

NICOLA PIACENZA

Eronda e la musa giambica ipponattea: per l'interpretazione del *Mimiambo* 1 (con un excursus sulle *Siracusane* di Teocrito)

Il primo mimiambo di Eronda narra l'incontro tra la vecchia Gillide e la giovane Metriche, che è ormai da dieci mesi lontana dal suo amato Mandris. Questi si è infatti recato ad Alessandria d'Egitto, e da tempo non dà più notizie di sé, probabilmente distratto dalle meraviglie del luogo, puntualmente elencate nel mimiambo. Gillide cerca di convincere Metriche a cedere alle profferte amorose di un tal Grillo, un campione di pugilato che si è follemente innamorato di lei dopo averla vista ad una processione religiosa. Metriche tuttavia respinge fermamente i discorsi di Gillide, dichiarando la propria fedeltà a Mandris. Subito dopo congeda la vecchia, non senza averle offerto una coppa di vino quasi puro, molto apprezzato da Gillide che beve, saluta e se ne va.

Sin qui la semplice vicenda, che risente probabilmente di personaggi e situazioni di mimi o commedie precedenti¹. Le indagini più approfondite dell'ultimo trentennio hanno permesso però di focalizzare l'attenzione su altri importanti aspetti, che – lo vedremo – concorrono tutti a mostrare come il primo mimiambo debba essere a ragione considerato un importante testo programmatico della poesia di Eronda, da mettere sullo stesso piano del mimiambo ottavo, composto dall'autore, come è noto, quale esplicito *Programmgedicht*. Individuerei a tal proposito almeno quattro componenti fondamentali per un'adeguata comprensione del *Mimiambo* 1, come cercherò ora di illustrare².

Lo studio che ha permesso un'importante svolta nell'approccio all'interpretazione di questo mimiambo si deve allo Stern³, il quale per primo, nel 1981, ha proposto un secondo livello di lettura del componimento erondeo, rilevando, sulla base di numerose evidenze tratte dal testo, una forte componente "demetriaca", che lo induceva a pensare al mimo come ad una sorta di parodia dei culti misterici eleusini. Secondo lo studioso, dietro la figura di Metriche bisognerebbe ravvisare Demetra, mentre Gillide raffigurerebbe la vecchia Iambe, colei che, secondo la tradizione, era riuscita con motti spiritosi a rallegrare

¹ Vd. quanto evidenziato da DI GREGORIO (1997, 46-50) e relativa bibliografia. Più recentemente anche LÓPEZ CRUCES (2008, 123-6).

² Anche il recente contributo di FERNÁNDEZ (2006) ricorda alcuni dei diversi livelli di lettura del *Mimiambo* 1 proposti dagli studiosi negli ultimi tre decenni, ma mi pare non aggiungere nulla di più rispetto a quanto già noto.

³ STERN (1981).

la dea, affranta per la perdita della figlia Persefone rapita da Ade⁴. Credo che l'idea di Stern sia da tenere ben presente per un'adeguata comprensione del primo mimiambo e che non si possa prescindere dal considerare questo sottofondo demetriaco quale prima fondamentale componente del testo erondeo. Avanzerei solo qualche dubbio sull'intento parodico ravvisato dallo studioso americano⁵: con l'allusione alla vecchia Iambe ed al suo rapporto con Demetra, riportandoci alla mitica origine del giambo, Eronda, più che prendersi gioco dell'antica tradizione, intendeva forse fornire un elemento per inquadrare il suo componimento – che si serve appunto del metro giambico – in senso programmatico, inserendosi così nel dibattito sul legittimo utilizzo del giambo (ed in particolare del giambo “zoppo” introdotto da Ipponatte nel VI secolo) particolarmente attuale in età alessandrina⁶, a giudicare dagli accenni sullo stesso argomento ravvisabili all'interno del *Giambo* 13 di Callimaco (vv. 13s.: Ἔφεσον, ὅθεν περ οἱ τὰ μέτρα μέλλοντες / τὰ χολὰ τίκτειν μὴ ἀμαθῶς ἐναύονται, «[...] Efeso, da dove quelli che vogliono generare i versi zoppi non stoltamente traggono la fiamma dell'ispirazione»)⁷, dal *Mimiambo* 8 dello stesso Eronda (v. 79: τὰ κύλλ'αείδειν Ξουθίδαις ..., «i versi zoppi cantare per i figli di Xuto [...]») e forse, come vedremo più avanti, da un passo delle *Siracusane* di Teocrito.

Sulla scia di Stern si è mosso successivamente Miralles⁸, il quale sottolineava ancora una volta nel primo mimiambo l'importanza dei riferimenti al culto di Demetra, soprattutto per quegli aspetti collegati all'origine del giambo, proprio il metro in cui Eronda scrive i suoi componimenti. In particolare Eronda fa riferimento, nel v. 71 della *Mezzana* (Χωλὴν δ' αἰεῖδεν χολ' ἄν ἐξεπαίδευσα, «ma le avrei insegnato a cantare zoppa i versi zoppi»), al giambo zoppo o coliambo, il cui primo utilizzatore, secondo la tradizione, è stato il poeta tardo-arcaico Ipponatte di Efeso⁹. Giungiamo così al secondo fondamentale elemento del primo mimiambo, ovvero le frequenti allusioni ad Ipponatte, l'*inventor* del verso “zoppo”. Secondo alcune antiche testimonianze letterarie, come ricorda Miralles¹⁰,

⁴ È quanto si narra nell'*Inno omerico a Demetra* (vv. 197-205). Sull'origine e la storia della *performance* giambica, cf. ALONI (2006) e ROTSTEIN (2010).

⁵ Tale intento parodico viene mitigato, a dire il vero, dallo stesso Stern, con la seguente precisazione: «Yet it would, I believe, be an error to suggest that these undercurrents constitute nothing more than a witty trivialization of the sacred. To some degree, in fact, the opposite is simultaneously the case: the audience comes finally to recognize that there has also been an exaltation of ordinary lives, which are here seen to resemble those of the gods and thereby to gain an unexpected dignity» (STERN 1981, 165).

⁶ Cf. SCODEL (2010, 252).

⁷ Per una recente analisi di questi versi, vd. ACOSTA-HUGHES (2002, 77-9).

⁸ MIRALLES (1992).

⁹ Vd. *Testimonia* in DEGANI (1991, 105s.).

¹⁰ MIRALLES (1992, 95).

lo stesso Ipponatte avrebbe incontrato una volta in riva al mare una vecchia di nome Iambe. Costei, spaventata dal fatto che Ipponatte potesse rovesciare la cesta contenente i panni di lana da lei appena lavati, si era rivolta al poeta pronunciando alcune frasi secondo uno schema metrico che, dal suo nome, sarebbe stato appunto chiamato verso “giambico”. È suggestivo supporre, con alcuni studiosi¹¹, che questa notizia derivi in realtà da un racconto dello stesso Ipponatte, il quale, in un suo componimento, avrebbe narrato la propria iniziazione poetica, immaginando di incontrare – forse in sogno – la vecchia Iambe, probabilmente da lui considerata la “Musa” ispiratrice della poesia giambica. È possibile che Eronda abbia voluto rappresentare nel primo mimiambo il proprio incontro con la vecchia Iambe, Musa ispiratrice della poesia ipponattea, così come aveva fatto in precedenza il poeta di Efeso? Il dubbio mi pare legittimo se, come abbiamo detto, la *Mezzana* sembra inserirsi nel dibattito letterario sui possibili eredi in età alessandrina del giambo di Ipponatte. Dovremmo a questo punto ipotizzare che Metriche/Demetra rappresenti la poesia di Eronda, la quale, per l'appunto, entrerebbe in contatto con Gillide/Iambe, così come secoli prima era forse capitato allo stesso Ipponatte. La diretta conseguenza è che nel personaggio di Mandris bisognerebbe identificare lo stesso Eronda, che si autorappresenterebbe dunque come l'amante o sposo di Metriche. Del resto, la metafora erotica che vedeva la poesia come moglie o etera amata dal poeta contava autorevoli precedenti, spesso proprio in contesti caratterizzati da evidenti intenti programmatici¹². Nel primo mimiambo potrebbe apparire in questo modo più chiaro anche il riferimento all'attualità: Mandris/Eronda, trasferitosi ad Alessandria, avrebbe – almeno apparentemente – “abbandonato” la sua poesia giambica, trascurandola da tempo senza più comporre nulla. Ma la poesia gli rimane fedele, senza cedere alla tentazione di unirsi ad un altro autore (come Grillo) che appare molto legato a Gillide/Iambe, ovvero, fuor di metafora, alla tradizione giambica più strettamente ipponattea. Cercherò di evidenziare, nel prosieguo, ulteriori elementi a sostegno di questa ipotesi di lettura.

Elena Esposito¹³ ha recentemente ben rilevato come sia possibile individuare nell'ottavo e nel primo mimiambo di Eronda una fitta trama di riferimenti omerici: è proprio la filigrana omerica che credo si possa considerare quale terzo importante elemento del primo mimiambo. Nei vv. 67ss. della *Mezzana*, in particolare, la situazione descritta sembra ricalcare da vicino l'episodio odissiaco dell'incontro tra Penelope e la vecchia nutrice Euriclea (*Od.* XXIII 11ss.). Ecco quindi la figura di Metriche/Demetra arricchirsi delle caratteristiche di un ulteriore personaggio, Penelope, considerata nella tradizione lette-

¹¹ Cf. BROWN (1988), ROSEN (1988) e FOWLER (1990), ricordati anche da BROWN (1997, 83).

¹² Rimando, a proposito, alle numerose casistiche rilevate da LELLI (2004, 83-8).

¹³ ESPOSITO (2001), ripreso in ESPOSITO (2010).

raria greca come la sposa fedele per eccellenza¹⁴. Contestualmente, la figura di Mandris si troverà a rivestire i panni di Odisseo, l'amato lontano di cui da tempo non si hanno più notizie. La studiosa sottolinea l'interessante presenza di Odisseo anche nei testi ipponattei, da cui si parrebbe evincere la sovrapposizione operata dal poeta di Efeso tra se stesso e l'eroe omerico¹⁵. Mette in risalto, infine, il fatto che Metriche si definisce orgogliosamente nel v. 76 «figlia di Pite», un elemento davvero di notevole importanza, che non si comprende come possa essere stato trascurato da alcuni studiosi di Eronda¹⁶: secondo la tradizione, infatti, anche Ipponatte era figlio di Pite. Da questo la Esposito ricava – a mio avviso, però, con una certa incongruenza rispetto a quanto da lei sin qui esposto – che dietro Metriche bisognerebbe ravvisare l'antico poeta di Efeso (ma Metriche non svolge forse il ruolo di Penelope? Ipponatte dovrebbe essere accostato ad Odisseo, non certo a Penelope!), fatto rivivere da Eronda in ambito mimico¹⁷. A me pare piuttosto, continuando con l'interpretazione metaforica sopra accennata, che sia la poesia di Eronda (sotto le spoglie di Metriche) a definirsi «figlia di Pite», con l'intento di porsi sullo stesso livello di Ipponatte (essendo appunto figlia dello stesso padre) e rivendicando in tal modo per sé la stessa dignità dell'antico modello. Si comprenderebbe meglio, così, anche l'accostamento di Mandris/Eronda con Odisseo: ancora una volta Eronda intenderebbe ribadire la sua vicinanza al poeta di Efeso, che, come si è detto, aveva gradito abbinare alla propria figura le stesse caratteristiche dello sposo di Penelope. È bene puntualizzare che l'atteggiamento di Eronda nei confronti di Ipponatte sembra procedere su un duplice binario: da un lato, il poeta alessandrino riconosce l'antico giambografo come autorevole modello in particolare dei versi zoppi (cf. anche quanto espresso nel *Mimiambo* 8, dove il poeta, in una ideale graduatoria di merito degli scrittori di coliami, sembra porsi al secondo posto “dopo Ipponatte”), dall'altro parrebbe in qualche modo voler prendere le distanze da lui, lasciando intendere che con la scrittura dei mimi in giambi ha saputo introdurre una novità che non ha precedenti, distaccandosi definitivamente dalla Musa giambica della tradizione per percorrere una strada tutta propria¹⁸.

Sembra opportuno, a questo punto, introdurre quello che considero come il quarto importante elemento del primo mimiambo erondeo, ovvero il riferimento ai testi di poeti contemporanei, primo fra tutti Teocrito. Gli studiosi¹⁹ non hanno potuto fare a meno

¹⁴ Vd. GILCHRIST (1997).

¹⁵ ESPOSITO (2001, 149).

¹⁶ ESPOSITO (2001, 157 e n. 82).

¹⁷ ESPOSITO (2001, 157s.). La proposta della Esposito viene ripresa anche da LÓPEZ CRUCES (2008, 128).

¹⁸ Vd. ancora ESPOSITO (2001, 149s.).

¹⁹ Cf., ad es., LÓPEZ CRUCES (2008, 126s.) e ZANKER (2009, 36-9).

di notare gli evidenti punti di contatto tematici tra la *Mezzana* ed i mimi composti dal Siracusano, che si differenziano però – è bene sottolinearlo – per essere scritti non in coliami, bensì in esametri²⁰. L'*Idillio* 2 riporta, ad esempio, una descrizione dei sintomi del turbamento amoroso della protagonista analoga a quella rappresentata da Gillide in riferimento a Grillo, peraltro con lo stesso particolare, presente in *Eronda*, dell'incontro della persona amata durante una processione religiosa²¹. Nell'*Idillio* 14 compare il motivo dell'innamorato non corrisposto che decide, per dimenticare, di navigare di là dal mare; dall'amico, con cui si confida, gli viene suggerito di recarsi alla volta di Alessandria, per arruolarsi come mercenario nell'esercito del re Tolomeo, del quale si tesse un ampio elogio. Nel primo mimiambo di *Eronda* anche Mandris, si ricorderà, è partito per l'Egitto, terra di cui si elencano le numerose meraviglie: come in Teocrito, dunque, il viaggio verso la terra di Tolomeo e Arsinoe diviene l'occasione per lodare il buon governo del sovrano Filadelfo. Vari apprezzamenti verso la politica di Tolomeo II compaiono ancora nell'*Idillio* 15 di Teocrito, che si apre con l'arrivo di Gorgo a casa dell'amica Prassinoo, una situazione molto simile alla scena di apertura descritta nella *Mezzana* di *Eronda*²². Ma non è solo a questo che si limitano le somiglianze tra l'*Idillio* 15 teocriteo ed il *Mimiambo* 1 di *Eronda*. Sono convinto, infatti, che anche nelle *Siracusane* vi sia la rappresentazione della poesia dell'autore sotto le spoglie di una delle donne protagoniste, Prassinoo. A lei Teocrito riserva una veemente difesa dell'utilizzo del dialetto dorico, per mezzo di un discorso che difficilmente potrebbe non intendersi come la voce di Teocrito stesso, anch'egli siracusano ed utilizzatore di quel dialetto nei suoi componimenti letterari²³. La presa di posizione teocritea rispondeva probabilmente a precise accuse provenienti da alcuni critici, simili a quelle che avevano provocato la reazione di Callimaco nel *Giambo* 13 (vv. 17s.: τοῦτ' ἐμπέλεκται καὶ λαλευσ[... / Ἴαστι καὶ Δωριστι καὶ τὸ σύμμικτον, «questo è stato intrecciato e chiacchier[ano] [...] / in ionico e in dorico e nella lingua mista») ²⁴. Teocrito afferma, attraverso le parole di Prassinoo, che egli è un Siracusano, e come tale ha

²⁰ Quelli di Teocrito non sono dunque mimi in versi giambici, bensì mimi in versi epici. Cf., a proposito, STANZEL (1998).

²¹ Sui contatti tra *Eronda* e questo idillio teocriteo si sofferma in particolare STANZEL (2010, 200ss.).

²² Lo nota anche HUNTER (1993, 33s.), da cui però mi discosto per quanto concerne la sua conseguente interpretazione della figura di Gillide come raffigurazione dello spirito della poesia zoppa di *Eronda*.

²³ Riprendo in parte quanto affermato da HUNTER (1996, 117s.). Similmente già GRIFFITHS (1979, 109).

²⁴ Per una convincente interpretazione di questo passo callimacheo, vd. LELLI (2004, 129ss.). Sulla stessa linea del Lelli si pone ANTÚNEZ (2006).

tutto il diritto di scrivere in Dorico²⁵. Ripercorrendo le vicende narrate nell'idillio sotto quest'ottica, ed intendendo quindi, come ha già proposto Hunter²⁶, che il percorso di Gorgo e Prassinia attraverso la folla di Alessandria per arrivare al palazzo di Tolomeo rappresenti in realtà la faticosa strada che la poesia teocritea aveva dovuto affrontare facendosi largo tra la folla dei letterati per riuscire ad essere apprezzata presso la corte dei sovrani alessandrini²⁷, vorrei sottolineare un particolare del testo teocriteo (sin qui, credo, non notato) che testimonierebbe ancora una volta un collegamento tra l'*Idillio* 15 ed il primo mimiambico di Eronda. Quest'ultimo poeta, come già si è avuto modo di rammentare, al v. 71 fa un chiaro riferimento ai versi "zoppi" in cui sono scritti i propri componimenti letterari²⁸. Teocrito – lo si è già accennato sopra – non usa versi zoppi per i suoi mimi, bensì il solenne esametro epico, e di questa scelta sembra voler rendere conto, a mio avviso, ai vv. 40s. dell'*Idillio* 15. Prassinia (l'incarnazione dello spirito della poesia teocritea, secondo la nostra ipotesi) si sta rivolgendo alla sua piccola creatura (seguendo la metafora, dovrebbe trattarsi di un componimento letterario appena nato), che vorrebbe seguire la madre a Palazzo: ... οὐκ ἀξῶ τὸ τέκνον. Μορμῶ, δάκνει ἵππος. / Δάκρυε ὅσα θέλεις, χῶλὸν δ' οὐ δεῖ τὸ γενέσθαι («non ti porterò, figliolo. Bau bau, morde il cavallo. / Piangi quanto vuoi, non è il caso che tu diventi zoppo»). In qualunque modo si intenda la parte finale del v. 40²⁹, è chiaro che Prassinia non vuole che il figlio diventi zoppo per colpa del cavallo, un cavallo che pare mordere, più che calciare. Il mio sospetto è che qui, con la menzione del cavallo, Teocrito intenda riferirsi al nome di Ipponatte, che racchiude in sé etimologicamente la radice di ἵππος (vale, infatti, 'signore dei cavalli'), e che il "diventare zoppo" alluda all'eventuale adozione del metro coliambico nei propri componimenti letterari. Ipponatte, com'è noto, è collegato tradizionalmente alla nascita del giambico zoppo e famoso per la mordacità dei suoi versi. Quest'ultima caratteristica viene spesso ricordata nelle rappresentazioni letterarie di Ipponatte dall'età ellenistica in poi³⁰. Per quanto concerne l'accostamento alla nascita del giambico zoppo, è inoltre interessante osservare

²⁵ Vd. a proposito anche KREVANS (2006, 138s.), con bibliografia precedente.

²⁶ HUNTER (1996, 118).

²⁷ Interessante anche la più recente tesi di HANSEN (2010), il quale evidenzia vari elementi nell'*Id.* 15 per interpretare il cammino delle protagoniste attraverso le vie di Alessandria come un'allegorica catabasi rituale, da intendersi metaforicamente come l'iniziazione della poesia teocritea all'erudito mondo dei letterati alessandrini.

²⁸ Vd. DI GREGORIO (1997, *ad l.*).

²⁹ Anziché con la virgola dopo Μορμῶ, alcuni studiosi interpungono con punto fermo dopo δάκνει, intendendo quindi: «Il Bau bau morde. Il cavallo [...]»; gli stessi suppongono che qui Prassinia interrompa il suo discorso, disturbata dal pianto del bambino. Cf. a proposito l'esauriente *status quaestionis* di Di Gregorio in PISANI – DI GREGORIO (1984, 302).

³⁰ Vd. DEGANI (2002, 56s. e 171ss.) e ROSSI (2001, 295ss.).

la contrapposizione che Filippo di Tessalonica propone, nel suo epitaffio epigrammatico su Ipponatte (*AP* VII 405), tra i metri zoppi usati dal poeta di Efeso e le parole che colpiscono “diritte” (ὀρθά) il loro bersaglio (*AP* VII 405, 6: σκάζουσι μέτροις ὀρθὰ τοξεύσας ἔπη). Anche l’antico grammatico Demetrio, parlando dello scazonte introdotto da Ipponatte, riferisce che il poeta di Efeso aveva reso, da dritti quali erano, zoppi i versi da lui composti (*Eloc.* 301)³¹. Ebbene, a me pare che già Teocrito, nelle *Siracusane*, avesse impiegato allegoricamente questo contrasto tra χολός ed ὀρθός³². Nel v. 41 Prassinia non vuole che il figlio diventi zoppo: in altre parole, Teocrito intenderebbe affermare che non adotterà per la sua opera il metro zoppo introdotto in letteratura da Ipponatte. Dopo il v. 41, Gorgo e Prassinia escono di casa e si ritrovano in mezzo ad una folla immensa. Ad un tratto, si imbattono davvero nel pericolo del cavallo paventato da Prassinia prima di uscire, ed il pensiero della donna corre infatti al suo bambino che fortunatamente è rimasto al sicuro tra le mura domestiche (vv. 53-9)³³:

ὀρθὸς ἀνέστα ὁ πυρρός· ἴδ’ ὡς ἄγριος. Κυνοθαρήσῃς
 Εὐνόα, οὐ φευξῆι; διαχρησεῖται τὸν ἄγοντα.
 ἠνάθην μεγάλως, ὅτι μοι τὸ βρέφος μένει ἔνδον.
 – Θάρσει Πραξινοῦ· καὶ δὴ γεγενήμεθ’ ὀπισθεν,
 τοὶ δ’ ἔβαν ἐς χώραν. – Καὺτὰ συναγείρομαι ἤδη.
 ἵππον καὶ τὸ ψυχρὸν ὄφιν τὰ μάλιστα δεδοίκα
 ἐκ παιδός. Σπεύδωμες. Ὀχλος πολὺς ἄμμιν ἐπιρρεῖ.

Il baio si è messo dritto: guarda com’è selvaggio! Temeraria
 Eunoa, non fuggirai? Ucciderà quello che lo guida.
 Sono molto contenta che il bimbo sia rimasto in casa.
 GORGO: Coraggio, Prassinia: siamo rimaste indietro,
 ed essi sono andati al loro posto. PRASS.: Già mi sono ripresa.
 Il cavallo ed il freddo serpente temo fortemente
 sin da piccola. Affrettiamoci. Una gran folla ci viene contro.

In questo contesto, Teocrito usa l’espressione ὀρθὸς ἀνέστα, in posizione incipitaria al v. 53. Mi pare interessante rilevare, ai fini del nostro discorso sulle possibili allusio-

³¹ *Test.* 24 in DEGANI (1991, 12). Anche se Demetrio non utilizza esattamente il termine ὀρθός, credo sia interessante osservare la presenza della medesima contrapposizione concettuale tra “diritto” e “zoppo” in un contesto di riflessione metrico-stilistica.

³² Anche Eronda, nel sesto mimiambo, si sofferma sull’aggettivo ὀρθός, riferendolo ai βαυβῶνες di Cerdone. Tenuto conto che sembra possibile intendere allegoricamente quegli strumenti del piacere femminile come dei componimenti poetici (mi permetto, a tal proposito, di rimandare a PIACENZA in corso di stampa), non è da escludere che in quella sede l’aggettivo possa fare riferimento, oltre che al suo significato letterale, anche alla metrica non zoppa dei componimenti letterari cui forse si allude.

³³ Il testo è quello stabilito da Gow (1952). La traduzione è mia.

ni all'uso del giambo zoppo, che il poeta siracusano sembra inserire qui un preciso rimando a Callimaco³⁴: l'espressione trova infatti puntuale riscontro al v. 128 dell'Inno ad Artemide del poeta di Cirene (vv. 126-8: ... αἱ δὲ γυναῖκες / ἢ βληταὶ θνήσκουσι λεχωίδες ἢ ἐφυγοῦσαι / τίκτουσιν τῶν οὐδὲν ἐπὶ σφυρὸν ὀρθὸν ἀνέστη, «[...] e le donne o, colpite, muoiono di parto, o, a ciò sfuggendo, generano figli che non stanno dritti in piedi»), dove si afferma che, nella città degli empi colpita dalla dea, le donne generano (τίκτουσιν) figli che non sono in grado di stare dritti (ovvero zoppi, malformati. Compare ὀρθὸν ἀνέστη nella chiusa del verso). Acosta-Hughes³⁵ ha acutamente messo in relazione questo verso callimacheo con quanto il poeta di Cirene afferma ai vv. 14s. (e ribadisce ai vv. 65s.) del *Giambo* 13, in cui viene menzionato il "generare versi zoppi" (con lo stesso uso di τίκτειν) in relazione alla città di Efeso, la patria di Ipponatte. Sembra dunque che Teocrito citi la locuzione tratta dall'inno callimacheo consapevole di risvegliare indirettamente nella memoria del lettore il passo del *Giambo* 13, dove si parla di Ipponatte quale modello per chi vuole comporre versi zoppi. Che Teocrito intendesse davvero alludere al poeta di Efeso attraverso l'episodio del cavallo imbizzarrito nelle Siracusane³⁶ sembra potersi dedurre anche da altri particolari: il cavallo viene definito ἄγριος, un attributo che ben si conviene ad Ipponatte, spesso ritratto in età ellenistica secondo lo schema del misantropo "selvatico"³⁷. La fuga dinanzi al cavallo divenuto pericoloso ricorda l'invito a fuggire di fronte al personaggio adirato che compare nel *Giambo* 1 di Callimaco (v. 79), in un contesto in cui si allude probabilmente alle invettive del poeta che scrive in giambi seguendo il modello ipponatteo³⁸. Infine credo sia degna di nota l'affermazione di Prassinoa a conclusione dell'episodio: la donna confessa di temere sin da bambina il cavallo ed il freddo serpente (vv. 58s.). Questa menzione del serpente³⁹ acquista particolare pregnanza in un contesto di allusioni ipponattee, in quanto il poeta di Efeso aveva criticato in un

³⁴ Si deduce che mi pare più plausibile, in questo caso, pensare ad una priorità callimachea, sebbene sia difficile inquadrare con precisione l'esatta cronologia dei componimenti in questione.

³⁵ ACOSTA-HUGHES (2002, 77s.).

³⁶ Diversamente BURTON (1995, 130) che, interpretando letteralmente l'episodio da un punto di vista politico, scrive: «The juxtaposition of Praxinoa's gratitude for the king's law-and-order campaign with her fright at the sudden appearance of the king's horses suggests the ambiguous nature of autocracy and also underscores the instability of Alexandria's streets».

³⁷ Il modello è il misantropo Timone, come ha ben evidenziato Laura Rossi (ROSSI 2001, 296). Timone viene definito ἄγριος in *AP* VII 319 (Anonimo). Si osservi che nello stesso epigramma compare anche il concetto di "mordere", come accade anche in Teocrito.

³⁸ ACOSTA-HUGHES (2002, 54).

³⁹ GRIFFITHS (1981, 249) crede di poter leggere nella menzione del serpente una possibile allusione fallica da parte di Prassinoa, probabilmente frustrata per la sua deludente vita coniugale. Mi sembra tuttavia un'interpretazione del tutto arbitraria in questo contesto.

suo componimento (fr. 28 West = 39 Degani) un pittore a lui contemporaneo, Mimnes, colpevole di non avere saputo dipingere correttamente sul lato di una trireme proprio un serpente, che pareva dunque, a causa dell'imperizia dell'artista, riuscire a mordere pericolosamente la caviglia del timoniere della nave. Il serpente era stato quindi motivo scatenante dell'ira di Ipponatte contro un artista, e forse anche per questo, secondo Prasinio, particolarmente da temere⁴⁰.

Dopo questa breve digressione teocritea, mi sembra si possa affermare che i punti di contatto tra il primo mimiambo di Eronda ed il poeta siracusano siano innegabili. Credo tuttavia che il testo erondeo presupponga, in particolare nello scambio di battute iniziale tra Metriche e Gillide, anche la conoscenza di alcuni importanti versi programmatici composti da Callimaco, cui forse scherzosamente si allude. Nei vv. 7-16 si accenna infatti al motivo del sogno, della strada impervia, del fango: tutte immagini usate da Callimaco nelle sue dichiarazioni di poetica⁴¹; viene proposto inoltre il paragone con un insetto in relazione alla vecchiaia: in Eronda la mosca, nel proemio degli *Aitia* callimachei la cicala. Gli accenni da parte di Eronda alle più famose metafore proposte dal poeta di Cirene in sede di dichiarazioni programmatiche potrebbero essere forse intesi quali ulteriori indizi per far sì che anche il primo mimiambo venga riconosciuto come *Programmgedicht*.

Proviamo allora a ripercorrere la vicenda narrata da Eronda, cercando di fare emergere il possibile significato metaletterario. L'occasione per il componimento sembra nascere da un lungo periodo di inattività dell'autore, rapito dalle meraviglie di Alessandria d'Egitto, luogo in cui ha deciso di soggiornare. Eronda immagina allora che la sua poesia giambica, ritratta come giovane donna rimasta in attesa del suo amato partito lontano⁴², riceva la visita di colei che aveva inventato il giambo stesso, ovvero la mitica Iambe, vista come la Musa ispiratrice della poesia zoppa di stampo ipponatteo, e rappresentata nei panni di una vecchia mezzana. Si comprende dal dialogo tra le due donne che la poesia

⁴⁰ Sui versi di Ipponatte contro Mimnes, intesi negli studi più recenti come parte di un più ampio discorso critico sull'arte contemporanea portato avanti dal giambografo di Efeso, cf. FALIVENE (2011), D'ACUNTO (2007). Quest'ultimo propone anche una suggestiva interpretazione allegorica dell'immagine della nave e del serpente in senso politico: la prima rappresenterebbe lo Stato, così come troviamo, ad es., in Alceo, ed il serpente un possibile pericolo che insidierebbe la stabilità del governo esistente.

⁴¹ Vd. a proposito ASPER (1997).

⁴² La poesia rappresentata come donna abbandonata dal suo autore ha un illustre precedente nella vicenda descritta da Cratino nella sua *Damigiana*, dove Commedia accusa il marito Cratino di trascurarla, preferendole una nuova amante, la Damigiana (Cratino indulgeva nel bere e non scriveva più). Dopo la rielaborazione ellenistica di Eronda, la poesia come donna-amante del poeta compare ancora in Ovidio, per contare poi altri esempi nelle principali letterature europee. Vd. il già ricordato LELLI (2004, 83-8).

di Eronda è debitrice e riconoscente nei confronti della poesia giambica “tradizionale”, ma nello stesso tempo è consapevole ed orgogliosa della propria autonomia e indipendenza (Metriche è andata ad abitare lontano, e non ha nessuna intenzione di ritornare sotto la “protezione” di Gillide). La poesia in giambi zoppi di Eronda, anche se da tempo trascurata, rimane fedele al suo autore, non accettando di essere scritta da un altro, seppure costui possa magari promettere maggiori ricchezze e benessere (così sarebbe da intendere, fuor di metafora, l’offerta di cedere all’amore di Grillo rivolta da Gillide a Metriche). L’indecente proposta di Gillide/Iambe viene rigettata da Metriche con decisione ai vv. 69-72 («questo io da un’altra donna non avrei serenamente ascoltato, ma le avrei insegnato a cantare zoppa i versi zoppi e a considerare nemica la soglia della mia porta»): con un’altra donna la poesia in giambi zoppi di Eronda si sarebbe arrabbiata, picchiandola fino a renderla zoppa. Ma con Iambe – sembra dire Eronda – non è possibile adirarsi: a lei, che ha inventato il giambo, non si può insegnare proprio nulla. La poesia giambica ipponattea verrà considerata sempre amica dalla poesia giambica di Eronda, che la terrà comunque presente come un autorevole modello. La poesia giambica di Eronda, che sa offrire un vino dolcissimo (un’allusione forse alla poesia vinosa di contro all’immagine dell’acqua pura di callimachea memoria?)⁴³ si definisce peraltro «figlia di Pite» e, dunque, “sorella di Ipponatte”: come tale, appare degna rappresentante della nuova poesia in giambi, che attinge sì alla tradizione, ma sa anche resistere alla tentazione di rimanere completamente succube del suo modello. Gillide/Iambe dovrà accontentarsi di tenere sotto la sua protezione altri due poeti, rappresentati sotto le spoglie di Mirtale e Sime, due probabili etere⁴⁴. Ritengo che Eronda stia pensando, verisimilmente, agli altri due poeti a lui contemporanei che avevano affrontato nei loro scritti il medesimo tema della rielaborazione della poesia giambica tradizionale di eredità ipponattea: Callimaco e Teocrito. Il primo lo aveva fatto, come è noto, richiamando la figura di Ipponatte nel *Giambo* 1 e polemizzando, nel *Giambo* 13, contro quanti affermavano che non avrebbe potuto comporre versi zoppi chi non si fosse mai recato ad Efeso (la patria di Ipponatte, per l’appunto). Il secondo, come si è sopra accennato, ribadendo in un suo mimo (*l’Idillio* 15, *Le Siracusane*) la propria intenzione di non voler mai utilizzare i versi zoppi inventati da Ipponatte. In effetti, non pare del tutto azzardato pensare che il nome Mirtale (derivante da “mirto”) sia stato utilizzato per alludere a Callimaco. Sappiamo infatti che proprio

⁴³ La possibile contrapposizione tra poeti “bevitori d’acqua” e poeti “vinosi” in età alessandrina fu esaminata in maniera sistematica a partire soprattutto da DEGANI (1973). Cf. l’esauriente panoramica degli studi sull’argomento presente in ALBIANI (2002, 159 n. 1).

⁴⁴ I nomi vengono connessi rispettivamente con la pianta del mirto, sacra ad Afrodite, e con l’aggettivo σιμός, indicante una caratteristica fisica tradizionalmente collegata alla lascivia. Cf. DI GREGORIO (1997, *ad loc.*).

alla pianta del mirto il poeta di Cirene viene paragonato da Meleagro nella sua famosa ghirlanda (*AP* IV 1, 21s.: ἐν δ' ἄρα Δαμάγητον, ἴον μέλαν, ἠδὲ τε μύρτον Καλλιμάχου στυφελοῦ μεστὸν ἀεὶ μέλιτος, «[...] e poi Damageto, nera viola, e il dolce mirto di Callimaco, colmo sempre di aspro miele [...]»)⁴⁵: questo ci permetterebbe di non escludere che già tra i contemporanei Callimaco potesse essere accostato a quella pianta. Quanto a Teocrito/Sime, è sicuramente ben noto l'accostamento con l'aggettivo σιμός proposto dallo stesso poeta siracusano coniando per sé il nome Simichida nell'*Idillio* 7, e forse anche descrivendo se stesso nell'*Idillio* 3⁴⁶.

Eronda, sino all'ultimo verso del primo mimiambo, pare insomma mostrare di sentirsi il vero successore di Ipponatte, considerandosi l'unico ad essere riuscito a raccogliere con originale distacco l'eredità del giambografo di Efeso: è ciò che del resto afferma più esplicitamente con l'interpretazione del suo sogno nel *Mimiambo* 8, da leggersi, a questo punto, come perfetto *pendant* rispetto alle importanti dichiarazioni di poetica contenute nella *Mezzana*⁴⁷.

Nicola Piacenza
napiacenza@gmail.com

⁴⁵ Per un'interpretazione di questi versi, vd. Gow – PAGE (1965, vol. II, 600).

⁴⁶ Cf. PIACENZA (2006).

⁴⁷ Simili considerazioni in ESPOSITO (2001) e in DI GREGORIO (1997, 393).

Riferimenti bibliografici

ACOSTA-HUGHES 2002

B. Acosta-Hughes, *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the archaic iambic tradition*, Berkeley-Los Angeles-London.

ALBIANI 2002

M.G. Albiani, *Ancora su "bevitori d'acqua" e "bevitori di vino" (Asclep. XLV, Hedyl. V G.-P.), «Eikasmos» XIII 159-64.*

ALONI 2006

A. Aloni, *La performance giambica nella Grecia arcaica*, «AOFL» I/1 83-107.

ANTÚNEZ 2006

D. Antúnez, *La imagen del viaje a Éfeso en el yambo XIII de Calímaco*, «Synthesis» (online) XIII.

ASPER 1997

M. Asper, *Onomata allotria. Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*, Stuttgart.

BROWN 1988

C.G. Brown, *Hipponax and Iambe*, «Hermes» CXVI 478-81.

BROWN 1997

C.G. Brown, *Hipponax*, in D.E. Gerber (Hrsg.), *A companion to the greek lyric poets*, Leiden-New York- Köln. 79-88.

BURTON 1995

J.B. Burton, *Theocritus' urban mimes: mobility, gender and patronage*. Berkeley.

D'ACUNTO 2007

M. D'Acunto, *Ipponatte e Bupalos, e la dialettica tra poesia e scultura in età arcaica*, «RA» XLIV 227-68.

DEGANI 1973

E. Degani, *Note sulla fortuna di Archiloco e di Ipponatte in epoca ellenistica*, «QUCC» XVI 79-104.

DEGANI 1991

E. Degani, *Hipponactis testimonia et fragmenta*. Stuttgart-Leipzig.

DEGANI 2002

E. Degani, *Studi su Ipponatte*. Hildesheim.

DI GREGORIO 1997

L. Di Gregorio, *Eronda. Mimiambi (I-V)*. Milano.

ESPOSITO 2001

E. Esposito, *Allusività epica e ispirazione giambica in Herond. 1 e 8*, «Eikasmos» XII 141-59.

ESPOSITO 2010

E. Esposito, *Herodas and the mime*, in J.J. Clauss – M. Cuypers (eds.), *A companion to Hellenistic literature*, Malden-Oxford-Chichester, 267-81.

FALIVENE 2011

M.R. Falivene, *Callimaco, Ipponatte e la querelle di Bupalò. Un discorso sull'arte*, «Aitia» (en ligne) I.

FERNÁNDEZ 2006

C.N. Fernández, *Modelo literario, perfil psicológico, y significado alegórico en los personajes del mimo I de Herondas*, «Synthesis» (online) XIII.

FOWLER 1990

R.L. Fowler, *Two more new verses of Hipponax (and a spurium of Philoxenus)?*, «ICS» XV 1-22.

GILCHRIST 1997

K.E. Gilchrist, *Penelope: a study in the manipulation of myth*, PhD Thesis, Worcester College. Trinity Term.

GOW 1952

A.S.F. Gow, *Theocritus*, Cambridge, 2 voll.

GOW – PAGE 1965

A.S.F. Gow – D.L. Page (eds.), *The greek anthology. Hellenistic epigrams*, Cambridge, 2 voll.

GRIFFITHS 1979

F.T. Griffiths, *Theocritus at court*. Leiden.

GRIFFITHS 1981

F.T. Griffiths, *Home before lunch: the emancipated woman in Theocritus*, in H.P. Foley (ed.), *Reflections of women in antiquity*, New York, 247-73.

HANSEN 2010

J.H. Hansen, *Devising descent. Mime, katabasis and ritual in Theocritus' Idyll 15*, PhD Thesis, Chapel Hill.

HUNTER 1993

R. Hunter, *The presentation of Herodas' Mimiamboi*, «Antichthon» XXVII 31-44.

HUNTER 1996

R. Hunter, *Theocritus and the archaeology of greek poetry*, Cambridge.

KREVANS 2006

N. Krevans, *Is there urban pastoral? The case of Theocritus' Id. 15*, in M. Fantuzzi – Th. Papanghelis (Hrsg.), *Brill's companion to greek and latin pastoral*, Leiden, 119-46.

LELLI 2004

E. Lelli, *Critica e polemiche letterarie nei Giambi di Callimaco*, Alessandria.

LÓPEZ CRUCES 2008

J.L. López Cruces, *El mimiambo I de Herondas*, in A. Pociña Pérez – J. García González (eds.), *En Grecia y Roma, II: lecturas pendientes*, Granada, 117-37.

MIRALLES 1992

C. Miralles, *La poetica di Eroda*, «Aevum(ant)» V 89-113.

Piacenza 2006

N. Piacenza, *Leonida, Callimaco e la rivincita del rovo. Per l'interpretazione e la datazione dell'Idillio 4 di Teocrito*, «ARF» VIII 85-108.

PIACENZA in corso di stampa

N. Piacenza, *Il dittico rivisitato: proposte interpretative per l'identificazione di Sotade nel calzolaio Cerdone di Eronda (Mim. 6 e 7)*, «ARF».

PISANI – DI GREGORIO 1984

V. Pisani – L. Di Gregorio, *Teocrito. Idilli*, Roma.

ROSEN 1988

R.M. Rosen, *A poetic initiation scene in Hipponax?*, «AJPh» CIX 174-9.

ROSSI 2001

L. Rossi, *The epigrams ascribed to Theocritus: a method of approach*, Leuven-Paris-Sterling.

ROTSTEIN 2010

A. Rotstein, *The idea of Iambos*, Oxford.

SCODEL 2010

R. Scodel, *Iambos and parody*, in J.J. Clauss – M. Cuypers (eds.), *A companion to Hellenistic literature*, Malden-Oxford-Chichester, 251-66.

STANZEL 1998

K.H. Stanzel, *Mimen, Mimepen und Mimiamben – Theokrit, Herodas und die Kreuzung der Gattungen*, in M.A. Harder – M.F. Regtuit – G.C. Wakker (Hrsg.), *Genre in Hellenistic poetry*, Leuven, 143-65.

STANZEL 2010

K.H. Stanzel, *Neuer Wein in neuen Schläuchen? Kallimachos' Iambik, die Mimepen Theokrits und die Mimiamben des Herodas*, in G. Weber (Hrsg.), *Alexandria und das ptolemäische Ägypten. Kulturbegegnungen in hellenistischer Zeit*, Berlin.

STERN 1981

J. Stern, *Herodas' Mimiamb 1*, «GRBS» XXII 161-5.

ZANKER 2009

G. Zanker, *Herodas. Mimiamb*, Oxford.

Appendice

ERONDA, MIMIAMBO 1 – TESTO E TRADUZIONE*.

ΠΡΟΚΥΚΛΙ[Σ] Η ΜΑΣΤΡΟΠΟΣ

(ΜΗ.)	Θ[ρείσ]σα, ἀράσσει τὴν θύρην τις οὐκ ὄψηι	
	Μ[ή τις] παρ' ἡμέων ἐξ ἀγροικίης ἤκει;	
(ΘΡ.)	τίς τ[ῆν] θύρην;	
(ΓΥ.)	ἐγῶδε.	
(ΘΡ.)	τίς σύ; δειμαίνεις	
	ἄσσον προσελθεῖν;	
(ΓΥ.)	ἦν ἰδοῦ, πάρεμι' ἄσσον.	
(ΘΡ.)	τίς δ' εἰ<ς> σύ;	
(ΓΥ.)	Γυλλίς, ἡ Φιλαίνιου μήτηρ.	5
	ἄγγελον ἔνδον Μητρίχηι παρεῦσαν με.	
(ΘΡ.)	καλεῖ -	
(ΜΗ.)	τίς ἐστιν;	
(ΘΡ.)	Γυλλίς.	
(ΜΗ.)	ἄμμία Γυλλίς.	
	Στρέψον τι, δούλη. Τίς σε μοῖρ' ἔπεισ' ἐλθεῖν,	
	Γυλλίς, π[α]ρ' ἡμέας; τί σὺ θεὸς πρὸς ἀνθρώπους;	
	ἤδη γάρ εἰσι πέντε κου, δοκέω, [μῆνες	10
	ἐξ οὗ σε, Γυλλίς, οὐδ' ὄναρ, μὰ τὰς Μοίρας,	
	πρὸς τὴν θύρην ἐλθοῦσαν εἶδέ τις ταύτην.	
(ΓΥ.)	μακρὴν ἀποικέω, τέκνον, ἐν δὲ ταῖς λαύραις	
	ὁ πηλὸς ἄχρις ἰγνύων προσέστηκεν,	
	ἐγὼ δὲ δραίνω μυτ' ὄσον· τὸ γὰρ γῆρας	15
	ἡμέας καθέλκει χῆ σκιῇ παρέστηκεν.	
(ΜΗ.)].ε καὶ μὴ τοῦ χρόνου καταψεύδεο·	
]. γάρ, Γυλλί, χητέρους ἄγχειν.	
(ΓΥ.)	σίλλ[α]ινε· ταῦτα τῆς νεωτέρης ὑμῖν	
	πρόσεστιν. ἀλλ' οὐ τοῦτο μὴ σε θερμήνηι.	20
	ἀλλ', ὦ τέκνον, κόσον τιν' ἤδη χηραίνεις	
	χρόνον μόνη τρύχουσα τὴν μίαν κοίτην;	
	ἐξ οὗ γὰρ εἰς Αἴγυπτον ἐστάλη Μάνδρις	

* La traduzione da me proposta si basa sul testo stabilito da DI GREGORIO (1997).

δέκ' εἰσὶ μῆνες, κούδὲ γράμμα σοι πέμπει,
 ἀλλ' ἐκλέλησται καὶ πέπωκεν ἐκ καινῆς. 25
 Κεῖ δ' ἐστὶν οἶκος τῆς θεοῦ· τὰ γὰρ πάντα,
 ὅσσ' ἔστι κου καὶ γίνετ', ἔστ' ἐν Αἰγύπτωι·
 πλοῦτος, παλαίστρη, δύναμις, εὐδία, δόξα,
 θέαι, φιλόσοφοι, χρυσίον, νεηνίσκοι,
 θεῶν ἀδελφῶν τέμενος, ὁ βασιλεὺς χρηστός, 30
 Μουσηῖον, οἶνος, ἀγαθὰ πάνθ' ὅσ' ἂν χρήζη<ις>,
 γυναῖκες, ὀκόσους οὐ μὰ τὴν [Ἄ]ιδεω Κούρην
 ἀστέρας ἐνεγκεῖν οὐραν[ὸ]ς κεκαύχηται,
 τὴν δ' ὄψιν οἶαι πρὸς Πάριν κοθ' ὠρμησαν
 θεαὶ κρ]ιθῆναι καλλονῆν – λάθοιμ' αὐτάς 35
]. . κο[ί]ην οὖν τάλαινα] σὺ ψυχὴν
 ἔχουσα θάλπεις τὸν δίφρον; κατ' οὖν λήσεις
] καὶ σευ τὸ ὄριον τέφρη κάψει.
]νον ἄλλῃ χημέρας μετάλλαξον
 τὸ]ν νοῦν δὴ ἢ τρεῖς, χίλαρῃ κατάστηθι 40
]ς ἄλλον· νηῦς μῆς ἐπ' ἀγκύρης
 οὐκ] ἀσφαλῆς ὀρμεῦσα· κεῖνος ἦν ἔλθη
]. . ου μῆδὲ εἰς ἀναστήσει
 ἡ]μέας ..λ.ποδινα δ' ἄγριος χειμῶν
]. . . κούδὲ εἰς οἶδεν 45
 τὸ μέλλο]ν ἡμέων· ἄστατος γὰρ ἡμείων
].η[.]ς. ἀλλὰ μήτις ἔστηκε
 σύνεγγυς ἡμῖν;
 (ΜΗ.) οὐδὲ εἰ[ί]ς.
 (ΓΥ.) ἄκουσον δὴ
 ἃ σοι χρ[ε]ίζουσ' ὦδ' ἔβην ἀπαγγεῖλαι·
 ὁ Ματαλ[ί]νης τῆς Παταικίου Γρύλλος, 50
 ὁ πέντε νικέων ἄθλα, παῖς μὲν ἐν Πυθοῖ,
 δις δ' ἐν Κορίνθωι τοὺς ἴουλον ἀνθεῦντας,
 ἄνδρας δὲ Πίσση δις καθεῖλε πυκτεύσας,
 πλουτέων τὸ καλόν, οὐδὲ κάρφος ἐκ τῆς γῆς
 κινέων, ἄθικτος ἐς Κυθηρίην σφρηγίς, 55
 ἰδὼν σε καθόδωι τῆς Μίσσης ἐκύμηνε
 τὰ σπλάγχν' ἔρωτι καρδίην ἀνοιστρηθεῖς,
 καί μευ οὔτε νυκτὸς οὔτ' ἐφ' ἡμέρην λείπει
 τὸ δῶμα, [τέ]κνον, ἀλλὰ μευ κατακλαίει

καὶ ταταλ[ί]ζει καὶ ποθέων ἀποθνήσκει.	60
ἀλλ', ὦ τέκνον μοι Μητρίχη, μίαν ταύτην ἀμαρτίην δὸς τῆι θεῶι· κατάρτησον σαυτήν, τὸ [γ]ῆρας μὴ λάθῃ σε προσβλέψαν. Καὶ δοιὰ πρήξεις· ἦδεω[
δοθήσεταιί τι μέζον ἢ δοκεῖς σκέψαι,	65
πείσθητί μεν· φιλέω σε, να[ί] μὰ τὰς Μοίρας. (ΜΗ.) Γυλλί, τὰ λευκὰ τῶν τριχῶν ἀπα[μ]βλύνει τὸν νοῦν· μὰ τὴν γὰρ Μάνδριος κα[τ]άπλωσιν καὶ τὴν φίλην Δήμητρα, ταῦτ' ἐγὼ [ἐ]ξ ἄλλης γυναικὸς οὐκ ἂν ἠδέως ἐπήκουσα,	70
χωλὴν δ' αἰεῖδεν χῶλ' ἂν ἐξεπαίδευσσα καὶ τῆς θύρης τὸν οὐδὸν ἐχθρὸν ἠγεῖσθαι. Σὺ δ' αὖτις ἔς με μηδὲ ἔν, φίλη, τοῖον φέρουσα χῶρει μῦθον· ὄν δὲ γρήϊαισ<ι> πρέπει γυναιξὶ ταῖς νέαις ἀπάγγελε·	75
τὴν Πυθέω δὲ Μητρίχην ἕα θάλπειν τὸν δίφρον· οὐ γὰρ ἐγγελαῖ τις εἰς Μάνδριν. 'Ἄλλ' οὐχὶ τούτων, φασί, τῶν λόγων Γυλλίς δεῖται· Θρέισσα, τὴν μελαινίδ' ἔκτ[ρ]ιψον χῆκτημόρους τρεῖς ἐγγέασ[α τ]οῦ ἀκρήτου καὶ ὕδωρ ἐπιστάξασα δὸς πιεῖ[ν].	80
(ΓΥ.)	καλῶς.
(ΘΡ.) τῆ, Γυλλί, πίθι.	
(ΓΥ.) δεῖξον· ου[.]π....π..[
πέισουσά σ' ἦλθον, ἀλλ' ἔκη[τι] τῶν ἱρῶν. (ΜΗ.) ὦν οὐνεκέν μοι, Γυλλί, ὦνα[
(ΓΥ.) οσσοῦ γένοιτο, μᾶ, τέκνον.[85
ἠδύς γε· ναὶ Δήμητρα, Μητρ[ί]χη, τούτου ἠδίων' οἶνον Γυλλίς οὐ πέ[π]ωκέν [κω. Σὺ δ' εὐτύχει μοι, τέκνον, ἀσ[φα]λίζευ [δέ σαυτήν· ἐμοὶ δὲ Μυρτάλη τε κ[αί] Σίμη νέαι μένοιεν, ἔστ' ἂν ἐμπνέη[ι] Γυλλίς.	90

LA PROCACCIATRICE D'AMORE O LA MEZZANA.

(ME.) Tracia, qualcuno picchia alla porta; non andrai a vedere
se uno dei nostri giunge dai campi?

(TR.) Chi batte alla porta?

(GL.) Sono io!

(TR.) Chi, tu? Hai paura
di venire più vicino?

(GL.) Eccomi, sono più vicino.

(TR.) Ma chi sei tu? 5

(GL.) Gillide, la madre di Filenio.
Riferisci dentro a Metriche che sono qui.

(TR.) Ti chiama.

(ME.) Chi è?

(TR.) Gillide.

(ME.) Mammina Gillide!
Spostati un po', schiava. Quale caso ti ha indotto a venire,
Gillide, da noi? Per qual motivo tu, dea, tra gli uomini?
Ormai infatti sono quasi cinque mesi, credo, 10
da quando te, Gillide, neppure in sogno, per le Moire,
qualcuno ha visto venire a questa porta.

(GL.) Abito molto lontano, figliola, e nelle stradiciole
il fango arriva sino alle ginocchia.
Io poi ho forza quanto una mosca: la vecchiaia infatti 15
ci trascina e l'ombra ci sta accanto.

(ME.)e non calunniare l'età;
.....infatti, Gillide, soffocare anche altri.

(GL.) Scherza pure! Queste cose a voi più giovani
convengono. Ma questo non ti riscalderà. 20

O figliola, quanto tempo ormai passi
sola, consumando il solo tuo letto?
Da quando infatti in Egitto partì Mandris
sono dieci mesi, e neppure una lettera ti manda,
ma si è dimenticato ed ha bevuto da una coppa nuova. 25

Là, del resto, c'è la casa della dea; tutto
quanto esiste e si produce, esiste pure in Egitto:
ricchezza, palestra, potere, pace, gloria,
spettacoli, filosofi, oro, giovinetti,

il tempio degli dei fratelli, il re buono, 30
 il Museo, il vino, tutti i beni che potresti desiderare,
 donne quante non sono, per Core sposa di Ade,
 le stelle che il cielo si vanta di portare,
 per aspetto quali da Paride una volta si recarono
 le dee per essere giudicate nella bellezza – possano esse 35
con quale animo, dunque, tu misera
 scaldi la sedia? Non ti accorgerai dunque
e la cenere soffocherà la tua giovinezza.
altrove e per due o tre giorni cambia
 pensiero, e sta' allegra 40
altro; una nave ad una sola ancora
 fissata non è sicura; quello qualora giunga
nessuno ci risusciterà
e la selvaggia tempesta
e neppure uno conosce 45
 il nostro futuro: incerto infatti è il nostro
 Ma non c'è nessuno
 vicino a noi?
 (ME.) Nessuno.
 (GI.) Ascolta dunque
 ciò che a te di proposito sono venuta qui ad annunciare:
 il figlio di Mataline di Patecio, Grillo, 50
 che ha vinto cinque volte nelle gare (da ragazzo a Pito,
 due volte poi a Corinto abbattè i giovani di prima barba,
 e gli adulti a Pisa due volte combattendo nel pugilato),
 ricchissimo, che neppure un fuscello da terra
 muove, sigillo intatto quanto a Citerea, 55
 vedendoti alla processione di Mise ribollì
 nelle viscere, da amore nel cuore trafitto,
 e né di notte, né di giorno lascia
 la mia casa, figliola, ma mi piange intorno,
 fa le moine e muore dal desiderio. 60
 Ma, o figliola mia Metriche, questo solo
 peccato concedi alla dea: votati a lei,
 affinché la vecchiaia non volga il suo sguardo su te inconsapevole.
 E otterrai due cose:.....
 Sarà dato più di quel che pensi: rifletti, 65

dammi retta: io ti voglio bene, sì per le Moire!
 (ME.) Gillide, il bianco dei capelli ti offusca
 la mente; certo per il ritorno di Mandris
 e per la cara Demetra, questo io da un'altra
 donna non avrei serenamente ascoltato, 70
 ma le avrei insegnato a cantare zoppa i versi zoppi
 e a considerare nemica la soglia della mia porta.
 Ma tu, cara, di nuovo da me tale
 discorso portando non venire; quello che alle vecchie
 donne si addice, alle giovani rivolgilo. 75
 Metriche, la figlia di Pite, lascia che scaldi
 la sedia; nessuno infatti possa ridere di Mandris.
 Ma non di questi discorsi, dicono, Gillide
 ha bisogno: Tracia, lustra la coppa nera
 e versa tre sestii di vino puro 80
 e, aggiunta qualche goccia d'acqua, dagliela da bere.
 (GI.) Bene.
 (TR.) Ecco, Gillide, bevi.
 (GI.) Dammi.....
 per convincerti giunsi, ma per i riti sacri.
 (ME.) E per quelli a me, Gillide,.....
 (GI.) ...possa essere, sì, figliola, 85
 dolce; sì, per Demetra, o Metriche, di questo
 un vino più dolce Gillide non ha mai bevuto.
 Buona fortuna a te da parte mia, figliola, e mantieniti
 salda. A me Mirtale e Sime
 possano rimanere giovani, fino a che respiri Gillide. 90