosene occupato nel dettaglio (*δὲ ἀκριβείας*) nella *pragmateia* riguardante la dialettica; in *Phys.* I 8, 191b egli ricorda di aver definito con precisione (*δὲ ἀκριβείας*) in altri scritti la dottrina dell'essere in potenza e in atto; in *Phys.* I 9, 192a-b determinare con accuratezza (*δὲ ἀκριβείας*) il principio formale, se uno o molti, e quale/i, è indicato come compito della filosofia prima, a cui si rinvia la ricerca (*εἰς ἐκεῖνον τὸν καιρὸν ἀποκείσθω*); in *De an.* II 4, 416b, al termine del discorso sulla facoltà nutritiva dell'anima, Aristotele afferma di aver detto che cos'è la nutrizione a mo' di abbozzo (*τύπων*), segnalando che ulteriori spiegazioni saranno date in scritti appositi (*ἐν τοῖς οἰκείοις λόγοις*); in *Eth. Nic.* X 4, 1174b egli ricorda di essersi occupato con precisione (*δὲ ἀκριβείας*) del movimento in altri lavori; in *Eth. Eud.* II 10, 1227a egli chiarisce che il fine si configura come principio e punto di partenza in una valutazione, in ciò essendo analogo alle ipotesi nelle scienze teoretiche, delle quali dice di aver parlato in breve (*βραχέως*) all'inizio e in modo accurato (*δὲ ἀκριβείας*) negli *Analitici*; in *Pol.* VIII 7, 1341b, disquisendo di melodie, egli si limita a riferire alcuni aspetti di carattere generale (*τοὺς τύπους*), rinviando agli esperti del tempo, musicisti e filosofi, per avere

un approfondimento di dettaglio su ciascun aspetto della questione (τὴν μὲν καθ' ἕκαστον ἀκριβολογίαν).

Ebbene, la *akribeia* consente di stabilire il grado di scientificità di una ricerca ed è altresì segnale di un'accuratezza espositiva che può assumere la forma di approfondimento. D'altro canto, l'assenza di *akribeia* non è di per sé un elemento svalutativo. Anzi, fatto salvo il principio di non esigere in ogni campo e a tutti i costi una acribia che potrebbe essere deleteria se non correttamente applicata, Aristotele mostra di tenere in alto conto il valore metodologico della trattazione sommaria, da applicare anche a questioni tecniche. Nella dialettica tale procedere argomentativo risulta ben tematizzato (si è parlato, al riguardo, di "voluta inesattezza": A. Fermani, in Migliori 2016, 1190 nota 55): per esempio, in *Top.* I 1, 101a, dopo aver chiarito di aver parlato a grandi linee (ὡς τύπῳ) delle specie dei sillogismi, Aristotele spiega che in generale (καθόλου ὃ εἰπεῖν) bastano le distinzioni fatte, dal momento che l'obiettivo non è presentare una definizione rigorosa (τὸν ἀκριβῆ λόγον), ma trattarne appunto a grandi linee (ὄσον τύπῳ), ritenendo ciò sufficiente rispetto all'indagine in corso (κατὰ τὴν προκειμένην μέθοδον); in *Top.* I 6 e *Top.* I 7, 103a si presenta la possibilità di stendere una *diairesis* a grandi linee (τύπῳ / ὡς τύπῳ). Esso si applica altresì a questioni centrali quali la dottrina della sostanza: per esempio, in *Metaph.* Z 2, 1028b Aristotele spiega che occorre dire anzitutto, per sommi capi, che cosa sia la *ousia* (ὑποτυπωσαμένοις τὴν οὐσίαν πρῶτον τί ἐστίν). Il carattere sommario della trattazione è esplicitato da Aristotele di volta in volta con formule diverse (e.g. καθόλου, ὅλως, ἐκ παρόδου, ἐν κεφαλαίοις εἰπεῖν, ὡς τύπῳ, etc.); è interessante soffermarsi sul vocabolo τύπος, che segnala l'impressione di un sigillo e l'abbozzo in termini artistici, per ricordare che esso, già in uso filosofico a Platone in contrapposizione alla esattezza (e.g. *Resp.* III 414A ὡς ἐν τύπῳ, μὴ δι' ἀκριβείας), è elemento cruciale del lessico metodologico aristotelico, da cui è probabile che derivi l'uso epicureo (cfr. *supra*, Epicur. *Hrdt.* 35 τὸν τύπον τῆς ὄλης πραγματείας τὸν κατεστοιχειωμένον).

Infine, un altro tratto di metodo merita di essere richiamato: per Aristotele, la trattazione sommaria ha priorità su quella di dettaglio, con riferimento alla preminenza dell'intero sulla parte (cfr. e.g. *Phys.* I 1, 184a διὸ ἐκ τῶν καθόλου ἐπὶ τὰ καθ' ἕκαστα δεῖ προΐεναι). In *Eth. Nic.* I 7, 1098a, a riguardo della questione del bene, egli afferma che prima di tutto occorre fornire un quadro generale e poi in un secondo momento esaminarlo nei dettagli (δεῖ γὰρ ἴσως ὑποτυπῶσαι πρῶτον, εἴθ' ὕστερον ἀναγράψαι – cfr. ancora *Metaph.* Z 2, 1028b; cfr. *supra*, Epicur. *Hrdt.* 35 sull'importanza di ricorrere sovente all'applicazione complessiva, piuttosto che non ai dettagli). Ulteriore affine indicazione si legge in *HA* I 6, 491a, dove lo Stagirita dichiara di aver finora provveduto a fornire un abbozzo generale (ὡς ἐν τύπῳ), utile per pregustare gli oggetti da considerare e le indagini da condurre; ad esso farà seguito la trattazione di dettaglio, condotta con precisione (δι' ἀκριβείας), mirata a individuare le differenze e le caratteristiche comuni; seguirà una terza fase, costituita dalla ricerca delle cause (μετὰ δὲ τοῦτο τὰς αἰτίας τούτων πειρατέον εὔρειν). Questo, conclude Aristotele, è ciò che egli considera il metodo di ricerca secondo natura (κατὰ φύσιν [...] τὴν μέθοδον), una volta acquisita la conoscenza/*historia* di ciascuna cosa (ὑπαρχούσης τῆς ἱστορίας τῆς περὶ ἕκαστον).

Ricapitolando, la trattazione esatta e accurata dipende dalla materia trattata e dalla scienza che se ne occupa, il che determina il peculiare approccio attuato. Di questa varietà di metodo si ha riscontro anche nei *Parva naturalia*, i piccoli trattati di fisiologia naturale aristotelici. A proposito di quale sia la posizione del cuore rispetto alle branchie, in *Resp.* 478a-b Aristotele rinvia alle disamine svolte in altre sedi, precisando, con opportuna distinzione metodologica, la necessità di indagare (δεῖ θεωρεῖν) rifacendosi a *Le dissezioni* per avere un riscontro visivo (πρὸς μὲν τὴν ὄψιν) dell'argomento, e alle considerazioni nelle *Ricerche [sugli animali]* per avere una trattazione esatta (πρὸς δ' ἀκριβείαν). La terza via, ivi seguita, è quella dello svolgimento a grandi linee, consistente nel parlare per sommi capi (ὡς δ' ἐν κεφαλαίοις εἰπεῖν καὶ νῦν). Con tale osservazione Aristotele mette ancora una volta in evidenza la molteplicità di approcci possibili a un dato tema, chiarendone la pari legittimità. Nel trattato altri luoghi sono dedicati a una trattazione sommaria, senza che ciò sia di detrimento alla scientificità dell'esame in un campo, quello fisio-biologico, che rientra nella fisica e vale come scienza teorica. Comunque, l'esattezza non è esclusa, benché altre sedi la registrino in grado maggiore: in *Resp.* 477a, per esempio, Aristotele dichiara di essersi occupato di alcuni aspetti del raffreddamento nella respirazione con precisione maggiore (δι' ἀκριβείας μᾶλλον) nelle *Ricerche sugli animali*.

Ebbene, il riferimento alla *Historia animalium* come luogo esemplare di trattazione scrupolosa e di approfondimento minuzioso torna a più riprese negli scritti aristotelici, anche nelle opere biologiche considerate 'maggiori'. Lo si riscontra nel *De generatione animalium*: per esempio, in I 20, 728b la descrizione particolareggiata (δι' ἀκριβείας) di come la *katharsis* avvenga in ciascun animale è stata data nelle *Ricerche sugli animali*; in III 2, 753b, dove è necessario rifarsi all'indagine (δεῖ θεωρεῖν) svolta nelle *Ricerche* per avere dettagli sull'argomento, cosa invece non necessaria all'indagine attuale (πρὸς δὲ τὴν παρούσαν σκέψιν), per la quale è sufficiente che risulti evidente qualche aspetto. Così è pure nel *De partibus animalium*: per esempio, in III 5, 668b, a riguardo della posizione delle vene, si legge che, per saperne qualcosa con precisione (μετ' ἀκριβείας), è necessario indagare (δεῖ θεωρεῖν) attingendo ai dati e alle considerazioni presentati nelle *Tavole anatomiche* e nelle *Ricerche sugli animali*; similmente in IV 13, 696b, dove un'indagine rispondente ad acribia è demandata a quelle stesse opere (τὴν δ' ἀκριβείαν [...] δεῖ θεωρεῖν). Inoltre, nella stessa *Historia animalium* l'esattezza è questione anche di gradazione: in I 1, 488b si precisa che le questioni relative al carattere e alla vita di ciascun genere saranno discusse con maggiore precisione (δι' ἀκριβείας μᾶλλον) in seguito (cfr. e.g. I 6, 491a). Sulla base di quanto emerso, sembrerebbe lecito dire che la *akrabeia* intesa quale carattere di minuziosità dell'indagine sia in qualche misura connessa alla ἱστορία, quale che sia il suo oggetto (una connessione, beninteso, sia pure solo di preferenza: cfr. e.g. *HA* I 5, 489b, dove il rinvio δι' ἀκριβείας ὑστερον λεκτέον è al *De generatione animalium*). A voler richiamare poi il primo libro della *Metaphysica*, come noto considerato per certi versi una (la prima) storia della filosofia (cfr. Berti, Rossitto 1993, 29-33), si può ricordare che in *Metaph.* A 7, 988a Aristotele afferma di aver trattato brevemente e per sommi

capi (συντόμως μὲν οὖν καὶ κεφαλαιωδῶς) dei filosofi che si sono occupati dei principi e della verità (περὶ τε τῶν ἀρχῶν καὶ τῆς ἀληθείας).

Come in Aristotele, anche in Teofrasto la *akribeia* come approfondimento puntuale risulta connessa alla *historia* (più in generale, è utile considerare che nelle sue articolazioni semantiche il concetto di *akribeia* fonda il metodo storico e risulta cruciale per quello medico, orientato alla ricerca di una *historia* dell'uomo rispondente a esattezza: e.g. Thuc. I 22 ὅσον δυνάτων ἀκριβείᾳ περὶ ἐκάστου ἐπεξεληθῶν, Hipp. VM 20 ἀκριβέως). Nel *De causis plantarum* lo si osserva in unione al raro e poetico ἀνιστορέω: in I 5, 5, discorrendo sulle possibili ragioni per cui pochi alberi della stessa specie risultano infruttuosi, Teofrasto afferma che quanto detto è un'opinione da prendersi con le pinze (ἀλλὰ τοῦτο μὲν ὡς ἐπιδοξαζόμενον εἰρήσθω) e che, piuttosto, occorre indagare con maggiore scrupolo la questione e raccogliere informazioni (δεῖ δὲ ἀκριβέστερον ὑπὲρ αὐτοῦ σκέψασθαι καὶ ἀνιστορήσαι) sulle generazioni spontanee. D'altro canto, non stupisce che nella stessa *Historia plantarum* si trovino accenni a trattazioni più accurate (ἀκριβέστερον) svolte in altre sedi, come nel rinvio al Περι χυλῶν (I 12, 1 – opera su cui cfr. Diog. Laert. V 46). Nel segno della acribia si chiude poi il *De igne*, con il rinvio a una ulteriore e più dettagliata trattazione: “Ma su questi argomenti è stato detto quanto basta (ικανῶς), almeno per ora. In altra sede ritorneremo più minuziosamente (ἀκριβέστερον) sugli stessi temi” (*Ign.* 76, trad. di Battezzatore 2006).

La *akribeia* indica poi la precisione o meno del procedere argomentativo, come per esempio nella *Historia plantarum* I 3, 5 (διὰ δὴ ταῦτα, ὥσπερ λέγομεν, οὐκ ἀκριβολογητέον τῷ ὄρω ἀλλὰ τῷ τύπῳ ληπτέον τοὺς ἀφορισμούς) e I 4, 3 (εἴ τις ἀκριβολογεῖσθαι θέλει) (su questi due passi cfr. Falcon 2024, 162-163), nelle *Physicorum opinionones* 12 (τὸν δὲ τέταρτον καὶ λοιπὸν λόγον ἀκριβώτεον ὧδὲ φασιν), e in *De sensu* 6 (μᾶλλον ἀκριβολογεῖται περὶ τῶν αἰσθητῶν), 64 (ἀκριβέστερον διορίζει) e 82 (μάλιστα δ' ἐχρῆν τοῦτο διακριβοῦν).

In linea con la tradizione platonico-aristotelica, la *akribeia* indica pure il grado di precisione dei fenomeni e, conseguentemente, quello della loro trattazione filosofico-scientifica. A tale proposito occorre tenere presente il ben noto principio teofrasteo della *eikotologia*, di platonica ispirazione, ossia il fatto che nella scienza naturale occorre rifarsi al criterio della plausibilità o verosimiglianza, il che porta a escludere un sapere certo e a legittimare una pluralità di spiegazioni (142 FHSG sulla φυσιολογία come εἰκοτολογία, 159 FHSG sulla εἰκοτολογία da esercitare ἐν τῇ τῶν μετεώρων αἰτιολογία); si tratta di una posizione che consente un efficace confronto con il sistematico metodo epicureo delle molteplici spiegazioni (e.g. Verde 2022c, 13-14 e ss.). Un paio di esempi, tratti dalla meteorologia e dalla botanica, consentono di sottolineare l'assenza di una rigorosa esattezza nei fenomeni e, più in generale, nel mondo della natura. Nel *De ventis*, al §48 si legge che, come le piogge e altri fenomeni, il soffiare di alcuni venti si verifica secondo le circostanze, non certo secondo precisione, ma nel complesso (οὐ μὴν γε κατ' ἀκριβειαν ἀλλ' ὡς ἐπὶ τὸ πᾶν). Si ritiene che il riferimento sia qui alla mancanza di precisione nello studio dei venti, in conseguenza della variabilità intrinseca alla materia indagata (Mayhew 2018, 304). In più luoghi del *De ventis* (§1, §11, §28, §44) Te-

ofrasto ricorre anche all'avverbio *σχεδόν* per segnalare che una data affermazione va presa con cautela, essendo detta senza prestare troppa attenzione ai dettagli, data la difficoltà di indagare particolari fenomeni naturali in relazione alle loro cause (Mayhew 2018, 86-87). Da parte di Teofrasto si tratterebbe, in sostanza, di una condivisione di quanto già osservato da Aristotele nei *Meteorologica*, laddove, sin dall'esordio dello scritto (I 1, 338a-b), si accenna al fatto che la scienza dei *meteora* si occupa di studiare i fenomeni che avvengono per natura, ma senza la regolarità (*ἀτακτοτέρων*) che caratterizza il primo elemento; affermazione a cui segue (I 7, 344a) la precisazione che riuscire a dare dei *meteora* una spiegazione possibile, supponendo che essi accadano in massima parte (*μάλιστα*) in un dato modo, può già considerarsi un traguardo sufficiente, razionalmente adeguato (*ἱκανῶς [...] κατὰ τὸν λόγον*). Altri esempi si traggono dalla *Historia plantarum*: in I 12, 2, parlando dell'umore che ciascuna pianta ha in conformità alla propria natura (e.g. latteo, resinoso, acqueo, ecc.), Teofrasto afferma che tale umore si ritrova nei rispettivi frutti, dando luogo a una sorta di somiglianza (*τις ὁμοιότης*) di umore fra pianta e frutto, la quale, tuttavia, non è né esatta né manifesta (*οὐκ ἀκριβής οὐδὲ σαφής*); in I 4, 3, rilevando l'opportunità di distinguere le piante anche in relazione al luogo in cui vivono, Teofrasto precisa che, volendo, è possibile cimentarsi in una ricerca minuziosa (*ἀκριβολογεῖσθαι*), se non che egli subito avverte che un simile modo di indagare a suo avviso non è appropriato (*οὐκ οἰκείως*), dal momento che la natura non opera seguendo una legge necessaria (*οὐδὲ γὰρ οὐδ' ἡ φύσις οὕτως οὐδ' ἐν τοῖς τοιοῦτοις ἔχει τὸ ἀναγκαῖον*); del resto, come Teofrasto ricorda altrove (*Metaph.* 9a), nel conoscere è fondamentale applicare l'*οἰκείος* τρόπος, quale che sia l'oggetto (i principi, gli animali, le piante o gli enti inanimati), poiché occorre esprimere un sapere adeguato alla natura dell'ente (su questo punto: Repici 2013, 239-240).

In ottica storico-filosofica è utile aggiungere alcuni riferimenti testuali dai quali emerge, in ambiti diversi e per ragioni distinte, una refrattarietà a forme di acribia, vista talvolta con sospetto, quando non intesa come danno. Alcuni esempi si osservano nel *De causis plantarum*: in III 1, 6, disquisendo di casi in cui l'agricoltura agisce contro la natura della pianta, conferendole troppo nutrimento, Teofrasto spiega che per il benessere della pianta è essenziale che essa non si allontani dalla propria natura, ragion per cui, tra le piante coltivate, alcune non amano una cura precisa o eccessivamente abbondante (*τὴν ἀκριβῆ καὶ τὴν πολλὴν ἄγαν ἐξεργασίαν*), mentre altre non la richiedono affatto; in II 4, 8, parlando del tipo di terreno adeguato, espresso un principio generale (*τὸ καθόλου λεχθέν*), Teofrasto precisa che, scendendo nei particolari, l'adattamento preciso dell'albero al terreno non è facile da determinare col ragionamento, ma è forse più una questione di perspicacia sensibile (*ἀλλ' ἐν τοῖς καθ' ἕκαστα τὸ ἀκριβές μᾶλλον ἴσως αἰσθητικῆς δεῖται συνέσεως λόγῳ δὲ οὐκ εὐμαρὲς ἀφορίσαι*) (cfr. Aristot. *Eth. Nic.* II 9, 1109b circa la difficoltà di determinare il giusto mezzo soprattutto nei casi particolari, cosa non facile da fare col *logos* per tutto ciò che riguarda le cose sensibili, il cui giudizio spetta alla *aisthesis*; cfr. anche Theophr. *Metaph.* 8b sul ruolo epistemologico della sensazione a supporto al pensiero). Infine, una diffidenza nei riguardi dell'acribia eccessiva si coglie limpida anche in ambito retorico, dove è vista come atteggiamento pedante,

da evitare: al §222 del *De elocutione* attribuito al peripatetico Demetrio Falereo, dopo aver ribadito che la persuasività risiede nella chiarezza e nella consuetudine, si attribuisce a Teofrasto (696 FHSg) la tesi che essa consista nel non dilungarsi con pignoleria su ogni cosa (οὐ πάντα ἐπ' ἀκριβείας δεῖ μακρογορεῖν), lasciando qualcosa alla comprensione e alla deduzione del singolo ascoltatore; in tal modo l'uditorio, che risulta insieme ascoltatore e interlocutore, si mostrerà meglio disposto nell'atteggiamento, poiché lo si è fatto sentire intelligente (sulla acribia come cosa meschina cfr. [Dem.] *Eloc.* 53 μικροπρεπὲς γὰρ ἡ ἀκριβεία, [Long.] *Subl.* 33, 2 τὸ γὰρ ἐν παντὶ ἀκριβὲς κίνδυνος μικρότητος, ἐν δὲ τοῖς μεγέθεσιν [...] εἶναι τι χρὴ καὶ παρολιγορούμενον) (sulla *akribeia* in ambito retorico: Castelli 2023).

Infine, per arricchire il quadro della riflessione filosofica ellenistica sulla *akribeia*, sempre in ambito peripatetico propongo di considerare anche il caso del *Trattato sul cosmo* per Alessandro attribuito ad Aristotele, ma di dibattuta attribuzione, incerta datazione e controversa interpretazione (per un quadro delle questioni si vedano almeno: Moraux [1984] 2000, 15-87; Reale, Bos 1995; Thom 2014; Gregorić, Karamanolis 2020; Brumana 2023). La prospettiva che emerge nel *Περὶ κόσμου* pseudo-aristotelico è di interesse sia per tracciare un percorso del concetto di *akribeia* nell'ambito della tradizione peripatetica sia, guardando ai rapporti fra aristotelismo ed epicureismo e al loro sviluppo in un'ottica di continuità e di polemica, per individuare alcuni elementi utili a meglio definire il possibile sotteso contesto dialettico dello scritto (a quest'ultimo riguardo, senza entrare qui nel merito delle questioni connesse alla direzionalità di tale possibile influenza, ci si limiterà, con opportuna iniziale prudenza, a rilevare la non estraneità del *Περὶ κόσμου* ai temi e alle modalità di discussione sulla *akribeia* a cui partecipano tanto il Liceo di Aristotele e Teofrasto quanto il Giardino di Epicuro).

Espressione forse di un aristotelismo ellenistico in dialogo con le altre scuole (Brumana 2023), il *Περὶ κόσμου* pseudo-aristotelico offre una presentazione della filosofia nella quale si intrecciano elementi geografici, meteorologici e teologici con una tessitura tematica e di rimandi complessa, originale e per nulla eclettica (come la ritiene invece, fra gli altri, Festugière 1949). L'opera, che affronta lo studio del κόσμος nella sua etimologica complessità di ente di natura e filosofico, ad avviso di chi scrive a stento, e pregiudizialmente, può considerarsi un mero compendio manualistico di cosmologia dalla marcata impronta teologica. L'attenzione per il divino costituisce una (o, meglio, la) cifra chiave dell'interpretazione dello scritto, fermo restando che fin dalle battute di apertura emerge chiara l'intenzione dell'autore di occuparsi di filosofia. L'opera inizia col riconoscere la φιλοσοφία come un qualcosa di straordinariamente divino, la cui eccellenza consiste anzitutto nel fatto che essa, unica fra le scienze, guarda alla totalità degli enti impegnandosi a reperire la verità in essi. La filosofia considera l'insieme, esamina la globalità del tutto nella sua splendida immensità ed è lo strumento di cui l'anima si serve, in chiara atmosfera platonica, per sondare le sacre regioni celesti: l'anima, libera dal corpo, al seguito dell'intelletto sua guida, mediante la filosofia, varca i confini del mondo raggiungendo le altezze della sacra regione celeste.

L'autore non si contenta di stendere l'elogio della filosofia e di esortare il proprio dedicatario Alessandro [scil. il Macedone] a dedicarsi, perseguendo la conoscenza del cosmo e non avendo della filosofia una concezione riduttiva. La filosofia non è cosa di cui sia appropriato μικρὸν ἐπινοεῖν. È plausibile che l'autore intenda elogiare la filosofia nell'ambito di considerazioni tese a stabilire le sue peculiarità rispetto ad altri saperi. Tratto caratterizzante della filosofia è il fatto che essa non temette l'impresa di avvicinarsi alla verità a motivo della sua altezza e grandezza; così, mentre gli altri saperi se ne tennero lontani, la filosofia non si reputò indegna della verità e delle cose più belle, e ritenne anzi quel tipo di conoscenza quanto di più a lei affine e in massimo grado conveniente. A questa prospettiva, dall'alto e totalizzante, viene opposta la grettezza di un focus ristretto. Coloro che descrissero con cura (μετὰ σπουδῆς) la natura di un solo luogo oppure la struttura di una sola città o la grandezza di un fiume o la bellezza di un monte dovrebbero essere commiserati per la loro piccolezza d'animo (sulla denuncia di μικροψυχία cfr. la μικρολογία in Plat. Resp. VI 486A e lo sguardo ἐπὶ μικρὸν in Aristot. Meteor. I 14, 352a; cfr. anche il già citato passo di Plat. Resp. VI 504D-E, su quanto sia risibile occuparsi con acribia di cose di scarso valore). L'errore di costoro, fra cui si contano anche poeti, sta nel farsi vincere da meraviglia per cose di ben poco valore, perdendo di vista ciò che davvero conta; per tale ragione, secondo l'autore, è un miserabile errore di valutazione restare sbalorditi alla vista di cose accidentali / cose ordinarie (τὰ τυχόντα), trascurando il cosmo e ciò che di più grande vi è in esso (un invito a tralasciare τὰ τυχόντα per dedicarsi ai ragionamenti filosofici si legge anche in Demetrio Lacone: PHerc. 831, col. 15 Körte; cfr. ivi, col. 8, su cui Parisi 2017). Insomma, l'eccellenza delle cose superiori richiede la più profonda ammirazione; qualora ciò non avvenga, la diagnosi di cecità filosofica (ἄθεστοι) è inevitabile.

Il motivo è poi ripreso nel capitolo quinto, dedicato all'eternità e alla perfezione del cosmo. Nell'ambito di quella che è nota come la *laudatio mundi* del trattato (5, 397a5 ss.), con efficace domanda retorica l'autore si interroga su quale realtà possa mai essere migliore del cosmo, concludendo che nessuna possa davvero esserlo, in quanto essa sarebbe comunque una sua parte; pertanto, niente di ciò che sia ἐπὶ μέρους potrà mai essere eguagliato alla τάξις del cielo, al corso degli astri, del sole e della luna, il cui moto eterno è scandito con precisione estrema (κινουμένων ἐν ἀκριβεστάτοις μέτροις).

Ebbene, tenuto conto del precedente uso aristotelico e teofrasteo della *akribeia*, considerato altresì che la coppia filosofica Aristotele e Teofrasto non è senza significato nella tradizione del Περὶ κόσμου (Apuleio si rifà espressamente all'autorità di entrambi nella propria versione latina del trattato: cfr. *Mund.*, praef. 10 Magnaldi), mi sembra di interesse verificare quale uso l'autore del Περὶ κόσμου faccia della *akribeia* a livello argomentativo (su altre specificità del metodo argomentativo, si vedano e.g. Chandler 2014 e Betegh, Gregoric 2014; per una disamina della lingua e dello stile si veda Schenkeveld 1991, che propone una datazione al 350-200 a.C.). Ebbene, in più luoghi dell'opera è espressa la volontà di fornire gli elementi utili a fondare una conoscenza generale: lo si osserva al principio della sezione meteorologica (4, 394a7 ss.), con l'invito a parlare dei fenomeni più notevoli che avvengono nella terra e intorno ad essa, riferendo per sommi capi le cose necessarie (αὐτὰ τὰ ἀναγκαῖα κεφαλαίουμενοι); lo

si osserva pure in esordio della trattazione relativa alla causalità del dio, posto a fondamento, sostegno e conservazione del cosmo (6, 397b9 ss.), laddove si legge che resta da dire per sommi capi (κεφαλαιωδῶς εἰπεῖν) della causa coesiva di tutte le cose, ovvero di dio quale συνεκτικὴ αἰτία, nello stesso modo in cui si è detto delle altre cose, dato che in una trattazione riguardante il cosmo, condotta sia pure senza acribia (εἰ καὶ μὴ δι' ἀκριβείας) e orientata piuttosto a ottenere una impronta di conoscenza (ἀλλ' οὖν γε ὡς εἰς τυπώδη μάθησιν), sarebbe senz'altro sconveniente tralasciare ciò che nel cosmo più conta, il suo principio capitale e più eminente (τὸ τοῦ κόσμου κυριώτατον); lo si evince altresì dall'uso ripetuto di espressioni dal taglio riassuntivo e riepilogativo (e.g. ὡς δὲ τὸ πᾶν εἰπεῖν in 4, 396a27-28 e 7, 401a25).

Ciò non significa scadere in un'approssimazione generalizzante e fuorviante sul piano dei contenuti, o in un'accettazione acritica di opinioni diffuse, poiché, come si è osservato, la filosofia ha sempre e comunque di mira arrivare al cuore degli enti, cogliendone la verità. In tal senso, per esempio, al momento di presentare l'elemento terrestre (3, 392b20 ss.), dopo aver ricordato che la terra è trapunta non solo di erbe, montagne e foreste, non solo di isole e continenti, ma anche di città fondate dall'uomo, l'autore afferma, non senza polemico distanziamento, che il linguaggio comune (ὁ πολὺς λόγος) ha diviso l'ecumene in isole e continenti, ignorando (ἀγνοῶν) che si tratta di un'unica isola circondata dal mare Atlantico.

L'impressione è che la *akribeia* rifiutata dall'autore sia l'approfondimento minuzioso, l'analisi di dettaglio, la ricerca erudita fine a se stessa e filosoficamente inconcludente, in quanto potenziale spia di un sapere frammentato che ha perso la visione di insieme. Il che è tanto più degno di nota se si considera l'invito dell'autore a perseguire la ἱστορία delle cose più grandi (1, 391b6-7; cfr. anche, fra gli usi di ἱστορέω, l'occorrenza in 3, 394a6 τοιάνδε τινὰ ἱστορήκαμεν). Avvalendoci con libertà del sarcasmo di Timone di Fliunte, si potrebbe dire che, per l'autore del Περὶ κόσμου, la filosofia non è cosa per scribacchini litigiosi rinchiusi nella gabbia delle Muse. Ciò non è cosa di poco conto, considerata l'erudizione che comunque trasuda dall'opera: nello scritto, infatti, il dato erudito è sempre trasceso dalla finalità filosofica. Un disinteresse per indagini di cavillo può poi evincersi, credo, nella sezione a contenuto geografico (3, 393b18 ss.), in un passo relativo alla misurazione della terra dove, peraltro, si fa riferimento all'opinione di bravi geografi (οἱ εὖ γεωγραφήσαντες, dove εὖ non è accessorio) (per una discussione critica del passo: Brumana 2023, 304-306).

L'autore, dunque, predilige la trattazione sommaria, così come lo sguardo al tutto rispetto alla (prima della) parte. Considerata l'ampia fortuna che la trattazione sommaria riveste nel pensiero di Aristotele e in quello di Teofrasto, senza che essa implichi giudizi svalutativi nei confronti del loro modo di argomentare, mi sembra opportuno riflettere sull'opportunità di far valere lo stesso principio anche per il Περὶ κόσμου sì da evitare di continuare a attribuire a questo scritto giudizi di valore poco meritori per il fatto che l'autore si occupa delle questioni a lui care senza perseguire un'accanita acribia.

Rispetto a Platone, Aristotele e Teofrasto, rispetto pure a Epicuro, per i quali trattazione dettagliata e sommaria sono entrambe perseguibili, nel trattato Περὶ κόσμου si osserva una presa

di posizione. Che l'autore ambisca a fare filosofia indagando scientificamente e teologicamente il cosmo e quanto di più grande vi è in esso senza *akribeia* è un dato che non passa inosservato, visto che in questioni di questo tipo, aristotelicamente parlando, ricercare l'esattezza è tutto sommato auspicabile (cfr. *supra* e anche e.g. *Metaph.* Λ 8, 1073b). Tuttavia, non deve scandalizzare. Non solo una *technè* come la medicina si muove fra ricerca dell'esattezza e consapevolezza della difficoltà di raggiungere la certezza (sulla tensione fra *akribeia* e *atrekes* si veda Hipp. *VM* 12, con il commento di Vegetti 1965, 143 nota 20; cfr. *VM* 9 τὸ δ' ἀκριβὲς ὀλιγάκις ἐστὶ κατιδεῖν). Anche il sapere scientifico propriamente detto rinuncia all'esattezza. Se ne ha esempio in un trattato di Archimede di Siracusa, dal titolo *Arenarius*, dedicato, come il nome rivela, a dimostrare che il numero di granelli di sabbia esistenti non è infinito. In quest'opera, dove viene elaborato un sistema per esprimere numeri estremamente grandi, lo scienziato siracusano si occupa anche di astronomia: in essa è contenuta la più antica testimonianza del sistema eliocentrico di Aristarco di Samo. Quanto al tentativo di misurare l'angolo che comprende il sole e ha il vertice nell'occhio dell'osservatore (§137 ss.), Archimede sostiene che determinare questo angolo con esattezza non è cosa facile, dal momento che né la vista né le mani né gli strumenti mediante cui si deve eseguire la determinazione sono degni di fede, ossia tali da consentire un'esatta conoscenza (τὸ μὲν οὖν ἀκριβὲς λαβεῖν οὐκ εὐχερὲς ἐστὶ διὰ τὸ μῆτε τὰν ὄψιν μῆτε τὰς χεῖρας μῆτε τὰ ὄργανα, δι' ὧν δεῖ λαβεῖν, ἀξιόπιστα εἶμεν τὸ ἀκριβὲς ἀποφαίνεσθαι). L'affermazione è notevole; si ricorderà, in proposito, la ben nota critica di Epicuro contro l'uso di strumenti scientifici, come le macchine astronomiche in *Pyth.* 93 e in *Nat.* XI, [26] 38-39 Arr.2, dove gli *organa* sono rei di non realizzare nulla di preciso (il verbo è ἀπρατίζω) (Verde 2022b, 180-181; Arrighetti 1973, 590 e 597; Verde 2025, 33-36; invece sulla precisione degli *organa* cfr. Plat. *Phlb.* 56B-C). Archimede, dunque, dopo aver chiarito che ritiene non opportuno dilungarsi (οὐκ εὐκαιρον μακύνειν) sulla questione, mostra di contentarsi di fornire una determinazione approssimativa dell'angolo, comprendendo il valore tra un estremo superiore e uno inferiore.

A volgere poi lo sguardo oltre si può anche trovare una scienza che osteggia l'acribia. Dopo avere riferito la posizione di Posidonio circa la distinzione dell'atmosfera in due regioni e i calcoli delle misurazioni, Plinio (*Nat. hist.* II 85-87 = Posid. 120 Edelstein-Kidd, A78 Vimercati) si sofferma con tono critico su alcune considerazioni di metodo, le quali convergono nel ritenere infondata l'attribuzione di assoluta precisione di risultato alla scienza. Plinio – verosimilmente qui non Posidonio (Kidd 1988, 465) – riconosce che tali problemi sono *inconperta [...] et inextricabilia* e non esita a definire la *ratio* geometrica il procedimento più appropriato qualora si voglia approfondire l'indagine; tuttavia, a suo avviso, l'errore, o meglio la follia, di alcuni astronomi sta nel servirsi di tale metodo per effettuare misurazioni, laddove invece esso dovrebbe condurre a stime congetturali (*ut tantum aestimatio coniectanti constet animo*). È risibile pensare di effettuare calcoli a fil di piombo della misura del cielo (*tamquam plane e perpendiculari mensura caeli constet*), a tal punto che è riduttivo parlare di sfrontatezza dell'animo umano, trattandosi piuttosto di vera e propria impudenza sostituitasi alla ragione, come nel caso di quanti non si sono contentati di aver osato vaticinare (*ausique divinare*) la distan-

za fra sole e terra, ma si sono spinti a calcolare sulle dita (*in digitos*) la misura dell'universo (sulle nozioni di *precision* e *accuracy* nella scienza antica, anche su stime, misure e approssimazioni, cfr. e.g. Harris, Taub 2024; sulla scienza ellenistica cfr. anche Giannantoni, Vegetti 1984).

Alla luce dell'itinerario tracciato, e ulteriormente articolabile, mi sembra non infondato cogliere sullo sfondo anche della prospettiva delineata nel Περὶ κόσμου pseudo-aristotelico un dibattito sul valore e sull'applicabilità della *akribeia* nella scienza, ovvero anzitutto nella filosofia. Un dibattito, questo sulla *akribeia*, dalle radici classiche e che in epoca ellenistica si conferma essere efficace strategia della conoscenza.

---

\*Il presente contributo è stato elaborato nell'ambito delle attività di ricerca del PRIN 2022 "Kanon: Epicurus' Epistemology and Its Roots" (2022W33NXT; CUP: B53D23023200006).

---

### Riferimenti bibliografici

Angeli 1985

A. Angeli, *L'esattezza scientifica in Epicuro e Filodemo*, "Cronache Ercolanesi" 15 (1985), 63-84.

Arrighetti 1973

G. Arrighetti (a cura di), *Epicuro. Opere*, Torino 1973.

Battegazzore 2006

A.M. Battegazzore (a cura di), *Teofrasto. Il fuoco. Il trattato "De igne"*, Sassari 2006.

Berti, Rossitto 1993

E. Berti, C. Rossitto (a cura di), *Aristotele. Il libro primo della Metafisica*, Roma-Bari 1993.

Betegh, Gregorić 2014

G. Betegh, P. Gregorić, *Multiple Analogy in Ps.-Aristotle*, *De mundo* 6, "The Classical Quarterly" 64 (2014), 574-591.

Bignone 1973

E. Bignone, *L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro*, 2 voll., Firenze 1973.

Brumana 2023

S.I.S. Brumana, *La scienza del divino nel Περὶ κόσμου ps.-aristotelico*, Milano 2023.

Castelli 2023

C. Castelli, AKPIBEIA. *Lo stile esatto nella retorica greca*, Trieste 2023.

Chandler 2014

C. Chandler, *Didactic Purpose and Discursive Strategies in On the Cosmos*, in J.C. Thom (ed.), *Cosmic Order and Divine Power: Pseudo-Aristotle, On the Cosmos*, Tübingen 2014, 69-87.

Damiani 2021

V. Damiani, *La Kompendienliteratur nella scuola di Epicuro. Forme, funzioni, contesto*, Berlin-Boston 2021.

Falcon 2005

A. Falcon, *Aristotle and the Science of Nature. Unity without Uniformity*, Cambridge 2005.

Falcon 2024

A. Falcon, *The Architecture of the Science of Living Beings: Aristotle and Theophrastus on Animals and Plants*, Cambridge 2024.

Festugière 1949

A.-J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, vol. II: "Le dieu cosmique", Paris 1949.

Giannantoni, Vegetti 1984

G. Giannantoni, M. Vegetti (a cura di), *La scienza ellenistica. Atti delle tre giornate di studio tenutesi a Pavia dal 14 al 16 aprile 1982*, Napoli 1984.

Gigante 1999

M. Gigante, Kepos e Peripatos. *Contributo alla storia dell'aristotelismo antico*, Napoli 1999.

Gregorić, Karamanolis 2020

P. Gregorić, G. Karamanolis (eds.), *Pseudo-Aristotle: De Mundo (On the Cosmos). A Commentary*, Cambridge 2020.

Harris, Taub 2024

A. Harris, L. Taub, *Quantification and precision: a brief look at some ancient accounts*, "Annals of Science" 81 (2024), 10-29.

Kidd 1988

I.G. Kidd, *Posidonius. II. The commentary: (i) Testimonia and Fragments 1-149*, Cambridge 1988.

Kurz 1970

D. Kurz, Akribia. *Das Ideal der Exaktheit bei den Griechen bis Aristoteles*, Göppingen 1970.

Manetti, Fausti 2022

D. Manetti, G. Fausti (a cura di), *Filodemo. De signis. Sui fenomeni e sulle inferenze semiotiche*, Pisa 2022.

Masi, Morel, Verde 2023

F. Masi, P.-M. Morel, F. Verde (eds.), *Epicureanism and Scientific Debates: Antiquity and Late Reception*, vol. I: "Language, Medicine, Meteorology", Leuven 2023.

Masi, Morel, Verde 2024

F. Masi, P.-M. Morel, F. Verde (eds.), *Epicureanism and Scientific Debates: Epicurean Tradition and Its Ancient Reception*, vol. II: "Epistemology and Ethics", Leuven 2024.

Mayhew 2018

R. Mayhew (ed.), *Theophrastus of Eresus. On Winds*, Leiden-Boston 2018.

Merlan [1975] 1994

P. Merlan, *Dal Platonismo al Neoplatonismo [From Platonism to Neoplatonism*, third edition, revised, The Hague 1975], traduzione di E. Peroli, Milano 1994.

Migliori 2016

M. Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, Milano 2016.

Moraux [1984] 2000

P. Moraux, *L'Aristotelismo presso i Greci* [*Der Aristotelismus bei den Griechen*, Berlin-New York 1984], vol. II, t. 1, traduzione di S. Tognoli, Milano 2000.

Morel 2024

P.-M. Morel, *Epicurean akribēia*, in F. Masi, P.-M. Morel, F. Verde (eds.), *Epicureanism and Scientific Debates: Epicurean Tradition and Its Ancient Reception*, vol. II: "Epistemology and Ethics", Leuven 2024, 25-45.

Parisi 2017

A. Parisi, *Laus physiologiae, παιδεία e pānesi: una proposta di lettura* (PHerc. 831, VII-XV Körte), "Cronache Ercolanesi" 47 (2017), 41-53.

Reale, Bos 1995

G. Reale, A.P. Bos, *Il trattato Sul cosmo per Alessandro attribuito ad Aristotele*, Milano 1995.

Repici 2013

L. Repici (a cura di), *Teofrasto. Metafisica*, Roma 2013.

Romeo 1979

C. Romeo, *Demetrio Lacone: Sulla grandezza del sole* (PHerc. 1013), "Cronache ercolanesi" 9 (1979), 11-33.

Schenkeveld 1991

D.M. Schenkeveld, *Language and style of the Aristotelian De mundo in relation to the question of its inauthenticity*, "Elenchos" 12 (1991), 221-255.

Thom 2014

J.C. Thom (ed.), *Cosmic Order and Divine Power: Pseudo-Aristotle, On the Cosmos*, Tübingen 2014.

Usener 1977

H. Usener, *Glossarium Epicureum*, edendum curaverunt M. Gigante et W. Schmid, Roma 1977.

Vegetti 1965

M. Vegetti (a cura di), *Opere di Ippocrate*, Torino 1965.

Verde 2010

F. Verde (a cura di), *Epicuro. Epistola a Erodoto*, introduzione di E. Spinelli, Roma 2010.

Verde 2013

F. Verde, *Epicuro*, Roma 2013.

Verde 2016

F. Verde, *Aristotle and the Garden*, in A. Falcon (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aristotle in Antiquity*, Leiden-Boston 2016, 35-55.

Verde 2022a

F. Verde, *La meteorologia epicurea*, in F. Verde (a cura di), *Epicuro. Epistola a Pitocle*, in collaborazione con M. Tulli, D. De Sanctis, F.G. Masi, Baden-Baden 2022, 27-107.

Verde 2022b

F. Verde, *Commentario: La realtà del possibile*, in F. Verde (a cura di), *Epicuro. Epistola a Pitocle*, in collaborazione con M. Tulli, D. De Sanctis, F.G. Masi, Baden-Baden 2022, 145-257.

Verde 2022c

F. Verde, *Peripatetic Philosophy in Context. Knowledge, Time, and Soul from Theophrastus to Cratippus*, Berlin-Boston 2022.

Verde 2025

F. Verde, *Scienza epicurea*, in R. Cubeddu, F. Verde (a cura di), *Epicureismo antico e moderno*, Roma 2025, 25-45.

---

### English abstract

Epicurus' notion of *akribeia* holds crucial philosophical and scientific significance. This paper examines some of its specific features and engages with the thesis that Epicurus' account emerges within a well-defined intellectual debate. To trace the contours of this debate, attention is given to the treatment of *akribeia* in the Peripatetic tradition, especially in Aristotle and Theophrastus, while also considering the pseudo-Aristotelian *Περὶ κόσμου*. The analysis of *akribeia* within both Epicureanism and Aristotelianism – closely tied to crucial issues such as *aitiologia* and argumentative strategies – ultimately leads to a question that was deeply felt in the Hellenistic age: the identity of philosophy and science, that is, how each defines itself in relation to both detailed inquiry and epistemological accuracy.

---

*keywords* | *Akribeia*; Epistemology; Hellenistic Philosophy; *Kepos*; *Peripatos*.

---



# Ancora sull'οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον

## L'anomalia olimpiodorea

Luigi Trovato

Nell'ambito degli studi sulla natura della composizione e rappresentazione di opere teatrali nell'antica Grecia a partire dal VI sec. a.C., l'impostazione oggi più accreditata sostiene che tragedie e commedie abbiano costituito un'autentica rottura, sotto molteplici aspetti, con gli originari rituali dionisiaci (cfr. ad es. Centanni 2019, Centanni [2003] 2013, XLV-XLVI; Vernant, Vidal-Naquet [1986] 2001). Fra le fonti che avvalorano questa idea, non possono mancare i passaggi letterari relativi al celeberrimo proverbio οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, che da sempre ha costituito una delle testimonianze portanti di questa linea interpretativa e su cui l'attenzione non è mai venuta meno (se ne ritrova già un accenno in Wilamowitz-Moellendorf 1914, 18, e poi in Pickard-Cambridge 1927, 166-168; più recentemente esso ha fornito spunti per lavori e titoli dall'orientamento più vario: ad es. Winkler, Zeitlin 1990, Friedrich 1996, Scullion 2002, Vásquez Valdovinos 2017; per le occorrenze antiche vd. *Appendice*). Il detto sembra sì avere il suo fondamento in un fatto propriamente 'drammatico', cioè attinente a un dramma messo in scena durante un agone tragico, ma il suo uso venne poi esteso, quasi alla stregua di un grido di protesta, a tutti quei casi di non pertinenza di un'opera rispetto al tema richiesto o proposto. I contesti letterari in cui lo si può incontrare sono quanto mai vari tra loro, tuttavia, all'interno del gruppo in cui è detto qualcosa in più intorno alle rappresentazioni drammatiche, la testimonianza di Olimpiodoro, in *Platonis Phaedonem* 1.6 (ed. Westerink 1976) presenta una certa dissonanza rispetto alle altre, giacché lì il proverbio è ripreso solo per essere contestato e per riabilitare, conseguentemente, una connessione positiva tra la divinità di Dioniso e il dramma tragico. Eppure, e questo è proprio ciò che si cercherà di mostrare, questa discordanza non risulta sorprendente, né d'altra parte può essere sufficiente da sola a mettere in questione il paradigma ermeneutico della *rottura tragica*, perché va considerata entro il suo contesto filosofico più ampio.

### I. Il quadro teorico della ricostruzione storica: Arist. Po. 4-5

Considerazioni filosoficamente apprezzabili come quella di Ortega y Gasset nel paragrafo dedicato alla tragedia nella prima delle *Meditazioni del Chisciotte*, secondo cui il lavoro filologico non è ancora riuscito a restituire appieno l'atmosfera extra-poetica, cioè religiosa, che sola consentirebbe di comprendere a dovere la tragedia greca (Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte e altri saggi*, Napoli 2016, 135 [ed. originale 1914; ed. spagnola 19667, 392]), forse trascurano un po' troppo ciò che proprio i testi hanno da dire e permettono di ricostruire. In effetti, se è vero che la tragedia rappresenta la forma poetica più eccelsa evoluta dal ditirambo, come insegna lo stesso Aristotele, e il ditirambo altro non è che quel canto corale

dedicato a Dioniso e a celebrarne la nascita, al punto che Diritambo (Διθύραμβος) sembra essere stato uno dei tanti nomi del dio (cfr. Kerényi [1976] 2021, 206-209, 281-282); se è plausibilmente vero che lo stesso vocabolo τραγωδία significhi 'canto per il premio di un capro' o 'canto per il sacrificio di un capro', accezioni tra cui non vi è grande differenza, in quanto il capro vinto era sacrificato a Dioniso (cfr. Burkert 1966, 93-102), quantunque in senso contrario sia stato obiettato che questa "ortodossia" impostasi non ha basi troppo solide, giacché capri erano offerti in sacrificio anche a Pan, ad Apollo, alle Muse e ad Artemide, perciò il semplice termine τραγωδία non autorizza a concludere che la tragedia abbia le sue origini nel culto, tanto meno esclusivamente in quello dionisiaco, bensì soltanto che qualche volta, da qualche parte un capro era messo in palio (cfr. Scullion 2002, 117-118); e se è vero che generalmente le rappresentazioni drammatiche avevano luogo ad Atene in occasione di festività dedicate a Dioniso, come le Lenee e le Grandi Dionisie, immediatamente consecutive alle Antesterie (cfr. Kerényi [1976] 2021, 270-295) e l'istituzionalizzazione degli agoni tragici da parte di Pisistrato nel 534 a.C. sembra essere stato un tentativo da parte dell'autorità cittadina di controllare, ridimensionandole, le manifestazioni corali religiose a favore di un culto di tipo civile (cfr. Magris 2015); pur tuttavia è altrettanto vero che "La 'verità' della tragedia non risiede in un oscuro passato più o meno 'primitivo' o 'mistico', e che continuerebbe ad abitare in segreto la scena del teatro; essa può decifrarsi da tutto ciò che la tragedia ha portato di nuovo e di originale sui tre piani in cui ha modificato l'orizzonte della cultura greca", cioè sui piani delle istituzioni sociali, delle forme letterarie e dell'esperienza umana, perché la tragedia nel senso proprio del termine è stata un'invenzione, per la cui comprensione una rievocazione delle sue origini può aspirare solo a mettere in luce innovazioni e peculiarità da essa apportate in discontinuità e rottura con le pratiche religiose e le forme poetiche precedenti (Vernant, Vidal-Naquet [1986] 2001, 7-8).

Sebbene non sia intenzione di questo contributo impegnarsi nella *vexata quaestio* delle origini della tragedia a partire dai riti culturali dionisiaci – una *querelle* che si potrebbe far risalire almeno allo scontro tra Nietzsche e Wilamowitz (i testi della polemica sono raccolti in lingua italiana in Serpa 1972) –, sembra comunque opportuno presentare la questione e le principali fonti che supportano la linea interpretativa qui adottata. Innanzitutto, da un punto di vista cronologico, i dati a disposizione non fanno troppa difficoltà: infatti, secondo le fonti del *Marmor Parium* (A 43 [ed. Jacoby 1904, 14]. Sul *Marmor Parium* vd. almeno il recente Rotsein 2016) e della *Suda* (vox: Θέσπις, θ 282 [Adler]), la cui attendibilità non è più messa in dubbio dagli studiosi (cfr. Cerri 1992, 306), la presentazione da parte di Tespi di una tragedia ad Atene fra gli anni 536/535 e 533/532 a.C., in occasione di quello che con tutta verosimiglianza era il primo concorso tragico ufficiale, avrebbe sancito una sorta di atto di nascita della tragedia. Eppure, come a ogni nascita precede una fase di gestazione, questo evento formale dovette essere preceduto da una fase più o meno lunga di sperimentazione progressiva e graduale. Tespi stesso soleva dapprima presentare delle mere recite sul suo carro itinerante durante le Dionisie rurali e, d'altra parte, il modello esplicativo del πρώτος εὑρητής fa risalire addirittura a un tale Arione, in ambiente peloponnesiaco, segnatamente a

Corinto, la paternità del ditirambo in onore di Dioniso e, indirettamente, dei cori tragici (cfr. Lanza 1992, 280-282. La fonte è Erodoto, I, 23-24). Quindi, tra le prime manifestazioni corali e l'effettiva esecuzione di una tragedia compiuta, composta da almeno due attori e un coro, deve essere intercorso un periodo di 'prove ed errori', durante il quale intervennero modifiche, alcuni tratti furono preservati integralmente ed altri ancora furono introdotti *ex novo*, di modo che il genere drammaturgico della tragedia, a cavallo tra la performance recitativa e la più sublime manifestazione poetica, potesse presentarsi come un'assoluta novità.

Su questa linea interpretativa 'evoluzionistica', la fonte principale di cui si dispone quanto ad autorevolezza ed attendibilità è senz'altro Aristotele. Infatti, nel capitolo 4 della *Poetica* lo Stagirita fornisce preziosissime informazioni circa la preistoria, ossia gli eventi concernenti la sua genesi a partire da manifestazioni corali e culturali, e la protostoria, cioè il periodo di formazione e maturazione, del genere tragico:

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 ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα — κατὰ μικρὸν ἠύξθη προαγόντων ὅσον ἐγένετο φανερόν αὐτῆς καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. καὶ τὸ τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὅψε ἀπεσεμνύνθη, τὸ τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῆ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὐρε- μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν [...]. ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη. καὶ τὰ ἄλλ' ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἕκαστον (Arist. Po. 1449a9-31).

Dunque, una volta sorta da un principio di improvvisazione – sia essa [scil. la tragedia] sia la commedia, e cioè la prima da coloro che guidavano il ditirambo, la seconda da quelli che guidavano i cortei fallici, che pure ancora adesso continuano a essere in uso in molte città –, a poco a poco fu accresciuta, poiché i poeti sviluppavano quanto di essa diveniva manifesto; e dopo essersi trasformata attraverso molti mutamenti, la tragedia si fermò, allorché possedette la sua propria natura. Eschilo, per primo, portò il numero complessivo degli attori da uno a due e diminuì le parti del coro e predispose il discorso a essere protagonista; mentre Sofocle usò tre attori e introdusse la pittura della scena. Inoltre la grandezza: da piccoli racconti e un'elocuzione ridicola, in ragione del suo mutare a partire dal satiresco, dopo qualche tempo assunse una forma solenne, e il metro da tetrametro [trocaico] divenne [trimetro] giambico. Inizialmente, infatti, si usava il tetrametro, per il fatto che la poesia era di carattere satiresco e maggiormente atta alla danza, ma, una volta che [la poesia] divenne espressione parlata, la natura stessa trovò il verso appropriato: infatti, il giambo è il più colloquiale dei versi [...]. E ancora i numeri complessivi degli episodi. E come ciascuna delle altre componenti si dice che venne ordinata, sia posto per noi ciò che è stato detto: spiegare ciascuna cosa in particolare, infatti, sarebbe probabilmente un lavoro troppo vasto.

*(Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive).*

Queste linee aristoteliche hanno da sempre attirato l'attenzione degli studiosi, i quali ne hanno fornito le interpretazioni più varie e differenti, focalizzandosi di volta in volta su un determinato passaggio piuttosto che su un altro. Per cominciare, non sembra azzardato dividere l'intero brano in due sottosezioni: la prima in cui, molto velocemente, Aristotele dà notizia di come la tragedia si sia originata ed abbia raggiunto la propria maturità compiuta (1449a9-15); nella seconda, invece, lo Stagirita ha cura di esporre quali siano state le innovazioni introdotte, chi ne fossero gli artefici e su quali aspetti della composizione intervenissero (1449a15-31).

Come ha osservato Diego Lanza, Aristotele si avvale di questa sorta di paradigma biologico per illustrare il graduale processo di formazione del genere tragico non tanto al fine di descriverne e comprenderne meglio le origini, quanto piuttosto di individuarne il compimento più maturo, così da poter studiare l'essenza di quella che ai suoi occhi è la più piena realizzazione della poesia in quanto tale. Già il solo lessico adoperato – con diverse forme verbali del verbo γίγνομαι, l'aoristo passivo del verbo αὐξάνω e le due celeberrime formule πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα e ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν – è fortemente rivelatorio di come lo Stagirita miri principalmente a mettere a fuoco l'esito finale di questi avvicendamenti, il loro τέλος esprimibile in uno ὄρος τῆς οὐσίας della tragedia, senza indugiare troppo su di essi (cfr. Lanza 1983, 62-64).

Nondimeno, queste rapide allusioni consentono di poter dire qualcosa di più intorno alla nascita della tragedia. Sembrerebbe trattarsi di un processo di sviluppo a partire dai cortei ditirambici in onore di Dioniso, dal carattere manifestamente religioso, ma al contempo all'insegna del vino, dell'ebbrezza e della danza sfrenata, proprio per opera di coloro che li guidavano, in funzione verosimilmente di poeti-musici che ne curavano regia ed esecuzione (cfr. Del Grande 1952, 15-16). La connessione del ditirambo con Dioniso sembra potersi ricavare da un passo delle *Leggi* (III, 700b4-5) di Platone, dove l'Ateniese annovera tra i generi e le figure del canto “un altro, chiamato ditirambo, che riguardava, credo, la nascita di Dioniso (καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος – trad. it. di F. Ferrari e S. Poli)” e, ancor prima, dal fr. 120 West di Archiloco, che testualmente recita “come del signore Dioniso so intonare / il bel canto, il ditirambo, dopo esser stato fulminato nella mente dal vino (ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος / οἶδα διθύραμβον οἴνω συγκεραυνωθείς φρένας)”. Quindi, benché Aristotele non faccia esplicitamente il nome di Dioniso, in ragione del cominciamento ditirambico, è comunque supponibile una matrice dionisiaca della tragedia (cfr. Depew 2007, 126-131. *Contra* vd. almeno Else 1965, 12-14). Ciò che qui importa, però, è che man mano che i poeti ne sviluppavano i vari elementi, portandoli a perfezione, allorquando essi apparivano chiaramente definiti ed individuabili, la tragedia si ampliò nelle dimensioni – nella seconda sottosezione del passo si ritrova l'espressione ἔτι δὲ τὸ μέγεθος – fino a conseguire la sua perfetta natura, ovverosia la sua forma ed essenza (τὸ εἶδος καὶ ἡ οὐσία), che è anche il fine (τὸ τέλος) della generazione, secondo il principale dei modi di dire ‘natura’ di *Metaph.* Δ (4, 1015a10-11). Pertanto, se molti sono i mutamenti intervenuti in questo processo a partire dal principio autoschediastico, ciò significa che di per sé la tragedia è a tutti gli

effetti qualcosa di nuovo e di diverso rispetto al suo preludio e che, pur collocandosi in continuità con esso, ne è distinta da iati e scarti.

Nella seconda sottosezione, infatti, sono elencati alcuni degli elementi di innovazione e rottura propri della tragedia. Prima di vederli nel dettaglio, tuttavia, è opportuno soffermarsi sulla differenza tra ditirambo e *satyrikà*, poiché Aristotele parrebbe suggerire che la tragedia si sia evoluta a partire da entrambi, indifferentemente, quando in realtà non sono la stessa cosa – lo Stagirita non userebbe due termini diversi altrimenti – né hanno lo stesso ruolo nella ontogenesi della tragedia. Innanzitutto, del ditirambo si dice che è principio e che è autoschediastico, invece del satiresco è dichiarato che è dotato di piccoli racconti, di un registro linguistico scherzoso e perfino di un metro suo proprio, cioè il tetrametro trocaico. Ora, se tutti questi sono elementi chiaramente identificabili e regolamentabili, è impossibile che appartengano anche al ditirambo, in quanto puramente improvvisato, e viceversa è impossibile che la poesia satiresca sia connotata esclusivamente dall'improvvisazione. Infine, dal fatto che la poesia satiresca è detta 'maggiormente atta alla danza (ὀρχηστικώτερα)', è desumibile che venisse rappresentata in una sorta di dramma più leggero e brioso della tragedia. Escluso che ditirambo e satiresco siano la stessa cosa, dunque, per intendere l'espressione διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν si aprono due possibilità: o la tragedia è mutata dal satiresco come tappa intermedia tra il ditirambo e la tragedia stessa, oppure la tragedia è mutata dal satiresco come genere drammaturgico a sé stante attraverso un processo di parallela differenziazione. Tuttavia, la prima delle vie ipotizzate sembrerebbe da scartare, poiché tragedia e dramma satiresco sono in realtà due generi poetici ben distinti tra loro che non possono aver conosciuto un processo di mutua trasformazione, bensì soltanto di reciproca distinzione: "essi sono cioè definibili in quanto generi sistemicamente sincroni, non geneticamente successivi l'una all'altro" (cfr. Lanza 1992, 288-289. Per una lettura alternativa, in base a cui il σατυρικόν di Aristotele sia invece una tappa intermedia tra ditirambo e tragedia matura, ma non sia comunque né il dramma satiresco né una prototragedia recitata da satiri, vd. Cipolla 2017).

Comunque stiano le cose, gli elementi in base a cui i due generi si differenziano tra loro sono tre, due rientrano nell'ambito della grandezza, mentre l'ultimo riguarda il metro. Propri del dramma satiresco, infatti, sembrano essere stati dei racconti brevi e un eloquio scherzoso e burlesco, invece la tragedia ἀπεσμύνηθη, assunse una forma seria e solenne: se in questo unico verbo Aristotele intende convogliare i due aspetti per cui la tragedia si distingue dal satiresco, e questi sono sia la grandezza in senso stretto, cioè l'ampiezza compositiva e di riflesso recitativa, sia il tono dei dialoghi messi in scena, allora se ne può dedurre che il σμύνην della tragedia consista sia in una maestosità quanto a dimensioni sia in una magnificenza quanto a stile espressivo. D'altra parte, anche il metro è dovuto mutare, anzi è stata la natura stessa a individuare nel trimetro giambico il verso più adeguato a riprodurre il parlato quotidiano, perché il ritmo del tetrametro trocaico è senza dubbio più adatto alla danza e al ballo. Serietà, solennità e metro giambico non sono dunque altro che elementi propri esclusivamente della tragedia, che ne contrassegnano il carattere di rottura e innovazione rispetto alle altre forme drammaturgiche (il dramma satiresco) e pre-drammaturgiche (il coro ditirambico).

Nel corso del processo di maturazione della tragedia, hanno avuto poi un ruolo determinante Eschilo e Sofocle, che Aristotele nomina esplicitamente. Primo fra tutti, Eschilo ebbe l'idea di introdurre un secondo attore che rispondesse sia al coro sia al primo attore e di ridurre le parti del coro, nel senso che all'interno dell'economia complessiva della composizione ridimensionò notevolmente gli stasimi cantati e ballati a favore di una maggiore ampiezza degli episodi, dove prevalgono una più sobria recitazione ed un dialogo più diretto. Infatti, la terza innovazione eschilea, che fa da contraltare al rimpicciolimento dei corali, è proprio quella di aver attribuito una funzione primaria e da protagonista al λόγος. Ma cosa significa esattamente far sì che il discorso sia protagonista? Non è forse la tragedia, innanzitutto, imitazione di un'azione seria e compiuta (μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας [Arist. *Po.* 6, 1449b24-25])? E se il parlare e il conversare fossero già di per se stessi un'azione, anzi proprio quell'azione che la tragedia mette in scena, che vuole imitare e tramite cui vuole imitare? In effetti, sulla scena di una tragedia non si vedono mai, o al più in casi più unici che rari, eventi forti, ma soltanto personaggi che conversano tra loro: l'intera azione è questo stesso dialogare e il discorso ha funzione performativa, cioè guida e dirige l'azione, che avviene in conformità al λόγος, oppure la comanda *sic et simpliciter*. Giovanni Cerri ha messo in evidenza, analizzando alcuni passi della *Poetica* di Aristotele e riscontrandone il corrispettivo pratico in diverse tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide, come di fatto le loro tragedie siano 'mimesi verbale di un evento verbale', vale a dire messe in scena dei dialoghi problematici e tormentati degli eroi, quali momenti di riflessione e meditazione finalizzati a risolvere i conflitti interpersonali (o intrapersonali) venutisi a creare in conseguenza delle loro gesta fisiche. Queste ultime, invece, nella maggioranza dei casi costituiscono l'antefatto del dramma e sono ricordate nel prologo oppure, qualora si verificano simultaneamente all'incontro dialogico in scena, sono poste come accadute fuori dalla scena, per essere poi riferite e raccontate da un personaggio in veste di messaggero. In questa prospettiva, il λόγος stesso operante nella tragedia assume una funzione preminente rispetto alla pura gestualità effettivamente visibile, che al λόγος è quasi sempre subordinata (cfr. Cerri 2015, 85-88, 92-94). Per dirla in breve, e con Aristotele, il discorso è protagonista. Non va dimenticato, infine, che secondo la *Vita di Eschilo* (*Vit. Aesch.* 14 = T 1, 53-55 Radt) sarebbe stato proprio lui a costruire per primo una scena.

Le innovazioni apportate da Sofocle, benché consentano alla tragedia di raggiungere la sua perfezione, sono ricordate lapidariamente dallo Stagirita – l'assenza di un verbo esplicito e di specifiche determinazioni nella proposizione in questione rammenta anche che si è qui di fronte a uno scritto acroamatico, cioè ad annotazioni di ricerca funzionali alle lezioni, ma non pensate per una 'pubblicazione' definitiva – e riguardano l'impiego in scena di tre attori oltre al coro e l'uso della pittura di scena. Da ciò si può arguire che, prima di Sofocle, la scena o era costituita da uno sfondo bianco, o semplicemente disegnato in bianco e nero, o era del tutto assente.

Infine, il numero degli episodi: Aristotele non dice altro al riguardo, menzionandoli soltanto. Plausibilmente era cosa ormai evidente, sia a lui sia ai suoi uditori, che una tragedia compiuta

fosse costituita dal *prologo*, un discorso preliminare in forma monologica o dialogica avente la funzione di un resoconto per il pubblico della situazione che innesca la vicenda drammatica, una *parodo*, ossia il canto del coro mentre fa il suo ingresso in scena, il *primo episodio*, la prima azione scenica successiva all'ingresso del coro in cui si assiste alla recitazione degli attori, il *primo stasimo*, cioè il primo canto del coro dopo che si è collocato stabilmente nell'orchestra, un alternarsi di episodi e stasimi in numero variabile da tragedia a tragedia, fino a concludersi con l'*esodo* (ultimo canto corale) e l'*epilogo* (cfr. Cerri 1992, 302-303). In effetti, al capitolo 12 della *Poetica*, è spiegato che le parti della tragedia secondo la quantità, cioè nella quali essa si divide (κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαίρεται – leggo il καὶ come epesegetico), sono prologo, episodio, esodo, canto corale e, di questo, si possono distinguere inoltre parodo e stasimo: queste sono comuni a tutte le tragedie (1452b14-18); invece, le parti di cui ci si serve come forme o specie (ὡς εἶδει – Lanza traduce “come di elementi”) sono quelle già enucleate in precedenza, cioè racconto, caratteri, linguaggio, pensiero, vista e musica (Po. 6, 1450a7-10).

All'apparenza poco significativa, infine, la chiusa dell'intero passo aristotelico è di grandissima importanza per comprendere le intenzioni dello Stagirita soggiacenti a questi accenni di carattere storico. In effetti, il λέγεται di 1449a30 lascia intendere che, sul processo di perfezionamento di ogni elemento costitutivo della tragedia matura, Aristotele avesse sì a disposizione una buona base documentaria, ma comunque non fosse sua premura re-inventariare punto per punto tutte le trasformazioni occorse sin dalle origini in un'opera come la *Poetica*, il cui obiettivo è di fornire un esame scientifico delle funzioni dell'arte poetica, delle sue varie forme (soprattutto della sua forma più elevata, la tragedia appunto) e delle regole compositive proprie di ciascuna, il che è dichiarato proprio in apertura dell'opera (1447a8-13). Di conseguenza, sviscerare lo sviluppo di ogni singolo elemento in particolare sarebbe stato senz'altro per lui un πολὺ ἔργον, un lavoro eccessivo, troppo vasto (cfr. almeno Cerri 1992, 308-309).

Dalla sintesi che Aristotele propone si ricava perciò che la tragedia è ben altra cosa rispetto al suo cominciamento, il ditirambo dionisiaco, essendo connotata da numerosi elementi di novità, di originalità e, quindi, di rottura, pur in una continuità evolutiva. D'altronde, che non vi sia motivo di dubitare della affidabilità di queste direttrici per una ricostruzione storica, sembra confermato da quanto si legge all'inizio del capitolo 5 della *Poetica*:

αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμωδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμωδῶν ὅπερ ποτὲ ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθέλονται ἦσαν. ἦδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγου ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται [Arist. Po. 5, 1449a37-b5].

Mentre dunque le trasformazioni della tragedia e i mezzi tramite cui si verificarono non sono rimaste ignote, la commedia invece resta ignota a causa del fatto che non è presa sul serio sin dall'inizio: e infatti l'arconte concesse molto tardi il coro dei comici, al contrario essi erano volontari. E i suoi cosiddetti poeti sono ricordati quando essa possedeva già certe forme determinate.

Chi, però, presentò maschere o prologhi o numeri complessivi di attori e quante [altre] cose di tal genere, è rimasto sconosciuto.

Se ci sono delle informazioni ben note ad Aristotele e ai suoi ascoltatori, quindi, sono proprio quelle riguardanti il processo di sviluppo del genere tragico, con le diverse modificazioni occorse e le circostanze che le hanno rese possibili. Non altrettanto lo Stagirita può dire a proposito della commedia: la formula 'concedere il coro' è un'espressione per indicare il riconoscimento ufficiale come genere poetico – difatti, σπουδάζεσθαι, 'essere presa sul serio', sembra essere opposto a παίζειν, 'fare per gioco o scherzo' (vd. il commento *ad loc.* di Lucas, 89) – e l'ammissione al concorso drammatico. Se la data della prima istituzionalizzazione di un agone comico è il 486-5 a.C., mentre quella del primo agone tragico è tra il 536 e il 532 a.C., ciò significa che Aristotele non poteva disporre di testi comici anteriori a quella data o perché non esistevano più o perché non erano mai esistiti (va ricordato che per lui un dramma era fruibile di per sé innanzitutto come testo scritto: cfr. Lanza 1992, 284-285). Sicché, è naturale che egli non possieda traccia dell'evoluzione della commedia e dica di conoscere coloro che ne curarono la composizione soltanto dopo che essa avesse già raggiunto delle forme caratteristiche ben definite, ma di non avere testimonianza intorno a coloro che ne introdussero e definirono gli elementi costitutivi, come le maschere, il prologo e il numero degli attori.

Cose note riguardanti la tragedia, dunque, cose ignote riguardanti la commedia; ma nel complesso poche cose. Come si accennava, del resto, la finalità della *Poetica* non è di comprendere la tragedia, e il dramma in generale, a partire dalle origini, bensì unicamente a partire da e in virtù di sé stessa. Quindi, se ad Aristotele si può accordare una discreta dose di fiducia – sebbene la sua ricostruzione sia prevalentemente speculativa, come si è più volte ricordato, e non abbia intenzioni effettivamente storiche –, tanto vale seguirlo nel suo invito a non fare della "questione delle origini" il problema centrale di un'indagine sulla tragedia, a non considerare il legame con il ditirambo e il culto dionisiaco come il fattore esplicativo in grado di restituire pienamente l'essenza del tragico. Tutt'al più, se ci si vuole cimentare con una ricostruzione storica, bisognerebbe concentrarsi sugli elementi di trasformazione, innovazione e rottura apportati dalla tragedia all'interno del mondo ateniese e greco rispetto alle precedenti manifestazioni di ordine sì religioso, ma anche e forse soprattutto politico-sociale e letterario.

## **II. Panoramica sui *loci* dell'οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον**

All'interno di un quadro teorico siffatto, fra le altre testimonianze antiche sulla tragedia che meglio si accordano con questa impostazione ermeneutica, ci sono quelle in cui si ritrova il proverbio οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον ("nulla a che fare con Dioniso"). Come si diceva, si tratta di un noto modo di dire volto a rimarcare inadeguatezza e non pertinenza rispetto a una determinata situazione, che nel panorama della letteratura è ripreso nei contesti più disparati, dalla paremiografia alla filosofia, dalla storia alla narrativa amorosa. Solo in certi casi è però esplicitato il suo legame con le rappresentazioni drammatiche. In *Appendice* si propone un

resoconto completo delle occorrenze, cercando di restituirle all'interno del loro contesto più ampio e così suddivise:

A) T1-T10 Testimonianze sul detto Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον con collegamenti espliciti con il genere tragico

B) T11-T16 Testimonianze sul detto Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον in altri contesti

Nel novero delle testimonianze che manifestamente collegano il detto alla tragedia o alla commedia, oppure a entrambi i generi, tutte sono concordi nell'attestare la nascita del detto in relazione a rappresentazioni di contenuto non dionisiaco. Tutte fuorché una, quella olimpiodorea. Prima di spiegare il perché di questa anomalia, è bene soffermarsi su ciò che dal complesso di queste fonti si ricava a proposito del processo evolutivo della tragedia.

Una buona parte delle fonti [T 3, 7, 8, 10], quelle più strettamente paremiografiche, dapprima collegano l'origine del proverbio a una rappresentazione di Epigene di Sicione (VI-V sec. a.C.) che, pur proponendosi di essere in onore di Dioniso, non sembra aver avuto come oggetto le vicende del dio. Tuttavia, questo non è ritenuto un resoconto soddisfacente e, come spiegazione migliore, è addotto il distacco tra rappresentazioni tragiche e *satyrikà*, che sicuramente erano composti per il dio: i poeti propriamente tragici presentarono nelle loro produzioni racconti tratti dal più ampio patrimonio mitologico, di volta in volta opportunamente rimodulate e rimodellate, oppure prendendo spunto da accadimenti reali (ad es. si potrebbero ricordare l'insuccesso di Frinico con *La presa di Mileto* e il successo di Eschilo con i *Persiani*). In effetti, è stato ampiamente mostrato che il reale termine di paragone della tragedia non sia tanto il ditirambo, quanto piuttosto l'*epos* e il nucleo mitico che esso propone in forma di narrazione statica ed immutabile (cfr. almeno Cerri 1992, 312-319, e Centanni [2003] 2013, XXVII-XXX e XLVII-L). In breve, è possibile dire che il teatro, e il genere drammaturgico della tragedia in particolare, attingono sì a un repertorio mitico fisso come pretesto narrativo, ma ne riplasmano totalmente la materia sotto diversi aspetti: introducendo situazioni sceniche e scambi dialogici del tutto immaginati e originali, perché non offerti dalla tradizione (in ciò risiede anche l'aspettativa dello spettatore per l'impostazione nuova di racconti già noti); reinterprestando e rivalutando il mito stesso; facendo emergere in maniera più netta il contrasto dialettico fra i punti di vista inconciliabili dei personaggi; ponendo l'accento non sull'impresa eroica (gli ἔργα), ma sulla sventura e i patimenti (i πάθη) dell'eroe; lasciando il fruitore sospeso in una assoluta relatività di giudizio e, quindi, lasciandolo libero di formarsi un suo giudizio; proponendo una narrazione drammaticamente unitaria, quanto a azione, tempo e luogo, che abbia un suo inizio, un suo svolgimento e una sua fine. Ora, poiché da un repertorio siffatto non sono necessariamente ed unicamente estrapolabili rappresentazioni che riguardino le vicende e i patimenti di Dioniso – anzi, attraverso una disamina delle occorrenze dei nomi delle divinità del pantheon greco nelle tragedie superstiti, è stato mostrato che Dioniso riceve delle menzioni quantitativamente di gran lunga inferiori rispetto agli altri dèi (una in Eschilo, a fronte delle 174 di Zeus o 18 di Apollo; 7 in Sofocle, a fronte delle 114 di Zeus o 46 di Apollo; 20 in Euripide, a fronte delle 163 e più di Zeus o 142 di Apollo: cfr.

Scullion 2002, 110-112) e, sempre fra le tragedie superstiti, l'unica dichiaratamente dedicata a Dioniso e a eroi del suo mito sono le *Baccanti* di Euripide –, non sorprende affatto come questo modo di dire abbia avuto i suoi esordi, a significare sia la radicale cesura della rappresentazione tragica rispetto ai suoi prodromi culturali sia, con tutta probabilità, una protesta di indignazione da parte della percezione comune. Il rimando a un'opera sulla figura di Tespi attribuita a Cameleonte (un peripatetico vissuto tra IV e III sec. a.C.), dove era possibile rinvenire un'analogia giustificazione del proverbio, sembrerebbe inoltre suggerire che questa considerazione del dramma tragico si fosse imposta sicuramente sin dal tramonto dell'età classica. Infine, ma ciò è qui marginale, un'ulteriore giustificazione fa risalire la formazione del detto a un aneddoto contenuto in uno scritto sui proverbi di un tale Teeteto – verosimilmente non si tratta del celeberrimo matematico di IV sec. a.C., allievo di Teodoro di Cirene e di Platone, e presente in diversi dialoghi della maturità di quest'ultimo –, aneddoto secondo cui il pittore Parrasio (V-IV sec. a.C.), in occasione di una competizione tenutasi a Corinto, avrebbe dipinto un Dioniso talmente bello e perfetto da risultare inadeguato e inopportuno rispetto alla concezione collettiva del dio, provocando così la disapprovazione del pubblico.

Nel gruppo di testi appena analizzati è riscontrabile la medesima struttura di base, sicché sembra ipotizzabile o la presenza di una stessa fonte, uguale per tutti ma non pervenuta, o una riproposizione quasi meccanica a partire dalla più antica. Il senso che se ne ricava, comunque, è che il detto fosse richiamato ogniqualvolta ci si trovasse di fronte a un contenuto non pertinente ed estraneo al soggetto indicato. Per ciò che concerne gli accenni al rapporto tragedia-Dioniso, questo in realtà sembra essere stato reciso dagli autori tragici maturi, che avrebbero abbandonato il repertorio mitologico proprio del dio per ampliare i loro orizzonti verso il patrimonio dei mitologemi nella sua globalità o a fatti storici concretamente accaduti.

In Diogeniano [T 4] tutto ciò è espresso con la massima concisione: dapprima i poeti avevano come oggetto delle loro composizioni le vicende riguardanti Dioniso, ma in seguito abbandonarono questa materia per dedicarsi ad altro. Perciò coloro che effettivamente erano fedeli alle matrici culturali dionisiache – non è desumibile se si trattasse degli autori di ditirambi, di *satyrikà* o addirittura di entrambi, quantunque sembri certo che anche gli attori tragici e comici avessero aderito a corporazioni professionali organizzate, chiamandosi 'artisti di Dioniso' – τεχνῖται τοῦ Διονύσου oppure περὶ τὸν Διόνυσον (cfr. Cerri 1992, 310-311) – pronunciarono questa sentenza verso le nuove rappresentazioni tragiche.

Sempre con la medesima brevità, il *Paroemiographus Coislinianus* [T 9] trasmette invece soltanto la vicenda di Epigene di Sicione che, non avendo composto un'opera riguardante i fatti di Dioniso, fu biasimato dal pubblico. Non si parla però specificamente di tragedia, ma in generale di poesia (ποίησις), e si dice che essa trasse il suo inizio dal ditirambo e trattò appunto di temi dionisiaci.

La testimonianza di Elio Aristide [T 5] è alquanto *sui generis*, sia perché è inserita in un contesto ostile alla composizione e rappresentazione di commedie sia perché allarga l'applicazione del proverbio pure a queste, non solo alla tragedia. L'avversione polemica di Aristide

contro la commedia si deve al fatto che, a suo dire, questa forma drammaturgica, con i comportamenti frivoli e licenziosi dei suoi personaggi, incoraggerebbe la corruzione dei costumi e del buon senso, istruendo a essere viziosi e meschini. Poiché anche le commedie, ai suoi occhi, avrebbero perso la loro originaria funzione religioso-culturale, non v'è motivo per continuare a redigerle e metterle in scena, essendo sciocchezze che non hanno più nulla di commemorativo riguardante Dioniso.

Nel passo tratto dall'*Epitome* di Zenobio [T 1] la nascita del proverbio è sempre messa in rapporto al divario tra le composizioni tragiche, dal contenuto mitico più disparato (sono menzionati come esempi i drammi incentrati sulla vicenda di Aiace e quelli intitolati ai Centauri), e i cori ditirambici consacrati a Dioniso. Anzi, parrebbe quasi suggerire che i cori presenti nella tragedia siano derivati proprio da quelli manifestamente religiosi, ma avessero tradito il senso e il significato di questa pratica d'uso. Di fronte a rappresentazioni del genere, stando a Zenobio, il pubblico astante avrebbe sollevato il grido in segno di beffa e protesta. Proprio per non dare più adito a siffatti rimproveri, i poeti tragici avrebbero introdotto il dramma satiresco, benché non sia chiaro se qui si alluda alla formazione delle tetralogie composte da tre tragedie più un dramma satiresco o all'istituzione di un solo dramma satiresco in apertura dell'intero agone tragico. In effetti, προεισόγειν non significa semplicemente 'introdurre', ma 'introdurre prima'; perciò, la testimonianza di Zenobio potrebbe voler dire altresì che il dramma satiresco fosse messo in scena prima della trilogia di tragedie, e non dopo come ormai è stato indiscutibilmente mostrato dagli studiosi del teatro antico (cfr. ad es Easterling [1997] 2003, 37-44). A ogni modo, se questa remota evenienza corrisponde alla lettura corretta del brano, allora ὕστερον è da intendersi come semplice avverbio temporale a sé stante e da leggere genericamente con 'successivamente', sì che la resa complessiva del periodo risulti "di certo, appunto, a causa di ciò ritennero successivamente di anteporre a queste rappresentazioni i drammi satireschi, per non sembrare di essersi dimenticati del dio" (cfr. Pickard-Cambridge 1927, 162. Sul fatto che nel IV secolo a.C. il dramma satiresco era effettivamente rappresentato prima delle tragedie vd. Carrara 2024, 160-163).

Infine, non bisogna trascurare le due testimonianze plutarchee [T 2a e 2b]. La prima, tratta dalle *Quaestiones Convivales*, contiene un inciso assai importante sull'innovazione apportata da Frinico ed Eschilo, che avrebbero messo in scena come soggetto delle rappresentazioni tragiche le narrazioni mitologiche e i tribolamenti passionali degli eroi protagonisti; non v'è menzione dei cori ditirambici, pur tuttavia è proprio con questa novità che è collegato il proverbio. Il sintagma è inserito all'interno di un discorso prescrittivo circa le buone abitudini e i comportamenti da adottare ai simposi ed è rivolto in particolare agli intellettuali con velleità filosofiche, più o meno fondate, che, durante i banchetti, noncuranti del fatto che fra i partecipanti possano esserci individui non avvezzi a siffatte discussioni, si impelagano in discezzazioni raffinate e capziose come l'argomento megarico del 'dominatore'. Proprio a costoro Plutarco vorrebbe far notare, rimproverandoli, che tutto ciò non è per nulla consono a occorrenze conviviali, perché offensivo nei confronti di Dioniso, divinità cui sono dedicate. Emerge nuovamente l'accusa di inadeguatezza e non pertinenza, ma da questo primo passo, per ciò

che concerne le rappresentazioni tragiche, si può ricavare come le tragedie di Frinico ed Eschilo, avendo assunto come loro soggetto contenuti tratti dal più ampio repertorio mitico o da fatti storici, abbiano segnato un effettivo strappo del dramma rispetto al rito e perciò, alla stregua dei filosofastri ai simposi, abbiano leso la dignità del dio.

Nella seconda testimonianza plutarchea, un frammento di un'opera sui proverbi in uso presso gli Alessandrini pervenuta in condizioni lacunose, è invece offerta una spiegazione dettagliata – forse, entro certi limiti, pure conciliabile con quella aristotelica – delle origini della tragedia a partire dai cortei che si tenevano in occasione delle Dionisie rurali. Durante le vendemmie gli abitanti dei villaggi dell'Attica erano soliti recarsi ai torchi per la pigiatura dell'uva, in uno stato d'ebbrezza più o meno accentuato, cantando e scherzando. Proprio perché inizialmente queste manifestazioni erano in uso nei villaggi (ἐν κώμαις), quando le composizioni giocose furono messe per iscritto, presero il nome di 'commedia' (κωμῳδία). A differenza di Aristotele, dunque, non è fatta menzione di ditirambi o φαλλικά, ma in modo più generico la commedia trae le sue origini da queste espressioni corali. Plutarco informa inoltre del fatto che, quando si iniziò a usare il gesso come mascheramento per il volto, le frequentazioni di queste occorrenze diventarono ancor più assidue e continue. A coronamento del processo, la tragedia ebbe luogo allorché vennero inseriti degli elementi e delle parti propriamente tragici, e le composizioni assunsero un tono più serio e austero. Se il termine αὔστηρότερον ricorda indubbiamente l'ἀπεσεμνύθη incontrato nella *Poetica*, tuttavia qui il pervenire a compimento della tragedia è messo in relazione con un suo sviluppo a partire dalla commedia, o dalle prime forme ancora grossolane di commedia, e non con un suo distinguersi dai *satyrikà*. Complessivamente quindi, come si dice in apertura del brano, soprattutto la tragedia, ma anche per certi versi la commedia, abbandonarono un originario carattere giocoso e scanzonato per volgersi alla rappresentazione di fatti di vita, e forse un antecedente di questa concezione si può ritrovare in Arist. *Po.* 6, 1450a16-17, dove è detto che la tragedia è imitazione non di uomini, bensì di azioni e di un modo di vita (ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου). Infine, per quanto il testo sia irrimediabilmente corrotto, un breve accenno merita la derisione del capro, considerato nemico di Dioniso: Kerényi ha infatti ragionevolmente argomentato in favore di una sorta di evoluzione dalle Antesterie alle Grandi Dionisie, almeno in un loro primo stadio, che procedette parallelamente all'introduzione di un capro quale vittima espiatoria per il raccolto dell'uva, giacché le capre, quando erano lasciate libere in un vigneto, erano solite divorare i tralci di vite (Kerényi [1976] 2021, 233-234, 292-296). Se il capro è un doppio di Dioniso, così come lo è anche la vite, questo sacrificio intendeva espiare una colpa nei confronti del dio (la raccolta dell'uva) attraverso il dio stesso (il capro), che è se stesso e contemporaneamente il suo nemico. In ogni caso, anche nella testimonianza plutarchea l'elemento religioso-culturale sembra essere posto in secondo piano, quasi a voler sì ricordare le origini degli agoni comici e tragici, ma comunque senza darvi troppo peso, evidenziando anzi la distanza che intercorre tra i due poli: da riso e derisione (con sacrificio?) di un capro a fatti di vita, elementi tragici e carattere più austero e solenne.

Tutte le fonti passate al vaglio finora presentano una giustificazione del proverbio οὐδὲν πρός τὸν Διόνυσον che ne fa risalire la nascita agli elementi nuovi e innovativi apportati dai tragediografi (Tespì, Frinico, Eschilo, Sofocle) agli originari cori ditirambici in onore di Dioniso. Proprio queste modernizzazioni, però, sanciscono in realtà una radicale cesura tra le rappresentazioni tragiche e le manifestazioni corali agli occhi del pubblico contemporaneo, non solo per quanto riguarda la forma, ma anche rispetto ai contenuti, sicché la tragedia si configura come un fenomeno totalmente svincolato da qualsivoglia componente rituale. Come si accennava, l'unica che sembra stridere con le altre è quella olimpiodorea [T 6], in quanto lì il detto è ripreso non per supportare questa concezione comune, bensì per essere criticato e rigettato. Una lettura poco attenta di questo brano potrebbe lasciar pensare che ci fossero visioni alternative del fenomeno tragico, sostenute da certi fautori di una persistenza dell'elemento religioso-culturale nella tragedia, quindi merita un'analisi a sé stante.

### III. L'anomalia olimpiodorea

Olimpiodoro di Alessandria è un filosofo neoplatonico di VI sec. d.C. (495/505-post 565 d.C.), allievo diretto di Ammonio figlio di Ermia, il maestro più illustre della Scuola neoplatonica di Alessandria, e probabilmente suo successore alla guida di questa istituzione. Delle sue opere ci sono pervenuti i commentari alle *Categorie* e ai *Meteorologica* di Aristotele e ad *Alcibiade I*, *Gorgia* e *Fedone* di Platone. Sotto il profilo teoretico, i suoi scritti si mostrano sicuramente inferiori a quelli di Proclo per imponenza speculativa o a quelli di Damascio per sottigliezza dialettica, il che ha indotto per lungo tempo gli studiosi a sottostimarne l'importanza. Tuttavia, pur essendo vero che, in ambito metafisico-ontologico, Olimpiodoro non abbia apportato innovazioni rilevanti – si fa portavoce di una dottrina neoplatonica *standardizzata*, in cui l'Uno-Bene figura come principio primo, immediatamente seguito dalle tre ipostasi intelligibili di Essere, Vita e Intelletto, poi dai tre livelli intellettivi di Crono, una non meglio specificata divinità vivificante e Zeus demiurgico, e angeli, demoni ed eroi in chiusura –, egli si presenta come un maestro particolarmente sensibile alle questioni di natura etica e attento ai contesti drammatici dei dialoghi, un solerte pedagogo affinché i suoi studenti comprendano saldamente i più importanti cardini dottrinali (le frequenti semplificazioni e ripetizioni nei suoi testi si spiegano in ragione della circostanza didattica di redazione) e uno strenuo difensore della *paideia* classica e della filosofia greca, senza però mettere da parte la dovuta cautela per un pensatore pagano in un ambiente cristiano. Da qui la rivalutata attenzione di cui ha goduto la sua produzione negli ultimi 20-30 anni (cfr. almeno Westerink 1976, 20-27; Opsomer 2010, 697-705; Gertz 2011, 8-11).

All'interno del *cursus studiorum* neoplatonico, il *Fedone* si colloca all'interno del secondo ciclo di letture, i cosiddetti *grandi misteri*, incentrati sullo studio di alcuni dialoghi platonici scelti e culminanti nel *Parmenide* (i *piccoli* consistono nella lettura di opere aristoteliche selezionate, al cui apice si ha la *Metafisica*). In particolare, il *Fedone* segue l'*Alcibiade I* e il *Gorgia* in veste di grande dialogo etico concernente le virtù catartiche e il percorso di purificazione dell'anima dal corpo, dato che i primi due istruiscono rispettivamente circa la conoscenza di sé come

presupposto di ogni indagine autenticamente filosofica e circa le virtù socio-politiche e la moderazione delle passioni (cfr. Anonym. *Proleg. Plat. Phil.* X, 26.18-27, e Festugière 1969).

Dell'*In Phaedonem* di Olimpiodoro ci sono pervenute soltanto 13 delle 50 πράξεις (le lezioni giornalieri) di cui doveva constare originariamente e risultano altresì perdute sia l'introduzione generale all'opera sia una serie di 2 o 5 letture tra la 12 e la 13 (cfr. Westerink 1976, 25, 27-28; Giardina 2015, 494-495). Il commento suddivide il testo platonico in tre grandi τμήματα (sezioni) concernenti il tema della morte, a sua volta articolato in due sotto-problemi (il suicidio e il desiderio di morte da parte del filosofo), i cinque argomenti in favore dell'immortalità e il grande mito escatologico conclusivo. Ciascuna lettura è poi rigidamente ripartita in θεωρία, ossia la spiegazione teorica sistematica del passo in esame, e λέξεις, cioè il chiarimento delle singole frasi o parole, che spesso altro non è che una reiterazione di ciò che è stato detto nell'esposizione generale (sulla struttura dei commentari neoplatonici, di cui in Olimpiodoro si osserva più che negli altri l'inflessibilità, vd. almeno Festugière 1963, Romano 1983b e Romano 1994). Dal punto di vista contenutistico, l'opera olimpiodorea in genere segue pedissequamente il perduto *In Phaedonem* di Proclo, non mancando però di apportare alcuni elementi originali (come i quattro argomenti che riconoscono la liceità del suicidio in alcune circostanze – *In Phd.* 1.8) oppure di preferire la proposta ermeneutica di Damascio (sul fatto che i corpi celesti hanno tutti e cinque i sensi – *In Phd.* 4.10 – e sul fatto che Platone in *Phd.* 68d2-69a5 ha ommesso la giustizia perché in realtà essa riguarda tutte e tre le parti dell'anima e è presupposta dalle altre virtù – *In Phd.* 8.9).

Ora, il passaggio in cui è ripreso il detto οὐδὲν ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον si ritrova nella prima sezione, quella sulla morte (sul concetto di morte nel commentario olimpiodoro, la sua funzione catartica e anagogica verso gli intelligibili e, tramite il bello presente fra questi, l'anelito di unificazione con l'uno che produce, vd. Giardina 2015), segnatamente in uno dei due argomenti miranti a stabilire che non ci si deve suicidare (ὅτι οὐ δεῖ ἐξάγειν ἑαυτοῦς [*In Phd.* 1.3.1-2]). Si tratta del cosiddetto argomento mitico (τὸ μυθικὸν ἐπιχείρημα), che secondo i Neoplatonici anticipa l'argomento propriamente filosofico e dialettico (τὸ δὲ διαλεκτικὸν καὶ φιλόσοφον [*In Phd.* 1.3.3 e 1.7.1] – in generale, sui due argomenti in Olimpiodoro vd. almeno Gertz 2011, 40-45). Nella lettera del *Fedone*, le parole che offrono lo spunto ai Commentatori per un discorso di tipo mitico e mistico sono quelle che Socrate pronuncia a proposito del motivo per cui non bisogna suicidarsi, cioè il fatto che noi uomini siamo come in una sorta di custodia divina (ὡς ἐν τινι φρουρᾷ ἔσμεν οἱ ἄνθρωποι): si tratta di un discorso pronunciato "nei misteri" (ἐν ἀπορρήτοις), "profondo" (μέγας) e "non facile a comprendersi" (οὐ ῥᾶδιος διδεῖν [*Plat. Phd.* 62b3 e b4-5.]). Olimpiodoro chiarisce che Socrate, per mostrare il carattere ineffabile del mito, non aggiunge nulla più oltre all'accenno alla custodia, sicché i commentatori (verosimilmente Siriano e Proclo) si trovano costretti a integrarlo da fonti esterne (ἔξωθεν), rinvenendolo specificamente in Orfeo (παρὰ τῷ Ὁ ρφεῖ [*In Phd.* 1.3.3 e 1.4.1-3; si cfr. la nota di Westerink ad 1.4.2, pagina 42]). D'altra parte, nel parallelo commentario neoplatonico al *Fedone*, Damascio spiega che i lemmi platonici indicano una ragione che non è facile da scoprire e "afferrabile con una sola mano" (μὴ εὐφώρατον εἶναι καὶ τῇ ἐτέρᾳ

ληπτόν [*In Phd.* I, 1.3-4] – il modello della locuzione τῆ ἑτέρᾳ ληπτόν sembra da individuarsi in Plat. *Soph.* 226a7, dove è riferita alla “belva multiforme” (τὸ ποικίλον θηρίον) del sofista, della cui definizione lo Straniero di Elea e Teeteto, conversando, sono “a caccia”), perché Platone riferisce il simbolo del precetto (τὸ σύμβολον ἰστορεῖ τοῦ παραγγέλματος), cioè del divieto del suicidio, non esponendo esplicitamente quale ne sia la natura – cosa non lecita –, ma dicendo soltanto che è stato trasmesso in modo mistico-misterico (ὅτι παρήγγελλται μυστικῶς [*In Phd.* I, 15.5-7]).

Se le delucidazioni olimpioderee, rinviando direttamente a Orfeo, sembrano più semplici e didattiche, mentre quelle damasciane, introducendo il concetto di simbolo, si presentano teoreticamente e tecnicamente più complesse, è comunque possibile individuare il loro accordo di fondo tenendo presente ciò che al capitolo 4 del primo libro della *Teologia Platonica* procliana è detto a proposito di uno dei quattro modi di insegnamento teologico in Platone, segnatamente quello simbolico (gli altri sono quello attraverso immagini, quello divinamente ispirato e quello secondo scienza e dimostrazione):

Ἔστι δὲ ὁ μὲν διὰ τῶν συμβόλων τὰ θεῖα μηνύειν ἐφιέμενος ὁ ρηϊκὸς καὶ ὄλως τοῖς τὰς θεομυθίας γράφουσι οἰκεῖος [*Procl. Theol. Plat.* I, 4, 20.6-7]

Il modo che mira a rivelare le realtà divine attraverso i simboli è quello di Orfeo e, in generale, è proprio a coloro che scrivono le teologie mitiche

Quindi se è proprio di Orfeo, ma anche di Omero ed Esiodo (costoro, infatti, scrissero teologie e teogonie sotto forma di racconti mitologici), annunciare cose riguardanti gli dèi in maniera simbolica, non fa troppa differenza richiamare direttamente i poemi orfici oppure riferirsi più sottilmente a una forma di insegnamento mistico-simbolica, fuorché appunto sotto il profilo della sottigliezza e della profondità della discussione stessa.

Ovviamente, i poemi orfici a disposizione dei Neoplatonici non erano opera del personaggio semi-mitologico di Orfeo, ma risultano composti a cavallo tra I e II secc. d.C. (o comunque non dopo la seconda metà del II) e, poiché in questa produzione spuria confluiscono tracce di stoicismo, neopitagorismo e medioplatonismo, non sorprende che i Neoplatonici vi ritrovassero una prefigurazione del loro sistema. Se Proclo sembra conoscere soltanto i *Discorsi Sacri in 24 Rapsodie* (Ἱεροὶ λόγοι ἐν ῥαψωδιαῖς κδ´), alle quali tra l'altro sembra preferire gli *Oracoli Caldaici* – da qui l'attrito con Domnino di Larissa, estimatore dei poemi orfici, quando Siriano chiese loro di fare l'esegesi sia delle *Rapsodie* che degli *Oracoli* –, Damascio fa mostra di utilizzare anche una seconda edizione curata da Ieronimo ed Ellanico e addirittura una terza attribuita a un tale “Eudemo il Peripatetico” (è però inverosimile che si tratti del discepolo di Aristotele, Eudemo di Rodi; cfr. Brisson 1987, 48-53, e Brisson 1991, 168-170 e 195-202. Sulle due teogonie, quella attribuita a Eudemo e quella attribuita a Ieronimo/Ellanico vd. West 1983, 140-175, 176-226).

Ora, ritornando al discorso esoterico sull'interdizione del suicidio, il mito orfico in questione è quello, celeberrimo, dello σπαραγγμός (smembramento) di Dioniso da parte dei Titani. Nella

versione tramandata nel commentario di Olimpiodoro (*In Phd.* 1.3.3-9), vi sono quattro regni (τέσσαρες βασιλείαι) divini: di Urano; di Krono, che evirò il padre; di Zeus, che confinò suo padre nel Tartaro; e infine di Dioniso che successe a Zeus. Di quest'ultimo, le dottrine orfiche seguite dal Commentatore dicono (φασί) che, secondo un complotto di Era (κατ' ἐπιβουλήν τῆς Ἥρας), i Titani, che erano a sua scorta, lo smembrano e si cibano delle sue carni (τοὺς περὶ αὐτὸν Τιτῶνας σπαράττειν καὶ τῶν σαρκῶν αὐτοῦ ἀπογεύεσθαι). Al che Zeus, adiratosi, li fulminò (ὀργισθεὶς ὁ Ζεὺς ἐκεραύνωσε) e dalla materia, generatasi dalla fuliggine delle nubi di vapore emesse dai Titani, nacquero gli uomini (καὶ ἐκ τῆς αἰθάλης τῶν ἀτμῶν τῶν ἀναδοθέντων ἐξ αὐτῶν ὕλης γενομένης γενέσθαι τοὺς ἀνθρώπους). Da questo mito, che si delinea così e come una teogonia e come una teologia, e come un'antropogonia e come un'antropologia, Olimpiodoro trae la conclusione funzionale ai suoi obiettivi teorici: è proibito suicidarsi in quanto il nostro corpo è dionisiaco, cioè proprio di Dioniso (ὡς τοῦ σώματος ἡμῶν Διουσιακοῦ ὄντος), perché ne siamo una sua parte, se è appunto vero che siamo composti dalla densa fuliggine dei Titani che ne mangiarono le carni (μέρος γὰρ αὐτοῦ ἔσμεν, εἴ γε ἐκ τῆς αἰθάλης τῶν Τιτῶνων συγκείμεθα γευσαμένων τῶν σαρκῶν τούτου [*In Phd.* 1.3.12-14]).

La linearità dell'esposizione olimpiodorea e la sistematicità della sua interpretazione allegorica hanno da sempre attirato l'attenzione degli studiosi ed è stato ragionevolmente mostrato innanzitutto che non si tratta di un'esposizione canonica, per così dire, del mito, poiché presenta notevoli differenze con altre versioni tramandate in maniera più o meno frammentaria da altri autori, come Pausania, Platone (*Leggi*), Senocrate e Plutarco (cfr. Edmonds 1999, 38-49). Le differenze sono notevoli persino con il parallelo resoconto di Damascio (*In Phd.* I, 7-8), che aggiunge altre due punizioni inferte ai Titani, incatenamenti (δεσμοί) e processioni verso il più basso e recondito di altri altrove (ἄλλων ἄλλαχού πρόοδοι πρὸς τὸ κοιλότερον), cioè verso le regioni infime del cosmo, chiaramente neoplatonicamente inteso, e secondo cui gli uomini, invece che da una materia sorta dal denso fumo di vapore sprigionato dai Titani inceneriti, nascono dai frammenti dei Titani (ἐκ Τιτανικῶν θρυμμάτων). Pertanto, il resoconto di Olimpiodoro va considerato come una sua propria elaborazione originale, un *bricolage* di racconti e informazioni funzionale solo a ciò che il suo autore vuole dimostrare, ossia la consonanza tra l'argomento mitico e l'argomento dialettico sull'illiceità del suicidio (cfr. Edmonds 2009, 512-516, 530), la cui innovazione più peculiare parrebbe quella di essersi avvalso perfino di concetti desunti dalle elucubrazioni alchemiche di VI sec. d.C. (cfr. Brisson 1992, 491-495, che cerca inoltre di sostenere un'identità tra l'Olimpiodoro filosofo neoplatonico alessandrino e un Olimpiodoro autore di un commentario allo scritto alchemico Κατ' ἐνέργειαν di Zosimo, facendo leva sul concetto di fumo sublimato dal vapore dei Titani; ma su questo punto sono sorte notevoli perplessità, cfr. ad es. Edmonds 2009, 528-529). In breve, sia la narrazione sia l'interpretazione del mito da parte di Olimpiodoro attingono sì dalla tradizione ma hanno dei tratti caratteristici propri, ed è solo tenendo conto di queste coordinate che è possibile comprendere perché egli rigetti il detto οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.

È dunque possibile leggere finalmente il brano:

καὶ γενέσεως ἄλλως ἔφορος ἔστιν ὁ Διόνυσος, διότι καὶ ζωῆς καὶ τελευτῆς ζωῆς μὲν γὰρ ἔφορος, ἐπειδὴ καὶ τῆς γενέσεως, τελευτῆς δέ, διότι ἐνθουσιᾶν ὁ οἶνος ποιεῖ καὶ περὶ τὴν τελευτὴν δὲ ἐνθουσιαστικώτεροι γινόμεθα, ὡς δηλοῖ ὁ παρ' Ὀμήρω Πάτροκλος μαντικός γεγωνῶς περὶ τὴν τελευτὴν. καὶ τὴν τραγωδίαν δὲ καὶ τὴν κωμωδίαν ἀνεῖσθαι φασι τῷ Διονύσῳ, τὴν μὲν κωμωδίαν παίγιον οὖσαν τοῦ βίου, τὴν δὲ τραγωδίαν διὰ τὰ πάθη καὶ τὴν τελευτὴν. οὐκ ἄρα καλῶς οἱ κωμικοὶ τοῖς τραγικοῖς ἐγκαλοῦσιν ὡς μὴ Διονυσιακοῖς οὖσιν λέγοντες ὅτι 'οὐδὲν ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον'. κεραυνοὶ δὲ τούτους ὁ Ζεὺς, τοῦ κεραυνοῦ δηλοῦντος τὴν ἐπιστροφὴν, πῦρ γὰρ ἐπὶ τὰ ἄνω κινούμενον· ἐπιστρέφει οὖν αὐτοὺς πρὸς ἑαυτὸν [Olymp. In Phd. 1.6].

Per un altro verso, Dioniso è il custode anche della generazione, perché è custode anche di vita e morte: infatti, egli è il custode della vita, dacché lo è anche della generazione, e della morte, perché il vino produce un invasamento divino e vicino alla morte, d'altra parte, diveniamo più ispirati dalla divinità, come mostra Patroclo in Omero [Il. XVI, 851-854] che, prossimo alla morte, è divenuto un veggente. Dicono che anche la tragedia e la commedia siano state consacrate a Dioniso, la commedia perché è derisione della vita, mentre la tragedia a causa delle sciagure e della morte. Quindi, i poeti comici non rimproverano giustamente ai poeti tragici di non essere dionisiaci, quando affermano che 'queste composizioni [scil. le tragedie] non hanno nulla a che fare con Dioniso'. E infine Zeus li [scil. i Titani] colpisce con il fulmine, il fulmine manifestando la conversione, perché il fuoco è ciò che si muove fino alle entità superiori; dunque, egli li converte verso se stesso.

Contrariamente a tutte le testimonianze viste più sopra, Olimpiodoro propone qui una riabilitazione del rapporto Dioniso-tragedia, asserendo che la condanna avanzata dai poeti comici nei confronti dei tragici, ed espressa tramite il proverbio "queste cose non hanno nessuna relazione con Dioniso", non è mossa correttamente. In questo caso, l'origine del detto non è attribuita al pubblico spettatore indignato perché i poeti tragici non mettevano più scena rappresentazioni concernenti le vicende di Dioniso, bensì a dei non meglio specificati comici: potrebbe trattarsi dell'eco di una controversia letteraria originatasi a partire dalle *Rane* di Aristofane, giacché in tutta la seconda parte della commedia Dioniso si dibatte, come giudice buffo e incerto, tra Eschilo ed Euripide e durante la sfida tra i due confessa persino di non capire ciò che Euripide dice (1169: ὁ τι λέγεις δ' οὐ μανθάνω). Nondimeno, non c'è riscontro nella letteratura coeva del VI sec. d.C. di una disputa del genere e, per quanto Olimpiodoro conosca sicuramente Aristofane, che in *In Alc. I*, 2.66-67 è richiamato esplicitamente come uno dei modelli da cui Platone avrebbe tratto spunto per la rappresentazione dei personaggi nei suoi dialoghi e di cui a 50.22 è citato un verso del *Pluto*, non è possibile determinare con certezza che dietro questo cenno vi siano proprio le *Rane*. Non è neanche menzionato nessun autore tragico determinato, laddove invece Plutarco [T 2a] nominava esplicitamente Frinico ed Eschilo e le fonti paremiografe rimandavano a un'opera di Cameleonte peripatetico su Tespi. Inoltre, non è neppure da escludere che l'attribuzione del detto οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον a non meglio identificati poeti comici sia o un fraintendimento di Olimpiodoro, forse nato da un'espressione come lo σκώπροντες di Zenobio [T 1] (sebbene il soggetto siano gli spettatori) o dall' ἐπισκώπροντες di Plutarco [T 2b] (sebbene non abbia un soggetto determinato), oppure, addirittura, sia una deliberata forzatura.

L'ipotesi più probabile, allora, è che questa considerazione olimpiodorea sia causata dalle riflessioni platoniche sul tema (cfr. la nota *ad loc.* di Westerink, nella sua ed. a 47), specificamente in *Symp.* 223d2-6 e *Resp.* III, 395a1-6: nel primo brano, il Socrate platonico costringe i suoi interlocutori a convenire sul fatto che è proprio dello stesso uomo saper comporre commedie e tragedie, e chi per arte è tragediografo è anche commediografo (καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα <καὶ> κωμωδοποιὸν εἶναι); nel secondo, invece, Socrate e Adimanto convengono sul fatto che uno stesso poeta non è capace di praticare bene i due tipi di imitazione, cioè tragedia e commedia, per quanto sembrano molto vicini tra loro. Già nella tarda antichità ci si interrogava intorno a questa discrepanza di vedute e la soluzione più nota doveva sicuramente essere quella di Proclo. Nella quinta dissertazione del suo *In Remp.* (I, V, 51.26-54.2), il Licio affronta direttamente il problema e lo risolve proponendo innanzitutto una psicologia secondo cui l'anima umana altro non è che un'anima distaccatasi dall'attività universale, la quale faceva di essa un'anima cosmica, e che, a causa dell'esistenza viepiù particolare cui si è confinata, non può che dedicarsi per natura a una sola attività e una soltanto; da qui passa a constatare che, pertanto, un'anima individuale umana può sviluppare esclusivamente un solo ambito di competenza tecnico e, se questo è suddiviso in più parti, non è detto neanche che eccella in tutte. Ora, secondo Proclo, condizione necessaria e sufficiente per comporre tragedie e commedie è "la conoscenza e la vita" (τῆς τε γνώσεως καὶ τῆς ζωῆς [M. Abbate, 352 n. 11, sottolinea che si tratta di un'endiadi]), poiché la prima fornisce appunto le competenze tecniche ai fini della composizione, mentre la seconda consente di produrre un'imitazione dei caratteri consona ai fatti e ai soggetti che li agiscono. Sulla base di questa distinzione è perciò possibile armonizzare Platone con se stesso: nel *Simposio* egli si riferisce alla conoscenza tecnica propria della composizione di tragedie e commedie, che è una sola per entrambe; invece, nella *Repubblica*, si parla della capacità imitativa e, poiché nella tragedia si imitano fatti e soggetti che suscitano il pianto, mentre nella commedia che stimolano il riso, un medesimo poeta non può essere specializzato in entrambi i tipi di rappresentazione drammatica.

Dunque, se sono questi i ragionamenti che costituiscono lo sfondo teorico del discorso di Olimpiodoro, in base ai quali una acuta cognizione della vita è indispensabile per foggare adeguatamente i fatti e i caratteri di tragedie e commedie, non sorprende che egli le ponga ambedue sotto il comune denominatore di Dioniso. Infatti, tragedia e commedia intrattengono un rapporto inscindibile con la vita perché, a detta dell'Alessandrino, la prima è uno scherno, una presa in giro della vita (παίγνιον τοῦ βίου), mentre la seconda a causa delle disgrazie e della morte (διὰ τὰ πάθη καὶ τὴν τελευτήν - tra le quattro accezioni di πάθος prospettate da Aristotele in *Metaph.* Δ, 21, 1022b15-21, qualità secondo cui può esserci alterazione, stessa alterazione in atto, alterazioni dannose e dolorose, e grandi sciagure e dolori, quest'ultima sembra la più pertinente al discorso olimpiodoreo) che mette in scena o semplicemente evoca. D'altra parte, Dioniso è visto come custode di vita e morte, dacché queste condizioni appartengono al mondo della generazione, la cui potestà gli appartiene parimenti. In altri termini, quindi, se Dioniso sovrintende alla vita e alla morte, e tragedia e commedia sono le rappresentazioni drammatiche di vita e morte, allora è corretto dire che tragedia e comme-

dia sono state consacrate (ἀνεῖσθαι) a lui. Ma come e perché Dioniso può essere concepito quale ἔφορος τῆς γενέσεως? In effetti, è curioso notare che Dioniso è detto custode della generazione soltanto ἄλλως, in un altro senso; sicché c'è presumibilmente un senso secondo cui non è Dioniso a sovrintendere al divenire, ma qualcun altro.

L'esegesi simbolico-allegorica del mito (non-)orfico data da Olimpiodoro si dispiega su due piani distinti tra loro, ma indissolubilmente correlati: uno propriamente etico e uno squisitamente metafisico. Quanto al primo, che qui ha un'importanza secondaria, ma che per il Commentatore è l'aspetto principale, egli sostiene che i quattro regni tramandati dal mito non devono essere intesi come talvolta esistenti, mentre talvolta no (οὐ ποτέ μὲν εἰσι, ποτέ δὲ οὐ), bensì bisogna ritenere che essi sono sempre (ἀλλ' αἰεὶ μὲν εἰσι). Vale a dire che essi non hanno in realtà una successione diacronica, ma esprimono in maniera allusiva (αἰνιπτονται) i differenti gradi delle virtù secondo cui la nostra anima agisce, poiché possiede i simboli di tutte le virtù, le teoretiche, le catartiche, le politiche e le etiche (καθ' ἃς ἡ ἡμετέρα ψυχὴ <ἐνεργεῖ> σύμβολα ἔχουσα πασῶν τῶν ἀρετῶν, τῶν τε θεωρητικῶν καὶ καθαρτικῶν καὶ πολιτικῶν καὶ ἠθικῶν [In Phd. 1.4.8-11] – invece Damascio [In Phd. I, 138-144] enumera sette gradi di virtù: naturali, etiche, politiche, catartiche, teoretiche, paradigmatiche e ieratiche; cfr. almeno De-moulder, Van Riel 2015, 282-291).

Sul livello metafisico, ciascuna delle divinità figuranti nel racconto rappresenta un determinato momento del costituirsi della realtà. Per quanto riguarda Urano e Krono, Olimpiodoro non si dilunga nella costruzione di corrispondenze con un dato rango del reale, ma fornisce preziose indicazioni a proposito degli altri personaggi. Zeus è detto demiurgo, in quanto agisce nei confronti delle entità secondarie (δημιουργὸς ὁ Ζεὺς, ὡς περὶ τὰ δευτέρα ἐνεργῶν [In Phd. 1.5.7]), cioè delle sue stesse creazioni. Era poi, in quanto ha ordito il golpe contro Dioniso, è vista come divinità sorvegliante di movimento e processione (κινήσεως ἔφορος ἢ θεὸς καὶ προόδου [In Phd. 1.5.18]). I Titani, con la loro masticazione delle carni di Dioniso, rappresentano l'immane parcellizzazione (τῆς μασήσεως δηλούσης τὸν πολὺν μερισμὸν) e, poiché il 'τί (qualcosa)' manifesta il particolare (τοῦ 'τί' μερικὸν δηλοῦντος), la forma universale, cioè Dioniso stesso, è smembrata nella generazione (σπαράττεται δὲ τὸ καθόλου εἶδος ἐν τῇ γενέσει [In Phd. 1.5.9-10, 12-13]). Perciò Dioniso è il custode delle cose di questo mondo, dove prevale la grande parcellizzazione a causa del mio e del tuo (διότι τῶν τῆδε ἔφορός ἐστιν, ἔνθα ὁ πολὺς μερισμὸς διὰ τὸ ἐμὸν καὶ σόν), ed è la monade dei Titani (μονὰς δὲ Τιτάνων ὁ Διόνυσος [In Phd. 1.5.10-11, 13]). Infine, come si legge nel brano sopra riportato, il fulmine di Zeus manifesta la conversione e dunque egli converte i Titani che hanno dilaniato Dioniso verso se stesso (in Dam. In Phd. I, 14.7-8 e 129.3-4, invece, il momento della conversione è costituito da Apollo, che ricomponne Dioniso dilaniato ed è perciò chiamato Διονυσοδότης). In questo quadro, si hanno due dei tre momenti caratteristici che, nella metafisica neoplatonica, costituiscono il venire a essere della realtà, cioè processione (Era) e conversione (Zeus e i suoi fulmini); resta quindi fuori il primo momento, quello della manenza (sulla triade dialettica di μονή-πρόοδος-ἐπιστροφή vd. almeno Romano 1983a, 22-25). Tuttavia, se la conversione è attuata dal principiato verso il principio – su questo assioma della processione neoplatonica è

chiarissima la proposizione 34 degli *Elementi di Teologia* di Proclo (ed. Dodds): tutto ciò che secondo natura si converte, compie la conversione verso quell'entità dalla quale ebbe la processione della propria esistenza (Πάν τὸ κατὰ φύσιν ἐπιστρεφόμενον πρὸς ἐκεῖνο ποιεῖται τὴν ἐπιστροφὴν, ἀφ' οὗ καὶ τὴν πρόοδον ἔσχε τῆς οἰκειᾶς ὑποστάσεως) –, allora è Zeus stesso a essere principio e quindi a costituire il momento della manenza. Dove collocare però Dioniso? In ciò, probabilmente, può aiutare un inciso che si legge in un passo alquanto lacunoso dell'*In Phaedonem* di Damascio: fintanto che Dioniso permane nel trono di Zeus, è indiviso (ἐπεὶ καὶ ὁ Διόνυσος ἐν μὲν τῷ θρόνῳ τοῦ Διὸς ἀμέριστος [*In Phd.* I, 4.6]). Sembra pertanto doversene concludere che sia Zeus sia Dioniso rappresentano il momento della manenza, il primo però in quanto demiurgo intellettuale, mentre il secondo in quanto divinità intellettuale ipercosmico-encosmica che governa ogni creazione individuale nel mondo (cfr. la nota *ad loc.* di Westerink e Brisson 1992, 488, n. 44). È questo precisamente il senso altro in cui, nel nostro brano, Dioniso è detto custode della generazione. L'altra accezione, invece, è chiarita quasi espressamente da Olimpiodoro stesso, allorché afferma che Dioniso è detto essere smembrato dalla generazione, intendendo le cause di questa generazione (λέγεται δὲ σπαράττεσθαι ὑπὸ τῆς γενέσεως, <γενέσεως> τῶν αἰτίων ταύτης ἀκουόντων), cioè i Titani [*In Phd.* 1.5.13-14]. Per un verso quindi, causa e custode della γένεσις è Dioniso stesso, per un altro lo sono i Titani, dal momento che il carattere proprio del causato si rivela con ancor maggior chiarezza nella causa. Al riguardo Olimpiodoro richiama un verso procliano che recita “quanto videro nei figli, lo espressero nei genitori (‘ὄσσο’ ἴδον ἐν τεκέεσσιν ἐφημιξάντο τοκεῦσιν’ [*In Phd.* 1.5.17])”, concetto che, da un punto vista teorico, Proclo ha spiegato meglio alle proposizioni 18 e 28 degli *Elementi di Teologia*: di queste, la prima dimostra che tutto ciò che, per suo essere, è dispensatore per altri, è esso stesso primariamente ciò di cui rende partecipi i dispensati (Πάν τὸ τῷ εἶναι χορηγοῦν ἄλλοις αὐτὸ πρῶτως ἐστὶ τοῦτο, οὗ μεταδίδωσι τοῖς χορηγουμένοις) e la seconda che tutto ciò che produce fa sussistere cose simili rispetto a se stesso prima che cose dissimili (Πάν τὸ παράγον τὰ ὅμοια πρὸς ἑαυτὸ πρὸ τῶν ἀνομοίων ὑφίστησιν – sull'eventualità che, per una migliore comprensione del testo procliano, la preposizione πρὸ sia da intendersi come ‘piuttosto che’ vd. Opsomer 2015).

Se, quindi, nel brano olimpiodoro in esame Dioniso è custode del divenire nel senso in cui egli rappresenta il momento della manenza dell'intelletto divino in questo mondo, egli non può che sovrintendere anche a vita e morte. Tuttavia, la dimostrazione che conclude la potestà dionisiaca della vita presenta una struttura circolare, in quanto dapprima si sostiene che Dioniso è custode della generazione perché (διότι) lo è anche di vita e morte, e poi si afferma che egli è custode della vita dacché (ἐπειδὴ) lo è anche della generazione: il ragionamento pertanto risulta alquanto inconsistente. D'altra parte, l'argomentazione che vuole dimostrare una potestà dionisiaca della morte non risulta troppo stringente, in quanto si basa su una mera associazione di idee: infatti, si constata da una parte che il vino, nome altrimenti usato per riferirsi a Dioniso, produce uno stato di invasamento divino (ἐνθουσιᾶν) e dall'altra, invece, che l'essere umano, quando è prossimo alla morte, diviene ancor più ispirato dalla divinità, venendo fornito di facoltà mantiche e profetiche; in particolare, secondo Olimpiodoro, ciò è mostrato

in *Il. XVI*, 843-854, passo in cui Patroclo, sul punto di esalare l'ultimo respiro dopo essere stato colpito prima da Apollo, poi da Euforbo e infine da Ettore, predice proprio al principe troiano la sua imminente morte per mano di Achille. Come già notato da Westerink (nota *ad loc.*) e da Brisson (1992, n. 45, 489), questi cenni sono comprensibili alla luce di un frammento di Aristotele (fr. 947 Gigon, 824 = fr. 10 Rose3, 27-28), dove è spiegato che il modo di pensare proprio degli dèi, ἔννοια θεῶν, giunge agli uomini da due principi, gli accadimenti relativi all'anima e i fenomeni celesti, ἀπό τε τῶν περὶ ψυχὴν συμβαινόντων καὶ ἀπὸ τῶν μετεώρων. Con i primi lo Stagirita indica gli stati in cui l'anima si ritrova in se stessa, come durante il sonno o in prossimità della morte, e in cui le giungono l'ispirazione divina e le facoltà profetiche. Con questi collegamenti piuttosto vaghi e allusivi l'Alessandrino considera provato anche il fatto che Dioniso governa sulla morte.

Al di là dell'insufficiente cogenza dimostrativa, comunque, il percorso del ragionamento olimpiodoro sembra chiaro: se Dioniso è custode della generazione e, quindi, della vita e della morte, e la commedia e la tragedia hanno per oggetto rispettivamente un dato modo di vivere e sofferenze e morte, allora ambedue hanno in Dioniso la loro divinità tutelare; sicché il proverbio οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, che manifesta dissenso e protesta nei confronti dei soggetti tragici, risulta infondato e pronunciato a sproposito.

Il Commentatore esprime quest'idea anche in un altro passaggio dell'*In Phaedonem*, precisamente nella λέξις della formula platonica “fino al momento in cui la divinità in persona ci liberi (Ἔως ἂν ὁ θεὸς αὐτὸς ἀπολύσῃ ἡμᾶς)” di *Phd.* 67a6, asserendo che

θεὸν ἐναυῖθα καλεῖ τὸν Διόνυσον, διότι οὗτος ἔφορος καὶ ζωῆς καὶ θανάτου, ζωῆς μὲν διὰ τοῦς Τιτᾶνας, θανάτου δὲ διὰ τὴν μαντείαν τὴν περὶ τὸν θάνατον. ἔφορος γὰρ πάσης βακχείας διὸ οὐ μόνον κωμικῶν ἔφορός ἐστιν ὡς περὶ ἡδονᾶς καταγινομένων, ἀλλὰ καὶ τραγικῶν περὶ λύπας καὶ θανάτους καταγινομένων [*Olymp. In Phd.* 6.13].

In questa circostanza [Platone] chiama Dioniso 'il dio', perché questi è il custode della vita e della morte: della vita, a causa Titani; della morte, per via della facoltà profetica in prossimità della morte. Infatti, egli è il patrono di ogni furore bacchico: perciò è il protettore non solo dei poeti comici, in quanto hanno a che fare con i piaceri, ma anche dei poeti tragici che si occupano delle sofferenze e delle morti.

Come si vede, Olimpiodoro identifica alquanto arbitrariamente questo non meglio precisato 'dio', di cui parla la lezione platonica, con Dioniso. Se però si tengono presenti le premesse su cui si basa la sua interpretazione e l'esegesi simbolico-allegorica del mito, tutto ciò risulta perfettamente coerente. Ancora una volta, il segno della potestà di Dioniso sulla morte è individuato nella capacità divinatoria che il dio concederebbe agli esseri umani quando stanno per perire. Nondimeno, com'è emerso nel brano precedente, le doti mantiche sono una forma di ispirazione divina e, pertanto, è tale anche ogni forma di frenesia bacchica. Questa specie di invasamento divino, di cui Dioniso è patrono, viene presentata dal commentatore neoplatonico secondo una sorta di bipartizione: da un lato se ne ha una forma attinente ai piaceri, di cui si dovrebbero avvalere i poeti comici come oggetto di ispirazione per le loro composizioni;

mentre, dall'altro, le afflizioni e la morte, che pure consente all'uomo di ricevere dalla divinità capacità profetiche, costituiscono l'argomento delle tragedie.

#### **IV. Considerazioni conclusive**

In conclusione, sembra potersi affermare che se all'interno del quadro teorico funzionale alla ricostruzione storica delle origini della tragedia tracciato nella *Poetica* di Aristotele, dove l'accento è posto sulle innovazioni e le rotture operate da questo genere poetico-drammaturgico rispetto alla tradizione precedente, ha avuto fortuna anche l'inserimento delle fonti antiche sul proverbio οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, la testimonianza olimpiodorea risulta anomala. Innanzitutto, il suo autore non è uno storico né un paremiografo, ma un filosofo e, in quanto tale, richiama il luogo comune solo per smentirlo e respingerlo, ristabilendo quindi un legame positivo tra Dioniso e la tragedia. La sua critica, poi, trova la sua ragion d'essere sia nella tradizione speculativa platonico-neoplatonica sul valore estetico ed etico della tragedia e della poesia in generale, sia in una metafisica ben definita, che è sostenuta da (e sostiene a sua volta) un'esegesi simbolica del mito di Dioniso e i Titani, intervenendo con delle modifiche già nella semplice struttura narrativa. In breve, nella prospettiva di Olimpiodoro, il Dioniso nume tutelare della tragedia è un Dioniso neoplatonico, e non il Dioniso della religione tradizionale. Quindi, alla luce di ciò, le sue parole non possono essere ritenute fededegne al fine di stabilire la persistenza di un elemento culturale nel teatro tragico, né per risalire alle origini di questo fenomeno, e pertanto non mettono in alcun modo in crisi il paradigma della *rottura tragica*.

---

#### **Appendice**

##### **A | Testimonianze sul detto Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον con collegamenti espliciti con il genere tragico**

###### **T 1. Zenobio, *Eptome*, 5.40**

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 σκώποντες ἔλεγον, Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ.

Nulla a che fare con Dioniso: il proverbio è detto nel caso di coloro che dicono cose non appropriate ai soggetti. Giacché sin dall'inizio i cori si erano abituati a cantare un ditirambo dedicato a Dioniso, successivamente i poeti, avendo trasgredito questa consuetudine, si mettevano a scrivere *Aiaci* e *Centauri*. Ragion per cui gli spettatori, prendendosene gioco, dicevano "Nulla a che fare con Dioniso". Di certo, appunto, a causa di ciò [i poeti] ritennero di introdurre i drammi satireschi di seguito a queste rappresentazioni, per non dare l'impressione di essersi dimenticati del dio.

###### **T 2a. Plutarco, *Quaest. Conv.*, 614f4-615b2**

οὕτω τοῖνυν, ὅταν οἱ φιλόσοφοι παρὰ πότον εἰς λεπτά καὶ διαλεκτικὰ προβλήματα καταδύντες

ἐνοχλώσι τοῖς πολλοῖς ἔπεισθαι μὴ δυναμένοις, ἐκείνοι δὲ πάλιν ἐπ' ὤδας τινὰς καὶ διηγήματα φλυαρώδη καὶ λόγους βαναύσους καὶ ἀγοραίους ἐμβάλλωσιν ἑαυτούς, οἶχεται τῆς συμποτικῆς κοινωνίας τὸ τέλος καὶ καθύβρισται ὁ Διόνυσος. ὥσπερ οὖν, Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγωδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων, ἐλέχθη τὸ 'τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον;' οὕτως ἔμοιγε πολλάκις εἰπεῖν παρέστη πρὸς τοὺς ἔλκοντας εἰς τὰ συμπόσια τὸν Κυριεύοντα ὡς ἄνθρωπε, τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον;' ἄδειν μὲν γὰρ ἴσως τὰ καλούμενα σκόλια, κρατῆρος ἐν μέσῳ προκειμένου καὶ στεφάνων διανεμομένων, οὓς ὁ θεὸς ὡς ἐλευθερῶν ἡμᾶς ἐπιτίθησιν, \* <εὐλογον· λόγους δὲ γλίσχροις παρὰ πτότον κεχρησθαι σοφιστικόν μὲν,>\* οὐ καλὸν δ' οὐδὲ συμποτικόν.

Così, pertanto, quando i filosofi durante un simposio, immergendosi in problemi sottili e dialettici, recano disturbo ai molti che non sono capaci di seguirli, e quelli a loro volta lanciano se stessi in certi canti, in narrazioni sciocche e discorsi volgari e da cortile, è assente il fine della compagnia conviviale e Dioniso è oltraggiato. Dunque, proprio come, quando Frinico ed Eschilo facevano progredire la tragedia in racconti mitici e passioni, fu detto il "che cosa hanno a che fare con Dioniso queste cose?", così a me spesso venne in mente di dire a coloro che trascinano 'il Dominatore' ai simposi "o uomo, che cosa hanno a che fare con Dioniso queste cose?" Infatti, forse, è ragionevole cantare quelli che sono chiamati scolii, quando il cratere è posto in mezzo e le ghirlande sono state distribuite, cose che il dio concede per liberarci [mentre trattare di argomenti minuziosi durante un simposio è da sofisti] e non è bello né proprio di un simposio.

*[Il testo ha una lacuna, qui contrassegnata con degli asterischi, che gli editori (v. nota 1 a pagina 22), hanno colmato interpolando una glossa a margine dei codd. Per quanto sia da considerare un'integrazione spuria, qui si è scelto di mantenerla perché dà comunque un senso accettabile al passo].*

### **T 2b. Plutarco, De proverbis Alexandrinorum, 30**

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 [ποιήματά τινα] σκώπτειν· <ὑστερον δὲ σκωπτικά> ποιήματά τινα καὶ γράφειν, <ἄ> διὰ τὸ πρότερον ἐν <κώμαις ἄδουσθαι> κωμωδίαν καλεῖσθαι. ἤρχοντο δὲ καὶ συνεχέστερον εἰς τὰς κώμας τὰς Ἀττικὰς γύψω τὰς ὄψεις κεχρισμένοι καὶ ἔσκωπτον. \*\*\* τραγικά παρεισφέροντες, <ἐπὶ τὸ> αὐστηρότερον μετήλθον \*\*\* ταῦτα οὖν καὶ ἐπεὶ τῷ Διονύσῳ πολέμιόν ἐστιν ὁ τράγος ἐπισκώποντες τινες ἔλεγον. \*\*\* ἐπὶ τῶν τὰ ἀνοικεῖα τισι προσφερόντων.

Ciò che non ha nulla a che fare con Dioniso: dicono che la commedia e la tragedia pervennero dal riso alla vita. E, in effetti, [dicono che] al momento stabilito della raccolta dei frutti [della terra] alcuni motteggiavano, sopraggiungendo ai torchi e bevendo del vino novello; ma successivamente scrivevano anche alcune composizioni scherzose, che nel tempo precedente cantavano nei villaggi (ἐν κώμαις) [e perciò] chiamavano "commedia" (κωμωδίαν). E andavano perfino più continuamente nei villaggi attici dopo aver usato del gesso per l'aspetto e motteggiavano. \*\*\* Quando introdussero elementi tragici, rivolsero dunque queste composizioni ad un carattere più austero \*\*\* e poiché un nemico per Dioniso è il capro, alcuni dicevano di deriderlo. \*\*\* Nel caso di coloro che rivolgono cose inappropriate a qualcosa.

### **T 3. Pausania, Raccolta dei nomi attici (Ἀττικῶν ὀνομάτων συναγωγή), o 32**

οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· Ἐπιγένουσ τοῦ Σικωνίου τραγωδίαν εἰς τὸν Διόνυσον <οὐκ ἀνήκουσαν> ποιήσαντος ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο. ὄθεν ἢ παροιμία. βέλτιον δὲ οὕτως τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τοῦτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικά ἐλέγετο· ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέψαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες ὄθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περι Θεσπίδος τὰ παραπλήσια

ιστορεῖ (fr. 20, 30 Koerke). Θεαίτητος δὲ ἐν τῷ Περί παροιμίας (cfr. CPG. *praef.* XI) Παρράσιόν φησι τὸν ζωγράφον ἀγωνιζόμενον παρὰ Κορινθίους ποιῆσαι Διόνυσον κάλλιστον· τοὺς δὲ ὀρῶντας τὰ τε τῶν ἀνταγωνιστῶν ἔργα, ἃ κατὰ πολὺ ἐλείπετο, καὶ τὸν τοῦ Παρρασίου Διόνυσον ἐπιφωνεῖν· ‘Τί πρὸς τὸν Διόνυσον;’ ἐπὶ τῶν μὴ τὰ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις φλυαρούντων.

Nulla a che fare con Dioniso: Quando Epigene di Sicione compose una tragedia dedicata a Dioniso, che però non lo riguardava, alcuni gridarono ciò. Donde il proverbio. Ma è meglio spiegarlo in questo modo: dapprima, scrivendo per Dioniso, gareggiavano con questi componimenti, i quali appunto si dicevano *satyrikà*; ma successivamente, essendo passati allo scrivere tragedie, a poco a poco si volsero a racconti mitici e storie reali, non ricordandosi più di Dioniso; ragion per cui anche gridarono ciò. E Cameleonte nel suo *Su Tespi* riferisce cose pressoché uguali. Invece, Teeteto nel suo *Sui proverbi* dice che Parrasio il pittore, quando gareggiava presso i Corinzi [*i.e.* a Corinto], dipinse un Dioniso bellissimo; e (dice [*scil.* Teeteto] che) coloro che guardavano le opere degli avversari, che erano di molto inferiori, e il Dioniso di Parrasio, gridarono “che cosa ha a che fare con Dioniso?” Nel caso di coloro che fanno sciocchezze non appropriate ai soggetti.

#### **T 4. Diogeniano, *Proverbi*, 7.18**

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον· ἐπὶ τῶν μὴ προσήκοντα φλυαρούντων. Πρῶτον γὰρ τὰ Διονύσου ἔδοντες οἱ ποιηταί, ὕστερον κατεφρόνουν. Οἱ οὖν τοῦ Διονύσου ἔλεγον, Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.

Nulla a che fare con Dioniso: nel caso di coloro che fanno sciocchezze non appropriate. Infatti, i poeti che inizialmente cantavano i fatti di Dioniso, successivamente non se ne davano pensiero. Dunque, quelli che erano seguaci di Dioniso dicevano “Nulla a che fare con Dioniso”.

#### **T 5. Elio Aristide, *Discorso esortativo sul fatto che non bisogna comporre commedie***

(Συμβουλευτικός περὶ τοῦ μὴ δεῖν κωμῳδεῖν) ο *Sull'abrogazione della commedia*, 511.6-11 [or. 29 Keil]

καὶ μὴν διαφθορᾶς γὰρ ἐστὶ συνθήματα· ὅταν γὰρ εἰς συνθήθειαν καταστῆ τοῦ κακῶς ἀκούειν ἀνὴρ ἢ γυνή καὶ τὰ χεῖριστὰ φέρειν τῶν ὄνειδῶν, εὐχερῶς ἀνίησιν ἢ γνώμη καὶ διδάσκειται πᾶς τις φαῦλος εἶναι, εἰ καὶ μὴ πρόσθεν ἦν, ἄλλως τε τούτων ὧν οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον ἐστίν. ἀλλ' ἔμοιγε καὶ τὸ τῆς παροιμίας εἰς τὰς τοιαύτας ἀβελτηρίας οὐχ ἤκιστα ἔχειν δοκεῖ.

E, invero, sono simboli [*i.e.* le commedie] di corruzione: infatti, qualora un uomo o una donna si trovassero nell'abitudine di avere cattiva fama e sopportare i peggiori degli insulti, il giudizio cederebbe neglentemente [senza difficoltà] e chiunque sarebbe istruito ad essere dappoco, se anche non lo fosse prima, specialmente da queste cose di cui nulla ha a che fare con Dioniso. Tuttavia, a me sembra anche che il proverbio si volga non di meno a siffatte stupidaggini.

#### **T 6. Olimpiodoro, *In Platonis Phaedonem*, 1.6**

καὶ γενέσεως ἄλλως ἔφορος ἐστὶν ὁ Διόνυσος, διότι καὶ ζωῆς καὶ τελευτῆς ζωῆς μὲν γὰρ ἔφορος, ἐπειδὴ καὶ τῆς γενέσεως, τελευτῆς δὲ, διότι ἐνθουσιᾶν ὁ οἶνος ποιεῖ καὶ περὶ τὴν τελευτὴν δὲ ἐνθουσιαστικώτεροι γίνόμεθα, ὡς δηλοῖ ὁ παρ' Ὀμήρω [*Il.*, XVI, vv.851-854] Πάτροκλος μαντικός γεγὼς περὶ τὴν τελευτὴν· καὶ τὴν τραγωδίαν δὲ καὶ τὴν κωμῳδίαν ἀνεῖσθαι φασὶ τῷ Διονύσῳ, τὴν μὲν κωμῳδίαν παίγνιον οὐσαν τοῦ βίου, τὴν δὲ τραγωδίαν διὰ τὰ πάθη καὶ τὴν τελευτὴν. οὐκ ἄρα καλῶς οἱ κωμικοὶ τοῖς τραγικοῖς ἐγκαλοῦσιν ὡς μὴ Διονυσιακοῖς οὐσιν λέγοντες ὅτι ‘οὐδὲν ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον’. κεραυνοὶ δὲ τούτους ὁ Ζεὺς, τοῦ κεραυνοῦ δηλοῦντος τὴν ἐπιστροφὴν, πῦρ γὰρ ἐπὶ τὰ ἄνω κινούμενον· ἐπιστρέφει οὖν αὐτοὺς πρὸς ἑαυτόν.

Per un altro verso, Dioniso è il custode anche della generazione, perché è custode anche di vita e morte: infatti, egli è il custode della vita, dacché lo è anche della generazione, e della morte, perché il vino produce un invasamento divino e vicino alla morte, d'altra parte, diveniamo più ispirati dalla divinità, come mostra Patroclo in Omero [*Il.*, XVI, 851-854] che, prossimo alla morte, è divenuto un veggente. Dicono che anche la tragedia e la commedia siano state consacrate a Dioniso, la commedia perché è derisione della vita, mentre la tragedia a causa delle sciagure e della morte. Quindi, i poeti comici non rimproverano giustamente ai poeti tragici di non essere dionisiaci, quando affermano che “queste composizioni [*scil.* le tragedie] non ha nulla a che fare con Dioniso”. E infine Zeus li [*scil.* i Titani] colpisce con il fulmine, il fulmine manifestando la conversione, perché il fuoco è ciò che si muove fino alle entità superiori; dunque, egli li converte verso se stesso.

#### **T 7. Fozio, Lessico, o 357.5-20 e o 618.1-12**

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον: Ἐπιγένους τοῦ Σικωνίου τραγωιδίαν εἰς αὐτὸν ποιήσαντος ἐπεφώνησαν τινὲς τοῦτο· ὄθεν ἢ παροιμία· βέλτιον δὲ οὕτως τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες, τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικά ἐλέγετο· ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τραγωιδίας γράφειν, κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέπησαν· μηκέτι τοῦ θεοῦ μνημονεύοντες· ὄθεν καὶ ἐπεφώνησαν· καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ Θεσπίδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ· Θεαίτητος δὲ ἐν τῷ περὶ παροιμίας, Παρράσιον φησὶ τὸν ζωγράφον ἀγωνιζόμενον παρὰ Κορινθίοις ποιῆσαι Διόνυσον κάλλιστον· τοὺς δὲ ὀρῶντας τὰ, τε τῶν ἀνταγωνιστῶν ἔργα, ἃ κατὰ πολὺ ἐλείπετο, καὶ τὸν τοῦ Παρρασίου Διόνυσον, ἐπιφωνεῖν, τί πρὸς τὸν Διόνυσον· ἐπὶ τῶν μὴ τὰ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις φλυαροῦντων.

Niente a che fare con Dioniso: Quando Epigene di Sicione compose una tragedia a lui dedicata, alcuni gridarono ciò: ragion per cui il proverbio; ma è meglio in questo modo: dapprima, scrivendo per Dioniso, gareggiavano con questi componimenti, i quali appunto si dicevano *satyrikà*; successivamente, essendo passati allo scrivere tragedie, a poco a poco si volsero a racconti mitici e storie reali: non ricordandosi più di Dioniso; ragion per cui anche gridarono ciò; e Cameleonte nel suo *Su Tespi* riferisce cose pressoché uguali; ma Teeteto, nel suo *Sui proverbi*, dice che Parrasio il pittore, quando gareggiava presso i Corinzi [*i.e.* a Corinto], dipinse un Dioniso bellissimo; e (dice [*scil.* Teeteto] che) coloro che guardavano le opere degli avversari, che erano di molto inferiori, e il Dioniso di Parrasio, gridarono “che cosa ha a che fare con Dioniso?”: nel caso di coloro che fanno sciocchezze non appropriate ai soggetti.

#### **T 8. Lessico di Suda, o 806**

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον: Ἐπιγένους τοῦ Σικωνίου τραγωιδίαν εἰς τὸν Διόνυσον ποιήσαντος, ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο· ὄθεν ἢ παροιμία· βέλτιον δὲ οὕτως τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικά ἐλέγετο· ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγωιδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέπησαν, μηκέτι τοῦ Διόνυσου μνημονεύοντες· ὄθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν· καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θεσπίδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ, Θεαίτητος δὲ ἐν τῷ Περὶ παροιμίας Παρράσιόν φησιν τὸν ζωγράφον ἀγωνιζόμενον παρὰ Κορινθίοις ποιῆσαι Διόνυσον κάλλιστον· τοὺς δὲ ὀρῶντας τὰ τε τῶν ἀνταγωνιστῶν ἔργα, ἃ κατὰ πολὺ ἐλείπετο, καὶ τὸν τοῦ Παρρασίου Διόνυσον, ἐπιφωνεῖν, τί πρὸς τὸν Διόνυσον; ἐπὶ τῶν μὴ τὰ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις φλυαροῦντων· καὶ αὐθις τὸν Κόροιβον Ὁ δυσεῖα φήσας εἶναι τὸν πολύτροπον· καίτοι μὴ πρὸς τοῦτο παράδειγμα φέρων, τῇ φάτῃ προσάγει τὸν κύνα καὶ πρὸς τὸν Διόνυσον ἄγει οὐδέν.

Niente a che fare con Dioniso: Quando Epigene di Sicione compose una tragedia a Dioniso, alcuni gridarono ciò: ragion per cui il proverbio. Ma è meglio in questo modo: dapprima, scrivendo per

Dioniso, gareggiavano con questi componimenti, i quali appunto si dicevano *satyrikà*; ma successivamente, essendo passati allo scrivere tragedie, a poco a poco si volsero a racconti mitici e storie reali, non ricordandosi più di Dioniso: ragion per cui gridarono anche ciò. E Cameleonte nel suo *Su Tespi* riferisce cose pressoché uguali, ma Teeteto nel suo *Sui proverbi* dice che Parrasio il pittore, quando gareggiava presso i Corinzi [i.e. a Corinto], dipinse un Dioniso bellissimo; e (dice [scil. Teeteto] che) coloro che guardavano le opere degli avversari, che erano di molto inferiori, e il Dioniso di Parrasio, gridarono “che cosa ha a che fare con Dioniso?” nel caso di coloro che fanno sciocchezze non appropriate ai soggetti. E ancora: quando qualcuno disse che Corebo è il ricco d’astuzie Odisseo. Sebbene non adduca un esempio in relazione a ciò, tu conduci il cane alla stalla e non porti niente rispetto a Dioniso.

**T 9. *Paremiographus Coislinianus* [= T 18 TrGF I, Snell-Kannicht 19862, 64 (cfr. Centanni 2019, n. 11, 69)**

Τῆς ποιήσεως τὸ πρῶτον ἐκ διθυράμβου τὴν καταρχὴν εὐληφείας καὶ τὰ πρὸς τὸν Διόνυσον ἀνήκοντα πραγματευομένης Ἐπιγένης ὁ Σικωνίως οὐχ οὕτω ποιήσας ἤκουσε τοῦτον τὸν λόγον οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.

Poiché inizialmente la poesia trasse il suo cominciamento dal ditirambo e si occupò di cose riguardanti Dioniso, Epigene di Sicione, quando non compose in questo modo, udì quest’affermazione “nulla a che fare con Dioniso”.

**T 10. Michele Apostolio, *Raccolta di Proverbi*, 13.42**

Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον: ἐπὶ τῶν μὴ τὰ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις φλυαρούντων. Ἐπιγένους τοῦ Σικωνίου τραγωδῖαν εἰς αὐτὸν ποιήσαντος, ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο. ὅθεν ἡ παροιμία. βέλτιον δὲ οὕτως. τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἄπερ καὶ Σατυρικά ἐλέγοντο. ὕστερον δὲ καταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν, κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτράπησαν, μήκετι τοῦ θεοῦ μνημονεύοντες ὅθεν καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ περὶ Θεσπίδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ. Θεαίτητος ἐν τῷ περὶ παροιμίας Παρασίον φησι τὸν ζωγράφον ἀγωνιζόμενον παρὰ Κορινθίους ποιῆσαι Διόνυσον κάλλιστον, τοὺς δὲ ὀρώντας τὰ τε τῶν ἀγωνιστῶν ἔργα, ἃ κατὰ πολὺ ἐλείπετο, καὶ τὸν τοῦ Παρασίου Διόνυσον ἐπιφωνεῖν, Τί πρὸς Διόνυσον;

Niente a che fare con Dioniso: nel caso di coloro che fanno sciocchezze non appropriate ai soggetti. Quando Epigene di Sicione compose una tragedia [dedicata] a Dioniso, alcuni gridarono ciò. Donde il proverbio. Ma è meglio [spiegarlo] in questo modo. Dapprima, scrivendo per Dioniso, gareggiavano con questi componimenti, i quali appunto si dicevano *satyrikà*. Ma successivamente, essendo passati allo scrivere tragedie, a poco a poco si volsero a racconti mitici e storie reali, non ricordandosi più di Dioniso: ragion per cui anche gridarono ciò. E Cameleonte nel suo *Su Tespi* riferisce cose pressoché uguali. Teeteto nel suo *Sui proverbi* dice che Parrasio il pittore, quando gareggiava presso i Corinzi [i.e. a Corinto], dipinse un Dioniso bellissimo; e (dice [scil. Teeteto] che) coloro che guardavano le opere degli avversari, che erano di molto inferiori, e il Dioniso di Parrasio, gridarono “che cosa ha a che fare con Dioniso?”

**B | Testimonianze sul detto Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον in altri contesti**

**T 11. Polibio, *Storie XXXIX*, 2.1-3 (*apud Strabonem*)**

Πολύβιος δὲ τὰ συμβάντα περὶ τὴν ἄλωσιν ἐν οἴκτου μέρει λέγων προσέτιθησιν καὶ τὴν στρατιωτικὴν ὀλιγωρίαν τὴν περὶ τὰ τῶν τεχνῶν ἔργα καὶ τὰ ἀναθήματα· φησὶ γάρ ἰδεῖν παρῶν ἔρριμμένους πίνακας ἐπ’ ἐδάφους, πεπευόντας δὲ τοὺς στρατιώτας ἐπὶ τούτων. ὀνομάζει δ’ αὐτῶν Ἀριστείδου

γραφὴν τοῦ Διονύσου, ἐφ' οὗ τινες εἰρησθαί φασι τὸ 'Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον', καὶ τὸν Ἡρακλέα τὸν καταπονούμενον τῷ τῆς Δηιανείρας χιτῶνι.

Polibio, esponendo gli accadimenti relativi alla presa [di Corinto] con una punta di compassione, aggiunge anche lo sprezzo dei soldati riguardo alle opere artistiche [lett. delle arti] e ai monumenti commemorativi. Dice infatti di aver visto, trovandosi [lì] presente, tavole dipinte gettate al suolo, e i soldati che giocavano alla *petteia* su di esse. E di esse [scil. delle tavole dipinte] nomina un dipinto di Dioniso fatto da Aristide, riguardo al quale alcuni dicono che sia stato detto il "nulla a che fare con Dioniso", e l'Eracle oppresso dal chitone di Deianira.

#### **T 12. Strabone, *Geographica* VIII, 6.23.10-22**

Πολύβιος δὲ τὰ συμβάντα περὶ τὴν ἄλωσιν ἐν οἴκου μέρει λέγων προστίθησι καὶ τὴν στρατιωτικὴν ὀλιγορίαν τὴν περὶ τὰ τῶν τεχνῶν ἔργα καὶ τὰ ἀναθήματα. φησὶ γὰρ ἰδεῖν παρῶν ἐρριμμένους πίνακας ἐπ' ἐδάφους, πεπεύοντας δὲ τοὺς στρατιώτας ἐπὶ τούτων. ὀνομάζει δ' αὐτῶν Ἀριστείδου γραφὴν τοῦ Διονύσου, ἐφ' οὗ τινες εἰρησθαί φασι τὸ 'οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον', καὶ τὸν Ἡρακλέα τὸν καταπονούμενον τῷ τῆς Δηιανείρας χιτῶνι. τοῦτον μὲν οὖν οὐχ ἐωράκαμεν ἡμεῖς, τὸν δὲ Διόνυσον ἀνακείμενον ἐν τῷ Δημητρεῖ τῷ ἐν Ῥώμῃ κάλλιστον ἔργον ἐωρώμεν· ἐμπρησθέντος δὲ τοῦ νεῶ συνηφανίσθη καὶ ἡ γραφὴ νεωστί.

Polibio, esponendo gli accadimenti relativi alla presa [di Corinto] con una punta di compassione, aggiunge anche lo sprezzo dei soldati riguardo alle opere artistiche [lett. delle arti] e ai monumenti commemorativi. Dice infatti di aver visto, trovandosi [lì] presente, tavole dipinte gettate al suolo, e i soldati che giocavano alla *petteia* su di esse. E di esse [scil. delle tavole dipinte] nomina un dipinto di Dioniso fatto da Aristide, riguardo al quale alcuni dicono che sia stato detto il "nulla a che fare con Dioniso", e l'Eracle oppresso dal chitone di Deianira. Veramente, noi questo [scil. l'Eracle] non lo abbiamo visto, ma osservavamo il Dioniso, un'opera bellissima che era posta come offerta nel tempio di Demetra a Roma; ma, poiché il tempo fu incendiato, ultimamente scomparse insieme anche il dipinto.

#### **T 13. Luciano di Samosata, *Ermotimo*, 55**

Παπαί, ὦ Ἐρμότιμε, ὡς ἰσχυρὰ ταῦτα εἰρηκας ἀπὸ τῶν μερῶν ἀξιῶν τὰ ὅλα εἰδέναι. καίτοι ἐγὼ τὰ ἐναντία ἀκούσας μέμνημαι ὡς ὁ μὲν τὸ ὅλον εἰδὼς εἶδειν ἂν καὶ τὸ μέρος, ὁ δὲ μόνον τὸ μέρος οὐκέτι καὶ τὸ ὅλον. οὕτως καὶ μοι τόδε ἀπόκρινα· ὁ Φειδίας ἂν ποτε ἰδῶν ὄνυχια λέοντος ἔγνω ἂν ὅτι λέοντός ἐστιν, εἰ μὴ ἐωράκει ποτέ λέοντα ὅλον; ἢ σὺ ἀνθρώπου χεῖρα ἰδὼν ἔσχες ἂν εἰπεῖν ὅτι ἀνθρώπου ἐστὶ μὴ πρότερον εἰδὼς μηδὲ ἐωρακῶς ἀνθρώπου; τί σιγᾶς; ἢ βούλει ἐγὼ ἀποκρίνωμαι ὑπὲρ σοῦ τὰ γε ἀναγκαῖα ὅτι οὐκ ἂν εἶχες; ὥστε κινδυνεύει ὁ Φειδίας ἀπρακτος ἀπεληλυθῆναι μάτην ἀναπλάσας τὸν λέοντα· οὐδὲν γὰρ πρὸς τὸν Διόνυσον ὥπται λέγων. ἢ πῶς ταῦτα ἐκείνοις ὁμοια; τῷ μὲν γὰρ Φειδίᾳ καὶ σοὶ οὐδὲν ἄλλο τοῦ γνωρίζειν τὰ μέρη αἴτιον ἦν ἢ τὸ εἰδέναι τὸ ὅλον ἀνθρώπου λέγω καὶ λέοντα· ἐν φιλοσοφίᾳ δὲ, οἷον τῇ Στωϊκῶν, πῶς ἂν ἀπὸ τοῦ μέρους καὶ τὰ λοιπὰ ἴδοις; ἢ πῶς ἂν ἀποφαινιοῖς ὡς καλὰ; οὐ γὰρ οἶσθα τὸ ὅλον οὐ μέρη ἐκείνᾳ ἐστίν.

Oh finalmente, Ermotimo! Hai detto ciò come se fosse incontestabile, ritenendo giusto conoscere gli interi a partire dalle parti. Tuttavia, io ricordo di aver ascoltato cose contrarie, cioè che colui che conosce l'intero può conoscere anche la parte, ma colui che conosce soltanto la parte non conosce di più l'intero. Allora, rispondimi anche questo: Fidia, qualora avesse visto un artiglio di un leone, avrebbe potuto riconoscere che era di un leone, se non avesse mai visto un leone intero? O tu, avendo visto una mano di un uomo, avresti potuto dire che è di un uomo, pur non avendo prima né conosciuto né visto un uomo? Che cosa taci? O vuoi che io risponda al posto tuo

le cose necessarie, ché tu non avresti niente da dire? Sicché, Fidia corre il rischio di essersene dipartito [*scil.* essere morto] inefficiente, avendo modellato invano il leone: infatti, se ne è avveduto dicendo “ciò non ha nulla a che fare con Dioniso”. Oppure, in che senso queste cose sono simile a quelle? Perché, per Fidia e per te, non vi era nessun'altra ragione di conoscere le parti se non il conoscere l'intero – intendo un uomo e un leone; ma nella filosofia, come in quella degli Stoici, in che modo a partire dalla parte potresti conoscere anche le rimanenti? Oppure, in che modo potresti mostrare che sono belle? Infatti, tu non conosci l'intero, di cui quelle sono parti.

#### **T 14. Eliodoro, *Etiopica* II, 24, 4.1-7**

Ἵπολαβὼν οὖν ὁ Κνήμιων “ἄλις” ἔφη “βουκόλων καὶ σατραπῶν καὶ βασιλέων αὐτῶν, ἔλαθες γάρ με μικροῦ καὶ εἰς πέρας τῷ λόγῳ διαβιβάζων, ἐπεισόδιον δὴ τοῦτο οὐδὲν φασὶ πρὸς τὸν Διόνυσον ἐπεισκευκλήσας ὥστε ἐπάναγε τὸν λόγον πρὸς τὴν ὑπόσχεσιν· εὗρηκα γάρ σε κατὰ τὸν Πρωτέα τὸν Φάριον, οὐ κατ’ αὐτὸν τρεπόμενον εἰς ψευδομένην καὶ ρέουσαν ὄψιν ἀλλὰ με παραφέρειν πειρώμενον”.

Dunque, avendolo interrotto, Cnemone diceva “basta, ne ho a sufficienza di questi pastori e satrapi e re, perché tu, per trasportarmi al termine del discorso, per poco non mi sfuggisti, avendo inserito questo episodio che appunto, come dicono, non ha nulla a che fare con Dioniso, quindi riconduci il discorso alla promessa; in effetti, ti ho trovato come Proteo di Faro, non poichè come lui ti trasformi in un aspetto falso e scorrevole, ma poichè provi a portarmi fuori strada”.

#### **T 15. Aristeneto, *Epistole* I, 8.1-11**

Εὔγε τῆς εὐπρεπειας, βαβαὶ τῆς ἐλάσεως. ὡς ἀμφοτεροδέξις οὗτος πέφυκεν ὁ ἵππότης. καὶ κάλλει διαπρέπει, καὶ ὑπερφέρει τῷ τάχει. ὡς εἶοικε, τοῦτον οὐκ ἐδάμασεν Ἔρως, ἀλλ’ ἔστιν αὐτὸς περιπόθητος Ἄδωνις ταῖς ἐταίραις.” ταῦτά μου λέγοντος ὁ χρυσοῦς ἀκήκοεν ἵππεύς, καὶ διαμεφόμενος ἔφη· “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον οὐδὲ πρὸς ἐμὲ τοῦτον οἰκείως εἰρηκας τὸν λόγον. ἄριστα μόνος οἶδεν ἰππάζεσθαι πόθος. αὐτὸς ἐμὲ καὶ δι’ ἐμοῦ τάχιστα τὸν ἵππον ἐλαύνει, καὶ τὸν θέοντα κεντρίζει δεινῶς ὀξύτερον κατεπείγων. ἐπίδος οὖν, ἵπποκόμει, τοῖς δρόμοις, ἅμα τε ἄδων καὶ ἄσμιαν ἐρωτικοῖς τὸν ἔρωτα θεραπεύων.

Bravo, per la tua eleganza. Oh! Che modo di cavalcare! Questo cavaliere è proprio portato per natura come ambidestro. Sia per bellezza spicca, sia è superiore per velocità. Come sembra, Eros non lo sopraffecce, bensì egli stesso è un Adone molto desiderato dalle etere”. Mentre io dicevo queste cose, l’aureo cavaliere le ha udite e, biasimandomi aspramente, diceva: “Hai pronunciato questo discorso che, in senso appropriato, niente ha a che fare con Dioniso né con me. Il solo desiderio d’amore sa cavalcare in modo eccellente. Esso sospinge me e, attraverso di me, il cavallo velocissimamente, e sprona terribilmente l’animale che corre, sollecitandolo in modo sempre più incalzante. Procedi dunque, mio scudiero, nelle corse, contemporaneamente cantando e con i tuoi canti d’amore curando il mio amore.

#### **T 16. Niceforo Urano, *Epistole*, 33**

Ἦκουσάς ποτε γραφὴν ἀγραφίου; Ταύτην σε γράφομαι, δικαστᾶ· κριτῆς δὲ ὁ βουλόμενος ἔστω. Πληθὸς πραγμάτων καὶ φροντίδων ὄχλος, ὄχλος ἄλλως ἐμοὶ ῥημάτων καὶ οὐδὲν ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον, ἀλλὰ καὶ γράμμα πρὸς ἐτέρους—ὦ τῆς συμφορᾶς—ἀλλὰ καὶ πάρεργον ἡμεῖς τῶν ἐτέροις γραμμάτων. Ἦ τῆς ὕβρεως, εἰς ταύτην ἐγὼ τὴν τάξιν; Ἦ, ὦ λόγοι καὶ πόθοι δι’ ὃν καὶ πρὸς ἐτέρους γράφειν εἰκόσ, δι’ οὗ καὶ τοῖς ἄλλοις διαπορθμεύειν τὰς προσφωνήσεις; Ἄλλ’ οὕτως ἐγὼ δύσερις, οὕτω παρορώμενος, ἔτι γράφειν ἐπιχειρῶ καὶ σε προσκαλοῦμαι πρὸς τὴν γραφὴν. Ἄν δ’ ἄρα τι καὶ

πλέον βλακείσης, οὐκ ἀγραφίου μόνον, ἀλλὰ καὶ λειποταξίου γράφομαί σε καὶ φιλίας καὶ λόγων-  
ισχυρὸς δὲ τούτων ἔκδικος ὁ Θεός, ἐπεὶ καὶ φίλος τις καὶ λόγιος, ὡσπερ ἀκούομεν.

Ascoltasti mai una scrittura di un testo non scritto? Questa ti scrivo, giudice; e ne sia interprete colui che lo desideri. Una moltitudine di faccende e una folla di preoccupazioni, ma la mia folla di parole ha un altro senso e queste niente hanno a che fare con Dioniso, ma pure una lettera [è rivolta] ai diversi [scil. ai pagani] – oh, della sciagura – ma noi abbiamo anche l'opera secondaria delle lettere per i diversi. Oh, della tracotanza, io sono chiamato a questo ordine? Oh, oh discorsi e desideri, per causa di lui sembra bene scrivere per i diversi, per mezzo di lui anche agli altri sembra bene trasmettere le rivelazioni? Ma così io sarò colui che suscita contesa, così sarò disdegnato, ancora mi accingo a scrivere e ti invoco per la scrittura. E allora potresti rovinare per indolenza qualcosa anche più grande, non di un testo non scritto soltanto, ma anche di diserzione ti scrivo e di amicizia e di insegnamenti; il Dio vendicatore è forte di queste cose, poiché è anche una sorta di amico ed è eloquente, proprio come ascoltiamo.

---

## Bibliografia

### Fonti

*Anonymus Prolegomena to Platonic Philosophy*, ed. by L.G. Westerink, Amsterdam 1962.

Aristofane, *Le Rane*, a cura di G. Paduano e A. Grilli, Milano 2021<sup>23</sup> (prima ed. 1996).

Aristotle, *Poetics, Introduction, commentary and appendixes* by D.W. Lucas, Oxford 1978<sup>3</sup> (first ed. 1968).

Aristotele, *Poetica, Introduzione, traduzione e note* di D. Lanza, Milano 2017<sup>24</sup> (prima ed. 1987).

Aristotele, *Metafisica*, a cura di E. Berti, Bari-Roma 2017.

*Aristotelis Fragmenta*, collegit V. Rose, Lipsia 1886 (=Rose<sup>3</sup>).

*Aristotelis Opera*, vol. III, *Librorum Deperditorum Fragmenta*, collegit et annotationibus instruit O. Gigon, Berolini 1987.

Damascius, *Commentary on Plato's Phaedo*, in L.G. Westerink (ed.), *The Greek Commentaries on Plato's Phaedo*, vol. II, Westbury 2009<sup>2</sup> (first ed. Amsterdam 1977).

*Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, vol. I, ed. by M.L. West, Oxford 1989<sup>2</sup> (first ed. 1971).

Olympiodorus, *Commentary on the First Alcibiades of Plato*, ed. by L.G. Westerink, Amsterdam 1956.

Olympiodorus, *Commentary on Plato's Phaedo*, in L.G. Westerink (ed.), *The Greek Commentaries on Plato's Phaedo*, vol. I, Westbury 2009<sup>2</sup> (first ed. Amsterdam 1976).

Omero, *Illiade*, a cura di F. Codino e R. Calzecchi Onesti, Torino 2014<sup>3</sup> (prima ed. 1963).

*Orphicorum Fragmenta*, O. Kern collegit, Berolini 1922.

Ortega y Gasset J., *Obras Completas*, vol. 1, Madrid 1966<sup>7</sup>.

Ortega y Gasset J., *Meditazioni del Chisciotte e altri saggi*, a cura di G. Cacciatore e M.L. Mollo, Napoli 2016.

Plato, *Phaedo*, ed. by J. Burnet, Oxford 1911.

- Platone, *Fedone*, a cura di F. Trabattoni, traduzione di S. Martinelli Tempesta, Torino 2011.
- Platone, *Simposio*, a cura di M. Nucci e B. Centrone, Torino 2008.
- Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, Milano 2015<sup>8</sup> (prima ed. 2007).
- Platone, *Sofista*, a cura di B. Centrone, Torino 2008.
- Platone, *Le Leggi*, a cura di F. Ferrari e S. Poli, Milano 2015<sup>3</sup> (prima ed. 2005).
- Plutarch, *Moralia*, vol. VIII (612b-687c), ed. by E.H. Warmington, with an English translation by P.A. Clement and H.B. Hoffleit, Cambridge-London 1969.
- Plutarco, *Tutti i Moralia*, coordinamento di E. Lelli e G. Pisani, Milano 2017.
- Proclus, *In Platonis Cratylum commentaria*, G. Pasquali edidit, Stoccarda-Lipsia 1994 (prima ed. 1908).
- Proclo, *Commento al Cratilo di Platone*, a cura di M. Abbate, Milano 2017.
- Proclus, *In Platonis Timaeum commentaria*, III voll., E. Diehl edidit, Lipsia 1903-1906.
- Proclo, *Teologia Platonica*, a cura di M. Abbate, Milano 2019<sup>2</sup> (prima ed. 2005).
- Proclus, *The Elements of Theology*, ed. by E.R. Dodds, Oxford 1963<sup>2</sup> (first ed. 1933).
- Proclo, *Elementi di Teologia*, a cura di E. Di Stefano, Firenze 1994.
- Proclo, *Commento alla Repubblica di Platone (Dissertazioni I, III-V, VII-XII, XIV-XV, XVII)*, a cura di M. Abbate, Milano 2004.
- Suidae Lexicon*, 5 voll., A. Adler edidit, Lipsia 1928-1938.
- Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. I, B. Snell, R. Kannicht (Hrsgg.), Göttingen 1986<sup>2</sup>.

### Riferimenti bibliografici

- Brisson 1987  
L. Brisson, *Proclus et l'Orphisme*, in J. Pépin, H.D. Saffrey (éd. par), *Proclus Lecteur et Interprète des Anciens*, Paris 1987, 43-104.
- Brisson 1991  
L. Brisson, *Damascius et l'Orphisme*, in P. Borgeaud (éd. par), *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève 1991, 157-209.
- Brisson 1992  
L. Brisson, *Le corps «dionysiaque». L'anthropogonie décrite dans le Commentaire sur le Phédon de Platon (1, par.3-6) attribué à Olympiodore est-elle orphique ?*, in M.-O. Goulet-Cazé, G. Madec, D. O'Brien (éd. par), ΣΟΦΙΗΣ ΜΑΙΗΤΟΡΕΣ. «Chercheurs de sagesse». *Hommage à Jean Pépin*, Paris 1992, 481-499.
- W. Burkert, *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, "Greek, Roman and Byzantine Studies" 7 (1966), 87-121.
- Carrara 2024  
L. Carrara, *Il nome e il genere. Il dramma satiresco e il 'quarto dramma' nel teatro Greco*, Venezia 2024.
- Centanni 2003  
M. Centanni, *Rappresentare Atene*, in *Eschilo, Le tragedie* (traduzione, introduzione e commento a cura di M. Centanni), Milano 2013<sup>3</sup> (prima ed. 2003), XI-LVIII.

Centanni 2019

M. Centanni, *Dal rito alla tragedia: lo strappo originario e l'invenzione del teatro*, "Il Pensiero" LVIII/1 (2019), 65-80.

Cerri 1992

G. Cerri, *La Tragedia*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (a cura di), *Lo Spazio Letterario della Grecia Antica*, vol. I (*La produzione e la circolazione del testo*), t. I (*La Polis*), Roma 1992, 301-334.

Cerri 2015

G. Cerri, *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 85-102.

Cipolla 2017

P. Cipolla, *In principio era il coro: Aristotele e le origini della tragedia*, in S. Novelli e M. Giuseppetti (a cura di), *Spazi e contesti teatrali. Antico e moderno*, Amsterdam 2017, 187-209.

Csapo, Miller 2007

E. Csapo, M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge 2007.

Del Grande 1952

C. Del Grande, ΤΡΑΓΩΔΙΑ. *Essenza e genesi della tragedia*, Napoli 1952.

Demouder, Van Riel 2015

B. Demouder, G. Van Riel, «*Nombreux sont les porteurs de thyrses, mais rares les Bacchants*». *Olympiodore et Damascius sur le Phédon*, in S. Delcomminette, P. d'Hoine, M.-A. Gavray (eds.), *Ancient Readings of Plato's Phaedo*, Leiden-Boston 2015, 270-292.

Depew 2007

D. Depew, *From hymn to tragedy. Aristotle's genealogy of poetic kinds*, in E. Csapo, M. C. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual To Drama*, Cambridge 2007, 126-149.

Di Giuseppe 1993

R. Di Giuseppe, *La teoria della morte nel Fedone platonico*, Napoli 1993.

Edmonds 1999

R. Edmonds, *Tearing apart the Zagreus Myth: a few disparaging remarks on Orphism and Original Sin*, "Classical Antiquity" 18/1 (1999), 35-73.

Edmonds 2009

R.G. Edmonds, *A curious concoction: tradition and innovation in Olympiodorus' "Orphic" creation of mankind*, "American Journal of Philology" 130 (2009), 511-532.

Easterling [1997] 2003

P.E. Easterling, *A Show for Dionysus*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 2003<sup>5</sup> (first ed. 1997), 36-53.

Else 1965

G.F. Else, *The origin and early form of Greek Tragedy*, Oxford 1965.

Festugière 1963

A.-J. Festugière, *Modes de composition des commentaires de Proclus*, "Museum Helveticum" 20 (1963), 551-574.

Festugière 1969

A.-J. Festugière, *L'ordre de lecture des dialogues de Platon aux Ve/Vie siècles*, "Museum Helveticum" 26 (1969), 281-296.

Friedrich 1996

R. Friedrich, *Everything to do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac, and the tragic*, in M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic*, Oxford 1996, 257-283.

Gertz 2011

S.R.P. Gertz, *Death and Immortality in Late Neoplatonism. Studies on the Ancient Commentaries on Plato's Phaedo*, Leiden-Boston 2011.

Giardina 2015

G.R. Giardina, *La Morte e il Bello nel Commentario di Olimpiodoro al Fedone di Platone*, in R.L. Cardullo, D. Iozzia (eds.), *ΚΑΛΟΣ ΚΑΙ ΑΠΕΘΗ. Bellezza e virtù, Studi in onore di Maria Barbanti*, Acireale-Roma 2015, 493-512.

Kerényi 2021

K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, a cura di M. Kerényi, traduzione di L. Del Corno, Milano 2021<sup>11</sup> (prima ed. 1992; ed. originale 1976).

Jacoby 1904

F. Jacoby, *Das Marmor Parium*, Berlin 1904.

Lanza 1983

D. Lanza, *Aristotele e la poesia: un problema di classificazione*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica" 13/1 (1983), 51-66.

Lanza 1992

D. Lanza, *La Poesia Drammatica: i caratteri generali, il dramma satiresco*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (a cura di), *Lo Spazio Letterario della Grecia Antica*, vol. I (*La produzione e la circolazione del testo*), t. I (*La Polis*), Roma 1992, 279-300.

Magris 2015

A. Magris, *La tragedia nel tempo della festa*, "Spazio filosofico" (2015), 267-288.

Opsomer 2010

J. Opsomer, *Olympiodorus*, in L.P. Gerson (ed.), *The Cambridge History of Philosophy in Late Antiquity*, Cambridge 2010, 697-710.

Opsomer 2015

J. Opsomer, *A much misread proposition from Proclus' Elements of Theology (prop. 28)*, "The Classical Quarterly" 65/1 (2015), 433-438.

Pickard-Cambridge 1927

A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Oxford 1927.

Romano 1983a

F. Romano, *Il platonismo della tarda antichità: neoplatonismo e nuove forme di teoresi platonica*, in Id., *Studi e ricerche sul Neoplatonismo*, Napoli 1983, 9-25.

Romano 1983b

F. Romano, *Genesi e strutture del Commentario neoplatonico*, in Id., *Studi e ricerche sul Neoplatonismo*, Napoli 1983, 49-66.

Romano 1994

F. Romano, *La scuola filosofica e il commento*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I (*La produzione e la circolazione del testo*), t. 3 (*I Greci e Roma*), Roma 1994, 587-611.

Romano 1998

F. Romano, *Il Neoplatonismo*, Roma 1998.

Rotstein 2016

A. Rotstein, *Literary History in the Parian Marble*, Harvard University Press 2016.

Scullion 2002

S. Scullion, "Nothing to do with Dionysus": *Tragedy Misconceived as Ritual*, "The Classical Quarterly" 52/1 (2002), 102-137.

Serpa 1972

F. Serpa (a cura di), *Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner. La polemica sull'arte tragica*, Firenze 1972.

Vásquez Valdovinos 2017

J.A. Vásquez Valdovinos, *Ouden pros ton Dionyson: notas sobre el vínculo trágico-dionisiaco y el caso de Los Persas de Esquilo*, "Cuadernos de Historia Cultural" 6 (2017), 11-39.

Vernant, Vidal-Naquet [1986] 2001

J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso* [Paris 1986], Torino 20012.

West 1983

M.L. West, *The Orphic Poems*, Oxford 1983.

Wilamowitz-Moellendorf 1914

U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Aeschyli Tragodiae*, Berolini 1914.

Winkler, Zeitlin 1992

J.J. Winkler, F.I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton 1990.

---

## English abstract

As far as it concerns the phenomenon of composition and representation of tragedies in ancient Greece, and specifically in Athens, scholars – whether they were philologists or philosophers, historians of religion or historians of arts – have always found themselves in the *impasse* of defining clearly its essence, *i.e.* nature, status and functions in a univocal way. In the history of studies there has been no lack of attempts at genealogical reconstruction of the phenomenon, with the belief that adequate knowledge of the origins starting from the dithyramb and the Dionysian cult can fully restore the substance of the phenomenon. On the other hand, already among ancient testimonies the proverb "nothing to do with Dionysos" stands out, and it seems to suggest a sort of rupture and fracture implemented by tragedy as compared to previous choral events. The purpose of this contribution is to demonstrate how the testimony of Olymp., *In Phd.*, 1.6 (ed. Westerink 1976), where the proverb is criticized and there is a positive re-evaluation of the Dionysus-tragedy relationship, cannot be considered probative in this sense, because of the particular philosophical-literary context in which it is inserted.

---

*keywords* | Olympiodorus; Aristotle; Tragedy; Cultic Rupture; Dionysos.

---





Modern and  
Contemporary  
Critical Debates



# Critias' *Pirithous* and Aristophanes' *Frogs*

## Metatheatrical Echoes and the Critical Debate

Monica Centanni

This article addresses the topic of Metacriticism from two perspectives. First, with regard to the dialogue between ancient sources and, in particular, the dynamics of metatheatrical parody, it corroborates and extends Wilamowitz's theory that the entire first act of *Frogs* could be a parody of Critias' *Pirithous*. Second, with regard to contemporary critical debate, the article responds to recent arguments put forward by authoritative scholars who aim to refute Wilamowitz's hypothesis regarding both the (controversial) authorship of the tragedy and the idea that Aristophanes staged a specific tragic parody. The paper expands on and revises some of the points made in *Atene assoluta* (Centanni 1997, 159–219).

### I. *Status quaestionis*

The first question relates to the commentary reported in *Scholía Vetera* on Aristophanes' *Frogs* concerning the work that is supposedly parodied in the scene in which Dionysus and Xanthias arrive in the Underworld. Commenting on lines 464 ff. of *Frogs*, the Scholiast refers five times to Euripides' *Theseus*, which the comedy is said to parody: scholia on lines 465a, 465b, 471a, 473, and 475a (Chantry 1999, 71-72; actually, the reference to Euripides' *Theseus* in scholium 465b is uncertain and has been added by conjecture: λέγ(ει) <Θησεύς παρ' Εὐριπίδη?> πρὸς τὸν Μίνωα).

The second question concerns the potential overlap between Euripides' *Theseus* and another tragedy, *Pirithous*, which ancient critics attributed to either Euripides or Critias. In particular:

*Vita Euripidis* IA. 9, 28-29

τὰ πάντα δ' ἦν αὐτοῦ δράματα ἑβ' [92], σφίζεται δὲ οἱ [78]. τούτων νοθεύεται τρία, Τέννης  
Ραδάμανθους Πειρίθους  
*TrGF* V, T A1 (Kannicht 2004, 47)

Athenaeus XI, 496b

ὁ τὸν Πειρίθου γράψας εἴτε Κριτίας ἐστὶν ὁ τύραννος ἢ Ἐυριπίδης  
F 2 Boschi (Boschi 2021a, 77) = DK 88 B 17 = *TrGF* I, 43 F 2 (Snell, Kannicht 1986, 173)

In ms. *Vat. gr.* 2228, f. 482 r, Iohannes Diaconus, commenting on Hermogenes, recounts the *argumentum* of *Pirithous*:

ἡ μὲν οὖν τοῦ Πειρίθου ὑπόθεσις ἐστὶν αὕτη· Πειρίθους ἐπὶ τὴν Περσεφόνης μνηστείαν μετὰ Θησέως εἰς Ἄιδου καταβάς τιμωρίας ἔτυχε τῆς προπούσης αὐτὸς μὲν γὰρ ἐπὶ πέτρας ἀκινήτῳ καθέδρῳ πεδηθεὶς δρακόντων ἐφρουρεῖτο χάσμασιν, Θησεύς δὲ τὸν φίλον ἐγκαταλιπεῖν αἰσχρὸν ἡγούμενος βίου εἵλετο τὴν ἐν Ἄιδου ζωὴν. ἐπὶ τὸν Κέρβερον δὲ Ἡρακλῆς ἀποσταλαεὶς ὑπὸ Εὐρυσθέως τοῦ μὲν θηρίου βίᾳ περιεγένετο, τοὺς δὲ περὶ Θησέα χάριτι τῶν χθονίων θεῶν τῆς παρουσίας ἀνάγκης ἐξέλυσεν, μιᾷ πράξει καὶ τὸν ἀνθιστάμενον χειρωσάμενος καὶ παρὰ θεῶν χάριν λαβῶν καὶ δυστυχοῦντας ἐλεήσας φίλους.

T1 Boschi (Boschi 2021a, 41) = DK 88 B 16 = TrGF I, 43 F 1 (Snell, Kannicht, 1986, 171-172).

The following is the most substantial part of the drama preserved by tradition. These are the lines in which, according to Iohannes Diaconus, Aeacus addresses Heracles:

Εἰσάγεται γοῦν ἐν τούτῳ τῷ δράματι Αἰακὸς πρὸς Ἡρακλέα λέγων·

– ἔα, τί χρῆμα; δέρομαι σπουδῇ τινα  
 δεῦρ' ἐγκονοῦντα καὶ μάλ' εὐτόλμῳ φρενί.  
 εἰπεῖν δίκαιον, ὦ ξέν', ὅστις ὦν τόπους  
 εἰς τούσδε χρίμπτη καὶ καθ' ἡντιν' αἰτίαν.  
 εἶτα Ἡρακλῆς πρὸς αὐτόν·  
 – οὐδεὶς ὄκνος πάντ' ἐκκαλύψασθαι λόγον·  
 ἐμοὶ πατρίς μὲν Ἄργος, ὄνομα δ' Ἡρακλῆς,  
 θεῶν δὲ πάντων πατρὸς ἐξέφυγν Διός·  
 ἐμῇ γὰρ ἦλθε κεδνῇ μητρὶ εἰς λέχος  
 Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο.  
 ἦκα δὲ δεῦρο πρὸς βίαν, Εὐρυσθέως  
 ἀρχαῖς ὑπέικων, ὅς μ' ἔπεμψ' Ἄιδου κύνα  
 ἄγειν κελεύων ζῶντα πρὸς Μυκηνίδας  
 πύλας, ἰδεῖν μὲν οὐ θέλων, ἄθλον δὲ μοι  
 ἀνήνυτον τόνδ' ὦϊετ' ἐξημυρθένα.  
 τοιοῦδ' ἰχνεύων πρᾶγος Εὐρώπης κύκλῳ  
 Ἀσίας τε πάσης ἐς μυχοὺς ἐλήλυθα.

F 1 Boschi (Boschi 2021a, 61) = DK 88 B 16 = TrGF I, 43 F 1 (Snell, Kannicht 1986, 172)

In 1875, Wilamowitz developed a hypothesis previously put forward by Fritzsche and proposed the idea of a tragic parody of *Pirithous* in *Frogs*, strongly advocating the attribution of the tragedy to Critias (Wilamowitz 1875, 171; and the prior notes to *Frogs*, 470-478, in Fritzsche 1845, 206-208). In parallel, Van de Sande Bakhuyzen expressed scepticism regarding the scholia, highlighting the challenge of connecting *Theseus* and *Frogs*, and casting doubt on the reliability of the scholia's account and the similarities between the two texts (Van de Sande Bakhuyzen 1877, 141 ff.). The objections raised regarding the relevance of the link suggested by the scholia can be summarised into four main points:

1) Euripides' *Theseus* is not set in Hades. As far as can be reconstructed from the surviving fragments, the drama was set in Crete and centred on the hero's liberation of the young men destined to be eaten by the Minotaur. As is well known, in the most substantial passage of the *Theseus* quoted by Athenaeus (X, 454b-c), an illiterate shepherd sees the hero's ship ap-

proaching, and describes the shape of the letters ΘΗΣΕΥΣ engraved on the side, but does not recognise their meaning. From a quotation provided by Tzetzes and the surviving fragments, we can infer that Euripides' tragedy was set in Crete, and that the scene in which the shepherd describes the shape of the letters takes place on one of the island's beaches (see Kannicht 2004, 428);

2) Even if we concede that, in a lost episode of the tragedy, Theseus was in the Underworld (or recalled an adventure there), the context of the dialogue between Theseus and Minos would differ greatly from that between Dionysus and Aeacus at the gates of Hades;

3) In *Frogs*, Dionysus takes on the role of Heracles, not Theseus.

4) The scholia to *Frogs* 471a-b read: ἐκ Θησέως Εὐριπίδου. καὶ τὰ μὲν ἑαυτῷ πλάττων λέγει, τὰ δὲ ἐξ Εὐριπίδου (a), πρὸς φόβον Διονύσου (b), and then, on *Frogs* 473, quote Eur. fr. 386c Kannicht (= 383-384 Nauck), in which the rare adjective αἰμοσταγῆς appears (echoed by Aristophanes' αἰματοσταγῆς).

The verb πλάττειν should refer to the reworking of the plot, thereby constituting a link between the plots of *Theseus* and Aristophanes' *Frogs*. However, perhaps the grammarian who wrote the scholion identified the verbal coincidence of the adjective αἰμ(ατ)οσταγῆς/ἑς both in *Frogs* and in *Theseus*, pointing it out and extending the recurrence of the single word to the plot of Euripides' tragedy as a whole.

In addition to the pages he dedicates to *Pirithous* in *Analecta Euripidea*, Wilamowitz returns to the subject in his monograph on Euripides' *Herakles*:

Wir sehen auch an den dadurch angeregten *Fröschen* des Aristophanes, dass die Erfindung selbst dem Komiker, der den Bombast verspottete, imponirt hat. [...] Aiakos und der Mysterchor, die unabhängig von den *Fröschen* bezeugt sind [...] garantiren die Abhängigkeit der *Frösche* und bestätigen so meine Vermutung, dass die aristophanische Aiakosscene den Kritias parodiert [...] (Wilamowitz 1895<sup>2</sup>, 158 and footnote)

Wilamowitz then reaffirms the idea several times in his writings, thus suggesting corruption in the scholia, which should be read as ἐπὶ Θησεί, rather than ἐν Θησεί (the same arguments are in Wilamowitz 1927, 291-292) as in the manuscripts. In other words, the scholium should be read as “*de Theseo, in Pirithoo scilicet fabula*” instead of “in Theseo” (so van Leeuwen 1896, 79). Wilamowitz goes so far as to suggest an attribution of some fragments handed down as Euripides' *Theseus* to Critias' *Pirithous*: “Thesei fragmenta 386, 387, 388 ad Pirithoum refero” (Wilamowitz 1875, 172; on the matter, see Sutton 1978). Furthermore, he reconstructs a trilogy by Critias, of which *Pirithous* would be one part, alongside *Radamanthus* and *Tennes*; the fourth play, intended as a satyric drama, would be *Sisyphus*, related to Critias' fragment about the invention of God by a “wise man” aiming to instil fear in humans (*TrGF* I, 43 F 19: Snell, Kannicht 1986, 180-182 = DK 88 B 25). The Sisyphus fragment quoted by Sextus Empiricus is also a widely debated topic among critics (for a detailed analysis, see Cipolla 2003, 225-269).

Wilamowitz's hypothesis that Critias was the author not only of the *Pirithous* fragments, but also of a complete dramatic tetralogy including the *Tennes*, *Radamanthus* and *Sisyphus* as the Satyric drama, was bound to spark debate among critics (see Alvonì 2008 for an overview of the key points of the critical debate, beginning with Kuiper in 1907). In 1994, the journal "Mnemosyne" published the correspondence between Wilamowitz and Kuiper (for an overview of the importance of Wilamowitz's "Memorandum u"ber die Peirithoosfrage", see Bremer and Calder 1994. Alvonì 2011 provides an accurate reconstruction of the scholars' arguments). In recent decades, the debate has been revived, with important contributions summarising the critics' positions. The following table supplements and updates Collard's valuable review (presented in his 1995 and then 2007 editions), and provides an overview of the heated debate among scholars from the beginning to the present day.

<b>CRITIAS</b>	<b>uncertain</b>	<b>EURIPIDES</b>
		VALCKENAER 1767
		NAUCK 1856, 1889 <sup>2</sup>
WILAMOWITZ 1875, 1895 <sup>2</sup>		
DIELS 1903		
WILAMOWITZ 1907		KUIPER 1907
WILAMOWITZ 1927	HUNT 1927	
PICKARD-CAMBRIDGE 1933		
KRANZ in D.-K., vs		
1935, 1952 <sup>6</sup>		
NESTLE 1940	SCHMID 1940	
		PAGE 1942
BATTEGAZZORE 1962		
	ARRIGHETTI 1964	VYSOKY 1964
WEBSTER 1967		
DEFRADAS 1967		
de ROMILLY 1968		
CARLINI 1968		
BATTEGAZZORE 1970	COCKLE 1970	
SNELL 1971		
	LESKY 1972 <sup>3</sup>	
DOVER 1975		
		DIHLE 1977
	SUTTON 1978	
PANCENKO 1980		SCODEL 1980
SNELL, KANNICHT 1981	SUTTON 1981	

WEST 1983	COCKLE 1983	METTE 1983
KNOX 1985		
SNELL, KANNICHT 1986		
WINIARCZYK 1987		SUTTON 1987
		YUNIS 1988
BATTEGAZZORE 1989	DAVIES 1989	
GAULY 1991		
DOVER 1993		
		COLLARD 1995
OBBINK 1996		
KANNICHT 1996		
SOMMERSTEIN 1996		
CENTANNI 1997		KAHN 1997
		PECHSTEIN 1998
BULTRIGHINI 1999		KRUMEICH, PECHSTEIN, SEIDENSTICKER
		1999
		CLARK 2000
		DOBROV 2001
IANNUCCI 2002		
	EGLI 2003	
	ALVONI 2006	LLOYD-JONES 2006
		COLLARD 2007
	ALVONI 2008, 2011	COLLARD, CROPP 2008
CARLINI 2012		
	BREMMER 2015	
ANGIÒ 2020	CROPP 2020, 2021	
BOSCHI 2021a, 2021b	CARRARA 2021,	
	2024	

As can be seen, the critical discussion is very lively and remains controversial. An important turning point that reignited the debate was Dana Ferrin Sutton's work in 1987, in which he re-examined the sources and fragments and once again proposed Euripides as the author of the drama (Sutton 1987, 5-106; see also Sutton 1978 on Euripides' *Theseus*). The arguments put forward by Sutton to return the attribution of *Pirithous* to Euripides are essentially of two types:

1) Trust in ancient sources that mention "*Pirithous* by Euripides" more often than "*Pirithous* by Critias" (with regard to the fragments usually attributed to *Pirithous*), thus hypothesising a

lost *Pirithous* by Critias, which would have caused confusion in later sources; and  
2) Internal evidence, including stylistic and lexical evidence, that demonstrate strong similarities with Euripides' texts, and Euripidean stylistic features and lexemes that are recognisable in *Pirithous*: the style and lexicon of *Sisyphus*, attributable with certainty to Critias, are completely different. It is the same argument of the "Euripidean colour" invoked by Kuiper in 1907 to attribute *Pirithous*' authorship to Euripides. Sutton's methodology has been the subject of some harsh criticism:

Literary analysis of the kind attempted here has little value if it is not quantitatively precise and/or qualitatively sensitive. This study is neither. It is indefensible that in a computer-aided work such vague expressions as 'repeatedly', 'much more frequently', 'the number... is impressive' are used (pp. 34, 55, 60-1) [...]. It is useless to point coincidences in phraseology without distinguishing between common and colourful expressions [...]. There are misprints and wrong references throughout (Craik 1988, 399).

Along the same lines, with even harsher criticism, Harder 1990 concludes, "In conclusion: this book is best left unread" (Harder 1990, 205).

Despite more than a century of debate, the question of the tragedy's authorship remains unresolved, with neither the arguments for Euripides nor those for Critias being conclusive. In 2012, Carlini confirmed the attribution of two new papyrus fragments to *Pirithous*. He summarised the debate on attribution, recalling Albin Lesky's position in favour of Critias' authorship. Carlini also dismissed the weak "*sonus sermonis*" argument, which various scholars have invoked as evidence of Euripides' authorship. Proof of the difficulty in settling the question is the hypothesis proposed by Wilamowitz that Euripides wrote *Pirithous*, but Critias suggested the plot (and perhaps the entire tetralogy). While this idea is far-fetched to the point of being untenable, it demonstrates how challenging it is to definitively rule out Critias' involvement based on the available data. In his 2012 contribution to the small corpus of *Pirithous* texts, Carlini quotes a note by E.G. Turner from a 1969 correspondence (Carlini 2012, 188 ff.). Commenting on the attribution of one of the fragments to *Pirithous*, Turner observed that the main argument against Euripides was the static nature of the on-stage action ("the events seem to be so utterly static"). The style of the tragedy's dramatic writing must be taken into account, as it is a much less discretionary and subjective element than the "sound" or "colour" of Euripides' writing, which can be found in the lexis of the few fragments of the drama.

There has been no improvement in the uncertainty and disagreement among critics discussing the topic since the end of the 20th Century. In fact, the situation has probably worsened. However, as can be seen from the table, doubts about the attribution of the drama to Euripides seem to have regained the upper hand recently. Indeed, there is also a tendency to return to the idea that Critias was the tragedy's author, as Wilamowitz suggested.

Martin Cropp has recently revisited the issue of the tragedy's paternity, expressing serious doubts about the attribution of *Pirithous* to Critias, and strongly criticising the hypothesis that

*Pirithous* could be parodied in *Frogs* (Cropp 2020). Cropp's arguments can be summarised as follows:

- The name 'Aeacus' (mentioned by Critias' fragment source) does not appear in the text of *Frogs*;
- The similarities between *Frogs* and what we know of *Pirithous* are very limited;
  - A tradition of Heracles' *katabasis*, including his initiation at Eleusis and the rescue of Theseus, probably emerged already in the sixth century; there is nothing in *Frogs* that cannot be explained by this tradition, rather than by dependence on *Pirithous*;
  - The Chorus of Initiates that greets Heracles/Dionysus in each play was probably part of this earlier tradition;
  - References to *Pirithous*' plot are notably absent from *Frogs*' scholia;
  - *Frogs* has a typical comic doorkeeper scene. In *Pirithous*, however, Aeacus is already present when Heracles arrives. He has probably delivered the prologue speech and may continue to play an important part in the tragedy.

Therefore, in Cropp's opinion, Wilamowitz's argument about *Pirithous* is an example of "circular reasoning" (Cropp 2020, 246-247). There is no evidence that the Aeacus in *Pirithous* behaved like the doorkeeper in Aristophanes' play, nor is this at all likely. Furthermore, the assumption that the descent of Dionysus/Heracles in *Frogs* was modelled on that of Heracles in *Pirithous* is unnecessary, since the pattern of Heracles' *katabasis* was much older. However, it should be noted that Cropp himself had provisionally accepted the attribution to Critias, using the formula "Critias(?)" in his edition of fragments by Minor Greek Tragedians (Cropp 2019, 180 ff.).

## II. Echoes of *Pirithous* in *Frogs*. A Dramaturgical Analysis

The critical question is therefore open and twofold, concerning both the attribution of *Pirithous* to Euripides or Critias, and the possible relationship between the tragedy and *Frogs*. The heated, century-long debate on the authorship of the drama and the possible parody in *Frogs* has at least assisted an in-depth examination of the issues, clearing the critical field by excluding some methodologically weak arguments and including others. In particular:

- the quantity and quality of the arguments casting doubt on *Frogs* being a parody of *Theseus* are solid enough: the plot of Euripides' tragedy differs significantly from that of the comedy in terms of setting and characters;
- it is not possible to rely on infra-textual or stylistic evidence to attribute *Pirithous*' authorship either to Euripides or Critias, given the scarcity of the surviving fragments. The lexicon, the "sonus sermonis" the Euripidean (or not) "colour" do not seem to be worthy considerations.

At this stage of the debate, it is worth conducting a dramaturgical analysis by comparing the plot and the unfolding of the tragedy *Pirithous*, as set out in the *argumentum*, with the plot and text of *Frogs*.

Dramatic analysis seems to be the only method we have at our disposal to find any points of contact between the two dramas. I therefore present a table below that highlights the parallels between *Frogs* and *Pirithous*, based on our limited knowledge of the tragedy, focusing on the characters and plot twists (ἦθη and μῦθος, as Aristotle would say). The table outlines the most evident parallels.

loci paralleli

<b>Pirithous</b>	<b>Frogs</b>
<i>katabasis</i> of Heracles	<i>katabasis</i> of Dionysus (with Xanthias) disguised as Heracles
The capture of Cerberus the main purpose for Heracles' descent into the Underworld	The rescue of a great poet from back to life the main purpose of Dionysus' descent into the Underworld
Outcome Cerberus is captured by force, but Heracles also obtains, through the grace of Persephone and Hades, the liberation of Theseus and Pirithous	Outcome Dionysus obtains permission from Pluto to bring back to life Aeschylus, the poet who won the contest
Chorus composed of Mystai	Chorus composed of Mystai at the gates of the Underworld [First Chorus: composed of the Frogs of the Styx]
Ath. XI, 496a-b πλημοχόη ... χρώνται δὲ αὐτῷ (scil. τῷ σκεύει) ἐν Ἐλευσίνι τῇ τελευταίᾳ τῶν μυστηρίων ἡμέρᾳ, ἣν καὶ ἀπ' αὐτοῦ προσαγορεύουσι Πλημοχόας [...] ἵνα πλημοχόας τάσδ' εἰς χθόνιον χάσμ' εὐφήμως προχέωμεν F 2 Boschi (Boschi 2021a, 77-82) = DK 88 B 17 = TrGF I, 43 F 2 (Snell, Kannicht 1986, 173)	From the <i>argumentum</i> : τοὺς μύστας παρ' αὐτὰς τὰς πύλας τοῦ Ἄιδου χορεύοντας Ξανθίας   τί ἔστιν; Διόνυσος   οὐ κατήκουσας; Ξανθίας   τίνος; Διόνυσος   αὐλῶν πνοῆς. Ξανθίας   ἔγωγε, καὶ δᾶδων γέ με αὔρα τις εἰσέπνευσε μυστικωτάτη. Διόνυσος   ἄλλ' ἤρεμι πτήξαντες ἀκροασώμεθα. <i>Frogs</i> , 312 ff.
The violent and brutal manners of the Centaurs At some point during the tragedy, it is highly probable that the famous struggle of Theseus and Pirithous against the Centaurs at Pirithous' wedding was recalled.	<i>sch. ad locum</i> : μυστικωτάτη τῶν ἐν Ἐλευσίνι μυστηρίων. <i>sch.</i> at l. 316: μετεβλήθη τῶν μυστῶν ὁ χορός κενταυρικῶς (the Centaur manner) [Heracles addressing Dionysus who knocks on his door] τίς τὴν θύραν ἐπάταξεν; ὡς κενταυρικῶς ἐνήλαθ' ὅστις. <i>Frogs</i> , 38 f. <i>sch. ad locum</i> : καὶ τοῦτο οἶδεν Ἡρακλῆς ἐκ τῆς πρὸς αὐτοὺς μάχης

## Pirithous

The capture of Cerberus

This is the first reason for Heracles' descent into the Underworld in *Pirithous*.

From the *argumentum*: ἐπὶ τὸν Κέρβερον δὲ Ἡρακλῆς ἀποσταλείς ὑπὸ Εὐρύσθεως τοῦ μὲν θηρίου βίᾳ περιεγένετο [...]

Heracles' visit into the Underworld

This had recently been recounted in *Pirithous*' performance.

The increased loot

Heracles had come to Hades only to kidnap Cerberus, the dog, but he left with the dog and the other two heroes, who had been granted to him by the gods of the Underworld.

From the *argumentum*: ἐπὶ τὸν Κέρβερον δὲ Ἡρακλῆς ... τοὺς δὲ περὶ Θησέα χάριτι ... φίλους.

## Frogs

The (former) capture of Cerberus

[Dionysus asks Heracles for directions for traveling to the Underworld, based on his previous descent for Cerberus]

ἀλλ' ὥνπερ ἔνεκα τήνδε τὴν σκευὴν ἔχων ἦλθον κατὰ σὴν μίμησιν, ἵνα μοι τοὺς ξένους τοὺς σοὺς φράσεις, εἰ δεοίμην, οἷσι σὺ ἐχρῶ τόθ', ἠνίκ' ἐπὶ τὸν Κέρβερον, τοῦτους φράσον μοι, λιμένας, ἀρτοπώλια, πορνεῖ', ἀναπαύλας, ἐκτροπὰς, κρήνας, ὁδοὺς, πόλεις, διαίτας, πανδοκευτρίας, ὅπου κόρεις ὀλίγιστοι.

*Frogs*, 108 ff.

[The Gatekeeper addresses Dionysus/Heracles]

ὦ βδελυρὲ κἀναίσχυντε καὶ τολμηρὲ σὺ καὶ μιαρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιαρώτατε, ὅς τὸν κύν' ἡμῶν ἐξελάσας τὸν Κέρβερον ἀπήξας ἀγχων κάποδράς ὦχου λαβῶν, ὃν ἐγὼ 'φύλαττον.

*Frogs*, 465 ff.

δεῦρ' εἴσιθι: the second visit of Heracles/Dionysus into the Underworld

[The Servant addresses Dionysus/Heracles]

ὦ φίλταθ' ἦκεις Ἡράκλεις; δεῦρ' εἴσιθι. ἦ γὰρ θεός σ' ὡς ἐπίθεθ' ἦκοντ', εὐθέως ἔπεπτεν ἄρτους, ἦψε κατερευκτῶν χύτρας ἔττους δὺ' ἢ τρεῖς, βοῦν ἀπηνθράκιζ' ὄλον, πλακοῦντας ὦπτα κολλάβους. ἀλλ' εἴσιθι.

*Frogs*, 503 ff.

The increased loot

Dionysus/Heracles, treated as a thief.

[Hostess addresses Dionysus/Heracles]

νῶ δὲ δεισάσα γέ που ἐπὶ τὴν κατήλιφ' εὐθύς ἀνεπηδήσαμεν. ὁ δ' ὦχετ' ἐξάξας γε τὰς ψιάθους λαβῶν.

*Frogs*, 565-567

*sch. ad locum*: νομίζουσι Ἡρακλέα τὸν Διόνυσον εἶναι ὡς ἥρπακότα τὰ χρειώδη καθ' Ἄιδου ὅτε κατήλθεν ἐπὶ τὸν Κέρβερον.

[the Gatekeeper to Dionysus/Heracles]

ξυνδεῖτε ταχέως τουτοῖν τὸν κυνοκλόπον, ἵνα δῶ δίκην. ἀνύετον.

*Frogs*, 605-606

### Pirithous

The benevolence of Pluto and Persephone in allowing Heracles to bring back to life both the heroes, Theseus and Pirithous

From the *argumentum*: [...] χάριτι τῶν χθονίων θεῶν ... καὶ παρὰ θεῶν χάριν λαβῶν καὶ δυστυχοῦντας ἐλεήσας φίλους.

### Frogs

The benevolence of Pluto in allowing Dionysus to bring back to life the best poet, whichever one he preferred

Πλούτων | [...] λαβῶν ἄπει, ὁπότερον ἂν κρίνης, ἴν' ἔλθῃς μὴ μάτην. *Frogs*, 1415 f.

### III. Traces of Critias, both as a poet and as a political leader, in *Frogs*

The comedy also contains allusions to the contemporary political situation that are closely linked to Critias. For example, see the allusion at line 47, when Heracles addresses Dionysus:

ἀλλ' οὐχ οἷός τ' εἴμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων  
ὄρων λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῷ κειμένην.  
τίς ὁ νοῦς; τί κόθορνος καὶ ρόπαλον ξυνηλθέτην;  
*Frogs*, 45 ff.

*sch. ad loc.*: ὅτι ὁ κόθορνος εἰς ἀμφοτέρους τοὺς πόδας ἀρμόζει. ἔνθεν καὶ Θηραμένης κόθορνος λέγεται.

The allusion is to Dionysus' disguise as Heracles, but, as the scholium reveals, it is also to Theramenes, the so-called "cothurnus" (cf. Xenophon, *Hell.* II, 3, 31), and most likely to his complicity with Critias in the same political faction during the troubled years of the Athenian *stasis* that preceded the Thirty Tyrants regime led by Critias and Theramenes themselves. See also the explicit attack on Theramenes' opportunism and political flip-flopping in the verses recited by the Chorus:

ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστι  
νοῦν ἔχοντος καὶ φρένας καὶ  
πολλὰ περιπεπλευκός, καὶ  
μετακυλίνδειν αὐτὸν ἀεὶ  
πρὸς τὸν εὖ πράττοντα τοῖχον  
μᾶλλον ἢ γεγραμμένην  
εἰκόν' ἐστάναι, λαβόνθ' ἔν  
σχῆμα· τὸ δὲ μεταστρέφεσθαι  
πρὸς τὸ μαλθακώτερον  
δεξιοῦ πρὸς ἀνδρός ἐστι  
καὶ φύσει Θηραμένους.  
*Frogs*, 534 ff.

*sch. at l.* 540a σκώπτει αὐτὸν ὡς εὐμετάβολον ὄντα καὶ πρὸς τὸν καιρὸν ἀρμόζοντα.

From line 354 onwards, the Chorus denounces those who cause unrest in the city and those who collaborate with the Enemy:

εὐφημεῖν χρὴ κάξιστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν,  
[...]

ἢ βωμολόχοις ἔπεισιν χαίρει μὴ ἔν κειρῶ τοῦτο ποιούσιν,  
 ἢ στάσιν ἐχθρὰν μὴ καταλύει μηδ' εὐκόλος ἐστὶ πολίταις,  
 ἀλλ' ἀνεγείρει καὶ ῥιπίζει κερδῶν ἰδίων ἐπιθυμῶν,  
 ἢ τῆς πόλεως χειμαζομένης ἄρχων καταδωροδοκεῖται,  
 ἢ προδίδωσιν φρούριον ἢ ναῦς [...]  
 ἢ χρήματα ταῖς τῶν ἀντιπάλων ναυσὶν παρέχειν τινὰ πείθει,  
 ἢ κατατιλᾷ τῶν Ἑκατείων κυκλίοισι χοροῖσιν ὑπάδων,  
 ἢ τοὺς μισθοὺς τῶν ποιητῶν ῥήτωρ ὦν εἶτ' ἀποτρώγει,  
 κωμωδηθεὶς ἐν ταῖς πατρίοις τελεταῖς ταῖς τοῦ Διονύσου.  
 τούτοις αὐδῶ καύθις ἀπαυδῶ καύθις τὸ τρίτον μάλ' ἀπαυδῶ  
 ἐξίστασθαι μύστασι χοροῖς.  
*Frogs*, 354 ff.

The combination of poetic and political criticism identifies a group of individuals who:

- undermine the canons of true and serious poetry with 'catchy' verses;
- stir up hatred between the parties for their own benefit and against the city's interests;
- maintain various kinds of relations (tactical, military, or commercial) with the Spartan enemies;
- commit sacrilegious acts "against the statues of Hecate" in *komoι* by singing dithyrambs;
- despite being a "rhetorician" (i.e. someone who plays politics: "fa politica" as Dario Del Corno brilliantly translates), the person they attack is labelled a poet and pockets the poets' fees. This is why he is mocked during the Dionysian festivals.

For all these reasons, people with such personalities are kindly asked not to participate in the "Sacred Choirs of the Initiates".

As Del Corno wrote, they are: "Allusioni personali che erano di immediata identificazione per il pubblico" (Del Corno 1985, 176). In light of the above, it is difficult not to recognise these implicit allusions as clear references to Critias and his circle. The definition of an unscrupulous 'rhetorician'/politician, who deals with the enemy by "ceding fortresses" and practises poetry by "stealing the craft" and pay of poets, fits Critias perfectly. If the reference to sacrilege against the statues of Hecate is directed generically at Cinesias, the dithyrambographer, as indicated by the scholia, then the most serious example of a sacrilege would undoubtedly still be fresh in the memory of the Athenians: the mutilation of the Hermae. Andocides (*De Myst.*, 45, 47, 68) attests to Critias' involvement in the Hermocopides affair, one of the most infamous acts of sacrilege at the time (cf. Philostratus, *Vitae Soph.* I, 16, in which he perhaps confuses different episodes when citing the otherwise inexplicable προουδίδου δὲ τὰ ἱερά as a misdeed of Critias).

Conversely, from lines 686 onwards, the Chorus emphasises a theme that was at the centre of political debate during that period: the revocation of *atimia* and the restoration of civil rights for all citizens.

[...] πρῶτον οὖν ἡμῖν δοκεῖ  
 ἐξιῶσαι τοὺς πολίτας κάφελειν τὰ δαίματα.

*Frogs*, 687-688

*sch. ad loc.*:

- 688a ἐξιῶσαι τοὺς πολίτας· τουτέστιν ἑντίμους ποιῆσαι τοὺς ἀτιμωθέντας. τοιαύτη γὰρ κατάστασις ἐνεσιτήκει, καθ' ἣν ἐφυγαδεύθησαν τινες τῶν πολιτῶν καὶ ἄτιμοι ἐγένοντο.
- 688b [ἐξιῶσαι τοὺς πολίτας]· δημοκρατίαν ποιῆσαι.
- 688c ἀφελεῖν τὰ δαίματα· τὰς ἀτιμίας λέγει.
- 688d ἀφελεῖν τὰ δαίματα· τοὺς φόβους ἀφελεῖν ἀπὸ τοῦ εὐλαβομένων.

The topic is summarised in the following passage from the *argumentum*:

Ἐν δὲ τούτῳ, ὁ μὲν τῶν μυστῶν χορὸς περὶ τοῦ τὴν πολιτείαν ἐξιῶσαι καὶ τοὺς ἀτίμους ἐντίμους ποιῆσαι χιτέρων τινῶν πρὸς τὴν τῶν Ἀθηναίων πόλιν διαλέγεται.  
(*Arg.* 14-16 = Chantry 1999, 1).

As noted by scholars in their commentaries *ad locum*, the reference to the need to restore equality among all citizens could refer to the restoration of civil rights compromised by the régime of the Four Hundred in 411 BCE, in which Callaeschrus, the father of Critias, and perhaps Critias himself, had been involved. Aristophanes appears to be proposing a slogan for the pacification of the city-state, which, by resolving the situation of revenge and partisan conflict (the *στάσις ἐχθρά* referred to in line 359), could avert the risk of an anti-democratic takeover. In this sense, the scholia correctly interpret that “removing all fear” from citizens would avert the danger of impending war.

This appeal for moderation and pacification is diametrically opposed to the positions of those who derive personal advantage from civil discord, a group attacked by the comedian in lines 358 ff. In opposition to a strategy of exacerbating past and ongoing grudges in order to prepare the ground for an oligarchic coup, Aristophanes proposes a wise ‘soft’ approach, aimed at demotivating the oligarchic faction and its wider supporters, who were harmed by the radicalism of Cleophon’s restoration in 409-407 BCE. So Canfora 2001, 207:

La parabasi delle *Rane* è tra i testi più espliciti sul piano politico. [...] Il suo [di Aristofane] intervento è un *plaidoyer* in favore della piena riabilitazione di coloro – ed erano tanti – che, avendo ricoperto cariche e pubbliche funzioni sotto i Quattrocento, erano da cinque anni in una sorta di limbo politico; e inoltre in favore di un generale remissione di tutte le condanne all'*atimia*.

Another theme that could be connected to the myth of Pirithous is the concept and recurrent motif of the expelled body. In lines 689 ff., the Chorus recites:

κεῖ τις ἤμαρτε σφαλεῖς τι Φρυνίχου παλαίσμασιν,  
ἐγγενέσθαι φημί χρῆναι τοῖς ὀλισθοῦσιν τότε  
αἰτίαν ἐκθεῖσι λύσαι τὰς πρότερον ἀμαρτίας,  
εἴτ' ἄτιμόν φημι χρῆναι μηδέν' εἶν' ἐν τῇ πόλει.  
καὶ γὰρ αἰσχρὸν ἐστὶ τοὺς μὲν ναυμαχῆσαντας μίαν  
καὶ Πλαταιᾶς εὐθύς εἶναι κἀντὶ δούλων δεσπότηας.  
*Frogs*, 689 ff.

sch. at l. 689b ἴσως καὶ ἐνταῦθα περὶ τῶν δ' λέγει στρατηγῶν, τῶν σωθέντων ἐκ τῶν δέκα τῶν περὶ Ἀργίνουσαν ναυμαχίσαντων.

The reference to Phrynichus (here referring to the strategist, rather than the tragedian, as the scholia suggest) highlights the climate of resentment and revenge that preceded and followed the oligarchic regime of the Four Hundred (for the most recent insights the identity of the “Phrynichus” referred to in *Frogs*, see Lewis 2023, especially pages 44 onwards). Phrynichus had been executed in 411 by a democratic decree for his pro-Lacedaemonian activities (he had been one of the leaders of the Four Hundred), and following Critias’ proposal he was condemned again, *post mortem*, for treason and his body was disinterred and removed from Athenian territory.

ψηφίζεται ὁ δῆμος Κριτίου εἰπόντος, τὸν μὲν νεκρὸν (Phrynichus, died 411) κρίνειν προδοσίας, κὰν δόξη προδότης ὢν ἐν τῇ χώρᾳ τεθάφθαι, τὰ γε ὅσα αὐτοῦ ἀνορύξαι καὶ ἐξορίσαι ἔξω τῆς Ἀττικῆς. DK 88 A 7 [= Lycurg. *Leocr.* 113]

It should be remembered that Phrynichus had been the fiercest opponent of the revocation of the exile ban issued against Alcibiades two years earlier. Perhaps Critias’ proposal concerning Phrynichus’ corpse, laden with strong symbolic significance, skilfully paved the way for another proposal he would put forward to the democratic assembly in those years: the revocation of the ban on Alcibiades, which Critias himself had proposed in 407 (on the theme of the “expelled body” see now Boschi 2020 and 2021b, with updated Bibliography).

What is certain is that Critias is not mentioned in *Frogs*, not even in the list of poets more verbose than Euripides: Agathon, Xenocles, Pythangelus and other poets quoted in *Frogs* at ll. 83 ff. “so verbose that they leave Euripides far behind”. Even though he was undoubtedly connected to Euripides in terms of ideas and poetic and philosophical inspiration, the name of Critias does not appear (for enlightening insights into the strict and necessary relationship between Euripides and Critias, as well as the ideological motivations behind Aristophanes’ attacks, see Canfora 2001, 196-218).

However, for whatever an *argumentum e silentio* may be worth, perhaps we should not underestimate the significance of the very eloquent silence surrounding a name that was undoubtedly on everyone’s mind at that time, for both poetic and political reasons.

In terms of poetic fame, I believe evidence of Critias’ reputation as a tragedian can also be found in the metaphors and direct references to theatrical experience in two of Plato’s dialogues in which Critias appears as a *persona loquens*. In *Charmides*, the young protagonist attempts to define *sophrosyne*, frequently glancing at his uncle Critias as if seeking his approval. His behaviour suggests to those present that he is merely repeating what he has learnt from his uncle. At one point, Critias impatiently interrupts him and starts speaking in the first person, “like a poet with an actor who mistreats his verses”.

καὶ ὁ Κριτίας δῆλος μὲν ἦν καὶ πάλαι ἀγωνιῶν καὶ φιλοτίμως πρὸς τε τὸν Χαρμίδην καὶ πρὸς τοὺς παρόντας ἔχων, μόγις δ' ἑαυτὸν ἐν τῷ πρόσθεν κατέχων τότε οὐχ οἷός τε ἐγένετο· δοκεῖ γάρ μοι

παντός μᾶλλον ἀληθές εἶναι, ὃ ἐγὼ ὑπέλαβον, τοῦ Κριτίου ἀκροκῶναί τὸν Χαρμίδην ταύτην τὴν ἀπόκρισιν περὶ τῆς σωφροσύνης. ὁ μὲν οὖν Χαρμίδης βουλόμενος μὴ αὐτὸς ὑπέχειν λόγον ἀλλ' ἐκείνον τῆς ἀποκρίσεως, ὑπεκίνει αὐτὸν ἐκείνον, καὶ ἐνεδείκνυτο ὡς ἐξεληλεγμένος εἶη· ὁ δ' οὐκ ἠνέσχετο, ἀλλὰ μοι ἔδοξεν ὀργισθῆναι αὐτῷ ὥσπερ ποιητῆς ὑποκριτῆ κακῶς διατιθέντι τὰ ἑαυτοῦ ποιήματα.

(Plato, *Charm.* 162c-d).

References to theatrical experience can also be found in a passage from the beginning of *Critias*. Socrates invites Critias to speak after Timaeus, comparing those present to a demanding audience after an admirable performance by the first poet in the contest (i.e., Timaeus' speech in the previous dialogue: as is well known, the truncated *Critias* must be read alongside the *Timaeus* as a diptych). Shortly afterwards, Critias himself revives the metaphor, reminding his interlocutors of their responsibility "towards our spectators":

Socrates | προλέγω γε μὴν, ὦ φίλε Κριτία, σοὶ τὴν τοῦ θεάτρου διάνοιαν, ὅτι θαυμαστῶς ὁ πρότερος ἠῦδοκίμηκεν ἐν αὐτῷ ποιητῆς, ὥστε τῆς συγγνώμης δεήσει τινός σοι παμπόλλης, εἰ μέλλεις αὐτὰ δυνατὸς γενέσθαι παραλαβεῖν. [...]

Critias | οἶδ' ὅτι τῷδε τῷ θεάτρῳ δόξομεν τὰ προσήκοντα μετρίως ἀποτετελεκέναί. τοῦτ' οὖν αὐτ' ἤδη δραστέον.

(Plato, *Criti.* 108b-d).

On the other hand, in terms of the relevance in the political framework, as the leader of the pro-Lacedaemonian party, it goes without saying that Critias was a prominent figure whose name and actions, including his poetic works, were on everyone's lips and at the forefront of people's minds when attending theatrical performances. In this regard, it is worth recalling the political climate in which *Frogs* was performed in January 405 BCE. Just a few months earlier, the Arginusian trial had taken place; eight months later, the Athenian democratic forces would be defeated at the Battle of Aegospotami, finally bringing the Peloponnesian War to an end. Against the backdrop of these seething events and intense passions, Aristophanes' comedy portrays a period of unrest and epochal uncertainty, marking the end of one era and the bloody and troubled beginning of another: the brief reign of the Thirty Tyrants, followed by Socrates' trial and verdict.

During this turbulent period, when playwrights had to strike a balance between freedom and commitment, Aristophanes staged his successful comedy. Perhaps the absence of direct references to Critias reflects his role in dealing with the enemy, and the *phobos* of the imminent establishment of a pro-Spartan government in opposition to the democratic party in Athens – the fear of a revolution that would sweep away the last remnants of languishing democracy and change Athens forever. So Francesco Donadi: "Nel mezzo di questo magma rovente di accadimenti e di passioni [...] tempi penultimi [...] di epocale incertezza, stanno le *Rane*" (I take suggestions and quotations from Donadi 1978, 48-77).

Perhaps the comic parody served as an outlet for the playwright's thoughts, which he did not dare express otherwise on the basis of a well-founded premonition of the terror that would soon overwhelm the city.

Aristophanes parodies *Pirithous* without mentioning Critias – perhaps because he could not or would not – but fiercely attacks everything associated with Critias and his political programme: Alcibiades, who was far away and therefore less dangerous than his powerful friend at that time; Theramenes, who was willing to compromise and had initially shared leadership of the Thirty with Critias; and Euripides and Socrates, who were Critias’ friends and shared his poetic principles and political theories. Critias, the ‘strong man’ of the day and rising star of the 405-404 political season in Athens, is not mentioned in the play except through these indirect references – the masks of his friends.

Therefore, the assertion “Non consta che (Crizia) sia stato berteggiato dalla commedia” (Fracaroli 1910, 269) is not entirely true and accurate. Despite Critias’ name being absent from the Aristophanic work closest to the advent of the Thirty, *Frogs* contains numerous allusions (which were probably very clear to contemporaries) to *Pirithous*, which was most probably written by Critias himself, and in that play the Panhellenic hero Heracles saves the Athenian hero Theseus.

#### **IV. Some (very tentative) Conclusions**

The Scholiast’s reference to a parody of *Theseus*, and not of *Pirithous*, recalls a reference to Theseus as a character in a tragedy. Theseus appeared as a tragic character in both Euripides’ *Theseus* and Critias’ *Pirithous*, but the latter may have been less well known to the Scholiast, or may have been considered less important in his hierarchy. Moreover, even among ancient exegetes, there was some doubt as to whether Aristophanes had used *Theseus* as the inspiration for his play (see, for example, the scholia on line 465, which acknowledges the similarity but expresses some uncertainty: Chantry 1999, 71; cf. Fritzsche 1845, 207).

I should add that, as far as we know, Euripides’ tragedy was not set in Hades. A further argument can be made against a link between *Theseus* and *Frogs*. Euripides’ tragedy was performed ante 422 BCE, while *Frogs* was performed in 405 BCE. So Kannicht 2004, 428:

Scaena in Creta sita est [...]. Fabula docta est ante Vespas Aristophanis (F 385 + 386), i.e. ante a. 422.

Comic parody requires the audience to recognise the reference text immediately, as they are necessary accomplices to the metatextual allusions. Although *Frogs* makes allusions to many of Euripides’ poetic works, both recent and distant in time, it is highly unlikely, from a dramaturgical point of view, that the comic parody’s first reference was linked with a play such as *Theseus*, which had a completely different plot and was performed at least seventeen years earlier.

While the dates for *Pirithous*’ composition and performance are completely unknown, Cropp is right to point out that any circular argument should be avoided. Furthermore, Cropp is undoubtedly right to argue that it would be unfounded to try to reconstruct the lost *Pirithous* from the text of *Frogs*. However, there is plenty of evidence linking *Pirithous* to *Frogs*, as well as a series of clues.

If one accepts that my proposed interpretation is plausible, two consequences arise: one concerning the emphasis placed on the comic elements of the play and one concerning the tragic undertones reflected by *Frogs*. *Pirithous*' presence in the subtext of *Frogs* greatly enhances the comedy of the opening scene. Dionysus' club and lion skin do not refer generically to one of Heracles' labours, such as the descent into Hades and the capture of Cerberus, but rather parody Heracles' character in the tragedy *Pirithous*, which the audience may have seen at the Theatre of Dionysus in Athens only a year or two earlier. In this sense, the jokes, allusions and entire scenography of the first part of the play take on an amplified meaning that enhances the comic spirit of Aristophanes' work.

Furthermore, if we agree with the critics who attribute *Pirithous* to Critias rather than Euripides, the link between the work and contemporary political reality is strengthened, as are the references to a powerful figure in Athenian political life at the time: Critias, a poet, philosopher, and political leader who would become one of the protagonists of the anti-democratic coup d'état a few months later. Assuming that the subtext of Critias' tragedy is present, all references to the contemporary political situation become more noticeable, effective and urgent; they are perceived as burning issues. This lends the comedy a dramatic and almost distressing tone, reflecting the heavy political climate and fear hanging over Athens in the months before the Thirty Tyrants seized power.

What I am proposing is a body of circumstantial evidence, rather than concrete proof. Nevertheless, the picture that emerges is both convincing and consistent. In summary: this is not the place to reopen the controversial question of *Pirithous*' authorship. However, if (as Wilamowitz suggests) the parodied author had been the influential Critias (future leader of the Thirty Tyrants), Aristophanes' play would certainly have been much more caustic and effective for a fifth-century audience.

The issue we have discussed here relates both to the forms of metatheatre employed by Aristophanes in ancient theatre, and to contemporary metacritical debate.

Metatheatre – we find that in his comedy, Aristophanes is not staging a parody of a generic episode of Heracles' descent to the Underworld, but rather a metatheatrical parody of specific scenes and situations that the audience had recently witnessed in tragic form on stage. Furthermore, the names of Critias and his poetic and political figure loom large throughout the drama, particularly in the numerous references to the issues that fuelled and heated political life in Athens around 405 BCE.

Metacriticism – rather than producing a vicious circle, the critical debate I have reconstructed has taken the form of a ring. Returning to Wilamowitz's hypothesis has allowed us to confirm the influence of *Pirithous*' plot on the play *Frogs*. It seems essential to understand the plot of *Pirithous* in order to fully appreciate Aristophanes' play. Indeed, bearing in mind *Pirithous*' plot while reading *Frogs* makes the comedy, particularly the opening scene, much funnier and more enjoyable. Rather than considering the opening act as a mere parody of the myth, this

interpretation renders *Frogs* more brilliant and meaningful. At the same time, through this interpretative lens, Aristophanes' comedy appears more imbued with the tragic atmosphere of the *stasis* that shook the polis at the time, when the Thirty Tyrants' *coup d'état* was imminent.

---

## Bibliography

### Editions

*Vita Euripidis*

R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 5, *Euripides*, pars prior, Göttingen 2004.

Aristophanes' *Frogs*

D. Del Corno, *Le Rane*, Milano 1992.

*Scholia ad Aristophanis Ranas*

M. Chantry, *Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum*. Fasc. 1a: *Scholia vetera in Aristophanis Ranas*, Groningen 1999.

M. Chantry, *Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum*. Fasc. 1b: *Scholia recentiora in Aristophanis Ranas*, Groningen 2001.

*Critias*

B. Snell, R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 1, Ed. correctior et addendis aucta curavit Richard Kannicht, Göttingen 1986.

A. Boschi, *Crizia tragico. Testimonianze e frammenti*, Roma 2021.

### References

Alvoni 2006

G. Alvoni, *Nur Theseus oder auch Peirithoos? Zur Hypothesis des Pseudo-Euripideischen „Peirithoos“*, "Hermes" 134 (2006), 290-300.

Alvoni 2008

G. Alvoni, *Eracle ed Eaco alle porte dell'Ade (Critias fr. 1 Sn.-K.)*, "Philologus" 152 (2008), 40-48.

Alvoni 2011

G. Alvoni, *Ist Critias Fr. 1 Sn.-K. Teil des „Peirithoos“-Prologs? Zu Wilamowitzens Memorandum über die „Peirithoosfrage“*, "Hermes" 139 (2011), 120-130.

Angiò 2020

F. Angiò, *Qualche osservazione su ἄπειθής e ἄπιστος nella poesia greca*, "Papyrologica Lupiensia" 29 (2020), 9-28.

Arrighetti 1964

G. Arrighetti, *Satiro. Vita di Euripide*, "Studi Classici e Orientali" 13 (1964), 1-168.

Battegazzore 1962

A. Battegazzore, *Crizia*, in A. Battegazzore, M. Untersteiner (a cura di), *I Sofisti. Testimonianze e frammenti*, IV, Antifonte e Crizia, Firenze 1962, 214-363.

Battegazzore 1970

A. Battegazzore, *Il termine καθέδρα nell'hypothesis del Piritoo di Crizia*, in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Genova 1970, 73-79.

Battegazzore 1989

A. Battegazzore, *Critias*, in *Corpus dei papiri filosofici greci e latini. Testi e lessico nei papiri di cultura greca e latina*, parte I: Autori Noti, vol. I, Firenze 1989, 442-466.

Boschi 2020

A. Boschi, *La politica del corpo maledetto: per una ricostruzione del significato civico della sepoltura tragica*, "Frammenti sulla scena, Studi sul dramma antico frammentario" 1 (2020), 1-13.

Boschi 2021a

A. Boschi (a cura di), *Crizia tragico. Testimonianze e frammenti*, Tivoli (Roma) 2021.

Boschi 2021b

A. Boschi, *Condemned to Oblivion in Hades: some Notes on the Pirithous Attributed to Critias*, "Dionysus ex machina" 12 (2021), 73-90.

Bremer, Calder 1994

J.M. Bremer, W.M. Calder, *Prussia and Holland: Wilamowitz and Two Kuipers*, "Mnemosyne" n.s. 4, 47 (1994), 177-216.

Bremmer 2015

J.N. Bremmer, *Theseus' and Peirithoos' Descent into the Underworld*, "Les Études classiques" 83 (2015), 35-49.

Bultrighini 1999

U. Bultrighini, "Maledetta democrazia". *Studi su Crizia*, Alessandria 1999.

Canfora 2001

L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari 2001.

Carlini 1968

A. Carlini, *Un nuovo frammento di tragedia greca*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa" II/37 (1968), 163-171.

Carlini 2012

A. Carlini, *Due frammenti di tragedia (Piritoos?) di uno stesso volumen: P.Köln 2 e PSI inv. 3021*, in G. Bastianini, W. Lapini, M. Tulli (a cura di), *Harmonia: scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Tomo 1, Firenze 2012, 183-194.

Carrara 2021

L. Carrara, *Giovanni Tzetze, il dramma satiresco ed il Fortleben di Euripide a Bisanzio: nuove letture di Vecchi testimoni*, "Medioevo greco. Rivista di storia e filologia bizantina" 21 (2021), 171-214.

Carrara 2024

L. Carrara, *Il nome e il genere. Il dramma satiresco e il 'quarto dramma' nel teatro greco*, Venezia 2024.

Centanni 1997

M. Centanni, *Atene assoluta. Crizia dalla tragedia alla storia*, Padova 1997.

Chantry 1999

M. Chantry, *Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum*. Fasc. 1a: *Scholia vetera in Aristophanis Ranas*, Groningen 1999.

Chantry 2001

M. Chantry, *Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum*. Fasc. 1b: *Scholia recentiora in Aristophanis Ranas*, Groningen 2001.

Cipolla 2003

P. Cipolla, *Poeti minori del dramma satiresco. Testo critico, traduzione e commento*, Amsterdam 2003.

Clark 2000

R.J. Clark, *P. Oxy. 2078, Vat.gr. 2228, and Vergil's Charon*, "The Classical Quarterly" 50/1 (2000), 192-196.

Cockle 1970

W.E.H. Cockle, *P.Oxy. XVII 2078: Euripides(?) or Critias(?), Pirithous*, "The Classical Review" 20/2 (1970), 136-137.

Cockle 1983

H.M. Cockle, *P.Oxy. 3531. Euripides (or Critias), Pirithous*, in "The Oxyrhynchus Papyri, L", London 1983, 29-36.

Collard [1995] 2007

C. Collard, *The Pirithous Fragments*, in J.A. López Férez (ed.), *Da Homero a Libanio. Estudios actuales sobre textos griegos*, vol. II, Madrid, 183-193 [= C. Collard, *Tragedy, Euripides and Euripideans. Selected Papers*, Exeter 2007, 56-68].

Collard, Cropp 2008

C. Collard, M. Cropp, *Euripides: Fragments. Oedipus-Chrysiippus. Other Fragments*, Cambridge (Mass.)-London 2008.

Craik 1988

E.M. Craik, *Review of Two Lost Plays of Euripides by Dana Ferrin Sutton*, "The Classical Review" 38/2 (1988), 399-400.

Cropp 2019

M.J. Cropp, *Minor Greek Tragedians. Fragments from the Tragedies with Selected Testimonia. I. The Fifth Century*, Liverpool 2019.

Cropp 2020

M.J. Cropp, *Euripides or Critias, or Neither? Reflections on an Unresolved Question*, in A.A. Lamari, F. Montanari, A. Novokhatko (eds.), *Fragmentation in Ancient Greek Drama*, Berlin-Boston 2020, 235-256.

Cropp 2021

M.J. Cropp, *Minor Greek Tragedians. Fragments from the Tragedies with Selected Testimonia. II. Fourth-Century and Hellenistic Poets*, Liverpool 2021.

Davies 1989

M. Davies, *Sisyphus and the Invention of Religion ('Critias' TrGF 1 (43) F 19 = B 25 DK)*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 36 (1989), 16-32.

Defradas 1967

J. Defradas, *Une image présocratique du Temps*, "Revue des Études Grecques" 80 (1967), 152-159.

Del Corno 1985

D. Del Corno (a cura di), *Aristofane. Le Rane*, Milano 1985.

Diels 1903

H. Diels (hrsg. von), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Vol. I, Berlin 1903.

Diels, Kranz 1935

H. Diels, W. Kranz (hrsg. von), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Vol. II, Berlin 1935.

- Diels, Kranz 1952<sup>6</sup>  
H. Diels, W. Kranz (hrsg. von), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, III, Berlin 1952<sup>6</sup>.
- Dihle 1977  
A. Dihle, *Das Satyrspiel Sisyphos*, "Hermes" 105 (1977), 28-42.
- Dobrov 2001  
J.W. Dobrov, *Figures of Play Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford 2001.
- Donadi 1978  
F. Donadi, *Gorgia, Elena 16 (Quel quattrocentocinque)*, "Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca" 4 (1977/1978), 48-77.
- Dover 1975  
K.J. Dover, *The Freedom of the Intellectual in Greek Society*, "Talanta" 7 (1975), 24-54.
- Dover 1993  
K.J. Dover (ed.), *Aristophanes: Frogs*, Oxford 1993.
- Egli 2003  
F. Egli, *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen. Analyse der Funktion philosophischer Themen in den Tragödien und Fragmenten*, München-Leipzig 2003.
- Fraccaroli 1910  
G. Fraccaroli, *I lirici greci, (Elegia e Giambo)*, Torino 1910.
- Fritzsche 1845  
F.V. Fritzsche, *Aristophanis Ranae*, Turici 1845.
- Gauly 1991  
B.M. Gauly, *Kritias*, in B.M. Gauly (hrsg. von), *Musa Tragica. Die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel. Ausgewählte Zeugnisse und Fragmente griechisch und Deutsch*, Göttingen 1991, 108-124.
- Harder 1990  
M.A. Harder, *Review of Two Lost Plays of Euripides by D.F. Sutton*, "Mnemosyne" 43, Fasc. 1/2 (1990), 204-205.
- Hunt 1927  
A.S. Hunt, *Euripides (?)*, Pirithous, "The Oxyrhynchus Papyri", Vol. XVII, London 1927, 36-45.
- Iannucci 2002  
A. Iannucci, *La parola e l'azione. I frammenti simposiali di Crizia*, Bologna 2002.
- Kahn 1997  
C.H. Kahn, *Greek Religion and Philosophy in the Sisyphus Fragment*, "Phronesis" 42/3 (1997), 247-262.
- Kannicht 1996  
R. Kannicht, *Zum Corpus Euripideum*, in C. Mueller-Goldingen, K. Sier, H. Becker (eds.), *ΛΗΝΑΙΚΑ. Festschrift für Carl Werner Müller*, Stuttgart-Leipzig 1996, 21-31.
- Kannicht 2004  
R. Kannicht (hrsg. von), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. V, Euripides, pars prior, Göttingen 2004.
- Knox 1985  
B.M.W. Knox, *Minor Tragedians*, in *The Cambridge History of Classical Literature*, Vol. I, Cambridge-London-New York 1985, 339-345.

- Krumeich, Pechstein, Seidensticker 1999  
 R. Krumeich, N. Pechstein, B. Seidensticker (hrsg. von), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999.
- Kuiper 1907  
 J. Kuiper, *De Pirithoo fabula Euripidea*, "Mnemosyne" 35 (1907), 354-85.
- Lesky 1972<sup>3</sup>  
 A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen. Dritte, völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage*, Göttingen 1972<sup>3</sup>.
- Lewis 2023  
 A.S. Lewis, *Aristophanes vs Phrynichus in Frogs*, "The Classical Quarterly" 73/1 (2023), 40-52.
- Lloyd-Jones 2006  
 H. Lloyd-Jones, Review of *The Owl of Minerva. The Cambridge Praelections of 1906: Reassessments of Richard Jebb, James Adam, Walter Headlam, Henry Jackson, William Ridgeway, and Arthur Verrall. Proceedings of the Cambridge Philological Society ed. by Christopher Stray*, "Mouseion" III/6 (2006), 79-83.
- Mette 1983  
 H.J. Mette, *Perithoos-Theseus-Herakles bei Euripides*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 50 (1983), 13-19.
- Nauck 1856  
 A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Lipsiae 1856.
- Nauck 1889<sup>2</sup>  
 A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Lipsiae 1889<sup>2</sup>.
- Nestle 1940  
 W. Nestle, *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, Stuttgart 1940.
- Obbink 1996  
 D. Obbink, *Philodemus on Piety*, Part I, Oxford 1996.
- Page 1942  
 D.L. Page, *Greek Literary Papyri*, I, Cambridge Mass. 1942.
- Панченко 1980  
 Д.В. Панченко, Еврипид или Критий?, "Вестник древней истории" 151 (1980), 144-162.
- Pickard-Cambridge 1933  
 A.W. Pickard-Cambridge, *Tragedy*, in J.U. Powell (ed.), *New Chapters in the History of Greek Literature: Third Series*, Oxford 1933, 68-155.
- Pechstein 1998  
 N. Pechstein, *Euripides Satyrographos, Ein Kommentar zu den Euripideischen Satyrspielfragmenten*, Stuttgart-Leipzig 1998.
- de Romilly 1968  
 J. de Romilly, *Time in Greek tragedy*, Ithaca-New York 1968.
- Schmid 1940  
 W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, Vol. 4, Munich 1940.

Scodel 1980

R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen 1980.

Snell 1971

B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin 1971.

Snell, Kannicht 1981

B. Snell, R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum fragmenta. Fragmenta adespota; testimonia*, Volumini 1 addenda; indices ad volumina 1 et 2, Vol. 2, Göttingen 1981.

Snell, Kannicht 1986

B. Snell, R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum fragmenta. I. Didascaliae tragicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum*, ed. B. Snell. Editio correctior et addendis aucta cur. R. K., Göttingen 1986.

Sommerstein 1996

A.H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes. IX. Frogs* (ed. with Transl. and Notes), Warminster 1996.

Sutton 1978

D.F. Sutton, *Euripides' "Theseus"*, "Hermes" 106 (1978), 49-53.

Sutton 1981

D. Sutton, *Critias and Atheism*, "Classical Quarterly" n.s. 31/1 (1981), 33-38.

Sutton 1987

D.F. Sutton, *Two Lost Plays of Euripides*, New York 1987.

Valckenaer 1767 [1824]

L.D. Valckenaer, *Diatribae in Euripidis perditorum dramatum reliquias*, Lipsiae 1767 [1824].

Van de Sande Bakhuyzen 1877

W.H. van de Sande Bakhuyzen, *De parodia in comoediis Aristophanis*, Utrecht 1877.

van Leeuwen 1896

J. van Leeuwen, *Aristophanis Ranae, cum prolegomenois et commentariis*, Lugduni Batavorum 1896.

Vysoký 1964

Z. Vysoký, *Euripidův Peirithoos*, "Zprávy Jednoty klasických filologů" 6 (1964), 1-7.

Webster 1967

T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967.

West 1983

M.L. West, *The Orphic Poems*, Oxford 1963.

Wilamowitz Moellendorff 1875

U. von Wilamowitz Moellendorff, *Analecta Euripidea*, Berlin 1875.

Wilamowitz Moellendorff 1895<sup>2</sup>

U. von Wilamowitz Moellendorff (hrsg. von), *Euripides, Herakles*, Berlin 1895<sup>2</sup>.

Wilamowitz Moellendorff 1907

U. von Wilamowitz Moellendorff, *Zum Lexikon des Photios*, "SB Preuss. Akad. Wiss" 1907, 2-14 [= *Kleine Schriften*, IV, Berlin 1962, 528-541].

Wilamowitz Moellendorf 1927

U. von Wilamowitz Moellendorff, *Lesefrüchte* CCXXIII, "Hermes" 62 (1927), 276-298 (=Kleine Schriften, IV, Berlin 1962, 431-453).

Winiarczyk 1987

M. Winiarczyk, *Nochmals das Satyrspiel „Sisyphos“*, "Wiener Studien" 100 (1987), 35-45.

Yunis 1988

H. Yunis, *The Debate on Undetected Crime and an Undetected Fragment from Euripides' Sisyphus*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 75 (1988), 39-46.

---

## Abstract

In his commentary on lines 464 ff. of *Frogs*, the Scholiast refers five times to Euripides' *Theseus*, the play said to be parodied in the comedy. Wilamowitz was the most vocal opponent of the validity of this connection. In his initial refutation, published in *Analecta Euripidea* in 1875, he argued that the Scholiast had identified only a verbal similarity between the two texts despite significant differences in theme and chronology. According to Wilamowitz, the real object of parody in *Frogs* was another tragedy: *Pirithous*. Furthermore, in the same essay, Wilamowitz himself strongly argues for attributing authorship of *Pirithous* to Critias, and not to Euripides – a notion that still divides critics. This article summarises the arguments of leading contemporary scholars seeking to confirm or refute Wilamowitz's hypothesis concerning the authorship of the tragedy and the idea that Aristophanes staged a tragic parody of *Pirithous* by Critias. Regarding the metatheatrical dimension of the 5th Century BCE, the paper proposes that the similarities and assonances between *Frogs* and *Pirithous*, acknowledged by critics in the passage from *Frogs* 464 ff. (the encounters between Heracles and Aeacus, and between Dionysus and the guardian of the Underworld), could extend much further than previously recognised, encompassing thematic and dramatic recurrences, textual parody, and references to the political situation at the time. Rather than considering the initial act of *Frogs* as a generic parody of the myth of Heracles' descent into the Underworld, it is concluded that bearing in mind the plot of *Pirithous* and attributing the tragedy to Critias, the reading of *Frogs* becomes much more brilliant and meaningful. At the same time, the comedy appears more imbued with the tragic atmosphere of the *stasis* that shook the polis, when the *coup d'état* of the Thirty Tyrants was imminent.

---

keywords | Critias' *Pirithous*; Aristophanes' *Frogs*; Metatheatre; Metacriticism.

---



# Lisistrata e il Commissario

## Dialettica comica e identità performativa

Alessandro Grilli

I

Questo contributo si propone di approfondire in prospettiva metacritica alcuni aspetti degli scontri fra personaggi al centro di molte scene della commedia attica antica. In esse il dibattito non si limita a mettere a confronto opinioni divergenti su questioni circoscritte o occasionali, ma si configura come un vero e proprio conflitto di visioni del mondo. La questione che mi interessa mettere a fuoco riguarda appunto il rapporto tra le visioni del mondo presupposte dalle parti che si confrontano nel dibattito e le tendenze ideologiche del testo: quali tratti risultano determinanti nell'identificare la visione del mondo caratteristica di ciascun interlocutore? Quanto sono definiti e incrollabili gli assiomi su cui esse si basano? Quali sono gli addentellati etici e politici delle posizioni che vengono sostenute, e cosa ci dicono dell'ideologia della commedia – intesa come singolo dramma ma anche come codice di un genere letterario?

In quanto azione fondata sull'antagonismo di volontà divergenti, la commedia di Aristofane concede ampio spazio alla rappresentazione degli scontri verbali, cristallizzandoli addirittura in *forme* tecnicamente articolate (Gelzer 1960). Il *corpus* aristofaneo offre quindi un terreno privilegiato per l'osservazione dei confronti dialettici, sia nel quadro dello specifico contesto storico-culturale dell'Atene classica che in senso teorico e generale. Attraverso l'analisi di specifici esempi testuali, spero di poter mostrare come in Aristofane la dimensione proposizionale delle visioni del mondo, vale a dire l'insieme dei loro *contenuti* (classificabili come oggetti, proprietà, relazioni: Dell'Aversano, Grilli 2005, 51 ss.), risulti tendenzialmente subordinata ad altri fattori, che possiamo definire nel complesso 'posizionali', cioè dipendenti dalle posizioni assunte via via dai partecipanti a un'interazione nei confronti l'uno dell'altro e in relazione agli oggetti del dibattere (van Langenhove, Harré 1999). Queste posizioni, identificabili a partire dagli impliciti pragmatici della comunicazione (Watzlawick et al. [1967] 1971), si possono ricondurre in ultima analisi al potere relativo espresso e controllato da ciascun interlocutore. Gli aspetti posizionali del discorso sono dunque un modo indiretto di confermare sul piano dialettico la propria capacità di esercizio della forza.

Che la commedia di Aristofane organizzi i dibattiti in modo così poco 'razionale' non deve sorprendere: più che dalla componente logico-argomentativa dei contenuti, la felicità comunicativa della dialettica comica dipende dall'adesione empatica che il testo è in grado di sollecitare nel destinatario (Grilli 2021, 105-30). Quando Cremilo scaccia Penia gridandole dietro Οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἦν πείσης, "Non mi persuadi neanche se mi persuadi" (*Pluto*, 600;

qui e oltre le traduzioni sono mie), egli mostra fino a che punto i fattori logico-argomentativi siano marginali rispetto alle forze che esprimono e fanno appello alle componenti viscerali della psiche. Il dibattito comico finisce così per mettere in luce la prevalenza emozionale delle dinamiche persuasive, e la natura occasionalmente contraddittoria delle posizioni rappresentate dalle parti coinvolte.

Non potendo che limitare l'analisi a un singolo tema rappresentativo, ho deciso di approfondire i modi in cui la commedia di Aristofane dà spazio a due opposte visioni dell'identità personale – quelle che oggi, con terminologia frutto di un lungo dibattito teorico-culturale, vengono definite come 'essenzialista' e 'performativa'. Come tanti concetti della teoria contemporanea, anche questi non corrispondono a precisi termini del dibattito nell'Atene classica, anche se non è difficile riconoscere ampi margini di sovrapposizione tra prospettive antiche e moderne: benché descritta in termini diversi nel corso della storia, la polarità essenzialista/performativo attraversa la cultura occidentale con una costanza sorprendente, tornando a emergere oggi come fronte infuocato di dibattito filosofico e politico. Non si può negare, del resto, che la nozione di identità performativa, e la sua contrapposizione più o meno esplicita alla complementare visione essenzialista, costituisca uno degli elementi chiave del teatro in genere, e del teatro comico in particolare: dagli *Acarnesi* al *Pluto*, non a caso, l'opera di Aristofane è intessuta di elementi che enfatizzano aspetti performativi delle identità, a partire dai temi e dalla drammaturgia della dissimulazione, del travestimento, della trasformazione. Commedie intere, come le *Tesmoforiazuse*, sono costruite a partire da variazioni sul tema del travestimento, che dà anche l'occasione a spunti di riflessione metaletteraria, come nell'incontro di Euripide e del suo parente con il tragediografo Agatone (vv. 101 ss.; non a caso Duncan 2001 deriva proprio dall'analisi di questa scena l'idea che Aristofane sia di fatto propugnatore di una visione tendenzialmente costruzionistica del *gender*).

Nelle pagine che seguono cercherò di tracciare per sommi capi una genealogia del concetto di 'identità performativa' e della sua connotazione ideologica, prima di passare a considerare i termini della questione nella cultura ateniese arcaica e classica, e poi nell'opera di Aristofane. Cercherò in particolare di mettere in evidenza come nella commedia attica antica la visione performativa dell'identità si presenti come un dispositivo tendenzialmente neutro, declinato positivamente o negativamente a seconda delle posizioni configurate in seno alla drammaturgia della singola commedia. In termini metacritici, cercherò di mostrare come i codici della drammaturgia comica aiutino a comprendere il ruolo che le visioni del mondo, e con esse i contenuti proposizionali, possono rivestire in uno specifico contesto dialettico. Come vedremo oltre, la commedia di Aristofane mostra la tendenziale prevalenza dei fattori posizionali sui contenuti proposizionali argomentati dalle parti in gioco – una prevalenza che può fornire un illuminante termine di confronto con contesti persuasivi anche molto disparati.

## II

Nella versione vulgata e massimamente condivisa della teoria culturale, la visione 'performativa' delle identità è considerata un'acquisizione della teoria queer, e si fa risalire a un

importante saggio di Judith Butler in cui l'identità di genere viene smascherata come mera *performance*: *Gender Trouble* (Butler 1990) è oggi il riferimento obbligato per chi sostiene, nella sua accezione più ampia, l'idea che i ruoli di genere siano frutto di cristallizzazioni culturali, e vengano preservati e trasmessi attraverso dispositivi di socializzazione. In origine, Butler scriveva presupponendo come uditorio specifico la comunità delle femministe 'essenzialiste', contro le quali cerca appunto di argomentare la tesi che non esiste una base essenziale del femminile al di là degli *script* culturali che convenzionalmente lo definiscono. Un'idea analoga, riferita specificamente all'identità femminile, era stata avanzata di fatto da Simone de Beauvoir nel suo saggio epocale *Le deuxième sexe*, dove era sintetizzata nella icastica formula che apre la parte II: "Donna non si nasce, si diventa" (de Beauvoir 1949). Se il saggio di Butler è riuscito ad affermarsi rapidamente come un punto di svolta nell'ambito della *gender theory*, ciò non si deve tanto all'originalità delle sue idee, quanto alla loro consonanza con uno *Zeitgeist* costruzionista (Berger, Luckmann 1966) e anticategoriale: di fatto, le prospettive del dibattito erano state già aperte e preparate lungo altri percorsi nei decenni precedenti.

Nella filosofia del Novecento, la svolta 'performativa' in ambito *gender* si può ricondurre a sviluppi della filosofia del linguaggio di Austin, di Searle e di Derrida (un inquadramento storico e teorico in Loxley 2007). Ma è con la filosofia di Foucault e la sua idea di potere-sapere (Foucault 1975, 32) che il processo di soggettivazione – inteso nel suo senso più ampio di costruzione dei soggetti sociali, non limitata ai parametri di identità di genere – viene attribuito all'azione di dispositivi ubiquitari impliciti nel discorso condiviso, che rendono ciascun soggetto responsabile della propria azione sociale e al tempo stesso suddito vincolato all'esecuzione di *script* eterodiretti (in francese il termine *sujet*, come l'inglese *subject*, conserva la pregnante ambivalenza semantica di 'soggetto' e 'suddito').

Prima di Foucault, e per gran parte in modo indipendente, la sociologia dell'interazione faccia a faccia aveva elaborato una teoria dell'esperienza sociale come teatro, dove ai soggetti sociali competono veri e propri ruoli di un copione precisamente codificato (Goffman [1956] 1959). Lo scambio conversazionale ordinario funziona come tecnica di "routine maintenance" del sapere di cui quegli *script* sono espressione (Berger, Luckmann 1966, 168; ho approfondito e precisato questa nozione in Grilli 2018a).

La metafora della vita come teatro, antica e topica (Curtius [1948] 2013, 138-44), giunge a una formulazione incisiva nell'opera di Pirandello, da cui effettivamente Goffman trae ispirazione diretta per le sue teorie. L'accentuazione delle posizioni di Goffman rispetto a Pirandello, tuttavia, permette di cogliere la rilevanza filosofica e politica della teoria performativa dell'identità così come essa si sviluppa nel pensiero del secondo Novecento. Più che a una dialettica tra un'identità profonda e una 'maschera' che vi si sovrappone e la occultata, infatti, Goffman, soprattutto a partire dalla sua teoria dell'azione sociale come successione di *frames* (Goffman 1974), fa leva sulla metafora teatrale per *risolvere* le identità in una serie di *script* definiti dalla cornice sociale che li contiene e dalle competenze dei soggetti che partecipano all'interazione. Il soggetto sociale non solo non esiste più come dato *a priori*, ma non

ha nemmeno più bisogno di essere pensato come un contenuto stabile e coerente: il soggetto è solo la somma delle competenze che gli permettono di prendere parte ai *frames* in cui via via si trova coinvolto.

Una visione ancora più lucida ed esplicita dell'identità come *performance* è quella articolata da un geniale allievo di Goffman, Harvey Sacks (1935-1975), cui la morte precoce ha impedito di portare a termine l'elaborazione di una teoria dei sistemi sociali come aggregati di categorie. La sua Membership Categorization Analysis (MCA) è ricostruibile solo in parte grazie alle trascrizioni dei suoi corsi universitari, pubblicate postume a cura della sua allieva e collaboratrice Gail Jefferson (Sacks 1992). In un breve contributo postumo, ricavato anch'esso da registrazioni di lezioni universitarie (Sacks 1984; l'articolo deriva da lezioni del 1970-1971, anteriori cioè alla pubblicazione di *Frame Analysis* di Goffman), lo studioso espone la sua teoria della costruzione sociale della normalità, o meglio della "ordinariness", cioè della versione non marcata di qualunque situazione sociale. La sua premessa principale, fondamentale anche per il mio discorso, è che

[w]hatever you may think about what it is to be an ordinary person in the world, an initial shift is not think of "an ordinary person" as some person, but as somebody having as one's job, as one's constant preoccupation, doing "being ordinary." It is not that somebody is ordinary; it is perhaps that that is what one's business is, and it takes work, as any other business does. (Sacks 1984, 414, corsivo nel testo)

La qualità più diffusa e meglio distribuita di questo mondo, vale a dire la qualità di 'non avere alcuna qualità', non è un tratto intrinseco dell'identità, come suggerisce il senso comune, bensì qualcosa che viene costruito laboriosamente a partire da competenze assimilate nei processi di socializzazione, e continuamente messe alla prova dallo sguardo di conferma o di critica dei propri interlocutori. Se si generalizza il discorso, è facile arrivare, dalla 'ordinarietà' come pratica e non come qualità, alla radice performativa di qualsiasi *qualità* socialmente riconosciuta:

If you just extend the analogy of what you obviously think of as work – as whatever it is that takes analytic, intellectual, emotional energy – then you will be able to see that all sorts of nominalized things, for example, personal characteristics and the like, are jobs that are done, that took some kind of effort, training, and so on. (*ibidem*)

Queste affermazioni di Sacks costituiscono una vera e propria svolta in termini di antropologia filosofica: all'idea che attribuisce all'uomo un'essenza *a priori*, modificata solo accidentalmente da fattori ambientali, si sostituisce ora una nozione radicalmente diversa, che vede l'identità dell'uomo come un effetto delle azioni compiute, e non di qualità possedute in astratto. La portata politica, oltre che filosofica, delle teorie di Sacks emerge con la massima chiarezza nella sua teoria dell'imitazione. Sacks (1992, I, 69-71) parte da un esempio concreto, quello di due giovani educati insieme, uno dei quali (bianco) è il figlio del padrone, l'altro (nero) il figlio dei suoi schiavi:

When one normally deals with the activities of a Member, apparently one takes it that they have a right to do some class of activities, and that when one engages in making out what they're doing, one takes it that what one sees them doing is what they're doing. 'Imitation' seems to involve a way of characterizing some action which somebody does when they're unentitled to do that class of action. [...] So imitation becomes a category which involves the construction of a parallel set of knowledge for those unentitled Members, where it doesn't happen that as they do something one finds that there is 'the doing', but as they do something one finds that they are able to imitate. One doesn't see that thing which would, by reference to the category 'knowledge and capacity' be taking place; [...] one sees [an imitation].

In una visione essenzialista, il fatto che i due giovani abbiano esattamente le stesse competenze e le stesse capacità (“knowledge and capacity”) ma non le stesse prerogative sociali (“a right to do some class of activities”) può presentarsi come un problema logico, che è necessario ‘spiegare’, cioè neutralizzare, con una nozione di ‘senso comune’, vale a dire con l’idea che i neri sono ‘naturalmente’ portati per l’imitazione, cioè per l’esecuzione di azioni che *non sono di loro pertinenza*. Questa spiegazione ha il vantaggio di rendere irrilevanti i parametri di “conoscenza e capacità”, e permette così di mantenere la distinzione tra Members, che hanno titolarità all’azione, e non Members, che ne sono privi. Questa distinzione introduce del resto la pericolosa idea che nel caso delle caratteristiche identitarie esista un originale (che guarda caso coincide con il Member, il soggetto della categoria sociale dominante), rispetto al quale le identità subalterne possono essere squalificate in quanto copie.

La dialettica originale/copia permette di capire anche come mai la visione essenzialista delle identità abbia fatto ricorso in modo così massiccio alla nozione di ‘natura’, anche quando il discorso riguarda pratiche evidentemente culturali. Non ho modo di approfondire oltre il ragionamento, ma mi limito a rimandare a una pagina di *La natura è innocente* in cui Walter Siti fornisce una decostruzione intensa e suggestiva di questa ‘seconda natura’ (così Siti chiama la natura dell’ideologia essenzialista, opponendola alla “Natura”, il mondo fisico e biologico, e alla “terza natura”, quella della realtà aumentata della tecnologia: Siti 2023, “Intermezzo vulcanico”, corsivi nel testo):

La seconda natura cementa le comunità perché estende la durata e il prestigio delle leggi naturali a valori che invece appartengono totalmente alle alternative della cultura: di solito sono valori conservatori (“il Paese che i nostri nonni ci hanno lasciato”), di tradizione, perfino stereotipi: pensieri o rituali su cui la comunità stessa ha smesso da tempo di interrogarsi, dandoli per scontati una volta per tutte e contrapponendoli alle pericolose usanze “contronatura”. Così appare naturale che una famiglia sia formata da una mamma e da un papà, naturale che i maschietti giochino coi soldatini e le femminucce con le bambole, naturale essere religiosi secondo la *nostra* religione (“la Madonnina che sta lassù”), naturale che lo star meglio prevalga senza discussione sullo star peggio, naturale condividere con migliaia di follower il momento in cui la sera ci si lava i denti; gli italiani sono *naturalmente* bianchi, l’Italia nel 1938 dichiarava il proprio *naturale* diritto ad avere delle colonie, e così via. Appare naturale ciò che si è sempre fatto o che i più vorrebbero fare impunemente: è naturale l’istinto di sopravvivenza ma allo stesso modo si proclamano naturali il diritto di proprietà, il diritto al lavoro e quello di sparare su chiunque cerchi di forzare il

nostro uscio di casa. La seconda natura è ovviamente una finzione, ma è una finzione da non svelare se si vuole che conservi la propria efficacia nell'agglutinare il consenso; la seconda natura funziona se sorvola su valori naturali ma contraddittori (la diffidenza verso l'estraneo è naturale ma i neuroni specchio sono un dato di natura, l'istinto di aggregarsi è naturale quanto il bisogno di solitudine, l'odio è naturale quanto l'amore) e solleva dalla fatica di scegliere da sé il proprio profilo di individuo. La seconda natura consegue il massimo risultato se riesce a travestirsi da "normale sentire" o addirittura da buonsenso.

### III

Non stupisce constatare che, sul piano politico, l'opposizione essenzialista/performativo corrisponde grosso modo all'opposizione tra orientamenti rispettivamente conservatori e progressisti. Nel primo caso, le élites conservatrici hanno difeso il proprio privilegio in base all'idea che esso discendesse da qualità essenziali, possedute per nascita e non come conseguenza di azioni compiute dal soggetto. Il principio viene istituzionalizzato nei codici giuridici, che sul legame di sangue (e sulla sua estrinsecazione familistica) basano l'intera disciplina della successione. Non stupisce che la visione essenzialista dell'identità si traduca in una visione della società come sistema di caste impervio alla trasformazione.

Rotture rivoluzionarie passano anche attraverso il ripudio di simili presupposti, anche se i nuovi assetti di potere finiscono spesso per riproporre su nuove basi gli stessi atteggiamenti. Il borghese si contrappone all'aristocratico, soggetto di privilegi ereditari, in quanto soggetto di un privilegio che deriva dall'azione (economica) individuale. Ma la cultura borghese ha ricostruito ben presto su basi essenzialiste la difesa ideologica della prosperità conquistata, dal momento che la ricchezza viene comunque trasmessa sulla base di istituti essenzialisti come la famiglia. I dispositivi medico-biologici messi a punto dalla cultura borghese si sono aggiornati col tempo: alla teoria lombrosiana della criminalità (Lombroso 1876) si sostituisce oggi il paradigma geneticista come spiegazione 'ultima' dei più vari tratti di comportamento (sulla matrice ideologica della visione genocentrica si veda almeno Lewontin 1991), ma l'idea è sempre che dalle qualità intrinseche della biologia si possono ricavare le motivazioni che legittimano il soggetto nella sua posizione di privilegio.

Anche in ambito psicosociale il senso comune borghese sembra incline a recuperare assiomi essenzialisti. Il darwinismo sociale, ad esempio, ha forzato la teoria evolutiva di Darwin fino a ricavarne una giustificazione retroattiva della sperequazione sociale, in nome di maggiori capacità adattive (dunque innate) di alcuni soggetti rispetto ad altri (Wilson 1975). Allo stesso modo, la nozione conservatrice di 'merito' non è che l'ennesimo esempio dei modi in cui la cultura borghese si riappropria dell'ideologia essenzialista del sangue. La mentalità meritocratica (non è un caso che il termine 'meritocrazia' sia stato inizialmente popolarizzato da uno scritto satirico: Young 1958) tende infatti a misconoscere i fattori ambientali e sistemici considerando il merito come espressione di qualità intrinseche dell'individuo, e non come il prodotto di un'interazione fra attitudini idiosincratiche del soggetto e l'azione dell'ambiente in cui si trova a svilupparle (ambiente in cui si manifesta ovviamente l'apporto di fattori legati al capitale economico o simbolico: Piketty 2014).

Nel momento presente, almeno in Italia, lo scontro atavico tra l'ideologia del privilegio e la fiducia nella modificabilità del mondo attraverso i comportamenti si lega, in modo tutto sommato piuttosto riduttivo, al dibattito sulla cosiddetta 'ideologia *gender*'. Lo scontro è occasionato dalle prospettive sull'identità performativa elaborate negli ultimi decenni ma è evidente che a monte della preoccupazione per la stabilità dell'identità di genere c'è il timore più ampio che il ripensamento performativo del mondo porti a una radicale ridiscussione dei modelli di ordine sociale e dei correlati assetti di potere. La visione del mondo essenzialista è espressa da un fronte conservatore che include tanto le destre tradizionali quanto le componenti cattoliche, che su altre questioni sono inclini peraltro a posizioni più moderate. La visione del mondo performativa è promossa invece dal fronte progressista, che include appunto voci politiche della sinistra (intesa in senso lato) come anche espressioni di pensiero critico o alternativo di vario orientamento. Com'è ovvio (e inevitabile), la posizione performativa caratterizza tutti i movimenti impegnati sul fronte dei diritti civili e per una più radicale trasformazione dei sistemi sociali.

Considerando con distacco le due visioni del mondo, non si può fare a meno di riscontrare in ciascuna occasionali criticità logiche, che confermano, anche in quest'ambito, la rilevanza di fattori pregiudiziali e viscerali nell'adesione di parte: la visione del mondo essenzialista ritiene ad esempio che l'identità sia un dato di natura non modificabile e indipendente dalle azioni del soggetto. Al tempo stesso, però, la parte conservatrice motiva la sua richiesta di eliminare contenuti "gender" dall'insegnamento per il timore che essi possano orientare le identità dei giovani in direzioni non convenzionali. Inutile dire che postulare la natura essenziale delle identità e dell'orientamento sessuale, e al tempo stesso temere che un discorso teorico o l'esposizione a un esempio concreto possano modificarli, è di per sé contraddittorio: se le identità sono essenze date, nessuna persuasione o nessun esempio concreto potranno scalfirle; viceversa, se la parola o l'esempio arrivano a modificare l'orientamento sessuale, allora sarà difficile sostenerne la natura fissa e *a priori*. Anche nella posizione performativa non è difficile riscontrare posizioni logicamente contraddittorie: nella definizione di identità trans, ad esempio, vengono essenzializzate come nucleo di autenticità profonda, come 'vero io', i tratti dell'identità che costituisce il punto d'arrivo della transizione, a dispetto del loro carattere estrinseco e culturalmente determinato (abbigliamento, acconciatura, gestualità).

Inutile dire che queste incrinature permettono di intuire la rilevanza di fattori diversi dalla pura adesione a una linea logico-argomentativa: anche nel dibattito filosofico e politico le posizioni appaiono determinate, al di là della qualità e del rigore logico delle argomentazioni, da fattori ulteriori, legati a elementi imponderabili o alla semplice conformità a schemi di pensiero più familiari. È interessante in proposito richiamare una proprietà dei proverbi osservata da Harvey Sacks. Secondo Sacks un problema interessante posto dai repertori proverbiali consiste nel fatto che "for almost any proverbial expression it's possible to take another proverbial expression, counterpose it to the first, and see their inconsistency" (1992, II, 422). La spiegazione di Sacks sottolinea la funzione sociale e conversazionale dei proverbi, che si configurano come "ideal objects to do understanding with, since they have an appropriate

way of being heard” (ivi, II, 426). In altre parole, i proverbi sono strumenti conversazionali di costruzione e di rafforzamento del consenso, che funzionano perché, al di là del loro significato letterale, essi possono sempre essere compresi in senso simbolico e riferiti alla situazione presente. Mi sembra peraltro che il discorso di Sacks si possa generalizzare ed estendere all'intero repertorio di credenze che costituiscono il senso comune. Anche se non cristallizzate in espressioni proverbiali, le affermazioni di senso comune condividono le stesse proprietà conversazionali dei proverbi, funzionano cioè come strumenti di espressione del consenso in relazione a un sapere condiviso. Il fatto che il senso comune sia costituito da credenze occasionalmente contraddittorie non pone problemi. La funzione principale del senso comune, infatti, è fornire in ogni data situazione sociale un punto di appoggio e un avallo teorico a *qualsiasi* opinione rispecchi il consenso di volta in volta prevalente – a riprova del fatto che nell'organizzazione del dibattito basata sul 'buon senso' i fattori proposizionali, cioè il significato proprio degli enunciati e la tenuta logica delle loro concatenazioni, non sono l'elemento determinante, ma soggiacciono all'azione di fattori più stringenti come la necessità di adeguamento alla prassi comune, o semplicemente la necessità di giustificare a *posteriori* decisioni dettate da logiche di forza.

#### IV

Dopo questa premessa teorica e storico-culturale, possiamo ora tornare a focalizzare l'attenzione sulla Grecia antica, cercando di armonizzare i termini del dibattito contemporaneo con le categorie emiche (Pyke 1954) dell'Atene arcaica e classica. Anche in quel contesto, come oggi, la contrapposizione si esprime su un piano filosofico e politico. Nel dibattito intellettuale dell'Atene classica, le teorie che più richiamano l'attuale definizione di identità performativa sono quelle dei sofisti, che insistono sul carattere convenzionale del linguaggio (con la fiera opposizione di Platone nel *Cratilo*), sulla prevalenza della percezione e del giudizio soggettivo in ambito gnoseologico (comunque si voglia interpretare il celeberrimo attacco di Protagora nel suo *Verità, ovvero: su ciò che è*, DK 80 B1), e sull'impossibilità di cogliere la realtà per i limiti intrinseci del linguaggio e delle capacità umane (le famose tre negazioni gorgiane). Sul piano metafisico, la polarità essenzialista/performativo è implicita nella contrapposizione tra l'ontologia parmenidea (e i suoi sviluppi platonici e poi neoplatonico-cristiani) e quella di Eraclito, primo pensatore occidentale a cogliere la matrice dialettica e relazionale dell'essere come essere nel tempo.

In termini socio-politici, invece, la visione essenzialista corrisponde alle posizioni conservatrici dell'*élite* aristocratica, in cui le qualità dell'individuo non sono altro che il riflesso di prerogative familiari e castali. L'individuo *καλὸς κἀγαθός* è tale perché esprime la continuità e la stabilità della sua stirpe, confermata dalla sua 'attitudine' all'azione politica e all'eccellenza sociale. Le manifestazioni del valore individuale non sono altro, in questa prospettiva, che corollario di un valore intrinseco al gruppo da cui il soggetto deriva la sua titolarità all'azione. Le dimostrazioni di capacità individuale sono benvenute e celebrate, ma più come conferma di un presupposto essenzialista, appunto, che come superamento di una verifica selettiva (quasi superfluo il rimando alla retorica pindarica dell'epinicio, che inquadra immancabil-

mente le virtù del vincitore in una linea che comprende a ritroso i principali esponenti della stirpe, fino ai loro mitici progenitori).

Viceversa, la nozione di identità performativa, anche se non ancora articolata in modo esplicito e teoricamente consapevole, è congruente con la visione del mondo democratica, al cui interno l'individuo viene concepito per la prima volta come soggetto plastico e totipotente. Beninteso, l'individuo in questione è solo il 'Full Member', vale a dire, nella terminologia sociologica di Harvey Sacks (1992), il soggetto che appartiene alla categoria centrale di un sistema sociale. Nel caso dell'Atene classica, questa categoria esclude le "boundary categories" rappresentate da donne e minori, come pure da schiavi e stranieri residenti (meteci). Nel corso della storia, la composizione della categoria centrale si estende progressivamente, rispetto agli assetti istituzionali più antichi, riducendo e poi eliminando la variabile del censo come criterio per la determinazione dei diritti. In un sistema di questo tipo, il cittadino di pieno diritto può svolgere funzioni diverse in base alle sue capacità e a una logica di distribuzione e condivisione delle prerogative, e non più in quanto membro di una stirpe o di una consorteria aristocratica.

Questo spostamento del baricentro dal *genos* all'individuo, da un lato, e alle categorie sociali in genere, dall'altro, valorizza inevitabilmente non solo le capacità di azione e di negoziazione dei singoli soggetti, ma rafforza in ciascun individuo un impulso, anche se solo latente, all'affermazione di sé. Questa affermazione non è più la stessa dell'etica aristocratica arcaica: lì l'eroe è mosso da un desiderio di *kleos* che consiste nel mostrarsi effettivamente conforme all'identità che la posizione di nascita gli ha attribuito (come si dice di Anfiarao nei *Sette contro Tebe*, 592: οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἄλλ' εἶναι θέλει, "Non vuole sembrare il migliore, ma esserlo"). Com'è ovvio, il problema del *kleos* non riguarda e non può riguardare Tersite o i suoi pari. Al contrario, il soggetto di diritti all'interno di un sistema democratico non nasce con l'idea di dover morire nella condizione sociale che la sorte gli ha assegnato, ma interiorizza l'esistenza di una mobilità che gli consente di trasformare la propria vita in base alle proprie esigenze e grazie alle proprie azioni.

Il passaggio dalla prevalenza dell'etica aristocratica al regime democratico maturo non è né lineare né discreto: le due visioni politiche convivono a lungo, determinando tensioni e confronti che si protraggono ben oltre il collasso della polis. I testi letterari riflettono queste tensioni in vari modi, soprattutto in contesto teatrale, dove le specificità dei codici drammatici favoriscono l'emergere di faglie o discontinuità nelle visioni del mondo dei personaggi contrapposti, o nel sistema di valori sotteso al singolo testo. La dialettica di fondo tra le due visioni del mondo si apprezza con particolare chiarezza nelle tragedie di Eschilo, dove intere tragedie ruotano intorno al conflitto tra il determinismo essenzialista del *ghenos* e del destino e lo spazio di libertà concesso all'azione dell'individuo e dei gruppi sociali (Grilli 2018b). La conclusione delle *Eumenidi*, ad esempio, aggiorna la visione etico-politica arcaica (vincolata al rispetto di leggi divine immutabili, e non negoziabili nemmeno di fronte all'evidente aporia della vicenda atridica) in nome di principi che accolgono ormai come prevalenti le ragioni

di una comunità istituzionalmente organizzata. Nei termini del mio discorso, il superamento delle leggi di sangue, propugnathe e difese dalle Erinni fino allo scontro persuasivo che le trasforma in divinità benevole, va inteso come superamento di una visione del mondo religiosa non modificabile dall'azione umana nella storia; la novità di cui è segno la fondazione del tribunale dell'Areopago consiste invece nella creazione di uno spazio per l'azione condivisa, cristallizzata in un istituto la cui fondazione divina ne maschera appena le prerogative *strutturalmente* laiche. L'avallo rappresentato dal voto di Atena garantisce la continuità dei nuovi istituti umani rispetto a un regime in cui la prerogativa religiosa sottraeva *a priori* i criteri del giudizio morale a qualsiasi dimensione negoziale. Ora, nell'esercizio delle loro prerogative politiche (immanenti e performative), gli uomini sono finalmente dotati di *piena* titolarità.

## V

Nel teatro, l'identità performativa è inscritta, com'è ovvio, al centro stesso del codice: il teatro si definisce come intermittenza, interferenza, sovrapposizione delle identità – da un personaggio all'altro come pure tra interprete e personaggio – e suggerisce implicitamente la nozione che le identità, ammesso che siano essenze, sono quanto meno plastiche, imitabili, scambievoli, se non addirittura illusorie. Questo aspetto è ancor più accentuato nella commedia attica antica, dove le trasformazioni identitarie non si limitano a riflettere il nucleo di pratiche rituali dionisiache fondate sull'uscita da sé (*ekstasis*), ma sostengono un discorso che mira a una complessiva trasformazione del mondo. Il teatro di Aristofane ruota intorno a nuclei drammatici e simbolici che implicano la messa in discussione del mondo nella sua stabilità ontologica, e che evidenziano, con le insistite interruzioni metateatrali dell'illusione scenica e il richiamo al parallelismo tra il mondo e la scena (Slater 2002), la precarietà convenzionale delle situazioni sociali ordinarie, di cui la derisione comica mostra in tanti modi il carattere intrinsecamente instabile o insostenibile.

Non sorprende dunque che la commedia di Aristofane offra altresì numerosi spunti tematici e drammaturgici che rimandano alla nozione di identità performativa, in primo luogo con la messa in scena di vere e proprie situazioni meta-performative (sulla differenza tra metateatrale e metaperformativo vd. Grilli, Morosi 2023, 42 ss.), ma anche con l'insistenza sui temi del travestimento e dello scambio/trasformazione di personalità. Un esame sistematico di tutte le occorrenze richiederebbe uno studio molto esteso, ma forse già una semplice analisi a campione permette di rispondere alle domande che qui ci stanno a cuore: che ruolo svolgono questi spunti di identità performativa nelle situazioni di scontro dialettico? È possibile far leva sulla visione performativa dell'identità per interpretare specifici personaggi o categorie di personaggi? E – ammesso che sia possibile identificarla con precisione – è possibile individuare nel macrotesto aristofaneo una tendenza ideologica generale in relazione alla visione performativa?

Rispondere a queste domande non è semplice, in primo luogo per la difficoltà di riconoscere specifiche posture ideologiche in un enunciato come il testo drammatico, che si fonda sulla contrapposizione di punti di vista strutturalmente contrapposti. Ma è anche la specificità delle

dinamiche comiche a complicare le cose, dal momento che i dispositivi del riso, dalla parodia all'ironia, dalla battuta aggressiva al paradosso, presuppongono sempre lo sdoppiamento e la stratificazione di livelli logici ed espressivi, con un'embricatura dei piani enunciativi ineguagliata nel discorso serio.

Se considerata nel suo complesso in base ai tratti di codice, la commedia (non solo di Aristofane) risulta allineata in prima battuta a presupposti essenzialisti. Per quanto sorprendente, questa affermazione è facile da argomentare: ridotta al suo nucleo più primitivo, infatti, la commedia si fonda sul riso aggressivo, che a sua volta si basa sulla complicità che si crea tra derisore e co-ridenti (Ceccarelli 1988) ai danni di una vittima (Freud [1905] 1972). Questa contrapposizione, che replica in miniatura i connotati della dinamica vittimaria teorizzata e descritta da René Girard ([1972] 1980), si manifesta come sanzione di tratti o di comportamenti trasgressivi, che isolano la vittima rispetto all'orizzonte solidale di derisore e astanti. Nei termini della polarità che qui ci interessa, le regole di cui si sanziona col riso l'infrazione vengono presupposte come qualità essenziali, e l'irrisione fa leva appunto sul degrado che scaturisce dal loro mancato rispetto da parte della vittima.

Un esempio eloquente è la rappresentazione comica dell'effeminatezza e dell'inversione sessuale, che nella commedia di Aristofane affiora implacabile da un capo all'altro della sua produzione conservata (si pensi solo al dilleggio di cui è oggetto Clistene in *Acarnesi*, 117-21; *Cavaliere*, 1373-4; *Nuvole*, 355; *Uccelli*, 829-31; *Tesmofozia*, 235 e 574-5 e 582-3; *Lisistrata*, 1092; *Rane*, 57 e 422-4). È evidente che nella rappresentazione censoria di Clistene o di analoghi κωμωδοῦμενοι tutto fa leva sulla fiducia condivisa (tra testo e destinatario) in un profilo stabile e 'naturale' delle identità di genere. Se il testo non potesse far leva su una visione essenzialista dell'identità maschile, e su una gerarchizzazione delle categorie di genere (Sacks 1992), la derisione non sarebbe possibile, perché non sarebbe possibile assumere una postura di superiorità su una vittima inchiodata al suo 'scadimento' categoriale.

Tuttavia, anche se questa considerazione preliminare induce a leggere come essenzialista la postura di fondo della commedia, le cose non sono così semplici: è chiaro infatti che il riso aggressivo è un tratto elementare del codice comico, una componente tanto necessaria quanto convenzionale e stereotipa; sarebbe immetodico, dunque, considerarla come un indizio di una specifica tendenza ideologica. Il prologo delle *Rane* (vv. 1-18), con la sua straordinaria retorica della preterizione, dimostra *ad abundantiam* la difficile posizione del poeta 'impegnato': nel processo di costruzione di un rapporto empatico con il pubblico, Aristofane sa benissimo di non poter prescindere dal repertorio tradizionale di lazzi volgari, che continua a impiegare senza remore, pur prendendone contestualmente le distanze.

Anche astraendo dalla considerazione di elementi stereotipi del codice comico, tuttavia, la commedia mostra in più occasioni una tendenziale inclinazione a rappresentare negativamente la dimensione performativa dell'identità. In molti passi, come nell'assemblea all'inizio degli *Acarnesi*, i tratti performativi emergono come orpello e mistificazione, e suscitano lo sdegno del protagonista, che è mosso in primo luogo dall'impulso a smascherarli (vv. 61-64):

ΚΗ. Οἱ πρέσβεις οἱ παρὰ βασιλέως.  
ΔΙ. Ποίου βασιλέως; Ἔχθομαι ἔγωγε πρέσβεσιν  
καὶ τοῖς ταῦσι τοῖς τ' ἀλαζονεύμασιν. ΚΗ. Σίγα.  
ΔΙ. Βαβαιάξ. Ἔ Ωκβάτανα τοῦ σχήματος.

ARALDO | Ecco gli ambasciatori al Re di Persia. DICEOPOLI Ma quale Re di Persia! Scoppio di rabbia a vedere gli ambasciatori, con tutta la loro pompa e i loro imbrogli! ARALDO Sta' zitto!  
DICEOPOLI | (*Vedendo entrare in scena gli ambasciatori*) Mamma mia! Che apparato esotico!

Rispetto agli ambasciatori inviati da Atene in Persia, che nel loro discorso pervertono il significato stesso del linguaggio, presentando il privilegio e il piacere come sofferenza (*Acarnesi*, 70-9), Diceopoli è invece sorretto fin dall'inizio da un'istanza di trasparenza e di onestà, che si rivela come sua qualità intrinseca nel momento in cui il personaggio finalmente esplicita il suo nome (Δικαιοπόλις καλῶ σ' ὁ Χολλήδης ἐγώ, "Sono Diceopoli, del demo di Collide": *Acarnesi*, 406). Se Diceopoli incarna già nel nome un principio di giustizia, il suo carattere non può che essere percepito come un dato 'naturale', stabile ed essenziale. Anche questo elemento, insomma, spingerebbe a ritenere essenzialista l'ideologia di fondo della commedia: le qualità intrinseche del protagonista non possono certo essere liquidate come tratto stereotipo e irrilevante.

Ma proprio la considerazione della figura al centro dell'azione drammatica mostra i limiti di questa conclusione provvisoria: la drammaturgia aristofanea, infatti, ruota intorno a un progetto fantastico e utopistico che scaturisce dal desiderio e dalle esigenze di un personaggio, che assume il ruolo protagonista precisamente nel momento in cui afferma la propria volontà con energie sufficienti a dar seguito e realizzare la sua 'idea'. Il tratto definitorio dell'eroe comico, insomma (Whitman 1964; Grilli 2021), consiste precisamente nel dar prova di una capacità trasformativa che investe non solo il personaggio, ma il suo intero universo: alla fine della commedia di Aristofane, l'eroe non è più l'individuo conculcato e perdente dai cui lamenti prende avvio il dramma, ma 'un'altra persona', definita dalla capacità metamorfica del proprio desiderio e dalle azioni che è stato in grado di realizzare.

La conferma più lampante di questa proprietà dell'eroismo comico si trova negli *Uccelli*. Lì il protagonista Pisetero e il suo compagno Evelpide entrano in scena come rispettabili cittadini che la *polypragmosyne* di Atene ha spinto a fuggire dalla madrepatria. In realtà i due fuggono la loro stessa debolezza: sono vecchi, aspettano solo di andare ἐς κόρακας ("ai corvi", cioè all'altro mondo: *Av.* 28), hanno debiti che preferirebbero non pagare (vv. 115-6). Non appena formulata l'idea comica (vv. 162-93), Pisetero inizia la sua parabola ascendente e non arretra nemmeno di fronte allo scontro con la divinità suprema, di cui alla fine prende il posto (v. 1765). Interessante osservare come il suo progetto di trasformazione coinvolga non solo la sua persona, ma il suo intero contesto, senza limitazioni: il mondo stesso verrà trasformato dalla sua capacità di affabulazione, forte del potere magico-poetico del discorso fantastico (questo il senso profondo del gioco di parole πόλος/πόλις ai vv. 179-84). Anche gli uccelli, inizialmente ostili o riluttanti, finiranno per abbracciare una nuova identità grazie alle parole

dell'eroe, che li convince di avere tutti i diritti per recuperare una perduta posizione di primato universale (vv. 466 ss.).

La vicenda drammatica, in altre parole, non è altro che la cronaca di una trasformazione, dove le scelte e le energie dispiegate dal personaggio sono il fattore determinante nella costruzione della sua nuova identità. Questa lettura del protagonista eroico si iscrive senza residui in un'ottica performativa: l'eroe comico non è altro che l'*effetto* delle sue proprie azioni, e conferma dunque la tendenziale adesione della commedia aristofanea a una visione performativa dell'identità.

Un corollario della mia argomentazione potrà riuscire forse gradito agli studiosi che considerano legittimi solo i ragionamenti storicisti: se torniamo alla contrapposizione abbozzata sopra tra la connotazione in ultima analisi aristocratica dell'essenzialismo, e la performatività tipica invece della prospettiva democratica, constatiamo con forse non troppo grande sorpresa che il profilo dell'eroe comico di Aristofane risulta di fatto pensabile solo all'interno di una polis democratica come l'Atene del V secolo. A distanza di solo pochi decenni dall'apogeo della commedia attica antica, cioè a partire dalla sconfitta di Atene nella guerra contro Sparta, quel tipo di identità (performativa) avrebbe smesso di essere non solo attraente e popolare, ma anche solo pensabile. Lo rivela il conformismo etico dell'eroe della commedia nuova, dove il protagonista (che non è più un individuo eroico, ma una funzione scissa nella diade servo/padrone: Grilli 2020-2021, in particolare 200-1) si muove lungo un percorso che lo porta non a trasformare se stesso e il mondo in base alle proprie esigenze idiosincratice, ma ad adattarsi a esigenze codificate e stereotipe, che gli permetteranno alla fine di diventare solo una copia conforme dei suoi predecessori.

## VI

La prova più eloquente di questa intima connessione tra energia eroica del(la) protagonista e visione performativa dell'identità si trova nell'agone di *Lisistrata*, dove Lisistrata si trova a difendere le proprie posizioni di fronte a un Commissario che rappresenta non tanto la comunità politica ateniese quanto l'insieme degli uomini contro cui viene portato avanti il progetto sovversivo delle donne (sviluppo qui un discorso già avviato nel capitolo 4 di Grilli 2021). Il dibattito tra i due personaggi culmina in uno scambio particolarmente significativo (vv. 530-8):

ΠΡ. σοί γ', ὦ κατάρατε, σιωπῶ ἔγω, καὶ ταῦτα κάλυμμα φορούσῃ  
περὶ τὴν κεφαλὴν; μὴ νυν ζώην. ΛΥ. ἀλλ' εἰ τοῦτ' ἐμπόδιόν σοι,  
παρ' ἐμοῦ τουτὶ τὸ κάλυμμα λαβῶν  
ἔχε καὶ περιθου περὶ τὴν κεφαλὴν,  
κᾶτα σιώπα.  
ΚΑ. Καὶ τουτογὶ τὸν καλαθίσκον.  
ΛΥ. Κᾶτα ξαίνειν ξυζωσάμενος  
κυάμους τρώγων·  
πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει.

COMMISSARIO Dovrei stare zitto di fronte a te, maledetta? A te che porti addirittura un fazzoletto in capo? Piuttosto morire.

LISISTRATA Ma se ti dà fastidio il fazzoletto, eccolo, prendilo e mettilo in testa tu, e poi sta' zitto!

CALONICE E prendi anche questo cestino.

LISISTRATA E poi tirati su il vestito e mettili a filare, con le fave in bocca. "Alla guerra penseranno le donne!"

Dopo che lo scambio precedente aveva reso saliente la sua perdita di titolarità (Sacks 1992, I, 242 ss.), il Commissario fa appello alla struttura gerarchica delle categorie sociali con una battuta ispirata a un essenzialismo radicale: poiché tacere è una prerogativa delle donne, e poiché l'appartenenza alla categoria delle donne è segnalata tra l'altro dai loro indumenti, e poiché in commedia si può spesso far leva sullo scambio di accessorio e necessario (in base alle prerogative della logica dell'inconscio: Matte Blanco 1975, su cui torneremo tra poco), al Commissario basta contestare la sola presenza dell'accessorio per implicare il necessario e rifiutarsi di tacere. Nelle sue parole è infatti implicito il seguente ragionamento: tacere di fronte agli altri è una *Category Bound Activity* delle donne (Sacks 1992, I, 40), cioè una prerogativa categoriale che definisce l'identità femminile, esattamente come lo è indossare il fazzoletto che copre i capelli; queste prerogative non sono casuali, ma rispecchiano l'essenza identitaria della donna, e la rispecchiano allo stesso titolo. La donna pertanto non può mai smettere di essere quello che è in quanto la sua identità naturale e inalterabile consiste tanto nel portare fazzoletti in testa quanto nel tacere di fronte agli uomini. Poiché le prerogative sono in distribuzione differenziale, e il tacere è connaturato alla condizione femminile, che un soggetto maschile come me possa tacere di fronte a una donna è semplicemente *incompatibile con la logica* (oltre che con la conservazione dell'identità: donde Μή vuv ζῶην, "Piuttosto morire").

La visione progressista/sovversiva portata avanti da Lisistrata in questo passo è invece chiaramente conforme a una visione performativa dell'identità. In questa prospettiva l'identità non è definita *a priori* da connotati essenziali e connaturati ai soggetti sociali; essa è pensata invece come un semplice effetto delle azioni eseguite da quei soggetti. La posizione di Lisistrata è congruente con il sostrato carnevalesco proprio della commedia (Bachtin [1965] 1979; Carrière 1979), e di cui questa scena ci offre un esempio smagliante. Come sa bene qualunque lettore di Aristofane, il mondo della commedia è fondato precisamente sull'inversione e lo scambio di prerogative, che vengono dunque considerate e trattate come *elementi mobili di identità risolte nella performance*. Come ho accennato sopra, la trasformazione del protagonista, che da individuo vessato e risentito finisce per incarnare l'idea stessa dell'apagamento, conferma più di ogni altro elemento il quadro performativo entro cui si iscrive la drammaturgia aristofanea. Peraltro questo non è incompatibile col paradigma essenzialista cui sappiamo ispirate le visioni del mondo di quasi tutte le epoche passate, Atene classica compresa. La *performance* carnevalizzata esplora infatti con finalità sublimatoria i paradossi di un mondo in cui le cose non sono più quello che sono, come tutti pensano nella serietà della vita quotidiana, ma che *per un momento* si spogliano dei loro tratti essenziali e li lasciano fluttuare liberamente, generando gli universi alternativi della commedia.

L'ipotesi performativa trionfa nell'agone di *Lisistrata*: di fronte all'obiezione essenzialista del Commissario, Lisistrata risponde in un modo che non ha bisogno di ulteriori commenti: la condizione femminile, cioè la titolarità che ne definisce gli angusti limiti identitari, non è altro che un fazzoletto da capo, che come tale si può togliere e passare ad altri senza problemi. Se stare zitti è prerogativa delle donne, basta trasformare in donna il Commissario e il gioco è fatto. Segue il travestimento forzoso del Commissario, che inutilmente cerca di sottrarsi. Al di là della ridicola degradazione del Commissario, la comicità di questa scena si rivela ispirata a una sorta di logica alternativa, 'magica', che non ha problemi a invertire tratti accessori e necessari, o a trattare elementi contingenti come sostanziali. Questa logica alternativa, che, in quanto principio di aggregazione fantastica, è implicita in ogni discorso letterario, agisce anche nella realtà primaria, pur se limitata a situazioni sociali o psichiche particolari come il gioco, il pensiero infantile, le occasionali manifestazioni dell'inconscio.

Un remoto parallelo letterario illustra al meglio lo spirito al cuore del travestimento imposto al Commissario: in un romanzo inglese contemporaneo, *The Cement Garden* di Ian McEwan (1978), uno dei personaggi, il bambino Tom, decide di trasformarsi in una bambina per evitare di essere picchiato dai compagni di scuola. La motivazione che Tom adduce ai suoi fratelli ("you don't get hit when you're a girl", McEwan 1978, 47) è conforme a un pensiero tipicamente infantile; nell'orizzonte della narrazione essa risulta comicamente incongrua (Tom finirà per essere picchiato lo stesso) ma ai nostri occhi essa si rivela straordinariamente illuminante sul piano teorico-letterario: la letteratura, infatti, è uno dei luoghi privilegiati per l'emersione di logiche alternative come quella dell'inconscio, identificata e studiata dallo psicoanalista cileno Ignacio Matte Blanco (1975), il cui tratto principale, come in questi casi, è precisamente prescindere dalla nozione di una 'essenza' delle cose, perché ogni attributo, non importa quanto occasionale, può essere trattato come la cosa stessa. L'inconscio è senz'altro performativo, perché, come sottolinea Matte Blanco, non fa distinzione tra significativa e significato, tra prima e dopo, tra classi ed elementi. Questo spiega come mai in letteratura – e in Aristofane in particolare – le metafore letteralizzate siano un dispositivo di così grande rilievo. Se la logica razionale è fondata sull'asimmetria (e distingue pertanto tra prima e dopo, effetto e causa, accessorio e necessario, classe ed elemento), la logica inconscia funziona solo in base a un principio di simmetria (Matte Blanco 1975, 61 ss.). Per questo motivo i tratti performativi, che in base a una logica razionale sarebbero solo elementi accessori e irrilevanti per la determinazione delle identità, finiscono per risultare essenziali sul piano della fantasia comica, tanto più che essi permettono di concretizzare il punto di vista eroico sottolineandone la pregnanza e la capacità demiurgica.

Lo conferma il confronto con la vicenda degli *Uccelli*: di fronte all'argomentazione di Pisetero, che li sta convincendo di poter essere i nuovi dei, gli uccelli si mostrano titubanti, perché sanno che l'identità dipende da ciò che gli altri pensano di noi (Καὶ πῶς ἡμᾶς νομοῦσι θεοὺς ἄνθρωποι κούχι κολοίους, | οἷ πετόμεσθα πτέρυγας τ' ἔχομεν; "Ma come faranno gli uomini a considerarci divinità, e non un branco di corbacci? Noi voliamo e abbiamo le ali...": vv. 571-2). In modo del tutto congruente con la logica paradossale della fantasia, Pisetero risponde con

un paralogismo del tutto simile a quello di Lisistrata con il Commissario: voi avete le ali, alcuni dei hanno le ali, *dunque* tra voi e gli dei non c'è nessuna differenza, anche *voi siete* dei (vv. 572-6)!

Ecco perché in *Lisistrata* è possibile quello che non potrebbe mai esserlo in un mondo essenzialista come quello governato dal 'buon senso': nel mondo performativo della commedia basta passare al Commissario un "fazzoletto" (κάλυμμα), un "cestino" pieno di lana (καλαθίσκον) e le "fave" usate dalle filatrici per stimolare la produzione di saliva (κυάμους τρώγων: da notare che il corpo estraneo in bocca è anche un ostacolo alla parola), ed ecco trasformato un uomo pubblico in una timida e silente donna di casa. Nella situazione così rovesciata, le donne potranno finalmente affermare a gran voce la conquista della titolarità politica: πόλεμος δὲ γυναῖξί μελήσει ("Alla guerra penseranno le donne", v. 538).

La dinamica di questa scena mostra infine al di là di ogni dubbio che la titolarità è un bene esclusivo (Lombardi Vallauri 1981, 456-88), ovvero sia un gioco a somma zero: il suo godimento è basato su un regime differenziale, dove la categoria dotata di titolarità si definisce *per opposizione* rispetto a una categoria che ne è priva (e che dunque, all'occorrenza, *ne deve essere privata*). Nell'inversione realizzata dal progetto di Lisistrata, la titolarità conquistata dalle donne non può essere pacificamente condivisa con gli uomini, ma implica logicamente che essi ne vengano estromessi, come in effetti avviene nel momento dello scambio di ruoli. Anche nella presentazione del programma 'politico', Lisistrata mostra chiaramente che il recupero di *agency* da parte di un soggetto implica in primo luogo la riduzione e la riconfigurazione di quella altrui: una volta messa fine alla guerra, dice Lisistrata al Commissario, le donne impediranno agli uomini di andare a far compere in armatura, come matti (*Lys.*, 555-6). La prima manifestazione di agentività eroica è infatti *impedire* l'azione altrui, come avviene appunto nel caso di Pisetero che, contestualmente alla prima anticipazione del suo progetto utopico, si premura di ingiungere agli uccelli di smettere di fare ciò che li qualifica (svolazzare qua e là: *Av.*, 165-70). L'azione delle donne punta dunque a sostituirsi a quella degli uomini: il rovesciamento della gerarchia precedente non ha la forma di un'utopia 'gilanica' in cui uomini e donne hanno pari dignità e doveri (Eisler [1987] 2014, cap. 8), ma la forma di un patriarcato capovolto, con il vertice occupato (esclusivamente, seppure *pro tempore*) dalle donne.

Questa connotazione 'matriarcale' è confermata dal fatto che il Coro apre la seconda metà dell'agone apostrofando l'eroina come "la più *valorosa* tra le balie" (al verso 549: τηθῶν ἀνδρειοτάτη, confermato al verso 1108: πασῶν ἀνδρειοτάτη, "la più *valorosa* di tutte"), con un attributo che etimologicamente evidenzia l'ossimorica maschilizzazione implicita nel femminile eroico. Non solo: il riferimento alla balia evoca connotativamente la critica rivolta dal Salsicciaio al Paflagone nei *Cavalieri* (ai versi 716-8), in cui le balie non sono un termine di confronto positivo, ma rappresentano un caso di cattiva tutela: κῆθ' ὥσπερ αἰ τίθαι γε σιτίεις κακῶς. | μασώμενος γὰρ τῷ μὲν ὀλίγον ἐντίθης, | αὐτὸς δ' ἐκείνου τριπλάσιον κατέσπακας ("E allora nel nutrire sei pessimo come le balie: del boccone che mastichi ne metti in bocca un po' al bambino quando tu ne trangugi tre volte tanto"). Naturalmente il rapporto tra *Lisistrata*

e *Cavalieri* non è di allusione diretta (tanto più che i termini per 'balia' sono diversi), ma ci interessa perché mostra come la balia, in quanto soggetto deputato alla cura, fosse un termine di confronto metaforico per le figure di autorità politica. Lisistrata acquista dunque lo statuto di un politico che, in quanto tale, *potrebbe* abusare della sua autorità, ma rivela il suo valore proprio perché non lo fa.

Sempre a livello di impliciti, l'espressione assimila il Commissario (e con lui la collettività maschile che egli rappresenta) a un bambino, cosa congruente, come abbiamo visto, con diversi elementi di questa scena. Lisistrata riceve infine da questo appellativo una sorta di investitura che colloca la sua autorità all'insegna del ruolo materno. L'opportunità dell'accenno è evidente: quello materno è l'unico ruolo sociale in cui la cultura attribuisca alla donna un'autorità sull'uomo in termini esenti da demonizzazione (Grilli 2012, 127 ss.). La figura di Lisistrata viene dunque connotata come autoritaria ma di un'autorità benevola e responsabile, dedicata al bene della città come lo sono alla prole le figure materne (e affini).

Un ultimo elemento di interesse emerge dall'agone tra Lisistrata e il Commissario per quanto attiene i rapporti tra titolarità e gerarchie sociali. La simmetria delle due metà agonali (*Lys.*, 476-538 ~ 541-607) mette infatti in evidenza che al forzoso travestimento del Commissario da donna realizzato nello *pnigos* (vv. 532-8) corrisponde, alla fine dell'*antipnigos*, un travestimento da cadavere (vv. 599-607). Nella logica dello scontro questo non è altro che un'uccisione eufemistica del nemico, nemmeno troppo stilizzata, per giunta (v. 599: οὐ δὲ δὴ τί μαθῶν οὐκ ἀποθνήσκεις; "Ma perché non muori?"). Se ci si riferisce ai sistemi gerarchizzati di categorie sociali questa corrispondenza formale risulta tuttavia particolarmente illuminante perché accentua e permette di cogliere la logica simbolica sottesa all'intero scontro agonale. Nel trasformare il Commissario da *full Member* a cadavere, Lisistrata e le altre donne delineano un percorso in tre tappe la cui tappa intermedia è la condizione femminile: *full Member* ⇒ donna ⇒ cadavere. È chiaro che il cadavere sta per il non-soggetto, cioè per quel soggetto che, in quanto letteralmente *de-functo*, cioè cessato dalla carica, non può più occupare alcuna posizione all'interno del sistema delle gerarchie sociali. Ma il percorso in tre tappe ha anche un'articolazione formale: alla prima corrisponde l'identità del Commissario prima dello scontro. Le altre due, invece (i travestimenti da donna e da morto), si rispecchiano nella simmetria della struttura agonale: la prima è il 'botto' con cui termina la prima metà (*pnigos*), mentre la seconda è il fuoco d'artificio con cui si conclude l'intero agone (*antipnigos*). I *parafernalia* del morto si configurano così, in base alla semiotica delle corrispondenze formali e alla logica del rincaro iperbolico e del *fulmen in clausula*, come una sorta di svelamento di ciò che il travestimento da filatrice suggeriva soltanto: la categoria stessa delle donne, in rapporto a quella dei soggetti *full Members*, si trova in una condizione di cosiddetta 'morte sociale'.

La nozione di "social death", che mi sembra sia associata qui alla condizione femminile in termini di richiamo connotativo, è stata introdotta da uno studio epocale sulla sociologia della schiavitù (Patterson [1982] 2018). Il suo autore sostiene, sulla base di un'analisi comparativa della condizione di schiavo in decine e decine di culture antiche e moderne, che lo specifi-

co della condizione schiavile è dato da una vera e propria soppressione della persona come soggetto sociale: in un sistema sociale lo schiavo occupa a tutti gli effetti la stessa posizione del defunto. Il confronto agonale tra Lisistrata e il Commissario, e in particolare l'equivalenza implicita tra femminilizzare e sopprimere, rivelano dunque che la distanza tra la donna e lo schiavo è molto minore di quella che separa l'uomo dalla donna. Questo spiega come mai nel tafferuglio che precede l'agone vero e proprio, Lisistrata fronteggi il Commissario cominciando proprio col prendere le distanze dalla categoria estrema (vv. 463-5): πότερον ἐπὶ δούλας πινὰς | ἦκειν ἐνόμισας, ἢ γυναιξὶν οὐκ οἶει | χολὴν ἐνεῖναι; "Pensavi di trovarti di fronte delle schiave? Credi che le donne non abbiano fegato?". Nella sua conquista della condizione di full Member il primo passo è scrollarsi di dosso il peso della 'morte sociale' che aleggia sulla donna come categoria.

## VII

L'analisi dello scontro tra Lisistrata e il Commissario sembra una netta conferma del rilievo che la visione performativa dell'identità assume nella commedia di Aristofane: la vittoria della protagonista sull'avversario si traduce in un travestimento forzoso che rivela, al di là degli spunti di comicità farsesca, un presupposto fondamentale: le identità sono il prodotto di attributi convenzionali, di cui non è metodico postulare la necessità essenziale. A trasformare i soggetti basta l'azione intrapresa: lo spostamento degli attributi che sancisce il compimento di quell'azione non fa che estrinsecare sul piano semiotico il nuovo assetto delle identità.

Ma la commedia si sostanzia di negazione e ambivalenza, requisiti indispensabili per il distanziamento che si realizza nel riso. Ancora una volta, temo, la conclusione raggiunta va messa in discussione. Siamo partiti infatti dall'osservazione che la commedia è essenzialista perché il riso aggressivo non funziona se non agganciato a una visione stabile e 'naturale' delle identità e l'abbiamo poi aggiornata per dar conto del carattere performativo proprio dell'impianto drammaturgico della commedia attica antica: l'eroe di Aristofane non si limita a realizzare l'idea comica, ma si *trasforma* per effetto delle sue azioni e perfeziona il suo successo con un vero e proprio aggiornamento identitario. Non resta che verificare l'ipotesi che queste conclusioni 'performative' di *Lisistrata* (a loro volta rappresentative di tanti altri luoghi del *corpus* aristofaneo) si possano considerare valide in generale e espressione della tendenza ideologica dell'intera commedia aristofanea.

Dovremo a quel punto fare i conti con un evidente controesempio. Mi riferisco alla scena postparabatica delle *Vespe* (ai versi 1122 ss.), in cui Bdelicleone, dopo aver trionfato dialetticamente di suo padre nella seconda parte dell'agone epirrematico (ai versi 650 ss.), cerca di familiarizzarlo con gli usi del simposio, a partire da un'illustrazione pratica delle regole vestimentarie da seguire in quel contesto. Sul piano drammaturgico, il dialogo tra Bdelicleone e Filocleone è affine alla scena di *Lisistrata*: un personaggio, portatore del messaggio ideologicamente 'legittimo' sotteso al testo, cerca di trasformare l'identità del suo interlocutore a partire dagli attributi esterni del suo abbigliamento:

Φι. τί οὖν κελεύεις δρᾶν με;  
Βδ. τὸν τρίβων' ἄφες,  
τηνδὶ δὲ χλαῖναν ἀναβαλοῦ τριβωνικῶς.  
Φι. ἔπειτα παῖδας χρηὴ φυτεύειν καὶ τρέφειν,  
ὄθ' οὕτοσί με νῦν ἀποπνίξει βούλεται;  
Βδ. ἔχ', ἀναβαλοῦ τηνδὶ λαβῶν, καὶ μὴ λάλει.

FILOCLEONE Agli ordini! Cosa devo fare?

BDELICLEONE Togliti il vestitino, e mettiti invece questo mantello, e portalo come un damerino.

FILOCLEONE Dopo uno dice: "Fate figli!": questo qua mi vuole far morire soffocato!

BDELICLEONE Tieni, mettilo e stai zitto!

Gli elementi affini sono evidenti, nei versi citati e nel resto della scena: il 'vestitore' ha acquisito *agency* rispetto alla controparte (κελεύεις), e ne approfitta per esercitare il suo potere (la scena presuppone un atteggiamento piuttosto brusco in Bdelicleone, segnalato da dettagli come μὴ λάλει). Il personaggio che subisce la trasformazione, da parte sua, si mostra perfettamente consapevole degli impliciti posizionali: la prima reazione di Filocleone arriva addirittura a ipotizzare una volontà omicida (οὕτοσί με νῦν ἀποπνίξει βούλεται). Ma al di là di queste analogie formali la pragmatica della scena è totalmente diversa da quella dell'agone di *Lisistrata*. Nel primo caso la femminilizzazione imposta al Commissario realizza il progetto della protagonista, che si afferma finalmente contro il suo avversario, mentre nelle *Vespe* il tentato travestimento si configura come una prevaricazione inaccettabile, intrapresa da un personaggio cui fa difetto, nonostante la ragione 'teorica', precisamente il supporto che l'adesione empatica del destinatario garantisce al protagonista drammatico.

Come messo in evidenza da un'approfondita analisi di Guido Paduano (1974), le *Vespe* sono una commedia paradossale in cui la ragione politica, che è tutta dalla parte di Bdelicleone, è scissa e indipendente dal ruolo drammaturgico: l'indiscusso protagonista drammatico è il vecchio Filocleone, che catalizza l'empatia del destinatario nonostante la sua aberrante e miope adesione alla parte democratica. Ma questo non deve stupire: alla radice dei ruoli drammatici aristofanei non c'è necessariamente un'idea politica razionalmente condivisibile, anche se nella maggior parte delle commedie il protagonista drammatico è anche portavoce di un progetto razionalmente condiviso (Grilli 2021, 144 ss.). Ciò che più conta è l'energia pulsionale ed 'esistenziale' del personaggio, la sua forza vitale, rispetto alla quale tutti gli altri fattori passano in secondo piano (ivi, 188 ss.). Anche l'opinione politica 'sbagliata' di Filocleone, insomma, si presta a essere compresa, in termini di strutture drammatiche, come uno dei tanti fattori che ostacolano l'affermazione libidica del vecchio protagonista, unico fattore in grado di elicitare nel destinatario un'adesione emozionale senza riserve.

Ecco perché la scena del travestimento di Filocleone, pur configurandosi come scenicamente affine all'agone di *Lisistrata*, determina una risposta emozionale completamente diversa: il travestimento da aristocratico bempensante, con cui Bdelicleone si illude di poter inserire suo padre nel raffinato contesto del simposio, non è la concretizzazione della sua vittoria argomentativa di poco prima, ma si configura al contrario come un tentativo di soffocare

(ἀποπνίξει) le peculiarità irriducibili di Filocleone, rispetto alle quali non è mai venuta meno l'adesione emotiva e la simpatia ideologica del destinatario.

Questi tratti del personaggio verranno fuori nel modo più squillante proprio nel suo mancato rispetto delle regole inutilmente presentate da suo figlio: ubriacandosi senza misura, e fuggendo poi via dal simposio insieme alla flautista (ἔπειτ', ἐπειδὴ 'μέθειεν, οἴκαδ' ἔρχεται | τύπτων ἅπαντας, ἣν τις αὐτῷ ξυντύχη. "E poi, completamente ubriaco, se ne torna a casa, picchiando tutti quelli che gli capita di incontrare": *Vespe*, 1322-1323), Filocleone dimostra che lo strato più profondo della sua identità, delineato da esigenze e pulsioni irriducibili, non è negoziabile né plastico, non importa quanto 'giuste' siano le ragioni di chi aspira a trasformarlo.

In sintesi: questi due tentativi di travestimento in scena, così vicini per tanti aspetti, sembrerebbero suggerire l'adesione della commedia di Aristofane a una visione performativa dell'identità; a ben vedere, tuttavia, essi si risolvono in due opposte reazioni emozionali del destinatario, che rendono impossibile leggerli come indizio di una tendenza ideologica omogenea o anche solo prevalente in commedia.

Come possiamo spiegare questa discrasia? La risposta va cercata a mio parere nel rapporto che i tratti performativi intrattengono con le nervature drammatiche del testo. La visione performativa dell'identità va considerata pregnante solo finché risulta alleata della funzione eroica, e dell'adesione empatica che di quella funzione è sostegno e misura. Solo quando la trasformazione performativa esprime la tendenza immanente al ruolo eroico il testo la propone come dinamica positiva che perfeziona sul piano semiotico il successo dell'eroe, rendendola di fatto leggibile come espressione della tendenza generale del dramma (*Lisistrata* è senz'altro un dramma che avalla la nozione performativa di identità). Quando invece la trasformazione è contraria alla linea di sviluppo che conduce il personaggio principale verso la realizzazione delle proprie istanze, allora la visione performativa si limita a manifestare il carattere illusorio, ingannevole e precario delle identità da superare (le *Vespe*, a differenza di *Lisistrata*, sono decisamente una commedia essenzialista).

In generale, nel quadro del codice comico aristofaneo la visione performativa dell'identità si può considerare un indicatore semiotico *neutro*. Finché la trasformazione messa in scena realizza o avalla un'evoluzione drammaticamente positiva, come nel caso di *Lisistrata*, allora la visione performativa dell'identità è coerente con la tendenza ideologica complessiva del dramma. Quando invece il travestimento va *contro* le linee di sviluppo delineate dal progetto del protagonista, allora l'opzione performativa si configura come mistificazione, orpello, velleità.

Altri esempi, che non ho modo qui di analizzare in dettaglio, danno tuttavia un'idea della regola che ho sommariamente enunciato: la dimensione performativa dell'identità appare come sostanziale e pregnante solo nella misura in cui concretizza la visione più o meno idiosincratrice del protagonista. Negli altri casi è solo accidente e mistificazione. La cosa risulta in modo molto chiaro nell'interazione tra Carione e il Sicofante nel *Pluto* (vv. 926-43). Dopo aver

prosperato in un regime in cui la cecità di Pluto ha impedito la realizzazione della giustizia retributiva, il Sicofante si trova a fare i conti con il rovesciamento utopistico promosso da Cremilo e dai suoi alleati, a seguito del quale i giusti sono premiati con una ricchezza etica e meritata. Gli ingiusti, per converso, sono tagliati fuori dai nuovi percorsi della prosperità. In questo nuovo regime è del tutto 'naturale' che il Sicofante si trovi spogliato dei suoi abiti da ricco, e venga invitato a indossare gli stracci che l'Uomo Giusto era venuto a consacrare al Dio come pegno di gratitudine per la prosperità finalmente conquistata (ai versi 935-940):

ΚΑ. Δὸς σύ μοι τὸ τριβῶνιον,  
ἵν' ἀμφιέσω τὸν συκοφάντην τουτονί.  
ΔΙ. Μὴ δῆθ' ἱερὸν γάρ ἐστι τοῦ Πλούτου πάλαι.  
ΚΑ. Ἔπειτα ποῦ κάλλιον ἀνατεθήσεται  
ἢ περὶ πονηρὸν ἄνδρα καὶ τοιχωρύχον;  
Πλοῦτον δὲ κοσμεῖν ἱματίοις σεμνοῖς πρέπει.

CARIONE Dammi il mantello vecchio, lo voglio mettere addosso proprio a questo qui (*accenna al Sicofante*).

L'UOMO GIUSTO No no: ho già promesso di consacrarla a Pluto!

CARIONE E quale posto migliore per consacrarla se non addosso a un farabutto rapinatore? A Pluto invece sta bene offrire capi di pregio.

Anche in questo caso emergono gli stessi presupposti dello scontro di Lisistrata con il Commissario: i tratti esteriori rivelano l'essenza della persona (gli abiti sono o sembrano inscindibili dall'identità di chi li indossa), ma nel mondo 'carnevalesco' della commedia possono felicemente essere attribuiti ad altri, in un'inversione delle parti che è essa stessa una forma di giustizia distributiva (la povertà dell'Uomo giusto viene trasferita su un individuo antonomasticamente ingiusto come il Sicofante, esattamente come Lisistrata trasferisce la propria debolezza categoriale sul Commissario mettendogli addosso il proprio fazzoletto).

Va osservato in proposito che il travestimento, se operato dal protagonista drammatico o da chi ne fa le veci (come Carione nei confronti di Cremilo: Grilli 2021, 169 ss.), funziona come un dispositivo di 'riallineamento etico-semiotico': dal momento che il cancro sociale più diffuso nella realtà primaria è la discrasia tra merito e remunerazione (deprecato da Aristofane con straordinaria costanza dal prologo degli *Acarnesi* al *Pluto*, appunto), o tra capacità e titolarità all'azione, l'identità performativa permette finalmente di concretizzare l'utopia di un mondo in cui le qualità interiori non sono più occultate o misconosciute, ma risultano visibili anche dall'esterno. Le vesti femminili che fanno finalmente tacere il Commissario, come gli abiti da povero che mortificano il Sicofante, sono il risultato di un processo fantastico che permette finalmente ai significanti (cioè agli attributi identitari) di essere in totale armonia con i significati (cioè con le capacità e le qualità morali dei soggetti).

Il confronto tra *Lisistrata* e *Pluto* mette in evidenza anche un altro aspetto importante: anche se l'oggetto del contendere sembra diverso nei due casi (dato che in *Lisistrata* esso coincide con la titolarità all'azione politica, mentre nel *Pluto* il punto è il successo economico), la

drammatizzazione del conflitto in Aristofane li riduce comunque a una dinamica elementare di *potere*. Più precisamente, il testo dà vita a una situazione in cui la dimensione performativa si fa strumento di riequilibrio rispetto all'esperienza primaria: mentre nel mondo reale le situazioni di squilibrio sono ancorate a fattori inamovibili, come le leggi o le prerogative sociali, in quel mondo di soddisfacimento vicario che è la commedia attica antica lo squilibrio può essere risolto grazie alla stessa azione fantastica della messa in scena.

Sulla stessa linea, il dono del mantello al Poeta degli *Uccelli*, che entra in scena chiedendo un aiuto materiale a Pisetero, allude in termini di logica simbolica alla frigidità della poesia di quello scocciatore (Paduano 1973), e si configura pertanto ancora una volta come una forma di riallineamento etico-semiotico (*Uccelli* 931-5):

ΠΙ. Τουτί παρέξει τὸ κακὸν ἡμῖν πράγματα,  
εἰ μὴ τι τούτῳ δόντες ἀποφευξοῦμεθα.  
Οὔτος, σὺ μέντοι σπολάδα καὶ χιτῶν' ἔχεις,  
ἀπόδυθι καὶ δὸς τῷ ποιητῇ τῷ σοφῷ.  
" Ἐχε τήν σπολάδα· πάντως δέ μοι ῥιγῶν δοκεῖς.

PISETERO Questo qui ci darà del filo da torcere, se non gli diamo qualcosa e ce ne liberiamo. (*A un uomo del seguito*) Tu, tu che porti il pellicciotto sopra la tunica, toglielo e dallo al poeta sapiente. (*Al poeta*) Eccoti il pellicciotto: mi sembra davvero che tu muoia di freddo!

Come nel caso delle vesti imposte al Commissario o al Sicofante, l'accessorio performativo esplicita o conferma le qualità che vengono attribuite al cattivo poeta dalla prospettiva del protagonista. Ancora una volta, insomma, i tratti performativi non sono altro che una concretizzazione dell'energia plastica dell'eroe comico, che si conferma individuo privilegiato anche in virtù della sua capacità 'adamitica' di (ri)definire il mondo a suo arbitrio e in base alla forza creatrice del proprio punto di vista idiosincratico.

Anche la scena del Megarese negli Acarnesi si può interpretare in questa direzione: la fame ha spinto un povero cittadino di Megara, fedelissima alleata di Atene, a portare al mercato le figlie, che l'uomo cerca di vendere travestendole da maialine (vv. 731-41):

ΜΕ. 'Ἄλλ', ὦ πόνηρα κώρι' ἀθλίῳ πατρός,  
ἄμβατε ποπτὰν μᾶδδαν, αἶ χ' εὐρητέ πα.  
Ακούετε δῆ, ποτέχετε' ἐμὶν τὰν γαστέρα·  
πότερα πεπρᾶσθαι χρῆδδεται' ἢ πεινῆν κακῶς;  
ΚΟΡΑ Πεπρᾶσθαι πεπρᾶσθαι.  
ΜΕ. 'Ἐγώνγα καύτός φαμι. Τίς δ' οὔτως ἄνους  
ὄς ὑμέ κα πρίατο, φανεράν ζαμίαν;  
'Ἄλλ' ἔστι γάρ μοι Μεγαρικά τις μαχανά·  
χοίρωσ γάρ ὑμέ σκευάσας φασῶ φέρειν.  
Περίθεσθε τάσδε τὰς ὀπλὰς τῶν χοιρίων·  
ὄπως δέ δοξεῖτ' εἶμεν ἐξ ἀγαθὰς ὑός·

MEGARESE Figlie disgraziate di un padre infelice, venite a prendere la pagnotta – se riuscite a trovarla. State a sentire, prestatemi bene... lo stomaco: preferite essere vendute o morire di

fame?

FIGLIE Vendute, vendute!

MEGARESE Eh sì, lo penso anch'io. Ma chi sarebbe così sciocco da comprarsi un accolto come voi? lo però ho trucco megarese: vi travesto e dico che vendo due porcelle. Mettetevi questi zoccolotti da maiale; e fate in modo di sembrare figlie di una troia di razza!

Al di là della comicità farsesca, enfatizzata anche nella traduzione, questo episodio è notevole per la sua capacità di illustrare la logica e la poetica proprie della commedia di Aristofane. Il travestimento da maialine si configura in tutta evidenza come un inganno maldestro e disperato, dettato dalla fame che rischia di sterminare la famiglia del Megarese. La scena acquista però tutto il suo sapore solo se si considera l'ambiguità semantica del greco χοῖρος, che significa, con polisemia non estranea ad altre lingue, sia "maialino" che "fica" (Henderson [1975] 1991, 60-1). Il 'travestimento' delle figlie, così, finisce per portare alla luce, dietro la pretestuosità pastorale della tentata vendita, la natura sessuale dello scambio: le due bambine non sono altro che potenziali oggetti sessuali offerti allo sguardo tutt'altro che indifferente del protagonista Diceopoli e del destinatario teatrale, già ben sintonizzato sul punto di vista dell'eroe. La nozione performativa dell'identità, in altre parole, si configura come uno strumento della tavolozza a disposizione del poeta comico, che se ne serve per portare alla luce, cristallizzandoli in elementi concreti dell'aspetto esteriore o del costume, aspetti profondi, nascosti, inediti delle identità, con un'operazione di svelamento che è di fatto una sorta di *azione creativa sulle essenze* (lo stesso Henderson – ivi, 43 n. 11 – interpreta la scena del Megarese come una letteralizzazione del doppio senso osceno, affine alla logica dei sogni e delle battute di spirito).

Queste considerazioni confermano, mi pare, l'iniziale ipotesi di lavoro che i contenuti propri della visione del mondo performativa non siano tanto espressione di una specifica ideologia dell'autore o del genere letterario, quanto piuttosto strumento a disposizione del drammaturgo, che con essi avalla sul piano espressivo e poetico solo ciò che è già inscritto nella struttura della commedia e nelle sue linee di forza drammatiche.

---

### Riferimenti bibliografici

Bachtin [1965] 1979

M.M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare [Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa, Moskva 1965]*, traduzione di M. Romano, Torino 1979.

Beauvoir 1949

S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris 1949.

Berger, Luckmann 1966

P.L. Berger, T. Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Garden City (NY) 1966.

Butler 1990

J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London-New York 1990.

Carrière 1979

J.-C. Carrière, *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris 1979.

Ceccarelli 1988

F. Ceccarelli, *Sorriso e riso: saggio di antropologia biosociale*, Torino 1988.

Curtius [1948] 2013

E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-Bümpliz 1948], translated by W.R. Trask with a new introduction by C.

Burrow, "Bollingen Series" 36, Princeton 2013.

Dell'Aversano, Grilli 2005

C. Dell'Aversano, A. Grilli, *La scrittura argomentativa. Dal saggio breve alla tesi di dottorato*, Firenze 2005.

Duncan 2001

A. Duncan, *Agathon, Essentialism, and Gender Subversion in Aristophanes' Thesmophoriazusaë*, "European Studies Journal" 17.2/18.1 (2000/2001), 25-40.

Eisler 1987

R. Eisler, *The Chalice and The Blade: Our History, Our Future*, New York 1987.

Foucault 1975

M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris 1975.

Freud [1905] 1972

S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* [*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig-Wien 1905], traduzione di P.L. Segre, in C. Musatti (a cura di), *Opere di Sigmund Freud*, vol. 5: *Opere 1905-1909. Il motto di spirito e altri scritti*, Torino 1972, 1-211.

Gelzer 1960

T. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes: Untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komödie*, München 1960.

Girard [1972] 1980

R. Girard, *La violenza e il sacro* [*La Violence et le sacré*, Paris 1972], traduzione di O. Fatica, Milano 1980.

Goffman [1956] 1959

E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, [Edinburgh, 1956] Garden City (NY) 1959.

Goffman 1974

E. Goffman, *Frame Analysis*, Englewood Cliffs 1974.

Grilli 2012

A. Grilli, *Storie di Venere e Adone. Bellezza, genere, desiderio*, Milano-Udine 2012.

Grilli 2018a

A. Grilli, *On doing 'being a misfit': towards a contrastive grammar of ordinarieness*, "Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies" 1 (2018), 105-121.

Grilli 2018b

A. Grilli, «Investigare il destino nella necessità del caso»: ragione e religione nei Sette contro Tebe, "Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico" 8 (2018), 33-88.

Grilli 2020-2021

A. Grilli, *Forme del gamos comico: semantica e ideologia delle strutture temporali nella commedia attica antica*, "Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico" 10-11 (2020-2021), 141-224.

Grilli 2021

A. Grilli, *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*, Pisa 2021.

Grilli, Morosi 2023

A. Grilli, F. Morosi, *Action, Song, and Poetry. Musical and Poetical Meta-performance in Aristophanes and Ben Jonson*, "Skenè Studies" II/5 (2023).

Henderson [1975] 1991

J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford [1975] 19912, 60-61.

Lewontin 1991

R. Lewontin, *Biology as Ideology: The Doctrine of DNA*, Concord (Ontario) 1991.

Lombardi Vallauri 1981

L. Lombardi Vallauri, *Corso di filosofia del diritto*, Padova 1981 [20122].

Lombroso 1876

C. Lombroso, *L'uomo delinquente*, Milano 1876.

Loxley 2007

J. Loxley, *Performativity*, London-New York 2007.

Matte Blanco 1975

I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London 1975.

McEwan 1978

I. McEwan, *The Cement Garden*, London 1978.

Orlando [1973] 1992

F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, in Id., *Letteratura, ragione e represso: tre studi freudiani*, vol. 2, Torino [1973] 1992.

Paduano 1973

G. Paduano, *La città degli Uccelli e le ambivalenze del nuovo sistema etico-politico*, "Studi Classici e Orientali" 22 (1973), 115-144.

Paduano 1974

G. Paduano, *Il giudice giudicato. Le funzioni del comico nelle Vespe di Aristofane*, Bologna 1974.

Patterson [1982] 2018

O. Patterson, *Slavery and Social Death. A Comparative Study*, Cambridge (MA) [1982] 2018.

Piketty 2018

T. Piketty, *Capital in the Twenty-First Century*, Harvard 2018.

Pyke 1954

K.L. Pyke, *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior, preliminary edition*, Glendale (CA) 1954.

Sacks 1984

H. Sacks, *On Doing 'Being Ordinary'*, in J. Maxwell Atkinson, J. Heritage (eds.), *Structures of Social Action. Studies in Conversation Analysis*, Cambridge 1984, 413-429.

Sacks 1992

H. Sacks, *Lectures on Conversation*, ed. by G. Jefferson, E. Schegloff, 2 voll., Oxford 1992.

Siti 2023

W. Siti, *La natura è innocente*, Milano 2023.

Slater 2002

N.W. Slater, *Spectator politics. Metatheatre and performance in Aristophanes*, Philadelphia 2002.

van Langenhove, Harré 1999

L. van Langenhove, R. Harré, *Introducing Positioning Theory*, in R. Harré, L. van Langenhove (eds.), *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*, Oxford 1999, 14-31.

Watzlawick et al. [1967] 1971

P. Watzlawick, D. Jackson, J.H. Bavelas, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi [Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, New York 1967], traduzione di M. Ferretti, Roma 1971.

Whitman 1964

C.H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA) 1964.

Wilson 1975

E.O. Wilson, *Sociobiology. The New Synthesis*, Cambridge 1975.

Young 1958

M.D. Young, *The Rise of the Meritocracy*, London 1958.

---

## English abstract

This article explores the dynamics of comic dialectics in Aristophanes' *Lysistrata*, focusing on the *agon* between the title character and the Commissioner. Far from being a mere comedic confrontation, their exchange reveals a deeper ideological conflict between two worldviews: one grounded in essentialist assumptions about identity, and the other rooted in a performative conception of subjectivity. Drawing on theoretical frameworks from contemporary gender and performance studies (notably Butler, Goffman, Sacks), the essay demonstrates how Aristophanic comedy anticipates key aspects of modern debates by staging identity as the effect of discursive and social positioning rather than of innate attributes. The scene in question—where Lysistrata symbolically feminizes the Commissioner by dressing him in women's clothing—dramatizes the reversibility and constructedness of social categories, especially gender roles. This performative turn is not merely theatrical but political: it inverts power relations, reconfigures agency, and underscores the contingent nature of identity. However, the analysis also cautions against reading Aristophanes' use of performativity as ideologically coherent or univocal. Through comparison with other scenes from the Aristophanic corpus (e.g., *Wasps*, *Plutus*, *Acharnians*), the essay argues that performative identity functions as a dramaturgical device rather than a stable ideological position. It is validated or delegitimized depending on its alignment with the heroic energy and transformative project of the comic protagonist. Thus, while the Lysistrata-Commissioner *agon* exemplifies a progressive, performative vision of identity, Aristophanic comedy as a whole accommodates both essentialist and performative logics, mobilizing them according to dramaturgical needs rather than ideological consistency. This ambivalence

reflects the genre's core reliance on rhetorical inversion, symbolic violence, and the carnivalesque suspension of social norms.

.....

*keywords* | Aristophanes; Performativity; Identity; Gender; *Lysistrata*; Greek Comedy.

.....



# De “magna muliere” in Callimachi Aetiorum prologo nonnulla disputantur

Paolo B. Cipolla

Locus est in Callimachi *Aetiorum* prologo inde ab editione principe<sup>[1]</sup> probe cognitus ac pluries tractatus temptatusque, ubi poeta ad brevitatem contra Telchinas commendandam exempla affert Philitae Coi et Mimnermi Colophonii: eorum enim carmina, quamvis tenuia, meliora longis dulcioraque fuisse ostendit. Qui versus in editione Harderiana sic se habent (fr. 1, 9-12; Harder 2012, I, 117; ex eius apparatu notabiliora tantum hic rettuli, nonnulla addidi vel tacite correxi):

. . . . .]. . ρεην [όλ]ιγόστιχος ἀλλὰ καθέλι κει  
. . . . πο,λὺ τὴν μακρὴν ὄμπνια Θεσμοφόρο[ς] 10  
τοῖν δὲ] ὄμοῖν Μίμνερος ὅτι γλυκύς, αἰὶ γ' ἀπαλαί [  
. . . . .] ἡ μεγάλη δ' οὐκ ἐδίδαξε γυνή.

**9** init. Κώιος suppl. Edwards : χῶ Κῶος] Luppe : ἦ μὲν δὴ Pfeiffer | Ἰγάρ ἔην Lobel (γάρ iam Hunt) | καθέλι κει Hunt cl. Schol. Lond. (vide infra) || **10** init. δρῦν Housman : νηῦν Vogliano (ναῦν Smotrytsch) : γραῦν Gallavotti : γρηῦν vel γρεῦν Maas : Κῶν Vitelli : θεῦν Hollis, Matthews : δὴ Cameron, alii alia | πο,λὺ Hunt cl. Schol. Lond. (vd. infra) || **11** init. suppl. Housman | αἰὶ γ' ἀπαλαί [τοι (vel μὲν) Luppe : αἰὶ κατὰ λεπτόν Rostagni (rec. Pfeiffer) cl. Schol. Lond., ubi tamen ita scriptum non fuisse et αἰ μεγάλα( ) sscr. μεγα potius esse legendum docuit Bastianini : αἰὶ μεγάλα [μὲν (Luppe) Lehms : αἰὶ μεγαλ[εῖαι Casanova (μεγαλ[εῖαι vel μέγα λ[εῖαι etiam Sbardella) || **12** init. ῥήσιες Rostagni : νήνιες Luppe : τέρπιες Angiò : ἀδόνες Casanova : ψῶδα μ' Sbardella.

Textus, ut patet, prae multis lacunis et dictione obscura haud facilis intellectu est; accedunt quidem Scholia quae dicuntur Londiniensia in *P.Lond.Lit.* 181 servata, sed ea quoque parum perspicua, cum propter scripturam compendiosam ac saepe evanidam lectu difficillima sint (primum ed. Milne 1927, 148-150<sup>[2]</sup>; textum linearum 9-13 quem hic exhibemus paravit Bastianini 1996 et 2009):

ἦτοι πολὺ καθέλ  
κει ἦ τ(ήν) πολὺ μακρ(ήν) 10  
ἐδίδαξαν αἰ μεγαλ( )  
οὐκ ἐδίδ(αξεν) ἡ μεγάλη(η)  
λέγει ὅτι γλυκ(ύς) ὁ Μίμ(νερος)

**11** μεγαλ( ) sscr. μεγα[ legit Bastianini 2009 : μεγαλ( ) sscr. μετ[ idem 1996 : μεγα s.l. iam Lobel

et μεγάλ(αι) in linea Bell teste Lehnus 2006 : μ . . α ed. pr. : ἄπαλ( ) sscr. μετα[ (i.e. μετα[φορά vel sim.) Luppe, prob. Harder : κ[α]τὰ (λεπτόν) sscr. μ[ικρ]ᾶ Rostagnì[3], κατὰ sscr. λεπτά Milne 1929, unde κατὰ sscr. λεπ(όν) Pfeiffer

Aliquid lucis paulo post attulerunt Scholia Florentina (*PSI* 1219, fr. 1), quae primum ediderunt Norsa, Vitelli 1933; 1935, 139-149 (textum linearum 12-15 quem hic exhibemus paravit Bastianini 2006, 160):

[(παρα)]τίθεταί τε ἐν σ(υ)κρίσει τὰ ὀλίγων στί-  
[χιδῖ]ων ποιήματα Μιμνέρμου τοῦ Κο-  
[λοφω]νίου κ(αί) Φιλίτα τοῦ Κῶου βελτίονα  
[τ(ῶν) πολ]υστίχων αὐτ(ῶν) φάσκων εἶναι 15

**12-13** στί|[χιδῖ]ων Bastianini : στί|[χ(ων) ὄν]τ(α) dub. Norsa, Vitelli : **13** ]τ cum compendio “verisimilius” putat Harder | **15** αὐτ(ῶν), non αὐτ(ά) legendum, vd. Parsons ap. Hollis 1978, 405; McNamee 1982

Hinc satis aperte patet in Callimachi versibus 9-12 Philitae et Mimnermi brevia carmina cum longis comparari iisdemque anteponi (vd. Pfeiffer 1949, 2, appar. ad I.; comparisonem ad Mimnermum pertinere iam viderat Hunt 1927, 52, Scholiis Florentinis nondum editis). In prioribus duobus versibus Philitam ut ὀλιγόστιχον laudari plerique studiosi arbitrantur[4], id quod primus intellexit Edwards 1930, 110; unde initio “Nam Cous ille quidem paucorum versuum poeta fuit” vel simile quiddam scriptum fuisse eo duce suspicati sunt. Illius enim elegia quae Ceres, Graece Δημήτηρ inscribebatur (vide fr. 5a-21 Spanoudakis), verbis “alma legum latrrix” (ὄμπνια Θεσμοφόρος) manifeste significatur; eam aliud longius carmen tam facile pulchritudine superasse ait poeta, ut hoc tamquam in altera librae lance positum ad imum traheret (v. 9 καθέλκει)[5]. De quo carmine agatur, et utrum Philitae ipsius sit necne, adhuc non constat; aut Philitae elegias sub Bittidis nomine collectas hic tecte significari opinati sunt studiosi (e.g. Gallavotti 1933, 233; Cameron 1995, 316-317) aut epicum carmen cui titulus esset Δρῦς (Coppola 1932/33, 41-46; vide etiam Wimmel 1958, 352), Κλήθρη (McKay 1978, 38) vel Κῶς (Vitelli ap. Norsa, Vitelli 1935, 141 adn. 2), unde initio versus 10 suppleverunt alteri γραῦν (Gallavotti 1933, 233; γρηῦν vel γρεῦν Maas 1934, 163, qui tamen id de Antimachi Lyde dictum esse putabat), vel etiam δῆ (Cameron 1995, 317, μακρῆν ad Bittida “corpore longam” pertinere ratus), alteri δρῦν (Coppola et alii duce Housman, qui vero non carminis esse titulum sed magnitudinem significare, Θεσμοφόρος autem pro “tritico” dictum esse ratus erat, quasi diceret poeta immanem quercum tritico pusillo vinci), Κῶν (Vitelli) vel alia (expositionem rei plenior apud Massimilla 1996, 206-213 invenies). Bittida quandam a Philita carminibus celebratam esse testantur antiqui (Hermesian. CA 7, 75-78 = Philit. T 2 Spanoudakis; Ov. *Pont.* III, 1, 57-58 = T 24d Span.; cfr. Id. *Trist.* I, 6, 1-2 = T 24c Span.), sed id nomen eius elegiarum libris praefixum fuisse nemo auctor est (Spanoudakis 2002, 431); adde quod Callimachus monosyllabo γραῦς/γρηῦς/γρεῦς nunquam utitur, sed semper disyllabo γρηῦς (Pfeiffer 1949, I, 2, appar. ad I.; cfr. Aet. fr. 63, 4 Hard.; 75, 67, etc.), et praesertim, quod vix ulla causa erat cur mulier a poeta amata “anus” appellaretur (Hollis 1978, 403). Lon-

gi carminis Coi insulae historiam enarrantis, nobis incogniti, vestigia per aliorum scriptorum libros latentia fuerunt qui deprehendere temptarent (vide in primis Sbardella 1996), sed nihil mihi invenisse videntur, quod pro certo haberi possit.

Tertia autem via est, quam qui sunt ingressi opinantur non ipsius Philitae sed alius poetae longum carmen cum *Cerere* comparari; quam quidem opinionem ut veritati propiorem libenter probaverim. Philitam enim carmen perpetuum scripsisse parum veri simile videtur (vide e.g. Spanoudakis 2001; 2002, 43 sqq.), immo poeta non ob aliam causam a Callimacho appellari potuit ὀλιγόστιχος, nisi quod omnia eius carmina brevitate erant insignia ideoque venusta; mirum igitur erat, si in eis grave ac productum opus inveniretur quod ceterorum mensuram excederet. Ratio multo melius constet, si Philitas alii poetae eidemque πολυστίχῳ opponatur. Nonnulli de Antimacho cogitaverunt, ut e.g. Matthews (Matthews 1979, 131) et Spanoudakis (Spanoudakis 2001, 437-439); initio v. 10 alter θεῖν (“dea” i.e. Diana, quod revera iam Hollis 1978, 403-404 coniecerat), de Antimachi deperdito poemate Dianae dicato et duos saltem libros complectente dictum esse opinatus (v. Steph. Byz. κ 190, p. 379, 11-12 Mein. = III, 108, 9-10 Billerb.), alter Housmani δρῦν reposuit, de ingenio ligneo, id est stolido, hominis ad Philitae poesim iudicandam inepti (vide et. Harder 2012, II, 33-35, quae etiam dubitat an δρῦς veterem poesim, Θεσμοφόρος novam significet, *ibid.* 40). At exspectaveris potius Callimachum Philitae carmini saepe ab antiquis laudato aliud opus insigne opposuisse, non Antimachi poema quoddam paene incognitum, neque ‘rude ingenium’ generaliter dictum. Quare mihi quidem commendanda videtur vox νηῦν a Vogliano suppleta (ap. Milne 1931, 118), qua Apollonii Rhodii “longam navem”, id est *Argonauticorum* libros quattuor, tecte indicari a vero non abhorret (vide etiam Casanova 2015, 151; notandum est iam Edwards 1930, 110 coniecisse nomen δρῦν, quod Housman posuerat, ad quercum illam fatidicam Dodonaeam referri posse, e cuius materia trabs princeps Argus navis facta erat). Obiecerit forsitan quispiam Apollonii nomen in Telchinum indice, qui in scholio Florentino legitur, non inveniri: nec tamen inde sequitur eius carmen a poeta tangi non posse. Fieri enim potuit ut *Argonautica* a Callimachi obtreptatoribus *Aetiis* anteponebantur, licet Apollonius ipse Callimachum numquam, quod quidem compertum habemus, conviciis lacessiverit (immo vero constat eum *Aetiorum* libros et novisse et saepe in *Argonauticis* imitatum esse(6)): unde inter Telchinas non adnumeraretur, et tamen Callimachus abstinere non potuerit quin eius operis mentionem faceret, ut eorum vituperationes refelleret. Neque vero e verbis scholiastae Florentini illud colligere mea sententia licet, comparisonem solum inter utriusque poetae, Philitae dico et Mimnermi, opera breviora et longiora fuisse factam, cum τὰ πολυστίχα ad aliorum quoque scriptorum carmina spectare possit (vide etiam Casanova 2011, 197, qui βελτίονα τῶν πολυστίχων αὐτ(ῶν) “meliora esse quam longa poemata ipsa”, non “ipsorum” scil. Philitae et Mimnermi, vertendum esse putat); sed quocumque sensu id accipis, potuit utique scholiasta Callimachi locum perperam intelligere. Ita ergo censeo, Philitae saltem *Cererem* cum carmine longiore non eiusdem sed alius componi, nescio an cum Apollonii *Argonauticis*.

De Mimnermo aliter res se habere videtur. Ait enim Callimachus, non “magnum mulierem” Mimnermi dulcedinem docuisse, id est, non in eo carmine sub “magna muliere” latente ean-

dem suavitatem inveniri quae in ceteris Mimnermi operibus elucere solet. Multi mulierem hanc Antimachi Colophonii *Lyden* fuisse putaverunt (e.g. Barigazzi 1956, 167-168; Puelma 1957, 96; Matthews 1979, 133; Spanoudakis 2001 et 2002; Harder 2012, II, 33), cui Callimachus in *Epigrammatis* infamem illam notam παχὺ γράμμα καὶ οὐ τοπὸν impressit (fr. 398 Pf.); quasi vero poetae cuiusquam virtutes non in ipsius versibus sed in recentioribus imitatoribus admirandae essent, et Antimacho vitio dari posset, quod *Lyde* quam suavis esset Mimnermus non satis ostenderet. Non enim aliud in hac iure reprehendi poterat, nisi quod *in ipso Antimacho* nulla inveniebatur suavitas; immo vero *Lyde*, si Callimachi sententiam sequi velimus, Mimnermum dulcem fuisse eam ipsam ob causam ostendebat, quod illius suavitate careret (Allen 1993, 152 adn. 10)! Debet igitur τοῖν δὲ] δυοῖν (v. 11) ad duo opera pertinere eademque ambo Mimnermi, quorum alterum dulcedine praestabat, alterum, i.e. “magna mulier”, ingenti mole laborabat. Facile ergo concluditur aut de *Nannone* aut de *Smyrneide* agi (vide Allen 1993, 153 sqq.; Massimilla 1996, 208), quarum alterutri breviora suavioraque carmina opponantur. Sed de hoc inferius.

Nunc vero transeo ad huius symbolae summam, quae in hoc posita est, quid in fine versus 11 scribendum censeamus, id est quae sint eae res suavitatem brevitemque metaphorice significantes quae “magnae mulieri” opponuntur. Quae verba Rostagni in Scholiis Londiniensibus legi posse crediderat, αὶ κατὰ λεπτόν, a studiosis instar verbi divini recepta prope septuaginta annos in editionibus manserunt (Rostagni 1928, 11 sqq.; ad rem cf. Benedetto 1990; Lehnus 2006), donec Bastianini (Bastianini 1996) papyro inspecta non ita ibi scriptum fuisse docuit, sed αὶ μεγάλα( ); his verbis tum quidem μετὰ suprascriptum esse arbitrabatur, quod aliquot annis post (Bastianini 2009) μεγὰ legendum esse demonstravit. Ceterum Lobel μεγὰ supra lineam et Bell αὶ μεγάλα(αι) in linea iam tum legisse, cum Scholiorum Londiniensium textum a Milne constitutum corrigerent, easque veras esse lectiones quibus studiosi ad restituendum locum niti deberent, optime monuit Lehnus 2006, 138-139, 146-147; unde sequenti anno Angiò μεγάλαι [μέν (Luppe, Lehnus) / τέρψεις], “magnae delectationes, magna oblectamenta”, et aliquanto post Casanova μεγὰλ[εῖαι / ἄδόνες] (i.e. ἀηδόνες) in Callimachi versu scribendum proposuerunt (Angiò 2007; Casanova 2011, 196; 2015, 145 sqq.). “Magnificae” seu “splendidae luscinae” poesim significant tenuem dulcemque ut sunt aves illae, quae mulieri crassae molestaeque longum carmen significanti aptissime opponuntur (vide eiusdem Callimachi *Epigr.* 2, 5 Pf. = 34, 5 G.-P., ubi ἀηδόνες sunt carmina Heracliti, poetae sodalis, necnon *Aetiorum* prologum ad v. 16, ubi ἄ[ηδονί]δες probabilissime restituit Housman(7)). Aliud Wolfgang Luppe censuit, cum in scholio ἄππα( ) sscr. μετὰ (i.e. μετὰ[φορὰ vel sim.) legendum putaret et in Callimacho αὶ ἰ γ’ ἄππα( ) [τοι (vel μέν) / νήνεις], i.e. “tenerae iuvenulae”, supplendum.

Mihi quidem μεγάλα( ) scriptum fuisse in scholio duabus de causis veri similis videtur, cum et ea lectio a Bastianini papyro denuo inspecta confirmata sit, et verbum adiectivo μέγας stirpe cognatum illius mulieris *magnitudini* callidius opponi videatur quam aliud omnino alienum. Illud tamen me movet, adiectivo μεγαλειός eandem, quae est in voce μεγάλη, magnitudinis significationem inesse; magnitudinem quidem in carminibus a Callimacho vitium perniciosiss-

simum et pestem quam maxime vitandam iudicatam esse, omnibus probe notum, si quis non modo totum *Aetiorum* prologum, verum etiam sententiam illam apud Athenaeum III, 72 A poetae tributam prae oculis habeat, in qua μέγα βιβλίον et μέγα κακόν aequantur (Call. fr. 465 Pf. Ὅτι Καλλίμαχος ὁ γραμματικὸς τὸ μέγα βιβλίον ἴσον ἔλεγεν εἶναι τῷ μεγάλῳ κακῷ). Adde quod adiectivum μεγαλειῶς apud prosae orationis scriptores potissimum occurrit, inter poetas vero apud comicos tantum, eosque aut mediae aut novae quae dicitur Comoediae[8]: Callimachum vocem recentioris aetatis et a sublimiore poetarum stilo alienam ad Mimnermi dulcedinem significandam adhibuisse equidem non credo.

Veritatem partim dispexisse mihi videtur Sbardella, qui praeter μεγαλειῶς etiam μέγα λεία, i.e. magnopere, valde lēves vel lēvia, Callimachum dicere potuisse suspicatus est (Sbardella 2017, 53)[9]. λείος apud artis rhetoricae scriptores idem valet atque lēvis, expolitus, planus, lenis, mitis, stilum ergo significat ab omni asperitate mundum eamque suavitatem exhibentem, quam in Mimnermo laudat Callimachus (de stili lenitate vide e.g. Demetr. *Eloc.* 299, ubi λειότης ea virtus esse dicitur, qua Isocratis maxime discipuli pollebant ac sectatores, qui vocales coire non patiebantur); unde initio versus sequentis ᾧδαί μ'] scribendum esse cogitat vir doctus, ita ut tota sententia ita evadat: “Mimnermum vero fuisse suavem, e duobus magnopere lēves illae cantiones me docuerunt, non magna mulier”. “Cantiones” autem poetae carmina esse existimat, quae antequam in unum corpus redigerentur et in “magnam mulierem” illam crescerent, seiunctim per convivia volitare ac tibia comitante cani solita esse, idque interdum etiam Callimachi aetate fieri. Non igitur duo inter se diversa Mimnermi opera hic comparari, sed duas eiusdem operis formas, quarum alteram singulis carminibus, alteram eorundem collectione constare, cui titulum *Nanno* antiqui praescripserunt: hanc enim Callimachi temporibus iam plerumque non cantari solitam, sed potius recitari instar epici carminis, unde factum esse ut pristina illa dulcedo, quam singula carmina in conviviis cantata exhibebant, in recitatione (vel etiam lectione) perpetua iam non luceret.

Hic tamen haud iniuria quaerebit fortasse quispiam, cur carmina quae singula suaviter sonarent, eadem si deinceps recitarentur molesta esse debuerint. Nonne et ipsius Callimachi *Aetia*, praesertim si ad libros III et IV spectemus, elegias olim per se stantes complectuntur? Et quis dicat in *Coma Berenices*, postquam in fine *Aetiorum* (forsitan a Callimacho ipso) posita est, stilum poetae iam non agnoscī[10]? Dixerim ergo longum Mimnermi carmen *Smyrneida* fuisse (Colonna 1952, 191; vide et. Pretagostini 2006, 23; Casanova 2011, 195), quae fortasse, ut putant quidam, ab Amazone Smyrna nomen duxit ideoque “magna mulier” haud immerito a Callimacho est appellata (vide Allen 1993, 23-26, qui *Smyrneida* circiter quingentis versibus constitisse et inter reliquas elegias sub Nannonis titulo receptam antiquitus fuisse putat).

Quod ad nomen in lacuna supplendum attinet, duo mihi notanda videntur: primum, Callimachum semper Homericō ac poetico more ἀοιδή, ἀοιδός dicere[11], ᾧδή vero nusquam apud eum inveniri (sed ἐπωδαί fr. 197, 44 Pf. et *Epigr.* 46, 9, ubi tamen v. 1 ἐπαιδιᾶν poeta dixit); deinde, in duobus distichis, quae hic excutimus, poetam metaphorice loqui: ipsa dea Ceres pro poematio stat sibi dicato, ipsa “lancem ad imum trahit”, cui longum carmen im-

positum est, quod haud dissimili ratione figurate significabatur, sive “navem”, sive “anum” seu “Coon” in lacuna supplere mavis. Itidem “magna mulier” dicitur pro carmine perpetuo Mimnermi, cui ergo nomen aliquod figurate, non proprie usurpatum opponi credas. Si ergo poetam μέγα λειῖαι scripsisse putemus, in sequenti versu aliquid desideratur quod propter corporis exiguitatem magnae illi mulieri opponatur et brevitatem figurate significet. Optimum erat νήνεις, iuenculae, nisi quod pluralis numerus nusquam occurrit<sup>[12]</sup>. Adde quod λειῖος cum nomine ad hominis personam pertinente coniunctum non tam “suavis” valet quam “glaber, imberbis” et speciatim de adulescentibus dicitur, cui nondum barba creverit, sive de hominibus delicatis<sup>[13]</sup>; audacissimam ergo haberemus iuncturam, si de puellis poetam id dixisse sumeremus (nam μέγα λειῖαι νήνεις si Italice vertas, habebis “le giovani ben depilate”!). Si quis de vocis suavitate generaliter hic dictum existimet (ex. gr. Plat. *Polit.* 307a 10, *Tim.* 67b 7, *Phileb.* 51d 6: vide LSJ s.v., n. 4), vel etiam de lenibus mitibusque verbis (Aesch. *PV* 647 λειῖοισι μύθοις), obstat quod vox quidem vel sonus ita appellari possunt, at non, quod scio, puella vel avis suavisona: aut ergo initio v. 12 nomen ‘vocem’ vel ‘sonum’ significans ponendum est, i.e. proprie usurpatum, quod propter Cereris et magnae mulieris metaphoras minus probabile esse docuimus; aut in fine v. 11 aliud adiectivum a λ incipiens requirendum est quod ad suavitatem pertineat.

Harum ergo rerum habita ratione, temptaverim equidem μέγα λ[α]ράι. λαρός apud Homerum de cibi vel vini dulcedine ac suavitate dicitur (δειπνον *Il.* XIX, 316; δόρπον *Od.* XII, 283; XIV, 408; II, 349-350 οἶνον ... ὅτις μετὰ τὸν λαρώτατος, ὃν σὺ φυλάσσεις; vide etiam μέθυ *Ap. Rh.* I, 456, 473, 659 ecc.), sed a poetis recentioribus de voce ac verbis saepe usurpatur: apud *Ap. Rh.* III, 933-934, οὕτε λαρόν οὐτ’ ἐρατόν... ἔπος de verbis dicitur mellitis, quibus amantem puellam in iuvenem coram aliis uti pudet; de puerorum cantu *Opp. Cyn.* IV, 348 λαρόν ἀειδῶσι, de fistulae sono Nonn. *Dion.* I, 518-519 θλιβομένοις δονάκεσσι ὑποκλέπτων τόνον ἤχοῦς, λαρότερον μέλος εἶπε (et de Panis labiis fistula canentis *Alc. Mess. AP* XVI, 226, 1 = 20, 1 G.-P. Ἐμπναι Πάν λαροῖσιν ὄρειβάτα χεῖλαι μοῦσαν). Notandi vero sunt in primis duo loci, ubi de poetarum illustrium suavitate agitur: ‘Simonidis’ quod fertur epigramma in Anacreontis sepulcrum, *AP* VII, 24 (3 G.-P.), praes. vv. 9-10 νοτερὴ δρόσος, ἧς ὁ γεραῖός / λαρότερον μαλακῶν ἔπνεεν ἐκ στομάτων; et anonymi lyricorum canon *AP* IX, 571 (*FGE* 1206-1211), ubi ad v. 4 legitur λαρὰ δ’ ἀπὸ στομάτων φθέγγατο Βακχυλίδης, et in versu priore ἦν γλυκὺς [!] Ἀλκμάν. Poetam Callimachi prologum novisse atque imitatum esse suspiceris, necnon Bacchylidem ipsum respicere, qui in *Epinicio* 3, 97-98 semet “Ceam Iusciniam linguam mellitam habentem” appellat (καὶ μελιγλώσσου τις ὑμνήσει χάριν Κηΐας ἀηδόνας). In hymno denique anonymo in Apollinem, iam labente aeo antiquo ut vid. composito<sup>[14]</sup>, deus ipse λαρός appellatur (*AP* IX, 525, 12 Λητογενῆ, λαρόν, λυρογηθέα, λαμπετόωντα). Femininum λαρά quod scimus semel tantum occurrit, in Thalli Milesii epigrammate *AP* IX, 220, 4 ἡμερίδος λαρῆς βότρυς ἀποκρέμαται (sed cp. λαροτέρην habent Nonn. *Dion.* LXI, 251 et carmen figuratum *AP* XV, 25, 21; de Iulio Vestino eius auctore vd. Beckby 1965, IV, 547); neque tamen id ob stare putamus, quin Callimachum eo uti potuisse existimemus. Quod ad Scholii Londiniensis scripturam

attinet, fortasse scholiasta primo μεγάλλ(αι) perperam scripsit, dein cum se erravisse animadvertisset, correcturam ΜΕΓΑ[ΛΑΡΑΙ] i.e. μέγα [λαραί] supra lineam addidit.

Haec nisi vana sunt, quid initio v. 12 scribamus? Fateor quidem me nihil invenisse praestantius illo ἄδόνες a Casanova excogitato: nam luscinae et propter cantus suavitatem λαραί appellari (cf. v. 16 μελιχρότεραι[15]), et propter corporis tenuitatem aptissime magnae mulieri opponi potuerunt. Poterat fortasse etiam ἀκρίδες proponi, cum grylli quoque (*Acheta domesticus* L.) propter cantum dulcissimum ita laudari solerent, ut saepe eius gratia ab hominibus (praesertim pueris vel puellis) alerentur, et postquam mortui essent, nonnunquam a poetis carminibus celebrarentur (vide e.g. AP VII, 190, 192, 194, 197, 198, etc.). Neque inopportune praeclarus ille locus Theocriti *Thalysiorum* menti subvenit, ubi Simichidas prae excellentibus illius temporis poetis, ut sunt Asclepiades (cognomento Sicelidas) et Philitas, se quasi ranam cum *gryllis* certare ait (*Id.* 7, 39-41):

οὐ γάρ πω κατ' ἐμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλὸν  
Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμω οὔτε Φιλίταν  
ἀείδων, βάτραχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὡς τις ἐρίσῶ.

Plura tamen me retinent quominus ἀκρίδες in Callimacho restituendum confidentius proponam: primum, quod hoc nomen nusquam reperio pro 'poesi' adhibitum (nam in Theocrito similitudo est, non metaphora, et *poetas* potius quam *poesim* significat), contra ἀ(η)δόνες saepe eo sensu adhiberi supra illustravimus; dein, ΑΚΡΙΔΕΣ una littera longius est quam ΑΔΟΝΕΣ, licet iota non multum spatii requirat. Tertium, si ad v. 16 ἀ[η]δονίδες restituendum est, probabilius videtur eandem metaphoram etiam priore loco a poeta adhibitam esse, quam carmina breviora nunc 'gryllos', nunc 'luscinas' appellari. Utcumque res est, cautius esse in praesens decrevi in optimo ἄδόνες acquiescere.

Sive ergo sententiam meam probabis sive minus, lector benevole, haec saltem te satis docuisse videor, scilicet qua ratione Callimachus (ut alii poetae complures) quid de carminibus scribendis sentiret ipsis carminibus, sermone usus poetico et figuris ornato, contra obtrectatores disputaverit; neque illud minoris momenti est, quam periculosum sit, si alicuius studiosi opinione auctoritateque contenti veritatem inquirere neglegamus. Vere enim Bastianini, qui primus post septuaginta annos oculos ad papyrum iterum admovere ausus est, primusque obsistere contra communem opinionem, virum Callimacheum se praebuit, cum spreto amne lutulento, viam angustam et plaustris non calcatam ingressus, ad purissimum fonticulum conversus aquam veritatis hausit.

---

## Adnotationes

[1] P.Oxy. 2079, ed. Hunt 1927, 45-57; accedunt notae A.E. Housman ap. eund.; novas editiones paraverunt inter alios Pfeiffer 1949, 1-8; Massimilla 1996, 57-64; Asper 2004, 66-68; Harder 2012, I, 115-125.

[2] Haec editio, licet H.J.M. Milne nomen prae se ferat, rectius H.I. Bell et ipsi A. Hunt tribuenda est, qui

missis invicem epistulis textum a Milne transcriptum pluribus auxerunt emendationibus, ita ut longe alius evaserit; vd. Lehnus 2006, 134-138.

[3] Ita Rostagni 1928, 11 (vide et. Lehnus 2006, 140), non “λεπτὸν supra κατὰ”, ut apud Pfeiffer 1949, 3 in apparatu legitur.

[4] Sunt qui Callimachum in v. 9 de se ipso loqui putent et ἔην pro prima verbi persona accipiant (vd. e.g. Pfeiffer 1949, appar. ad l.; Pretagostini 2006, 22); at quamvis poeta obscuram breviter diligit, nimis abrupta atque improvisa videretur Philiteae Cereris mentio versu sequenti facta.

[5] Videlicet poeta Homeri ‘Kerostasian’ quae dicitur (*Il.* XXII, 209-213) respexit, necnon Aristoph. *Ran.* 1365 sqq., ubi versus Aeschylis et Euripidis libra ponderantur (vd. Gargiulo 1992 et Massimilla 1996, 212).

[6] Vd. Köhnken 2001, 77-80. Callimachum invicem *Argonautica* novisse, aut saltem totius operis formam ac rationem, verisimile est, tametsi non certum (vd. Harder 2019, 12); aliter Murray 2014 et 2019, quae *Argonautica* non ante annum a.C. 238, i.e. post *Aetia* confecta, scribi coepa esse contendit, ergo Callimachum Apollonii opus legere nondum potuisse. Quod si ita sit, *longa navis* ad cyclica *Naupactia* (frr. 1-12 Bernabé; vd. Debiasi 2003) vel huiusmodi priscum carmen spectare potuit; Callimachum cyclicos poetas praecipue fastidivisse ex *Epigr.* 28, 1 Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν manifeste apparet.

[7] Plura exempla apud Casanova 2011, 195-196, qui ad formam contractam ἀδόνες confert [Mosch.] 3, 9 necnon ἀδονίδες in Theoc. *Epigr.* 4, 11 = 20, 11 G.-P. et [Mosch.] 3, 46.

[8] Vide e.g. Xen. *Mem.* II, 1, 34; IV, 1, 4, al.; Men. *Perinth.* fr. 2, 3 Kassel-Schröder; LXX *Deut.* 11, 2, 3; Polyb. VIII, 1, 1, etc.; adverbium μεγαλείως apud Xen. *Oec.* 11, 9, al.; Plat. *Thet.* 168c 4-5 (cp. μεγαλειότερον), *Hipp. ma.* 291e 3; Antiphan. fr. 190, 2 K.-A.; Alex. fr. 216, 6 K.-A. [corrupt.]. In Paeane in T. Quintium Flaminium composito (Powell, CA p. 173), cuius Plut. *Flam.* 16, 7 aliquot versus exscripsit, ad v. 2 μεγαλειοτάταν coniecit Farnell, sed μεγαλειοτάταν habent edd. plerr.

[9] De iunctura neutri μέγα adverbialiter usurpati cum adiectivo vide LSJ s.v., necnon exempla ibi allata: μέγ’ ἔξοχος *Il.* II, 480, νήπιος XVI, 46; μ. νήπιε Orac. ap. Hdt. I, 85, 2 (Q 102 Fontenrose); μ. πλούσιος Id. I, 32, 5; VII, 190; ὦ μέγ’ εὐδαίμων κόρη Aesch. *PV* 647.

[10] Callimachus quo tempore ordine ratione *Aetiorum* libros composuerit et ediderit, vehementer disputatur; vide Massimilla 1996, 34-40.

[11] ἀοιδῆ in ipso *Aetiorum* initio, fr. 1, 1 Hard.; praeterea ibid. v. 19, necnon frr. 57, 1 Hard.; *lamb.* fr. 203, 29 Pf.; *Hymn.* II, 17, 44; III, 137, etc.; ἀοιδός *Aet.* fr. 1, 23 Hard.; *lamb.* fr. 203, 53 Pf.; inc. sed. fr. 494, 1 Pf.; *Hymn.* I, 60, 71; II, 18, 43, 106, etc.

[12] Praeter singularem dativum νήπι in apud Anacr. fr. 13, 3 Gentili obvium, formam Ionicam a νεάνις contractam sola grammaticorum scripta, lexica et Byzantina Etymologica testantur: *Arcad. De pros. cath. Epit.* p. 34, 21 Schmidt; *Orion Etym.* p. 111, 3 Sturz; *Epimer. Hom.* 1 A1, 68, p. 60, 1 Dyck; *Et. Gud.* p. 392, 12-13 Sturz; *EM* p. 448, 29 Kalliergis; 604, 8, etc. Accedit inscriptio NHNI[Σ] puellae imagini apposita in vase Attico saeculi V exeuntis rubris figuris picto et Athenis in Museo Arch. Nat. servato (inv. 1561; AVI 0793; cf. Luppe 1997, 54).

[13] Vide Strat. *AP* XII, 13, 1, necnon Floridi 2007, 158 ad l.; praeterea Thgn. II, 1327 Ἦ παῖ, ἔως ἂν ἔχης λείαν γένυν; Ar. fr. 229 K.-A. καὶ λείος ὡσπερ ἔγγελος, χρυσοῦς ἔχων κικίννους; Pl. *Com.* fr. 60 K.-A. ἐπάθαλλε λείος ὦν. In Theoc. 5, 90 Κρατίδας ... ὁ λείος ὑπαντῶν, fortasse λείος pro ‘leniter, suaviter’ accipiendum et cum verbo coniungendum, vide Gow 1952, II, 107-108 ad l.

[14] Non multum enim a priore carmine (*AP* IX, 524) stilo differt, quod ad a.D. circiter 500 rettulerunt studiosi, cf. Beckby 1965, III, 524.

[15] μελιχρός, sicut λαρός, de vini ‘melliti’ dulcedine dicitur (Alc. fr. 338, 7 V.; Anacr. fr. 110, 1 Gent.; Teleclid. fr. 27 K.-A.), sed etiam de poetis (Hermesian. CA fr. 7, 51 Pow., de Anacreonte; Simias *AP* VII, 22, 5, de Sophocle) sive de eorum carminibus (Call. *Epigr.* 27, 2 Pf., de Hesiodi *Operibus*, quorum suavitatem Aratus in *Phaenomenis* imitatus sit).

---

## Librorum conspectus

Allen 1993

A. Allen, *The Fragments of Mimnermus. Text and Commentary*, Stuttgart 1993.

Angiò 2007

F. Angiò, *Callimaco*, Aitia, fr. 1,11-12 Pf. (= 1, 11-12 M.), "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 160 (2007), 32.

Asper 2004

M. Asper, *Kallimachos, Werke. Griechisch und Deutsch*, Darmstadt 2004.

Barigazzi 1956

A. Barigazzi, *Mimnermo e Filita, Antimaco e Cherilo nel proemio degli Aitia di Callimaco*, "Hermes" 84/2 (1956), 162-182.

Bastianini 1996

G. Bastianini, *Κατὰ λεπτὸν in Callimaco (fr. 1.11 Pfeiffer)*, in M.S. Funghi (ed.), *Ὅδοι διζήσιος. Le vie della ricerca. Studi in onore di Francesco Adorno*, Firenze 1996, 69-80.

Bastianini 2006

G. Bastianini, *Considerazioni sulle Diegeseis fiorentine (PSI XI 1219)*, in Bastianini, Casanova 2006, 149-166.

Bastianini 2009

G. Bastianini, *Ancora su Callimaco, fr. 1,11*, "Comunicazioni dell'Istituto Papirologico G. Vitelli" 8 (2009), 87-91.

Bastianini, Casanova 2006

G. Bastianini, A. Casanova (a cura di), *Callimaco: cent'anni di papiri*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze 9-10 giugno 2005), Firenze 2006.

Beckby 1965

H. Beckby, *Anthologia Graeca*, bd. I-IV, München 19652.

Benedetto 1990

G. Benedetto, *Una congettura di Augusto Rostagni (Call. Fr. 1. 11 Pf.)*, "Quaderni di Storia" 32 (1990), 115-137.

Cameron 1995

A. Cameron, *Callimachus and his Critics*, Princeton 1995.

Casanova 2011

A. Casanova, *Ancora su Mimnermo e Filita (e Apollonio) nel prologo degli Aitia*, "Prometheus" 37 (2011), 193-199.

Casanova 2015

A. Casanova, *Leggere oggi i primi versi del prologo degli Aitia*, "Prometheus" 41 (2015), 141-154.

Colonna 1952

A. Colonna, *Mimnermo e Callimaco*, "Athenaeum" 30 (1952), 45-57.

Coppola 1932/33

G. Coppola, *Il prologo degli Aitia ed il commento di Epaphroditos*, "Rendiconti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze Morali" s. III 7 (1932/33), 30-55.

Debiasi 2003

A. Debiasi, *Ναυπάκτια - Ἄργοις ναυπηγία*, "Eikasmós" 14 (2003), 91-101.

Edwards 1930

W.M. Edwards, *The Callimachus Prologue and Apollonius Rhodius*, "The Classical Quarterly" 24 (1930), 109-112.

Floridi 2007

L. Floridi, *Stratone di Sardi. Epigrammi*, Alessandria 2007.

Gallavotti 1933

C. Gallavotti, *Il prologo e l'epilogo degli Aitia*, "Studi italiani di filologia classica" 10 (1933), 231-246.

Gargiulo 1992

T. Gargiulo, *L'immagine della bilancia in Callimaco, fr. 1, 9-10 Pfeiffer*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica" n.s. 42/3 (1992), 123-128.

Gow 1952

A.S.F. Gow, *Theocritus, I Introduction, Text, and Translation, II Commentary, Appendix, Indexes, and Plates*, Cambridge 1952.

Harder 2012

A. Harder, *Callimachus, Aetia. Introduction, Text, Translation, and Commentary*, I-II, Oxford 2012.

Harder 2019

A. Harder, *Aspects of the Interaction between Apollonius Rhodius and Callimachus*, "Aevum Antiquum" n.s. 19 (2019), 9-34.

Hollis 1978

A.S. Hollis, *Callimachus, Aetia Fr. 1.9-12*, "The Classical Quarterly" 28/2 (1978), 402-406.

Hunt 1927

A.S. Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri Part XVII*, London 1927.

Köhnken 2001

A. Köhnken, *Hellenistic Chronology: Theocritus, Callimachus, and Apollonius Rhodius*, in Th.D. Papanghelis, A. Rengakos (eds.), *A Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden 2001, 73-92.

Lehnus 2006

L. Lehnus, *Prima e dopo αὐτὰ λεπτὸν*, in Bastianini, Casanova 2006, 133-147.

Luppe 1997

W. Luppe, *Kallimachos, Aitien-Prolog, V. 7-12*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 115 (1997), 50-54.

Maas 1934

P. Maas, *Neue Papyri von Kallimachos Αἴτια*, "Gnomon" 10/3 (1934), 162-165.

Massimilla 1996

G. Massimilla, *Callimaco, Aitia. Libri primo e secondo*, Pisa 1996.

Matthews 1979

V. Matthews, *Antimachos in the "Aitia" Prologue: A New Supplement*, "Mnemosyne" IV ser. 32/1-2 (1979), 128-137.

McKay 1978

K.J. McKay, *A Lost Work of Philitas?*, "Antichthon" 12 (1978), 36-44.

McNamee 1982

K. McNamee, *The Long and Short of Callimachus Aetia fr. 1. 9-12*, "The Bulletin of the American Society of Papyrologists" 19/1-2 (1982), 83-86.

Milne 1927

H.J.M. Milne, *Catalogue of the Literary Papyri in the British Museum*, London 1927.

Milne 1929

H.J.M. Milne, *Callimachus on Mimnermus*, "The Classical Review" 43/2 (1929), 214.

Milne 1931

H.J.M. Milne, *Bibliography: Graeco-Roman Egypt A. Papyri (1929-1930). 1. Literary Texts*, "The Journal of Aegyptian Archaeology" 17/1-2 (May 1931), 118-120.

Murray 2014

J. Murray, *Anchored in Time: the date in Apollonius' Argonautica*, in M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker (eds.), *Hellenistic poetry in context*, Leuven 2014, 247-284.

Murray 2019

J. Murray, *Quarrelling with Callimachus: a Response to Annette Harder*, "Aevum Antiquum" n.s. 19 (2019), 77-106.

Norsa, Vitelli 1933

M. Norsa, G. Vitelli, *Da papiri della Società Italiana*, "Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie" 28 (1933), 123-132.

Norsa, Vitelli 1935

M. Norsa, G. Vitelli, 1217, 1218, 1219, in *Papiri della Società Italiana XI*, Firenze 1935, 129-149.

Pfeiffer 1949

R. Pfeiffer, *Callimachus, I: Fragmenta*, Oxonii 1949.

Pretagostini 2006

R. Pretagostini, *La poetica callimachea nella tradizione papiracea: il frammento 1 Pf. (= 1 M.)*, in G. Bastianini, A. Casanova (a cura di), *Callimaco: cent'anni di papiri*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze 9-10 giugno 2005), Firenze 2006, 15-27.

Puelma 1957

M. Puelma, *Kallimachos-Interpretationen, I. Philetas und Antimachos im Aitienprolog*, "Philologus" 101 (1957), 90-100.

Rostagni 1928

A. Rostagni, *Nuovo Callimaco, I: Il prologo degli Aitia, testo e interpretazione; II: Callimaco e Apollonio Rodio: conclusioni; Appendice per la storia degli Aitia*, "Rivista di Filologia e di Istruzione Classica" 56 (1928), 1-52.

Sbardella 1996

L. Sbardella, *L'opera "sinora ignota" di Filita di Cos*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica" n.s. 52/1 (1996), 93-119.

Sbardella 2017

L. Sbardella, *Dai canti simposiali alla 'grande donna': Mimnermo e i suoi epigoni nel prologo dei Telchini di Callimaco*, "Rivista di Filologia e di Istruzione Classica" 45 (2017), 47-74.

Spanoudakis 2001

K. Spanoudakis, *Poets and Telchines in Callimachus' "Aetia"-Prologue*, "Mnemosyne" IV ser. 54/4 (2001), 425-441.

Spanoudakis 2002

K. Spanoudakis, *Philitas of Cos*, Leiden-Boston-Köln 2002.

Wimmel 1958

W. Wimmel, *Philitas im Aitienprolog des Kallimachos*, "Hermes" 86/3 (Nov. 1958), 346-354.

---

### English abstract

The well-known passage of the prologue of Callimachus' *Aitia* (fr. 1, 9-12 Pf. = Hard.) in which Philitas and Mimnermus are praised has puzzled scholars for almost a century: it is not clear, in fact, whether the poet is comparing their short poems to long works by themselves or by other authors, such as Antimachus or Apollonius. The latter's *Argonautica* are possibly the work which was referred to by a noun in the lacuna at the beginning of v. 10 (perhaps νῆῦν/ναῦν, or even ὄρῦν); as to the former, the "big lady" of v. 12 is likely to be his *Smyrneis*, to which the other short elegies are opposed, which were evoked by a metaphoric expression now lost in the lacuna. After Bastianini, who dismissed Rostagni's old reading αἰ κατὰ λεπτόν as palaeographically impossible and read αἰ μεγάλ(αι) with μεγα written above in the London scholium, the supplement αἰ μέγα λ[αφαί / ἄδόνες] (ἄδόνες already suggested by Casanova), i.e. "the very sweet-voiced nightingales", is proposed.

---

*keywords* | Callimachus; Philitas; Mimnermus; Comparison; Textual Criticism.

---

# Arqueología filológica y filología arqueológica

## Interrogantes y controversias epistemológicas persistentes

Roberto Indovina

### I. Introducción

La investigación sobre la cultura figurativa y textual de la Antigua Grecia, en las últimas décadas, ha dado lugar a una reconsideración radical de los paradigmas hermenéuticos tradicionales. En concreto, el estudio de la interacción entre el teatro ático y la cerámica figurada ha subrayado la división convencional entre las disciplinas filológicas y arqueológicas, y ha exigido el desarrollo de enfoques híbridos que puedan dar cuenta de la complejidad de los fenómenos transmediales.

En los estudios sobre cerámica griega de tema trágico, la perspectiva logocéntrica se contrapone a la iconocéntrica (Rebaudo 2015, 55-75). La posición logocéntrica entiende la imagen figurativa como mera ilustración del texto dramático, subordinándola invariablemente al relato literario (y por tanto privilegiando las fuentes textuales y el contexto arqueológico), mientras que el enfoque iconocéntrico defiende la autonomía del lenguaje visual y su capacidad para dar significado de modo independiente. Esta dicotomía es precisamente el eje de la polémica contemporánea. Estudios recientes han reabierto el debate entre quienes subrayan la preeminencia de las fuentes textuales y quienes defienden que la imagen puede operar como discurso autónomo. En este contexto, es necesario cuestionar los fundamentos epistemológicos que organizan el campo de investigación: ¿cómo leer una imagen cuando está cargada de sugerencias teatrales? ¿Qué tipo de conocimiento produce una figura, una escena, un mito pintado? ¿Y en qué medida el texto dramático puede, o debe, leerse como indicio de una praxis visual más amplia?

Este tipo de preguntas se ha intensificado a raíz de la irrupción, en el panorama académico, de estudios como los de Oliver Taplin, cuyos volúmenes *Comic Angels* y *Pots & Plays* (Taplin 1993; Taplin 2007) han situado en el centro del debate la relación entre el drama trágico y la figuración cerámica. Taplin propone concebir la pintura de vasos como un lenguaje autónomo y performativo, capaz de capturar, traducir y reconfigurar elementos de la experiencia teatral. Ante esta postura, la respuesta crítica de Luca Giuliani ha sido firme: en *Bild und Mythos* (Giuliani 2003) insiste en la necesidad de desconfiar de todo tentativo de "leer" las imágenes

como transcripciones de escenas dramáticas, reivindicando, en cambio, una aproximación arqueológica centrada en los códigos visuales y los contextos de uso de los objetos figurados. De hecho, Giuliani aboga por la autonomía de las pinturas vasculares (influenciadas por motivos teatrales), pero defiende que no se tomen como simples transcripciones literales de escenas dramáticas. Cabe destacar que el tema ha sido abordado también por Luigi Todisco (Todisco 2002; Todisco 2004), que a lo largo de los años ha producido estudios que no se limitan a sugerencias, sino que categorizan pruebas de teatralidad, atribuyendo directamente vasos a tragedias específicas y presentando estos datos como si fueran verídicos, sin cuestionar el estatuto de la imagen.

Giuliani retoma críticamente el modelo interpretativo propuesto por Taplin en *Pots, Plots, and Performance* (Giuliani 2018), sin oponerle una refutación, sino desplazando el foco hermenéutico desde la cuestión del reflejo teatral hacia los procesos de transformación icónica. El reconocimiento hacia Taplin es inequívoco y forma parte explícita de su estrategia discursiva:

“Before 2007, the best book on the subject was Taplin’s *Comic Angels*, which appeared in the early 1990s. Since then, for more than twenty years now, any contribution about the relationship between theatre and vase painting in southern Italy has inevitably centred on Taplin’s work. I myself have greatly profited from his writings as well as from conversations we have had; they gave me the opportunity to revise some opinions and to correct certain mistakes. Taplin and I happen to be interested in very much the same kind of problems; between our approaches I see plenty of agreement with only marginal divergences” (Giuliani 2018, 125).

Esta afirmación enmarca una reconfiguración sustancial del problema: si bien ambos comparten el interés por los vasos como posibles vectores de teatralidad, Giuliani rechaza cualquier identificación directa entre la imagen y la escena dramática, proponiendo –en su lugar– una lectura orientada a la lógica medial y funcional del objeto figurado.

La divergencia entre Taplin y Giuliani no es solo metodológica: es también ideológica, en el sentido ‘foucaultiano’ del término. Cada uno representa un régimen del saber, una economía del signo, una forma de concebir la relación entre la representación, la tradición y la recepción. En este sentido, el debate puede ser leído como un caso ejemplar de lo que Michel Foucault llamó “lutte pour la vérité” (Foucault 1984) –es decir, disputas que no se resuelven en el plano de los hechos, sino que configuran los propios criterios de inteligibilidad del campo de investigación. Taplin, heredero de una filología británica abierta a la performatividad y al contexto escénico (Revermann, Wilson 2008), se inscribe en una tradición que considera que el teatro es un centro generativo de sentido. Giuliani, por su parte, formado en la crítica iconológica alemana y en el formalismo arqueológico, reclama la especificidad irreductible del objeto visual y su autonomía respecto a las lógicas narrativas.

Es precisamente en esta fricción donde emerge con fuerza la necesidad de una “archéologie philologique” (para usar una expresión presente en Séchan 1926) que no tematice solo los objetos –imágenes, textos y mitos–, sino que examine los dispositivos interpretativos mis-

mos. En otras palabras, se trata de pasar de una hermenéutica de la representación a una metacrítica de la lectura: interrogarnos no solo sobre lo que vemos o leemos, sino sobre las condiciones mismas que hacen posibles y legítimas ciertas formas de ver y de leer. Desde esta perspectiva, el concepto de iconoδrama, acuñado en el marco del seminario *Pots&Plays*, emerge como herramienta teórica para idear la articulación entre imagen y mito teatral sin recaer en jerarquías disciplinarias. Como el mismo término indica, iconoδrama implica que ciertas composiciones vasculares funcionan como escenarios autónomos de acción visual donde se codifica la inspiración teatral y se reinscribe en el lenguaje plástico, sin limitarse a ilustrar pasajes textuales. Esta genealogía epistemológica se basa tanto en la tradición iconológica como en la semiótica de la *performance*, y se reactualiza en la crítica filológica contemporánea que cuestiona la capacidad del vaso para reactivar el mito teatral como forma de saber visual.

## II. Genealogía del 'iconoδrama'

La creación del concepto de iconoδrama –neologismo compuesto que concentra en su forma gráfica la conjunción dinámica entre εἰκών (imagen) y δράμα (acción escénica)– constituye una respuesta teórica a un problema que abarca transversalmente los estudios clásicos contemporáneos: cómo imaginar la relación entre la representación visual y el mito teatral sin que la primera eclipse a la segunda. Este término, retomado con fuerza en el reciente volumen *Iconoδramma* (Cataldo, Indovina 2024b), cuya fase embrionaria son los trabajos colectivos del seminario *Pots&Plays* (Bordignon 2015; Cataldo, Indovina 2024a), cristaliza un giro epistemológico hacia una comprensión relacional, procesual y poética del mito en su circulación visual y performativa.

No se trata, sin embargo, de una invención *ex nihilo*. El término iconoδrama se inscribe en una genealogía que se remonta a los debates sobre la mimesis, el estatuto ontológico de la imagen y la naturaleza teatral del arte figurativo en el pensamiento griego antiguo. Nunca ha dejado de haber interrogantes sobre el vínculo entre texto e imagen, pero gracias al desarrollo de una crítica filológica atenta a los procesos de recepción y de transposición, y a las dinámicas transmediales (Grilli 2021) se hizo posible concebir esa relación en términos de coproducción semiótica.

En este sentido, la noción de iconoδrama implica una crítica a la forma representacional clásica, aquella que presupone una correspondencia unívoca entre signo visual y referente textual. Ante la tentación mimética o ilustrativa, este concepto propone concebir las imágenes vasculares como vectores de mitos teatrales, es decir, como superficies en las que se concentran, se reconfiguran o incluso se reinventan motivos escénicos y sintaxis dramáticas. La pintura de vasos –especialmente en el período del siglo IV a.C., objeto predilecto del *corpus* 'tapliniano'– aparece como un espacio en el que el mito teatral se reelabora bajo las condiciones materiales, formales y simbólicas del medio figurativo.

Taplin fue el primero en sistematizar este enfoque con una metodología explícita, introduciendo una serie de categorías graduales para clasificar la relación entre una imagen y una obra

dramática. Estas tipologías, recogidas en *Pots & Plays* (Taplin 2007), han sido objeto de crítica por parte de estudiosos como Luca Giuliani, Monica Centanni y Alessandro Grilli, quienes ha subrayado los riesgos de un paralelismo abusivo entre texto e imagen, alertando contra las proyecciones anacrónicas del lector moderno sobre objetos cuya lógica interna responde a otros códigos. Para Giuliani, la imagen debe leerse en su especificidad medial y en su función dentro del contexto ritual, votivo, doméstico o funerario en el que se inscribe. La tesis central es clara: la figuración del mito no implica necesariamente una referencia directa a una representación teatral.

Ante esta crítica, Taplin ha reformulado su enfoque, desplazando el eje de la ‘representación’ a la ‘interferencia significativa’ (Taplin 2021). En este contexto se propone la noción de iconoñrama como mediación conceptual: una categoría no esencialista, sino heurística, que permite cartografiar los puntos de contacto, convergencia y fricción entre texto e imagen. Como bien argumentan Centanni y Grilli (Centanni, Grilli 2021, 51-56), esta categoría no define un objeto, sino una operación: la activación de una dramaturgia visual en el seno de la figuración cerámica, que lleve un mito teatral creado específicamente por el dramaturgo para la puesta en escena y que remita a un imaginario colectivo mitológico.

Desde una perspectiva ‘foucaultiana’, se podría decir que el iconoñrama funciona como un dispositivo: una red de relaciones discursivas y no discursivas que articula saber, poder y visibilidad. No se trata de identificar un origen del concepto, sino de trazar su diagramática: el conjunto de enunciados, prácticas, reglas de formación y exclusión que hacen posible su aparición en el campo académico. En este sentido, la historia de iconoñrama es también la historia de una mutación en el campo de los estudios clásicos, donde la noción de texto se ha expandido hasta incluir formas visuales, materiales y performativas de inscripción cultural. Estas formas están filtradas por la convención iconográfica relativa a la producción vascular de los siglos V-IV a.C.

Por eso, más que una categoría taxonómica, iconoñrama debe entenderse como una praxis crítica que permite romper con las jerarquías heredadas entre lo visual y lo verbal, entre lo arqueológico y lo filológico, entre el signo plástico y el signo literario-narrativo: habilitar una hermenéutica compleja que asuma la coimplicación de texto, imagen y mito teatral como zonas de creación, disputa y transformación del saber antiguo.

### **III. Taplin versus Giuliani: lógicas de interpretación**

El enfrentamiento teórico entre Oliver Taplin y Luca Giuliani constituye uno de los puntos más intensos –y productivos– del debate contemporáneo sobre la relación entre el teatro griego y la figuración cerámica. Podría parecer una lectura superficial de la divergencia entre los casos específicos y las atribuciones iconográficas puntuales, pero en realidad el núcleo del desacuerdo radica en los fundamentos metodológicos que cada autor emplea para concebir el estatuto epistemológico de la imagen en relación con el mito teatral. En otras palabras, lo que está en juego no es solo cómo se interpreta una pintura o un texto, sino qué es, en última

instancia, interpretar: qué tipos de evidencias y qué regímenes de legitimidad se encuentran en cada lectura.

Oliver Taplin ha defendido desde sus primeros trabajos una lectura que podríamos definir como inductiva e intensiva (Taplin 1977; Taplin 1978). Ante cada vaso examinado, el investigador construye un campo semiótico en el que convergen múltiples vectores: el texto dramático, el repertorio mitológico, la praxis escénica y los códigos visuales. La clave de su enfoque reside en la identificación de *signals*, indicios formales que permiten inferir una relación directa o indirecta entre una imagen y una obra dramática específica. Estos *signals* pueden ser un gesto inusitado, un atributo iconográfico infrecuente, una interacción corporal que no tiene precedente en otras representaciones del mismo mito. En todos los casos, Taplin se muestra dispuesto a concebir la imagen como una respuesta –consciente o inconsciente– a una escena teatral concreta. En su visión más reciente (Taplin 2024, 3-6), esta disposición se matiza: en el caso de la tragedia, Taplin sostiene que el poder del mito radica precisamente en su encapsulamiento narrativo, lo que reduce la visibilidad de elementos metateatrales en la imagen. Así, los vasos trágicos –incluso si derivan de una tradición escénica– tienden a operar dentro de una “membrana experiencial” que protege la intensidad del mito y minimiza la referencia teatral explícita.

Por su parte, el enfoque de Luca Giuliani se sitúa en las antípodas. Giuliani ha sostenido una crítica frontal a lo que considera un exceso de proyección interpretativa sobre las imágenes (Giuliani 2009). Su propuesta metodológica es claramente disyuntiva: insiste en la necesidad de separar los códigos, de respetar la especificidad medial y funcional de la imagen vascular, y de no confundir analogía iconográfica con intertextualidad dramática. Para Giuliani, la tentación de ver en cada escena figurada una escena teatral (que recuerde a una hipotética puesta en escena real) es una forma de anacronismo hermenéutico. La lógica interpretativa de Giuliani es, en este sentido, más arqueológica, deductiva y extensiva. En lugar de partir del texto dramático para buscar su rastro en la imagen, propone analizar las imágenes desde sus propios contextos de producción y uso: su función votiva, ritual, funeraria y decorativa. Se pone el foco en la tipología, en la producción en serie y en la repetición de motivos, más que en aquellas representaciones que son únicas y excepcionales. En lugar de *signals*, Giuliani trabaja con repertorios de formas estandarizadas que definen un sistema de significación visual relativamente autónomo. Esta autonomía de la imagen no implica, para Giuliani, una negación absoluta del texto, pero sí una cautela metodológica extrema a la hora de postular influencias cruzadas.

Por tanto, la oposición entre Taplin y Giuliani no debe entenderse como una mera discrepancia de criterios, sino como una pugna entre paradigmas interpretativos. Uno parte de la escena y busca la imagen que la prolonga o la refracta; el otro parte de la imagen y tiende a preservar su autonomía frente a posibles interferencias textuales. Uno propone el caso excepcional como conexión entre texto e imagen; el otro privilegia la regla, la producción en serie, el contexto como clave de lectura. Uno lee el vaso como un archivo escénico, el otro como un ob-

jeto semiótico autónomo. Lo que está en juego es precisamente la posibilidad de plantear una *filología de las imágenes* como campo transversal: capaz de articular texto, representación y figuración sin jerarquías predeterminadas.

A tenor de lo anterior, el concepto de iconoδrama va más allá de una solución conciliadora entre las dos posturas, reapareciendo como espacio de articulación crítica.

#### **IV. Estructuras retóricas de la polémica**

Toda controversia epistemológica, más allá del contenido argumentativo explícito, despliega una economía retórica: una serie de estrategias discursivas orientadas no solo a demostrar una tesis, sino a establecer un *ethos*, a modelar un horizonte de recepción y a normar implícitamente los modos de enunciación legítimos dentro de una comunidad académica. En este sentido, las posturas de Oliver Taplin y Luca Giuliani sobre el estatuto interpretativo de la imagen vascular y su relación con el drama griego pueden leerse también como un dispositivo retórico complejo, en el que cada posición articula una performatividad discursiva específica que organiza su eficacia, su legitimidad y su resistencia.

Oliver Taplin opera mediante una retórica de la acumulación inductiva, del *close reading* contextual y del montaje analítico. Sus textos no proponen una teoría general de la relación texto-imagen, sino que la construyen paso a paso, a través del análisis minucioso de casos singulares, cuidadosamente documentados, visualmente descritos y narrativamente reconstruidos. El gesto retórico predominante es el de la conjetura prudente, sostenida por fórmulas de modalización calculada: “apparently related to”, “probably related to”, “just possibly related to”, “may be related to”, “more than probably related to”, “related to”. Esta retórica de la probabilidad, lejos de debilitar su argumentación, le otorga una densidad heurística: no pretende clausurar la interpretación con afirmaciones dogmáticas, sino abrir un espacio de verosimilitud interpretativa basado en la plausibilidad narrativa, la coherencia formal y la consistencia contextual.

La estrategia discursiva de Taplin se apoya también en la construcción de un *ethos* de investigador sensible a la complejidad, atento a las excepciones, dispuesto a aceptar la ambigüedad como dato, y no como fallo. En este contexto, las categorías de *signals* y *dramatic potential* operan como núcleos retóricos que estructuran el discurso: no son demostraciones categóricas, sino operadores heurísticos que activan la atención del lector hacia posibles vectores de teatralidad en la imagen. Esta dinámica se inscribe en una tradición filológica de inspiración anglosajona, que privilegia el análisis casuístico, la construcción progresiva de sentido y el respeto por la polisemia del objeto cultural.

Ante esta retórica inductiva, Giuliani propone una retórica de la delimitación, del control epistemológico y del disenso de las categorías. Sus intervenciones se estructuran como actos de clarificación metodológica, en los que el gesto dominante es el de la negación: no se trata de interpretar más, sino de interpretar mejor, o incluso de no interpretar allí donde no hay suficientes condiciones para hacerlo. Su discurso se apoya en una sintaxis de oposición (tex-

to-imagen, forma-contenido, función-representación) y en una semántica de la desconfianza: se invita constantemente al lector a desconfiar de sus propias asociaciones, a resistirse al deseo de encontrar rasgos de teatralidad en cada imagen mitológica, a cuestionar los cimientos de la hermenéutica iconográfica.

El *ethos* que Giuliani construye es el de un filólogo crítico que rechaza los atajos interpretativos, que insiste en la autonomía semántica de los medios, y que llama a una vigilancia epistemológica constante. En sus textos, la argumentación se sostiene en una serie de oposiciones binarias que organizan el campo conceptual: *Funktionskontext* frente a *Bedeutungsüberschuss*, iconografía frente a narración, código visual frente a relato textual. Esta arquitectura retórica está diseñada para separar lo que puede decirse legítimamente sobre una imagen y lo que solo se puede especular desde el deseo de lectura del investigador moderno.

Así, la polémica entre Taplin y Giuliani no solo evidencia dos paradigmas metodológicos, sino que inicia dos corrientes disciplinares distintas. Por un lado, Taplin construye una narrativa analítica que seduce al lector a través de la reconstrucción plausible de hipotéticas escenas teatrales; mientras que, por otro, Giuliani impone un régimen de control interpretativo que obliga a detenerse en el umbral de lo que no puede probarse formalmente. Ambos planteamientos son eficaces, pero lo son en sentidos opuestos: uno abre el campo de la interpretación, el otro lo restringe; uno trabaja con la excepción significativa, el otro con la regularidad tipológica; uno seduce, el otro exige actuar con cautela.

Desde la perspectiva de la teoría del discurso (Foucault 1969), podría decirse que estas dos corrientes se disputan no solo el sentido de los objetos, sino la autoridad sobre los criterios de lectura. De hecho, cada una instituye un régimen de verdad, una gramática interpretativa y un tipo de lector modelo.

Las estructuras retóricas de la polémica Taplin-Giuliani revelan, entonces, que lo que está en juego no es solo el acceso a los objetos antiguos, sino el acceso a las condiciones mismas del sentido. Por eso, su disputa no puede resolverse en términos de corrección o error, sino que debe plantearse como una escena fundacional de la metacrítica contemporánea: un teatro del desacuerdo que dramatiza –de manera emblemática– los conflictos epistemológicos y éticos de las ciencias de la Antigüedad.

## **V. Metacrítica del debate. Epistemología, ideología y ética hermenéutica**

La confrontación metodológica entre Oliver Taplin y Luca Giuliani, leída a través del prisma de la teoría crítica contemporánea, revela dimensiones que exceden el plano puramente filológico o iconográfico. Más allá del desacuerdo técnico sobre la interpretación de ciertas imágenes cerámicas, lo que se despliega es un interrogante sobre las condiciones epistemológicas, ideológicas y éticas que configuran el campo y que organizan sus antagonismos internos.

Desde el punto de vista epistemológico, el debate se puede situar en el cruce de dos regímenes de verdad, en el sentido que les atribuye Michel Foucault: por un lado, un régimen indiciario y abductivo, que se nutre del archivo escénico, de las resonancias gestuales y de las coincidencias significativas (Taplin). Por otro lado, un régimen arqueológico y normativo, que privilegia la trazabilidad, la tipología y la función material de los objetos (Giuliani). El primero presupone que la imagen puede ser un testigo performativo del drama antiguo. El segundo insiste en que cada lectura se debe calibrar en función del código visual, el contexto de uso y la materialidad histórica del artefacto.

<b>dimensión</b>	<b>Taplin</b>	<b>Giuliani</b>
tipo de inferencia	inductiva, casuística	deductiva, normativizante
valor de la imagen	testimonio performativo	autonomía narrativo-visual
relación texto-imagen	red intertextual	convergencia tópica no intencional
lugar del espectador	comunidad teatral	receptor iconográfico genérico
retórica	hipotética, inclusiva	crítica, restrictiva

En este contexto, el concepto de evidencia se torna problemático: ¿qué cuenta como prueba?, ¿cómo se pondera la verosimilitud? y ¿qué grados de incertidumbre son aceptables? La interpretación no es un acto neutral: es una forma de apropiación, de enunciación situada y de toma de posición. En este sentido, la ética hermenéutica exige reconocer los límites de nuestro saber, pero también exige aceptar la carga creativa –y por tanto arriesgada– de todo gesto interpretativo.

La categoría de iconoḍrama puede entenderse como un intento de elaborar una tercera vía: una ética del riesgo calculado, una epistemología del contacto, una ideología de la porosidad entre disciplinas. No se trata de resolver el conflicto, sino de asumirlo como forma de saber, exigiendo al intérprete una atención extrema a los códigos, a los contextos y a las mediaciones, así como una sensibilidad para lo excepcional, para lo disonante y para lo que escapa a las clasificaciones normativas.

### **VI. Hacia una topología de la controversia: estructura formal del disenso**

Llegados a este punto, donde la metacrítica ha permitido esbozar las condiciones epistemológicas, ideológicas y éticas del debate Taplin-Giuliani, es necesario trazar una topología del disenso, es decir, identificar no solo los contenidos del conflicto, sino su forma, su dinámica interna y su lógica de estructuración. Una topología no se interesa por la causa o la resolución de la polémica, sino por su cartografía interna, por los vectores de tensión, los puntos de bifurcación, y las zonas de contacto y de fuga. Este enfoque permite visibilizar la arquitectura del enfrentamiento como una forma de producción teórica en sí misma.

En primer lugar, una de las características notables es la bidimensionalidad asimétrica del conflicto. Taplin y Giuliani no ocupan el mismo plano de discurso: uno trabaja desde una lógica inductiva de caso por caso (el vaso como unidad analítica), el otro desde una lógica sistemática que privilegia los códigos visuales y sus estructuras de repetición. Este desfase metodológico genera una tensión constante: Taplin busca singularidades significativas, mientras Giuliani insiste en la normatividad del repertorio iconográfico. El resultado no es una contradicción directa, sino un desnivel epistémico: cada uno responde a preguntas distintas, con herramientas distintas y con claves de lectura que rara vez comunican entre sí. Este desequilibrio se hace aún más visible si consideramos que Taplin (Taplin 2024, 3-6) propone una analogía funcional entre los tipos de experiencia teatral (tragedia, comedia, drama satírico) y las formas de figuración cerámica asociadas a cada uno. Según esta lectura, la imagen cómica exhibe de forma manifiesta su teatralidad –a través de máscaras grotescas, objetos escénicos y arquitecturas alusivas–, mientras que la imagen trágica conserva una contención mimética que refuerza la intensidad emocional del mito. Esta diversidad, más que una oposición excluyente, apunta a una lógica de simbiosis cultural entre texto, *performance* e imagen.

En segundo lugar, como se menciona anteriormente, se observa una asincronía hermenéutica: Taplin interpreta desde la escena, Giuliani desde el objeto. Esto implica dos fases distintas de lectura. Para Taplin, el momento privilegiado es el del acto teatral: incluso si la imagen lo reconfigura, su valor semántico se mide por su cercanía a una representación escénica reconocible. Para Giuliani, el momento privilegiado es el de la recepción material: el contexto de uso del vaso, su circulación social y su inserción en un sistema decorativo. Esta divergencia temporal genera una disputa no solo sobre el *qué* de la imagen, sino sobre el *cuándo* y el *cómo* de su interpretación.

Otra dimensión clave es la torsión del punto de referencia. Mientras Taplin presupone la existencia de un punto de referencia dramático previo (el texto escénico), y lee la imagen como eco, traducción o reflexión de esa experiencia, Giuliani invierte la relación: el punto de referencia es la imagen en sí misma, en su lógica autónoma, y todo texto evocado debe justificarse como construcción posterior del lector moderno. Aquí se produce una inflexión ontológica: la imagen ya no es ‘ilustración de’, sino ‘presencia en’, y remitirse a un texto se vuelve potencialmente sospechoso. Esta inversión del eje referencial es uno de los nudos más tensos del conflicto.

Topológicamente, estas tensiones se distribuyen en torno a una serie de nudos conceptuales que operan como catalizadores del disenso. Podemos identificar al menos cinco:

1. el estatuto del testimonio: ¿la imagen puede ‘dar testimonio’ de una representación dramática específica, o solo ‘formar parte’ de un imaginario mítico general?
2. la lógica del índice: ¿un gesto, un atributo y una disposición espacial pueden ser considerados *signals* de teatralidad, o es necesario un repertorio codificado más estable?
3. la función de la escena: ¿la escena representada tiene un valor narrativo autónomo, o depende de una preexistencia textual para su decodificación?
4. el modelo de transmisión: ¿la relación texto-imagen debe leerse como influencia, traducción,

transposición o interferencia?

5. la economía de la lectura: ¿hasta qué punto es legítimo construir hipótesis interpretativas sobre objetos fragmentarios, ambiguos o polisémicos?

Estos nudos no se articulan de forma lineal, sino como una red dinámica, donde cada punto tensiona al otro, generando una topología de la controversia que no se reduce a un simple binarismo. El campo que se configura es más bien rizomático (según Deleuze, Guattari 1980): no hay centro ni jerarquía fija, sino conexiones múltiples y trayectorias cruzadas.

Esta estructura formal del disenso permite comprender por qué el conflicto entre Taplin y Giuliani no ha producido una síntesis superadora, sino una proliferación de trabajos, enfoques, estudios de caso y discusiones metodológicas que han enriquecido el campo. El disenso actúa como matriz generativa: obliga a explicitar supuestos, a afinar criterios y a ensayar heramientas.

## VII. Consideraciones finales. El conflicto como forma de saber

El recorrido desarrollado a lo largo de estas páginas ha mostrado que el debate entre Oliver Taplin y Luca Giuliani no constituye un *impasse* sobre la interpretación de ciertos vasos: se trata de un conflicto de paradigmas, de ontologías de la imagen, de metodologías y de valores que tensionan las fronteras entre disciplinas, entre objetos, entre lenguajes.

Finalmente, podría decirse que este conflicto obliga a los actores a reposicionar sus *habitus*, a abrirse a alianzas transdisciplinarias: pensar no es consensuar, sino habitar el disenso, hacerlo operativo, y convertirlo en motor de indagación. El saber no se produce en la certidumbre, sino en la interrogación persistente. Y toda filología –si quiere ser tal– debe empezar por cuestionar sus propias formas de mirar, de leer y de interpretar. En este sentido, el conflicto no es un fracaso del pensamiento, sino su expresión más alta. La fricción y la polifonía de lógicas interpretativas constituyen, así, un laboratorio abierto a revisar sus fundamentos desde el propio conflicto que lo impulsa. Actúan como catalizadores de una pluralidad de voces, sin buscar un veredicto definitivo ni la autoridad del *ipse dixit*. Más bien como apertura de ventanas de investigación que permitan a este tema mantenerse vivo y seguir generando producción científica, estímulos y desafíos de indagación, como ocurre en el proyecto iconoĉrama.

---

## Referencias bibliográficas

Bordignon 2015

G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015.

Cataldo, Indovina 2024a

C. Cataldo, R. Indovina (a cura di), *Per una filologia delle immagini. Testi teatrali e pittura vascolare (V-IV sec. a.C.)*, Venezia 2024.

Cataldo, Indovina 2024b

C. Cataldo, R. Indovina (a cura di), *Iconoδramma. Miti plastici: teatro e pittura vascolare (V-IV sec. a.C.)*, "La Rivista di Engramma" 216 (settembre 2024), 7-12.

Centanni, Grilli 2021

M. Centanni, A. Grilli, ἀποξ ὀρώμενα. *Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.)*, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio-agosto 2021), 51-93.

Deleuze, Guattari 1980

G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris 1980.

Foucault 1969

M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris 1969.

Foucault 1984

M. Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres*, Paris 1984.

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.

Giuliani 2009

L. Giuliani, *Review of Pots & Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century BC*, "Gnomon" 81 (2009), 439-447.

Giuliani 2018

L. Giuliani, *Pots, Plots, and Performance. Comic and Tragic Iconography in Apulian Vase Painting*, in L. Audley-Miller, B. Dignas (eds.), *Wandering Myths: Transcultural Uses of Myth in the Ancient World*, Berlin-Boston 2018, 125-142.

Grilli 2021

A. Grilli, *Dal mito tragico all'immagine su vaso. Nuclei d'azione e dinamiche transmediali*, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio-agosto 2021), 95-121.

Rebaudo 2015

L. Rebaudo, *Teatro attico e iconografia vascolare. Appunti per un metodo di lettura e di interpretazione. Teatro e pittura vascolare: breve storia di un problema. Il quadro degli studi*, in G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015, 55-75.

Revermann, Wilson 2008

M. Revermann, P. Wilson, *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008.

Séchan 1926

L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.

Taplin 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

Taplin 1978

O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Cambridge 1978.

Taplin 1993

O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase Paintings*, Oxford 1993.

Taplin 2007

O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.

Taplin 2021

O. Taplin, *A Clue to the Riddle of the Dareios krater/vaso di Dario?*, "La Rivista di Engramma" 183 (luglio-agosto 2021), 13-20.

Taplin 2024

O. Taplin, *Reflections of Theatre in Vase-paintings: an Overview of their Variety*, in R. Morais, D. Leão, M. de Fátima Silva, D. Ferreira, D. Wallace-Hare (eds.), *Reading Ancient Objects Inside Out: Greek Figure-Decorated Pottery in Portugal*, Oxford 2024, 3-6.

Todisco 2002

L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, immagini, architettura*, Milano 2002.

Todisco 2004

L. Todisco (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2004.

---

### English abstract

This essay revisits longstanding debates in text-image studies, from views that subordinate image to text, to those asserting the narrative independence of Greek vases, with particular reference to the scholarly dispute between Oliver Taplin and Luca Giuliani. On the basis of the indispensable state of the art, as framed by Rebaudo (2015), this research analyses the rhetorical strategies employed by modern interpreters, conceptualising the vase as a device for visual staging whereby composition and scenes enact myth and evoke cultural imagery. Moreover, it considers the metacritical role of ceramic iconography in either reinforcing or challenging canonical interpretations of classical drama, while underlining the epistemological limits inherent in the text-image dialogue and advocating for a critical, interdisciplinary approach to this interplay.

---

*keywords* | Metacritique; Iconodrama; Taplin; Giuliani; Text-Image Relations; Vase Painting; Theatrical Texts.

---



la rivista di **engramma**  
giugno **2025**  
**225 • μετὰ τὰ κριτικά**

**μετὰ τὰ κριτικά. Debate and Polemic as Strategies of Knowledge  
in Ancient Greek Culture**

Vincenzo Damiani and Roberto Indovina

**Polemics in Antiquity**

**Was können die Musen Hesiod lehren?**

Mauro Tulli

**Un dibattito antico sulle strategie argomentative**

Marianna Angela Nardi

**Antike Kritik an der sokratischen Pädagogik am Beispiel der Epikureer**

Vincenzo Damiani

**Con o senza akribeia?**

Selene I.S. Brumana

**Ancora sull'οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον**

Luigi Trovato

**Modern and Contemporary Critical Debates**

**Critias' Pirithous and Aristophanes' Frogs**

Monica Centanni

**Lisistrata e il Commissario**

Alessandro Grilli

**De "magna muliere" in Callimachi Aetiorum prologo nonnulla disputantur**

Paolo B. Cipolla

**Arqueología filológica y filología arqueológica**

Roberto Indovina