

Frammenti sulla scena (online)  
Studi sul dramma antico frammentario  
Università degli Studi di Torino  
Centro Studi sul Teatro Classico  
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>  
[www.teatroclassico.unito.it](http://www.teatroclassico.unito.it)  
ISBN 9788875903589 / ISSN 2612-3908  
Supplementi 1 • 2025  
Atti del convegno *The Forgotten Theatre V (2024)*  
*The Staging of Menander's Comedies*



## NOTE AD ALCUNI ANAPESTI DI MENANDRO (*LEUC. FR. 1 K./S.*)\*

LEONARDO FIORENTINI  
UNIVERSITÀ ECAMPUS  
[leonardo.fiorentini@uniecampus.it](mailto:leonardo.fiorentini@uniecampus.it)

Da una testimonianza di 'Mar. Victorin.' (Aphthon.) *Ars* III 2 (*GL VI* 104,2) si ricava che Menandro fece uso dell'eupolideo (Men. test. 146 K./A.), altrove presente in commedia, ad esempio nella parabasi delle *Nuvole*, nella loro rinnovata versione; tuttavia, nella produzione di Menandro non restano esempi di questo verso. Cesio Basso (*GL VI* 255,10) attesta che sempre Menandro avrebbe utilizzato nel *Phasma* l'itifallico con alcune soluzioni (*Phasm.* test. ix K./S.), ma anche in questo caso non resta documentazione del verso tra i frammenti di quella commedia né in altre del poeta. Del resto, non sono numerosi gli esempi di metri diversi dal trimetro giambico in Menandro: fra i metri-ritmi che nella sua produzione superstite sono poco attestati, scarsa attenzione hanno ricevuto gli anapesti, limitati a quattro casi, non tutti sicuri, riconducibili alla struttura dei dimetri.

Secondo la più parte degli studi moderni, i dimetri sono la struttura portante degli anapesti organizzati in sezioni concluse dal paremiaco, che del dimetro è la forma catalettica. Un'antica descrizione che non ricorre alla nozione di dimetro si deve a Efestione, che presentava zone del testo poetico omogenee sul piano ritmico, composte da metri uguali e intervallate da catalessi o brachicatalessia, strofe che sono di lunghezza disuguale e a cui, secondo l'erudito, si conformerebbero svariati ingressi drammatici dei cori, ad esempio proprio quelli anapestici (*Poem.* 6,3 p. 70,3-9 Cons.: κατὰ περιορισμοὺς δὲ ἀνίσους ἐστίν, ὅποσα ἐξ ὁμοίων συνεστῶτα ἔχει κατάληξιν ἢ βραχυκαταληξίαν μεταξύ, οὐ μέντοι ἴσοις μεγέθεσι ταύτην ἐπιζευγνυμένην αἰεὶ, οἷα μάλιστα φιλεῖ γίνεσθαι ἐν ταῖς παρόδοις τῶν χορῶν· ἐκεῖ γὰρ μετὰ δέκα ἀναπαιστικά, λόγου

---

\* Ringrazio gli organizzatori, i partecipanti al convegno, Angela Maria Andrisano, Francesco Paolo Bianchi, Loredana Di Virgilio, Liana Lomiento, Alberta Lorenzoni, Felice Stama e Vinicio Tammaro, con cui ho potuto discutere le considerazioni qui presentate.

χάριν, καὶ κατάληξιν ἐπάγουσιν εὐθὺς ὅμοια μὲν καὶ ἀναπαιστικά, οὐ μέντοι τῶν ἴσων συζυγιῶν). Si può forse ipotizzare che in età antica esistessero anche teorie diverse rispetto a quella formulata da Efestione per gli anapesti (qualora, ad esempio, la posizione espressa in *schol. rec. Ar. Pl.* 598 risalga in qualche modo a dottrine antiche)<sup>1</sup>, ma è altresì ragionevole ipotizzare che fosse la formulazione di Efestione quella più nota e anticamente forse più diffusa. Nel 1699, BENTLEY (1699, 133), alle prese con le lettere di Falaride, dedicava un ampio segmento della sua trattazione agli anapesti, riconoscendovi successioni in cui «feet run on to the paroemiac, that is, to the end of the sett, as if the whole had been a single verse»; valutava, dunque, tutto questo come un «general rule among the Greek poets; and even Seneca, the Latin Tragedian (to shew he was conscious of this rule, that I have now discover'd), never ends an anapestic verse with a cretic». Le note di Bentley furono poi citate da HERMANN (1816, 371) in un capitolo degli *Elementa doctrinae metricae* programmaticamente dedicato ai dimetri anapestici, dove se ne segnalava la natura adatta alla scena, ragione per cui il «genus» del dimetro anapestico addirittura «a solis usurpatum est scenicis poetis». WILAMOWITZ (1889, 128), rifiutando di fatto la nozione metrica di dimetro anapestico, ha spiegato la struttura del verso sulla base del fatto che la disposizione per dimetri e mono-metri dei sistemi anapestici è funzionale alla *mise en page*: «dass unsere metriker von Dimetern reden, zeigt nur, wie sehr sie mit den Augen messen, die Dichter rechnen nicht mit Dimetern: erst als die Buchpraxis eine Buchmetrik erzeugt hat, in der Kaiserzeit, gibt es welche». A una proposta, che in fondo aderisce a questa considerazione di Wilamowitz, si rivolse Snell, il quale, nella sua *Griechische Metrik*, non impiega la definizione di dimetri anapestici se non per quelli catalettici, come ha osservato WEST (1977, 89), impegnato a sua volta nella difficile questione della plausibilità del dimetro anapestico nei sistemi recitati, questione che egli risolveva in questi termini: «what I am suggesting [...] is that anapaestic dimeters are real, but a stylistic rather than a metrical phenomenon» (p. 94). E una posizione dichiaratamente simile ha assunto NESSELRATH (1990, 268 n. 74): «wirkliche metrische Trennungerscheinungen wie Hiat und *syllaba brevis in longo* sind bei diesen Lesezeilen nicht vorhanden. Wenn im Folgenden weiter von „Dimetern“ und „Monometern“ (auch diese ursprünglich ein Produkt der Schreibkonvention) gesprochen wird, dann lediglich im Sinne des konventionellen Schriftbildes unserer kritischen Ausgaben». Diversamente, la DALE (1968, 49) e poi la PARKER (1997, 56) hanno ritenuto la misura del dimetro come una nozione storicamente significativa sul piano metrico, tanto che si può constatare «the reality of the dimeter as the normal anapaestic phrase-length» (così la Dale).

Non è sempre immediato distinguere i cosiddetti anapesti lirici da quelli che sul piano esecutivo hanno conosciuto nelle intenzioni dei poeti altre rese, recitata, in *parakataloge* (un concetto pur sempre sfuggente, cf. *infra*) oppure cantillata. Gli indizi metrici di resa probabilmente lirica sono: la presenza di iato o *syllaba brevis in longo* fra i *metra*; la mancata coincidenza della fine del dimetro con la fine di parola; la mancanza della dieresi dopo il primo *metron*; la successione dattilo-anapesto, o anche la successione di nume-

<sup>1</sup> Come pensa WEST 1977, 89, che intende lo scolio di ascendenza eliodorea. Il testo dello scolio presenta un'analisi di questo tipo: ἐκθεσις τῆς διπλῆς ἐκ κῶλων ὁμοίων ἀναπαιστικῶν κα', ὧν τὸ πρῶτον δίμετρον ἀκατάληκτον, τὸ δευτέρον μονόμετρον ἀκατάληκτον, τὸ γ' ὅμοιον τῷ πρώτῳ, κτλ.

rosi spondei contigui, o la presenza del proceleusmatico; infine, nel paremiaco che conclude la serie anapestica, la presenza del dattilo anche oltre la prima sede<sup>2</sup>. Sul piano linguistico, un indizio di resa cantata potrebbe essere la presenza di dorismi, ma anche in tal caso mi pare preferibile una qualche cautela, in quanto l'introduzione di dorismi ha a che fare, semmai, con la tragedia del V sec. a.C. o con le sue parodie (cf. n. 15). Tutto questo non si traduce nell'automatica constatazione per cui l'assenza di simili scelte stilistiche indica che gli anapesti erano recitati, tanto che nell'esame di ciascun brano sarà utile, piuttosto, riconsiderare anche altri elementi, intesi propriamente alla scena, come la collocazione degli anapesti nel dramma, il loro contenuto, lo stile e, sul piano della tradizione, la colometria trādita, che sovente può essere un indizio dell'esecuzione e riflettere un rapporto fra metrica e semantica altrimenti oscurato<sup>3</sup>.

Per quanto sia del tutto opportuno ipotizzare che il caso abbia contribuito a determinare l'attuale scarsissima frequenza di anapesti in Menandro, è pur ragionevole pensare che tale rarità oggi osservabile si spieghi, in termini di probabilità, come esito di una dispersione che ha agito su un repertorio effettivamente povero di anapesti<sup>4</sup>, a differenza di quanto si può osservare nella commedia di V e di IV sec. a.C., dove gli anapesti sono ben attestati. Si possono tralasciare qui, e certo provvisoriamente, i passi in tetrametri anapestici catalettici, che nell'*archaia* paiono adottati in particolare in alcune specifiche sezioni dell'opera drammatica (parabasi e agoni, ma non solo); pare invece più utile rivolgersi ad altre misure anapestiche e specialmente alla categoria dei dimetri, in particolare nella *mise* in quanto più vicina all'esperienza di Menandro sul piano cronologico e comunque influenzata, si direbbe, da alcune delle soluzioni performative adottate da Aristofane. Secondo NESSELRATH (1990, 270-271), gli impieghi dei "dimetri" anapestici in Aristofane, quando non sono negli *pnige*, si possono ricomprendere in due tipologie: anapesti che introducono nuove parti della commedia<sup>5</sup> e anapesti in lamenti paratragici o comunque in passi interessati da una tensione emotiva evidente come, ad esempio, la preparazione del volo di Trigeo e il volo stesso (*Pax* 82-101 e 154-172)<sup>6</sup>. L'eredità

<sup>2</sup> Cf., fra gli altri, GENTILI/LOMIENTO 2003, 111.

<sup>3</sup> Rimando per questo e per una discussione di una storia della filologia sui dimetri anapestici a LOMIENTO 2023.

<sup>4</sup> La cautela è d'obbligo: Efestione sostiene che Epicarmo si servì del tetrametro anapestico catalettico e che compose due intere commedie in questo metro (p. 25,10-12 Cons.), ma nella produzione superstite del poeta restano solo due esempi brevi sicuri (fr. 108 e 114 K./A.).

<sup>5</sup> Per i passi ricondotti a questa varia fenomenologia, cf. NESSELRATH 1990, 270 n. 78. Non sembra che ogni sezione nuova in una commedia venisse introdotta esclusivamente da sistemi anapestici.

<sup>6</sup> Cf. in generale NESSELRATH 1990, 271 e n. 81. Quanto alla commedia di V sec. a.C. non aristofanea, pare che gli impieghi di Cratino si segnalino per alcune diversità rispetto a quanto noto da Aristofane. Fondamentale rimane la testimonianza di Heph. *Ench.* 8,6 (p. 26,17-27,6 Cons.), che annota come la forma catalettica del dimetro si chiami paremiaco, fornendone un'etimologia e alcuni impieghi, fra cui Cratin. fr. 151 K./A. (*Odisei*), su cui cf. BIANCHI 2017, 204-205. Di sicuro interesse è il fr. 182 K./A. (*Pylaia*), una sequenza *2an, 2an, 2an*, ricondotta da KOCK 1880, 65 e WHITTAKER 1935, 188 allo *pnigos* in dimetri anapestici di una parabasi in tetrametri anapestici catalettici, sulla base del confronto con Ar. *Ach.* 659-664, *Eq.* 547-550, *Ve.* 1051-1059, *Pax* 765-773, *Av.* 723-725. F.P. Bianchi mi segnala *per litt.* come il 123 K./A. (*Nemesi*) lasci aperta la possibilità che si possa trattare di un dimetro anapestico o di un tetrametro anapestico catalettico. Interessante anche per il tipo di esecuzione il fr. 61 K./A., organizzato in dimetri anapestici e caratterizzato sul piano linguistico da un dorismo, ciò che portava KOCK (1880, 30) a sostenere la resa cantata. Tra i frammenti anapestici di Cratino, mi pare significativo in particolare il fr. 171,1-28 K./A., dai *Pluti*, certamente parte della parodo e in dimetri.

aristofanea rintracciabile nella *mese* – osserva NESSELRATH (1990, 271) – si limita di fatto a tre casi di possibile parodia del *threnos*: Alex. fr. 167 K./A. (*Olynthia*), Eubul. fr. 77 K./A. (*Orthannes*) e 136 (*inc. fab.*). I restanti frammenti della *mese* non paiono rientrare nelle due categorie individuate da Nesselrath in Aristofane, perché, per lo più, sono lunghi e virtuosistici elenchi di pietanze<sup>7</sup>, anche se andrà considerato che nella produzione di Aristofane elenchi in dimetri anapestici, ancorché non di cibi, sono attestati (cf. *Nub.* 439-456 e specialmente *Pax* 974-1015<sup>8</sup>). E la caratteristica lunghezza delle sequenze anapestiche presentate nella *mese* è dunque una novità solo nel versante comico della poesia drammatica, dal momento che, secondo NESSELRATH (1990, 270), l'origine di questa opzione stilistica sarebbe da individuarsi nella tragedia in generale e in quella di Euripide in particolare: «Das Stilmittel der ausgedehnten anapästischen Reihen ist somit vielleicht eine weitere Hinterlassenschaft der euripideischen Tragödie an die Mittlere Komödie, die Inhalte jedoch (Speisen-kataloge; phantastische Ekphraseis) sind es nicht; und diese Kombination von Form und Inhalt darf man wohl als Eigenheit der Mese bezeichnen»<sup>9</sup>.

NESSELRATH (1990, 268 e n. 73) ritiene che l'unico frammento sicuro in anapesti della stagione della *nea* sia costituito da Men. *Leuc.* fr. 1 K./S., mentre incerto, in quanto senza contesto, sarebbe *Leuc.* fr. 6 K./S., frammento per cui si può notare anche come la scansione anapestica dipenda comunque dall'introduzione del tutto plausibile di un'elisione, oltre che da un qualche intervento di sistemazione delle parole superstiti (cf. *infra*). Tra i frammenti in anapesti si potrebbe annoverare anche un verso contenuto nel *P.Oxy.* LIX 3966, stampato da Austin e da Kassel e Schröder, non senza incertezze, tra i frammenti del *Karchedonios*. Qui la sequenza di brevi del v. 12 del papiro (v. 80 nelle edizioni, cf. ad esempio Austin e K./S.) potrebbe essere l'esito della soluzione di un anapesto<sup>10</sup>; inoltre, va considerato il brevissimo Men. *Kol.* fr. \*8 K./S., decisamente complesso sul piano della tradizione, perché presenta una coincidenza letterale con una sezione di Mnesim. fr. 4 K./A., un lungo pezzo anapestico citato nella sua interezza da Ath. 9, 402e-403d, quindi altre tre volte limitatamente ad alcuni piccoli segmenti. In 7, 301d, in particolare, Ateneo, occupandosi dei pesci detti ἡλακατῆνες, scrive: Μνησίμαχος Ἴπποτρόφῳ (fr. 4,34-35 K./A.): σκόμβρος, θύννος, κωβιός, ἡλακατῆνες. εἰσὶ δὲ κητώδεις, ἐπιτήδειοι εἰς ταρχείαν. Μένανδρος Κόλακί (*corr.* Casaubon) φησι· κωβιός, ἡλακατῆνες, κυνὸς οὐραϊὸν («Mnesimaco nell'Allevatore di cavalli:

---

Anapesti lirici sono i *cola* 2-6 di strofe e antistrofe della parodo degli *Uccelli*, ma non si tratta di sistemi organizzati interamente sulla misura portante dei dimetri anapestici, come nel caso dei *Pluti*.

<sup>7</sup> NESSELRATH 1990, 272: «Die Mehrzahl von ihnen kann man aber auch in zwei Gruppen einteilen: In wenigstens neun Fällen benutzt ein Mese-Komiker Anapästreihen, um einen seiner Charaktere lange Viktualien-Kataloge herunterrasseln zu lassen; mit der Länge stieg die virtuose Leistung des Schauspielers, und andere Bühnenfiguren konnte der Dichter dann auch entsprechend gereizt auf einen solchen Redefluß reagieren lassen, woraus einiges an komischem Spiel zu gewinnen war». Si può osservare che anche il frammento di Alessi sopra menzionato, pur configurandosi come un lamento, presenta un elenco di cibi, la cui miseria è origine del lamento stesso: si vedano in merito le opportune considerazioni di STAMA 2016, 318. Sul frammento e soprattutto sui dimetri, si veda anche ARNOTT 1996a, 484.

<sup>8</sup> Sul passo della *Pace*, cf. NESSELRATH 1990, 274.

<sup>9</sup> In uno studio pubblicato nel 1987, occupandosi dei metri della *mese*, lo stesso Nesselrath propendeva per un'esecuzione non lirica della ventina di frammenti in dimetri anapestici superstiti.

<sup>10</sup> Per gli anapesti soluti, si vedano GENTILI/LOMIENTO 2003, 114.



Dove si dice che Saffo, quando inseguiva il superbo Faone, nel suo delirio d'amore si sia lanciata da una rupe visibile da lontano; ma, per la tua preghiera, signore e sovrano, si faccia silenzio nel sacro recinto del promontorio di Leucade.

La proposta dell'immediata contiguità delle due pericopi si deve a Bentley<sup>11</sup>, ed è stata accolta da numerosi editori di Menandro, ma non da tutti. Va segnalato, ad esempio, che proprio Meineke, dopo avere stampato come un unico frammento il testo nelle due edizioni dei frammenti dei comici<sup>12</sup>, nel suo *Vindiciarum Strabonianarum liber* rigettò il tentativo di Bentley, senza esitazioni<sup>13</sup>. Sulla scia di WORDSWORTH (1844, 36 col. I), MEINEKE (1847, I, XX, e poi 1852, 172) modificava ἀλλά in ἄλμα, e proponeva una diversa sintassi, in quanto scorgeva nel frammento conservato da Strabone (οὐ δὴ — ἄναξ) una sola frase. Lo stesso fece poi KOCK (1888, 89-90), che adottò effettivamente la disposizione del materiale proveniente da Strabone e da Esichio come due frammenti distinti (vv. 312 e 313).

Il frammento conserva un momento di un episodio legato a un *bios* "favolistico" di Saffo<sup>14</sup>, in cui la parola scenica è intesa a evocare lo spazio dell'azione. Chi sia a pronunciare questa battuta si ignora, ma è plausibile che si tratti della stessa ζάκορος del tempio di Apollo che compare in *P.Oxy.* LX 4024, frustolo che riporta dieci trimetri giambici non completi, generalmente ricondotti alla *Leucadia*<sup>15</sup>. Come ha osservato *en passant* HANDLEY (2011, 146 e n. 28), il frammento anapestico della *Leucadia* rappresenta un caso in cui lo stile di Menandro si scosta da «a relatively confined choice of words to convey, in delicate informal versification, an impression of the live spoken discourse of personal relationships». Sotto questo aspetto, è certamente rilevante l'aggettivo ὑπέροκμος (v. 2), che, prima di questo frammento, si rintraccia solo in Eschilo (4x: *Pers.* 827, 831, *Sept.* 391, 404), sempre con lo stesso valore negativo che si registra anche in Menandro. Interessante dovrà dirsi anche il nesso οἰστρώντι πόθῳ, perché l'immagine del pungolo è patrimonio della poesia aulica a indicare sconvolgenti turbamenti (cf. *Aesch. Suppl.* 16 γένος ἡμέτερον τῆς οἰστροδόνου / βοός, «la nostra stirpe dalla giovenca provata dall'estro», detto di Io, in anapesti; ma cf. già *Od.* XXII 300, quindi, ad esempio, *Tim. PMG* 791,79, che reca οἰστρομανές, detto del mare). L'espressione nel suo complesso risulta inedita prima di Menandro, ma ha poi qualche rara ripresa, per cui cf. in particolare *Ael. VH* 9,39,7 (κατεφίλει γοῦν τὸν ἀνδριάντα περιβάλλων, εἶτα ἐκμανεῖς καὶ οἰστροθεῖς ὑπὸ τοῦ πόθου, «abbracciava la statua per baciarla,

<sup>11</sup> L'ipotesi risale al 1710, ma si legge *ap.* MEINEKE 1823, 470.

<sup>12</sup> Nella *maior* del 1841 a p. 158, poi nel vol. II della *minor* del 1847 a p. 926.

<sup>13</sup> MEINEKE 1852, 171-172, ma i dubbi del 1852 sono espressi già negli *Addenda dell'editio minor* (1847 I, XX): «egregie placet ingeniosa Wordsworthi ad Theocr. III 25 coniectura [...] ut subdubitare liceat an non recte Benteio auctore reliqua ab Hesychio servata Strabonianis iuncta sint». A queste considerazioni si rimanda anche nei *Supplementa addendorum dell'editio maior* dei comici (1857 I, CCLVII).

<sup>14</sup> I vv. 1-5 fino alla dieresi costituiscono una testimonianza di Saffo (fr. 211a 2 N.), per cui Neri ricorda che Strabone è «il primo a raccontare del celeberrimo salto della poetessa dalla rupe di Leucade, dal promontorio di Leucata su cui era un santuario apollineo» (2021, 876). Strabone riferisce questa notizia a Menandro, ma ritiene più plausibile la notizia degli ἀρχαιολογικώτεροι secondo cui il primo a gettarsi sarebbe stato Cefalo. Si veda BIANCHI 2020, 83-85 per le citazioni di Menandro in Strabone e per le questioni testuali che sollevano. Sui ritratti comici di Saffo cf. NERI 2021, 63-64 e la n. 338 a p. 63.

<sup>15</sup> Per le ragioni di tale assegnazione, accolta dai vari editori, cf. PARSONS 1994, 42.

completamente impazzito dal desiderio»). Nello stesso v. 3 si segnala l'assenza di operatività della cosiddetta *correptio Attica* in πέτρῶς. Quanto allo stesso trattamento dell'identico termine in Aristofane, ho rintracciato soltanto i due esempi di Ar. *Nub.* 597 (2χοῦ ὑψικέρατα πέτραν) e 604 (4δαῦ πέτραν σὺν πεύκαις σελαγεῖ): in entrambi i casi, si tratta dell'antode della parabasi, in cui il Coro intona un inno, mentre negli altri passi aristofanei in cui ricorre πέτρα si osserva la cosiddetta *correptio*, anche nei metri anapestici (*Eq.* 783) e in brani propriamente lirici<sup>16</sup>. In Menandro, πέτρα ricorre raramente, ma vi si registra sempre l'operatività della *correptio*, tranne – ed è probabilmente significativo – in un punto di *P.Oxy.* LX 4024, assegnato alla *Leucadia*: si tratta del v. 2 del papiro (ἄ]παντα πέτ'ρα[ι], καὶ θάλαττ' ἐστὶν κ[υ –); da notare che subito dopo (v. 8) si impone la misurazione breve della prima sillaba di πέτρα. In generale, gli esempi di non operatività della cosiddetta *correptio Attica* sono molto rari in Menandro, cf. *Mis.* 615 (Δη.) ἔ]χω σε, τέκνον. (Κρ.) ὦ ποθοῦμενος φαν[εῖς<sup>17</sup>. Sul piano stilistico, spicca anche la *Wortstellung* del v. 4, per la cui anastrofe cf. Ar. *Nub.* 279, dalla parodo delle *Nuvole* (vv. 278-281): πατρὸς ἀπ' Ὀκεανοῦ βαρυαχέος / ὑψηλῶν ὀρέων κορυφὰς ἔπι / δένδροκόμους, ἵνα / τηλεφανεῖς σκοπιὰς ἀφορώμεθα («dal padre Oceano che risuona nel profondo fino alle cime coronate di alberi di monti eccelsi: vedremo vette in lontananza di là»), a sua volta simile a Saffo (o Alceo?), fr. 44A,(a)6 N., dove si assiste all'inversione di sostantivo e preposizione (e una locuzione simile si trova nella silloge teognidea, v. 1291). Un'altra scelta stilistica rara, riconosciuta da BERNHARDY (1829, 259-260), si trova nel paremiaco di chiusura (6), dove περὶ è posposto e potrebbe avere un significato simile a quello che assume in *Od.* V 68 e 130.

L'invocazione δέσποτ' ἄναξ (v. 5) ha una propria diffusione nel linguaggio liturgico. In commedia si trova in momenti di parodia del linguaggio aulico o nelle inserzioni di generi intercalari: si vedano ad esempio Ar. *Nub.* 264 (preghiera in anapesti, rivolta alle *Nuvole*), *Vesp.* 875 (preghiera in anapesti, per Apollo), *Pax* 90, fr. 615 K./A. (parodia di una libagione). La richiesta di εὐφημία, il silenzio religioso che precede un atto liturgico, conta svariate attestazioni in Aristofane<sup>18</sup>, nove delle quali espresse in sistemi anapestici<sup>19</sup>. Fra i passi aristofanei si direbbe che il più simile a quello di Menandro sia offerto da *Thesm.* 39-45, perché la richiesta di silenzio ha un referente spaziale, ancorché "cosmico"<sup>20</sup>, e perché è pronunciata dal Servo di Agatone, che innalza di fatto una preghiera, beninteso parodica, nella convinzione di essere solo, in quanto ignaro che Euripide e il Parente lo stanno osservando. Il Servo di Agatone si comporta, insomma,

<sup>16</sup> L. Di Virgilio mi segnala Ar. *Thesm.* 998 πετρώδεις βρέμονται misurabile come due bacchei.

<sup>17</sup> Importanti considerazioni in HANDLEY 1965, 205.

<sup>18</sup> WILLI 2003, 44-45, registra undici occorrenze aristofanee in totale della radice εὐφημ- a indicare il silenzio assoluto che precede una preghiera o un rito comunitario. In questa sede, si può forse aggiungere *Nub.* 297 (ἄλλ' εὐφήμει· μέγα γὰρ τι θεῶν κινεῖται σμῆνος ἀοιδαῖς) – detto da Socrate, in veste di sacerdote delle *Nuvole*, a Strepisade – dal momento che, subito dopo la richiesta di silenzio, le *Nuvole* intonano il proprio inno. Sull'impiego della radice εὐφημ- in Aristofane si veda BRAVI 2015. Per una discussione delle occorrenze nella tragedia, cf. SOMMERSTEIN 1989, 283-284. E, per uno studio delle richieste di silenzio in tragedia, si veda GALVANI 2015.

<sup>19</sup> Nel canto finale delle *Eumenidi* eschilee il verbo appare come un *refrain* al v. 1035 e al v. 1039, che, come mi segnala L. Lomiento, è considerabile un tetrametro dattilico catalettico, secondo la colometria dei codici.

<sup>20</sup> Cf. Mesom. *Sol.* 1-4, su cui cf. WILLI 2003, 45 n. 130.

come un officiante che favorisce l'epifania delle Muse che hanno consuetudine con il poeta tragico (vv. 41-42). Si direbbe che, senza intenti parodici, anche in Menandro si assista a una situazione in cui l'officiante del *temenos* di Apollo invoca il silenzio rituale, forse in solitudine o presunta tale.

Come siano stati eseguiti i versi menandrei è oggetto di dibattito. MEINEKE (1841, 159) esplicitamente parla di «carmen», e a una possibile esecuzione lirica pensano, fra gli altri, ARNOTT (1996, 231, il quale ammette poi anche una sorta di salmodia), BLUME (2014, 124) e MAGGIO (2015/2016, 12-13), che parla di metri «specificamente lirici»; PARSONS (1994, 45), invece, indica questi anapesti come «spoken», se non vuol semplicemente indicare così chi pronuncia quelle frasi; più recentemente, FERRARI (2004, 144) ha osservato come non ci siano elementi che depongano a favore di una sicura esecuzione melica, e segnala in particolare l'assenza di dorismi – tuttavia non obbligati in commedia – considerazione fatta propria ora da PETRIDES (2021, 172), che ritiene dunque «likelier» un'esecuzione non cantata; PERUSINO/GIACOMONI (1999, 158-159) propongono la presenza della musica come accompagnamento degli anapesti della *Leucadia*, ma non si pronunciano sull'esecuzione<sup>21</sup>. Una posizione aporetica sulla *performance* degli anapesti della *Leucadia* mi pare, provvisoriamente almeno, la più appropriata, data l'assenza di elementi chiari in tal senso<sup>22</sup>.

Se anche non si può essere certi di una modalità esecutiva, si può comunque avanzare qualche considerazione minima sulla funzione drammaturgica degli anapesti della *Leucadia*. Lo *schol.* (A) Heph. *Poem.* 6,3, cioè lo scolio al brano di Efestione riportato sopra e relativo ai sistemi anapestici, osserva che l'espressione *κατὰ περιορισμοὺς δὲ ἀνίσους* gode di uno specifico esempio, oltre alle generiche *parodoi* corali menzionate dal metricista, nella *Leucadia* di Menandro, la cui *εἰσβολή* avrebbe appunto questa forma poematica (*οἷα ἔστιν ἡ εἰσβολή τῆς Λευκαδίας Μενάνδρου*). E alla *εἰσβολή*, appunto, gli stu-

<sup>21</sup> Non so se le autrici intendano ciò che alcuni studiosi definiscono *parakatalogé*, termine che, pur diffuso nella manualistica corrente con diverse accezioni, è molto raro nell'antichità, poiché ricorre di fatto in Ps.-Aristot. *Probl.* 19,6 e Ps.-Plut. *Mus.* 1141a 1, con alcune differenze. Nei *Problemata* si afferma: *διὰ τί ἡ παρακαταλογή ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; παθητικόν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης. τὸ δὲ ὀμαλὲς ἔλαττον γοῶδες* («Perché c'è la *parakatalogé* nei canti, tragicamente? Forse per il contrasto? Una forma contrastante è ricca di *pathos* anche in una grande disgrazia e in un grande dolore. Una forma abituale è meno adatta alla pena»). Sul termine e sulla sua interpretazione si veda, fra gli altri, MOORE 2008, che ridiscute le interpretazioni consolidate e avanza una nuova proposta esegetica di accompagnamento musicale della recitazione.

<sup>22</sup> I doppi spondei che chiudono i dimetri 1, 3, 5, non sono significativi sotto questo aspetto, dal momento che nei dimetri non lirici si tende a evitare la successione di tre o quattro spondei, non di due, e ciò si osserva soprattutto in tragedia, dove comunque i doppi spondei sono ben attestati: se si circoscrive la resa spondaica alla seconda parte del dimetro, essa si trova, per esempio, in Aesch. *Pers.* 23, 31, 46, o in *Supp.* 11. Anche la paratragica preghiera del Servo di Agatone nelle *Tesmofoiazuse* (cf. *supra*), ritenuta non cantata, si apre con un dimetro anapestico olospondiaco (v. 39) e presenta poi la abbastanza diffusa realizzazione in spondei di alcuni *metra* anapestici nella seconda parte del dimetro (vv. 55-56, dove nel secondo dimetro *l'aprosdoketon* travolge l'aulica dizione del Servo). Similmente, in Ar. *Nub.* 439-456 si osservano numerosi spondei come realizzazione dei dimetri anapestici: si tratta di una tirata di Strepsiade che non ha indizi di esecuzione lirica, né mi pare che il canto sia qui funzionale; semmai, nelle intenzioni del poeta, essa potrebbe essere stata cantillata in modo da avviare il successivo duetto lirico fra Strepsiade stesso e il Coro. Per l'assetto testuale del brano di Aristofane, si veda ora TAMMARO 2024, 177-180, e, sull'esecuzione non cantata, PRETAGOSTINI 1976, 198-199.

diosi assegnano gli anapesti. Che cosa si intenda con εἰσβολή non risulta tuttavia chiaro, perché, se nello *schol. vet. Ar. Ra.* 1 si dice che quella è la εἰσβολή dell'opera, e se in *Arg. I Eur. Med.* il termine viene posto in riferimento sicuramente ai primi versi<sup>23</sup>, tuttavia nello *Ps.-Longino (Subl. 38,2)* con εἰσβολή si fa riferimento all'attuale § 8 del *Panegirico* di Isocrate, dunque a una parte iniziale dell'opera ma non all'inizio vero e proprio<sup>24</sup>. Rispetto al significato di εἰσβολή, è interessante Strab. 13,1,70, che introduce un frammento in trimetri giambici di Eschilo (\*143 R.<sup>2</sup>), dai *Mirmidoni* (ἀφ' οὗ δέχονται τινες εἰπεῖν Αἰσχύλον κατὰ τὴν εἰσβολὴν τοῦ ἐν Μυρμιδόσι προλόγου, «a questo alcuni riferiscono ciò che Eschilo dice nell'avvio del prologo dei *Mirmidoni*»). Fu PAUW (1745, 1101) a emendare il testo di Strabone modificando il titolo della tragedia eschilea in Μυσοί, poiché dei *Mirmidoni* esistono alcuni dimetri anapestici (fr. 131 R.<sup>2</sup>), che le testimonianze antiche – Harp. 259,10 D. e *schol. Ar. Ra.* 992 – definiscono come ἡ ἀρχή della tragedia. La proposta di Pauw ha incontrato numerosi favori presso gli editori moderni, ed è accolta da ultimo da Radt, che ricorda, sulla scia di Dindorf, come i versi dell'*Andromeda* di Euripide (in anapesti), parodiati dal Parente nelle *Tesmofoiazuse*, siano definiti dallo *schol. Ar. Thesm.* 1065 «inizio del prologo» (τοῦ προλόγου Ἀνδρομέδας εἰσβολή). Da segnalare tuttavia il dissenso di HERMANN (1833, 5 [1834, 139]), che giudicava l'espressione di Strabone riferita alla prima formulazione in trimetri degli attori, ciò che comportava, a suo avviso, la piena liceità degli anapesti di marcia come apertura dei *Mirmidoni* ad opera del Coro<sup>25</sup>, cui sarebbero seguiti i successivi trimetri, traditi da Strabone<sup>26</sup>.

Richiamo questo dibattito eschileo, perché il passo in anapesti di Menandro, che potrebbe provenire dalla εἰσβολή dell'opera, è stato giudicato contiguo al testo in

<sup>23</sup> Riporto la sezione interessata: ἐπαινεῖται δὲ ἡ εἰσβολὴ διὰ τὸ παθητικῶς ἄγαν ἔχειν καὶ ἡ ἐπεξεργασία “μηδ' ἐν νάπαισι” (v. 3) καὶ τὰ ἔξης.

<sup>24</sup> Aristofane ricorre al sostantivo sei volte, due delle quali, secondo DENNISTON (1927, 117), come termine tecnico a indicare l'inizio di un'opera: si tratta di *Ra.* 956 (λεπτῶν τε κανόνας εἰσβολῶν ἐπῶν τε γωνιασμούς) e 1104 (εἰσβολαὶ γὰρ εἰσι πολλαὶ χᾶτεραι σοφισμάτων); sempre secondo lo studioso, «it seems likely that the literary sense of this word, too, was comparatively new in the year 405, and was originated by Euripides» (*ibid.*). Che sia da considerare nuova questa accezione di εἰσβολή nel 405 a.C., non pare dimostrabile (cf. le lucide considerazioni di WILLI 2003, 89), e anche l'impiego del termine in Antiph. fr. 189,21 K./A., dove pure significa 'inizio, introduzione', non sembra considerabile *tout court* un tecnicismo (cf. Willi, *l.c.*). A *Eur. Supp.* 92 (καὶνὰς εἰσβολὰς ὁρῶ λόγων) rimanda opportunamente Dover (1993, 311), in sede di commento di *Ar. Ra.* 956.

<sup>25</sup> Similmente FRITZSCHE (1838, 457) riteneva che la parola Ἀνδρομέδας nello scolio alle *Tesmofoiazuse* non si riferisca in questo caso al titolo della tragedia di Euripide, ma al nome del personaggio, e che dunque nello scolio si faccia riferimento all'inizio della *performance* del personaggio Andromeda, non propriamente all'inizio vero e proprio della tragedia. Si tratterebbe di una situazione prossima a quanto avviene, ad esempio, nello *Ione* di Euripide, dove il protagonista si presenta in scena con un monologo in anapesti non lirici (82-111) che precedono una monodia. Del resto, che εἰσβολή indichi anche un inizio di una sezione nuova e non necessariamente *tout court* l'inizio, sebbene possa essere il suo impiego in senso assoluto il significato prevalente, si ricava ad esempio da *schol. Eur. Hec.* 1199. Nelle espressioni sopra ricordate va forse tenuto conto del complemento di specificazione.

<sup>26</sup> F.P. Bianchi *per litt.* segnala «che un simile sbaglio di ascrizione da parte di Strabone, in genere molto preciso anche perché poteva contare sulla consultazione diretta di testi della biblioteca di Alessandria, non pare molto probabile e si dovrebbe, al limite, pensare a un errore già presente nella sua fonte (più probabilmente di una svista dovuta a citazione mnemonica, il che sarebbe meno coerente con la precisa indicazione della scena di ascrizione)». Sulle citazioni di testi drammatici in Strabone, cf. BIANCHI 2020, 67-68.

trimetri giambici offerto da *P.Oxy.* LX 4024: nel dettaglio, secondo una proposta formulata in una propria relazione da Handley e seguita da Arnott in sede di edizione di Menandro, e poi da BLUME (2014, 124)<sup>27</sup>, la battuta in trimetri giambici della ζάκορος, con cui si interrompe il frammento papiraceo, «fits neatly»<sup>28</sup> col frammento anapestico, tanto che Arnott stampa e traduce il testo in questo modo<sup>29</sup>:

[...]	ὑψηλὴν λέγεις	3ia
	οὐ δὴ λέγεται πρώτη Σαπφῶ	2an
	τὸν ὑπέροκτον θηρῶσα Φάων'	
	οἰστρῶντι πόθῳ ῥίψαι πέτρας	
	κτλ.	

[that] towering crag –  
 Where 'tis said Sappho first, when pursuing her proud,  
 High and mighty Phaon, in her frenzied desire,  
 Threw herself from the cliff

Arnott, nell'accogliere la proposta di Handley, ricorda Eur. *Ion* 1440-1442, per spiegare la metabola ritmica all'interno della stessa frase coincidente col passaggio dal recitato dei trimetri giambici al cantato<sup>30</sup>, dal momento che lì Creusa passa dai trimetri giambici ai metri lirici inaugurati dal giambelego del v. 1441, durante il duetto che segna il riconoscimento reciproco fra Creusa e suo figlio Ione. Come ha osservato Barrett, in un lavoro pubblicato postumo e non datato ma precedente il 1963, i rari casi di passaggi dai trimetri giambici a un ritmo plausibilmente lirico (o viceversa), specialmente all'interno di battuta – battute più brevi della lunga tirata che si viene a creare in Menandro col congiungimento dei trimetri giambici agli anapesti – non si prestano a essere tutti ritenuti oggetto di un automatico e improvviso cambio anche nell'esecuzione. Sebbene di solito si osservi una pausa sintattica prima del passaggio dai trimetri giambici ai metri lirici o dai metri lirici ai trimetri giambici, e sebbene il contenuto di ciò che segue la pausa e che è espresso nel nuovo metro-ritmo sia di solito una sorta di ripetizione dei contenuti precedenti, le due parti sono a tal punto connesse da rendere improbabile «a complete change in delivery from song to speech – or speech to song»<sup>31</sup>. Per stare a Euripide, il cambio ritmico all'interno della battuta non si registra solo nel passo dello *Ione* ricordato da Arnott, ma anche in *IT* 827-828<sup>32</sup>, *Hel.* 658-659, *Ph.* 145-146, con il cambio ritmico fra un verso e l'altro, mentre si trova all'interno del verso in *Hel.* 640 e *Or.* 1354<sup>33</sup>. Secondo le indagini di Barrett, ispirate a una condivisibile cautela nella valutazione di ciascun passo

<sup>27</sup> Adotta le conseguenze performative della proposta avanzata da PETRIDES 2021, 171.

<sup>28</sup> ARNOTT 1996, 226; l'espressione è usata di nuovo a p. 231.

<sup>29</sup> ARNOTT 1996, 228-231 (nelle pagine dispari dell'intervallo si trova la traduzione inglese, e segnatamente a p. 231 la traduzione qui riportata).

<sup>30</sup> ARNOTT 1996, 226 (cf. *supra*).

<sup>31</sup> BARRETT 2007, 388.

<sup>32</sup> Si veda anche l'interlocuzione, proposta da MAAS 1926 e approvata da BARRETT 2007, 400, dei vv. 831-833, che attraverso il ritmo segue i sentimenti dei personaggi.

<sup>33</sup> Per un elenco dei passi, cf. BARRETT 2007, 388. In sede di commento della propria edizione dello *Ione* di Euripide, MARTIN 2018, 508 ritiene che il momento di cambio ritmico ed esecutivo avvenga nel v. 1441.

considerato in sé stesso e nel proprio contesto, non tutti questi luoghi euripidei si presterebbero a un improvviso cambio di *performance* coincidente col cambio ritmico: la ragione principale che induce a respingere ogni automatismo risiede anche nel fatto che tali variazioni espressive devono essere funzionali a una modifica dei sentimenti espressi dal personaggio, modifica che però non sempre si può constatare<sup>34</sup>. Gli esempi euripidei presentano peculiarità stilistiche cui non si avvicina il brano della *Leucadia* di Menandro, quale risulterebbe dall'unione dei trimetri giambici recitati col frammento in anapesti senza soluzione di continuità sintattica: nei luoghi tragici sopra ricordati, l'espressione lirica non si inizia nel momento del cambio ritmico all'interno della battuta ma è già adottata dall'altro personaggio coinvolto nel dialogo, e il passaggio serve a marcare un momentaneo slittamento emotivo del personaggio che nella parte precedente del dialogo si esprimeva in trimetri giambici. Tutti i brani euripidei, inoltre, non sono collocabili propriamente all'inizio del dramma, neppure *Ph.* 145-146 (passaggio da *3ia* a *2an*, cioè un enoplio), che peraltro fa parte di un lungo e articolato dialogo lirico-epirrematico fra Antigone e il Servo, inaugurato da Antigone che canta fin dal suo arrivo in scena (103). Come ulteriore elemento di cautela, ribadirei che le modalità esecutive degli anapesti menandrei non sono chiare (cf. *supra*), non presentando essi elementi certi di esecuzione lirica. Ne consegue che gli anapesti della *Leucadia*, posti nella εἰσβολή della commedia, potrebbero essere accostati forse a casi come Eur. *IA* 1-48, Ps.-Eur. *Rh.* 1-22, dove appunto aprono l'opera dei dimetri anapestici non lirici, diversamente da quelli cantati che inauguravano l'*Andromeda* (fr. 114 K.)<sup>35</sup>.

L'ipotesi di Handley, stampata da Arnott, di unione del testo papiraceo al frammento anapestico della *Leucadia*, è pertanto certamente suggestiva, ma mi pare che la cautela adottata da Austin<sup>36</sup> – che pure colloca il frammento papiraceo nel primo atto – di mantenere distinte le due parti, cautela che anima anche la successiva edizione di Kassel e Schröder<sup>37</sup> – che non mi pare pensino che per forza i trimetri precedessero gli anapesti – sia preferibile. Se si accantona l'ipotesi per cui le parole in trimetri giambici della ζάκορος e conservate in *P.Oxy.* LX 4024 proseguano con gli anapesti di Men. *Leuc.* fr. 1 K./S., e se si riconosce una certa plausibilità all'informazione dello scolio ad Efestione per cui l'inizio della *Leucadia* sarebbe stato caratterizzato da sistemi anapestici, mi sembra che la cauta proposta di PARSONS (1994, 45), *editor princeps* del *P.Oxy.* LX 4024, di collocare il testo papiraceo nella scena successiva rispetto a quella da cui provengono gli anapesti, abbia motivo di essere riconsiderata e ripresentata nelle edizioni di Menandro: «was this soliloquy followed by the scene in our papyrus? If so, the structure shows a clear likeness with Euripides' *Ion*, both dramaturgically (the scenic solo, the sacred place, the fetching of water) and in plot (parent and child, one a new arrival, one serving the temple – Leukadia reversing the age-roles)».

<sup>34</sup> Sull'amebeo lirico-epirrematico e sul fatto che la modalità esecutiva debba rispondere all'*ethos* del personaggio, cf. LOMIENTO 2018, 19: «as it presupposes a dialogue, and a specific *ethos* that is distinctly attuned to the characters acting and singing, it is a typically theatrical form».

<sup>35</sup> Alcuni potevano avere un'esecuzione non propriamente cantata ma cantillata (fr. 115 K.). Sull'inizio dell'*Andromeda* e sulla parodia che ne ha fatto Aristofane nelle *Tesmoforiazuse*, cf. MASTROMARCO 2008, in part. p. 182; sugli anapesti iniziali in Euripide, cf. CERBO 2017, 196-198.

<sup>36</sup> AUSTIN 2013, 66.

<sup>37</sup> KASSEL/SCHRÖDER 2022, 269-270.

I fr. 6 e 9 K./S. della *Leucadia* sono stati talora ricondotti alla sezione iniziale della commedia. Ai fini di questa indagine è certamente interessante, fra i due, il fr. 6 K./S., testimoniato da Cherobosco (*in Theodos. Can. GG IV/1 p. 330,32 Hilg.*), secondo cui Menandro indicò la cetra come «montana» perché fu “scoperta” sui monti da Hermes (χέλυσ ... σημαίνει δὲ τὴν κιθάραν, ὡς τὸ πάμφωνε οὐρεία χέλυσ· οὕτω Μένανδρος ἐν Λευκαδία ... οὐρεία δὲ εἶπεν, ἐπειδὴ ἀπὸ χελώνης χερσαίας ἐποίησεν αὐτὴν ὁ Ἑρμῆς, οἷον εἰπεῖν ἐν τοῖς ὄρεσιν εὐρισκομένη, «*chelys* ... indica la cetra, come “riso-nante montana *chelys*”: così Menandro nella *Leucadia* ... la definisce montana, poiché Hermes la realizzò da una tartaruga di terra, si può dire che fu trovata sui monti»). KOERTE (1959, *ad loc.*) rimandava a Eur. *Alc.* 446-447 (ὄρειαν / χέλυσ) e osservava che attraverso un’elisione in πάμφωνε la sequenza «quadrat ad systema anapesticum». L’interpretazione metrica complessiva, tuttavia, resta incerta; più sicura, invece, appare l’intonazione aulica dell’espressione e la sua formulazione, per cui cf. Sapph. fr. 118 N. (ἄγι δὴ χέλυσ δῖα τμοι λέγετ / φωνάεσσα τδὲ γίνεοτ, «Forza, divina tartaruga, †dimmit, diventa tu sonora», trad. it. NERI 2021, 465), frammento particolarmente significativo per la *Leucadia*, perché la poetessa è evocata nel fr. 1 K./S., e per il motivo topico dell’allocuzione allo strumento<sup>38</sup>. Sia detto *en passant* e in modo del tutto speculativo che, se gli anapesti del fr. 1 K./S. erano comunque accompagnati da musica seppur non cantati, l’allocuzione alla cetra sonora del fr. 6 K./S. poteva precedere il fr. 1 K./S. per suscitare l’avvio della *per-formance*, quale che essa fosse, piuttosto che seguire il fr. 1 K./S. per chiedere alla cetra di assecondare il silenzio rituale: mi pare che in tal modo l’aggettivo πάμφωνε assuma maggior pregnanza.

In definitiva, mi pare accettabile la collocazione di questi anapesti all’inizio della commedia – per quanto non all’inizio vero e proprio, visto che si comincia con una relativa – come indicato dalle testimonianze antiche, similmente a quanto avviene in alcune tragedie<sup>39</sup>, come il *Reso* pseudo-euripideo e l’*Ifigenia in Aulide*, il cui prologo non è unanimemente e *in toto* attribuito a Euripide. Come osservava Handley, le cui considerazioni sono state richiamate sopra, i fr. 1 e 6 K./S. della *Leucadia* stabiliscono, per Menandro, un linguaggio diverso da quello che egli adotta abitualmente nelle proprie commedie. Vale dunque la pena di osservare quanto sul piano della *lexis* notava Nesselrath nel concludere la propria disamina sui sistemi di “dimetri” anapestici nella *mese*, quando osservava che nella *nea* può dirsi esaurito l’effetto drammaturgico, tipico della *mese*, ottenuto con la parodia del ditirambo e appunto con gli anapesti, tanto che la commedia nuova avrebbe imboccato la strada del puro dramma parlato («folgerichtig den Weg zum reinen Sprechdrama ohne sprachliche oder formale Schnörkel zu Ende gegangen ist»<sup>40</sup>). Questa valutazione mi pare presenti un condivisibile valore generale, al punto che le sporadiche variazioni meritano attenzione perché devono aver avuto una funzione

<sup>38</sup> Sul frammento e su questo motivo, cf. NERI 2021, 795, che rimanda, fra gli altri passi, a *H. Hom. Merc.* 31-33, con l’apostrofe di saluto allo strumento (χαίρε φυὴν ἐρόεσσα χοροῖτύπε δαιτὸς ἑταίρη, / ἀσπασίη προφανείσα· πόθεν τόδε καλὸν ἄθυρμα / αἰόλον ὄστρακον ἔσσο χέλυσ ὄρεσι ζώουσα;).

<sup>39</sup> Per uno studio degli impieghi degli anapesti in tragedia in relazione alla drammaturgia, cf. MOORE 2024, e in part. p. 47, a proposito di Ione nella omonima tragedia: «Euripides thus establishes a strong connection between Ion, his worship of Apollo, and anapests, especially spondaic anapests».

<sup>40</sup> NESSELRATH 1990, 280.

specifica. Nel caso della *Leucadia*, la *lexis*, che si caratterizza nei frammenti anapestici per uno stile aulico, poteva suscitare nell'economia complessiva della trama un effetto in qualche modo straniante, creando forse un contrasto con il "tono" generale della commedia. Ma anche il trattamento metrico sarebbe potuto risultare decisivo per questo effetto: e se un tipo di esecuzione non può essere considerato più sicuro di altri, si può invece suggerire con maggior fiducia che, con questo impiego dell'anapesto, il commediografo innovasse qui la funzione del ritmo quale mezzo della *mimesis*, ai fini di una nuova drammaturgia e di un nuovo spettacolo.

### Bibliografia

- ARNOTT 1996 = W.G. Arnott, *Menander*, II, Cambridge/London 1996.  
 ARNOTT 1996a = W.G. Arnott, *Alexis: The Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996.  
 AUSTIN 2013 = C. Austin, *Menander. Eleven plays*, Cambridge 2013.  
 BARRETT 2007 = W.S. Barrett, *Greek Lyric, Tragedy, and Textual Criticism*, ed. by M.L. West, Oxford 2007.  
 BENTLEY 1699 = R. Bentley, *A Dissertation on the Letters of Phalaris*, London 1699.  
 BERNHARDY 1829 = G. Bernhardt, *Wissenschaftliche Syntax der Griechischen Sprache*, Berlin 1829.  
 BIANCHI 2017 = F.P. Bianchi, *Cratino. Introduzione e testimonianze*, Heidelberg 2017 (FrC 3.1).  
 BIANCHI 2020 = F.P. Bianchi, *Strabone e il teatro. La biblioteca drammatica della Geografia*, Baden-Baden 2020.  
 BLUME 2014 = H.-D. Blume, *The Development of the Five-Act-Structure*, in A. Casanova (ed.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca. Atti del Convegno Internazionale di Studi in memoria di Adelmo Barigazzi nel centenario della nascita* (Firenze, 30 settembre – 1 ottobre 2013), Firenze 2014, 121-129.  
 BRAVI 2015 = L. Bravi, *Scene di εὐφημία nella commedia di Aristofane*, in P. Angeli Bernardini (ed.), *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro*, Pisa/Roma 2015, 195-203.  
 CERBO 2017 = E. Cerbo, *Ritmo e ritmi della performance nell'Ifigenia in Aulide di Euripide*, "Lexis" 35 (2017), 192-209.  
 DALE 1968 = A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968<sup>2</sup> (1948<sup>1</sup>).  
 DENNISTON 1927 = J.D. Denniston, *Technical Terms in Aristophanes*, "CQ" 21 (1927), 113-121.  
 DOVER 1993 = K.J. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993.  
 FERRARI 2004 = F. Ferrari, *Papiri e mosaici: tradizione testuale e iconografia in alcune scene di Menandro*, in G. Bastianini, A. Casanova (eds.), *Menandro: cent'anni di papiri. Atti del convegno internazionale di studi*. Firenze, 12-13 giugno 2003, Firenze 2004, 127-149.  
 FRITZSCHE 1838 = F.V. Fritzsche, *Aristophanis Thesmophoriazusae*, Lipsiae 1838.

- GALVANI 2015 = G. Galvani, *Esortazioni al silenzio nella tragedia di V secolo*, in P. Angeli Bernardini (ed.), *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro*, Pisa/Roma 2015, 169-193.
- GENTILI/LOMIENTO 2003 = B. Gentili, L. Lomiento, *Metrica e ritmica greca. Storia delle forme poetiche della Grecia antica*, Milano 2003.
- HANDLEY 1965 = E.W. Handley, *The Dyskolos of Menander*, London 1965.
- HANDLEY 2011 = E.W. Handley, *The Rediscovery of Menander*, in D. Obbink, R. Rutherford (eds.), *Culture in Pieces: Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*, Oxford 2011, 138-159.
- HERMANN 1816 = G. Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, Lipsiae 1816.
- HERMANN 1833 = G. Hermann, *De Aeschylī Myrmidonibus, Nereidibus, Phrygibus*, Lipsiae 1833.
- HERMANN 1834 = G. Hermann, *Opuscula*, V, Lipsiae 1834.
- KASSEL/SCHRÖDER 2022 = R. Kassel, S. Schröder, *Poetae Comici Graeci. VI.1, Menander. Dyscolus et fabulae quarum fragmenta in papyris membranisque servata sunt*, Berlin/Boston 2022.
- KOCK 1880 = T. Kock, *Fragmenta comicorum Atticorum*, I, Lipsiae 1880.
- KOCK 1888 = T. Kock, *Fragmenta comicorum Atticorum*, III, Lipsiae 1888.
- KOERTE 1959 = A. Koerte, *Menandri quae supersunt. Pars altera: reliquiae apud veteres scriptores servatae, opus postumum retractavit, addenda ad utramque partem adiecit A. Thierfelder*, Lipsiae 1959<sup>2</sup>.
- LOMIENTO 2018 = L. Lomiento, *Aeschylus, Eumenides 778-1020. Observations on the Form of the Lyric-Epirrhematic Amoibaion*, "GIF" 70 (2018), 19-49.
- LOMIENTO 2023 = L. Lomiento, *Il proodo in anapesti in Aesch. Eum. 306-320*, in O. Portuese (ed.), *Sagaci corde. Studi di filologia classica per Rosa Maria D'Angelo e Antonino Maria Milazzo*, Roma 2023, 393-405.
- MAAS 1926 = P. Maas, *Euripides' Iph. Taur. 831ff.*, "Hermes" 61 (1926), 240.
- MAGGIO 2015/2016 = A. Maggio, *Tre testimonianze sulla metrica di Difilo*, "Incontri di filologia classica" 15 (2015/2016), 11-67.
- MARTIN 2018 = G. Martin, *Euripides. Ion*, Berlin/Boston 2018.
- MASTELLARI 2020 = V. Mastellari, *Calliade-Mnesimaco*, Göttingen 2020 (FrC 16.5).
- MASTROMARCO 2008 = G. Mastromarco, *La parodia dell'Andromeda euripidea nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, "CFC(G)" 18 (2008), 177-188.
- MEINEKE 1823 = A. Meineke, *Menandri et Philemonis reliquiae*, Berolini 1823.
- MEINEKE 1841 = A. Meineke, *Fragmenta comicorum Graecorum*, IV, Berolini 1841.
- MEINEKE 1847 = A. Meineke, *Fragmenta comicorum Graecorum*, ed. min., voll. I-II, Berolini 1847.
- MEINEKE 1852 = A. Meineke, *Vindiciarum Straboniarum liber*, Berolini 1852.
- MEINEKE 1857 = A. Meineke, *Fragmenta comicorum Graecorum*, V.1, Berolini 1857.
- MOORE 2008 = T.J. Moore, *Parakataloge: Another Look*, "Philomusica on-line" 7.2 [E. Rocconi [ed.], *La musica nell'impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche. Atti del Secondo Meeting Annuale di MOIΣA*] (2008), 152-161.
- MOORE 2024 = T.J. Moore, *Anapests and the Tragic Plot*, "Artehusa" 57 (2024), 25-54.
- NERI 2021 = C. Neri, *Saffo. Testimonianze e frammenti*, Berlin/Boston 2021.

- NESSLRATH 1990 = H.-G. Nesselrath, *Die attische mittlere Komödie: ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin/New York 1990.
- PARKER 1997 = L.P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1997.
- PARSONS 1994 = P.J. Parsons, *Menander, Leukadia?*, in R.A. Coles, M.W. Haslam, P.J. Parsons (eds.), *The Oxyrhynchus Papyri*, LX, 42-46.
- PAUW 1745 = J.C. de Pauw, *Aeschyli Tragoediae superstites, Graeca in eas scholia, et deperditarum fragmenta*, Hagae Comitum 1745.
- PERUSINO/GIACOMONI 1999 = F. Perusino, A. Giacomoni, *Un canto di risveglio nella commedia nuova. Nota al P.Oxy. 3966, "CFC" 9 (1999), 155-162.*
- PETRIDES 2021 = A. Petrides, *Menander's Leukadia. A Re-Examination of the Fragments and a New Chapter in the Play's Modern Reception*, in V. Mastellari (ed.), *Fragments in Context. Frammenti e dintorni*, Göttingen 2021, 163-187.
- PRETAGOSTINI 1976 = R. Pretagostini, *Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane, "SCO" 25 (1976), 183-212.*
- PRETAGOSTINI 1987 = R. Pretagostini, *I metri della commedia postaristofanea, "Dioniso" 57 (1987), 245-268.*
- SOMMERSTEIN 1989 = A.H. Sommerstein, *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1989.
- STAMA 2016 = F. Stama, *Alessi. Testimonianze e frammenti*, Castrovillari (CS) 2016.
- TAMMARO 2024 = V. Tamaro, *Tre passi di Aristofane, "Eikasmós" 35 (2024) 177-185.*
- WEBSTER 1970 = T.B.L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1970<sup>2</sup>.
- WEST 1977 = M.L. West, *Tragica I, "BICS" 24 (1977), 89-103.*
- WHITTAKER 1935 = M. Whittaker, *The Comic Fragments in Their Relation to the Structure of Old Attic Comedy, "CQ" 29 (1935), 181-191.*
- WILAMOWITZ 1889 = U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides. Herakles, I*, Berlin 1889.
- WILLI 2003 = A. Willi, *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford 2003.
- WORDSWORTH 1844 = C. Wordsworth, *Theocritus, Cantabrigiae* 1844.