

***Plutarco, Q.C. 9.15 (747A-748D).
Sui tre tempi del pantomimo: movimento, figura, mimica.
Qual è il loro significato e che cosa hanno in comune
con la poesia e la danza***

Paola Volpe Cacciatore
Università degli Studi di Salerno
pacacciatore46@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-0520-7652>

Riassunto

Nella *Quaestio convivalis* 9.15 Plutarco affronta un tema verso il quale mostra grande interesse, ossia l'introduzione di un nuovo genere teatrale, il pantomimo; di esso Plutarco indica e chiarisce quali sono le tre fasi, i tre tempi (φορά, σχῆμα, δεῖξις). Il testo, di cui si fornisce la traduzione, è corredato da note di commento.

Parole chiave: Plutarco, *Quaestiones convivales*, Pantomimo.

Abstract

In *Quaestio convivalis* 9.15 Plutarch deals with a subject toward which he shows great interest, namely the introduction of a new theatrical genre, the pantomime; regarding this genre Plutarch indicates and clarifies what are the three phases, the three times (φορά, σχῆμα, δεῖξις). The text, a translation of which is provided, is accompanied by commentary notes.

Key-words: Plutarch, *Quaestiones convivales*, Pantomime.

Nella *Q.C.* 9.14 (747A) Plutarco, prendendo la parola dopo Ammonio, dopo aver indicato l'importanza delle Muse, che intervengono per correggere ogni errore e ogni disarmonia, conclude il suo intervento, citando Melpomene e Terpsicore, perché il piacere passa attraverso le orecchie e gli occhi. Tali parole suscitano

la domanda di Trasibulo circa il valore da dare al termine φορά.

Già in *Q.C.* 7.8 (711EF-712A), facendo riferimento a quali intrattenimenti fossero adatti ad un simposio, il sofista Diogeniano, dopo aver escluso la tragedia per i toni pieni di *pathos*, la commedia antica per le espressioni scon-

venienti e volgari, ma non quella di Menandro per il suo linguaggio dolce e chiaro, aveva parlato di pantomimo (ὄρχησις) di Batillo¹, che richiama la danza del cordace e riproduce l'iporchema di Echo o di un Pan o di un Satiro che balla con Eros.

Proprio Batillo con Pilade di Cilicia

nel 22 a.C. aveva dato spettacoli a Roma di questo nuovo genere teatrale, che era considerato un'invenzione romana². Lo stesso Plutarco mostra di avere interesse per questo genere teatrale, tanto che, oltre alla citata *quaestio*, dedica all'argomento la *quaestio* 15 del libro 9, di cui propongo la mia traduzione:

1. Ἐκ τούτου πυραμοῦντες ἐπήγοντο τοῖς παισὶ νικητήριον ὀρχήσεως· ἀπεδείχθη δὲ κριτὴς μετὰ Μενίσκου τοῦ παιδοτρίβου Λαμπρίας ὁ ἀδελφός· ὠρχήσατο γὰρ πιθανῶς τὴν πυρρίχην καὶ χειρονομῶν ἐν ταῖς παλαίστραις ἐδόκει διαφέρειν τῶν παίδων. ὀρχουμένων δὲ πολλῶν προθυμότερον ἢ μουσικώτερον, δύο τοὺς εὐδοκίμους καὶ βουλομένους ἀνασφάζειν τὴν ἐμμέλειαν ἡξίουσαν τινὲς ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φορὰν. ἐπεζήτησεν οὖν ὁ Θρασύβουλος, [Ἀμμωνίου] τί βούλεται τοῦνομα τῆς φορᾶς, καὶ παρέσχε τῷ <Ἀμμωνίῳ> περὶ τῶν μερῶν τῆς ὀρχήσεως πλεονα διελεθεῖν.

1. E allora, come premio del pantomimo³, furono portate ai fanciulli focacce. Fu scelto come giudice, insieme con il maestro di ginnastica Menisco, mio fratello Lampria. Bene infatti aveva ballato la pirrica e sembrava eccellere sui giovani che frequentavano la palestra per il movimento delle braccia. Di molti che danzavano e che davano più importanza al ritmo della danza che all'armonia della musica, due, da alcuni considerati attenti e inclini ad osservare la melodia, chiesero che si mimasse movimento per movimento. Trasibulo, allora, domandò cosa significasse il sostantivo φορά, offrendo così ad Ammonio l'occasione di dilungarsi sui tempi del pantomimo.

¹ Batillo, originario di Alessandria di Egitto, fu ballerino e attore oltre che artista di pantomimo durante l'età augustea. Su di lui scrive Orazio, *Ep.* 14 e Tacito, *Ann.* 1.58.

² “La notizia, anzi ‘invenzione’ romana va spiegata con una presenza del pantomimo in un sistema spettacolare del tutto nuovo nel quale, in assenza di manifestazioni teatrali ormai quasi o del tutto scomparse, il pantomimo stesso acquistò un ruolo centrale e autonomo. Solo in questo senso va presa la notizia dell’invenzione romana, che ha una quota di verità se solo la riferiamo al contesto della vita dello spettacolo a Roma” (Rossi 2020: 786); cf. anche WEBB 2008: 59-61).

³ Traduco ὄρχησις con pantomimo, che si distingue dalla ὀρχηστική τέχνη, propriamente danza. Platone (*Leg.* 816e) distingue tra movimento e pose, considerando sempre la danza come arte di rappresentare visualmente un discorso.

2. Ἐφη δὲ τρί' εἶναι, τὴν φορὰν καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὴν δεῖξιν. «ἡ γὰρ ὄρχησις ἔκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν, ὥς τὸ μέλος τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων· ἐνταῦθα δ' αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεων εἰσιν. φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ <τὰς> σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πανὸς ἢ τινος Βάκχης σχῆμα διαθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἶδεσιν ἐπιμένωσι. τὸ δὲ τρίτον, ἡ δεῖξις, οὐ μιμητικὸν ἐστίν, ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων· ὥς γὰρ οἱ ποιηταὶ τοῖς κυρίοις ὀνόμασι δεικτικῶς χρῶνται, τὸν Ἀχιλλέα καὶ τὸν Ὀδυσσεά καὶ τὴν γῆν καὶ τὸν οὐρανὸν ὀνομάζοντες, ὥς ὑπὸ τῶν πολλῶν λέγονται, πρὸς δὲ τὰς ἐμφάσεις καὶ τὰς μιμήσεις καὶ ὀνοματοποιίας χρῶνται καὶ μεταφοραῖς, “κελαρύειν” καὶ “καχλάζειν” τὰ κλώμενα τῶν ῥευμάτων λέγοντες, καὶ τὰ βέλη φέρεσθαι “λιλαιόμενα χροὸς ἄσαι”, <καὶ> τὴν ισόρροπον μάχην “ἴσας ὑσμίνῃ κεφαλὰς, ἔχεν”, πολλὰς δὲ καὶ συνθέσεις τῶν ὀνομάτων κατὰ μέλη μιμητικῶς σχηματίζουσιν, ὥς Εὐριπίδης “ὁ πετόμενος ἱερὸν ἀνὰ Διὸς αἰθέρα γοργοφόνος”, καὶ περὶ τοῦ ἵππου Πίνδαρος “ὅτε παρ' Ἀλφεῶ σῦτο δέμας

Diceva che sono tre: il movimento, la figura⁴, la mimica⁵. «Il pantomimo è fatto di movimenti e pause. Come nella musica vi sono note ed intervalli, così qui le pause sono il punto d'arrivo di ogni movimento. Chiamano dunque φοραὶ i movimenti, σχήματα le figure e le posture: qui finiscono i movimenti ogni volta che, assumendo con il corpo l'aspetto di Apollo e Bacco, restano immobili come in un quadro in tale figurazione. Ma il terzo, la δεῖξις, la mimica, non è da considerarsi imitazione, ma espressione di ciò che si vuole rappresentare. Come infatti i poeti si servono di nomi propri come Achille e Odisseo, per indicare in modo più chiaro la terra e il cielo – cosa usuale presso molti, – e, per dare maggiore rilievo alle parole, di onomatopoeie e metafore, scrivendo ad esempio che le acque “gorgogliano” (κελαρύουσιν) e “mormorano” (καχλάουσιν) e che i dardi sono “desiderosi di penetrare nella carne” (λιλαιόμενα χροὸς ἄσαι. Hom., *Il.* 11.574) e riguardo ad una battaglia dall'esito incerto che “aveva la battaglia due teste uguali” (ἴσας ὑσμίνῃ κεφαλὰς ἔχεν. Hom., *Il.* 11.72); associano alle immagini le parole che siano in accordo con la musicalità del verso, come fa Euripide “Volando, l'uccisore della Gorgone verso il sacro cielo di Zeus” (fr. 985 K.) e Pindaro a proposito del cavallo “Quando sulla riva dell'Alfeo

⁴ Con σχῆμα intendo figura ovvero postura e anche gestualità. In Plu., *Plac. philos.* 883B si legge: “La figura è del corpo superficie, contorno e limite”. Cf. Quint., *Inst.* 9.11. “I singoli schemata <hanno> una funzione di richiamo al referente, che è la danza parodica vera e propria (...) sia essa *emmeleia*, *kordax*, *sikinnis*” (ROSSI 2020: 558). Cf. LAWLER 1954: 148-154 e WEBB 2008: 70-71. Lawler traduce σχῆμα con *initium figurae saltationis*.

⁵ È lo stesso messaggio compositivo che si attua nella lirica come nella tragedia: quello verbale, quello musicale, quello orchestrale.

/ ἀκέντητον ἐν δρόμοισι παρέχων”, καὶ Ὅμηρος ἐπὶ τῆς ἵπποδρομίας “ἄρματα δ’ αὖ χαλκῷ πεπυκασμένα κασσιτέρῳ τε / ἵπποις ὠκυπόδεσσιν ἐπέτρεχον”, οὕτως ἐν ὀρχήσει τὸ μὲν σχῆμα μιμητικὸν ἐστὶ μορφῆς καὶ ιδέας, καὶ πάλιν ἡ φορὰ πάθους τινὸς ἐμφαντικὸν ἢ πράξεως ἢ δυνάμεως· ταῖς δὲ δεῖξεισι κυρίως αὐτὰ δηλοῦσι τὰ πράγματα, τὴν γῆν, τὸν οὐρανόν, αὐτοὺς τοὺς πλησίον· ὁ δὲ τάξει μὲν τινὶ καὶ ἀριθμῷ γινόμενον ἔοικε τοῖς ἐν ποιητικῇ κυρίως ὀνόμασι μετὰ τινος κόσμου καὶ λειότητος ἐκφερομένοις, ὡς τὰ τοιαῦτα. “καὶ Θέμιν αἰδοίην ἐλικοβλέφαρόν τ’ Ἀφροδίτην / Ἥρην τε χρυσοστέφανον καλὴν τε Διώνην”, καὶ “Ἕλληνας δ’ ἐγένοντο θεμιστοπόλοι βασιλῆες, / Δῶρός τε Ξοῦθός τε καὶ Αἴολος ἵπποχάρμης”· εἰ δὲ μή, τοῖς ἄγαν πεζοῖς καὶ κακομέτροις, ὡς τὰ τοιαῦτα. “ἐγένοντο τοῦ μὲν Ἡρακλῆς τοῦ δ’ Ἴφικλος”· “τῆσδε πατὴρ καὶ ἀνὴρ καὶ παῖς βασιλεῖς, καὶ ἀδελφοί, / καὶ πρόγονοι. κλήζει δ’ Ἑλλὰς Ὀλυμπιάδα”· τοιαῦτα γὰρ ἀμαρτάνεται καὶ περὶ τὴν ὀρχησιν ἐν ταῖς δεῖξεσιν, ἂν πιθανότητα μηδὲ χάριν μετ’ εὐπρεπείας καὶ ἀφελείας ἔχωσι. καὶ ὅλως - ἔφη - μεταθετέον τὸ Σιμωνίδειον ἀπὸ τῆς ζωγραφίας ἐπὶ τὴν ὀρχησιν * * σιωπῶσαν, καὶ φθεγγομένην ὀρχησιν [δὲ] πάλιν τὴν ποίησιν· ὅθεν εἶπεν οὕτε γραφικὴν

balzò, offrendo il corpo non spronato alla corsa” (*Ol.* 1.20-21) e Omero a proposito dei cavalli “I carri coperti di bronzo e di stagno correvano dietro ai cavalli ‘piè veloci’” (*Il.* 23.503), così nel pantomimo la figura è espressione di passione, di azione, di forza; la mimica è poi soprattutto rappresentazione di eventi, della terra, del cielo, di sé stessi, di chi è vicino⁶. E ciò che è fatto con ordine e ritmo assomiglia alle espressioni usate in poesia in modo armonico ed elegante come avviene in questi versi: “E Themis veneranda e Afrodite dallo sguardo vivace ed Era coronata di oro e la bella Dione” (*Hes., Th.* 16-17), “Da Elleno nacquero re e ministri, amministratori di giustizia / e Doro, Xuto ed Eolo che combatte a cavallo” (*Hes., fr.* 9 M.-W.); altrimenti assomiglia a versi troppo prosaici e scritti in metro cattivo come questi: “Nacquero da uno Eracle e dall’altro Ificle” (*adesp. trag.* fr. 400 K.-Sn.), “Di costei padre, marito, figli (sono) re e fratelli / e avi. La Grecia la chiama Olimpiade” (*SH* 1146). Errori di tale genere occorrono anche nel pantomimo riguardo alla mimica, se essa non fa uso di una gesticolazione aggraziata, credibile e che non sia priva di bellezza e semplicità.⁷ E insomma – aggiunse – si dovrebbe trasferire il detto di Simonide⁸ dalla pittura al pantomimo: il pantomimo è poesia

⁶ Cf. MANZONI 2017: 99-112; BERARDI 2014: 13-15.

⁷ BERARDI 2014: 14 “*εὐπρέπεια, πιθανότης, ἀφελεία* <sono> categorie tipiche della stilistica tardo-antica”. Cf. Hermog., *id.* 2.3 (= 322.5-329.24 Rabe); Ps. Ael. Arist., *rhet.* 2.102-118 Pat. per l’ἀφελεία; Dion. Hal., *Lys.* 13.3; Quint., *Inst.* 4.2.33 per la πιθανότης; Dion. Hal., *comp.* 23.22 Aujac per l’εὐπρέπεια.

⁸ Cf. Plu., *gloria Athen.* 346F

εἶναι ποιητικῆς οὔτε ποιητικὴν γραφικῆς, οὐδὲ χρῶνται τὸ παράπαν ἀλλήλαις· ὀρχηστικῇ δὲ καὶ ποιητικῇ κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων ἐστί, καὶ μάλιστα [μιμούμεναι] περὶ <τὸ> τῶν ὑπορχημάτων γένος ἐν ἔργον ἀμφοτέραι τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ τῶν ὀνομάτων μίμησιν ἀποτελοῦσι. δόξειε δ' ἂν ὥσπερ ἐν γραφικῇ τὰ μὲν ποιήματα ταῖς χρώσεσιν εἰκέναι, τὰ δ' ὀρχήματα ταῖς γραμμαῖς, ὅφ' ὧν ὀρίζεται τὰ εἶδη. δηλοῖ δ' ὁ μάλιστα κατωρθοῦναι δόξας ἐν ὑπορχήμασι καὶ γεγρονέναι πιθανώτατος ἑαυτοῦ τὸ δεῖσθαι τὴν ἑτέραν τῆς ἑτέρας· τὸ γάρ “Πέλασγὸν ἵππον ἢ κύνα Ἀμυκλαίαν ἀγωνίῳ / ἐλελιζόμενος ποδὶ μίμεο καμπύλον μέλος διώκων, / τὸν μὲν οἷ' ἀνὰ Δῶτιον ἀνθεμόεν πεδίον πέταται / θάνατον κερόεσσα εὐρέμεν ματεῖσ' ἐλάφῳ, / τὰν δ' ἐπ' αὐχένι στρέφοισαν ἕτερον κᾶρα / πάντ' ἐπ' οἶμον” καὶ τὰ ἐξῆς, μόνον οὐ λειόθεν τὴν ἐν ὀρχήσει διάθεσιν [τὰ ποιήματα] καὶ παρακαλεῖν

muta, mentre la poesia è pantomimo che parla⁹. Sembra infatti che alla pittura non attiene la poesia né alla poesia la pittura e tra l'una e l'altra nulla vi è di comune né vi è condivisione. Tra la orchestica invece e la poesia vi è un forte rapporto e una forte condivisione, interpretando entrambe, l'una con le figure, l'altra con le parole, il genere vivace dell'iporchema. Potrebbe sembrare che nella pittura i versi somigliano ai colori, mentre alle linee che tratteggiano le immagini i movimenti della danza. Mostra colui che ha raggiunto grandissima fama negli iporchemi, superando in essi anche sé stesso, che le due arti sono strettamente collegate l'una all'altra. Infatti l'iporchema di Pindaro (fr. 107a M.)¹⁰ “Imita il cavallo Pelasgo o la cagna / di Amicla quando con ‘piede agonistico’, facendo proprie le variazioni armoniche”¹¹ imita l'uno “come vola sulla pianura fiorita di Dozio / a trovare furioso la morte per la cerva cornuta / mentre l'altra volge sul collo il bel capo per ogni via...”, e non sembra che solo per la leggerezza richiama alla mente le movenze del pan-

⁹ Cf. Pl., *Rep.* 10.601ab.

¹⁰ Per la storia ecdotica e per la costituzione del testo rimando a D'ALESSIO¹ 2020: 101-112. Cf. anche GALLAVOTTI 1962: 38-42. Per l'attribuzione ‘implausibile’ a Simonide – ma più verosimilmente a Pratina e a Pindaro – cf. D'ALESSIO² 2020: 59-80.

¹¹ Traduco ‘variazioni armoniche’ καμπύλον μέλος. L'aggettivo καμπύλος significa propriamente ‘curvo, ricurvo’ (In Omero si legge καμπύλα τόξα (*Il.* 10.334), καμπύλα κύκλα (*Il.* 3.722), ma in Eupoli, fr. 336.1 si legge ἡ μουσικὴ πρᾶγμα' ἐστὶ βαθὺ τι καμπύλον, dove probabilmente si fa riferimento alle difficoltà dovute alle innovazioni introdotte da Terpendro. Sull'introduzione di ‘nuova musica’ cf. Ps.Plut. *de mus.* 1136B. L'espressione pindarica può essere chiarita anche dal fr. 155 K.-A. (145K.) del *Chirone* di Ferecrate, dove a v. 9 si fa riferimento alle ἑξαρμονίους κάμπας ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς (‘compiendo giravolte da un'armonia ad un'altra nelle strofe’). “<Il termine> κάμπη come il corradicale κάμπω servono in commedia ad evocare per via metaforica, e in spirito polemico, la tortuosità delle innovazioni prodotte dai campioni della musica nuova” (NAPOLITANO 2020: 267). Cf. BARKER 1984: 94 e nota 5, il quale definisce il termine κάμπη ‘cuvatura, giro melodico’ e avanza l'ipotesi che κάμπη potesse essere “close to being a technical term”.

τὼ χεῖρε καὶ τὼ πόδε, μᾶλλον δ' ὅλον ὥσπερ τισὶ μηρίνθοις ἔλκειν τὸ σῶμα τοῖς μέλεσι καὶ ἐντείνειν, τούτων [δὲ] λεγομένων καὶ ἄδομένων ἡσυχίαν ἄγειν μὴ δυναμένον. αὐτὸς γοῦν ἑαυτὸν οὐκ αἰσχύνεται περὶ τὴν ὄρχησιν οὐχ ἦττον ἢ τὴν ποίησιν ἐγκωμιάζων, ὅταν λέγῃ ῥῶσαι νῦν “ἐλαφρόν ὄρχημ' αἰοιδᾷ ποδῶν μιγνύμεν· / Κρήτα μὲν καλέουσι τρόπον”. ἀλλ' οὐδὲν οὕτως τὸ νῦν ἀπολέλαυκε τῆς κακομουσίας ὡς ἡ ὄρχησις. διὸ καὶ πέπονθεν ὁ φοβηθεὶς Ἴβυκος ἐποίησε “δέδοικα μὴ τι παρὰ θεοῖς ἀμπλακὸν τιμὰν πρὸς ἀνθρώπων ἀμείψω”. καὶ γὰρ αὕτη [καὶ] πάνδημόν τινα ποιητικὴν προσεταιρισμένη τῆς δ' οὐρανίας ἐκπεσοῦς ἐκείνης, τῶν μὲν ἐμπλήκτων καὶ ἀνοήτων κρατεῖ θεάτρων, ὥσπερ τύραννος ὑπήκοον ἑαυτῇ πεποιημένη μουσικὴν ὀλίγου τὴν ἅπασαν, τὴν δὲ παρὰ τοῖς νοῦν ἔχουσι καὶ θεῖοις ἀνδράσιν ὡς ἀληθῶς τιμὴν ἀπολώλεκε».

Ταῦτα σχεδόν, ὧς Σόσσιε Σενεκίων, τελευταῖα τῶν ἐν τοῖς Μουσείοις τότε παρ' Ἀμμωνίῳ τῷ ἀγαθῷ φιλόλογηθέντων.

tomimo e i leggiadri movimenti delle mani e dei piedi o, piuttosto, trascinano e tendono a mo' di amo con i loro versi recitati e accompagnati dalla musica tutto il corpo che non riesce a stare fermo? E il poeta non si vergogna di lodare sé stesso nel pantomimo non meno che nella poesia, quando dice di essere in grado “di unire al canto la leggera danza dei piedi. / Lo chiamano stile cretese” (Pind., fr. 107b M.). Ma oggi niente come il pantomimo ha usufruito della cattiva musica e perciò ha subito ciò che Ibico, preso da paura, disse: “Temo di aver offeso gli dei, ma onore avrò dagli uomini” (fr. 310 P.)¹². E infatti il pantomimo, accompagnato da una musica volgare, precipitata giù dalle ‘vette del cielo’, si diffonde nei teatri privi di cultura e stolti, avendo asservita a sé, come fosse un tiranno, quasi tutta la musica, ma ha perduto il rispetto degli uomini provvisti di intelletto e ispirati dal dio»¹³.

Furono questi all'incirca i temi, Sossio Senecione, trattati allora per ultimi in casa del caro Ammonio in occasione della festa delle Muse.

¹² Sul motivo della cosiddetta *recusatio* cf. GENTILI 1978: 394-396; VETTA 1983: LI e LVs.

¹³ La conclusione di Ammonio riprende quanto dice Plutarco stesso nella *Q.C.* 7.5 (706DE): “Ogni volta che saremo attratti dal canto delle Sirene, dobbiamo invocare le Muse e rifugiarci sull'Elicon degli antichi (...) e condurre chi si compiace di mimi, canti e musiche sconvenienti presso Euripide, Pindaro e Menandro a detergere «l'orecchio incrostato dal sale della volgarità con l'acqua limpida della parola», come dice Platone (*Phaedr.* 243d)”. La musica nella *paideia* riveste – come è noto – un elemento importante e in riferimento ad Aristosseno (citato da Ps.Plut., *de mus.* 1142B) Temistio (*or.* 33.1.364BC) ricorda il fr. 70 W., nel quale si spronano i giovani ad astenersi dalla musica effeminata e a ricercare quella virile. Da ricordare anche quanto Plutarco afferma nella *Q.C.* 3.1 (645E), ove si fa riferimento ad Agatone, “il quale ha introdotto nella tragedia la scala cromatica mischiandola con le altre”. In *de mus.* 1137EF si legge infatti che la tragedia non ha mai usato il genere cromatico così come non lo usarono Eschilo o Frinico, e non certo per ignoranza, ma per scelta.

BIBLIOGRAFIA

BARKER, A.,

- *Greek Musical Writings: The musician and his art*, vol. 1, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

BERARDI, F.,

- “Dinamiche della *performance* oratoria: retorica pantomima e danza”, *Papers on Rhetoric*, 12 (2014) 1-18.

D’ALESSIO¹, G.B.,

- “Sul testo di Pind. (?) 107a S - M (= Simonide fr. 255 Poltera)”, in F. CONTI BIZZARRO, M. LAMAGNA & G. MASSIMILLA (eds.), *Studi greci e latini per Giuseppina Matino*, Napoli: FedOA – Federico II University Press, 2020: 101-112.

D’ALESSIO², G.B.,

- “Dancing with the Dogs: Mimetic Dance and Hyporcheme (on Pind., fr. *107S-M = Simonides fr.255 Poltera)”, in P. AGÓCS - L. PRAUSCELLO (eds.), *Simonides Lyricus. Essays on the ‘Other’ Classical Choral Lyric Poet*, Cambridge: The Cambridge Philological Society, 2020: 59-80.

GALLAVOTTI, C.,

- “Pindaro *hyporch.* fr. 107AB”, *Rivista di Filologia ed Istruzione classica*, 40 (1962) 38-42.

GENTILI, B.,

- “Poeta–committente-pubblico: Stesicoro ed Ibico”, in E. LIVREA & G. AURELIO PRIVITERA (eds.), *Studi in onore di Anthos*

Ardizzoni, Roma: Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri, 1978: 391-401.

LAWLER, L-B.,

- “Phora, Schêma, Deixis in the Greek Dance”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 85 (1954) 148-154.

MANZONI, G.,

- “Il linguaggio del corpo: tra oratore e attore”, *ACME: Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell’Università degli studi di Milano*, 70 (2) (2017) 99-112.

NAPOLITANO, M.,

- “Commento a Ferecrate, fr. 155 K.-A. (*Chirone*)”, in E. FRANCHINI, *Ferecrate. Krapataloi-Pseudherakles* (fr. 85-163). *Introduzione, traduzione, commento. Con la collaborazione di Michele Napolitano* (fr. 155), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020: 242-294 + 325-364.

ROSSI, L.E.,

- κληθμῶ δ’ ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti. Vol. 2: Letteratura*, a cura di G. COLESANTI e R. NICOLAI, Berlin/Boston: W. de Gruyter, 2020.

VETTA, M.,

- *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari: Laterza Ed., 1983.

WEBB, R.,

- *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 2008.

