

Namque canebat (ecl. 6.31):
το τραγούδι του Silenus στην 6^η Εκλογή του Βιργιλίου
και ο παντόμιμος του Σιληνού στα Διονυσιακά
του Νόννου (19.263-286)*

Παναγιώτης Καρανίκας

Abstract*_ Panagiotis Karanikas | *Namque canebat (ecl. 6.31):
the song of Silenus in Virgil's *Eclogue* 6 and the pantomime
of Silenus in Nonnus' *Dionysiaca* (19.263-286)

This study explores the performative and intergeneric dialogue between Virgil's *Eclogue* 6 and Nonnus' *Dionysiaca* (19.263–286), focusing on the figure of Silenus as both singer and pantomime performer. While previous scholarship has often assumed that *Eclogue* 6 was staged as a pantomime, this paper argues instead that Virgil consciously integrates pantomimic references within his bucolic poetry, transforming theatrical elements into literary commentary. By examining passages that evoke bodily motion, transformation, and performance, the article shows how Virgil's Silenus enacts a poetic pantomime of cosmic and mythological metamorphosis. The discussion then turns to Nonnus' description of the pantomimic contest between Maron and Silenus, a creative reception of Virgil that literalizes the performative potential of *Eclogue* 6. Nonnus presents Silenus' dance as a kinetic narrative culminating in transformation and collapse, thus converting Virgil's poetic choreography into actual stage movement. The comparison reveals how both poets engage with the aesthetics of embodiment and the fluid boundaries between song, dance, and text. Ultimately, the paper argues that Virgil's "song" of Silenus and Nonnus' "dance" of Silenus together illuminate a continuous tradition of literary references to pantomime, in which poetic form itself becomes a performative act.

* Η παρούσα μελέτη είναι επεξεργασμένη μορφή της ανακοίνωσης που έκανα στο πλαίσιο της Ημερίδας-Εργαστηρίου, *mollis ab arte: ερμηνευτικές και επιτελεστικές προτάσεις για τον αρχαίο μίμο και τον παντόμιμο* (Φιλοσοφική Σχολή του ΕΚΠΑ, 2 Ιουνίου 2023), την οποία συνδιοργάνωσε το ΠΜΣ «Κλασική Φιλολογία-Δέξιππος» του Τμήματος Φιλολογίας του ΕΚΠΑ και το ΠΜΣ «Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του» του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Παν/μίου Πατρών. Ευχαριστώ θερμά την κ. Σοφία Γεωργακοπούλου, Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας και συνδιοργανώτρια της ημερίδας, για την πολύτιμη ερευνητική καθοδήγησή της και τις βιβλιογραφικές επισημάνσεις. Ευχαριστώ, επίσης, το Ίδρυμα Παιδείας και Ευρωπαϊκό Πολιτισμού, το οποίο με ενισχύει ως υπότροφό του από τις μεταπτυχιακές μου σπουδές.

Εισαγωγή

Η υπόθεση πως η 6^η *Εκλογή* του Βιργιλίου με πρωταγωνιστή τον Silenus παραστάθηκε μάλλον ως παντόμιμος έχει υποστηριχθεί πολλάκις στην έρευνα έως σήμερα (Hörschele 2013, Paraskeviotis 2014). Αυτό που επιδιώκει η παρούσα συμβολή είναι αφενός να σχολιάσει χωρία του συγκεκριμένου ποιήματος, τα οποία μάλλον έχουν υποτιμηθεί στη μέχρι τώρα έρευνα ως προς την παντομιμική τους αξία, και αφετέρου να καταδείξει πως ακόμη κι αν δεν πρόκειται για ποίηση προς παράσταση, ο Βιργίλιος συνειδητά καταφεύγει σε παντομimικές αναφορές. Για τη σχέση του Βιργιλίου με το λογοτεχνικό είδος του παντόμιμου είναι άξιο σχολιασμού το μοναδικό επεισόδιο παντομimικού διαγωνισμού από το 19^ο βιβλίο των *Διονυσιακών* του Νόννου, όπου «όλως τυχαίως» διαγωνιζόμενοι είναι ο Μάρων και ο Σιληνός. Προκύπτει, επομένως, το εξής ερευνητικό ερώτημα: μήπως η 6^η *Εκλογή* αντί για παντομimικό σενάριο είναι ένα λογοτεχνικό σχόλιο πάνω στις σύγχρονες του ποιητή παντομimικές παραστάσεις; μήπως ο παντομimικός διαγωνισμός που ενορχηστρώνει ο Νόννος είναι ένα ακόμη σχόλιο στο διειδολογικό παιχνίδι της 6^{ης} *Εκλογής* του Βιργιλίου;

bucolica eo successu edidit ut in scaena quoque per cantores crebro pronuntiarentur (vita Verg. 26): μαρτυρίες παντομimικής παράστασης του βιργιλιανού corpus

Ήδη στη βιογραφία του ποιητή από τον Σουητώνιο μαρτυρείται μία δημόσια παρουσίαση των *Εκλογών* εν είδει απαγγελίας ή παράστασης (*vita Verg. 26*). Μεσολάβησε ένα είδος επεξεργασίας (*editio*) από τον Βιργίλιο και ενδεχομένως το έργο να παρουσιάστηκε σε στενό φιλικό κύκλο (*recitatio*).¹ Η διατύπωση *per cantores* του Σουητώνιου είναι αρκετά αινιγματική, αφού επεκτείνει την έννοια της απλής απαγγελίας σε μία παράσταση με περισσότερους εκτελεστές, δεδομένης και της δομής πολλών εκλογών με αμοιβαίους διαγωνισμούς μεταξύ δύο βοσκών. Μια ακόμη μαρτυρία, αν και αμφιβόλου εγκυρότητας, προέρχεται από τα σχόλια του Σέρβιου στην 6^η *Εκλογή* και συγκεκριμένα στον στίχο 6.11:

dicitur autem ingenti favore a Vergilio esse recitata, adeo ut, cum eam postea Cytheris meretrix cantasset in theatro, quam in fine Lycoridem vocat,

¹ HÖSCHELE 2013, 46–47. Μια μαρτυρία για παράσταση έργου του Βιργιλίου χωρίς αυτό να κατονομάζεται συναντάται στον Τάκιτο (*dial. 13 testis ipse populus, qui auditis in theatro Virgilii versibus surrexit universus et forte praesentem spectantemque Virgilium veneratus est sic quasi Augustum*). Πέρα από το ότι ο ποιητής γίνεται ο ίδιος θεατής της ποίησής του (*spectantem*) δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο που να δείχνει με βεβαιότητα πως πρόκειται για παράσταση, και όχι για απαγγελία ενός ποιήματος ή μερικών απλώς στίχων.

stupefactus Cicero, cuius esset, requireret. et cum eum tandem aliquando vidisset, dixisse dicitur et ad suam et ad illius laudem "magnae spes altera Romae": quod iste postea ad Ascanium transtulit, sicut commentatores loquuntur.

Λέγεται, εξάλλου, ότι [την 6^η Εκλογή] απήγγειλε ο Βιργίλιος λαμβάνοντας τεράστια επιδοκμασία, σε τέτοιο βαθμό ώστε, όταν αργότερα η εταίρα Κυθηρίς, την οποία αποκαλεί Λυκωρίδα στην τελευταία Εκλογή, την είχε απαγγείλει στο θέατρο, ο Κικέρωνας ρωτούσε έκπληκτος ποιανού ήταν. Και όταν επιτέλους είδε τον Βιργίλιο, λέγεται ότι είπε, επαινώντας τόσο τον εαυτό του όσο και εκείνον: «η δεύτερη ελπίδα της ισχυρής Ρώμης»: αργότερα ο Βιργίλιος μετέφερε αυτή τη φράση στον Ασκάνιο [Aen. 12.168], όπως λένε οι σχολιαστές.

Η Hörschele θεωρεί ότι το παραπάνω αρχαίο σχόλιο είναι ανεκδοτολογικής φύσεως, βασιζόμενη στην άκρως επαινετική στάση του Κικέρωνα προς τον Βιργίλιο και στην εξιδανικευτικά εύστοχη χρήση της ίδιας διατύπωσης από τον Βιργίλιο στην *Αινειάδα*.² Το χρονολογικό ασυμβίβαστο του έτους θανάτου του Κικέρωνα (43 π.Χ.) με την δημοσίευση των *Bucolica* το 42 π.Χ., δεν θα απέκλειε μια προγενέστερη παρουσίαση μέρους του έργου από τον ίδιο τον Βιργίλιο, όπως μαρτυρεί ο Σέρβιος, αλλά η δημόσια παράσταση από την Κυθηρίδα³ στο θέατρο και η επιδοκμασία του Κικέρωνα μοιάζουν περισσότερο με *post eventum* συσχετισμούς του σχολιαστή. Πιθανότατα, λόγω και της αναφοράς στον στίχο από την *Αινειάδα*, ο Σέρβιος να έχει υπόψη του επεισόδια από το έπος που αποτέλεσαν πρόσφορο έδαφος για παραστάσεις από παντόμιμους, με το επεισόδιο της Διδούς ή της συνάντησης Αινεία-Αγχίστη στον Κάτω Κόσμο να είναι ιδιαίτερος δημοφιλής.⁴

Ο ίδιος ο όρος *ecloga* σημαίνει την διαδικασία επιλογής των κατάλληλων επιρρημάτων, ουσιαστικών και ρημάτων ανά περίπτωση (*figura per eclogam adverbiorum, nominorum et verborum*).⁵ Στην ποίηση *ecloga* και *electio* συνι-

² HÖRSCHLE 2013, 48–50.

³ Γνωστή λογοτεχνικά ως Lycoris, η μίμα-εταίρα Volumnia Cytheris ήκμασε κατά την ύστερη res publica (60–30 π.Χ.). Κατά την προσωπογραφική μελέτη της ΚΕΙΤΗ 2011, 29 το ελληνικής προέλευσης ψευδώνυμό της σχετίζεται τόσο με το χαρακτηριστικό επίθετο του θεού Απόλλωνα, Λυκωρέυς, όσο και με το προσηγορικό *lyra*, που παραπέμπει στην ιδιότητά της ως εταίρα και απελευθέρη (*serva*). Το καλλιτεχνικό της όνομα *Cytheris* σχετίζεται με τη σαρκική σεξουαλικότητα που εκφράζει το ομώνυμο επίθετο της θεάς Αφροδίτης σύμφωνα με την ΚΕΙΤΗ 2011, 45. Από το 48 π.Χ. σχετίζεται ερωτικά με τον Μάρκο Αντώνιο, ενώ ανήκε στον Volumnius Eutrapelus που υπήρξε αξιωματούχος του, καθώς και στους κύκλους του Ιουλίου Καίσαρα και του Κικέρωνα. Αναλυτικότερα για τη σχέση της με τον Μάρκο Αντώνιο και τον Κορνήλιο Γάλλο βλ. TRAINA 1999, 92 κ.ε.

⁴ Κατά τον ΠΑΝΑΥΤΑΚΗΣ 2009, 195, εκτός από το επεισόδιο της Διδούς και αυτό του θανάτου του Τούρνου ήταν εξίσου δημοφιλές.

⁵ LAUSBERG 1990, 693–94. Ειδικότερα, προσεγγίζει εννοιολογικά τη ρητορική δεξιότητα της

στούν την αρετή του *ἐκλέγεσθαι τὸ βέλτιστον*,⁶ την ικανότητα της επιλογής από τους καλλιτέχνες των κατάλληλων συστατικών μερών για το έργο τους από μία αφθονία σημαινόντων (*copia verborum*). Ενίοτε, απαιτείται ολική αφαίρεση ενός παλαιότερου συστατικού μέρους και αντικατάστασή του από ένα εντελώς καινούργιο, αλλά κατάλληλο (*immutatio/correctio*), ενώ δεν αποκλείεται να υιοθετείται και ειδικό ανά περίπτωση λεξιλόγιο. Ως κύριο όνομα ταυτίζεται με μια μίμα της περιόδου (1^{ος} αι. π.Χ. – 1^{ος} αι. μ.Χ.), σώζεται μάλιστα και επιγραφή με το όνομά της, την ηλικία θανάτου και το όνομα του βασιλιά του οίκου στον οποίο ανήκε.⁷

sed quae legat ipsa Lycoris, / carmina sunt dicenda (Verg. ecl. 10.2-3): η Cytheris και ο λογοτεχνικός (παντό)μιμος

Η υπόθεση της Hoschele (2013) βασίζεται στην ιδέα ότι η μίμα που παρουσίασε την 6^η Εκλογή είναι η λογοτεχνική Lycoris, που αναφέρεται στο 10^ο ποίημα της συλλογής, αποτίνοντας φόρο τιμής στον Κορνήλιο Γάλλο.⁸ Ο μίμος εντάσσεται στην παραλογοτεχνία και είναι προϊόν μαζικής κατανάλωσης, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν χωρίζεται σε υποκατηγορίες (λογοτεχνικοί μίμοι, λαϊκοί μίμοι, λαϊκοί μίμοι με λογοτεχνικές αξιώσεις κ.λπ.).⁹ Ο Βιργίλιος, εξοικειωμένος με τις παραστάσεις μίμου και παντόμιμου¹⁰ συμφύρει στο βουκολικό έργο του

electio. Σύμφωνα με το σχετικό λήμμα στο VON PAULY 1905, 1930–1931 η *Ecloga* ή εκλογή εκτός από επιλογή αποσπασμάτων από ένα μεγαλύτερο έργο δηλώνει και ένα σύντομο έργο, ορολογία που καθιερώνεται για τη συλλογή βουκολικών ποιημάτων του Βιργιλίου, όπως αργότερα και για τα ποιήματα του Καλπούρνιου Σίκουλου και του Νεμεσιανού.

⁶ Σχετικό με την αρετή της επιλογής του καλύτερου ποιήματος ή ποιητικού αποσπάσματος για παρουσίαση είναι και το 74^ο κεφάλαιο του *Περί Ορχήσεως* του Λουκιανού.

⁷ *Eclogae | regis Iubae | mimae, quae | v. a. XVIII [m.]* (=Για την Εκλογή, τη μίμα του οίκου του βασιλιά Ιόβα, η οποία πέθανε στα δεκαοχτώ της χρόνια) CIL VI 10110 = ILS 5216. Τις λογοτεχνικές συνδηλώσεις του ονόματος της μίμας, καθώς και την πιθανότητα να ήταν το καλλιτεχνικό της όνομα επί σκηνής επισημαίνει ο MAXWELL 1993, 105. Αυτό υποστηρίζει και η DHARMASIRI 2021, που εύστοχα παρατηρεί πως δεν είναι βέβαιο, εάν η ίδια η μίμα ή ο κύριός της επέλεγε το καλλιτεχνικό όνομα, ιδιαίτερα, εφόσον, σε αυτήν την περίπτωση, ο Μαυριτανός βασιλιάς Ιόβας Β' φαίνεται να είχε έντονες καλλιτεχνικές ευαισθησίες. Η συγκεκριμένη μίμα εξασφάλισε μια ιδιαίτερη θέση στην αυλή του Ιόβα Β' κατά τον TRAINA 1999, 92.

⁸ Η ερευνήτρια θεωρεί ιδανικό το σενάριο η Cytheris να παρέστησε ένα ποίημα που είχε ειδικά αφιερωμένη ενότητα στον αγαπημένο της Γάλλο (ecl. 6.64–73).

⁹ ΚΙΤΣΟΥ 2019, 85–86. Το εύπεπτο, ψυχαγωγικό και έντονα αυτοσχεδιαστικό θέαμα του μίμου χρησιμοποιεί ακατάλληλη για τους ευπρεπείς αισχρολογία με έμφαση στο σεξ και τις λειτουργίες του κάτω μέρους του σώματος. Σχετικά με τις κατηγορίες μίμου, αυτοί διακρίνονται σε λογοτεχνικούς και λαϊκούς με κριτήριο το αν διαθέτουν *υποθέσεις* ή συνιστούν burlesque χαρακτήρα *παίγνια* κατά τους ZIMMERMAN & RENGAKOS 2022, 1181.

¹⁰ Ο μίμος και ο παντόμιμος είναι θεατρικά είδη της αυγούστειας περιόδου, τα οποία δηλώνουν ταυτόχρονα και το είδος και τον επιτελεστή. Σε αντίθεση με τον μίμο, ο παντόμιμος γνωστός και ως *fabula saltata* ή *saltatio* εκτελείται από έναν χορευτή, ο οποίος δεν μιλά, όπως οι μίμοι, αλλά μόνος του παριστάνει όλους τους ρόλους, ανδρικούς και γυναικείους. Η υπόθεση του παντόμιμου είναι σοβαρότερη συνήθως από αυτήν του μίμου και υπάρχει συνοδεία μουσι-

τη μιμική παράδοση με τις προτιμήσεις των *poetae novi*, με αποτέλεσμα μία επιμελημένη ποιητική συλλογή υψηλής εκλέπτυνσης.¹¹ Ακολουθώντας την διατύπωση της Pohlenz: το βουκολικό είδος είναι μιμητικό, επειδή ο ποιητής τραγουδά μόνο για τα ερωτικά παθήματα των άλλων και όχι για τα δικά του (mimetisch ist die Bukolik deshalb, weil der Dichter nur von fremder, nicht von eigener Liebe singt).¹²

Στην πρώτη ενότητα της 6^{ης} Εκλογής (6.1-12) ο Βιργίλιος διά στόματος του βοσκού Τίτυρου απορρίπτει την υψηλή ποιητική του έπους και προκρίνει την λεπτά επεξεργασμένη ποίηση (6.5 *deductum ... carmen*).¹³ Το χαμηλότερο ειδολογικό πρόσημο καθορίζεται και από το επίθετο *Syracosio* που επιλέγει για να προσδιορίσει τον στίχο του και παραπέμπει άμεσα στον Θεόκριτο, τον τύπο *ludere*,¹⁴ μέσω του οποίου διανοίγεται η προοπτική μια (παντο)μιμικής παράστασης και την επιλογή της Μούσας Θάλειας (πρωτοεμφανιζόμενη εδώ στη λατινική ποίηση),¹⁵ που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με ταπεινότερα λογοτεχνικά είδη (π.χ. κωμωδία, σατυρικό δράμα, μίμος, παντόμιμος).¹⁶ Το πολυεπίπεδο δίκτυο ποιητικών φωνών περιγράφει σε αυτήν την περίπτωση επακριβώς ο Παπαγγελής: Απόλλων > Καλλίμαχος > Βιργίλιος > Τίτυρος.¹⁷ Άξια σχολιασμού είναι και η διατύπωση *si quis / captus amore leget* (6.9-10), παρόμοια με την διατύπωση στο χωρίο *ecl.* 10.2-3. Αν ο Βιργίλιος αρνείται να αφιερώσει κάτι υψηλό στον Alfrenus Varus, μήπως το «ελαφρύτερο» ποίημά του απευθύνεται και στον Γάλλο και την αγαπημένη του Cytheris/Lycoris,¹⁸ Η

κής χορωδίας. Αναλυτικότερα βλ. ZIMMERMAN & RENGAKOS 2022, 1181–185 για τον μίμο και 1185–187 για τον παντόμιμο.

¹¹ ΚΙΤΣΟΥ 2019, 87.

¹² Παραθέτω το απόσπασμα αυτούσιο από την HÖSCHELE 2013, 51–52.

¹³ HÖSCHELE 2013, 53. Κατά τον ROSS 2008, 190–91 το δωδεκάστιχο προοίμιο προσλαμβάνει τη μορφή μιας *recusatio* του έπους, το οποίο εντοπίζεται στις φράσεις *reges et proelia* (1.3) και *tristia bella* (1.7). Παράλληλα, είναι περιφανής η καλλιμαχική επίδραση στο επεισόδιο της νουθεσίας του Τίτυρου από τον Απόλλωνα.

¹⁴ Το επιχείρημα πως ο τύπος *ludere* μεταλογοτεχνικά δηλώνει ένα κατώτερο λογοτεχνικό είδος (παντόμιμος, μίμος), ενισχύεται από την αντίστιξη του με τον τύπο *canerem* στον στίχο 3, την οποία επισημαίνει ο CLAUSEN 1994, 179.

¹⁵ CLAUSEN 1994, 179.

¹⁶ PARASKEVIOTIS 2014, 290. Ο ROSS 2008, 191 τονίζει τη σημασία των τριών αυτών λέξεων για τη μετατόπιση από την υψηλή ποίηση στη νέα ποιητική καλλιμαχικού τύπου. Κατά τον RUTNAM 1970, 196, ο Βιργίλιος εδραιώνει με αυτόν τον τρόπο μια στενή ποιητική σχέση με τον Καλλίμαχο και τον Θεόκριτο. Για τη Μούσα Θάλεια ο ΚΟΗΝ 2000, 271 συμπεριλαμβάνει στη μελέτη του την πληροφορία πως παρουσιαζόταν με κωμική μάσκα και κρατώντας γκλίτσα βοσκού.

¹⁷ ΠΑΠΑΓΓΕΛΗΣ 1995, 135. Αντίστοιχα και στο τέλος, όπως υποδεικνύει ο RUTHERFORD 1989, 45 το τραγούδι του Σειληνού και κατ' επέκταση του Τίτυρου και του Βιργιλίου διαμεσολαβείται από τον Ευρώτα και τις δάφνες που εμπνέονται από τον θεό Απόλλωνα, επιβεβαιώνοντας έτσι την πολυφωνική ποιητική του Βιργιλίου. Τον πολλαπλασιασμό και την ασάφεια της ταυτότητας του ποιητικού υποκειμένου στη συγκεκριμένη εκλογή επισημαίνει και ο ΚΑΝΙΑ 2016, 98.

¹⁸ HÖSCHELE 2013, 53–54. Κατά τον ΚΑΝΙΑ 2016, 99, 103 η αποστροφή στον Alfrenus Varo

υπόθεση της Hörschele παραβλέπει κατά τη γνώμη μου δύο πολύ σημαντικά στοιχεία: αφενός το γεγονός ότι οι εσκεμμένες αναφορές του Βιργιλίου στην περιβόητη μιμάδα μπορεί να μην αποδεικνύουν απαραίτητα πως εκείνη παρέστησε παντομιμικά μία από τις εκλογές του ή αποσπάσματα από τη συλλογή, αλλά αντίθετα πως ο ποιητής συνέγραψε την 6^η *Εκλογή*, έχοντας υπόψη του δημόσιες εκτελέσεις της. Αφετέρου, ακόμη κι αν δεχθούμε ότι η συγκεκριμένη *Εκλογή* παραστάθηκε, η δομή και η θεματική της παραπέμπουν περισσότερο σε παντόμιμο και θα εκτελείτο όχι από μιμάδα, αλλά από επαγγελματία χορευτή-παντόμιμο.

Ακολουθεί το φαρσικό επεισόδιο των στίχων 13–30, όπου ο Σειληνός, ξυπνώντας από το μεθύσι της προηγούμενης ημέρας, αιχμαλωτίζεται από τους νεαρούς βοσκούς, Χρώμη και Μνάσυλλο και στη συνέχεια θα εξαναγκαστεί να τραγουδήσει (6.31–81). Στη σκηνή είναι παρούσα και η νύμφη Αίγλη.¹⁹ Προστίθενται απρόσμενα στην διήγηση του τραγουδιού τέσσερα πρόσωπα, ενισχύοντας την άποψη πως η γρήγορη εναλλαγή προσώπων και ποιητικών φωνών ενδεχομένως παραπέμπει σε οικείες παραστάσεις εν είδει μιμικής φάρσας. Ο Σειληνός είναι συνώνυμο για τον γερασμένο Σάτυρο που κατά τη μυθολογική παράδοση ανέθρεψε τον Διόνυσο. Διακρίνεται για τη σοφία του και συσχετίζεται με μυθολογικά επεισόδια αιχμαλωσίας –από τον Μίδα ή στην 6^η *Εκλογή* από τον Χρώμη και τον Μνάσυλλο– στα οποία η απελευθέρωσή του προϋποθέτει ένα τραγούδι.²⁰ Συμβολίζει τη “μυθολογική και κοσμολογική πολυμάθεια”,²¹ ξεφεύγοντας σε μεγάλο βαθμό από τον μυθολογικά στερεοτυπικό του ρόλο ως κορυφαίου ενός χορού σατύρων.²² Η γοητεία που εξασκεί στη

είναι το σημείο επαφής του συγκεκριμένου ποιήματος με την πραγματικότητα και η ποιητική αυτοσυνειδησία του Τίτυρου πως το συγκεκριμένο ποίημα είναι μέρος μιας συλλογής με συγκεκριμένες λογοτεχνικές αξιώσεις.

¹⁹ Ο SEGAL 1976 θεωρεί πως χάρη στην Αίγλη υπεισέρχεται το σεξουαλικό στοιχείο στην 6^η *Εκλογή*. Τονίζει, μάλιστα, την οφειλή της στα βουκολικά *Επιγράμματα* 3 και 5 του Θεοκρίτου. Ο KOHN 2000, 272 αναγνωρίζει τον λόγο ύπαρξης της Αίγλης στην δραματουργική ανάγκη μιας γυναίκας που θα υποδυόταν την Πασιφάη, εφόσον, βέβαια, αποδεχτεί κανείς πως υπήρχαν περισσότεροι του ενός εκτελεστές και άρα πρόκειται για μίμο. Πιο λογικό είναι, ωστόσο, ακόμη και σε αυτήν την περίπτωση ο Βιργίλιος να συνθέτει τη συγκεκριμένη σκηνή, έχοντας κατά νου συναφούς περιεχομένου μιμικά θεάματα.

²⁰ Βλ. λήμμα Σειληνός στο GRIMAL 1987, 623. Σύμφωνα με τον GANTZ 1993, 135–39 οι Σ(ε)ιληνοί και οι Σάτυροι χρησιμοποιούνταν εξίσου ως όροι για τους τραγόμορφους ακολούθους του Διονύσου και πιθανότατα είτε ένας εκ των δύο προερχόταν από προσωπικό όνομα και ο άλλος αποτελούσε τον γενικότερο όρο, είτε αμφότεροι ήταν γενικοί όροι χωρίς ουσιαστική διαφορά, σε αντίθεση με τον PRELLER 1894, 603 που θεωρεί ότι με βάση τη μαρτυρία του Πausανία (1.23.6) οι Σιληνοί ήταν οι αρχαιότεροι Σάτυροι και ο Σιληνός ο αρχαιότερος όλων. Η αιχμαλωσία του Σιληνού από τον Μίδα –που μαρτυρείται στον Ηρόδοτο (8.138) και τον Ξενοφώντα (*Κύρου Ανάβασις* 1.2.13)– απεικονίζεται σε πολλά αγγεία του 6^{ου} αι. π.Χ., όπου ο δαίμων σύρεται αιχμάλωτος από δύο άνδρες, ο ένας από τους οποίους κρατά φλασκή. Ο Σιληνός εμφανίζεται επίσης και στο fr. 156 SM του Πίνδαρου, όπου είναι δυνατός χορευτής και έχει σύζυγο την Ναΐδα, την αρχετυπική νύμφη των ποταμών και του υγρού στοιχείου.

²¹ BALDWIN 1991, 104.

²² KOHN 2000, 272.

φύση και τα θηρία είναι αντίστοιχη –σε αυτήν την *Εκλογή* ίσως και μεγαλύτερη– με αυτή του Ορφέα.²³ Προκύπτει το διπλό προφίλ ενός τραγουδιστή–φιλοσόφου, το οποίο αποτελεί από μόνο του ένα χιουμοριστικό οξύμωρο.²⁴

Ο Παρασκευιώτης κατατάσσει τη συγκεκριμένη *Εκλογή* στην κατηγορία του βουκολικού ελληνορωμαϊκού μίμου και θεωρεί την εξαπάτηση του κοιμισμένου και μεθυσμένου Σειληνού από τους δύο νεαρούς, με σκοπό να του αποσπάσουν το πολυπόθητο άσμα, δείγμα χιούμορ που είναι συστατικό στοιχείο ενός μίμου.²⁵ Ακόμη και η περιγραφή του τρόπου σύλληψής του ενέχει χιουμοριστικές προεκτάσεις: δέθηκε από τους δύο βοσκούς με τα ίδια του τα στεφάνια και μουτζουρώθηκε στο πρόσωπο με μούρα από την νύμφη.²⁶ Κατά τον Putnam,²⁷ το δέσιμο και το βάψιμο είναι δύο απαραίτητες προϋποθέσεις για να ακολουθήσει η θεατρική πράξη και το βάψιμο μάλιστα είναι πρακτική του μίμου και όχι του παντόμιμου, όπου ο εκτελεστής φορά μάσκα. Επιπρόσθετα, η απρεπής ανταπόδοση που επιφυλάσσει για την Αίγλη (*ecl.* 6.26 *huic aliud mercedis erit*) είναι άλλος ένας κωμικός παράγοντας που υπηρετεί την παραδοσιακή εικόνα του Σειληνού και συμβιβάζεται με τις απαιτήσεις του μίμου, σε αντίθεση με την εικόνα ενός πιο ποιητικού Σειληνού που οικοδομεί ο Βιργίλιος.²⁸ Κατά την εκτίμησή μου, τη συγκεκριμένη ερμηνεία οφείλει να συγκρατεί η συνειδητή βιργιλιανή πρακτική να παραπέμπει στον μίμο, χωρίς ωστόσο η συγκεκριμένη ποίηση να γράφεται για παραστάσεις μίμου. Διαφορετικό είναι επομένως ο Βιργίλιος να πειραματίζεται με υλικό από τον μίμο στη βουκολική ποίηση και λιγότερο πιθανό να συγγράφει βουκολικά ποιήματα ως σενάρια για παραστάσεις (παντο)μίμου.

Namque canebat ... (ecl. 6.31 κ.ε.): τα επιτελεστικά στοιχεία στο τραγούδι του Σ(ε)ιληνού

Σχετικά με το ίδιο το τραγούδι του Σειληνού (6.31-81) νομίζω πως ερευνητικά έχει υποτιμηθεί ως προς τις επιτελεστικές αναφορές του στο θεατρικό είδος του παντόμιμου, δεδομένης της μεταποιητικής αξίας των *Εκλογών* ως μίμων που αναφέρονται στον μίμο (*Dichtung für Dichtung*).²⁹ Ήδη νωρίτερα η εμφάνιση

²³ CLAUSEN 1994, 187· PARASKEVIOTIS 2014, 286.

²⁴ PARASKEVIOTIS 2014, 289. Ως μυθικός τραγουδιστής που εξημερώνει τη φύση παρωδεί χιουμοριστικά τον Ορφέα, ενώ ως φιλόσοφος τον Λουκρήτιο και κατ' επέκταση τον Επίκουρο. Τα παραδόξως συνυπάρχοντα και αντικρουόμενα μεταξύ τους στοιχεία τονίζει και ο RUTHERFORD 1989, 45 αποδίδοντας στον Σειληνό θεϊκή σοφία και κωμικό χαρακτήρα.

²⁵ PARASKEVIOTIS 2014, 280, 284–85. Χαρακτηριστικοί είναι ορισμένοι τίτλοι έργων των μιμογράφων Syrus Publilius (*Murmurco* [Μουρμούρης], *Potatores* [Πότες]) και Decimus Laberius (fr. 8, 26, 52, 56 και 87 με θέματα σχετικά με τη μέθη), καθώς και το κωμικό μοτίβο της μέθης στον Πετρώνιο, ώστε να καταστεί αντιληπτή η ιδιαίτερη χιουμοριστική αξία του τελευταίου για το λογοτεχνικό είδος του μίμου.

²⁶ PARASKEVIOTIS 2014, 289.

²⁷ PUTNAM 1970, 200.

²⁸ PARASKEVIOTIS 2014, 289–90.

²⁹ Διατύπωση που χρησιμοποιεί η HÖSCHELE 2013, 58.

των δαιμονικών Φαύνων,³⁰ οι οποίοι σε πλήρη αντιδιαστολή με την άγριά τους φύση ορχούνται (*ecl.* 6.27-28 *Faunosque ferasque uidere ludere*), και οι δρύες που, αν και άκαμπτες, σείουν την κορυφή τους (*ecl.* 6.28 *tum rigidas motare cacumina quercus*) παραπέμπουν στις χορευτικές κινήσεις του παντόμιμου. Όπως ο παντόμιμος-χορευτής γέρνει τον άνω κορμό μπρος-πίσω, έτσι και ο Βιργίλιος προσδίδει στο πάνω μέρος της δρυός σωματική διάσταση. Το σύμπαν που δημιουργεί ο Σειληνός μέσα από το τραγούδι του απαρτίζεται από τα τέσσερα πολύ βασικά στοιχεία: γη, αέρας, νερό και φωτιά, τα οποία, όπως επισημαίνει η Slaney σε μια πιο σύγχρονη προσέγγιση παντομικών ασκήσεων, αντιστοιχούν στα ίδια στοιχεία που διέκρινε ο Ιπποκράτης στο έργο του *Περὶ φύσιος ἀνθρώπου* για το ανθρώπινο σώμα και τις ποιότητες της γλυκύτητας, πικρότητας, οξύτητας και αλμυρότητας αντίστοιχα.³¹ Προς επίρρωση αυτής της πρότασης είναι πολύ σημαντική η συμβολή του Stewart,³² σύμφωνα με τον οποίο ο όρος *semina* (*ecl.* 6.32-33 *semina terrarumque animaeque marisque fuissent / et liquidi simul ignis*) που έχει τη σημασία των ατόμων που αποτελούν τα τέσσερα φυσικά στοιχεία, χωρίς συνειρμικά η σημαντικότερη αυτή για την επικούρεια φιλοσοφία και τη φιλοσοφία του Λουκρητίου έννοια να μην παραπέμπει και στον άνθρωπο ως άτομο και στο ανθρώπινο σώμα. Έτσι, το ποιητικό σύμπαν του Σειληνού ανακαλεί νοερά το ανθρώπινο σώμα του παντόμιμου χορευτή που ως άτομο παριστάνει κάθε φυσικό στοιχείο με χοροθεατρικές κινήσεις που αναλογούν σε κάθε σωματική ποιότητα.

Η ιδέα της μεταμόρφωσης είναι κυρίαρχη και στο χωρίο των στίχων 36–40:

*coeperit et rerum paulatim sumere formas;
iamque nouum terrae stupeant lucescere solem,
altius atque cadant summotis nubibus imbres,
incipiant siluae cum primum surgere cumque
rara per ignaros errent animalia montis.*

Άρχισαν μορφή τότε σιγά σιγά τα σώματα να παίρνουν.
Και πως η στεριά θαμπώνεται από το λαμπρό φως του νέου ήλιου,
και πως πέφτει η βροχή από τα ψηλά ανερχόμενα σύννεφα,
όταν τα δάση αρχίζουν να υψώνονται και μαζί
σκόρπια θηρία που σε απάτητα βουνά πλανώνται.³³

Με χορευτικές κινήσεις ενός παντόμιμου μοιάζουν οι εικόνες των σωμάτων που αρχίζουν και παίρνουν μορφή, η βροχή που πέφτει από τα ψηλά ανερ-

³⁰ Ο CLAUSEN 1994, 187 θεωρεί τον πληθυντικό μη αναμενόμενο, αφού ένας είναι ο μυθικός Faunus, και πιθανόν ο τύπος προκύπτει εδώ κατ' αναλογία με τους Σατύρους.

³¹ SLANEY 2017, 166 κ.ε.

³² STEWART 1959, 184· CLAUSEN 1994, 189.

³³ Η μετάφραση είναι του ΠΑΠΑΓΓΕΛΗ 1995, όπως και για τα υπόλοιπα παρατιθέμενα χωρία της Εκλογής.

χόμενα σύννεφα ή τα δάση που αρχίζουν και υψώνονται (κάθετος άξονας κίνησης παντόμιμου) και τα θηρία που περιπλανώνται (οριζόντιος άξονας κίνησης παντόμιμου). Ο κοσμογονικός μύθος ακολουθείται από τον μύθο του Ύλα που αγωνιωδώς οι ναύτες αναζητούν και το όνομά του αντηχεί (*ecl.* 6.44 *clamassent, ut litus "Hyla, Hyla" omne sonaret*), των Προιτίδων που πλανώνται πως είναι αγελάδες και μουγκρίζουν (*ecl.* 6.48 *Proetides implerunt falsis mugitibus agros*) –και σε αυτήν την περίπτωση η πλάνη και η απώλεια της ταυτότητας είναι κυρίαρχες, θεμελιώδες συστατικό του παντόμιμου που αλλάζει πρόσωπα– και την παράκληση της Πασιφάης να κλείσουν οι Νύμφες τον δρόμο προς το δάσος για το αντικείμενο του πόθου της, τον πάλλευκο άγριο ταύρο (*ecl.* 6.55-56 *"claudite, Nymphae, / Dictaeae Nymphae, nemorum iam claudite saltus"*). Είναι χαρακτηριστική η λέξη για το πέρασμα που στα λατινικά είναι *saltus*,³⁴ όπως ακριβώς και ο παντόμιμος που είναι γνωστός και ως *fabula saltata* ή *saltatio*. Αξιοσημείωτο στοιχείο στον αναφερόμενο μύθο της Πασιφάης είναι η θέαση, ζητούμενο και για την ίδια την ερωτευμένη ηρωίδα, που ζητά να δει με τα μάτια της τον περιπλανώμενο ταύρο (*ecl.* 6.57-58 *si qua forte ferant oculis sese obvia nostris / errabunda bovis vestigia*;). Αυτό συνειρμικά σε μία παράσταση παντόμιμου σημαίνει ότι ο χορευτής εκτός από ήρωες (π.χ. Πασιφάη) μπορούσε να παριστάνει και στοιχεία της φύσης (π.χ. ζώα όπως ο ταύρος) ή και να εναλλάσσει ταχύτατα τη μορφή του από ανθρώπινη σε ζωώδη πολλές φορές, επιδεικνύοντας την παντομimική του δεξιότητα.

Οι δύο τελευταίοι μύθοι της Σκύλλας και του Τηρέα δεν αποκλείεται επίσης να μπορούσαν να υποστηρίξουν την υπόθεση ή το σενάριο μιας παντομimικής παράστασης: η Σκύλλα ζώνεται στη μέση τέρατα που αλυχτούν (*ecl.* 6.74-75 *Quid loquar, aut Scyllam Nisi, quam fama secuta est / candida succinctam latrantibus inguina monstris*), μια ενδεχομένως πρόσφορη στάση για χορογραφία, όπου η κίνηση του χορευτή θα πρέπει να είχε ως αφετηρία και κέντρο βάρους τη μέση. Εκτενέστερη είναι η μεταμόρφωση του Τηρέα και της Φιλομήλας (*ecl.* 6.78-81):

*aut ut mutatos Terei narraverit artus,
quas illi Philomela dapes, quae dona pararit,
quo cursu deserta petiverit et quibus ante
infelix sua tecta super volitaverit alis?*

Και τι να πω όσα αφηγήθηκε για τον Τηρέα που άλλαξε μορφή,
το γεύμα και τα δώρα που του φύλαξε η Φιλομήλα,
ποιον δρόμο πήρε εκείνη για τις ερημιές και πως πριν απ' αυτό
πτερούγισε η άμοιρη πάνω από το δικό της σπίτι.

³⁴ Κατά τον CLAUSEN 1994, 197 ο όρος σημαίνει κυριολεκτικά τη βοσκή σε δάσος (*Enn. Ann.* 580) και στον Τίτο Λίβιο περιγράφει τη στενή κοιλάδα με δάσος στις δύο πλευρές και χωρίς δένδρα ενδιάμεσα.

Ο συγκεκριμένος μύθος συνδέεται με τη μεταμόρφωση ως αλλαγή ταυτότητας, βασική συνιστώσα της παντομιμικής θεατρικής πράξης. Ο στίχος *ut mutatos Terei narraverit artus* θέτει το εξής ερμηνευτικό πρόβλημα: ο Βιργίλιος διά στόματος Τίτυρου μας μεταφέρει ότι ο Σειληνός «αφηγήθηκε» πως άλλαξαν μορφή τα μέλη του Τηρέα.³⁵ Αυτό έχει ως συνέπεια η ανάγνωση της *Εκλογής* να εξαρτάται από όσα μεταφέρει ο Βιργίλιος/Τίτυρος για το περιεχόμενο του τραγουδιού του Σειληνού και όχι τους ίδιους τους στίχους του τραγουδιού του Σειληνού. Αυτή η διαφοροποίηση είναι η απαραίτητη συνθήκη για να ευσταθεί κάθε υπόθεση πως δεν πρόκειται για ένα απλό ποίημα, αλλά για ποίημα που περιγράφει την παράσταση της δαιμονικής θεότητας, είτε αυτή είναι τραγουδιστική, είτε χορευτική, ή ακόμη και τα δύο. Η επιλογή, ωστόσο, του Βιργιλίου να μεσολαβήσει ποιητικά και να μεταφέρει το περιεχόμενο της παράστασης του Σειληνού δεν οδηγεί λογικά στο συμπέρασμα ότι η 6^η *Εκλογή* συγγράφεται ως παντομιμικό λιμπρέτο, δηλαδή σενάριο για παντόμιμο. Αντιθέτως, παραπέμπει συνειδητά σε μια χοροθεατρική παράσταση του Σειληνού.

Ακόμη και η μύηση του Γάλλου από τον Απόλλωνα και τις Μούσες (6.65-73) στα χνάρια της ησιόδειας μύησης ενέχει συνειδητές αναφορές στο θεατρικό είδος του παντόμιμου:³⁶

*tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum
Aonas in montis ut duxerit una sororum,
utque viro Phoebi chorus adsurrexerit omnis;
ut Linus haec illi divino carmine pastor,
floribus atque apio crinis ornatus amaro,
dixerit: "hos tibi dant calamos, en accipe, Musae,
Ascraeo quos ante seni, quibus ille solebat
cantando rigidas deducere montibus ornos.*

Ύστερα τραγουδάει τον Γάλλο, πως στου Περμησού το ρέμα περιδιάβαζε και κάποια από τις αδελφές τον έφερε στις Αονίας τα όρη, και πως του Φοίβου ο χορός σηκώθηκε για να τον χαιρετίσει. Πως με στεφάνι από λουλούδια κι από πικροσέλινο στην κεφαλή, ο Λίνος, ο βοσκός που είχε χάρισμα στο θεϊκό τραγούδι, του είπε: «τούτον τον αυλό Μούσες σου τον δίνουν, δέξου τον, παλιά τον έδωσαν στον γέροντα της Άσκρας, κι εκείνος τραγουδώντας συχνά κινούσε τις σκληρές μελιές να ροβολάν από τα όρη.

³⁵ Ολόκληρο το τραγούδι του Σειληνού κατά τον ΚΑΝΙΑ 2016, 101 μεταφέρεται από τον ποιητή σε ελεύθερο πλάγιο λόγο (reported speech).

³⁶ Ο COURTNEY 1990, 109–11 πραγματεύεται την αναδιάταξη των στίχων μιας σκηνής που δεν μπορεί να αποδράσει από τη θεματική των μεταμορφώσεων και των ερωτικών παθημάτων κατά το πρότυπο του Παρθένιου.

Η εισαγωγική φράση *tum canit* εντάσσεται στη βιργιλιανή στρατηγική του ελεύθερου πλάγιου λόγου, που ως στυλιστική επιλογή καθιστά δυσχερή τον προσδιορισμό του περιεχομένου του τραγουδιού του Σειληνού και του τρόπου με τον οποίο αυτό παραστάθηκε. Δημιουργεί, μάλιστα, σκόπιμα την εντύπωση μιας παντομimικής παράστασης, εμπειρία γνωστή όχι μόνο στον ποιητή, αλλά και στους σύγχρονους αναγνώστες του. Ο Γάλλος περιπλανιέται, και όταν παρουσιάζεται στον Απόλλωνα, ο χορός ανίσταται, όπως οι δρύες, τα σύννεφα και τα δένδρα νωρίτερα (*chorus adsurrexerit*) και η μύηση γίνεται και πάλι με τη μεσολάβηση του Λίνου και του Ησιόδου, διαμορφώνοντας και σε αυτή την περίπτωση ένα σύνθετο πλέγμα πολλαπλών ποιητικών φωνών. Η ποιητική φωνή του Βιργιλίου μετατίθεται στον Τίτυρο και ύστερα στον Σειληνό, τον Γάλλο, τον μουσικοδίδακτο Ησιόδο, ο οποίος με τη σειρά του εμπνέεται από τον Απόλλωνα. Εκτός από μια θεολογική-μεταφυσική κατοχύρωση και μια ιστοριογραφική και λογοτεχνική ιεράρχηση, που τονίζει ο Παπαγγελής,³⁷ δεν πρέπει να παραβλεφθεί και η στενή σχέση του Σειληνού με τον Πρωτέα,³⁸ τον δεξιότηχνη και ήρωα-αρχέτυπο των μεταμορφώσεων. Ο Πρωτέας αναφέρεται και από τον Λυκίνο, τον έναν από τους δύο συνομιλητές του *Περὶ Ὁρχήσεως* του Λουκιανού (κεφ. 19), από κοινού με το παράδειγμα του χταποδιού, με σκοπό να καταστεί σαφές πως η μίμηση, όπως και η ρητορική χρησιμοποιούν τα εργαλεία της *demonstratio* και της *significatio*.³⁹ Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο ο Πρωτέας αποκαλείται χορευτής (*ὄρχηστής*), ο οποίος μπορεί να μιμηθεί τα πάντα (*μιμητικὸν ἄνθρωπον καὶ πρὸς πάντα σχηματίζεσθαι καὶ μεταβάλλεσθαι δυνάμενον*), ένας δηλαδή σωστός παντόμιμος-χορευτής. Κατά τη Lada-Richards ο Βιργίλιος είναι ένα είδος Πρωτέα που ξέρει να μεταμορφώνει το κείμενό του και να το δομεί σε πολλαπλά επίπεδα.⁴⁰

Μέχρι στιγμής, έχει καταδειχθεί πως ο Βιργίλιος πειραματίζεται σε ακραίο βαθμό με την ανάμειξη λογοτεχνικών ειδών στις σύντομης έκτασης *Εκλογές*

³⁷ ΠΑΠΑΓΓΕΛΗΣ 1995, 155, 171.

³⁸ Στην *Οδύσσεια* δ 385 κ.ε. ο Πρωτέας παρουσιάζεται ως θαλάσσια θεότητα, επιφορτισμένη με την επιμέλεια των θαλάσσιων κοπαδιών του Ποσειδώνα και προικισμένη με την ικανότητα να μεταμορφώνεται σε οτιδήποτε επιθυμήσει (ακόμη και σε στοιχεία της φύσης, όπως το νερό και η φωτιά). Σκοπός των πολλαπλών μεταμορφώσεών του ήταν η υπεκφυγή από τις ερωτήσεις που του έθεταν λόγω των μαντικών ιδιοτήτων που διέθετε. Το γνωστό επεισόδιο Πρωτέα-Μενέλαου καθρεπτίζεται στο 4ο βιβλίο των *Γεωργικών* του Βιργιλίου (στ. 387 κ.ε.), με κοινό παρονομαστή τη μεταμόρφωση, η οποία είναι ένας από τους κεντρικούς άξονες της 6ης *Εκλογής*.

³⁹ SCHLAPBACH 2008, 316. Προσωπικά, εκτιμώ ότι αυτό σχετίζεται άμεσα με την ίδια τη σημασία των *ecloga* και *electio* ως μέσων συναρμογής σημαίνοντος και σημαινόμενου. Ένας ηθοποιός και εν προκειμένω ένας (παντό)μιμος, όπως ακριβώς και ένας ρήτορας, μέσω της δείξης αισθητοποιεί ένα ον και του αποδίδει εν συνεχεία μία σημασία.

⁴⁰ LADA-RICHARDS 2019, 121. Ο STEWART 1959, 197–98 διακρίνει 7 διαφορετικά λογοτεχνικά επίπεδα-είδη στο τραγούδι του Σειληνού: κοσμογονικό έπος (31–40), μυθολογία/γενεαλογία (41–42), επική ποίηση για ερωτικά παθήματα (43–60), τραγωδία (61–63), μυθολογία εν είδει ελεγείας (64–73), μεταμορφώσεις (74–81), παιδαγωγική ποίηση/ παιδικά (82–86). Κατά συνέπεια το χαρακτηρίζει “ποίημα των ισορροπημένων ανισορροπιών”.

του, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την ειδολογική ένταξη στοιχείων από παραστάσεις μίμου και παντόμιμου στην 6^η *Εκλογή*. Η σκηνή αιχμαλωσίας του Σειληνού από τους δύο νεαρούς και τη νύμφη Αίγλη είναι άμεσα συνυφασμένη με τη φάρσα του μίμου, ενώ το τραγούδι του Σειληνού, του οποίου τους στίχους δεν πληροφορούμαστε, με εκτελεστή την αρχετυπική δαιμονική θεότητα του θεατρικού χορού, αρκεί για να παραπέμψει σε παράσταση παντόμιμου.

Το επόμενο και τελευταίο διακείμενο που θα εξεταστεί προέρχεται από το 19^ο βιβλίο των *Διονυσιακών* του Νόννου Πανοπολίτη και ακολουθεί τη βιργιλιανή στρατηγική ως προς την παιγνιώδη και δημιουργική πρόσληψη του παντόμιμου ως θεάματος, με τη χαρακτηριστική καινοτομία πως προσλαμβάνει και τον ίδιο τον Βιργίλιο με έναν αντισυμβατικό τρόπο στον ίδιο διαγωνισμό.

ἐχόρευε Μάρων (Διον. 19.198) vs Σιληνός δ' ἐχόρευε (Διον. 19.225): ο παντομιμικός διαγωνισμός του Μάρωνα και του Σιληνού

Η μοναδική περίπτωση μαρτυρούμενου λογοτεχνικά παντομιμικού διαγωνισμού εντοπίζεται στο 19^ο βιβλίο των *Διονυσιακών* του Νόννου. Τα *Διονυσιακά* είναι ένα έργο που αποσκοπεί στον συγκερασμό και την ανάμιξη πολλών λογοτεχνικά προτύπων και μια από τις βασικές αρχές του είναι η λογοτεχνική μεταμόρφωση.⁴¹ Αυτή με τη σειρά της στηρίζεται στον διαγωνισμό ποιητικού λόγου και θεάματος (όπου εντάσσεται και ο παντομιμικός αγώνας), χωρίς να απουσιάζει το αισθησιοκρατικό στοιχείο, που εκπροσωπεί ο Διόνυσος.⁴² Μια βασική, βέβαια, καινοτομία σε σχέση με τον εξαναγκασμένο απ' τα δεσμά του Σειληνό είναι πως ο ποιητής των *Διονυσιακών* δεν συνθέτει ένα επεισόδιο που αναφέρεται στον μίμο και τον παντόμιμο, αλλά παρουσιάζει την εκτέλεση δύο παντόμιμων χορευτών, με έμφαση στις χορευτικές κινήσεις του Σιληνού.⁴³

Το πλαίσιο του παντομιμικού αγώνα είναι οι επικήδειες αθλητικές εκδηλώσεις στη μνήμη του βασιλιά Στάφυλου, που έχει μόλις πριν πεθάνει.⁴⁴ Άλλωστε, οι παντόμιμοι, έπρεπε να διαθέτουν άψογη αθλητική παιδεία για να εκτελέσουν όλες αυτές τις χορευτικές ασκήσεις – πολλές από τις οποίες ήταν ιδιαίτερα απαιτητικές.⁴⁵ Οι δύο διαγωνιζόμενοι ονομάζονται Μάρων και Σιληνός [sic], ονόματα που δίχως δεύτερη σκέψη παραπέμπουν στον συγγραφέα

⁴¹ SCHLAPBACH 2017, 251–53. Ιδιαίτερη επίκληση στο αρχέτυπο των μεταμορφώσεων και θαλάσσιο δαίμονα υπάρχει στο προοίμιο των *Διονυσιακών*, όπου ο Πρωτέας αποκαλείται *πολύτροπος* (I 14).

⁴² SCHLAPBACH 2017, 254.

⁴³ SCHLAPBACH 2017, 261–62.

⁴⁴ Κατά τον GONNELLI 2021, 320 πρόκειται ουσιαστικά για καλλιτεχνικούς αγώνες που συνδέονται άρρηκτα με δύο βασικά στοιχεία της διονυσιακής λατρείας, την αποδοχή του θανάτου και της μετά θάνατον ζωής, καθώς και το θέατρο σε όλες τις μορφές του (λυρική ποίηση, παντόμιμος).

⁴⁵ ΠΑΡΑΙΟΑΝΝΟΥ 2022, 152. Σύμφωνα με τον PRELLER 1894, 603 και ο Σιληνός, ο αρχέτυπος Σάτυρος και χορευτής ήταν γνωστός για τη σωματική του δύναμη, χαρακτηριστικό που ανατρέπεται στο τέλος του διαγωνισμού.

και τον τραγουδιστή αντίστοιχα της 6^{ης} *Εκλογής*.⁴⁶ Αξίζει, μάλιστα, να επισημανθεί πως ο Μάρων εμφανίζεται ήδη στην *Οδύσσεια* (ι 197) και συνδέεται με το κρασί και τον κύκλο του Διονύσου. Σύμφωνα με μία αρχαιότερη μυθολογική παράδοση είναι γιος του Σιληνού και Σιληνός/Σάτυρος της Μαρώνας, ενώ αργότερα το όνομά του αντικαθίσταται με αυτό του Μαρσύα.⁴⁷ Αμφότεροι οι ήρωες επομένως είναι δαιμονικές θεότητες και σατυρόμορφοι ακόλουθοι του Διονύσου, γεγονός που αυξάνει το ενδιαφέρον ποιητικής σύνθεσης ενός χορευτικού διαγωνισμού αναμεταξύ τους. Υπάρχει, όμως, και λογοτεχνικό ενδιαφέρον αφού ο Μάρων παραπέμπει στον ποιητή της 6^{ης} *Εκλογής* και ο Σιληνός στον Silenus, συνιστώντας μία δημιουργική πρόσληψη δημιουργού και δημιουργήματος σε διαγωνιστικό περιβάλλον.

Ο Νόννος έχει σίγουρα υπόψη του τη συγκεκριμένη βιργιλιανή *Εκλογή* και τις παντομimικές της αναφορές, δεδομένης και της διάδοσης της βιργιλιανής ποίησης ήδη κατά τον 4^ο αιώνα μ.Χ.⁴⁸ Οι διαγωνιζόμενοι συνδέονται με τη σχέση πατέρα–υιού, αλλά ο υιός, ο Μάρων αναδεικνύεται τελικά νικητής, μη αναμενόμενο αποτέλεσμα με βάση τον αγώνα που εξελίσσεται ανάμεσά τους. Οι στίχοι 19.155–157 (*χείρ τροχαλή καὶ σκαρθμὸς ἔλιξ, καὶ νεῦμα προσώπου / ἄστατα κινυμένοιο, καὶ αὐδήσσσα σιωπῇ / δάκτυλα δινεύουσα καὶ ὀρχηστήρος ὀπωπὴν*) ανήκουν στις προκαταρκτικές οδηγίες του Διόνυσου που ορίζει τις διαστάσεις της παντομimικής τέχνης μέσα από το τρίπτυχο χέρια–κορμός–πρόσωπο. Είναι αξιοσημείωτο πως στην περίπτωση του Μάρωνος δεν υπάρχει αναφορά σε μάσκες ή μουσική.⁴⁹ Αυτό που πρώτος ο Μάρων χορεύει θυμίζει όντως παράσταση παντομimου: μιμείται την Ἥβη (στ. 214–215 *ἀλλὰ καὶ αὐτὴν / νέκταρ ἀρνομένην ὠρχήσατο παρθένον Ἥβην*, στ. 218 *Ἥβην χρυσοπέδιλον ἐχέφρονι δαίμνῳ σιγῇ*) και τον Γανυμήδη (στ. 216–217 *εἰς Σατύρους δ' ὀρώων Γανυμήδεος ἔγραφε μορφήν / χερσὶν ἄφωνήτοις*). Είναι χαρακτηριστικό πως ο Νόννος υιοθετεί τον ελεύθερο πλάγιο λόγο ως εκφραστική στρατηγική (μεταφέρει τις χορευτικές κινήσεις του Μάρωνα), προσλαμβάνοντας έτσι την τεχνική της 6^{ης} *Εκλογής* του Βιργιλίου.

Η χορογραφία, όμως, του Σιληνού (στ. 19.263–286) ξεφεύγει από τα όρια του παντομimου και καταλήγει σε ένα αμιγώς ακροβατικό θέαμα⁵⁰ με αποκορύφωμα τη μεταμόρφωσή του σε νερό (στ. 19.287 *καὶ ποταμὸς μορφοῦτο*). Θεματικά παριστάνει τον αγώνα Διονύσου και Αρισταίου –κυρίαρχη παρουσιάζεται η μεταποιητική και μεταμορφωτική διάσταση του έργου του Νόννου, αφού περιεχόμενο μιας διαγωνιστικής υποψηφιότητας είναι ένας άλλος δια-

⁴⁶ ΠΑΡΑΙΟΑΝΝΟΥ 2022, 153, 157.

⁴⁷ PRELLER 1894, 604–5.

⁴⁸ ΠΑΡΑΙΟΑΝΝΟΥ 2022, 155.

⁴⁹ SCHLAPBACH 2017, 266. Η ΠΑΡΑΙΟΑΝΝΟΥ 2022, 158, 166 ανιχνεύει μεταποιητικά στοιχεία και στην εκτέλεση του Μάρωνος και εντοπίζει, επιπλέον, εμφανείς επιρροές από την 6^η *Εκλογή* στο τραγούδι που εκτελεί.

⁵⁰ LIND 1935.

γωνισμός– και ο χορός του περιγράφεται και πάλι σε ελεύθερο πλάγιο λόγο, όπως ακριβώς και η χορογραφία του Silenus στην 6^η Εκλογή.⁵¹ Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος τονίζει πως η ταυτότητα του χορευτή-παντόμιμου απορροφάται από τους ήρωες που μιμείται. Σύμφωνα με την Παπαϊωάννου,⁵² η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος, της νίκης δηλαδή του Διονύσου ενάντια στον Αρισταίο, είναι και μια προγραμματική δήλωση του συγγραφέα για την νίκη του ενάντια στο παραδοσιακό έπος και ενδεχομένως και κατά της βιργιλιανής παράδοσης. Κατά τη γνώμη μου, είναι και μια καινοτόμος ποιητική στάση, αφού εντελώς ειρωνικά αυτός που εκτελεί έναν παντόμιμο με θέμα την νίκη του θεού θα ηττηθεί παταγωδώς. Η χορογραφία (19.263-286) ακολουθεί την εξής πορεία κινησιολογικά:

χρήση δεξιού χεριού για την απόδοση του διαγωνισμού Διονύσου και Αρισταίου – ακινησία χεριού – πήδημα και ανασήκωση κορμού προς τα πάνω – αναπήδηση από το ένα πόδι στο άλλο – στροβίλισμα – χορός με στήριξη στις φτέρνες – στάση στο ένα μόνο λυγισμένο πόδι ή γόνατο εναλλάξ – ανοίγματα στις μηριαίες γωνίες – άρση αριστερού ποδιού στο ύψος των πλευρών και του ώμου – εκ νέου άρση, περιστροφή και πίσω τέντωμα ως τον λαιμό – επαναλαμβανόμενη κυκλική περιστροφή με υπτιασμό και τοξωτή κάμψη της κοιλιάς προς τα πάνω – διαρκής στροβιλισμός – κρέμασμα κεφαλιού προς τα μπροστά – πλαστή επαφή με το έδαφος – καταληκτική κάμψη των γονάτων – τίναγμα κεφαλής – πτώση στη γη (ισοπέδωση) – μεταμόρφωση σε ποταμό.⁵³

Η καθηλωτική αυτή περιγραφή θυμίζει τις διακωμωδούμενες αποτυχημένες χορογραφίες παντόμιμου στα επιγράμματα του Μαρτιάλη,⁵⁴ όπου παρουσιάζονται ατυχείς ή ενορχηστρωμένοι θάνατοι παντόμιμων και έτσι δικαιολογείται σε αυτήν την περίπτωση η τοποθέτηση του συγκεκριμένου αγώνα

⁵¹ SCHLAPBACH 2017, 266.

⁵² ΠΑΡΑΙΟΑΝΝΟΥ 2022, 169.

⁵³ τοῦτο σοφῇ παλάμῃ κερόεις Σειληνὸς ὑφαίνων / δεξιτερὴν μὲν ἔπαυσε, πολυσκάρθμῳ δὲ πεδίλῳ / ἐκ χθονὸς ἠώρητο καὶ ἥερί πέμπεν ὀπωπὰς, / πῇ μὲν ἐπ' ἀλλήλοισιν ὁμόζυγα ταρσὰ συνάπτων, / πῇ δὲ διαζεύξας ἑτεραλκεί πάλλετο τέχνη, / ἄλλοτε πουλυέλικτος ὑπὲρ δαπέδοιο χορεύων / ὀρθὸς ἐπὶ πτέρναις ἐλικώδεϊ σείετο παλμῶ· / δεξιτερῶ δ' ἄγναμπος ἐπεστηρίζετο ταρσῶ, / δάκτυλον ἄκρον ἔχων ἑτέρου ποδὸς ἢ γόνυ κάμψας / συμφερταῖς παλάμῃσιν ἢ ἐκταδίην πτύχα μηρῶν, / Σειληνὸς βαρύγουνος, ἔχων ποδὸς ὄρθιον ὀρμήν· / καὶ πόδα λαῖον ἄειρεν ἐπὶ πλευροῖο καὶ ὦμου / κουφίζων ἐλικήδον, ὀπισθοτόνῳ δ' ὑπὸ τέχνη / καμπύλον ἠώρησεν ἐπ' αὐχένι ταρσὸν ἐλίξας· / καὶ βαλίῃ στροφάλλιγι παλιννόστοιο χορείης / ὕπτιος αὐτοέλικτος ἐκάμπετο κυκλάδι τέχνη / πεπταμένην ἐπικυρτον ἐς ἥερα γαστέρα φαίνων, / τὴν αὐτὴν στεφανηδὸν ἀτέρμονα νύσαν ἀμείβων· / καὶ κεφαλὴ πεφόρητο παρήγορος, οἷά περ αἰεὶ / ἀπτομένη δαπέδοιο καὶ οὐ ψαύουσα κονίης· / καὶ ποδὶ λαχνήνenti πέδον Σειληνὸς ἐλίσσων / ἄστατος ἔνθα καὶ ἔνθα ποδῶν βακχεύετο παλμῶ· / καὶ τότε γούνατα κάμνε, τινασσομένου δὲ καρήνου / ὕπτιος αὐτοκύλιτος ἐπωλίσθησεν ἀρούρη·

⁵⁴ SCHLAPBACH 2017, 263–64.

στο πλαίσιο των νεκρικών εορτών. Σε αυτό το απόσπασμα καμία πλοκή δεν αποσπά την προσοχή από τις κινήσεις του παντόμιμου και παρατηρείται μετατόπιση της εστίασης από τα άνω άκρα (χέρια) στα κάτω (πόδια). Είναι σαν ο Σιληνός να έχει μεθύσει από τις αισθησιοκρατικές οδηγίες του Διονύσου, σε αντίθεση με τον Silenus του Βιργιλίου που ξυπνά από το χθεσινό μεθύσι.⁵⁵ Η μετάβαση από την αναπαράσταση της πραγματικότητας στην ίδια την πραγματικότητα συμβαίνει μόνο όταν τα γόνατα του Σιληνού τον εγκαταλείπουν. Ο δε Σιληνός τοποθετείται στη σειρά θαλάσσιων θεοτήτων που μεταμορφώνονται στο παντομimικό μέσο, δηλαδή στο νερό,⁵⁶ χωρίς να αναλώνονται στον απλό συμβολισμό του.⁵⁷ Μια τέτοια θεότητα είναι και ο Νηρέας, ο οποίος επίσης –καθόλου τυχαία– δεν απουσιάζει από την 6^η Εκλογή (6.35). Η μεταμόρφωση οφείλεται σε υπέρβαση των ορίων από τον παντόμιμο, ο οποίος ξεχνά την αληθινή του ταυτότητα, ενώ ο στόχος είναι, έχοντας ο ίδιος τον πλήρη έλεγχο, να αποπλανήσει τους θεατές (πρβλ. 19.346 *καὶ πάντες ἐθάμβεον*). Η τελική κίνηση ακραίας επαφής με το έδαφος πριν την τελική ισοπέδωση, όσο απαιτητική και επικίνδυνη κι αν μοιάζει, είναι κοινός τόπος στο κλείσιμο μιας παντομimικής χορογραφίας,⁵⁸ ένας ακόμη διακριτικός φωτισμός του λεπτού ορίου μεταξύ ζωής και θανάτου.⁵⁹ Η ίδια η κίνηση του νερού “κυμαίνεται μεταξύ μεταφοράς και πραγματικότητας”,⁶⁰ ενώ η ίδια η θεματική του 19^{ου} βιβλίου με τους καλλιτεχνικούς αγώνες στη μνήμη του βασιλιά Στάφυλου, είναι μία ωδή στην αναγέννηση και κατ’ επέκταση στην ποιητική παλιγγενεσία.

Συμπεράσματα

Πιο πιθανό από μία Εκλογή που προορίζεται για παντομimικό λιμπρέτο είναι ένα βουκολικό ποίημα με αναφορές στα σύγχρονα του Βιργιλίου θεάματα μίμου και παντόμιμου. Το δέσιμο του Σιληνού είναι εφάμιλλο μιας κωμικής ή μιμικής φάρσας, ενώ το τραγούδι του Σιληνού και η μεταφορά του περιεχομένου του δημιουργούν καλλιτεχνικές και επιτελεστικές συνθήκες που είναι

⁵⁵ SCHLAPBACH 2017, 270.

⁵⁶ Με βάση την προσέγγιση της ΠΑΡΑΙΟΑΝΝΟΥ 2022, 172 το νερό ήδη από την ποίηση του Καλλίμαχου συμβολίζει την αιώνια ροή και έχει μεταποιητική αξία. Δημιουργεί, έτσι, στο τέλος της χορογραφίας του Σιληνού ανάλογη εντύπωση με την αέναη φυσική μεταμόρφωση του τραγουδιού του στην τελευταία ενότητα της Εκλογής: από τον Ευρώτα (υδάτινο στοιχείο), στους δαφνώνες και τις κοιλάδες (γήινο στοιχείο) και τελικά στα αστέρια και τον ουρανό (αιθέριο στοιχείο). Ο τελευταίος χαρακτηρίζεται *invito* (απρόθυμος) απέναντι στην έλευση της νύχτας (*Vesper*), θέτοντας το αίτημα αυτή η ημέρα να μην τελειώσει ποτέ και άρα το τραγούδι του Σιληνού να είναι αιώνιο.

⁵⁷ SCHLAPBACH 2017, 271.

⁵⁸ ZIMMERMANN & RENGAKOS 2022, 1187.

⁵⁹ SCHLAPBACH 2017, 276, 278.

⁶⁰ SCHLAPBACH 2017, 281. Η παντομimική χορογραφία που κορυφώνεται σε μεταμόρφωση σε νερό δεν αποκλείεται να αντλεί έμπνευση από ένα ιδιαίτερο είδος μιμικών θεαμάτων, τους *mimi acquatici* ή *idromimi* κατά τον GONNELLI 2021, 322.

ανάλογες με το χοροθέατρο του παντόμιμου. Το λογοτεχνικό σχόλιο του Βιργιλίου στον (παντό)μίμο προσλαμβάνει δημιουργικά πέντε αιώνες αργότερα ο Νόννος ο Πανοπολίτης, ο οποίος προσπαθεί να υπερβεί την προγενέστερη επική παράδοση –συμπεριλαμβανομένης και της βιργιλιανής– με το να φέρνει αντιμέτωπους τον ποιητή και το δημιούργημά του, τον πατέρα και τον υιό μιας μυθολογικής παράδοσης και να τους οδηγεί σε αναμέτρηση. Μπορεί ο Μάρων να είναι αυτός που κερδίζει, αλλά ο Σιληνός είναι σίγουρα ένας αληθινός παντόμιμος που μέσα από τη χωρίς προηγούμενο παράστασή του (ξεπερνάει σε τεχνική δυσκολία τη χορογραφία που υπονοείται στην 6^η Εκλογή) οδηγείται στην ποιητική του αναγέννηση. Ακόμη κι αν η εκτέλεση από τη μίμα Cytheris δεν είναι αποδείξιμη, αυτό που σίγουρα δεν μπορεί να παραβλεφθεί είναι το γνήσιο ενδιαφέρον του Βιργιλίου για τον παντόμιμο και τα συναφή θεατρικά δρώμενα, τάση που συνεχίζεται μέχρι και τον 5^ο αι. μ.Χ. με τον Νόννο.

Τελικά η συμβουλή του κεφαλαίου 74 από το έργο *Περί Όρχησεως* του Λουκιανού, αποδεικνύεται και αντίστροφα:

Ἐθέλω δὲ ἤδη καὶ ὑποδείξαι σοι τῷ λόγῳ ὅποιον χρὴ εἶναι τὸν ἄριστον ὀρχηστὴν ἔν τε ψυχῇ καὶ σώματι. καίτοι τῆς μὲν ψυχῆς προεῖπον τὰ πλεῖστα· μνημονικὸν τε γὰρ εἶναι καὶ εὐφυᾶ καὶ συνετὸν καὶ ὀξὺν ἐπινοῆσαι καὶ καιροῦ μάλιστα ἐστοχάσθαι φημί δεῖν αὐτόν, ἔτι δὲ κριτικὸν τε ποιημάτων καὶ ᾠσμάτων καὶ μελῶν τῶν ἀρίστων διαγνωστικὸν καὶ τῶν κακῶς πεποιημένων ἑλεγκτικόν.

Λουκ. *Περί Όρχ.* 74

Θέλω, μάλιστα, ακόμη να σου παρουσιάσω με επιχειρήματα τι λογής θα πρέπει να είναι ο άψογος χορευτής πνευματικά και σωματικά. Ασφαλώς τα σχετικά με το πνεύμα τα έχω ήδη πει τα περισσότερα. Ισχυρίζομαι πως πρέπει να απομνημονεύει εύκολα και να είναι ευφυής και συνετός και οξύνους, ώστε να επινοεί πράγματα, και να στοχεύει στην κατάλληλη περίπτωση, επιπλέον, όμως, πρέπει να είναι σε θέση να κρίνει και να επιλέγει τα καλύτερα ποιήματα και τραγούδια και μουσική και να ελέγχει τα κακώς συντεθειμένα αντίστοιχα.

Οι παντόμιμοι για να είναι άριστοι δεξιότητες θα πρέπει να επιλέγουν και τα αντίστοιχα έργα υψηλής πνευματικής αξίας. Αλλά με βάση όσα καταδείχθηκαν στην παρούσα εξέταση ισχύει και το αντίστροφο: ποιήματα, όπως η 6^η Εκλογή του Βιργιλίου, ένα μωσαϊκό ποιητικών φωνών, και ο παντομμικός διαγωνισμός (άπαξ) του 19^{ου} βιβλίου των *Διονυσιακών*, υψηλές πνευματικές συνθέσεις, μπορούν να εκδηλώνουν γνήσιο λογοτεχνικό ενδιαφέρον για θεάματα δεύτερης κατηγορίας, όπως ο παντόμιμος.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Πρωτογενείς πηγές

- CLAUSEN, W. 1994. *A Commentary on Virgil. Eclogues*. Oxford: Clarendon Press.
- HARMON, A. M. (έκδ.) 1936. *Lucian, V: The Passing of Peregrinus. The Runaways. Toxaris or Friendship. The Dance. Lexiphanes. The Eunuch. Astrology. The Mistaken Critic. The Parliament of the Gods. The Tyrannicide. Disowned*. Loeb Classical Library 302. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- GONNELLI, F. (έκδ.) 2021. *Nonno di Panopoli, Le Dionisiache, volume secondo (canti XIII–XXIV)*. Milano: BUR Rizolli.
- THILO, G. & HAGEN, H. (έκδ.) 1961 (1878). *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, III. Hildesheim: Georg Olms.

Δευτερογενής βιβλιογραφία

- BALDWIN, B. 1991. *Eclogue 6: The Simple Explanation*. SO 66: 97–107.
- COURTNEY, E. 1990. Vergil's Sixth *Eclogue*. QUCC 34(1): 99–112.
- DHARMASIRI, M. 2021. Remember Me Thus: A Study of Latin Epitaphs of Mime Actresses. *Melita Classica* 7: 151–70.
- GANTZ, T. 1993. *Early Greek Myth, 1: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.
- GRIMAL, P. 1987. *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, μτφρ. Β. Α. Άτσαλος. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- HIGHET, G. 1974. Performances of Vergil's *Bucolics*. *Vergilius* 20: 24–25.
- HÖSCHELE, R. 2013. From Ecloga the Mime to Vergil's *Eclogues* as Mimes: Ein Gedankenspiel. *Vergilius* 59: 37–60.
- KANIA, R. 2016. *Virgil's Eclogues and the Art of Fiction: A Study of the Poetic Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KEITH, A. 2011. Lycoris Galli / Volumnia Cytheris: A Greek Courtesan in Rome. *Eugesta* 1: 23–53.
- ΚΙΤΕΟΥ, Σ. 2019. *Τα παρακλαυσίθυρα στη βουκολική ποίηση και η σχέση τους με τον Μίμο: Θεόκριτος, Βιργίλιος, Καλπούρνιος, Νεμεσιανός και τα ανώνυμα αποσπάσματα Μίμων*. Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών (Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Κλασικών Σπουδών).
- KOHN, T. D. 2000. An Early Stage in Vergil's Career. *The Classical World* 93(3): 267–274.
- LADA-RICHARDS, I. 2019. On Taking our Sources Seriously: Servius and the Theatrical Life of Vergil's *Eclogues*. *ClAnt* 38(1): 91–140.
- LAUSBERG, H. 1990 (1963). *Elemente der literarischen Rhetorik*. Stuttgart: Max Hueber.
- LIND, L. R. 1935. The Mime in Nonnus's *Dionysiaca*. *The Classical Weekly* 29(3): 21.
- MAXWELL, R. L. 1993. *The Documentary Evidence for Ancient Mime*. PhD dissertation, University of Toronto.
- PANAYOTAKIS, C. 2008. Virgil on the Popular Stage. Στο: E. HALL & R. WYLES (επιμ.), *New Directions in Ancient Pantomime*. Oxford & New York: Oxford University Press, 185–97.

- ΠΑΠΑΓΓΕΛΗΣ, Θ. Δ. 1995. *Από τη βουκολική ευτοπία στην πολιτική ουτοπία. Μια μελέτη των Εκλογών του Βιργιλίου*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- ΠΑΡΑΙΟΑΝΝΟΥ, S. 2022. Pantomime Games in the *Dionysiaca* and Vergil's Song of Silenus. Στο: K. CARVOUNIS, S. ΠΑΡΑΙΟΑΝΝΟΥ, & G. SCAFOGLIO (επιμ.), *Later Greek Epic and the Latin Literary Tradition: Further Explorations*. Trends in Classics. Berlin: De Gruyter, 151–77.
- PARASKEVIOTIS, G. C. 2014. Verg. *Ecl.* 6,13–30. Mimic Humour in Silenus' Scene. *Arc-tos* 48: 279–93.
- PRELLER, L. 1894 (ανατ. 2011). *Griechische Mythologie*, 1: *Theogonie und Götter*. Berlin: Weidmann.
- PUTNAM, M. C. J. 1970. *Virgil's Pastoral Art: Studies in the Eclogues*. Princeton: Princeton University Press.
- ROSS, D. O., Jr. 2008. The Sixth *Eclogue*: Virgil's Poetic Genealogy. Στο: K. VOLK (επιμ.), *Virgil's Eclogues*. Oxford Readings in Classical Studies. Oxford: Oxford University Press, 189–215.
- RUTHERFORD, R. B. 1989. Virgil's Poetic Ambitions in *Eclogue* 6. *G&R* 36(1): 42–50.
- SCHLAPBACH, K. 2008. Lucian's *On Dancing* and the Models for a Discourse on Pantomime. Στο: E. HALL & R. WYLES (επιμ.), *New Directions in Ancient Pantomime*. Oxford & New York: Oxford University Press, 314–37.
- _____, 2017. Elusive Dancers and the Limits of Art in Nonnus' *Dionysiaka*. Στο: *The Anatomy of Dance Discourse: Literary and Philosophical Approaches to Dance in the Later Greco-Roman World*. Oxford: Oxford University Press, 251–81.
- SEGAL, C. P. 1976. Caves, Pan, and Silenus: Theocritus' Pastoral Epigrams and Virgil's Sixth *Eclogue*. *ZAnt* 26: 53–56.
- SLANEY, H. 2017. Motion Sensors: Perceiving Movement in Roman Pantomime. Στο: E. BETTS (επιμ.), *Senses of the Empire: Multisensory Approaches to Roman Culture*. London & New York: Routledge, 159–75.
- STEWART, Z. 1959. The Song of Silenus. *HSPH* 64: 179–205.
- TRAINA, G. 1999. Lycoris the Mime. Στο: A. FRASCHETTI (επιμ. – εισαγωγή), *Roman Women*, μτφρ. L. Lappin. Chicago & London: University of Chicago Press, 82–99.
- VON PAULY, A. F. (επιμ.) 1905. *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft in alphabetischer Ordnung*, 5. Stuttgart: J.B. Metzler.
- ZIMMERMANN, B. & RENGAKOS, A. 2022. *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, τόμ. 3/1: *Die pagane Literatur der Kaiserzeit und Spätantike*. München: C.H. Beck.

Παναγιώτης Καρανίκας

Υποψήφιος Διδάκτορας Λατινικής Φιλολογίας
Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, ΕΚΠΑ

karanikaspanagiotis@gmail.com

pankara@phil.uoa.gr