

Il carro di Tespi

Testi e strumenti del teatro greco-latino

Collana diretta da Francesco Carpanelli

6

International Advisory Board

Emily Allen-Hornblower, Angela Andrisano, Tommaso Braccini,
Lowell Edmunds, Giulio Guidorizzi, Enrico V. Maltese, Silvia
Milanezi, Xavier Riu, Silvia Romani, Robert W. Wallace

I volumi pubblicati in questa collana sono sottoposti a un processo di peer review che ne attesta la validità scientifica

Ἄλλ' ἐπὶ τῶν τοιούτων ἀπάντων ἐκεῖν' ἂν εἴποιμεν,
ὡς εὐπόριστον μὲν ἀνθρώποις τὸ χρεῖῳδες ἢ καὶ ἀναγκαῖον,
θαυμαστὸν δ' ὅμως ἀεὶ τὸ παράδοξον.

But on all such matters I would only say this,
that what is useful or necessary is easily obtained by man;
it is always the unusual which wins our wonder.
(*De Sublimitate*, 1, 35, 5)

Frammenti sulla scena

Volume 1

Studies in Ancient Fragmentary Drama

Scientific series of the
Centre for Studies in Ancient Theatre
University of Turin

directed by
Francesco Carpanelli

edited by
Luca Austa



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Frammenti sulla scena

Volume 1

Studi sul dramma antico frammentario

Serie scientifica del
Centro Studi sul Teatro Classico
dell'Università degli Studi di Torino

diretta da
Francesco Carpanelli

a cura di
Luca Austa



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2017

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione: ARUN MALTESE (www.bibliobear.com)

Grafica della copertina a cura di PAOLO FERRERO (paolo.ferrero@nethouse.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISSN 2611-3570

ISBN 978-88-6274-851-3

Prefazione

Mi capita sempre più spesso di constatare la fenomenale capacità di sopravvivenza e la rigogliosa vitalità dell'Università italiana, che a dispetto di ormai decennali politiche restrittive e di complicati tentativi di riforma, pur nell'angustia di mezzi finanziari e strumentali e nella morsa di una burocrazia invasiva, trova le forze per tenere alto il livello del proprio impegno. Un collega mi ha fatto osservare che così avviene in molti ambiti, e non soltanto dei pubblici servizi e della pubblica amministrazione, ma, più in generale, della società italiana, fino a indurre il sospetto che sia un tratto peculiare e "immanente" della storia stessa di questo Paese, che in buona misura si presta a essere letta anche come lo strenuo tentativo, a volte coronato da successo, di sopravvivere a una gestione mediocre del pubblico interesse, a strutture e governi incapaci. Non so fino a che punto questo sia sempre vero, ma per ciò che riguarda l'Università – forse tutte le istituzioni scolastiche – il rischio è che le cose stiano proprio in questi termini: i docenti danno fondo alle energie personali e realizzano buoni, a volte ottimi risultati, *non ostante* le politiche universitarie dei vari governi. Come in una guerra, in cui i singoli combattano con valore, *a prescindere* o quasi *a dispetto* delle strategie elaborate dai vertici.

Da questo dipende poi, in massima parte, il riconoscimento che istituzioni e centri di eccellenza stranieri tributano a varie realtà italiane, per il livello della ricerca e, spesso, anche della didattica. Dalla tenace volontà e dalla passione con cui singoli e centri di ricerca conducono il loro lavoro tra varie strettoie. E il bilancio, là dove si riesce a tracciare, sarebbe incompleto e ingiusto se non considerassimo tra le voci attive anche l'apporto di giovani preparati e motivati, figli di un sistema scolastico ancora (*non ostante tutto*) di alto livello, e profondamente motivati: da loro provengono i laureati migliori e i ricercatori in formazione dei quali più di un settore dell'università italiana va giustamente orgoglioso.

Anche nell'ambito dei saperi umanistici questo fermento composito fa sentire il suo peso, e forse, in settori come quello delle letterature antiche, un peso decisivo. Qui, almeno, il fenomeno acquista dimensione maggiore, e l'incontro tra formazione tradizionale e docenti esperti, da un lato, e dall'altro, forze fresche – alle quali sarebbe bello poter offrire di più, al di là di sporadiche occasioni formative e del solito espatrio... – produce esiti vistosi.

Come nel caso che si esprime in questo volume e in questa collana: i seminari dai quali la serie di volumi *Frammenti sulla scena* trae sostanza vedono la partecipazione qualificata di studiosi soprattutto giovani, che collaborano a un'iniziativa quanto mai opportuna. Il frontespizio rispecchia già con chiarezza questa sinergia.

Al centro del volume, tra incroci e convergenze disciplinari, la possibile rilettura anche scenica, anche, fin dove possibile, performativa, dei testi teatrali antichi pervenutici per frammenti: rilettura che poggia, come giusto e irrinunciabile, sulla cura e sulla ricostruzione di specialisti "tradizionali" (filologi, papirologi, archeologi), ma apre la prospettiva di un recupero dello spettacolo per il quale quei testi sono nati e al quale erano primariamente destinati. È molto più di un esperimento: è un percorso destinato a continuare e ad acquisire spazio e consensi (*non ostante tutto*).

E. V. Maltese

Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino

Avvertenza

Per consentire una più agevole fruizione degli apparati bibliografici raccolti nel presente volume si è deciso di adottare, per tutti i contributi, la sigla "ed.", *edidit* (pl. "edd.", *ediderunt*) per indicare i curatori di volumi miscellanei, volumi collettivi ed enciclopedie.

Tale indicazione è invece omessa nel caso di curatori, commentatori ed editori di testi antichi.

Introduzione

FRANCESCO CARPANELLI (UNIVERSITÀ DI TORINO)

Frammenti sulla scena è il titolo che abbiamo scelto per questa raccolta di saggi che ci auguriamo sia la prima di una lunga serie interna alla collana di teatro greco-romano "Il carro di Tespi" da me diretta nei titoli della Casa editrice Dell'Orso di Alessandria.

Anche se questa scelta presenta da sola l'intento cui miriamo, una breve e sintetica presentazione per i lettori è sempre utile.

L'idea è nata nei Seminari che si tengono, annualmente, presso l'Università di Torino, quando si è sentito l'urgente bisogno di trovare una metodologia, innovativa, che nell'incontro tra filologia, letteratura e arte suggerisse idee per testi teatrali già ampiamente illustrati da interventi e congetture testuali.

Il lavoro svolto da papirologi e filologi è insostituibile ma le edizioni critiche dei frammenti di cui tutti ci serviamo difficilmente saranno sostanzialmente arricchite, a meno di nuove scoperte nelle sabbie del deserto o in chissà quale altro luogo.

Come muoversi, quindi, per ottenere ciò che cerchiamo? La prima esigenza per un risultato che possa arrivare a fruitori di poliedrica impostazione (la nostra priorità) è quella di selezionare le fonti attribuendo un ruolo determinante a quante possano davvero avere un'attinenza con l'ambito teatrale, senza però lasciarci tentare da ricostruzioni arbitrarie, frutto di un *puzzle* ricavato da autori greco-latini che, a cascata, si sono occupati di una storia legata alla mitologia.

Il nostro auspicio è raggiungere un vasto pubblico e, in seconda istanza, la messa in scena, da parte di autori a noi contemporanei, di una *performance* che sappia appunto unire le suggestioni nate da scarsi frammenti, nella certezza che a volte anche una sola parola o un sol verso, letti alla luce della produzione poetica, possono colmare lacune di centinaia di versi. La Scuola, l'Università ed il Teatro hanno bisogno di una nuova linfa vitale per un pubblico che riscopra l'essenza degli autori con nuovi testi, a volte, forse, anche più appassionanti di quelli che siamo abituati a leggere.

Questo lavoro ha un corrispondente privilegiato, ovviamente, in ambito poetico e non solo drammaturgico perché le letture pubbliche, nel mondo antico, hanno sempre caratterizzato le feste, i simposi o gli incontri tra dotti, anzi, sin da Omero sono state la prima forma di produzione mimetico-

teatrale. Questo volume offre però, com'è facile notare dall'indice, interventi filologici che resteranno sempre alla base di quanto ci proponiamo nel nostro gruppo di ricerca.

Per quanto mi riguarda ho cercato di esemplificare un percorso semplice su due testi che ebbero indubbio successo nell'antichità, i due drammi dedicati a Niobe da Eschilo e da Sofocle; gli scarsi resti delle due tragedie indicano che l'attenzione riservata a due momenti diversi della triste vicenda possono essere rivisti in successione; Sofocle si occupò della strage compiuta da Apollo e da Artemide per vendicare l'onore della madre, mentre Eschilo portò sulla scena la parte successiva, posteriore all'uccisione dei figli di Niobe, per concentrarsi sulla sua risposta psicologica. Due azioni, cronologicamente in sequenza, come due atti del teatro contemporaneo.

Torino, 30 novembre 2017

Sofocle ed Eschilo. I due atti della *Niobe*

FRANCESCO CARPANELLI (UNIVERSITÀ DI TORINO)

1) Il mito

καὶ γάρ τ' ἠϋκομος Νιόβη ἐμνήσατο σίτου,
τῇ περ δώδεκα παῖδες ἐνὶ μεγάροισιν ὄλοντο
ἕξ μὲν θυγατέρες, ἕξ δ' υἱέες ἠβώνοντες.
τοὺς μὲν Ἀπόλλων πέφνεν ἀπ' ἀργυρέοιο βιοῖο
χωόμενος Νιόβη, τὰς δ' Ἄρτεμις ἰοχέαιρα,
οὐνεκ' ἄρα Λητοῖ ἰσάσκετο καλλιπαρήω:
φῆ δοιῶ τεκέειν, ἦ δ' αὐτὴ γείνατο πολλούς:
τῷ δ' ἄρα καὶ δοιῶ περ ἐόντ' ἀπὸ πάντας ὄλεσσαν.
οἱ μὲν ἄρ' ἐννήμαρ κέατ' ἐν φόνῳ, οὐδέ τις ἦεν
κατθάψαι, λαοὺς δὲ λίθους ποίησε Κρονίων:
τοὺς δ' ἄρα τῇ δεκάτῃ θάψαν θεοὶ Οὐρανίωνες.
ἦ δ' ἄρα σίτου μνήσατ', ἐπεὶ κάμε δάκρυ χέουσα.
νῦν δέ που ἐν πέτρῃσιν ἐν οὐρεσιν οἰοπόλοισιν
ἐν Σιπύλῳ, ὅθι φασὶ θεάων ἔμμεναι εὐνὰς
νυμφάων, αἶ τ' ἀμφ' Ἀχελώϊον ἐρρώσαντο,
ἐνθα λίθος περ εἴουσα θεῶν ἐκ κήδεα πέσσει¹.

Anche Niobe dai bei capelli pensò a mangiare; eppure le morirono in casa dodici figli, sei femmine e sei ragazzi nel fiore della giovinezza. Gli uni li uccise Apollo con l'arco d'argento, irato con Niobe, le altre Artemide arciera, perché Niobe si andava paragonando a Leto dal bel viso: due soli ne aveva partorito – diceva – e lei tanti, ma quelli, pur essendo due soli, li uccisero

¹ I versi 614-617 sono stati espunti da Aristofane di Bisanzio e da Aristarco perché interromperebbero la struttura ad anello dell'*Iliade* ma in realtà rappresentano un importante parallelismo con la conclusione del discorso di Achille: come Niobe continua a disperarsi per la perdita dei figli così Priamo piangerà il figlio nel viaggio di ritorno a Troia: «The origin of the story was clearly a rock-image on Mt Sipulos, identified as the sorrowing Niobe, the water flowing down its face being her tears, as Eustathius observed (1368, 10 ff.) [...] Niobe was turned to stone not as punishment but because of her grief, which continues like Priam's» Kirk 1993, pp. 341-42.

tutti. Per nove giorni giacquero nella strage, e non c'era nessuno per seppellirli, perché il figlio di Crono mutò gli uomini in pietre. Il decimo giorno li seppellirono gli dei del cielo, e Niobe sfinita dal pianto pensò a mangiare. Ora, tra le rocce, sopra i monti deserti, sul Sipilo, dove dicono che sta la casa delle ninfe divine che danzano intorno all' Acheloo, là, fatta pietra, cova il dolore che le hanno dato gli dei (Omero, *Iliade*, 24, 602-617)².

Le prime informazioni sulla figlia di Tantalo, Niobe, ci vengono da Omero che ricorda il pasto consumato dalla donna nonostante la terribile perdita che l'aveva colpita: l'uccisione dei figli e delle figlie per mano di due divinità, la prole di Latona; il *plot* di riferimento è già formato nelle sue parti essenziali: Niobe ebbe sei figli e sei figlie³ e proprio per la sua numerosa prole osò paragonarsi a Latona, colpevole ai suoi occhi di averne solo due, Apollo e Artemide che, per la sua presunzione, decisero di punirla; tutti gli uomini furono trasformati in pietra e dopo dieci giorni, se non fossero intervenuti gli dei, nessuno avrebbe avuto una sepoltura. Nonostante questo, Niobe, seppur consumata dalle lacrime, riuscì a mangiare e a sopravvivere anche se poi fu mutata in una roccia del monte Sipilo, ed in questa forma avrebbe vissuto in eterno il suo dolore.

L'evoluzione della vicenda è narrata dai due mitografi cui siamo soliti ricorrere per identificare qualche particolare che possa giungere anche da testi teatrali⁴: Apollodoro (*Biblioteca*, 3, 5, 6)⁵ e Igino (*Miti*, 9)⁶, grazie ai quali

² La traduzione è di Paduano 1997.

³ Il numero dei figli e delle figlie di Niobe, 12 o 14, varierà poi a seconda delle fonti.

⁴ È sufficiente ricordare che, per non mentire a noi stessi, solo l'*Ipsipile* di Euripide presenta un testo, seppur frammentario, abbastanza credibile nella successione di ciò che leggiamo.

⁵ «Niobe, madre felice, si vantò di essere più fortunata di Latona. Irritata, la dea scatenò contro i figli di Niobe i suoi figli, Artemide e Apollo: Artemide uccise le femmine in casa, a colpi di freccia, Apollo uccise i maschi che erano tutti insieme, a caccia sul Citerone. Si salvò, dei maschi Amfione, delle femmine la maggiore, Cloride, che andò sposa a Neleo. Secondo Telesilla si salvarono Amicla e Melibea, mentre Amfione fu ucciso dai due dei. Niobe lasciò Tebe e si recò a Sipilo presso suo padre Tantalo e qui rivolse a Zeus una preghiera e fu trasformata in pietra: lacrime scorrono dalla pietra, di notte e di giorno». Traduzione di Ciani in Scarpi 1996.

⁶ «Amfione sposò Niobe, figlia di Tantalo e Dione, dalla quale ebbe sette figli e altrettante figlie. Niobe pregiava la sua prole più di quella di Latona e si esprimeva in modo arrogante nei confronti di Apollo e Diana: una (diceva) vestiva come un uomo, mentre l'altro portava una veste svolazzante e capelli lunghi; lei stessa, inoltre, sopravanzava Latona per numero di figli. Per questa ragione Apollo trafisse i suoi figli mentre cacciavano nei boschi e Diana uccise tutte le figlie nella reggia ad eccezione di

possiamo creare un primo schema che serva solo come rete su cui poggiare un'ipotetica trama delle nostre tragedie:

- Amfione sposa Niobe, figlia di Tantalo e Dione, da cui ha sette figli e sette figlie (Igino);

- Niobe, fiera della sua prole, schernisce Latona che ha solo due figli, Diana, vestita come un uomo e Apollo, femminile negli abiti e nell'acconciatura (Igino);

- Latona, ferita nel suo orgoglio, scatena i figli (Apollodoro);

- Apollo uccide i maschi mentre sono a caccia (Apollodoro⁷ e Igino);

- Artemide (Diana) uccide le femmine nella reggia (Apollodoro e Igino);

- Dei maschi si salva solo Amfione e delle figlie, la maggiore, Cloride, che sposa Neleo; secondo Telesilla si salvarono Amicla e Melibea mentre Amfione era stato ucciso (Apollodoro); solo la figlia Cloride riesce a sopravvivere (Igino)⁸;

- Amfione, marito di Niobe, viene ucciso dai due dei (Apollodoro); Amfione mentre tentava l'assalto al tempio di Apollo veniva trafitto dal solo Apollo (Igino);

- Niobe, lasciata Tebe, torna dal padre Tantalo; poi, o in quanto esaudita da Zeus nelle sue preghiere (Apollodoro), o per l'eccessivo pianto (Igino), viene trasformata in una roccia del monte Sipilo da cui scendono in eterno le sue lacrime⁹.

Cloride. Si racconta che allora la madre, privata dei figli, per il gran piangere divenne di pietra sul monte Sipilo e che ancora oggi colano le sue lacrime. Amfione poi, mentre tentava di impadronirsi del tempio di Apollo, fu trafitto dal dio». Traduzione di Guidorizzi 2000.

⁷ Apollodoro precisa che si trovavano sul Citerone.

⁸ Sui figli sopravvissuti alla strage cf. anche Pausania (mentre parla dei monumenti di Argo): «Non molto lontano [...] c'è il santuario di Latona la cui statua è opera di Prassitele. L'immagine della vergine che sta accanto alla dea è chiamata Clori e dicono che sia stata una figlia di Niobe e che in origine si chiamasse Melibea. Ma quando i figli di Amfione perirono a opera di Artemide e di Apollo, tra tutti i fratelli sopravvissero solo costei e Amicla, e sopravvissero perché si rivolsero supplici a Latona. Ordunque, Melibea in quel momento improvvisamente diventò verde per il terrore e tale restò per tutta la vita, cosicché anche il nome, a causa dell'accaduto, invece di Melibea, le fu cambiato in Clori (verde). Questi due, dunque, dicono gli Argivi, costruirono in origine il tempio di Latona; ma io, che mi attengo più scrupolosamente degli altri alla poesia di Omero, credo che nessuno dei figli di Niobe sia sopravvissuto» (Paus. 2, 21, 8-10, *passim*). Traduzione di Rizzo 1992.

⁹ Per un lavoro complessivo sul mito di Niobe cf. Lesky 1936.

2) I Testi teatrali

Per uno strano destino sono giunti a noi i frammenti, in stato quasi disperato, di due versioni della storia di Niobe che si susseguono diacronicamente, la *Niobe* di Sofocle (le vicende che portano alla morte dei figli della donna) e la *Niobe* di Eschilo (la sua condizione di madre privata dei figli). In Sofocle, al contrario di quanto era stato messo in scena da Eschilo, il massacro compiuto da Apollo e da Artemide avveniva nel corso del dramma, come leggiamo nel frammento dell'*hypothesis* di una *Niobe* contenuti nel *P. Oxy.* 3653, se ammettiamo che la tragedia sia quella sofoclea.

La scena si svolge a Tebe.

a) La *Niobe* di Sofocle.

Il *P. Oxy.* 3653 ci ha trasmesso, con grandi corruzioni testuali e parole di difficile lettura, quella che sembrerebbe essere stata l'*hypothesis* della *Niobe* sofoclea¹⁰ cui soprattutto Lloyd-Jones, con integrazioni molto forti, ha cercato di dare un senso compiuto:

fr. 1¹¹

Νιόβη ο[ὕ ἀρχή] ἦδε·
]...ις ἡλίου τέκνα. ἢ δ' ὑπόθεσις·
 Νιόβη τοὺς παῖδα]ς στέρξασα πολλά-
 κικ τὴν γονὴν τὴν ἰδίαν ἀμείνονα τῆς Λητοῦς ἔφησεν. 10
 ἀποπέμπουσα] δὲ ἐπὶ θήραν τοὺς ἄρρενας μετὰ
 φίλων τινῶν πάλ[ιν ἐμεγαλορημ[όν]ησεν¹²
 ὡς παναρίστων ὑ]πάρχουσα μήτη[ρ] τῶνδε κατὰ τάς

¹⁰ «The hypothesis and the fragments of text found on papyri are assigned to Sophocle's *Niobe* only on circumstantial evidence. But since in Aeschylus' play of that name the children had been killed before the play began (see the LCL edition of Aeschylus, p. 556 f), and Euripides wrote no play about this subject, the assignation is virtually certain, since two papyrus texts of a play by one of the minor tragedians would have been unlikely to survive.» *LJ* (3, p. 227). Cf. Cockle 1984 e *TrGF* 3, 441a in *Addenda et Corrigenda*, pp. 575-576.

¹¹ Il testo da me riportato, con le relative integrazioni, è quello di *LJ* (3, pp. 228-235). Mie le traduzioni di tutti i frammenti sia sofoclei che eschilei.

¹² La forma verbale è letta in questo modo da Parsons.

Niobe, il cui inizio è questo. ...figlio di Zeus. L'intreccio: Niobe aveva un amore eccessivo per i suoi figli e andava ripetendo che la sua progenie era migliore di quella di Latona. Nello stesso momento in cui inviò i suoi figli a caccia con alcuni amici iniziò nuovamente a vantarsi di loro, dicendo che era la madre dei migliori figli al mondo...¹³

fr. 2

Ἰπυθόμενος δὲ ταῦτα ὁ Ἀμφίων ὦν(ε)ίδι-
σε τὸν θεὸν προκαλῶν κατὰ πρόσωπον εἰς μάχην
καταν-
τῆσαι παραγε]νηθέντος δὲ τοῦ θεοῦ καθοπλισάμε-
νος τὸν βίον τοξ]ευθεὶς μετήλλαξεν. Ἀπόλλων δ' ἐνε-
κέλευσε καὶ τῇ Ἀρτέ]μιδι καὶ τὰς κατ' οἶκον κόρας 25
ἐτόξευσεν
.....]σδα[...].ιν τὴν ὑπεροχὴν τοῖς θεοῖς
.....π]αραγενόμενος δὲ Ζῆθος Νιόβην μεν¹⁴

quando Amfione venne a sapere cosa era accaduto biasimò il dio e lo sfidò a combattimento. Quando il dio arrivò impugnò le armi contro di lui ma colpito da una freccia morì. Apollo allora incitò Artemide e quella colpì con le sue frecce le ragazze che si trovavano in casa...la superiorità agli dei... Arrivato Zeto...Niobe allora...

Se accettiamo che questo sia ciò che resta dell'*hypothesis* della *Niobe* di Sofocle, in relazione anche a ciò che dicono le altre fonti, ricaviamo almeno qualche indicazione che senza dubbio ci aiuta a capire qualcosa del *plot*. Nel primo frammento si accenna al grande amore di Niobe per i figli, indicato dal verbo *στέργω* (v. 9), un verbo particolarmente indicato per l'affetto dei genitori verso i figli¹⁵, con un accenno alla caccia cui avrebbero partecipato i figli¹⁶. Il loro padre, Amfione, venuto a conoscenza della mattanza, lancia invettive contro il dio (ὦν(ε)ίδισε)¹⁷ (vv. 20-1) e sfida in

¹³ Tra il fr. 1 e il fr. 2 mancano pochissimi versi. Cf. Cockle 1984, p. 38. Per quanto riguarda le integrazioni di seguito riporto i loro autori: 9 Parsons; 10-11 Lloyd-Jones; 12 Lloyd-Jones.; 13 Lloyd-Jones.

¹⁴ Di seguito gli autori delle integrazioni: 22 Parsons; 23 Diggle; 24 –νος Rea; τὸν βίον Lloyd-Jones; 25 Parsons.

¹⁵ Cf. Soph. OC 1529 e OT 1023.

¹⁶ In LJ 3, p. 228 leggiamo un'integrazione con un verbo che farebbe intendere che lei li aveva mandati a caccia (ἀποπέμπουσα).

¹⁷ Il verbo ὀνειδίζω «rimprovero, rinfaccio» in questo contesto si addice ad un

combattimento Apollo, ma anch'egli, colpito da una freccia divina muore. Apollo incita, infine, la sorella Artemide che colpisce con il suo arco le fanciulle nel palazzo (κατ' οἶκον) (v. 25); gli dei rivelano così la loro superiorità nei confronti degli uomini (τὴν ὑπεροχὴν τοῖς θεοῖς) (v. 27). Appare Zeto (v. 28), fratello di Amfione, che potrebbe aver avuto il ruolo di riportare Niobe in Lidia mentre nel finale un *deus ex machina* annunciava la futura metamorfosi in pietra della sventurata cognata.

Questi sono i dati contenuti nel papiro che tratteggiano, almeno, l'essenzialità del dramma; a questo punto possiamo collegarli con i frammenti testuali.

Apollo e Artemide dal tetto del palazzo (?) colpiscono con le loro frecce le niobidi¹⁸. Il Coro avverte che, in breve tempo, il destino delle figlie di Niobe sarà uguale a quello dei figli, evidentemente già morti:

<ΑΠΟΛΛΩΝ>

ὄρ]ᾱς ἐκείνην τὴν φοβουμένην ἔσω,
τ]ῆν ἐν πιθῶνι καπὶ κυψέλαις κρυφῆ
μό]νην καταπτήσσουσαν; οὐ τενεῖς ταχὺν
ιὸ]ν κατ' αὐτὴν πρὶν κεκτυμμένην λαθεῖν;

<ΧΟΡΟΣ>

ἀπαπαπαῖ ἐέ.

βραχὺ τι τοῦν μέσῳ διοίσει γονᾶς
μόρος ἀπ' ἀρσένων ἀδαμάτοις κόραις.
ἐπὶ μέγα τόδε φλ[ύει κα]κόν¹⁹

10

APOLLO

Vedi là dentro quella fanciulla terrorizzata, è da sola, in cantina e cerca di rannicchiarsi, nascosta tra i vasi? Non vuoi colpirla con una freccia veloce, prima che si nasconda e non possiamo più prenderla?

riassunto più che ad un vero riferimento lessicale del testo ma rivela l'incapacità di capire quanto è accaduto da parte di Amfione.

¹⁸ «The archer is Artemis, the speaker Apollo; I would suppose them both to be visible to the audience. They are standing, evidently, at a height (I would suppose on the palace roof), looking down behind the stage buildings as if into the palace's inner courtyard (out of which we have to think of the πιθῶν as opening). As they stand there, Artemis shoots her arrows in and picks the girls off one by one; we may or may not hear their cries from behind the scenes. As each girl is killed there are lyrics from someone distressed but not personally involved: this can only be the chorus, or rather a member of the chorus; I would suppose also that there is no-one else present on the stage.» Barrett 1974, p. 184.

¹⁹ Di seguito gli autori delle integrazioni: 6-7 Barrett, Austin, Kannicht; 11 Barrett.

CORO

Ohimè ah ah! Solo per un breve spazio di tempo sarà differente il destino della famiglia, per i maschi e per le fanciulle ancora nubili. Questa sventura trabocca oltre il limite. (*TrGF* **441a = *P. Oxy.* 2805²⁰).

NIOBH

ὄλω]λα Φοίβου τῆς θ' ὁμοσπόρο[υ κότω.
τί μ']έξελαύνεις δωμάτων; τ[ί οὐ πικρῶ
κατ]αστοχάζη πλευρὸν εἰς ἐμ[ὸν βέλει;

5

ΧΟΡΟΣ

]...α τὴν πολύστονον[
εἰσδῦσ'] ἐκεῖσε τῆδ' ἐπουρίσω πόδα;

NIOBH

ὄιχομαι] ἐς δὲ μυχαλὰ Τάρταρα τ[έκνων φροῦδον
ἄγαλμα· π]οῖ πόδα καταπτήξω;

ΚΟΡΗ

]α, λίσσομαι, δέσποιν[ά σε
]αι τόξα, μηδέ με κτά[νης.

10

ΧΟΡΟΣ

ἀθ]λία κόρη [²¹

<Niobe>

Sono distrutta dall'ira di Febo e di sua sorella. Perché mi vuoi condurre fuori dal palazzo? Perché non miri al mio fianco con lo spietato dardo?

<Coro>

...poveretta. Devo entrare e accompagnare così il suo passo?

<Niobe>

Sono perduta! L'orgoglio, i miei figli, sono perduti nelle caverne del Tartaro²². Dove andrò a rannicchiarmi?

<Figlia>

...Ti prego, Signora...la freccia e non uccidermi

<Coro>

...infelice ragazza...(TrGF 4, **442=P. Grenf. II 6 a)

Riportando solo i termini che si leggono con (relativa) certezza²³, sembra di cogliere la preghiera di una niobide che chiederebbe di essere risparmiata:

²⁰ *Ed. pr.* Lobel 1971.

²¹ Di seguito gli autori delle integrazioni: 2-3 Barrett; 5 κατ]αστοχάζη Barrett; 9 Barrett; π]οῖ Carden; 10 Diggle; 11, 12 Blass.

²² Versi, compatibilmente con la lacuna, docmiaci.

²³ Le integrazioni per avere un testo minimamente credibile sono molto ampie. Il testo è sempre quello di *LJ* (3, pp. 231-233)

ΧΟΡΟΣ (?)

κλύεις; ἀλύει συμφοραῖς] τ' ἐνθουσιᾶ.

]

ᾧ παρ' ἐλπίδας θέαμα κ]αὶ λόγων ὑπέρτερον· 5

ἐκ δόμων γὰρ ἦδ' αἰσ]σει, πῶλος ὡς ὑπὸ ζυγοῦ,

ἦς πάθαις ἐδυσφο]ροῦμεν ἀρτίως καὶ συγγ[όνων.

ποῖ φέρη; τί δ' ᾧ ταλαίπ]ω[ρ'] αὖ φοβῆ νέον; μ[ένε.²⁴

CORO

Senti? È fuori di sé preda del suo dolore...

Visione inaspettata e impossibile da descrivere con le parole! Si scaglia infatti fuori dal palazzo come un puledro liberato dal giogo²⁵: i suoi dolori con quelli delle sorelle, non è molto, ci hanno creato grande tensione. Dove ti precipiti? Infelice, qual è il motivo della tua nuova paura? Aspetta! (*TrGF* 4, **444)²⁶

Nell' *Antologia palatina* (16, 134), in un componimento di Meleagro di Gadara, sembra miracolosamente nascondersi traccia del riassunto di questa scena trasformata dall'autore in una sorta di *rhexis* tragica²⁷. Premetto subito che l'elemento linguistico che come in un giallo indicherebbe una filiazione del passo è nel verbo al v. 10 dell'epigramma «πτώσσει (si rannicchia)» da mettere in relazione con il v. 9 di *TrGF* 4, **442 π]οῖ πόδα καταπτήξω; (dove andrò a rannicchiarmi?)»

²⁴ Le integrazioni sono di Barrett.

²⁵ La puledra liberata dal giogo potrebbe essere la figlia Clori, unica sopravvissuta, moglie, poi, di Neleo e madre di Nestore.

²⁶ Riporto come *exemplum* di lettura dei frammenti papiracei la sintesi del lavoro di Barrett 1974 fatta da Ciappi 2003, pp. 160-61: «Artemide, incitata da Apollo, giunge sul tetto della casa e saetta due fanciulle ignare, le quali però non sembrano le prime ad essere colpite, mentre il coro geme (fr. 445 R.); i due dei, allora, entrano nella dimora, per scovare una fanciulla che cerca di nascondersi, dopo aver visto le altre due morte, mentre il coro paragona il già avvenuto sterminio dei maschi con quello in atto delle femmine (fr. 441a R); a questo punto, Niobe, all'interno del palazzo, cerca di proteggere un'altra delle sue figlie, mentre Artemide la caccia via per procedere all'esecuzione, fra le suppliche della ragazza e i commenti sgomenti del coro all'esterno (fr. 442 R); l'ultima Niobide infine, probabilmente quella del frammento precedente, dopo essere stata risparmiata dalla dea, viene vista dal coro uscire esaltante da casa, come una puledra appena liberata (fr. 444 R). è dunque, questa, una ricostituzione della scena che comporta la comparsa di Apollo accanto ad Artemis, la presenza di Niobe ed il motivo di una figlia sopravvissuta, particolare, questo, abbastanza raro, sebbene non del tutto sconosciuto, alla tradizione letteraria del mito».

²⁷ Cf. Conca in Conca-Marzi 2011, p. 430, n. 1.

Τανταλί παῖ, Νιόβα, κλύ' ἐμάν φάτιν, ἄγγελον ἄτας·
 δέξαι σῶν ἀχέων οἰκτροτάταν λαλιάν.
 Λῦε κόμας ἀνάδεσμον, ἰώ, βαρυπενθέσι Φοίβου
 γειναμένα τόξοις ἀρσενόπαιδα γόνον
 Οὐ σοι παῖδες ἔτά εισίν. Ἄτὰρ τί τόδ' ἄλλο; Τί λεύσσω;
 Αἰαῖ, πλημύρει παρθενικαῖσι φόνος.
 Ἄ μὲν γάρ ματρός περὶ γούνασιν, ἅ δ' ἐνὶ κόλποις
 κέκλιται, ἅ δ' ἐπὶ γᾶς, ἅ δ' ἐπιμαστίδιος·
 ἄλλα δ' ἀντωπὸν θαμβεῖ βέλος, ἅ δ' ὑπ' οἰστοῖς
 πτώσσει, τᾶς δ' ἔμπνουν ὄμμ' ἔτι φῶς ὄραα.
 Ἄ δὲ λάλον στέρξασα πάλαι στόμα, νῦν ὑπὸ θάμβευς·
 μᾶτηρ σαρκοπαγῆς οἷα πέπηγε λίθος.

Niobe, figlia di Tantalo, ascolta la mia voce messaggera di sventura, apprendi il tristissimo racconto dei tuoi mali. Sciogli la benda alla chioma, ahi, tu che generasti la prole maschile per i luttuosi dardi di Febo. I tuoi figli non sono più. Ma che altro c'è? Che miro? Ahi, ahi, la strage trabocca sulle fanciulle. Una si piega alle ginocchia della madre, una nel grembo, una a terra, una sopra il seno. Un'altra si stupisce per il dardo rivoltole contro, un'altra si rannicchia sotto le frecce, un'altra vede con occhio ancor vivo la luce. La madre che già amò la lingua loquace, ora per lo sgomento è rigida come carne impietrata.²⁸

Plutarco dà una testimonianza che sembrerebbe attendibile: uno dei figli di Niobe, in punto di morte, mentre anche gli altri fratelli vengono colpiti, chiede aiuto al proprio amante:

των μὲν γὰρ τοῦ Σοφοκλέους Νιοβιδῶν βαλλομένων καὶ θνησκόντων ἀνακαλεῖται τις οὐδένα βοηθὸν ἄλλον οὐδὲ σύμμαχον ἢ τὸν ἐραστήν· ὦ ... ἀμφ' ἐμοῦ στεῖλαι.

Quando i figli di Niobe, in Sofocle, vengono trafitti dalle frecce e muoiono, uno di loro chiama in aiuto perché lo salvi solo il suo amante maschio: "O ...cingimi con le tue braccia!" (*TrGF* 4, 448)²⁹

²⁸ Traduzione di Marzi in Conca-Marzi 2011.

²⁹ Plut. *Amat.* 17, 760D. «A questo particolare potrebbe anche riferirsi il fr. inc. fab. 841 R, da Welcker 292 attribuito alla Νιόβη: ὄτω δ' ἔρωτος δῆγμα παιδικὸν προσῆ. Tale elemento del dramma sembra essere stato noto alle arti figurative: una pittura su marmo, proveniente dalla Casa del Marinaio di Pompei (*Niobidai*, LIMC VI 1, 1992, n. 4) e datato alla fine del I sec. a. C., raffigura la strage dei maschi, mentre essi si trovano a caccia in una regione di montagna e sono accompagnati da altre figure maschili» Ciappi 2003, p. 155, n. 17.

Ancora più chiara l'attestazione di Ateneo (13, 601, a-b) che ne fa una tragedia a tematica omosessuale, come i *Mirmidoni* di Eschilo

οὕτω δ' ἐναγώνιος ἦν ἢ περὶ τὰ ἐρωτικά πραγματεία, καὶ οὐδεὶς ἠγεῖτο φορτικούς τοὺς ἐρωτικούς, ὥστε καὶ Αἰσχύλος μέγας ὦν ποιητῆς καὶ Σοφοκλῆς ἦγον εἰς τὰ θέατρα διὰ τῶν τραγωδιῶν τοὺς ἔρωτας, ὁ μὲν τὸν Ἀχιλλέως πρὸς Πάτροκλον (fr. 135 N), ὁ δ' ἐν τῇ Νιόβῃ (fr. 410 N) τὸν τῶν παίδων· διὸ καὶ παιδεράστριάν τινες καλοῦσι τὴν τραγωδίαν· καὶ ἐδέχοντο τὰ τοιαῦτα ἄσματα οἱ θεαταί.

Così forte era la voglia di conoscere tutto ciò che riguardava l'amore, e nessuno riteneva fossero volgari coloro che erano dediti all'amore, che sia Eschilo, il grande poeta, che Sofocle, con le loro tragedie portarono in teatro le passioni d'amore; perciò c'è chi chiama la tragedia "amore per i ragazzi"; gli spettatori accettavano questi canti.

La citazione plutarchea, in modo particolare, fa pensare al racconto di un Messaggero nel quale si riportavano le parole di uno dei figli di Niobe morente, ma non possiamo, *a priori*, escludere che fosse presente una scena, un *tableau* drammatico che fungeva da simbolo, un figlio solo che rappresentava tutti i niobidi; sono gli ultimi momenti della loro vita, l'ultima caccia insieme, uno ha vicino il suo amante al quale affida il suo corpo morente. Una vera e propria scena d'amore o il resoconto in terza persona di quello che era accaduto? Un *pathos* che, a detta di Ateneo, non doveva essere disdegnato dal pubblico: una morte prematura, estrema nella fedeltà ad un amore certamente non ignoto agli Ateniesi (abituati a frequentare il ginnasio), proprio come avveniva nei *Mirmidoni* di Eschilo. Che senso avrebbe poi una testimonianza inventata da due autori abituati a frequentare i testi dei tragici? Se è vero però, come fa capire Ateneo, che tutti i figli di Niobe avevano una relazione omosessuale e si muovevano in gruppo con i propri amanti la tragedia avrebbe un aspetto caratterizzante. Interessante la precisazione di Ateneo: non un argomento scandaloso ma una tragedia in cui il *pathos* erotico trascende la storia della tracotante Niobe. Il dramma si articolava su due stragi: quella dei fratelli a caccia, sul Citerone con i loro amanti, e quella delle sorelle, alla presenza della madre, nel cortile del palazzo; Plutarco dà una testimonianza che sembrerebbe la più attendibile: uno dei figli di Niobe, in punto di morte, mentre anche gli altri fratelli vengono colpiti a morte da Apollo, chiede aiuto al proprio amante.

L'opera eschilea rappresentava, invece, un'indagine statica ed assoluta su Niobe e sul suo *ghenos* (molto importante a questo proposito la presenza del padre Tantalo), con un particolare studio sul tentativo dell'uomo di prevalere sugli dei, il motivo della *hybris*; in Sofocle il movente dell'azione scenica è intimamente legato al destino dei figli innocenti, descritti in attività adatte alla loro condizione e alla loro età. Il *pathos* erotico dei maschi

e la strenua difesa, non vista ma udita, delle ragazze, sottoponeva gli spettatori alla visione di due divinità assetate di vendetta, poste in alto, sul tetto del palazzo, in atteggiamento spietato. Se una delle ragazze usciva dal cortile, di corsa, terrorizzata, e poteva dialogare con il Coro ma soprattutto con Artemide (colei che la risparmiava?), è indubbio che questo giustificava la dicotomia diacronica anche sulla scena e la rappresentazione, quindi, dell'uccisione dei figli.

b) La *Niobe*³⁰ di Eschilo.

Tragedia di grande successo, famosa nella critica antica per la lunga scena in cui Niobe sarebbe rimasta, velata e in silenzio, seduta sopra o accanto alla tomba dei figli; due testimonianze attestano che nel dramma eschileo Niobe non parlava, impietrata dal dolore, per circa due terzi del dramma, mentre il Coro aveva un ruolo fondamentale con lunghe tirate nella parte iniziale³¹. La prima fonte, scarna, è quella della *Vita di Eschilo* (6) che, allo stesso modo della seconda, da *Le Rane* di Aristofane (vv. 911-926), colorita dagli attacchi del collega Euripide, presenta la protagonista nello stesso modo:

1)

Ἐν μὲν γὰρ τῇ Νιόβῃ ἕως τρίτου μέρους ἐπικαθημένη τῷ τάφῳ τῶν παίδων οὐδὲν φθέγγεται ἐγκεκαλυμμένη.

Nella *Niobe*, infatti, la protagonista rimane, fino alla terza parte³², seduta presso la tomba dei figli, senza dire una parola e con il capo velato. (*Vita di Eschilo*, 6)

2)

ΕΥ.

Πρώτιστα μὲν γὰρ ἕνα τιν' ἂν καθίσειν ἐγκαλύψας,

³⁰ Per una lettura introduttiva sui frammenti e le testimonianze artistiche è ancora valido Garzya 1987; per l'aspetto archeologico cf. anche Haupt 1897. Il primo saggio della critica moderna sul dramma è quello di Hermann 1823.

³¹ Per alcuni la *Niobe* è tra le tragedie eschilee più antiche, vicina, cronologicamente ai *Persiani* (472 a.C.) e soprattutto non avrebbe fatto parte di una trilogia dedicata a questo *ghenos* o alla vicenda mitica in questione; è questo un aspetto determinante in quanto la trilogia ad unico argomento rappresenta la complessità di un eroe nella visione totale delle azioni passate e future. Cf. Alfani 1997 e, più in generale, Moreau 1995, Alfani 1999 e Seaford 2005.

³² Cf. Moreau 1995, p. 295.

Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς,
πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρούζοντας οὐδὲ τουτί.

ΔΙ.

Μὰ τὸν Δί' οὐ δῆθ'.

ΕΥ.

Ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὄρμαθούς ἄν
μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἄν· οἱ δ' ἐσίγων.

ΔΙ. Ἐγὼ δ' ἔχαιρον τῇ σιωπῇ, καί με τοῦτ' ἔτερον
οὐχ ἦττον ἢ νῦν οἱ λαλοῦντες.

ΕΥ.

Ἥλίθιος γὰρ ἦσθα,
σάφ' ἴσθι.

ΔΙ.

Κάμαυτῶ δοκῶ. Τί δὲ ταῦτ' ἔδρασ' ὁ δεῖνα;

ΕΥ. Ὑπ' ἀλαζονείας, ἴν' ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθῆτο,
ὀπόθ' ἢ Νιόβη τι φθέγγεται· τὸ δράμα δ' ἄν διήει.

ΔΙ. Ὡ παμπόνηρος, οἷ' ἄρ' ἐφενაკιζόμεν ὑπ' αὐτοῦ.

Τί σκορδινᾶ καὶ δυσφορεῖς;

ΕΥ.

Ὅτι αὐτὸν ἐξελέγχω.

Κάπειτ' ἐπειδὴ ταῦτα ληρήσειε καὶ τὸ δράμα
ἤδη μεσοίη, ῥήματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἶπεν,
ὄφρ' ἔχοντα καὶ λόφους, δεῖν' ἄττα μορμορωπά,
ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις.

EURIPIDE

All'inizio (*scilic.* Eschilo) metteva in scena qualcuno imbacuccato, Achille o Niobe, senza neanche vedere la faccia: vere e proprie comparse, che non spiccavano parola.

DIONISO

E' vero, perdio!

EURIPIDE

E il coro ci appoggiava anche quattro filze di canti una dopo l'altra; e quelli sempre zitti.

DIONISO

Però a me piaceva quel silenzio, non meno delle chiacchiere di oggi.

EURIPIDE

Perché eri un ingenuo.

DIONISO

Pare anche a me. Ma perché faceva così?

EURIPIDE

Te l'ho detto, perché era un ciarlatano: lo spettatore stava ad aspettare che Niobe parlasse, e il dramma andava avanti.

DIONISO

Maledetto, così mi imbrogliava? (*A Eschilo*) Ma perché ti agiti e

smani?

EURIPIDE

Perché lo smaschero. Poi, dopo queste insulsaggini, quando il dramma era verso la metà, ci piazzava una dozzina di parole pesanti come buoi, superbe e impennacchiate, una sorta di spaventapasseri mai visti né conosciuti.

(Aristofane, *Rane*, 911-926)³³

Il dolore di Niobe, successivo alla strage della sua prole, un unico quadro, ossessionante, basato sul mancato rapporto o meglio sull'incontro-scontro tra uomini e dei. Niobe, *felix*, per la sua prole ha sfidato Latona³⁴; in ambito drammatico dobbiamo accontentarci del risultato cioè l'ira della dea che attraverso i due figli, Apollo e Artemide, causa lo sterminio dei niobidi, forse anche del marito-padre Amfione. Una citazione, dagli *Uccelli* di Aristofane, rivela la punizione che Apollo e Artemide avevano riservato alla casa di Amfione, e quindi anche la fine del re, per intervento divino, diventa più probabile. Pisetero minaccia Iride di rivolgere a Zeus, a causa della sua *hybris*, lo stessa sorte che aveva avuto appunto la dimora di Amfione. Uno stravolgimento parodico tipico della commedia dove gli uomini possono far patire agli dei gli stessi trattamenti da questi a loro riservati:

IP.

ὦ μῶρε, μῶρε, μὴ θεῶν κίνει φρένας
δεινὰς, ὅπως μὴ σου γένος πανώλεθρον
Διὸς μακέλλη πᾶν ἀναστρέψη Δίκη,
λιγνὺς δὲ σῶμα καὶ δόμων περιπτυχὰς
καταιθαλώση σου Λικυμνίαις βολαῖς.

ΠΙ.

Ἄκουσον, αὐτή· παῦε τῶν παφλασμάτων·
ἔχ' ἀτρέμα. Φέρ' ἴδω, πόττερα Λυδὸν ἢ Φρύγα
ταυτὶ λέγουσα μορμολύπτεισθαι δοκεῖς;
Ἄρ' οἴσθ' ὅτι Ζεὺς εἴ με λυπήσει πέρα,

³³ Traduzione di Paduano 1996 che, nella n. 162, p. 141, scrive: «Nei *Mirmidoni* e nella *Niobe* il protagonista sedeva in scena velato e muto a lungo prima di recitare. Questa resa drammatica del dolore immagine dello sdegno soffocante è del tutto antipodica al teatro «di parola» euripideo, che privilegia l'analisi nell'esplorazione degli stessi sentimenti, anche quando l'esito non è altro che un'ammissione dell'inutilità della parola e dell'intelligenza».

³⁴ Non dobbiamo del resto dimenticare le valenze divine attribuite a Niobe che in un certo modo potrebbero creare, in entrambi i drammi, un ricercato rapporto-contrasto tra uomini e dei. Per la questione cf. Hopman 2004.

μέλαθρα μὲν αὐτοῦ καὶ δόμους Ἀμφίονος
καταιθαλώσω πυρφόροισιν αἰετοῖς

IRIDE

Sciocco, non provocare la collera tremenda degli dei, se non vuoi che la Giustizia annienti la tua stirpe con la zappa di Zeus, e la vampa infuocata arda te e la tua casa ospitale colpendoti come Licinnio.

PISETERO

Stammi a sentire, carina: smettila con le smargiassate e datti una calmata: dimmi un po', cosa credi, di far paura a un Frigio o a un Lidio? Guarda che se Zeus continua a darmi fastidio chiamo le aquile flammigere e gli riduco in cenere «la casa ove Amfione dimora»³⁵ (*TrGF* 3, 160)

È attestata con sicurezza la presenza del padre Tantalo, giunto forse per riportare in patria la figlia e sottrarla alla sua disperazione; l'umiliazione riguardava quindi anche la figura del fondatore della stirpe, soggetto di un dramma sofocleo e famoso per il suo atteggiamento insolente e provocatorio nei confronti degli dei che tanta amicizia gli avevano dimostrato³⁶. La versione eschilea si doveva, almeno, basare sulla punizione di padre e figlia che non avevano saputo rispettare la loro condizione umana. Tantalo, trattato come un amico dagli dei, imbandisce loro un pranzo con le carni del figlio Pelope per vedere se sono capaci di accorgersene; la figlia Niobe si vanta con Latona della sua prole e ne ha facoltà in quanto, verrebbe da pensare, ha con la dea una buona familiarità tale da potersi permettere una licenza che le costerà cara³⁷. Il tema è quello di un *ghenos*, completamente scollegato da interessi politici, che ogni spettatore conosceva per l'arroganza (la *hybris*) e il disprezzo, mascherato da superiorità intellettuale, nei confronti degli dei. Questa lunga scena, parodiata da Aristofane, non può che avere, nelle varianti drammaturgiche eschilee, il senso della rievocazione, *ex eventu*, di un terribile scontro che in realtà a poco è servito, noi diremmo, per una conversione di Niobe ed anche la tradizione della sua trasformazione in pietra (abusata nell'iconografia, senza dubbio per l'uso sepolcrale che se ne poteva fare) indica la sua morte come momento finale di una mancata riconciliazione con il mondo divino. La morte poteva anche

³⁵ Traduzione di Grilli 2006.

³⁶ Cf. in generale Carpanelli 2011.

³⁷ «Una tradizione marginale, ma solidamente stabilita, riguarda l'amicizia di Niobe e di Letò prima della rottura. Un frammento di Saffo (142 L. P.) ci dice che Λάτω καὶ Νιόβα μαλα μὲν φίλαι ἦσαν ἔταιραι e il grazioso quadretto murale di Alessandro di Atene (I sec. a.C.) trovato ad Ercolano rappresenta le due giovinette che giocano agli aiossi con delle compagne di rango inferiore.» Garzya 1997, pp. 167-168.

avvenire sulla scena con la rappresentazione di una donna abbruttita dal dolore, immobile nella sua posizione, che alla fine s'immedesima, simbolicamente con un sepolcro visibile, divenuto metaforicamente la sua dimora eterna. L'annuncio, *ex machina*³⁸, della partenza di Niobe con il padre e di una sua successiva trasformazione in roccia, sul monte Sipilo, non è da escludere al pari però di un finale in armonia con un concetto monotono ed ossessionante³⁹: la punizione di Niobe che deve assistere impotente allo sterminio dei figli, il silenzio dettato dall'ira per essere stata annientata in quella situazione che rendeva la sua *felicitas* reale in quanto più prolifica di quella dea, Latona, che le aveva concesso la sua amicizia. La morte, la metamorfosi in pietra, cioè in creatura priva per sempre di sentimenti, se annunciata in presenza di un'arca funerea diventava agli occhi degli spettatori la più grande sconfitta di un caso di *hybris* ereditaria e l'impossibilità di una prova di appello, nello sterminio totale del *ghenos* della coppia Niobe-Amfione, era l'unico finale possibile ed auspicabile.

Fatta questa premessa, per indicare un percorso drammatico, non resta ora che confrontare e arricchire quanto detto con quello che veramente apparteneva al testo.

Un famoso papiro⁴⁰, pubblicato nel 1933 dalla Società Italiana, descrive la situazione iniziale del dramma; tre giorni dopo la strage Niobe siede

³⁸ «Codesta predizione sarà stata messa sulla bocca di Ermes in quanto portavoce della volontà divina, ed è forse quando parla con lui che Niobe pronunzia le parole Σίπυλον Ἰδαίαν ἀνὰ χθόνα «Sipilo nella terra idèa» del fr. 163 R. Questa ipotesi può essere rinforzata dalla presenza del dio messaggero di Zeus nel lutoforo di Napoli; d'altra parte Ermes entrava in scena anche nei *Frigi*, il dramma che Aristofane e la *Vita* apparentano alla *Niobe* per il lungo silenzio del protagonista» Garzya 1997, p. 162.

³⁹ Sembrerebbe a questo proposito che Aristotele, in un tormentato passo della *Poetica* (1456a, 10-19) volesse accennare proprio a questa peculiarità, più che evidente a quanto possiamo arguire, della *Niobe* eschilea, concentrata tutta su una parte sola del mito, quella finale del suo dolore assoluto: «Occorre poi ricordare quello che spesso si è detto, e non trasformare la tragedia in una composizione epica, intendendo per epica quella che ha una trama plurima, come se qualcuno rappresentasse tutta la trama dell'*Iliade*. Là infatti grazie alla lunghezza le parti hanno uno sviluppo adeguato, mentre nei drammi si resta molto al disotto delle attese. Prova di ciò è che quanti hanno rappresentato la distruzione di Troia tutta intera, e non per parti come Euripide, o la storia di Niobe, ma non come Eschilo, cadono o vengono sconfitti: così capitò, in questo solo, anche ad Agatone» la traduzione è di Paduano 1998.

⁴⁰ PSI 1208 (Vitelli-Norsa 1933) = *TrGF*, 3, 154a, 1-21; i versi 15-16 sono citati anche da Platone, *Repubblica* 380a e da Menandro, *Aspis* 412-3 – come eschilei; da Plutarco, *Moralia* 17b e 1065e, e da Stobeo, 3, 3, 37, senza il nome dell'autore.

accanto alla tomba dei figli⁴¹ (un tumulo analogo a quello dei *Persiani* o all'altare delle *Supplici*, senza alcun fondale). Il discorso è indirizzato al Coro⁴² (uomini o donne di Tebe?) da qualcuno la cui identità è quasi impossibile stabilire. Si tratta comunque di un carattere che conosce molto bene gli ultimi tragici avvenimenti; la Nutrice⁴³ di Niobe sembrerebbe, in una scelta fatta quasi alla cieca, la miglior candidata:

[ο]ὐδὲν⁴⁴ εἰ μὴ πατέρ' ἀναστενάζε[ται]⁴⁵
 τὸν] δόντα καὶ φυσαντα, Τανταλου β[ίαν⁴⁶,
 εἰς οἶ]ον⁴⁷ ἐξώκειλεν⁴⁸ ἀλίμενον γάμον·
 [παντὸ]ς⁴⁹ κακοῦ γὰρ πνεῦμα προσβ[άλλει]⁵⁰ δό[μοις]⁵¹
 5]δ' ὄρᾱτε τοῦπι[τ]έρμιον γάμον·
 τριταῖ]ον⁵² ἤμαρ τόνδ' ⁵³ ἐφημένη τάφον
 τέκνοις ἐπῶζει⁵⁴ ζῶσα τοῖς τεθνηκόσιν,
]υσα τὴν τάλαιναν εὔμορφον φυήν·
 βροτὸ]ς⁵⁵ κακωθεὶς δ' οὐδὲν ἄλλ' ε[ἰ] μὴ σκιά
 10]μὲν ἤξει δεῦρο Ταντάλου βία
]κόμιστρα τῆσδε καὶ πεφα[.....]ν.
]δε μῆνιν τίνα φέρων Ἄμφιονι
]. Ὀν ἀικως ἐξεφύλλασεν γένος;
]ος. ὑμᾶς, οὐ γάρ ἐστε δύσφρονες,
 15] θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς,
 ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλη·
]ε θνητὸν ὄντα χρῆ τὸν . [

⁴¹ Nell'antichità si mostrava la tomba dei Niobidi alle porte di Tebe. Cf. Paus. 9, 16, 7 e 17, 1.

⁴² Cf. v. 14.

⁴³ Potrebbe trattarsi anche della madre di Amfione che però, pensando alla rovina della famiglia del figlio, avrebbe dovuto scagliarsi con più forza contro questa nuora tracotante ed empia.

⁴⁴ Norsa e Vitelli.

⁴⁵ Schadewalt.

⁴⁶ Norsa e Vitelli. Una perifrasi già presente in Omero e in Pindaro.

⁴⁷ Schadewalt.

⁴⁸ ἐξοκέλλω con valore causativo «far andare in secca».

⁴⁹ Pfeiffer.

⁵⁰ Norsa e Vitelli.

⁵¹ Latte.

⁵² Wolff.

⁵³ Molto importante l'uso del singolare che indica una sola tomba (la sua? Quella collettiva dei figli?).

⁵⁴ ἐποίζω, «mi lamento».

⁵⁵ Körte, Maas, Fraenkel.

περιστέλλοντα μὴ θρασυστομ[εῖν.
 [Ἄλλ' οἱ μὲν]⁵⁶ εὖ πράσσοντες οὐ ποτ' ἤλπισα[ν
 20]ντες ἐκχεῖν ἦν ἔχωσ[
 γ]ὰρ ἐξαρθεῖσα [κ]αλλισ[τεύματι]⁵⁷

I suoi lamenti sono rivolti solo contro il padre, lui che la generò e la dette in sposa, il forte Tantalo, causa di un matrimonio che è stato come una nave fatta arenare in un luogo privo di porti; infatti il soffio di [ogni] male approda [in questa] ca[sa]. E voi ora avete di fronte ai vostri occhi come sono andate a finire queste nozze; questo è il [terzo?] giorno che sta seduta su questa tomba, viva piange i figli morti, la sventurata bellezza del corpo. [Un uomo] colpito dalla sventura non è altro che un'ombra. [...] il vigoroso Tantalo arriverà qui [...] compensi per la sua [...] [Febo ?] invece che ira ha nei confronti di Amfione, [...] che ha sfrondato indegnamente la stirpe di tutte le sue foglie? [...] poiché non siete maldisposti. Quando un dio desidera rovinare fin dal profondo una famiglia, crea una motivazione tra i suoi membri [...] bisogna che chi è mortale [...] non abbia un atteggiamento imprudente quando parla. [A coloro invece] cui tutto va bene non si aspettano mai [...] e di disperdere [la prosperità?] che hanno. Per questo motivo [...] esaltata dal dono della bellezza [...]

Il carattere che Eschilo ha voluto dare a Niobe sembra emergere dalle sue maledizioni contro il padre che l'ha fatta sposare in un matrimonio divenuto poi sterile; da tre giorni è seduta sulla tomba dei figli. Il padre Tantalo arriverà per ricondurla a casa (il marito Amfione forse è già morto⁵⁸); egli giunge da fuori, da un paese lontano e, come fanno nel *Prometeo* le Oceanine ed Oceano, supplica o esorta l'infelice figlia con riflessioni sulla *hybris* (che contraddistingue entrambi): si tratta di una riflessione sul rapporto con Dio e quindi sull'*ethos* che poteva sostenere tutto il dramma⁵⁹:

TΑΝΤΑΛΟΣ
 σπεύρω δ' ἄρουραν δώδεχ' ἡμερῶν ὁδόν
 Βερέκυντα χώραν, ἔνθ' Ἄδραστείας ἔδος
 Ἴδη τε μυκηθμοῖσι καὶ βληχίμασιν⁶⁰
 Βρέμουσι μήλων, πᾶν τὰ Ἐρέχθειον⁶¹ πέδον

⁵⁶ Norsa e Vitelli.

⁵⁷ Norsa e Vitelli.

⁵⁸ Cf. Ovid. *Met.* 6, 271.

⁵⁹ Fu forse Sofocle ad introdurre il suo trasferimento in Lidia e la trasformazione in pietra. Cf. Cic. *Tusc.* 3, 63.

⁶⁰ West.

⁶¹ Meineke.

TANTALO

La terra che io semino si estende per dodici giorni di cammino: la terra Berecinzia⁶², dove la terra di Adrastea⁶³ e il monte Ida risuonano dei muggiti e dei belati di mandrie, e tutta la piana Erettea⁶⁴. (*TrGF* 3, 158)⁶⁵

ΤΑΝΤΑΛΟΣ

θυμός ποθ' ἀμός οὐρανῶ κυρῶν ἄνω
ἔραζε πίπτει καί με προσφωνεῖ τάδε·
γίγνωσκε τάνθρωπεια μὴ σέβειν ἄγαν⁶⁶

TANTALO

Il mio animo, che una volta raggiunse in alto il cielo, caduto a terra mi dice questo: «impara a non dare un eccessivo valore alle cose umane» (*TrGF* 3, 159)⁶⁷.

Un possibile ammonimento di Tantalos alla figlia⁶⁸:

ΤΑΝΤΑΛΟΣ

μόνος θεῶν γάρ Θάνατος οὐ δῶρων ἐραῖ,
οὐδ' ἄν τι θύων οὐδ' ἐπισπένδων ἄνοις,
οὐδ' ἔστι βωμὸς οὐδὲ παιωνίζεται·
μόνον δὲ Πειθῶ δαιμόνων ἀποστατεῖ⁶⁹

Tra gli dei solo la Morte non desidera doni, e non si può ottenere nulla sia facendo sacrifici sia versando libagioni; non ha altari né le vengono cantati peani: Persuasione, unica tra le divinità, sta lontana da lei.⁷⁰ (*TrGF* 3, 161).

Le parole di Niobe stessa sul suo *ghenos* di origine divina:

ΝΙΟΒΗ

οἱ θεῶν ἀγχίσποροι,

⁶² In Frigia.

⁶³ Zona sulla spiaggia asiatica della Propontide (Mar di Marmara).

⁶⁴ La Troade, con riferimento ad Erittonio, figlio di Dardano e antenato di Priamo. Tantalos, in realtà, vanta di essere il padrone assoluto di tutta la Frigia.

⁶⁵ Strabo. 12, 8, 21.

⁶⁶ Plut. *De exil.* 10, 603a.

⁶⁷ Questo frammento è molto probabilmente parte di quanto veniva detto dopo il precedente.

⁶⁸ Cf. Hermann 1823, *Opusc.* III, p. 54

⁶⁹ Stob. 4, 51, 1.

⁷⁰ Potrebbe essere Tantalos che parla alla figlia sull'inflessibilità della Morte, divinità che non si fa convincere da niente e da nessuno. Lo pensò per primo Hermann, seguito poi da Schadewalt e da Reinhardt.

οἱ Ζηνὸς ἐγγύς, ὧν κατ' Ἰδαῖον πάγον
 Διὸς πατρῶου βωμός ἐστ' ἐν αἰθέρι,
 κοῦ πῶ σφιν ἐξίτηλον αἶμα δαιμόνων⁷¹.

NIOBE

Coloro che sono parenti degli dei, gli uomini prossimi a Zeus, ai quali appartiene l'altare di Zeus avito sulle cime più alte dell'Ida, e nei quali ancora non è svanita la forza del sangue divino (*TrGF* 3, 162).

3) *Suggestioni performative*

Terminata la raccolta dei frammenti in nostro possesso, quelli almeno che sembrano indicare alcune scene immaginate in un più grande contesto di cui la rete indicata nelle fonti mitografiche costituisce un quadro di riferimento, questa terza sezione è dedicata a chi volesse pensare di creare un testo nuovo che, pur non pretendendo di riprodurre assolutamente quanto è perduto, assolvà alla finalità che abbiamo premesso, cioè salvare un mito attraverso il teatro. Tutte le informazioni testuali o iconografiche, diacronicamente, forniscono così suggestioni che accompagnano ma non integrano le due tragedie.

È necessario distinguere tra brevi incisi o citazioni (difficilmente fruibili in ambito teatrale) e poemetti, odi, lettere, canti, lunghe digressioni, dove inevitabilmente è usata una tecnica simile a quella del drammaturgo; identico l'approccio, uno rivolto al lettore, l'altro al pubblico (ma anche al singolo spettatore che può diventare un lettore). Per quanto riguarda il teatro, l'epica e la lirica, nel mondo antico l'uso della metrica rendeva questi generi fedeli allo stesso macrocosmo letterario; anche un testo non scritto per il palcoscenico può, dal IV sec. a. C. in poi, riprendere momenti di mimesi drammatica particolarmente cara ai lettori cui si rivolge. Tutto dipende, a mio parere, da quello che noi cerchiamo nel testo o meglio dalla volontà di ricreare un'immagine sinestetica e non uno schema. Il confronto è quindi importante per poeti che, secondo il gusto maturato in epoca ellenistica, rendevano i loro componimenti simili a piccole tragedie o a cammei da immaginare visivamente tramite la dovizia di particolari. Chi guarda a questo confronto con scetticismo non ricorda che solo grazie a tutta la poesia posteriore al V sec. a. C. conserviamo non solo la memoria asettica dei mitografi ma quella continuamente rivissuta di scrittori che hanno spesso creato una forma secondaria di produzione scenica.

⁷¹ Pl. *Rep.* 391e. Strab. 12, 8, 21 attribuisce i versi a Niobe che parlerebbe dei membri della sua famiglia, progenie di Tantalo.

Poesia e scena: Ovidio

La strage dei Niobidi, senza dubbio ripresa da Sofocle, ritorna insieme a molti altri elementi in Ovidio⁷², già compositore, poco prima delle *Heroides*, di una tragedia di grande successo⁷³, la *Medea* (ffr. 1 e 2 R³). Per questo motivo ritengo necessario riportare tutto il passo in questione senza fare scelte finalizzate alla ricostruzione dei due drammi antichi. La testimonianza ovidiana è strategica e irrinunciabile per chiunque segua suggestioni performative che non siano mero esercizio letterario.

Un distico iniziale serve da punto di unione tra le vicende di Aracne e quelle di Niobe. La sorte della sua conterranea⁷⁴ non aiuta Niobe a capire che con gli dei si deve usare un linguaggio modesto mentre i figli, un vanto oggettivo, diventano la sua condanna. Con il seguito di donne che sfoggiano, come lei, vesti intessute d'oro, appare come su un palcoscenico

⁷² «Alcuni tratti fondamentali del resoconto, come l'impianto strutturale della vicenda e la dinamica della strage dei Niobidi, sembrano essere stati desunti in modo consapevole dalla tragedia sofoclea, la quale appare come riutilizzata e reinterpretata secondo le esigenze narrative del poeta [...] ci troviamo in presenza, in effetti, di convergenze di struttura più che di dettagli, i quali anzi [...] paiono divergere non poco» Ciappi 2003, p. 165.

⁷³ Cf. Ov. *Trist.* 2, 553-554, Quint. *Inst.* 10, 1, 98, e Tac. *Dial.* 12, 6. Nei *Tristia* (2, 381-408) Ovidio cita ventisei argomenti da tragedia. Cf. Lafaye 1904 e Ciappi 2003 che scrive in una nota p. 151, n. 8: «Secondo Lafaye 152-53 era possibile ritrovare una certa unitarietà nelle modalità con cui Ovidio rielaborava i modelli tragici: egli, infatti, avrebbe proceduto dapprima a costruire un proemio dell'episodio, equivalente nel contenuto al prologo del dramma, ed avrebbe poi riassunto la parte centrale della tragedia, costituendo una scena principale, attorno alla quale ruotavano le altre di minore entità, ed attaccando a questa un'elaborata orazione o un monologo, con cui poter tratteggiare le emozioni dei protagonisti dell'intera vicenda; infine, egli avrebbe concluso il racconto con la metamorfosi, generalmente desunta da una qualche fonte ellenistica».

⁷⁴ Anche Aracne era nata in Lidia. «Aracne è una ragazza povera fiera della sua abilità nella tessitura, che la spinge a sfidare Minerva stessa. Dapprima però la dea le appare sotto mentite spoglie per indurla a desistere della sua empietà, ma, dato che l'ostinazione della giovane perdura, si arriva a una vera e propria gara. Il lavoro delle due contendenti è rappresentato nel suo svolgersi, e poi si ha un'elaborata descrizione delle due tele. Diversamente dalla sfida delle Pieridi, in cui si era raggiunto facilmente il verdetto, qui neppure Minerva può rinvenire dei difetti dell'opera dell'avversaria e deve accontentarsi di dimostrare un maggiore potere, se non una superiore *ars*. Così la punizione che la dea aveva contemplato fin dall'inizio si presenta ingiusta. Minerva prova poi pietà per la fanciulla e la trasforma in ragno» Galasso in Paduano-Galasso 2000, p. 1005.

per reclamare l'incenso che i fedeli riservano a Latona, la dea cui, a suo dire, solo Delo ha concesso dopo numerose peripezie una terra dove partorire. A parte questo scenografico "prologo", di cui non possiamo avere alcuna conferma nel dramma greco, e che sembrerebbe adatto a introdurre la storia nello stile dell'autore latino, il resto del passo è strutturato secondo ciò che abbiamo intravisto in Sofocle, in modo particolare nella strage dei figli di Niobe.

Ovidio, *Metamorfosi*, 6, 146-312⁷⁵:

*Lydia tota fremit, Phrygiaeque per oppida facti
rumor it et magnum sermonibus occupat orbem.
Ante suos Niobe thalamos cognoverat illam,
tum cum Maeoniam virgo Sipylumque colebat;* 150
*nec tamen admonita est poena popularis Arachnes
cedere caelitibus verbisque minoribus uti.
Multa dabant animos: sed enim nec coniugis artes
nec genus amborum magnique potentia regni
sic placuere illi, quamvis ea cuncta placerent,
ut sua progenies; et felicissima matrum* 155
*dicta foret Niobe, si non sibi visa fuisset.
Nam sata Tiresia venturi praescia Manto
per medias fuerat divino concita motu
vaticinata vias: "Ismenides, ite frequentes
et date Latonae Latonigenisque duobus* 160
*cum prece tura pia lauroque innectite crinem.
Ore meo Latona iubet." Paretur, et omnes
Thebaides iussis sua tempora frondibus ornant
turaque dant sanctis et verba precantia flammis.
Ecce venit comitum Niobe celeberrima turba,* 165
*vestibus intexto Phrygiis spectabilis auro,
et, quantum ira sinit, formosa: movensque decoro
cum capite inmissos umerum per utrumque capillos
constitit; utque oculos circumtulit alta superbos,*

⁷⁵ Anche Rosati 2009, p. 273 usa, più volte, il termine tragedia per introdurre il lungo episodio: «La tragedia ha come teatro la città di Tebe, e il legame nuziale di Niobe con Amfione, che si uccide dopo la strage di tutti i figli maschi, fa della sua sventura una sorta di prosecuzione del ciclo tebano e delle sciagure della famiglia di Cadmo...il dramma che ha in Niobe la protagonista e la vittima principale è dunque in realtà una tragedia di Tebe, città tragica per eccellenza; una tragedia centrata sul tema, tutto tebano, della sciagura che colpisce la famiglia regnante e dell'impossibilità di assicurare la successione e la trasmissione del potere».

- Apollo uccide i sette figli di Niobe⁷⁷.

Dopo il “prologo” ovidiano che conserva i toni sintetici propri dell’inizio di un dramma classico, tutto incentrato com’è sulla descrizione dell’arroganza di Niobe già pronta alla perdita anche di qualcuno dei quattordici figli pur di dimostrare la sua superiorità su Latona, avviene un improvviso cambio di scena che ci porta sul Cinto, la montagna sacra dell’isola di Delo. I figli, Apollo e Artemide, aiuteranno la madre nella vendetta⁷⁸. I due fratelli partono immediatamente e arrivano a Tebe; i figli di Amfione si esercitano sotto le mura; la morte di ogni niobide è descritta soggettivamente con una precisione didascalica che ricorda la testimonianza di Plutarco sull’implorazione di aiuto al proprio amante da parte di uno dei giovani prima di morire. Ilioneo per ultimo prega gli dei e non l’amante, come avveniva in Sofocle (vv. 261-263):

<i>Indignata dea est summoque in vertice Cynthi talibus est dictis gemina cum prole locuta:</i>	205
<i>“En ego vestra parens, vobis animosa creatis, et nisi Iunoni nulli cessura dearum, an dea sim dubitor perque omnia saecula cultis arceor, o nati, nisi vos succurritis, aris.</i>	
<i>Nec dolor hic solus: diro convicia facto</i>	210
<i>Tantalus adiecit vosque est postponere natis ausa suis, et me, quod in ipsam reccidat, orbam, dixit et exhibuit linguam scelerata paternam.”</i>	
<i>Adiectura preces erat his Latona relatis:</i>	
<i>“desine!” Phoebus ait: “poenae mora longa querella est.”</i>	215
<i>Dixit idem Phoebe: celerique per aera lapsu contigerant tecti Calmeida nubibus arcem.</i>	

⁷⁷ «Non è un caso che alcuni di loro vengano rappresentati nell’atto di esser colpiti dalle frecce degli dei mentre assolvono ai doveri della *pietas* religiosa, e cadano anzi proprio a causa di essa. Ovidio tematizza in questo modo un inquietante problema teologico intrinseco a questo mito, che aveva già suscitato l’allarme di Platone (*Resp.* II 380a; Geominy 1992, p. 925; Fabre-Serris 1995, p. 76), cioè che il dio possa fare del male, colpendo uomini innocenti e indifesi... Questo tema aveva trovato la sua rappresentazione anche nel famoso trono di Zeus (opera di Fidìa) a Olimpia, dove, fra gli altri ornamenti, c’era un fregio che rappresentava i Niobidi nell’atto di essere abbattuti dalle frecce divine (Pausania, V 11, 2, con Maddoli-Saladino 1995).» Rosati 2009, p. 274.

⁷⁸ «Al lamento della madre Apollo risponde con una breve e incisiva *sententia*, la cui freddezza ci ricorda quella di cui dà prova nell’indicare alla sorella la Niobide che cerca di sfuggire alla morte nella tragedia di Sofocle (fr. 441a R.)» Galasso in Paduano-Galasso 2009, p. 1028.

- Planus erat lateque patens prope moenia campus,
adsiduis pulsatus equis, ubi turba rotarum
duraque mollierat subiectas ungula glaebas.* 220
- Pars ibi de septem genitis Amphione fortes
conscendunt in equos Tyrioque rubentia suco
terga premunt auroque graves moderantur habenas.
E quibus Ismenus, qui matri sarcina quondam
prima suae fuerat, dum certum flectit in orbem* 225
- quadrupedis cursus spumantiaque ora coercet,
“ei mihi!” conclamat medioque in pectore fixa
tela gerit, frenisque manu moriente remissis
in latus a dextro paulatim defluit armo.* 230
- Proximus, audito sonitu per inane pharetrae,
frena dabat Sipylus, veluti cum praescius imbris
nube fugit visa pendentiaque undique rector
carbasa deducit, ne qua levis effluat aura.
Frena tamen dantem non evitabile telum
consequitur; summaque tremens cervice sagitta* 235
- haesit, et exstabat nudum de gutture ferrum.
Ille, ut erat, pronus per crura admissa iubasque
volvitur et calido tellurem sanguine foedat.
Phaedimus infelix et aviti nominis heres
Tantalus, ut solito finem imposuere labori,* 240
- transierant ad opus nitidae iuvenale palaestrae;
et iam contulerant arto luctantia nexu
pectora pectoribus, cum tento concita nervo,
sicut erant iuncti, traiecit utrumque sagitta.* 245
- Ingemuere simul, simul incurvata dolore
membra solo posuere, simul suprema iacentes
lumina versarunt, animam simul exhalarunt.
Adspicit Alphenor laniataque pectora plangens
advolat, ut gelidos complexibus adlevet artus,
inque pio cadit officio: nam Delius illi* 250
- intima fatifero rupit praecordia ferro.
Quod simul eductum est, pars est pulmonis in hamis
eruta cumque anima cruor est effusus in auras.
At non intonsum simplex Damasichthona vulnus
adficit. Ictus erat qua crus esse incipit et qua* 255
- mollia nervosus facit internodia poples.
Dumque manu temptat trahere exitiabile telum,
altera per iugulum pennis tenus acta sagitta est.
Expulit hanc sanguis, seque eiaculatus in altum
emicat et longe terebrata prosilit aura.* 260
- Ultimus Ilioneus non profectura precando
bracchia sustulerat, “di” que “o communiter omnes,”
dixerat ignarus non omnes esse rogandos*

*“parcite.” Motus erat, cum iam revocabile telum
 non fuit, arquitenens. Minimo tamen occidit ille
 vulnere, non alte percusso corde sagitta⁷⁹. 265*
*Fama mali populique dolor lacrimaeque suorum
 tam subitae matrem certam fecere ruinae,
 mirantem potuisse, irascentemque, quod ausi
 hoc essent superi, quod tantum iuris haberent. 270*
*Nam pater Amphion ferro per pectus adacto
 finierat moriens pariter cum luce dolorem.
 Heu quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa,
 quae modo Latois populum submoverat aris
 et mediam tulerat gressus resupina per urbem, 275*
*invidiosa suis, at nunc miseranda vel hosti.
 Corporibus gelidis incumbit et ordine nullo
 oscula dispensat natos suprema per omnes.
 A quibus ad caelum liventia bracchia tollens
 “pascere, crudelis, nostro, Latona, dolore, 280*
*pascere” ait “sattiaque meo tua pectora luctu:
 [“Corque ferum satia” dixit, “per funera septem”]⁸⁰
 efferor. Exsulta victrixque inimica triumphat.
 Cur autem victrix? miserae mihi plura supersunt,
 quam tibi felici: post tot quoque funera vinco.” 285*

- Diana uccide le sette figlie femmine.

Amfione si suicida ma la moglie che potrebbe ancora salvare metà della sua prole rimane pertinace nella sua *hybris*. La scena diventa un grande obitorio dove le salme dei figli maschi ricevono gli onori ed il pianto delle donne della famiglia, ormai ridotta ad un unico gineceo. L'arco di Diana colpisce così le femmine in un ambito molto diverso da quello sofocleo, il semplice cortile interno del palazzo dove le ragazze potevano svolgere le pratiche femminili quotidiane⁸¹. La morte al contatto dei cadaveri dà un'enfasi più forte a quest'ultimo atto in cui Niobe rimane unica interprete della tragedia, sola al centro della scena come nel dramma eschileo (in

⁷⁹ «Nel complesso, è ragionevole pensare che tutta l'ampia ed articolata descrizione dell'uccisione dei maschi, pervasa da un marcato gusto dell'orrido e del sangue, sia una creazione di Ovidio; tuttavia non pare assurdo ritenere che la convulsa narrazione risenta in qualche modo di un qualche precedente letterario, quale appunto il racconto dell'eccidio, fatto dal pedagogo o da qualche altro personaggio in veste di messaggero, che doveva comparire nella Νιόβη di Sofocle» Ciappi 2003, p. 156.

⁸⁰ Il testo è corrotto. Per un'attenta analisi dei versi 280 e sgg. cf. Galasso in Paduano-Galasso 2000, pp. 1032-1033.

⁸¹ Cf. Barrett in Carden 1974, p. 230, n. 143.

Sofocle è molto verosimile un simile andamento al punto in cui ci abbandona la sequenza dei frammenti)⁸²

*Dixerat, et sonuit contento nervus ab arcu.
 Qui praeter Nioben unam conterruit omnes:
 illa malo est audax. Stabant cum vestibus atris
 ante toros fratrum demisso crine sorores.
 E quibus una trahens haerentia viscere tela 290
 imposito fratri moribunda relanguit ore:
 altera solari miseram conata parentem
 conticuit subito duplicataque vulnere caeco est.
 [oraque compressit, nisi postquam spiritus ibat.]⁸³
 Haec frustra fugiens collabitur, illa sorori 295
 inmoritur, latet haec, illam trepidare videres.
 Sexque datis leto diversaque vulnera passis
 ultima restabat. Quam toto corpore mater,
 tota veste tegens "unam minimamque relinque
 de multis minimam posco" clamavit "et unam." 300*

- Metamorfosi di Niobe.

Un improvviso silenzio avvolge Niobe divenuta pietra, niente ha più forma umana e l'oggettivazione della donna passa dalla perdita delle caratteristiche umane per passare al mondo della natura inanimata, una roccia dell'Asia:

*Dumque rogat, pro qua rogat, occidit. Orba resedit
 exanimes inter natos natasque virumque,
 deriguitque malis. Nullos movet aura capillos,
 in vultu color est sine sanguine, lumina maestis
 stant inmota genis, nihil est in imagine vivum. 305
 Ipsa quoque interius cum duro lingua palato
 congelat, et venae desistunt posse moveri;
 nec flecti cervix nec braccia reddere motus
 nec pes ire potest; intra quoque viscera saxum est.
 Flet tamen. Et validi circumdata turbine venti 310*

⁸² Cf. *TrGF* 4, **442.

⁸³ «Al v. 293 si pone la scelta, non agevole, tra *caeco est* oppure *tota est* (*toto* è difficilmente accettabile linguisticamente). Anderson, a favore di *caeco*, sostiene che è poeticamente rilevante («non visto» nel senso che sia lei si è piegata sopra la ferita sia l'arciere è invisibile), mentre *tota* sarebbe meno significativo (un tentativo di trarre un senso da una correzione precedente?) Sicura invece è l'espunzione del v. 294» Galasso in Paduano-Galasso 2000, p. 1033.

*in patriam rapta est. Ibi fixa cacumine montis
liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant.*

Riporto di seguito tutta la traduzione del passo:

Tutta la Lidia freme, e per tutte le città della Frigia si sparge la voce e riempie il mondo di chiacchiere⁸⁴. L'aveva conosciuta Niobe prima delle sue nozze, quando da ragazza abitava sul Sipilo nella Meonia. Ma dalla pena della sua conterranea non si lasciò persuadere a cedere agli dei e ad usare un linguaggio modesto. Molte cose la inorgoglivano, ma più del talento di suo marito, della nobiltà di ambedue e della potenza del regno – di tutto questo si compiaceva, ma più di tutto della sua prole, e certo Niobe poteva esser detta la madre più felice del mondo, se non avesse pensato di esserlo. La profetessa figlia di Tiresia, Manto, aveva vaticinato in mezzo alle strade, spinta da un impulso divino: «Donne di Tebe, venite in massa, offrite a Latona e ai suoi due figli incensi e preghiere pie, cingete i capelli d'alloro. Latona ve lo ordina per bocca mia». Obbediscono e ornano le tempie di fronde, secondo l'ordine, offrono incensi e preghiere sulle sacre fiamme. Ecco arriva Niobe col suo foltissimo seguito, splendida nelle vesti di Frigia trapunte d'oro, bella per quanto lo consente l'ira, muovendo assieme alla splendida testa i capelli sparsi sopra le spalle – si ferma e, volgendo attorno lo sguardo altezzoso, dice: «Che follia è questa mai, preferire agli dei visibili quelli di cui si sente dire? Perché si onora agli altari Latona, e il mio nume non ha ancora incenso? Mio padre è Tantalò, l'unico a poter toccare la mensa divina, mia madre è sorella delle Pleiadi, ed il grandissimo Atlante, che regge in capo l'asse del cielo, è mio nonno. L'altro nonno è Giove, che mi vanto anche di avere per suocero. Mi temono i popoli frigi, possiedo la reggia di Cadmo, e le mura innalzate da mio marito con la sua cetra sono governate, assieme alla gente, da te e mio marito. In qualunque parte della mia casa rivolgo gli occhi, si vedono immense ricchezze, e inoltre ho un aspetto degno di una dea, e inoltre ho sette figlie e altrettanti ragazzi, e presto altrettanti generi e nuore. Ditemi dunque se il mio orgoglio non ha un motivo e osate preferirmi Latona, nata da Ceo, un titano oscuro, e alla quale la terra grandissima negò per partorire un luogo anche infimo. Né in cielo né in terra né in mare fu accolta la vostra dea, bandita dall'universo, finché del suo errare Delo ebbe pietà, e dicendo "Tu vaghi straniera per terra ed io per mare", le offrì un luogo instabile. E là divenne madre di due figli, la settima parte dei miei. Sono felice, chi può negarlo? E felice sono destinata a restare, chi può dubitarne? Mi dà sicurezza l'abbondanza, ho troppo

⁸⁴ Una formula di passaggio: le vicende di Aracne si diffonde e arriva alle orecchie di Niobe che, di origine Lidia come lei, conosceva la ragazza. Si tratta, comunque di due storie di sacrilegio.

perché la Fortuna possa nuocerme; se anche mi togliesse molto, mi lascerebbe più ancora; i miei beni sono ormai oltre la paura. Poniamo che alla folla dei miei figli si possa togliere qualcosa: non sarò mai ridotta ad averne due, che è la folla di Latona: ben poco distante da chi è senza figli. Via presto [...] e toglietevi dai capelli l'alloro». Lo tolgono, e lascia il rito incompiuto: per quanto possono, venerano la dea con bisbigli taciti. Ma la dea s'indignò, e sulla vetta del Cinto, parlò in questo modo ai suoi due figli: «Io, vostra madre, che sono orgogliosa d'avervi dato la vita, e non mi sento inferiore a nessuna dea tranne Giunone – si dubita che sia una dea, e per tutti i secoli verrò esclusa dal culto, se voi, figli miei, non mi venite in soccorso! E non è il solo dolore: la figlia di Tantalo aggiunge al sacrilegio gli oltraggi, e osa anteporre a voi i suoi figli, e mi ha paragonato a una donna senza figli (che si ritorca su lei) e, scellerata, ha mostrato la stessa lingua di suo padre». E stava per aggiungere al suo racconto preghiere, ma Febo disse: «Smetti! Un lungo lamento ritarda solo la pena». Lo stesso ripeté Diana e, scivolando velocemente per l'aria, nascosti da una nube, arrivarono alla rocca di Cadmo. Vicino alle mura c'era una vasta pianura, battuta assiduamente dai cavalli, dove le ruote e i duri zoccoli avevano ammorbidito le zolle. Là una parte dei sette figli di Niobe e Amfione montano i forti cavalli, premendo le groppe ammantate di porpora tiria e guidando con redini cariche d'oro: tra essi Ismeno, che fu il primo parto, mentre piega in un cerchio perfetto la corsa del suo quadrupede e ne governa la bocca schiumante, grida «ahimè», e si trova una freccia confitta nel petto, e abbandona le briglie con la mano morente, e scivola piano piano dal fianco destro dell'animale. Accanto a lui Sipilo, sentendo nel vuoto il suono della faretra, allenta i freni come il navigante alla vista di una nube, prevedendo pioggia, fugge spiegando tutte le vele, perché non si perda neanche una bava di vento – allenta i freni; ma lo raggiunge la freccia inevitabile: gli si pianta vibrando in cima al collo, e il ferro rispunta nudo dalla sua gola. Chinato in avanti, rotola tra le zampe e la criniera del suo cavallo, e sporca la terra del suo caldo sangue. L'infelice Fedimo e Tantalo, erede del nome del nonno, terminata la solita fatica, passarono, agli esercizi giovanili nella lucida palestra, e già lottavano corpo a corpo avvinghiati, quando una freccia scoccata dal nervo teso, avvinti com'erano, li trafigge insieme. Insieme gemettero, insieme piombarono a terra contratti dalla sofferenza, a terra insieme girarono gli occhi per l'ultima volta, insieme spirarono. Li vide Alfenore e, straziandosi il petto, accorre per sollevare e abbracciare i loro corpi freddi, ma cade nel pio ufficio: il dio di Delo gli spezza i precordi con una freccia mortale; quando la estrae, rimane attaccata alla punta una parte del polmone, e il sangue si spande fuori assieme alla vita. Non una sola ferita colpisce Damasictone intonso; colpito là dove comincia la coscia, e il ginocchio innervato forma una morbida giuntura, mentre tenta di estrarre la freccia esiziale, un'altra freccia gli si pianta in gola fino alle alette; il sangue la espelle e, sprizzando in alto, zampilla e per lungo tratto trapassa l'aria. Per ultimo Ilioneo levava invano le braccia nella preghiera, dicendo: «Dei tutti – non sapeva che tutti non doveva pregarli – risparmiatemi». Si commuove l'arciere, ma ormai non

poteva richiamare la freccia; lo uccide peraltro una piccola ferita, una freccia che colpisce il cuore, ma non in profondo. La fama della sciagura, il dolore del popolo, il pianto dei suoi informarono di un disastro tanto improvviso la madre, stupita che gli dei fossero riusciti a tanto, adirata che l'avessero osato e possedessero tanto potere: il padre, Amfione, si era trafitto il petto con la spada, ponendo termine insieme alla vita e al dolore. Quanto è diversa questa Niobe da quella che poco prima allontanava la gente dagli altari di Latona, e camminava a testa alta in mezzo alla città, facendo invidia ai suoi, e adesso pena anche ai nemici. Si prostra sui corpi gelidi e senza nessun ordine dispensa a tutti i figli gli ultimi baci, poi, sollevando al cielo le braccia livide, dice: «Pasciti del mio dolore, crudele Latona e sazia il tuo cuore del mio lutto. È me che seppelliscono; trionfa dunque, vittoriosa nemica! Ma perché vittoriosa? Nella mia disgrazia mi resta più della tua fortuna; ti sono superiore anche dopo tante esequie». E mentre così diceva, suonò la corda tesa dell'arco e atterrò tutti tranne la sola Niobe, resa temeraria dalla sua sciagura. Vestite di nero, coi capelli sciolti, le sorelle stavano davanti ai feretri dei fratelli, e una di loro, strappando la freccia piantata nei visceri, giacque moribonda col volto riverso sul corpo di suo fratello; un'altra, che cercava di consolare la madre infelice, tacque improvvisamente, piegandosi su stessa con una ferita nascosta; una cade mentre cercava invano di fuggire, una muore sopra la sorella, una la vedi nascondersi, un'altra tremare. Sei erano già morte di varie ferite; restava l'ultima, e con tutto il corpo e la veste la copriva la madre: «lasciami la più piccola; questa sola, di tante te ne chiedo una, la piccola!» E mentre prega, quella per cui prega muore. Ormai siede tra i figli morti, le figlie, il marito, e si irrigidisce nella sofferenza, non c'è un capello che l'aria le muova, il colorito nel volto è senza sangue, gli occhi sono immobili sulle guance meste, niente è più vivo nella sua figura. Perfino la lingua le si congela nel palato indurito, e le vene smettono la capacità di pulsare, il collo di piegarsi, le braccia di muoversi, i piedi di camminare; anche le viscere sono di pietra. Però piange e, avvolta dalla bufera dei venti impetuosi, è trasportata in patria: piantata in cima a un monte, si liquefa, e anche oggi la pietra trasuda lacrime⁸⁵.

In conclusione la lettura dei versi che Ovidio riserva a Niobe può lasciare suggestioni eschilee e sofoclee ma solo l'episodio dell'uccisione dei niobidi (vv. 218-266) e delle niobidi (vv. 286-301) sembra ricreare l'atmosfera che abbiamo tracciato nel nostro "primo atto" sofocleo, soprattutto in quella che sembra una sostituzione ovidiana: la preghiera di Ilioneo (vv. 261- 265) agli dei rispetto a quella all'amante, (come attestato da Plutarco): Apollo si commuove come forse si commuoveva l'uomo cui il giovane si rivolgeva in Sofocle. Troppo tardi in entrambi i casi.

⁸⁵ Il testo e la traduzione sono di Paduano in Paduano-Galasso 2000.

Arte e scena: I Niobidi

È fuori di dubbio che la rappresentazione della fine dei Niobidi non doveva essere di facile esecuzione per i ceramografi attici, in quanto troppo vasta e dispersiva; una storia che dava comunque la possibilità di rappresentare il dolore umano accompagnato al senso della morte.

Nel IV secolo a. C. qualche artista tornò a rappresentare le emozioni che questo mito poteva generare, come vediamo in un cratere, da Ruvo di Puglia, in cui sono accomunati i destini dei figli e delle figlie di Niobe, mentre solo Artemide è presente nell'atto di colpire le ragazze⁸⁶.

Un *exemplum* che ben dimostra la labilità non solo di questa ma di tutte le produzioni che sembrano rifarsi a motivi del mito presenti nelle opere dei poeti tragici; la provenienza poi, generalmente dall'Italia meridionale, ed in particolare dalla Puglia, potrebbe rivelare la diffusione delle repliche di questi spettacoli in tutto il IV secolo a. C., come si è tentato da parte di alcuni studiosi di dimostrare⁸⁷. Noi cerchiamo parole e non immagini, perché le immagini, anche quelle che presentano riferimenti teatrali, possono essere frutto di una commistione diffusasi tra il V e il IV sec. a. C., cioè in un momento in cui il teatro dava il sostegno ad un mito "agonizzante" nella sua ripetitività e nello slittamento verso concetti filosofici che lo sostituivano.

Successivamente abbiamo un gruppo di statue di età ellenistica in cui compaiono i Niobidi e che noi conosciamo attraverso copie romane tratte da originali del III-II sec. a. C. (rinvenute a Roma in una vigna presso il Laterano nel 1583 e trasportate a Firenze nel 1775⁸⁸). Un riferimento più significativo alla struttura del dramma sofocleo, nel ruolo affidato al *pathos*

⁸⁶ «Ap 205. Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta, 367335 (J 424). Cratere a volute. Da Ruvo di Puglia. A. Collo. Amazzonomachia. Corpo. In alto: Iris stante; Atena seduta; Ermes appoggiato ad un *louterion*; Latona seduta in trono; Ares seduto; Eros stante accanto ad Afrodite seduta; Pan stante. Al centro: tre giovani nudi (Niobidi) e un vecchio (pedagogo), in fuga verso d. Nel campo: *phialai*, albero. In basso: quattro fanciulle (Niobidi), colpite da frecce; Artemide saettante, su biga di cerbiatti, in movimento verso sin. Nel campo: *oinochoe*, idria, coppa. B. giovane stante a cavallo all'interno di in *naiskos*, attorno al quale si dispongono due giovani e due donne stanti, con offerte. Sofocle, *Niobe* (Keuls 1978a). Pittore di Baltimora. 340-320» Todisco 2003, Ap 205.

⁸⁷ Cf. Vahtikari 2014 e la bibliografia citata nel saggio.

⁸⁸ Cf. LIMC 6, 1, n. 23. «Connessa con queste probabili echi di celebri modelli e di note tradizioni letterarie è la relazione, più volte osservata, fra la descrizione ovidiana della morte della più piccola fanciulla e il famoso gruppo statuario dei Niobidi conservato al Museo degli Uffizi di Firenze, che una parte della critica moderna ritiene

luttuoso legato alla morte di ragazzi così giovani, è in un sarcofago scolpito a bassorilievo, *La strage dei Niobidi* (Monaco, Glyptothek, proveniente da Roma, via Appia), ove è conservata la netta bipartizione della strage. Insieme ai Niobidi sono presenti la madre, la Nutrice e il Pedagogo. Da sinistra (verso destra) Diana punta il suo arco al centro del sarcofago e Niobe, con in grembo una figlia già morta, chiede pietà attraverso l'espressione del volto, mentre nella parte destra ci sono i maschi: i giavellotti tenuti in mano da un niobide minacciato da Apollo, e il cavallo sul lato destro, richiamano la battuta di caccia sul Citerone. Rispetto ad altri sarcofagi, in quest'ultimo rimane quindi traccia della separazione delle stragi avvenute in due luoghi diversi (grazie all'utilizzo delle due metà della cassa)⁸⁹.

Arte e scena: Niobe.

Abbiamo quindici vasi che si richiamano all'immagine proveniente da una *Niobe*, nella maggioranza dei casi probabilmente si tratta di una ispirazione eschilea⁹⁰. Molte rappresentano Niobe seduta su una tomba⁹¹, spesso velata, oppure in piedi dentro un *naiskos*, un tempietto a quattro colonne che nei prodotti di provenienza italica è, generalmente, metafora iconografica per il sepolcro, mentre il colore bianco per la parte inferiore del corpo della donna indica la sua trasformazione in pietra⁹². In sette di queste immagini è presente un vecchio, senza dubbio il padre Tantalos, che sembra cercare con le sue mani di supplicare la figlia che invece alza le braccia al cielo o comunque rifiuta un contatto⁹³ con lui⁹⁴. Verrebbe da pen-

copia della decorazione (frontonale?) del tempio di Apollo Sosiano a Roma, proveniente da Seleucia, in Cilicia, e trasportato nell'Urbe da Gaio Sosio, console nel 32 a. C. e comandante della flotta di Antonio nella battaglia di Azio; questo complesso scultoreo, attribuito nell'antichità ora a Scopas, ora a Prassitele, raffigura la morte dei maschi alla presenza del pedagogo e quella delle femmine al cospetto della propria madre, la quale si piega su di una figlioletta in senso di protezione» Ciappi 2003, pp. 163-64. Cf. anche Laslo 1935.

⁸⁹ In generale sui sarcofagi cf. Robert 1919 e Cook 1964 che comprende una rassegna generale del motivo di Niobe e dei suoi figli.

⁹⁰ Un vaso è attico, due campani e 11 apuli. La datazione risale per lo più al periodo 350-325 a. C. Cf. Vahtikari 2014, p. 177.

⁹¹ Cf. LIMC 5, 1, pp. 908-914 e 5, 2, pp. 609-61.

⁹² Indicazione consolatoria che contiene un messaggio di speranza per coloro nelle cui tombe i vasi erano collocati. Cf. Seaford 2005, pp. 118-120, e la relativa bibliografia cui il saggio fa riferimento a sostegno di questa tesi.

⁹³ «We may accordingly be confident in seeing the influence of the drama only where we also have literary evidence, as with the arrival of Tantalus at the tomb to

sare che dietro il dolore e la rappresentazione euripidea di Alceste nell' Ade, anticipazione estatica sulla scena del suo reale trapasso, possa esserci un richiamo alla Niobe eschilea: Ermes, la lira e la tomba di Niobe (il *naiskos*) riassumono comunque un contesto che, dopo l'eliminazione del tracotante Amfione, incapace di inchinarsi al volere divino, prevedesse una Niobe silenziosa anche nell'ultima parte della tragedia (processo reso dai ceramografi con una sua graduale pietrificazione). Il dio le annunciava il suo destino e lei si avviava da sola fuori dalla scena, verso l' Ade. Inutili risultavano i frustranti tentativi del padre Tantalo, mentre la figlia, in piedi, era già pronta per l'ultimo viaggio, non quello verso la Lidia ma verso gli inferi⁹⁵.

Niobe archetipo del dolore eroico, recentemente riletta da Taplin⁹⁶, è in un'anfora proveniente da Canosa⁹⁷; l'aspetto singolare dell'anfora è la

take Niobe away. Other details of the paintings can be evidence only for the imaginative *reception* of Aeschylus' drama, not for the drama itself» Seaford 2005, p. 122.

⁹⁴ Riporto, come *exemplum*, la descrizione di uno di questi: «Ap 130. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 82267 Loutrophoros. Da Ruvo di Puglia. A. In alto: Latona seduta, accanto ad Artemide stante; Apollo nudo e stante; Ermes stante, appoggiato ad un pilastrino; Zeus seduto. In basso: donna stante accanto ad una vecchia (nutrice) seduta, rivolta verso un naiskos, all'interno del quale è una donna stante (Niobe), a cui si rivolge un vecchio re stante (Tantalo), seguito da un giovane guerriero nudo. Sotto il naiskos: donna accosciata; cassetina; alabastron; kalathos; cetra quadrata; corazza; donna seduta, con cassetta. Nel campo: phiale, specchio. B. nove donne intorno ad un naiskos in cui è una pianta. Ceramografo vicino al Pittore Varrese, Sottogruppo di Vaticano X 6 350-340» Todisco 2003, Ap 130. Zeus, Latona, Apollo e Artemide erano spesso nominati in un dramma ma Ermes, in modo particolare, poteva essere il Messaggero del finale, sia per il destino che attendeva Niobe nell' Ade (cf. Sen. *Oed.* 613 ss. e Stat. *Theb.* 4, 575), sia per il racconto di ciò che era avvenuto ad Amfione, della cui traccia non abbiamo indizi. La cetra quadrata era stata donata al re proprio da Ermes, suo protettore, perché cantasse le lodi degli dei e la magica nascita di Tebe era avvenuta grazie al suono della lira e al canto di Amfione che faceva muovere le pietre e gli alberi da soli così da formare le mura con le sette porte come sette erano le corde dello strumento. Le caratteristiche di magica armonia, attributo di Amfione, lo abbandonano per colpa di Niobe; divenuto folle d'ira per la morte dei figli tenta di distruggere il tempio di Apollo e viene da questo ucciso come leggiamo in Hyg. *Fab.* 9.

⁹⁵ Cf. Séchan 1926, pp. 82-85.

⁹⁶ Taplin 2007, p. 75.

⁹⁷ «Ap 114 Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8935. Anfora. Da Canosa, 1. A. R. s.: due donne stanti, la prima con cetra, la seconda con cista e ventaglio; vecchio (Tantalo), stante a capo velato, appoggiato ad un bastone; donna (Niobe), ammantata e a capo velato, seduta al centro tra due anfore su una base di altare e collocata al di sopra di una struttura architettonica; vecchia (nutrice), stante, in atto di rivolgersi alla

posizione di Niobe, velata, seduta su una tomba molto larga simile ad un palcoscenico, una raffigurazione, insomma, che sembra fermare il momento centrale del dramma, il dialogo con il padre e quello con una figura femminile, la Nutrice, o la suocera, o la madre. Niobe, in silenzio, non sembra ascoltare nessuno mentre coltiva ancora la sua ira oppure riflette su dove l'abbia condotta la sua tracotanza. In realtà si tratta di immagini in cui il mito si confonde con la rappresentazione tragica e viceversa, dato anche l'uso funerario di questi prodotti⁹⁸.

4) Ipotesi per la scena

Primo atto (Sofocle, Niobe). La strage dei Niobidi.

La prima, fondamentale conclusione, riguarda la coincidenza tra quello che abbiamo ricostruito dai frammenti sofoclei e il forte supporto del testo ovidiano⁹⁹. Da questo dato dobbiamo partire per una qualsiasi ipotesi per la scena.

Dall'*hypothesis* ricaviamo che Niobe in qualche modo saluti i figli prima che questi partano per la caccia vantandosi, con qualcuno, di essere la madre più fortunata del mondo. Esplicito il riferimento a Latona ma non

donna stante, appoggiata ad una cassetta, con ghirlanda e *phiale*. Nel campo: specchio, globo e tenia, *phialai*, *kalathos*, cassetta, benda e anfora. B. R. s: tre donne e due giovani seduti. R. i.: Eroti, giovani nudi, donne con offerte, tutti in movimento. Nel campo: rosette, corona, *phialai*, elemento vegetale, ghirlanda, fiore e ramoscelli. Pittore Varrese. 355-345» Todisco 2003, Ap 114.

⁹⁸ «Aristophanes' parody implies that Aeschylus' *Niobe* was revived in Athens at the end of the fifth century BC, and the quotations and allusions by Plato and Aristotle suggest reperformances of Aeschylus' *Niobe* in Athens in the fourth century BC: The vases suggest performances of tragic *Niobe* plays in Magna Grecia slightly before 350 BC and maybe even as early as around 400 BC. Aeschylus' *Niobe* is the most obvious candidate for a tragedy that inspired most of the Italic vase painters, but also Sophocles' *Niobe* (and/or a *Niobe* by an anonymous author may have been (re)performed in Magna Graecia.» Vahtikari 2014, pp. 180-181.

⁹⁹ «Già F. G. Welcker, *Die griechische Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, Erste Abteilung, Bonn 1839, 286 ss., aveva supposto, grazie alle coincidenze fra il racconto di Ovidio e quello dei testi mitografici, che siffatto fosse il contenuto e la sequenza scenica della Νιόβη sofoclea; tutta la critica successiva...ha accolto e sostenuto tale tesi, giacchè questo è quanto possiamo ricavare dai frammenti pervenutici per tradizione indiretta, da quelli di natura papiracea e dalle informazioni trasmesse dalle fonti letterarie ed iconografiche.» Ciappi 2003, p. 153. Cf. anche Pearson 1917, p. 95.

abbiamo riferimenti precisi sullo scontro che poteva essere avvenuto tra loro. Anche in Ovidio non ne abbiamo traccia.

a) Niobe si vanta, ancora una volta, con le amiche di avere i figli migliori al mondo (P. Oxy. 3653, fr. 1).

b) I figli maschi vengono uccisi da Apollo in uno spazio esterno ma lontano da casa (P. Oxy. 3653, fr. 2).

Assistono alla morte i loro amanti (*TrGF* 4, 438).

c) Le figlie femmine sono uccise da Artemide nello spazio domestico del palazzo. È presente il fratello Apollo (P. Oxy. 3653, fr. 2).

Apollo incita la sorella, dal tetto, a colpire una delle niobidi che sta rannicchiata tra i vasi, in cantina. Il Coro anticipa che la stessa fine toccata ai maschi toccherà alle femmine (*TrGF* 4, **441a).

Niobe, non capisce perché debba uscire dal suo nascondiglio invece di essere uccisa dove si trova. Una fanciulla invoca pietà. (*TrGF* 4, **442).

Il Coro racconta dell'arrivo sulla scena, con la stessa violenza di un puledro liberato dal giogo, di una delle niobidi; le viene chiesto qual è il motivo che l'ha fatta impaurire nuovamente. Le sorelle sono già morte, è l'ultima delle sette (*TrGF* 4, **444).

d) Anche Amfione perisce dopo aver provocato Apollo (P. Oxy. 3653, fr. 2).

Secondo atto (Niobe di Eschilo). La disperazione di Niobe.

a) Niobe siede in mezzo alla scena, forse velata, e ascolta in silenzio quello che dice il Coro. Questo atteggiamento, lo vediamo dopo, nasconde l'odio che la donna prova nei confronti del suo passato e di chi l'ha colpita nei sentimenti più profondi. Non c'è minima traccia di un tardivo pentimento che, al contrario, si palesa come odio profondo. È il Coro a raccontare la sequenza degli avvenimenti precedenti, con lunghi interventi che lo rendono protagonista della prima parte del dramma (*Vita di Eschilo* 9 – Aristofane, *Rane* vv. 911-926).

b) La Nutrice di Niobe parla delle imprecazioni della sua protetta contro il padre Tantalo a causa del matrimonio che le ha fatto contrarre; la privazione dei figli ora l'ha reso anche sterile. La volontà divina ha distrutto la pace familiare. Niobe, da tre giorni, è seduta sulla tomba dei figli; Tantalo sta per arrivare. La bellezza sembra essere la causa dell'atteggiamento imprudente che ha portato alla rovina tutto il casato, visto l'ira di Apollo anche nei confronti di Amfione (*PSI* 1208 Vitelli-Norsa 1933 = *TrGF*, 3, 154a, 1-21).

c) Tantalo, sulla scena, si presenta attraverso la descrizione del suo regno

(*TrGF* 3, 158); accenna anche alle sue esperienze dirette con il Cielo e quindi con gli dei (*TrGF* 3, 159). In un secondo momento ammonisce la figlia su quello che causa la Morte: non c'è sacrificio che possa placarla e niente si ottiene da lei (*TrGF* 3, 161). (Di conseguenza avrà consigliato a Niobe di non provocare più l'ira degli dei con un atteggiamento di pertinace ira contro di loro. Si deve rassegnare al destino che è stato assegnato ai figli).

d) Niobe, di conseguenza, gli risponde facendo riferimento a coloro che hanno traccia divina nel loro sangue (*TrGF* 3, 162).

e) Niobe e Tantalo ascoltano nel finale la predizione della pietrificazione di quest'ultima una volta giunta nel paese d'origine.

Bibliografia

- Alfani 1997 = M. Alfani, *Note sulla Niobe di Eschilo*, RCCM 39 (1997), pp. 261-269.
 Alfani 1999 = M. Alfani, *La Niobe di Eschilo: una storia degli studi*, ARF 1 (1999), pp. 1-26.
 Barrett 1974 = W. S. Barrett, *Niobe*, in R. Carden (ed.), *The Papyrus Fragments of Sophocles*, Berlin-New York 1974, pp. 171-235.
 Carpanelli 2011 = F. Carpanelli, *Il ghenos di tantalo*, Torino 2011.
 Ciappi 2003 = M. Ciappi, *La Letteratura tragica nelle Metamorfosi di Ovidio: L'esempio di Niobe*, in L. Battezzato (ed.), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, Atti del convegno Scuola Normale Superiore, Pisa 14.15 giugno, Pisa 2003, pp. 149-165.
 Cockle 1984 = H. M. Cockle, *The Oxyrhynchus Papyri* 52, London 1984.
 Conca-Marzi 2011 = F. Conca, M. Marzi, *Antologia Palatina*, 3 voll., Torino 2011.
 Cook 1964 = R.M. Cook, *Niobe and her children*, Cambridge 1964.
 Garzya 1987 = A. Garzya, *Sur la Niobé d' Eschyle*, REG 100 (1987), pp. 185-202.
 Garzya 1997 = A. Garzya, *Eschilo e il tragico: il caso della Niobe*, in A. Garzya (ed.), *La parola e la scena*, Napoli 1997, pp. 151-73.
 Grilli 2006 = A. Grilli, *Aristofane, Gli Uccelli*, Milano 2006.
 Guidorizzi 2000 = G. Guidorizzi, *Igino, Miti*, Milano 2000.
 Haupt 1897 = G. Haupt, *Commentationes archaeologicae in Aeschylum*, Diss. Philol. Halens 13.2 (1897), pp. 128-137.
 Hermann 1823 = G. Hermann, *De Aeschyli Niobe dissertatio*, Leipzig 1823 = *Opuscula*, III, *ibid.*, 1828 (Hildsheim 1970), pp. 37-58.
 Hopman 2004 = M. Hopman, *Une déesse en pleurs: Niobe et la sémantique du mot ΘΕΟΣ chez Sophocle*, REG 117 (2004), pp. 447-467.
 Kirk 1993 = G.S. Kirk, *The Iliad: a commentary*, vol. 6, Cambridge 1993.
 Lafaye 1904 = G. Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leur modèles grecs*, Paris 1904.
 Laslo 1935 = N. Laslo, *Riflessi d'arte figurata nelle Mtamorfosi di Ovidio*, *Ephemeris Dacoromana* 6 (1935), pp. 407-411.
 Lesky 1936 = A. Lesky, *Niobe*, R.E. XVIII (1936), Coll. 644-706.
 LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 voll. in 2 to. ciascuno, Zürich-München 1981-1999.

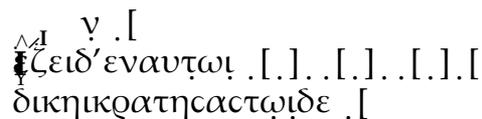
- LJ = H. Lloyd-Jones, *Sophocles*, 3 voll., Cambridge (MA) 1994-1996.
- Lobel 1971 = E. Lobel, *The Oxyrhynchus papyri* vol. 37 (1971), no. 2805, pp. 15-17.
- Moreau 1995 = A. Moreau, *La Niobé d'Eschyle: quelques jalons*, REG 108 (1995), pp. 288-307.
- Paduano 1996 = G. Paduano, *Aristofane, Le rane*, Milano 1996.
- Paduano 1997 = G. Paduano, *Omero, Iliade*, Milano 1997.
- Paduano 1998 = G. Paduano, *Aristotele, Poetica*, Roma-Bari 1998.
- Paduano-Galasso 2000 = G. Paduano, L. Galasso, *Ovidio, Opere, II, Le Metamorfosi*, Torino 2000.
- Pearson 1917 = A. C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, 2, Cambridge 1917.
- Rizzo 1992 = S. Rizzo, *Pausania, Viaggio in Grecia*, vol. 2, Milano 1992.
- Robert 1919 = C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin 1919.
- Rosati 2009 = G. Rosati, *Ovidio, Metamorfosi*, con traduzione di Gioachino Chiarini, vol. 3, libri 5-6, Milano 2009.
- Scarpi 1996 = P. Scarpi, *Apollodoro, I Miti Greci*, con traduzione di M. G. Ciani, Milano 1996.
- Seaford 2005 = R.A. Seaford, *Death and wedding in Aeschylus' Niobe*, in F. Mc Hardy, J. Robson, D. Harvey (edd.), *Lost Dramas of Classical Athens*, Exeter 2005, pp. 113-127.
- Séchan 1926 = L.L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans se rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- Todisco 2003 = L. Todisco (ed.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e Sicilia*, Roma 2003.
- Vahtikari 2014 = V. Vahtikari, *Tragedy Performances outside Athens in the late fifth and the fourth centuries b.C.*, Helsinki 2014.
- Vitelli-Norsa 1961 = G. Vitelli, M. Norsa, *Frammenti eschilei in papiri della Società italiana* = BSAA 28 (1961), pp. 107-121.

New Readings and Conjectures on Aeschylean Papyrus Fragments*

MARTIN REINFELDER (GOETHE UNIVERSITY FRANKFURT)

Reinspections of some Aeschylean papyri, mainly of fragments of the *Dictyulci* and the so-called *Dike-play*, have brought to light some possible new readings. The readings are presented alongside an interpretation of the *Dike*-fragment:

1. A. Fr. 281a.4-6 Radt (= P. Oxy. XX 2256.9a.4-5)

 (5)

4 the letters are written in eisthesis (width about 8 letters): . .] . [.] ν
[Radt 1985;]ϰ[? Lobel 1952 : 'etiam]ϰ[possis' Radt 1985; fort. ανθ[
Reinfelder : ['perhaps the top of o, but if so anomalously made' Lobel (1952)
4-5 either a crooked paragraphos or a marking of the correction from line 5
with the letter ι, resulting of the correction in 5, written again 5 ε readable,
ε is corrected into ι (by the scribe? so Lobel 1952: 'ιζ a self-correction of εζ'
and Radt 1985: 'ι ex ε correxit scriba ipse'); I can't accept the reading ιζ of
Radt 1985 without hesitation, though it is prob. right; below the letter
combination something like ν in micro script is visible; according to Radt
1985, ωιτ is possible; ωι [cannot be excluded (cf. Lobel 1952); the following
letters and the last letter in the line are represented only by dots on the
remaining papyrus scraps; of the second last visible letter the lower part of
an upright is recognizable (cf. Lobel 1952)

* Some parts of this paper were delivered at Frankfurt (in a seminar) and Patras (at the conference 'Greek Satyr Play. Reconstructing a dramatic genre from its remnants'). I am grateful to the audiences for stimulating discussion and to Dr Daniela Colomo, Professor Patrick Finglass, Professor Annette Harder, Professor Peter Parsons, Dr Helena Schmedt, and Lisa Marie Wichern, who read parts or the whole paper, for helpful comments. The remaining errors are all my own. Images of the papyri discussed are easily accessible on <http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/> resp. <http://www.psi-online.it/>. My translations follow Sommerstein (2008).

ν . [

[[ε]] ἵζει δ' ἐν αὐτῶι [.] . [.] . [.] [(5)

δίκηι κρατήσας τῶιδε [

4 ἀνθ[ρωπ...? Reinfelder 5 ἵζει al. : [[ε]] ἵζει aut [[ε]] ἰζει (?) Π

‘And he (or she, if the subject changes in 6, cf. κρατήσας) sits on it ... having justly triumphed by this(?)’

1.1. The context of the lines: Dike comes to earth and explains how she administers the justice of Zeus. She then speaks of an insane, shameless child of Zeus and Hera. This child must be Ares, who lately seems to have stopped his evil deeds due to an intervention of Dike.¹ The lines are most certainly Aeschylean by the appearance of some words later in the fragment, which are known to be by Aeschylus.²

1.2. We find a correction in line five. The first point I am interested in is the reading sign above this correction, between lines 4-5. The sign could indicate any of the following: it might either be a combination of a trema, a breathing, and an accent formed as $\text{τ} \text{ / } \text{´}$, cf. Turner/Parsons 1987 no. 34 col I, a crooked paragraphos, a marking of the correction from line 5, or an abbreviation. The most probable explanation is a combination of a trema and an accent. Nevertheless, the other options might be worth considering. The abbreviation: similar looking abbreviations (like *e.g.* for αἰτία, λείπω, ον, or χρηστός) are collected by McNamee 1981, but unfortunately none of them provides satisfying sense. The interpretation of the sign as a paragraphos is reasonable: Since the letters in line 4 are written in eisthesis, it is highly probable that a new idea is introduced in line 5. On the other hand one has to take into account that δ' in 5 suggests that there is some kind of continuation which is why Stefan Radt suggested that the papyrus was abraded in 4 and letters were lost – and that we are not dealing with an eisthesis. If we argue for the eisthesis, it would in that case indicate a further sign of a whatsoever developed change (metre? speaker? scene?).

However, the idea of the ink marking a correction, probably set by the scribe himself, makes sense as well: the correction from ἕζει, ‘to set, place’

¹ On the content of the Dike-Papyrus see also Wessels 1999, pp. 98-9, Sommerstein 2008, pp. 276-9, and O’Sullivan-Collard 2013, pp. 298-301. On the theme ‘defeated ogre’ cf. Sommerstein 2009.

² A. Fr. 281a.28 Radt (= P. Oxy. XX 2256.9a.28) = Σ A Hom. Z 239c (II 173.47 Erbse) = Hdn. II 55.18 Lentz: παρὰ γοῦν Αἰχχύλωι οὕτως εὐρομεν· ‘οὔτε δῆμος οὐτ’ ἔτης ἀνήρ ...’

to ἴζει, 'to sit, sit down' fits in well and the letter ι is repeated in line 4. Though in this case we read the *lectio facilior* and do not take the υ, written below the first letter, into account. This seems reasonable, since the position of υ is unusual (in fact I did not find any parallels for a letter written in microscript and below another letter) and ἰύζει, 'to shout, yell' makes havoc of the metre as well as the sense. It is impossible to put ἰύζει into the line without making further (major) changes. But can't ἰύζει be a marginal gloss that made its way into the text due to the obvious similarities between the verbs written as υζει, ιζει, and εζει? Interestingly enough ἰύζειν causes textual and metrical problems in two out of five Aeschylean passages in which it appears.³ Nevertheless the interpretation of ἰύζειν causes two major problems: as a gloss it would be too poetic, as Annette Harder remarks, and as a variant it would be hard to construct. Furthermore, if we are dealing with a contaminating υζει another question arises: who is the weeping person?

By taking a step back and looking at the traces in line 4 we may take the chance of assuming that the scanty traces form a word beginning with ανθ. Now it is tempting to substitute a form of ἄνθρωπος, e.g. ἄνθρώποις as a stage direction. It is hard to find parallels for a stage direction in that form, but see nevertheless A. Fr. 47a.803 Radt (Dictyulci) ποππυςμος, S. Fr. 314.113/4 Radt (Ichneutai) ροιβδος, and P. Oxy. III 413r (Farce and Mime), containing a large number of stage directions.

The meaning I draw from the ink is thus as follows: a person, probably Dike, turns to the mortals (in my opinion the choir) and starts a narrative about someone, probably Zeus, who is situated in a certain place, probably a throne. But what does the weeping suggest? I would like to read it as a marginal gloss describing something that happened shortly before. First someone weeps/rages in anger, then he or she takes a seat on the throne. In this case we have a little of it all: we read the eistheis in the sense of a paragraphos, marking change of speaker, and in some way also as stage direction: Dike turns to the choir. We accept the correction to ἴζει, although we do not know whether the scribe found ἔζει in the original or whether he made the mistake himself and corrected it afterwards. We also understand ἰύζει, as a marginal gloss from the original. This gloss confused

³ Unproblematic are A. *Pers.* 280-3 ἰύζ' ἄποτμον δαΐοις | δυκαιανῆ βοάν, | ὡς πάντα Πέρσαις παγκάκως | <θεοὶ> ἔθεσαν, αἰαῖ, στρατοῦ φθαγέντος, A. *Pers.* 1042 ἰύζε μέλος ὁμοῦ τιθείς, and A. *Supp.* 872 ἰύζε καὶ λάκαζε καὶ κάλει θεοῦς. Problematic are the following two passages, of which West deletes the latter in his edition – as a marginal note? A. *Supp.* 808 ἰύζετ' ὀμφᾶν οὐράνια and A. *Supp.* 875 ἰύζε καὶ βόα πικρότερ' ἀχέων οἰζύος ὄνομ' ἔχωντ.

the scribe and led him to a ‘double use’ of the word: he uses it as ἴζει and as ἰύζει, marked by the *v* in microscript.

1.3. I would now like to present an interpretation of the fragment considering the observations above. It is impossible to put the Dike-play in the matrices of genre we normally use for drama: it is not a tragedy. The words *ὅτιη παθων ημ[. .] . [* (especially *ὅτιη*, A. Fr. 281a.9 Radt (= P. Oxy. XX 2256.9a.9)) and *] ἐρρούθμιξα κα[* (A. Fr. 281b.4 Radt (= P. Oxy. XX 2256.9b.4)) do not fit the linguistic register indicating a tragedy, and strong arguments suggest the opposite, just as the appearance of Dike herself. The proposal of attributing the fragments to the *Women of Aetna* therefore is decrepit as well.⁴ This applies if we accept the play being a tragedy. But this has been doubted, cf. e.g. the change of scene in the hypothesis P. Oxy. XX 2256 and below. Another – rather strong – argument against this thesis is the fact that the choir consists of men and not of women, as we can conclude from the line *τ[ίς] οὔ[ν προ]ξεγγέποντες εὔ κ[υ]ρήσομε[ν]*; (A. Fr. 281a.14 Radt (= P. Oxy. XX 2256.9a.14)). This contradicts the title in the *Κατάλογος τῶν Αἰσχύλου δραμάτων*, a passage in Stephanus of Byzanz, and a scholium to Homer.⁵ Of course a *Nebenchor* like the one consisting of hunters in Euripides’ *Hippolytus*, itself rather unusual,⁶ might explain this, but we can be in no way certain.

On the other hand, the play is no satyr play either: in the 47 lines more or less preserved, the choir acts, as others have yet shown, all too unsatyrical: no sign of shameless behaviour, no verbal escalation, no one celebrates wine or women. In fact, the only person that is behaving shamelessly, has been stopped: a child of Zeus and Hera.

In my opinion we must therefore conclude thus: the fragment is neither a tragedy, nor a satyr play. In fact, we are dealing with some kind of a *Festspiel*⁷, like *Aetnaeae* another remittance work Aeschylus wrote at the tyrant’s court in Syracuse. In our case the play would be a staged

⁴ See e.g. Fraenkel 1954, pp. 74-5 = Fraenkel 1964 1, pp. 261-2.

⁵ *Κατάλογος τῶν Αἰσχύλου δραμάτων* 1-2 *Αἰτναῖαι γνήσιοι* aut *Αἰτναῖαι νόθοι*. A. Fr. 7 Radt = Steph. Byz. 496.7 Meineke; A. Fr. 8 Radt = Σ T Hom. P 183 b (4.209.52 Erbse) ... *Αἰσχύλος ἐν Αἰτναίαις*...

⁶ The few examples of *Nebenchöre* are collected in Zimmermann 2011, p. 502 n. 85.

⁷ Laura Carrara kindly reminds me of Reinhardt 1976⁴, p. 235: ‘Beispiel einer frühen Spielform ist auch die Nausikaa oder ‚Die Wäscherinnen‘ ... Ob freilich das eine ‚Tragödie‘ nach der Regel gab, ist mehr als zweifelhaft; es war wohl nur ein anmutiges Spiel, aus Lust am Darstellen, an der Gebärde und am Tanz hervorgegangen. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß ein ganzes ‚Genus‘ leichter Schauspiele, die unter den Tragödien standen, bis auf unkenntliche Reste uns verloren ist ...’.

celebration of the victory captured by Hieron⁸, tyrant of Syracuse, against the Etruscans.⁹ This sounds audacious at first, but the argument has a lot to commend it:

I. It has recently been argued that Hieron built the Temple of Athena at Syracuse from the spoils of the battle against the Etruscans, marking his victory in Sicily after the dedication of two captured helmets (Etruscan and Corinthian) at Olympia.¹⁰ These proceedings might have gone along with the staging of a play celebrating Hieron's victory.

II. Aeschylus indeed worked at the court of Hieron (and died in Gela). So did other poets, like Stesichorus, Ibycus, Pindar, Bacchylides, and Simonides.¹¹ We don't know exactly, how often Aeschylus was there,¹² but it is reasonable to argue for three visits, as we can reconstruct from passages in the *Αἰχύλου βίος*, a scholion to Aristophanes, and the *Marmor Parium*.¹³ Since we know that he did some work and staged plays every time he went there, we should reckon with at least three performances. We only know of two plays he staged there for sure. What else he did is not known to us.

III. The grammatical forms that occur and make a tragedy quite implausible, *οὔτι* and *ἐρρούθμιξα* (cf. above), might in our case not (only) be markers of genre, but also markers of the place where the play is staged: a doric city, since both forms are doric.¹⁴

⁸ See on Hieron the ancient sources D.S. 11.38-67, where he appears in the passages concerned with Sicily, and X. *Hier.* See also generally Bonanno 2010.

⁹ See on the conflict De Angelis 2016, p. 105 with more literature in n. 171 and p. 188 with more literature in n. 313.

¹⁰ Against that stands the older opinion that Gelon built the temple. For an overview of the debate see De Angelis 2016, p. 103 n. 155.

¹¹ On the wealthy court culture under the Deinomenid tyrants see Bosher 2012, p. 102 with more literature in the notes and De Angelis 2016, p. 188 with n. 319.

¹² See for collection of passages arguing for two or three visits Bosher 2012, p. 97 with notes.

¹³ *Αἰχύλου βίος* 9 = p. 4.17 Wilamowitz [in the year 476/5, cf. Diod. XI 49:] ... ἐλθὼν τοίνυν εἰς Σικελίαν Ἱερόνος τε τὴν Αἴτνην κτίζοντος ἐπεδείξατο τὰς Αἴτνας οἰωνιζόμενος βίον ἀγαθὸν τοῖς συνοικίζουσι τὴν πόλιν. Σ Ar. *Ra.* 1028 δοκοῦσι δὲ οὔτοι οἱ Πέρσαι ὑπὸ τοῦ Αἰχύλου δεδιδάχθαι ἐν Συρακούσαις, σπουδάσαντος Ἱέρωνος, ὡς φησὶν Ἐρατοθένης ἐν γ' περὶ κωμωιδιῶν. *Marmor Parium* A 59 [On the year 456/5:] ἀφ' οὗ Αἰχύλος ὁ ποιητὴς βιώσας ἔτη ϜΔΓΙΙΙ ἐτελεύτησεν ἐγ [Γέλ]αι τῆς Σικελίας, ἔτη ΗϜΔΔΔΙΙΙ, ἄρχοντος Ἀθήνησι Καλλέου τοῦπροτέρου.

¹⁴ On the Doric dialect still see Thumb 1932, pp. 69-226 and the exhaustive bibliographies in Bakker 2010 and Tribulato 2012. See also Herington 1967, pp. 75-78, arguing for at least two visits and giving the possible reasons for these visits. See his pp. 82-85 and Radt 1985, pp. 61-62 for a list of further testimonia concerned with Aeschylus in Sicily.

IV. The historical context we see ourselves in is fitting and has in fact some parallels.¹⁵ The most important parallel for a play written for a special occasion is *Women of Aetna*, yet mentioned.¹⁶ Another parallel is Pi. P. 1: the celebration of Hieron's victory in the chariot race. This ode did not only celebrate the victory it is officially composed for, but also the era of peace Hieron initiated with his victory in the battle against the Etruscans. Interestingly enough close parallels in form and content can be drawn between this ode and the piece that is known as the Dike-Play:¹⁷ We find a choir of singing and dancing people (lines 1-4), comparable to a likely choir in the Dike-Play. The lyre which is addressed in the first line extinguishes the fire of lightning, relaxes the wings of Zeus' now sleeping eagle and warms the heart of Ares, who lowers his spear (lines 5-11), all symbols of an era of peace also to be found in the Dike-Play. Typhon, the monstrous opponent of Zeus (a reference to the Etruscan king?), becomes a fearful listener of the song. After naming the heroic deeds in battle and the foundations Hieron and Gelon underwent, Pindar even names the very battle at Cumae and other victories (lines 67-80).

V. The vocabulary used in the lines is known to us respectively from other plays with martial background written by Aeschylus and passages dealing with Aeschylus: ὑΰζει in the Persians, as we have seen, and Ares as a metaphor for war in Ar. Ra. 1019-22 and Gorg. B24.¹⁸

VI. We have – besides other passages in which Aeschylus mentions the Etruscans – an elegiac fragment passed on to us under Aeschylus' name in which the poet describes the Etruscans negatively. This line might belong, if it is indeed not part of the play I am arguing for, to another remittance work delivered at the court of Hieron: A. Fr. 2 West = Thphr. HP 9.15 (IEG

¹⁵ The number of parallels might be explained by the fact that 'The Deinomenid tyrants Gelon ... and Hieron were it seems the first in the West to recognise the enormous political potential of agonistic victories in the great panhellenic centres and – crucially – of their subsequent publicity in choral performance.' Wilson 2007, p. 355 with more literature in n. 20.

¹⁶ Celebrating the founding of the town Aetna in 470 BC. See on the founding of the town in general Trumpf 1958, pp. 131-40, on Hieron's activities in establishing new cities Bonanno 2010, pp. 127-57.

¹⁷ Cf. generally Trumpf 1958, for more literature containing preceding interpretations see Trumpf 1958, p. 9 n. 1.

¹⁸ Ar. Ra. 1019-22 Ev. καὶ τί σὺ δράσας οὕτως αὐτοὺς γενναίους ἐξεδίδαξας; | Δι. Αἰσχύλε, λέξον, μηδ' αὐθάδως σεμνυνόμενος χαλέπαινε. | Αἰ. δράμα ποιήσας Ἄρεως μετόν. | Ev. ποῖον; | Αἰ. τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας. | ὁ θεακάμενος πᾶς ἄν τις ἀνήρ ἠράσθη δάϊος εἶναι. Gorg. B24 (= Plu. *Quaest. conv.* VII 10, 2 p. 715E Γ) εἶπεν ἐν τῶν δραμάτων αὐτοῦ [Aischylos] μετόν Ἄρεως εἶναι, τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας.

(²1992) 2.29) καὶ γὰρ Αἰσχύλος ἐν ταῖς ἐλεγείαις ὡς πολυφάρμακον λέγει τὴν Τυρρηνίαν· Τυρρηνὸν γενεάν, φαρμακοποιὸν ἔθνος.

VII. The last argument for this hypothesis again aims at the genre: we have other texts, like Euripides' *Alcestis*, that cannot be put into our matrices of genre.¹⁹

If we now piece together the picture the following becomes apparent: Aeschylus wrote a play for a staging at the court of Hieron after the tyrant won the battle against the Etruscans in 474. The play shows Zeus, who sends justice to the people he is well disposed towards and that suffered all too long from Ares, boastful, unjust and cruel. Dike drives the shameless child of Zeus and Hera away to establish an era of peace and prosperity. The identities of the figures Zeus, Dike and Ares are no problem anymore.

An alleviated version of this thesis might be a re-staging of some pieces from tragedies and/or satyrplays, that underwent some changes, like *Persians* at their second staging in Sicily, as we learn from the scholion to Ar. *Ra.* 1028 (cf. above).

2. A. Fr. 281a.10-6 Radt (= P. Oxy. XX 2256.9a.10-6)

ἴζωδιοςθρονοισιν[...] . σμενη (10)

πεμπειδεμαυτοκοισινευμεν[

ζ[ε]υςοςπερεσγηνητηνδεπεμψέμ' ..[

. [..] εσθεδυμειειτιμημα[...] λέγω

— [..] ου[...] σενηεποντεσευ [..] ησομε[

δικηνμ[...] ονπερεσβο[.] η. ε. . . οφ . [(15)

ποιασδετ[.] ησαρχ εις . [

10 first letter in the line carries a trema; letter after lacuna is either an ι carrying a trema or an υ 12 μ' followed by two spots on line level which are the rests of one or two letters 13 upper part of first, probably triangular letter: 'two strokes meeting at an obtuse angle, perhaps the apex of δ, but possibly the top of an ο' Lobel 1952; I can't accept Lobel's reading ο and would rather argue for a triangular letter; left upright of second μ and right half of α in μημα lost in margin; spatium of 3-4 letters; of the right stroke of

¹⁹ See on the permanent mutation of genres Kaiser 1974, Fechner 1974, and Raible 1980, p. 328, describing every work attributed to a genre as a mixture of order and surprise. See on the *Alcestis* (rather short) Zimmermann 2011, p. 589. The opinions on the genre of the *Alcestis* differ, Dale 1954, pp. xviii-xxii, for example, tends to call the play a Satyr Play, whereas Matthiessen 2002, p. 38 counts it within Euripides' tragedies. Another example of a play mixing genres is Dionys. Trag. 76 Fr. 11 Snell/Kannicht.

λ dot on the line; ε seems to carry a reading mark; γ hardly rubbed off; right half of ω rubbed off 16 left tip of α; middle of χ has been broken out; the following letters are heavily damaged : ‘after χ two dots one above the other, apparently remains of an upright, then at an interval the lower tip of a stroke descending from left, e.g. λ [α, δ are, as Radt 1985 states, also possible], followed closely by a loop on the line, e.g. ε; of the next letter only a dot near the line, then perhaps τον, though other ways of combining the traces could be adopted. Above ει a dot suggesting the lower end of an accent, whether acute or grave not determinable [‘an circumflexus?’ Radt 1985] Lobel 1952; my punctuation; remains of a curved upright, α[,δ[, λ[possible

ἕζω Διὸς θρόνοιαιν [ή πεπ]υςμένη· (10)

πέμπει δέ μ’ αὐτὸς οἴαιν εὐμεν[
Z[ε]ύς, ὅσπερ ἐς γῆν τήνδ’ ἔπεμψε μ’ . . [
δ[έχ]εσθε δ’ ὑμεῖς εἴ τι μὴ μά[την] λέγω.

ΧΟΡΟΣ _[. .]οῦ[. προ]γεννέποντες εὐ[. .] .ήσομε[ν];
ΔΙΚΗ Δίκην μ[. . .]ον προεβο .η .ε . . .ρο .[(15)
ΧΟΡΟΣ ποίασ δὲ τ[ιμ]ῆς ἀρχιτεκτονεῖς .[

10 [ή πεπ]υςμένη(?) Reinfelder : ‘[ήγλα]ϊςμένη longius spatio esse (sic Lobel) asservare dubitaverim’ Radt 1985 : [ώρα]ϊςμένη (‘glorians’) Kakridis (Μελ. 263) 11 εὐμεν[ῆς πέλει (κυρεῖ) Lobel 1952, εὐμεν[ῆς ἄν ῆ Mette 1959 12 εϋ[, εφ[pot. qu. ερ[Radt 1985 : εὔ[φρονα, εὐ[φρόνωσ, εὔ [φρονῶν? Lobel 1952 13 δ[έξ]εσθε Fraenkel 1964 1, p. 253, non longius spatio (pace Lobel ap. Fraenkel 1964 1, p. 254 n. 1) : δ[έξ]εσθε aut δ[έχ]εσθε Reinfelder : ὄ[ψ]εσθε? Lobel 1952 coll. A. *Eum.* 142 15 προέβο[ρ]c (?) Harder *per litteras* (19.08.2017) 16 ἀρχιτεκτονεῖς Page (CR 71, 1957, p. 192) : ‘at utique τ prius scriptum non fuit’ Radt 1985 : ἀρχ[ικὸν πον]εῖς Vysoký 1957; α[vel λ[Radt 1985, Reinfelder : λ[έγε Page 1957 : λ[άχος Vysoký 1957

In line 10 we might read πεπυςμένη, since the second ι with trema might also be a υ. Forms of the word are also found in three other Aeschylean passages.²⁰ In all cases the word stands at line end. *Metri causa* we should read ἡ πεπυςμένη.

In line 11 Annette Harder *per litteras* remarks that οἴαιν might be a possessive pronoun, as the relative would be hard to construct. If that is so, εὐμεν[might also be part of this dative, possible are a form of εὐμένεια, or – more unlikely – εὔ followed by a word beginning with μεν[.

In line 12 the repeated μ’ might be followed by an attribute, ‘me, as a...’, as Annette Harder *per litteras*. The scanty remains do not allow for any

²⁰ A. *Supp.* 185 ὀπτῆρες εἶεν ἀγγέλων πεπυςμένοι, Ag. 261 αὐτὸς δ’ εἴ τι κεδνὸν εἴτε μὴ πεπυςμένη, and 1098 ἡ μὴν κλέος σου μαντικὸν πεπυςμένοι.

conclusions about what might follow and one has also to consider the possibility that the apostrophe following μ might be some kind of accent and a noun beginning with μ should be preferred.

In line **13** $\delta\acute{\epsilon}\chi\epsilon\theta\epsilon$ seems to be more plausible than Fraenkel's $\delta[\acute{\epsilon}\xi]\epsilon\sigma\theta\epsilon$ due to the space of the lacuna. $\delta\acute{\epsilon}\chi\epsilon\theta\epsilon$ might also be found in A. Fr. **168b.5 Radt = P. Oxy. XVIII **2164.3.5**, printed by Radt as $]\delta\acute{\epsilon}\chi\epsilon\theta\epsilon$.²¹

In line **15** Annette Harder cautiously suggests $\pi\rho\acute{\epsilon}\sigma\beta\omicron[c]$, 'object of reverence', on which see A. *Pers.* 623 $\beta\alpha\sigma\acute{\iota}\lambda\epsilon\iota\alpha$ $\gamma\acute{\upsilon}\nu\alpha\iota$, $\pi\rho\acute{\epsilon}\sigma\beta\omicron\varsigma$ $\Pi\acute{\epsilon}\rho\sigma\alpha\iota\varsigma$, Ag. 855 $\acute{\alpha}\nu\delta\rho\epsilon\varsigma$ $\pi\omicron\lambda\acute{\iota}\tau\alpha\iota$, $\pi\rho\acute{\epsilon}\sigma\beta\omicron\varsigma$ $\text{\AA}\rho\gamma\epsilon\acute{\iota}\omega\nu$ $\tau\omicron\delta\epsilon$, and 1393 $\acute{\omega}\varsigma$ $\acute{\omega}\delta'$ $\acute{\epsilon}\chi\omicron\nu\tau\omega\nu$, $\pi\rho\acute{\epsilon}\sigma\beta\omicron\varsigma$ $\text{\AA}\rho\gamma\epsilon\acute{\iota}\omega\nu$ $\tau\omicron\delta\epsilon$.

Page's $\acute{\alpha}\rho\chi\iota\tau\epsilon\kappa\tau\omicron\nu\epsilon\acute{\iota}\varsigma$ in line **16** is the correct reading, confirmed by autopsy, Vysoký's $\acute{\alpha}\rho\chi[\mu\acute{\iota}\kappa\omicron\nu\ \pi\omicron\nu]\epsilon\acute{\iota}\varsigma$ is, as far as I can see it, impossible.

3. A. Fr. 46a.7-16 Radt (= P.S.I. XI 1209.7-16)

$\kappa\alpha\iota\delta\eta\delta\epsilon\delta\omicron\rho\kappa\alpha\tau\omega\acute{\iota}\delta\epsilon$.[
 $\xi\alpha\tau\iota\phi\omega\tau\omicron\delta\epsilon\iota\nu\alpha\iota\pi\omicron\tau\epsilon\rho\alpha$.[(8)

$\phi\alpha\lambda\alpha\iota\nu\alpha\nu\eta\zeta\upsilon\gamma\alpha\iota\nu\alpha\nu\eta\kappa$.[
 $\acute{\alpha}\nu\alpha\xi\pi\omicron\varsigma\epsilon\iota\delta\omicron\nu\zeta\epsilon\upsilon\tau\epsilon\epsilon\nu\alpha$ [(10)

[.] $\omega\rho\omicron\nu\theta\alpha\lambda\alpha\varsigma\varsigma\eta\varsigma\pi\epsilon\mu\pi\epsilon\tau$ [

.. $\kappa\omicron\iota\theta\alpha\lambda\alpha\varsigma\varsigma\eta\varsigma\delta\iota\kappa\tau\upsilon\omicron\nu$.[
 [.] $\epsilon\phi\upsilon\kappa\iota$ [.] $\tau\alpha\iota\delta\omega\varsigma\tau\epsilon\mu\alpha\gamma\gamma\omicron$.[

[...] $\epsilon\nu\alpha\iota\mu\omicron\nu\eta$ $\epsilon\nu$ [(15)
 [...] $\gamma\epsilon\rho\omega\nu\eta\varsigma\alpha\iota\omicron\varsigma$... [

[...] $\epsilon\varsigma\tau\iota\tau\omicron\upsilon\rho\gamma\omicron\nu\omicron\upsilon\chi\omega\rho$ | $\epsilon\iota\pi\rho\omicron\varsigma\omega$

9 The first three letters of the line are abraded; $\kappa\iota$ (Körte 1933 and Norsa/Vitelli 1935) is visible, ι with a small hook on top of the letter, after ι the papyrus has a narrow strip carrying no ink, visible under the microscope. Since it is not clear whether nothing was written or the ink has been abraded, no further conclusions can be drawn; $\kappa\eta$ seems possible: 'κη[potius quam $\kappa\iota$]' Radt 1985 with Snell **10** the first letters in the line are abraded, nevertheless $\acute{\alpha}\nu\alpha$ is clearly visible, cf. Radt 1985: ' $\acute{\alpha}\nu\alpha\xi$ Radt: $\acute{\alpha}\nu\alpha\xi$ Norsa/Vitelli (sed 'Piuttosto $\acute{\alpha}\nu\alpha\xi$ che $\omega\nu\alpha\xi$ ' ed. pr.¹ [ω me iudice omnino legi nequit])'; ξ nearly invisible **11** the letters $\omega\rho\omicron\nu\theta\alpha\lambda\alpha$ are abraded but readable under the microscope **12** $\iota\ \upsilon\ \kappa\omicron\iota$ visible under black light: $\pi\omicron\varsigma\omicron\iota$ vel $\tau\iota\upsilon\varsigma\omicron\iota$? Norsa/Vitelli 1933: 'zu den Spuren würde passen $\eta\omicron\varsigma\omicron\iota$, viell. $\eta\iota\omicron\varsigma\omicron\iota$ ' Snell; last letter in line triangular, δ and α possible: δ al. **13** of $\epsilon\phi\upsilon\kappa\iota$

²¹ On the relation between imperatives and conditional clauses see Kühner/Gerth 1904³, 1, pp. 238-9.

just the lower half is preserved : κῖ[.]τ Snell; letters before o heavily damaged; ‘μαγνο legi posse censeo : δαγνο vix recte Norsa/Vitelli, δ[.]αγνο melius Snell: | η[, ι[, ο[, ω[Snell; sed etiam ε[vestigio haud male (fort. enim melius) conveniret’ Radt 1985 : μαγνοε[Gerhard 1985 **14** αἰ or αο Snell : η εϛ[Radt (1985) : supposed η might also be π, for further discussion cf. below **15** lower parts of γε are visible; of ρ only remains running below the line; ὡς [ἀμήχανον in the literary edition of Norsa/Vitelli 1935 is all too optimistic, cf. Snell: ‘ὡς sehr unsicher : ω möglich, aber kaum Spuren, dann zu großer Zwischenraum, dann ~ (– jedenfalls nicht ὡς [ἀμήχανον’ : φ[, ψ[? Radt 1985

καὶ δὴ δέδορκα τῶιδε .[
 ἔα•
 τί φῶ τόδ’ εἶναι; πότερα .[(8)
 φάλαιναν ἢ ζύγαιναν ἢ κ .[
 ἀναξ Πόσειδον Ζεῦ τ’ ἐνά[λιε (10)
 [δ]ῶρον θαλάσσης πέμπετ[ον ... ὡς
 πέσοι θαλάσσης δίκτυον δ[
 [π]εφυκί[ω]ται δ’ ὥστε μ’ ἀγνο .[
 [] ἔναμιμον προσῆψεν[
 [] γέρον νηαῖος . . . [(15)
 [] ἔστι τοῦργον οὐ χωρ|εῖ πρόσω

8 φῶ Körte 1933, tum alii : φῶι Norsa/Vitelli 1933 (per errorem, ut vid.) : πότερα πόντιον τέρας vel πότερε’ ἀλόσ τι κνώδαλον vel (‘se in drama satiresco’) ἀλόσ τι θηρίον? Norsa/Vitelli 1935 : πότερε’ ἀγρεύομεν λυγρᾶν Pfeiffer 1938 : πότερα νάρκηνη ἢ τινα Olivieri 1937/8 316 coll. Epicharm. Fr. 59 Kaibel [= Fr. 52 K./A.] **9** κῖ[βωτός aut mel. κῖ[βώτιον Körte 1933 : κῆ[τος Lobel ap. Pfeiffer 1938 : κῖ[ρῶν τινα Pfeiffer 1938 ‘dubitanter coll. Hesych’ : κῆ[τος βλέπω Page 1941 : κῆ[τος μέγα Setti 1948 : κρ[ίον τινα aut κη[ρούκιον Reinfelder **11** πέμπετ[ον κάλλιστον ὡς aut πέμπετ[ον μέγιστον ὡς eg. Reinfelder : πέμπετ’[Norsa/Vitelli 1933 : πέμπε τ[Pfeiffer 1938 πέμπετ[αι Meinhold 1933 **12** ποσοι vel τ]ιςσοι? Norsa/Vitelli 1933 : ηρσοι vel ηῖσοι Snell : τ]ί σοι Dettori 2016 : τί σοι Körte 1933 brevius spatio, καί σοι Pfeiffer 1938; δ[ῶρον στέγει (φέρει maluit Olivieri 1937/8, p. 318), Schadewaldt (ap. Körte 1933, p. 272), δ[ῶσω τόδε Pfeiffer 1938 : μεσοῖ aut νῆσοι aut πέσοι Reinfelder **14** προσῆψεν vel προσῆμι aut πρόσῆμι Reinfelder

‘Lord Poseidon and Zeus of the sea, send us a good catch of the sea so that the fishing-net will turn out as the success of our fishing trip. ... it is covered in seaweed so that I can’t recognise what it carries ... [wait! it is nothing] alive that the old man of the sea granted us! Alas! we’re not getting anywhere with the job...’

3.1. The situation, as reconstructed from the myth and the fragments, unfolds as follows:²²

The oracle of Delphi announced to King Acrisius that he would never have a son, but his daughter would. He furthermore would be killed by this grandson. To keep his daughter childless, King Acrisius locked her up in a bronze chamber. However, Zeus approached her in the form of golden rain streaming in through the roof of the chamber. Soon after, their child Perseus was born. Acrisius punished Danae by putting her and the infant Perseus into a chest. The action of Aeschylus' play *Dictyulci*, prob. being part of a Perseus tetralogy, begins as the chest with Danae and Perseus is cast ashore on the island of Seriphus, where two fishermen find it. We don't know exactly, who they are: Silenus, another Satyr, Dictys, or Polydeictes are possible. The answer to this question does not concern the following considerations. The fishermen are unable to pull the chest out of the water and are not yet sure what they are dealing with. So they ask superiour powers for help, respectively for a good catch in their net.

3.2. The first question we need to answer: are we dealing with one or two gods in the invocation beginning in line 10? I prefer to read the plural form *πέμπετε*, or the dual *πέμπετον* in line 11, and I prefer the interpretation that we are dealing with one god, as two passages in Pausanias and Proclus, probably referring to this text, suggest.²³ Seemingly paradox at first sight, the scenario does make sense since one god is addressed in two ways, respectively for two of his spheres of action, as Schwyzer explained.²⁴ Something similar might also be found in a passage from the *Iliad*.²⁵

The main problem I am concerned with is about the first letters of line 12. Here most editors print dots, some the interrogative *τί*. This makes sense: the fishermen ask what they should give in return for a good catch

²² On the content of the *Dictyulci* see also Werre-De Haas 1961, Sommerstein 2008, pp. 42-3, and O'Sullivan-Collard 2013. pp. 254-7.

²³ Pausanias 2.24.4 Αἰσχύλος δὲ ὁ Εὐφορίωνος καλεῖ Δία καὶ τὸν ἐν θαλάσῃ τριῶν οὖν ὀρῶντα ἐποίησεν ὀφθαλμοῖς ὅστις δὴ ἦν ὁ ποιήσας, ἅτε ἐν ταῖς τριῶν ταῖς λεγομέναις λήξεσιν ἄρχοντα τὸν αὐτὸν τοῦτον θεόν. Procl. *in Cra.* 148 ὁ δὲ δεῦτερος δυαδικῶς καλεῖται Ζεὺς ἐνάλιος καὶ Ποσειδῶν.

²⁴ Schwyzer 1953, 2, p. 609: 'Dual des Verbs kann auch neben δύο mit Plural u.ä. als Subjekt stehen (außerdem in besondern Fällen), umgekehrt Plural des Verbs neben dualischem Subjekt ... Eine pluralisch (oder dualisch) gemeinte Anrede, auch ein Imperativ kann einen singularischen Vokativ zu sich nehmen ... durch Erstarrung können Imperativformen ἄγε, φέρε u.ä. auch zu Pluralen treten', with examples.

²⁵ *Il.* 19.258-9 ἴστω νῦν Ζεὺς πρῶτα θεῶν ὑπάτος καὶ ἄριστος | Γῆ τε καὶ Ἥλιος καὶ Ἐρινύες ...

following the well known principle *do ut des*. Unfortunately the reading τί is impossible: Since the lower parts of a round letter and then coi are clearly visible on the papyrus, Snell's ηρcoi resp. ηicoi are also impossible. In my opinion it is problematic to read coi as a personal pronoun corresponding with a form of δίδωμι at the end of line 12: the sentence in this case means either [*to the fisherman*] '[what] [g]ift of the sea is your net [concealing?]' or [*to the (two) god(s)*] '[which] net of the sea will I g[ive you as a present?]' I would rather like to understand line 12 as a subclause that startet in line 11. The line in this case would begin with μεcoī ('to be in the middle of', with A. Pers. 435 τόδ' ἴcθι, μηδέπω μεcoῦν κακόν and E. Med. 60 ζηλῶ c': ἐν ἀρχῇ πῆμα κοῦδέπω μεcoī and Σ *ad loc.*, besides that not all too much can be found), νῆcoi ('to heap up', 'to pile up'), or πέcoi ('to fall down'), which I prefer.²⁶ The word is rather Euripidean, but besides that the form occurs twice in Aeschylus.²⁷ In our case it should mean: to turn out. (cf. LSJ *s.v.* πίπτω V.2.). We now expect a word like ὡc starting the subclause in line 11 and a word after θαλάccης δίκτυον describing what the fishing-net might turn out. The expression θαλάccης δίκτυον might be explained as a *terminus technicus*, on which see the discussion in Dettori (2016) *ad loc.*

Annette Harder notes *per litteras* that if we don't read πέcoi, one could also argue for a clause explaining why they are considering these possibilities whale, shark, ..., i.e. something about not being very heavy or containing some '... of the sea.'

We now take a closer look at line 14: the traces can be read differently either with the naked eye, through a magnifying glass, or under black light, which offers the best version: through a looking glass the traces are readable as follows:]εναιμονη. η̄c̄..ε̄ν[, though under blacklight these traces are readable as follows:]εναιμονη. cc γ̄ .ε̄ν[; the letter with the slope can only be η. If we read η, space for only one narrow letter is left between η and ε. This letter would be ι or ψ. The letter after αιμον might be read as η or π. If we accept π, the resulting solutions are προcῆι, προcῆι, or προcῆψεν.²⁸ Most sense can be drawn from the latter. I would like to read it as the verb corresponding with γέρων νηcαῖoc from line 15.

²⁶ On the optative (expressing wishes or imaginations) following a present tense see Kühner/Gerth 1904³, 2, p. 383.

²⁷ A. Sept. 403 εἰ γὰρ θανόντι νῦξ ἐπ' ὀφθαλμοῖc πέcoi, Prom. 478 τὸ μὲν μέγιστον, εἴ τις ἐc νόcον πέcoi...

²⁸ See also cf. Radt 1985 *ad loc.*: 'ᾱθ̄ν [vel λ̄ε̄ν[Snell, sed ᾱ vel λ̄ legi non posse vestigiisque potius ψ̄ε̄ν convenire mihi videtur.'

4. A. Fr. 47a.773-8 Radt = P. Oxy. XVIII 2161.773-8

] . . μ . και γενεθλιοι θεοι
] εα τας δε μοι πονων τιθεισ
] οϊς δε κνωδαλοισ με δωσετε (775)
] . . . οϊσι λυμανθησομαι
] χμαλωτος εις οϊσω κακα
] . αιγου ν αγχονη ναραψομαι

773 traces of one letter (?), then horizontal stroke on the line (δ?), then μ : 'The second letter looks like μ (the belly joined by part of the first stroke, with a dot in place for the top right-hand corner) rather than η (Radt): με might be accepted' Henry 2000 :] . . . Radt 1985, cf. his note: 'trium litterarum vestigia dispicere mihi videor (1. partem hastae verticalis [an partem dextram litterae rotunda?], cuius a dextra parte vestigial incerta summis litteris adaequata 2. hastam horizontalem litterae η aptissimam 3. vestigia incertissima)' :] . . Lobel 1941 **774** upper remains of a round letter, then upper tip of α :] . . Radt 1985, cf. his note: '] υτ,] υγ?' :] . Lobel 1941, cf. his note: 'traces of an upright'; of second α remains of left slope on the line **775**] οϊς δε Radt 1985 :] . [.] δ. Lobel 1941 **776** on line beginning scanty remains of one or two letters, then remains of two or three triangular letters (] . λλλ or] . . λλ) : 'scattered traces, compatible with] ελο' Lobel 1941, p. 777] χμ Henry 2000 :] μ alii; οϊσω Henry 2000 : 'ο . εα . ω (γω vel ζω)' Radt 1985 : ο . ε[.] ζω Lobel 1941, cf. his note: 'if ε[is right, a narrow letter must be missing between it and] ζ, but perhaps in spite of appearances εξ should be read, with no letter missing, and in that case οὔε' εξω might become possible' **778** first eight letters in line abraded; first letter seems to have been triangular, right foot visible : 'tip of a tail sloping down to the line,] λ, & c.' Lobel 1941:] μ,] χ Siegmann 1948, Radt 1985, cf. his note: 'bene convenire vidit Siegmann'

] . . μ . και γενεθλιοι θεοί
] εα τας δε μοι πόνων τιθεισ
] οϊς δε κνωδάλοισ με δώσετε (775)
] . ἄλλοισι λυμανθήσομαι
 αι] χμάλωτος εις οϊσω κακά
] . αιγου ν αγχόνην ἄρ' ἄψομαι

774 τιθεισ Lobel 1941 : τιθεισ interpretantes cú θ', ὅς τελευ] τας Fraenkel ms. **775** ἦ δῆτα τοῖςδε Siegmann 1948 (τοῖςδε iam Murray 1940, p. X) : εἰ δῆ τοιοῖςδε Kamerbeek 1954 : ἄωημέροισ δὲ v. Groningen (ap. Were-de Haas 1961) **776** . . ἄλλοισι Reinfelder : ὧν δυσφόροισ λογόισι Siegmann 1948 : , ἔργοισι κο] ν λογόισι Ferrari 1987, p. 334 : ἀναιδέσιν (potius quam ἔργοισ τε κα] ν λογόισι) Kamerbeek 1954 : ὧν προσβολαῖς] μάργοισι Lloyd-Jones 1957 **777** . . οἶσω Henry 2000 : εἰς οἶσω Reinfelder : οὔε' εξω (? , cf. above) Lobel 1941 : ὡς εἶσω Siegmann 1948 : 'οὔεα ἄγω, οὔε' ἄγω, οὔεα ζω, οὔε' ἄζω

(cf. S. F 980)?' Radt 1985 778 ἐκφεύξο]μαι Siegmann 1948 : ἀναίνο]μαι
Kamerbeek 1954; γ' οὖν· Siegmann 1948 : γοῦν Steffen 1958, p. 35

'... and ancestral gods [and Noun in Sg.] ... who has given me these (fem.)
... of my sufferings ... you now will hand me over to these beasts ... I will
be treated outrageously by other ... as a captive I will carry in fatal things
... I will fasten a noose ...'

The whole passage provides an unusual combination of vocatives and a view of the future, also unusual is the use of the particles in line 778, cf. below. The beginnings of the first three lines have been substituted in different ways, for the restorations see the edition of Stefan Radt.

In line 773 γενέθλιοι θεοί might either be nominative, or vocative. This vocative might extend into line 774 or the sentence resp. invocation might end in 773.

To begin with line 776: if we accept my ἄλλοιαι in line 776 (an argument is not only the papyrus but also the word ἄλλοιαι at the line beginning in two other Aeschylean verses²⁹) we would expect a word in the lacuna going with ἄλλοιαι and describing not only the Satyrs, but also the persons from whom Danae suffered ill treatment before her journey. In this case we might deal with a joke: the persons who sent Danae away in her chest are placed – due to their actions – on the same level with the Satyrs, known not to be the highest moral authority.³⁰

As we learn from line 778, Danae threatens to hang herself. Suicide of females by hanging appears from time to time in tragedy and seems to be rather drastic as a last resort here. Could that, too, be funny?³¹ The κακά

²⁹ A. *Eu.* 96 ἄλλοιαι ἐν νεκροῖσι, ὧν μὲν ἕκτανον and 239 ἄλλοιαι οἴκοι καὶ πορεύμασι βροτῶν.

³⁰ We find something similar in A. *Amytome* resp. A. *Suppl.*: The term κνώδαλον, typically used for wild animals and the satyrs, is used by the choir for the Egyptian cousins in A. *Suppl.* 762 and 1000. This usage, obviously mirroring terms of the satyr play, leads to a description of the Egyptians as 'wanton, lascivious, even subhuman' (so Sutton 1974, p. 198). Cf. also Chantraine 2009 *s.v.* κνώδαλον: 'appliqué comme injure à des hommes (com.): le sens est en définitive „brute.“'

³¹ Suicide in tragedy, Aristophanes (and Roman Comedy) is often carried out by hanging (cf. Aigner 1982, p. 21-2 and the charts in XXXI-XXXIII). Hanging might have been a typical form of suicide for girls and women, cf. eg. Loraux 1987, p. 16-21. Although it is the 'typical' form of suicide, it is not the exclusive form, as the proverbial 'sword or noose' indicates, cf. Allan 2008 on E. *Hel.* 299-302 and Willink 1986 on E. *Or.* 953-4. The reason for choosing the noose are understood diversily: the noose might simply have been easier to get the hand on (cautiously Herter 1972, p. 160), hanging

Danae is about to apply in line 777 (οἰῶ resp. οἴῶ has been put forward by Ben Henry in 2000, εἰκοίῶ is what I read on the papyrus, for the meaning cf. LSJ *s.v.* εἰσφέρω II.4.) seems to be rather clear: if she, a supplicant woman, chooses suicide as the *ultima ratio* to escape ill treatment, the punishment for the Satyrs by Zeus, father of her child and god of hospitality, will be dramatic. The theme is all too well known, not only from tragedies like *Hiketides*, in which the supplicant women threaten to hang themselves in the temple, after Pelasges hesitated to help them, and *Heraclides*, but also from the *Odyssey* and Euripides' *Cyclops*.³²

In line 778 we read a unique combination of particles. Siegmann 1948, p. 103 sees the possibility that the particles indicate some sort of conclusion, end, and explains ἄρα as epexegetic. See here for more literature. Kamerbeek 1954, p. 99 assumed the same. He also assumed that at the beginning of the line only space for a first person sg. remains, to which γ' οὔν would give the value of an ironical exclamation, cf. *e.g.* his passage E. *Ph.* 618 χαρτὰ γοῦν πάσχω, τέκνον and Denniston 1950² pp. 449 resp. 455. On the possible parallel Ar. *Pax* 566 νῆ Δί' ἢ γοῦν σφῦρα λαμπρὸν ἦν ἄρ' ἐξωπλιμένη with γοῦν being conjectured by Sommerstein, see Dettori's 2016 discussion *ad loc.*

5. P. Oxy. XVIII 2252.6 (Aeschylus, Various Plays)

In the *editio princeps*³³ Edgar Lobel prints P.Oxy. XVIII 2252.6 as follows:

]εον·ῖωπαι το εξ^S[

He explains the letters το εξ^S as an abbreviated adnotation and not as part of the dramatic text: '6 τὸ ἐξῆς 'the connection is', i.e. such and such

might indicate that αἰσχύνῃ is the reason for the death (Kannicht 1969 on E. *Hel.* 133-6), it might indicate the physical and emotional weakness of the woman whereas strong women choose the sword (Loroux 1987, p. 17), or it might be connected with fertility rites resp. a reminiscence to female 'rites of passage', cf. Herter 1972, p. 159 and the literature in Doblhofer 1994, p. 65 n. 77. For lists of examples from ancient literature cf. the references in Herter 1972, p. 159 n. 10-2 and – rather exhaustive – Doblhofer 1994, p. 64-70.

³² Cf. also P. Oxy. XX 2251 containing a song in which a female choir wails and addresses Ζεὺς ξένιος. On one of Zeus' most important roles in A., as the protector of guestright see *e.g.* A. Fr. 451h.2 Radt ἰδὲ γάρ, ὦ Ζ[εῦ] ξέ[νιε] ...

³³ Lobel 1952, p. 14.

words (here presumably ἰὼ παῖ) are parenthetic.’ His text and explanation are widely accepted.³⁴

I read the line as follows:

]ΕΟΝ·ἰωπαι το εξ^ω .[

Due to the scribe writing the first slope of ω on a higher level than the second and a displacement of the fibres, ω seems to be toppled slightly to the right. The lower part of the second slope is broken off. This seems to be recognisable on the original,³⁵ in the plate in the *editio princeps*, and online. The letters, in this case forming no abbreviation,³⁶ might refer to something written on the outside of the roll,³⁷ or in another roll.³⁸ The remains of the following letter(s) would in this case be understood as a variant, not as an explanation.

Another possibility might be the beginning of a scholion with a correction in suprascript, cf. eg. Σ vet. A. *Th.* 11g τὸν ἔξω ἡλικίας and Σ vet. A. *Pr.* 12a τὸ γὰρ ἔξω ὄρακ καὶ φροντίδος...

If one is yet willing to accept Lobel’s reading and the undoubtful coherent explanation of τὸ ἐξῆς,³⁹ we should at least ask whether an explanation on word order⁴⁰ refers to something written earlier in the line

³⁴ Radt 1985, p. 467, no. 45, Stroppa 2004, p. 70, no. Aeschylus 10 and Mc Namee 2007, p. 131.

³⁵ Dr Colomo entertains some doubt about the reading but admits that a conclusive decision for one of the readings cannot be made.

³⁶ One could call this at best, as McNamee 1981, pp. xii-xiii regards it, a ‘pseudo-abbreviation’, *i.e.* a complete word written as if it were an abbreviation.

³⁷ See LSJ *s.v.* ἔξω I 2.

³⁸ See for this explanation and more examples McNamee 1981, p. 31 with n. 34 and McNamee 2007, pp. 280, 372 (written as εξ^ω) and 464 (written as εξω). See also (with more literature) Davies/Finglass 2014 on Stesich. Fr. 25.3 = *PMGF* S27. Slightly different but yet noteworthy is Zuntz 1939, p. 557 explaining ἔξωθεν in Σ Ar. as ‘ἔξωθεν endlich kann vielleicht auf ein vom Text verschiedenes Buch weisen, kaum aber auf den Rand der Textausgabe; ich glaube aber, es heißt hier „obendrein“, „als Zugabe“: So braucht Eutokios dieses Wort zu Archimedes l.c. 296, 16, wo Heiberg „praeterea“ übersetzt. Entscheidend scheint mir endlich, dass alle Kommentare des Eutokios gesondert vom erklärten Text überliefert sind.’ Also noteworthy is Pontani 2010 on Σ *Od.* 3.483 ‘a. τ’ ἀνέβαινε] Ἐρω(τιανός) ‘δ’ ἀνέβαινε’ καὶ †ἐξω τὸ ἀνέβαινε†; his explanation: ‘a) ... fort. ἔξω (scil. sine) τοῦ τ(ε) vel sim. legendum.’

³⁹ The same explanation is given, with more literature, by Dickey 2007, pp. 120, 236 and McNamee 2007, p. 140 on Sapph. Fr. 69 Voigt.

⁴⁰ Cf. Harder 2012 on Call. Fr. 1.33-5 = 1.30 Pf. See also Levy 1969. But see Id. 1973 arguing for the use of τὸ ἐξῆς not only as ‘the order’, but also as ‘the sense’.

(or something beginning even further above and running until line 6), or to ἰὼπαῖ (= ἰὼ παῖ), an exclamation occurring *passim* in Greek Drama, *intra* and *extra metrum*.⁴¹

Bibliography

- Aigner 1982 = H. Aigner, *Der Selbstmord im Mythos*, Graz 1982.
 Allan 2008 = W. Allan, *Euripides. Helen*, Cambridge 2008.
 De Angelis 2016 = F. De Angelis, *Archaic and Classical Greek Sicily*, Oxford 2016.
 Bakker 2010 = E. J. Bakker, *A companion to the ancient Greek Language*, Malden 2010.
 Bastianini 2004 = G. Bastianini et al., *Commentaria et lexica in auctores (CLGP), Vol. I 1,1. Aeschines – Alcaeus*, Berlin/New York 2004.
 Bonanno 2010 = D. Bonanno, *Ierone il dinomenide: storia e rappresentazione*, Pisa/Roma 2010.
 Boshier 2012 = K. Boshier, *Hieron's Aeschylus*, in K. Boshier (ed.), *Theater Outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge 2012, pp. 97-111.
 Chantraine 2009 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 2009.
 Dale 1954 = A.M. Dale, *Euripides. Alcestis*, Oxford 1954.
 Davies/Finglass 2014 = M. Davies/P. J. Finglass, *Stesichorus: The Poems*, Cambridge 2014.
 Denniston 1950 = J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1950².
 Dettori 2016 = E. Dettori, *I Diktyoulokoï di Eschilo*, Roma 2016.
 Dickey 2007 = E. Dickey, *Ancient Greek Scholarship. A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from Their Beginnings to the Byzantine Period*, Oxford 2007.
 Diggle 1998 = J. Diggle, *Tragicorum Graecorum Fragmenta selecta*, Oxford 1998.
 Doblhofer 1994 = G. Doblhofer, *Vergewaltigung in der Antike*, Stuttgart/Leipzig 1994.
 Fechner 1974 = J.U. Fechner, *Permanente Mutation – Betrachtungen zu einer 'offenen' Gattungspoetik*, in H. Rüdiger (ed.), *Die Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin/New York 1974, pp. 1-31.
 Ferrari 1982 = L. Ferrari, *I drammi perduti di Eschilo*, Palermo 1982².
 Fraenkel 1954 = E. Fraenkel, *Vermutungen zum Aetna-Festspiel des Aeschylus*, *Eranos* 52 (1954), pp. 61-75, again in Id. (1964) 1, pp. 249-62.
 Fraenkel 1964 = E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie. Erster Band: Zur Sprache. Zur Griechischen Literatur. Zweiter Band: Zur Römischen Literatur. Zu Juristischen Texten. Verschiedenes*, Roma 1964.

⁴¹ West 1982, p. 78. Professor Parsons remarks in favour of this argument *per litteras* (12.03.2016) that 'if 2252 is part of the same roll as 2245, or of a roll in the same format, the remarkably wide intercolumnar margin would have room for a long comment even if it occupied only one line.'

- Gerhard 1985 = G.A. Gerhard, *Nota a PSI XI 1209 a, 13-14 (Aesch. Diktyulkoi – H. J. Mette, fr. 464)*, *Aegyptus* 65 (1985), pp. 15-17.
- Harder 2012 = A. Harder, *Callimachus, Aetia: Volume 1: Introduction, Text, and Translation; Volume 2: Commentary*, Oxford 2012.
- Herington 1967 = C. J. Herington, *Aeschylus in Sicily*, *JHS* 87 (1967), pp. 74-85.
- Herter 1972 = H. Herter, *Strick oder Schwert?*, in R. Hanslik et al. (edd.), *Antidosis. Festschrift für Walther Kraus zum 70. Geburtstag*, Wien 1972, pp. 157-67.
- Kaiser 1974 = G.R. Kaiser, *Zur Dynamik literarischer Gattungen*, in H. Rüdiger (ed.), *Die Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin/New York 1974, pp. 32-62.
- Kamerbeek 1954 = J. C. Kamerbeek, *De Aeschyli Dictyulcis*, *Mnemosyne* 7 (1954), pp. 89-110.
- Kannicht 1969 = R. Kannicht, *Euripides. Helena*. 2 Voll., Heidelberg 1969.
- Körte 1933 = A. Körte, *Zwei Kolumnen eines Aeschylos-Papyrus*, *Hermes* 68 (1933), pp. 249-75.
- Krumeich/Pechstein/Seidensticker 1999 = R. Krumeich/N. Pechstein/B. Seidensticker, *Das Griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999.
- Kühner/Gerth 1904 = R. Kühner/B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre*, 2 Voll., Hannover 1904³.
- Levy 1969 = H.L. Levy, *τὸ ἐξῆς in Homeric scholia and Servius' ordo*, *TaPha* 100 (1969), pp. 237-54.
- Levy 1973 = H.L. Levy, *τὸ ἐξῆς in Arethas*, *Byzantion* 43 (1973), pp. 512-4.
- Lloyd-Jones 1957 = H. Lloyd-Jones, *Appendix and Addendum*, in Weir Smyth (1957), pp. 523-603.
- Lobel 1941 = E. Lobel, *P. Oxy. 2159-64*, in E. Lobel et al. (edd.): *The Oxyrhynchus Papyri. Part 18*, London 1941.
- Lobel 1952 = E. Lobel, *P. Oxy. 2145-55*, in E. Lobel et al. (edd.): *The Oxyrhynchus Papyri. Part 20*, London 1952.
- Loroux 1987 = N. Loroux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, Cambridge (Mass.)/London 1987.
- Matthiessen 2002 = K. Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, München 2002.
- McNamee 1981 = K. McNamee, *Abbreviations in Greek Literary Papyri and Ostraca*, Chico 1981.
- McNamee 2007 = K. McNamee, *Annotations in Greek and Latin texts from Egypt*, Oakville 2007.
- Meinhold 1933 = M. Meinhold, *Aischylos Agamemnon mit den neu gefundenen Aischylos-Fragmenten*, Münster 1933.
- Murray 1940 = G. Murray, *Aeschylus. The creator of tragedy*, Oxford 1940.
- Norsa/Vitelli 1933 = M. Norsa/G. Vitelli, *Frammenti eschilei in papiri della Società Italiana. 2. Frammento dei Δικτυουλκοί*, *BSAA* 28 (1933), pp. 115-21.
- Norsa/Vitelli 1934 = M. Norsa/G. Vitelli, *Nuovi frammenti di Eschilo in papiri della Società Italiana*, *AIPhO* 2 (1934) [Mélanges Bidez], pp. 965-8.
- Norsa/Vitelli 1935 = M. Norsa/G. Vitelli, *P. S. I. XI 1209. Frammenti dei Δικτυουλκοί di Eschilo, Papiri Greci e Latini. Volume Undecimo*, Firenze 1935.
- Olivieri 1937-8 = A. Olivieri, *I 'Diktyoylkoí' di Eschilo*, *Dioniso* 6 (1937-8), pp. 314-26.

- O'Sullivan/Collard 2013 = P. O'Sullivan/C. Collard, *Euripides: Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*, Oxford 2013.
- Page 1942 = D.L. Page, *Select Papyri. Poetry*, Cambridge (Mass.) 1942.
- Pfeiffer 1938 = R. Pfeiffer, *Die Netzfischer des Aischylos und der Inachos des Sophokles*, München 1938.
- Pontani 2010 = F. Pontani, *Scholia Graeca in Odysseam: 2. Scholia ad libros γ-δ*, Roma 2010.
- Radt 1985 = S. L. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta IV: Aeschylus*, Göttingen 1985.
- Raible 1980 = W. Raible, *Was sind Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht*, *Poetica* 12 (1980), pp. 320-49.
- Reinhardt 1976 = K. Reinhardt, *Sophokles*. Frankfurt am Main 1976⁴.
- Schwyzler 1953 = E. Schwyzler, *Griechische Grammatik*, 3 Voll., München 1953.
- Siegmann 1948 = E. Siegmann, *Die neuen Aischylos-Bruchstücke*, *Philologus* 97 (1948), pp. 59-124.
- Sommerstein 2008 = A. Sommerstein, *Aeschylus. Fragments*, Cambridge (Mass.) 2008.
- Sommerstein 2009 = A. Sommerstein, *Monsters, Ogres, and Demons in Old Comedy*, in Id., *Talking about laughter and other studies in Greek comedy*, Oxford 2009, pp. 155-75. [Previously in C. Atherton (ed.): *Monsters and Monstrosity in Greek and Roman Culture*, Bari 2000, pp. 19-40].
- Steffen 1958 = V. Steffen, *Studia Aeschylea praecipue ad deperditarum fabularum fragmenta pertinentia*, Wrocław 1958.
- Stroppa 2004 = M. Stroppa, *Aeschylus 10(?)*, in Bastianini et al. (edd.), *Commentaria et lexica in auctores (CLGP), Vol. I 1,1. Aeschines – Alcaeus*, Berlin/New York 2004, p. 70.
- Sutton 1974 = D.F. Sutton, *Aeschylus' Amymone*, *GRBS* 15 (1974), pp. 193-202.
- Thumb 1932 = A. Thumb, *Handbuch der Griechischen Dialekte. Erster Teil. Zweite erweiterte Auflage von E. Kieckers*, Heidelberg 1932.
- Tribulato 2012 = O. Tribulato (ed.), *Language and Linguistic Contact in Ancient Sicily*, Cambridge 2012.
- Trumpf 1958 = J. Trumpf, *Stadtgründung und Drachenkampf*, *Hermes* 86 (1958), pp. 129-57.
- Turner/Parsons 1987 = E. G. Turner/P. J. Parsons, *Greek Manuscripts of the Ancient World*, London 1987.
- Weir Smyth 1957 = H. Weir Smyth, *Aeschylus. Fragments*, Cambridge (Mass.) 1957.
- Werre-De Haas 1961 = H. Werre-De Haas, *Aeschylus' Dictyulci. An attempt at reconstruction of a satyric drama*, Leiden 1961.
- Wessels 1999 = A. Wessels, *Dike-Drama*, in R. Krumeich/N. Pechstein/B. Seidensticker (edd.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999, pp. 98-106.
- West 1982 = M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.
- West 1998 = M.L. West, *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart 1998².
- Willink 1986 = C. Willink, *Euripides. Orestes*, Oxford 1986.
- Wilson 2007 = P. Wilson, *Sicilian Choruses*, in Id. (ed.), *The Greek Theatre and Festivals*, Oxford 2007, pp. 351-77.

Zimmermann 2011 = B. Zimmermann, *Die attische Tragödie*, in Id./Schlichtmann (edd.), *Die Literatur der Archaischen und Klassischen Zeit*, München 2011, pp. 484-610.

Zuntz 1939 = G. Zuntz, *Die Aristophanes-Scholien der Papyri*, Byzantion 14 (1939), pp. 545-613.

What Language Did the Shuttle Speak? Voice and Vision in Sophocles' *Tereus*

NIALL W. SLATER (EMORY UNIVERSITY – ATLANTA)

Nineteen fragments of Sophocles' tragedy *Tereus* survive, including the recently published fragmentary papyrus (P. Oxy. 5292) with Procne and the chorus, making it one of the better attested of his lost plays. 1974 saw the publication of a hypothesis to a play entitled *Tereus*, almost certainly that of Sophocles, although he is not named in the surviving portions of the papyrus.¹ Nonetheless, the work of recent years has focused on elements other than its famous recognition; renewed attention to this key element of Sophoclean dramaturgy may help clarify both the means and import of this method of recognition. Here is what can now be reconstructed with a degree of certainty: Procne, daughter of the king of Athens, is married to King Tereus of Thrace. Because she is lonely for her sister Philomela, Tereus goes to Athens to fetch the girl. On the return journey he rapes Philomela, then cuts out her tongue to prevent her speaking of the crime. All of this presumably occurs prior to the stage action of the play, where thanks to the newest fragment we encounter Procne at Tereus's palace in Thrace, apparently a waiting his return. Philomela communicates her fate to her sister through the medium of something she weaves. After the recognition, the sisters together take vengeance on Tereus by killing his and Procne's son Itys and feeding his flesh to the father. The sisters reveal their act, Tereus pursues them in his rage, and all three are transformed by divine agency into birds (though opinions differ sharply as to whether the transformation of Tereus was displayed on stage).

Philomela's communication to her sister through her weaving was one of the most striking features of the play. The key fragment, 595, is preserved by Aristotle in the course of his discussion of artistic and inartistic recognitions at *Poetics* 16 (1454b):

¹ Parsons 1974, pp. 46-50 [P. Oxy. XLII 3013]. Further details in the edition with commentary of the fragments in Fitzpatrick and Sommerstein 2006, esp. pp. 160-161 and 174-175. Cf. now the comments of Finglass 2016, pp. 73-74.

δεύτεραι δὲ αἰ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι. οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀναγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης ... καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεΐ ἢ τῆς **κερκίδος φωνῆ**.

in second place are [recognitions] manufactured by the poet and therefore inartistic. For instance, in the *Iphigeneia* Orestes revealed himself and there is the “**voice of the shuttle**” in Sophocles’ *Tereus*.
(trans. after Fyfe)

Just how did this work on stage? In Ovid’s *Metamorphoses* (6. 576-579), which is doubtless influenced by Sophocles but by no means a sure guide to its stage action, Philomela weaves actual words into a tapestry, which she sends to her sister:

*stamina barbarica suspendit callida tela
purpureasque notas filis intexuit albis,
indiciū sceleris*

She cleverly hangs the warp on a barbarian loom,
and weaves purple marks into the white threads,
evidence of the crime.

Until the last few decades, most scholars have assumed that Ovid invented the use of writing for his version (or perhaps borrowed it from the Roman tragedian Accius’s lost version),² while Sophocles in his tragedy imagined communicating the story through a picture. More recently a number of scholars, notably Gregory Dobrov,³ have considered the possibility that Sophocles’ Philomela wove words into her tapestry, but none have been terribly clear just how the reading of a woven text might function in the play’s dramaturgy. Yet this is a vital question for the play – and, if Philomela did weave a text with Greek letters, a fascinating one for the history of Athenian representations of literacy on the Attic stage.

Prior to this question, however, it is necessary to consider some other problems in the play’s reconstruction. Earlier scholarly views tended to rely on the notion that another element of Ovid’s version derived from Sophocles’ play: the idea that Philomela was imprisoned or at least abandoned by Tereus on the way to Thrace and therefore had to communicate her plight at a distance. Hourmouziades was the first to point out that the hypothesis published in 1974 knows nothing of what is now

² Review of the extensive bibliography in Coo 2013, esp. p. 372 n. 55.

³ Dobrov 1993, pp. 204-205; Dobrov 2001, pp. 112-113.

usually termed the “internment” of Philomela.⁴ The hypothesis text would be consistent with a version in which Tereus brings the now mute Philomela with him and trusts that his mutilation of her alone will prevent any communication of her fate to Procne.

While technically possible, this reconstruction (which none of its adherents imagines dramaturgically) tests the limits of plausibility. If Tereus arrives with a mute Philomela in tow, he will have to give some account for her condition. He cannot say that she was already afflicted in Athens; Pandion would never have sent her in that condition, and eventual communication with Athens would discredit that story. One possible cover story might be for Tereus to claim a divine cause,⁵ perhaps even suggesting a rape by a divinity who then took her voice – but is it really possible to imagine such a story holding up in the presence of Philomela herself? Tragedy is not police drama: nonetheless, gesture alone would suffice for Philomela to convey the essentials of her story. Unless Tereus somehow contrives to keep the sisters apart except when they are overseen by himself or his agents, he cannot expect to keep Philomela from revealing the truth, even when she lacks the power of speech. Perhaps a tale that she is mad as well as mute and therefore in need of constant supervision might do. J. R. March has suggested that Tereus reported Philomela as dead but introduced the mute Philomela into the palace as a slave girl.⁶ The forced disguise of a character, however, does not seem at home in Attic tragedy, even apart from the logistical difficulties.

⁴ Hourmouziades 1986; cf. Casanova 2003. Both argue with some justification that most reconstructions of the play make Procne the morally interesting heroine and Tereus only a monster. The hypothesis (P. Oxy. XLII 3013. 15-16) simply says that Tereus “making half the return journey, fell in love with the girl” (μεσοπορήσας [ἡράσθη] τῆς παιδός), and while the main verb is Parsons’ conjecture, Tereus’ action seems impulsive rather than planned. See further Fitzpatrick and Sommerstein 2006, pp. 150-151 for the idea that the *Tereus* might have had a *nostos* plot and began with Procne awaiting the return of Tereus.

⁵ Hourmouziades 1986, p. 137. His claim (p. 135) that tragedy is “a conventionally ‘naive’ medium” in which questions about her affliction simply would not be asked is sufficiently refuted by Sophocles’ own *Oedipus Tyrannus*.

⁶ March 2003, pp. 157-159. Her argument that Procne’s failure to recognize her sister “would have been entirely believable in masked tragedy if Philomela were simply a mute slave, with slave’s hair, slave’s mask, and slave’s clothes” (p. 158) is indeed more plausible for a brief dramatic confrontation before an ancient audience than for any modern viewers, and one might even adduce a parallel from the Greek novel where Clitophon fails to recognize an enslaved Leucippe simply because her hair has been cut (Achilles Tatius 5, already noted by Coe 2013, p. 365). Cf. also the analysis of some of the implausibilities of Orestes’ recognition of the Sophoclean Electra in Seale 1982,

A new papyrus fragment, P. Oxy. 5292, overlapping with the end of the previously known fr. 583, now reveals Procne to be speaking to the already present chorus early in the play and introduces the previously unknown character of a shepherd, arriving to report something.⁷ The shepherd speaks of an oath (ὄρκον, line 12). With only the first few letters of this column of the papyrus preserved, we cannot be sure if the shepherd is offering an oath in support of his veracity, but this seems plausible, suggesting his report will be a surprising one. Even with so few details, the new fragment does seem to suggest that the shepherd's news is not of the return of Tereus (unlikely to require a supporting oath) but something else, and this may incline us again toward belief in the internment of Philomela; indeed, P.J. Finglass argues persuasively that the shepherd will report the discovery of the mutilated Philomela.⁸

We may now return to the question of how Philomela conveyed a message through weaving and how the recognition was staged. Inherent in the use of a weaving to convey the message is the assumption that the message cannot be communicated other than by a physical medium. It is not necessary to know whether the barrier is distance or force: whether Philomela is imprisoned elsewhere, as in Ovid, or brought back to the palace by Tereus but so carefully watched that she cannot reveal the truth directly to her sister Procne. The only certainty must be that the woven message is itself necessary to bridge the barrier.

Was that message pictorial or textual? Anne Pippin Burnett has asserted: "It is not clear whether Philomela's threads are supposed to have made pictures or letters (as in the version of Apollodorus), nor does it matter."⁹ Dramaturgically, however, it matters enormously.

pp. 69-72. Nonetheless the notion that, once housed in Tereus's palace, Philomela could only communicate by means of a piece of weaving is far less plausible, even within the conventions of tragedy.

⁷ Slattery 2016. Marginal speaker annotations identify the chorus and the shepherd (Ποιμ).

⁸ In Slattery 2016, p. 13 *ad* 18ff. and now much more fully in Finglass 2016, esp. pp. 68-70. On the question of the internment Finglass multiplies possibilities but it is clear on these points: "So there are a variety of accounts in which Tereus attempts to suppress news of his crime both by cutting out Philomela's and by separating her from Procne, making assurance double sure. There is no reason why both these elements should not have occurred in Sophocles' play too" (p. 71). His inclination to believe that Philomela arrived on stage before the weaving revealed her identity, however, conflicts with the notion that the weaving in itself is essential to the recognition; see further below.

⁹ Burnett 1998, p. 186 n. 34. Apollodorus *Bibl.* 3.14.8 describes Philomela thus:

Pearson and Lloyd-Jones assume that Philomela weaves a picture only, without text or captions.¹⁰ If so, two things follow: first, the picture's meaning must be completely self-evident, with both the identity of the represented figures of Tereus and Philomela herself as well as the violent nature of their interaction being instantly discernible. The notion that weaving or embroidery could produce the recognizable portrait of an individual in that medium and at that scale is implausible in the extreme. Recognizable portrait sculpture at or near life size is at best a recent and remarkable novelty in the visual culture of later fifth century Athens,¹¹ with ruler portraiture in the next century a more likely point of origin. Second, however, a message conveyed through pictures alone requires us to reconstruct the stage action in such a way that the tapestry is delivered to, or at least interpreted by, Procne alone. If she can read the picture without words, so can Tereus.¹² Therefore, were Tereus to see such a completely recognizable depiction, he could not remain unsuspecting. Many assume that Procne speaks fr. 588 at this point in the play, encouraging this (male) individual delivering the tapestry to her to speak the truth and thereby somehow confirm its story.¹³

θάρασει· λέγων τάληθές οὐ σφαλῆ ποτε

Take courage; speaking the truth, you will never falter.

“having woven letters into a robe through these she warned Procne” (ἡ δὲ ὑφήνασα ἐν πέπλω γραμματα διὰ τούτων ἐμήνυσα Πρόκνη). Cf. Libanius *Narr.* 18 (8. 45. 17-18 Foerster), which says πέμπει πέπλον ἡ Φιλομήλα γραμματα ἐνυφήνασα. τὰ δὲ ἐδήλου τὴν βίαν (“Philomela sent a robe, having woven letters into it; these described the violence”).

¹⁰ Pearson 1917, vol. 2, pp. 221-222; Lloyd-Jones 1996, p. 291. Fitzpatrick 2001, p. 97 n. 51 suggests that “Only [Cahill 1995. 29-30] ... has developed the argument for a pictorial representation at length,” but this is a somewhat too generous description of a note which simply cites Helen's weaving in the *Iliad* (3.125-28 and 6.323-24), Ovid's story of Arachne (*Met.* 6.1-145), and the Bayeux tapestry as possible comparanda. Nor does Cahill reflect on the fact that the Bayeux tapestry has labels.

¹¹ The question of portraiture is a difficult one. Ridgway 1981, pp. 178-181 accepts the notion of a fifth century Pericles portrait type, though she like other recent commentators dismisses the story in Plutarch, *Pericles* 31. 4, that Phidias inserted his own portrait as well as that of Pericles among the representations on the shield of the Athena Parthenos as a late and romantic invention (cf. Stadter 1989, p. 294 *ad loc.*). Whatever the developments in large scale sculpture, however, recognizable portraits in minor arts such as weaving at this period seem extremely improbable.

¹² A point also made by Fitzpatrick 2001, pp. 97-98.

¹³ See Fitzpatrick and Sommerstein 2006, pp. 184-185 on Procne as the speaker and the addressee as “[p]ossibly ... the mysterious fourth person on the bell-crater” to be discussed below.

The notion that the individual so addressed, however, could possibly confirm the story of the tapestry in the presence of Tereus is simply insupportable. On the other hand, if a messenger or delivery agent independently knows Philomela's identity in order to confirm them to Procne, the piece of weaving is not really the means of recognition (the point that Aristotle certainly suggests).¹⁴ The question then is, how does the weaving *itself* achieve the recognition?

The evidence of a key vase painting, a Lucanian bell krater by the Dolon Painter in the Louvre, may suggest how Sophocles staged the delivery of the weaving to Procne – and her decoding of its message.



Louvre CA2193, photo: Bibi Saint-Pol (public domain)

¹⁴ Given the new evidence of the shepherd as likely messenger, fr. 588 could well be addressed to him. Such encouragement to speak the truth would not occur at the beginning of his report, however, but perhaps just before a key revelation.

The use of vase paintings to understand Greek dramaturgy has been refined beyond the nonetheless invaluable pioneering work of Trendall and Webster, who originally identified this scene as Creusa receiving the poisoned robe in Euripides' *Medea*.¹⁵ That event, however, does not occur onstage in the *Medea*, and most scholars since have identified this vase painting as the delivery of the weaving to Procne in the *Tereus*.¹⁶ In this scenario, the bearded figure to the left must be Tereus the king; next to him then stands Procne in elaborate costume and diadem. A much more modestly dressed female offers a large cloth from a casket, while another simply dressed man looks on. D. F. Fitzpatrick, who wishes to argue that Philomela was not imprisoned on the way, claims that we can "confidently" identify the second woman as Philomela,¹⁷ but this cannot be a Philomela received as an Athenian princess and recognized by her sister Procne. This woman's costume bears no resemblance to the finery of Procne.¹⁸ Instead, the woman seems much more likely to be a servant figure simply in the act of presenting the cloth from the opened casket, though the second male figure, at the far right of the scene, may be the person to whom Procne will appeal for confirmation of her sister's plight – but only later, after Tereus has left the stage.

The presence of Tereus at the tapestry's delivery exerts a powerful control on our understanding of the message. A solely pictorial tapestry with self-evident meaning is unimaginable under the very nose of Tereus. Rather, Procne should be able to understand its message while the king does not. Others have noted how closely Aristotle seems to connect the recognition in the *Tereus* with that in the *Iphigenia in Tauris*, where the reading of a written text is key. Iphigenia, encouraged by Pylades, reveals the contents of the letter she has just entrusted to him:

¹⁵ Paris, Louvre CA 2193. Trendall 1967, p. 100; Trendall and Webster 1971, III. 3, 35. Cf. *LIMC* 6.2 *s.v.* Kreousa 2.1. See also Fitzpatrick and Sommerstein 2006, p. 148. Taplin 2007 (who does not treat this vase) offers a still expansive view of vases' potential for understanding staging; cf. the more cautious recent remarks of his student Revermann 2016, p. 20, who nonetheless makes the important point that "the Attic evidence shows a clear preference for depicting tragic choruses, whereas that from western Greece shows an equally clear preference for actors," as on the Dolon Painter vase.

¹⁶ Bibliography at Dobrov 1993, p. 209 n. 47 [= Dobrov 2001, p. 199 n. 55].

¹⁷ Fitzpatrick 2001.

¹⁸ Neither can she be the shorn and mutilated mute slave suggested by March, who indeed prefers to interpret this vase as the *Medea* scene but is also anxious on other grounds not have Tereus present at the recognition (March 2003, pp. 158-159 and n. 50).

τάνόντα κάγγεγραμμέν' ἐν δέλτου πτυχαῖς
 λόγῳ φράσω σοι πάντ' ἀναγγεῖλαι φίλοις.
 ἐν ἀσφαλεῖ γάρ· ἦν μὲν ἐκώσεως γραφήν,
 αὐτὴ φράσει σιγῶσα τὰγγεγραμμένα·
 ἦν δ' ἐν θαλάσση γράμματ' ἀφανισθῆ τάδε,
 τὸ σῶμα σώσας τοὺς λόγους σώσεις ἐμοί.
 (*Iphigenia in Tauris* 760-765)

The things written within the tablet's folds
 I shall tell you to report back all to my friends.
 For that is safe; if you preserve the letter,
 it will itself in silence tell the things written within.
 But if this letter is lost in the sea,
 you, saving your life, will preserve my words for me.

The irony, of course, is that the silently speaking letter only succeeds in delivering its message because Iphigenia speaks its contents aloud to Pylades and Orestes. It is impossible to know what precisely was in Aristotle's mind, or that of Sophocles, but the situation in the *Tereus* seems constructed to enact the notion of speaking in silence.¹⁹ The use of Greek script within the weaving allows for a far richer dramatic irony: the Greek sisters can communicate through writing, through the silent speech of the shuttle, even in the presence of a barbarian tyrant. By the logic of the story Tereus must be able to speak Greek, both to Pandion and his wife Procne, but there is no natural assumption that he would be literate in Greek. An illiterate Tereus cannot possibly "hear" what the "voice of the shuttle" communicates in his presence – if it speaks in Greek letters.

A previously unattributed fragment (890) of Sophocles that also gives the shuttle voice was in the past sometimes connected to the action of this play.²⁰ As transmitted in the scholia to Aristophanes it speaks of:

κερκίδος ὕμνους,
 ἢ τοὺς εὐδοντας ἐγείρει

the songs of the shuttle
 that awakens the sleepers.

With the publication of P. Oxy. 4807, C. Mülke has shown that it comes

¹⁹ Only Calder 1974, p. 89 seems to have proposed specifically that Procne "reads the text silently."

²⁰ Nauck originally; Lloyd-Jones 1996 *ad loc.* found this worth considering.

from a description of preparations for warfare in Sophocles *Epigonoï*.²¹ The fuller context now speaks of:

θωρακοφόροισι δ' ὑφαντῆ[ρες
κινούσι σοφῆς κερκίδος ὕμνους,
ἦ τοὺς εὐδοντας ἐγείρει
(P. Oxy. 4807. 8-10)

and for the wearers of breast-plates the weavers
are striking up the wise shuttle's song,
that wakes up those who are asleep
(trans. Mülke)

While thus conclusively not from the *Tereus*, this passage nonetheless illuminates the function and some of the resonance of the voiced shuttle in the Sophoclean imaginary. We should note also that ὑφαντῆρες is the conjecture of Lloyd-Jones, adopted by Mülke, with the suggestion that male weavers might be the specialists making linen armor.²² The sound of suddenly increased military production should have both a physical and a metaphorical effect on the populace. Certainly this can have a literal meaning, the humming noise of the shuttle at work, rousing servants to their labors in the morning.²³ It seems highly likely, however, that Sophocles meant these ὕμνοι to be heard as a call to battle as well. In this, for once the rarely parodied tragic poet did not reckon fully with the critical ears of the comic poets who chose to hear a strong incongruity of tone between battle hymns and the day laborer's alarm clock. Aristophanes parodied the turn of phrase in his *Merchant Ships* (fr. 427 K-A):

σπυρίσ οὐ μικρὰ καὶ κωρυκίς, ἦ καὶ τοὺς μάττοντας ἐγείρει

a sizeable creel and a punching bag, such as wakes up even the kneading-boys²⁴
(trans. Henderson)

²¹ Mülke 2007; text with commentary in Sommerstein 2012.

²² Mülke 2007, p. 23 *ad loc.* We should not, however, imagine the work as simply making “linen parts for harnesses” but the construction of linen armor itself: see now the work of Aldrete, Bartell, and Aldrete 2013.

²³ So Pearson 1917 *ad loc.*

²⁴ Cf. Eupolis fr. 370: μάττει γὰρ ἤδη καὶ τὸ πῦρ ἐκκάεται (“for he/she is already kneading bread and the fire is kindled,” trans. Olson 2014, p. 96). Kaibel suggested this might be from the *Maricas*, while Edmonds thought of *Kolakes*. As Olson notes, these are usually slave jobs.

Eupolis also found a use for it in his *Draft-Dodgers* or *Men-Women* (Ἀστρατεύτοι or Ἄνδρόγυναι fr. 41 K-A):

μή ποτε θρέψω
παρὰ Φερσεφόνη τοιόνδε ταῶν, ὃς τοὺς εὐδοντας ἐγείρει.²⁵

So that I won't raise in Persephone's house such a peacock that wakes
sleepers
(trans. Storey)

While these are book fragments and thus without context, it may not be too speculative to note that Eupolis's title highlights the theme of avoidance of military service, so his sleepers may be the as-good-as-dead draft dodgers. The line was still worth parodying a full generation later, when Aristophanes included this in his *Wealth* (541):

στιβάδα σχοίνων κόρρων μεστήν, ἣ τοὺς εὐδοντας ἐγείρει
a mat of rushes full of bedbugs, that rouses the sleepers

There is also no way of knowing whether Sophocles premiered the *Epigonoι* before or after the *Tereus*, but the images are undoubtedly related. If the singing shuttle, perhaps plied by male weavers, calls men to war in the *Epigonoι*, it may well be tempting to think of Philomela as a similarly masculinized force of vengeance, seeking to rouse her sister Procne from the sleep of ignorance by means of the silent songs of the woven letters.

The date of Sophocles' *Tereus* is quite problematic, though the question has highly interesting implications. Some, including Burnett, have favored a date around 430,²⁶ contemporary with an important statue of Procne and

²⁵ Text after Olson 2017, pp. 167-170.

²⁶ Burnett 1998, p. 190 n. 51. Fitzpatrick and Sommerstein 2006, pp. 157-159 canvass a range of possible dates but seem to favor an earlier one, even suggesting that *Tereus* might have been part of the Sophoclean trilogy that defeated Euripides' *Telephus* and *Alcestis* in 438. March 2003 however offers a sustained and plausible argument for Euripides' depiction of Medea as child murderess being the inspiration for Sophocles' depiction of Procne and Philomela as infanticides (March 2000 offers much the same argument for the lack of any evidence for this version of the myth before Sophocles, with excellent illustrations of the purported earlier visual evidence). Less compelling, however, is the notion that such inspiration need necessarily have worked on Sophocles almost immediately after the *Medea* of 431; a longer gestation period might seem more plausible for Sophocles.

Itys erected on the Acropolis.²⁷ Another recently published papyrus, a fragment of a rhetorical epideixis, seems to state straightforwardly that Sophocles was victorious with the *Tereus*: Σοφοκ(λής) τοίνυν ἔστεφανοῦτο Τηροῖ.²⁸ The context however is a comparison with Euripides' portrayal of child murder in the *Medea*, and the interpretation is highly controversial. The anonymous author may imply, although he certainly does not explicitly state, that the *Medea* and *Tereus* competed at the same festival, which would date *Tereus* to 431, the known date of *Medea*. Yet the same hypothesis that dates the play informs us that, while Euripides placed third on that occasion, Sophocles was second, with Euphronion the actual first-place victor. There are numerous competing possibilities here, one of which may be rhetorical exaggeration: the writer may suggest that by coming in ahead of Euripides, Sophocles by comparison "won the crown" (ἔστεφανοῦτο). It does not help that this same anonymous author previously claims Euripides revised his *Medea* from a version in which one of the children was murdered on stage in the face of negative reaction – and still lost. The notion of a first *Medea* has been much discussed and widely rejected.²⁹ It is therefore tempting to dismiss our unknown author as quite unreliable and of no value for historical matters.

²⁷ Carved by Alcámenes, its remnants have been identified and are in the Acropolis Museum (1358, LIMC 11), but its exact iconography is unclear. It is certainly not, however, a victory monument for the Sophoclean play, *pace* March 2003, p. 154 (cf. Fitzpatrick and Sommerstein 2006, pp. 156-157 and nn. 53-54).

²⁸ Colomo 2011 [*P. Oxy.* LXXVI 5092], esp. pp. 106-124.

²⁹ See Colomo 2011, pp. 112-122, with ample references to previous bibliography. The notion of a lost first *Medea* had been previously suggested, based on quotation of a fragment attributed to a lost *Medea* but not found in our surviving text. *P. Oxy.* 5092 adds two more such lines to the discussion. On the other hand, our anonymous author does not explicitly state that Euripides produced a first version of *Medea* with the child murder on stage (and the associated lines), faced negative reaction, revised the play to place the murders offstage – and then still lost. One suggested possibility is that Euripides took the story including the infanticide from another playwright (Neophron, of controversial date, being the usual candidate) but refashioned the story in this way. Given that the Greek does not clearly attribute the new lines to a Euripidean first production, another possibility might be considered. Plays could be revised quite late, presumably even in rehearsal (for which comedy supplies some evidence). Might the negative reaction have come while Euripides was rehearsing the *Medea* (the fragmentary text does not preserve a subject for the key verb), leading him to revise his script before production? [We should also note that the lines, beginning "Whither then do you flee ..." (ποῖ δῆτα ... φεύγεις) indicate only Medea's pursuit of the son, not the necessity of portraying the fatal blow on stage.]

Yet while he definitely plays fast and loose with details for effect, the anonymous rhetor can be caught in no demonstrable outright lie. It is perfectly possible that Sophocles did win first place with a tetralogy including the *Tereus* at a later festival, and the comparison is meant to demonstrate that the element of child murder (whether staged or offstage) doomed Euripides to last place, but the great Sophocles could even compound it with cannibalism and still win first prize. The only certain *terminus ante quem* for the *Tereus* lies in the Hoopoe's quite specific complaints in Aristophanes' *Birds* of 414 about how Sophocles portrayed him in that play. That Aristophanes finds this a joke worth making in 414 offers a strong argument for dating a performance of the tragedy not much more than a year before. We have no evidence for the restaging of Sophocles' plays in the city during his lifetime, and most of Aristophanes' jokes about other playwrights imply very recent productions of their works. A date just before the *Birds* places the *Tereus* in the context of other highly intriguing portrayals of literacy on the Attic stage – especially the *Iphigenia in Tauris*. While it has been conventional since Gilbert Murray to date the first production of the *Iphigenia in Tauris* around 414, C. W. Marshall has made a strong case that this play could be “as early as 419.”³⁰ It is quite plausible then to imagine a sequence of the *Iphigenia in Tauris* produced in 416 and the *Tereus* in 415,³¹ followed by parody of the latter in the *Birds* of 414.

If the “voice of the shuttle” was indeed Greek script, Sophocles depicts literacy as quite imaginable for elite Athenian women, with intriguing implications for its contemporary audience.³² The presumed staging, with

³⁰ Platnauer 1938, p. XIV suggested that the *Iphigenia in Tauris* “was not written before, or not long before, 415 B.C.” while Cropp 2000, p. 60 thought 414 or 413 “likely” on “technical considerations.” Full arguments for earlier possibilities in Marshall 2009 in a volume dedicated to Cropp.

³¹ Finglass 2016, pp. 79-80, noting parallels between the messenger reports in *IT* and *Tereus* and their effect on the female protagonists, speculates that “the formal parallel is close enough that we might even think that Euripides was inspired by Sophocles' scene when crafting his own” (p. 80) – but of course the influence might go in the other direction. Torrance 2013, esp. pp. 135-182 offers a fascinating account of how “writing in Euripides is associated self-consciously and metaphorically with plot construction and authorial control” (p. 135). *Tereus* might represent Sophocles' commentary on that notion.

³² It might, for example, “correct” the impression from the *Iphigenia in Tauris* that an elite Greek woman would be incapable of writing and thus would require the services of a male Greek prisoner to write a letter for her.

the woven text delivered to Procne in the presence of Tereus, also implies *silent* reading on her part, and the *Tereus* should be drawn into the ongoing discussion of the origins and frequency of silent reading in Greek culture.³³

At least one further implication of the weaving as the means of recognition seems not to have been explicitly considered in any of the reconstructions so far. The unity of time and place in tragedy, while nowhere laid down as an explicit requirement in the fifth century, is certainly the overwhelming pattern, despite such significant exceptions as the change of scene in Sophocles' own *Ajax* and an even more distant change of scene with likely though unremarked stretching of the timescale that occurs in Aeschylus's *Eumenides* (for Delphi is surely more than a day's journey from Athens). While scholars were undoubtedly right to reject the notion of setting the *Tereus* both in Athens and in Thrace even before the new fragment showed Procne waiting at Tereus's palace near the beginning of the play,³⁴ the (perhaps not ironclad) assumption that the play's events must fit within the compass of a single day has as yet unacknowledged consequences for the conception of the weaving as the way that its voice brings about the recognition. No Greek, familiar with weaving in daily life, could believe that a tapestry with pictures, words, or both sufficient to tell Philomela's story could be created during the span of time ordinarily represented within a single play. Given the near certainty offered by the new fragment that Philomela is *not* at the palace when the play begins, she must therefore have conceived the project of representing her sufferings in the tapestry well *before* the events represented onstage. Should we assume that she intends it as a communication to her sister Procne from the beginning, even if she has no idea how to bring that about? We enter into realms of even more distant speculation here, but she may not know how far she is being kept from her sister nor already have a notion of how she might convey the weaving to Procne. If the shepherd's news in the newly published fragment initiates or is a part of the chain of communication that eventually brings the tapestry to Procne's attention, he was certainly a chance rather than a planned element in that communication. We should consider the possibility that Philomela initially chose to represent her sufferings in her weaving as a memorial that did not yet have a single target recipient, a memorial more like a funerary inscription addressing anyone who may later encounter it, rather than an epistolary communication.³⁵

³³ For a few points in this lengthy and vigorous discussion, see Knox 1968, Svenbro 1993, pp. 160-186, and Ford 2003.

³⁴ See for example Scattolin 2013, p. 124.

³⁵ Possibly she even conceives of it as her burial shroud, in the tradition of

This may also be more consistent with the notion of telling her story in words, although it is certainly not determinative. Future reconstruction should nonetheless give more attention to why and how Philomela initially chooses to tell her story and for whom.

The *Tereus* is certainly a tragic novelty in featuring a central character who is a mute performer throughout. However the voice of the shuttle brought the two sisters together, the audience must have seen them eventually united on stage, and the pathos of seeing Procne both speak to Philomela and interpret her sister's movements and gestures as her responses for the audience must have been considerable. At some point it seems likely that Procne enlisted the sympathy and at least silence, if not active aid, of the chorus. Alan Sommerstein has identified a long known but unattributed lyric fragment as very likely a female chorus in tragedy swearing an oath to keep silent and considers the possibility that these are the women of the *Tereus*.³⁶ If the chorus was present as usual from initial entrance to final exit, they must have heard the plotting for the sisters' vengeance against Tereus. The combination of having witnessed the sisters' reunion along with their oath given to Procne will have ensured that the chorus not interfere with the dire plot involving infanticide and cannibalism.

One final aspect of the dreadful ending must be noted. No reconstruction in which Tereus knows both that Philomela is in the palace and that Procne has recognized her can now stand.³⁷ He would then be certain of their hostility and most unlikely to sit down to a meal served by Procne. The final vengeance is possible only when Tereus does not know what Procne knows.³⁸

Absolute certainty is of course not possible, but the newly published fragment showing Procne speaking with the chorus and then encountering the shepherd with his news makes the internment of Philomela elsewhere highly likely. Ovid may embellish, but he does not invent this fundamental element of the story. Philomela must communicate to her sister from a

Penelope's weaving for Laertes, since if she dies alone and still separated from family, she can expect no one else to provide her a memorial.

³⁶ Sommerstein 2010 on *PMG* 960.

³⁷ Pace Scattolin 2013, pp. 132-133, though of course written before the publication of *P. Oxy.* 5093.

³⁸ Taplin 2007, pp. 104-105 entertains the possibility that an Apulian loutrophoros likely by the Darius Painter, Naples 82268, might represent the ending of the *Tereus*, with the king in pursuit of the sisters fleeing in chariots and a figure labeled ΑΠΑΤΑ (Deceit or Trickery), who might embody the sisters' plot or just perhaps be the *dea ex machina* pronouncing judgement at the end.

distance, though we need not assume this has always been her plan. The weaving, especially if it contains Greek script which almost no barbarian Thracian could read, can be entrusted to another and speak through the voice of the shuttle to her sister even under the eyes of the king. The contrary assumption that pictures could speak entirely without words (unsupported by any evidence for recognizable portraiture in the fifth century) necessitates keeping the weaving away from the eyes of Tereus, but if Tereus has no supervision over the line of communication, the message sent through the tapestry seems an oddity rather than a necessity. We are also a long way from Hellenistic notions of art so realistic it seems capable of speech. Aristotle's "voice of the shuttle" is not merely a metaphor for vivid *enargeia*: in the *Tereus* it spoke to Procne – and it spoke in Greek.

Bibliography

- Aldrete, Bartell, and Aldrete 2013 = G.S. Aldrete, S. M. Bartell, and A. Aldrete, *Reconstructing Ancient Linen Body Armor: Unraveling the Linothorax Mystery*, Baltimore 2013.
- Burnett 1998 = A.P. Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley 1998.
- Cahill 1995 = J. Cahill, *Her Kind: Stories of Women from Greek Mythology*, Peterborough 1995.
- Calder 1974 = W.M. Calder, *Sophocles' Tereus: A Thracian Tragedy*, *Thracia* 2 (1974), pp. 87-91.
- Casanova 2003 = A. Casanova, *Osservazioni sui frammenti del Tereo*, in G. Avezzù (ed.), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, *Drama* 13, Stuttgart 2003, pp. 59-68.
- Colomo 2011 = D. Colomo, *5093: Rhetorical Epideixeis*, in *The Oxyrhynchus Papyri* 76 (2011), pp. 84-171.
- Coo 2013 = L. Coo, *A Tale of Two Sisters: Studies in Sophocles' Tereus*, *TAPhA* 143 (2013), pp. 349-384.
- Cropp 2000 = M. Cropp, *Iphigenia in Tauris. The Plays of Euripides*, Warminster 2000.
- Dobrov 1993 = G.W. Dobrov, *The Tragic and the Comic Tereus*, *AJPh* 114 (1993), pp. 189-234.
- Dobrov 2001 = G.W. Dobrov, *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford 2001.
- Finglass 2016 = P.J. Finglass, *A New Fragment of Sophocles' Tereus*, *ZPE* 200 (2016), pp. 61-85.
- Fitzpatrick 2001 = D.F. Fitzpatrick, *Sophocles' Tereus*, *CQ* 51 (2001), pp. 90-101.
- Fitzpatrick and Sommerstein 2006 = D.F. Fitzpatrick and A.H. Sommerstein, *Tereus*, in *Iid.* (edd.), *Sophocles: Selected Fragmentary Plays*, vol. I, Warminster 2006, pp. 141-195.
- Ford 2003 = A. Ford, *From Letters to Literature: Reading the 'Song Culture' of Classical Greece*, in H. Yunis (ed.), *Written Text and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge 2003, pp. 15-37.

- Hourmouziades 1986 = N.C. Hourmouziades, *Sophocles' Tereus*, in J.H. Betts, J. T. Hooker, and J.R. Green (edd.), *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, vol. 1, Bristol 1986, pp. 134-142.
- Knox 1968 = B.M.W. Knox, *Silent Reading in Antiquity*, GRBS 9 (1968), pp. 421-435.
- Lloyd-Jones 1996 = H. Lloyd-Jones, *Sophocles: Fragments*, Loeb Classical Library 483, Cambridge, Mass 1996.
- March 2000 = J.R. March, *Vases and Tragic Drama: Euripides' Medea and Sophocles' Lost Tereus*, in N.K. Rutter and B. Sparkes (edd.), *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh 2000, pp. 123-134
- March 2003 = J.R. March, *Sophocles' Tereus and Euripides' Medea*, in A.H. Sommerstein (ed.), *Shards from Kolonos*, Bari 2003, pp. 139-161.
- Marshall 2009 = C.W. Marshall, *Sophocles' Chryses and the Date of Iphigenia in Tauris*, in J.R. C. Cousland and J.R. Hume (edd.), *The Play of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp*, Mnemosyne Supplementum 314, Leiden and Boston 2009, pp. 141-156.
- Mülke 2007 = C. Mülke, *4807: Sophocles' Ἐπίγονοι*, in *The Oxyrhynchus Papyri* vol. 71 (2007), pp. 15-26.
- Olson 2014 = S. Douglas Olson, *Eupolis Fr. 326-497: Translation and Commentary*, *Fragmenta Comica* 8.3, Heidelberg 2014.
- Olson 2017 = S. Douglas Olson, *Eupolis, Testimonia and Aiges - Demoi (fr. 1-146): Introduction, Translation, Commentary*, *Fragmenta Comica* 8.1, Heidelberg 2017.
- Parsons 1974 = P.J. Parsons, *The Oxyrhynchus Papyri* vol. 42, London 1974.
- Pearson 1917 = A.C. Pearson, *The Fragments of Sophocles, Edited with Additional Notes from the Papers of Sir R.C. Jebb and W. G. Headlam*, 3 vols, Cambridge 1917 [repr. 1963, 1 vol., Amsterdam].
- Platnauer 1938 = M. Platnauer, *Euripides: Iphigenia in Tauris*, Oxford 1938.
- Revermann 2016 = M. Revermann, *Reception of Tragedy 500 to 323 BCE*, in B. van Zyl Smit (ed.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Chichester, West Sussex 2016, pp. 13-28.
- Ridgway 1981 = Brunilde S. Ridgway, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture*. Princeton 1981.
- Scattolin 2013 = P. Scattolin, *Le notizie sul Tereo di Sofocle nei papiri*, in G. Bastianini and A. Casanova (edd.), *I papiri di Eschilo e di Sofocle: Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 14-15 giugno 2012*, Firenze 2013, pp. 119-142.
- Seale 1982 = D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Chicago 1982.
- Slattery 2016 = S. Slattery, *5292: Sophocles' Tereus*, in *The Oxyrhynchus Papyri* vol. 82 (2016), pp. 8-14.
- Sommerstein 2010 = A.H. Sommerstein, *An Overlooked Tragic Fragment: PMG 960*, in F. Cortés Gabaudan, and J. V. Méndez Dosuna (edd.), *Dic mihi, Musa, virum: Homenaje al profesor Antonio López Eire*, Salamanca 2010, pp. 653-658.
- Sommerstein 2012 = A. H. Sommerstein, *The Epigonoï or Eriphyle*, in A.H. Sommerstein and T.H. Talbot (edd.), *Sophocles: Selected Fragmentary Plays*, vol. II, Oxford 2012, pp. 25-74.
- Stadter 1989 = P.A. Stadter, *A Commentary on Plutarch's Pericles*, Chapel Hill, NC 1989.

- Svenbro 1993 = J. Svenbro, *Phrasikleia: An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, trans. J. Lloyd, Ithaca, NY 1993.
- Taplin 2007 = O. Taplin, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.
- Torrance 2013 = I.C. Torrance, *Metapoetry in Euripides*, Oxford 2013.
- Trendall 1967 = A.D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967.
- Trendall and Webster 1971 = A.D. Trendall and T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.

L'Ermione di Sofocle*

LUCIA MARIANI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL PIEMONTE ORIENTALE)

Una delle tragedie di Sofocle giunte a noi in forma frammentaria è l'*Ermione*, dedicata alla figlia di Menelao ed Elena. Le nostre informazioni sul dramma sono scarse: la data di composizione è incerta e, soprattutto, sono pervenuti a noi solo due frammenti. Abbiamo però in aggiunta un riassunto della trama, riportato negli scoli all'*Odissea* e nel commentario al medesimo testo omerico redatto nel XII secolo da Eustazio vescovo di Tessalonica¹. Gli scoli ed Eustazio dipendevano probabilmente da una fonte antica comune: il riassunto di Eustazio, più completo e corretto, sarà utile per integrare il riassunto degli scoli all'*Odissea*.

Questo il testo dei due frammenti:

ἀλλ' ὦ πατρώας γῆς ἀγυιαίου πέδον

ma o suolo della terra patria fornita di strade²
(fr. 202 Pearson/Radt)

γνωστός

noto
(fr. 203)

Nei primi versi del quarto libro dell'*Odissea* è descritta la scena di un banchetto nuziale, celebrato in occasione delle nozze dei due figli di Menelao – Ermione e Megapente –, che sposano rispettivamente Neottolemo e

* Vorrei ringraziare il prof. Luigi Battezzato per tutti i suoi preziosi consigli durante la redazione di questo lavoro. La responsabilità per gli eventuali errori ancora presenti è mia.

¹ Per un'introduzione all'opera e al contesto biografico di Eustazio si veda Makrinos 2013.

² Ove non diversamente specificato, tutte le traduzioni dei testi greci citati sono da considerarsi mie.

la figlia di Alectore di Sparta. In riferimento all'epiteto omerico che definisce Ermione come una figlia perfetta e senza difetti (θυγατρός ἀμύμονος), lo scoliasta commenta riportando il riassunto della trama dell'*Ermione* di Sofocle:

Σοφοκλῆς ἐν Ἑρμιόνη φησὶν ἐν Τροίᾳ τυγχάνοντος ἔτι Μενελάου ἐκδοθῆναι τὴν Ἑρμιόνην ὑπὸ Τυνδάρεω τῷ Ὀρέστη, κατὰ δὲ ὑπόσχεσιν ἦκοντος Νεοπτολέμου ἀφαιρεθῆναι τὸν Ὀρέστην τῆς γυναικός³. πάλιν δὲ αὐτῇ συνοικῆσαι τὸν Ὀρέστην Νεοπτολέμου ἐν Πυθοῖ ὑπὸ Μαχαιρέως⁴ ἀναιρεθέντος, καὶ τότε τὸν Τισαμενὸν γεννηθῆσαι⁵.

Nell'*Ermione* Sofocle racconta che, mentre Menelao si trovava ancora a Troia, Ermione fu data in sposa da Tindareo a Oreste, ma che, quando Neottolemo fece ritorno, secondo la promessa Oreste fu privato della moglie; ma Oreste visse di nuovo insieme con lei dopo che Neottolemo fu ucciso a Delfi da Macaireo, e allora nacque Tisameno.

Commentando il medesimo passo del testo omerico, nel XII secolo Eustazio vescovo di Tessalonica scrisse:

Σοφοκλῆς δὲ φάσιν ἐν Ἑρμιόνη ἱστορεῖ, ἐν Τροίᾳ ὄντος ἔτι Μενελάου, ἐκδοθῆναι τὴν Ἑρμιόνην ὑπὸ τοῦ Τυνδάρεω τῷ Ὀρέστη. εἶτα ὕστερον ἀφαιρεθεῖσαν αὐτοῦ, ἐκδοθῆναι τῷ Νεοπτολέμῳ κατὰ τὴν ἐν Τροίᾳ ὑπόσχεσιν. αὐτοῦ δὲ Πυθοῖ ἀναιρεθέντος ὑπὸ Μαχαιρέως ὅτε τὸν Ἀπόλλω τινύμενος τὸν τοῦ πατρὸς ἐξεδίκηει φόνον, ἀποκαταστῆναι αὐθις αὐτὴν τῷ Ὀρέστη. ἐξ ὧν γενέσθαι τὸν Τισαμενὸν. φερωνύμως οὕτω κληθέντα, παρὰ τὴν μετὰ μένους τίσιν. ἐπεὶ ὁ πατὴρ Ὀρέστης ἐτίσατο τοὺς φονεῖς τοῦ Ἀγαμέμνονος⁶.

Dicono che nell'*Ermione* Sofocle racconti che, mentre Menelao si trovava ancora a Troia, Ermione fu data in sposa da Tindareo a Oreste. In seguito, tolta a Oreste, ella fu data in sposa a Neottolemo secondo la promessa fatta a Troia. Tuttavia, quando egli fu ucciso a Delfi da Macaireo nel momento in cui voleva vendicare l'assassinio del padre punendo Apollo, ella fu restituita nuovamente a Oreste. Dai due nacque Tisameno, chiamato significati-

³ τῆς γυναικός HOT: τὴν γυναῖκα Y: ταύτην E: ταῖς γυναιξί M¹

⁴ ὑπὸ Μαχ. restituit Butt.: ὑπὸ Τυνδάρεως H: om. M¹OTY. Anche Dindorf *ad loc.* (1855) stampa Μαχαιρέως specificando che «Μαχαιρέως ex Eustathio restitui pro Τυνδάρεω». Wagner ha proposto invece di emendare il testo con Ὀρέστου (Wagner 1891, p. 277).

⁵ *Schol. in Hom. Od.* 4.5, ed. Pontani 2010, p. 178.

⁶ *Eust. Comm. ad Hom. Od.*, ed. Stallbaum 1825-1826, vol. 1, p. 141.26-30.

vamente così secondo “la vendetta con potenza”, poiché suo padre Oreste si era vendicato degli assassini di Agamennone.

Per il momento basti notare che, mentre sulla base dei soli due frammenti della tragedia sofoclea che ci sono giunti non potremmo avere alcuna idea del suo contenuto, i riassunti degli scoli ed Eustazio permettono di tracciarne un'essenziale linea di svolgimento. Il testo doveva affrontare il problema della doppia promessa in matrimonio di Ermione sia a Neottolemo che a Oreste, nonché la complessa tradizione circa la morte di Neottolemo.

Il contenuto di queste fonti verrà affrontato dettagliatamente nelle prossime pagine, anche tramite l'ausilio e l'analisi di altri testi antichi e moderni. Nel corso dell'Ottocento la critica letteraria si dedicò a vari tentativi di ricostruzione delle trame delle tragedie frammentarie – cui non si sottrasse l'*Ermione* –, basati spesso su fantasiose interpretazioni delle fonti indirette: la presente discussione si confronterà con alcune di queste proposte ottocentesche, e in particolare con i lavori di F.G. Welcker 1839, F. Vater 1851, O. Ribbeck 1875 e R. Wagner 1891.

Al contrario, la critica contemporanea è stata più guardinga, dedicandosi a uno studio più prudente dei testi: tale è ad esempio la linea scelta da A.C. Pearson 1917, e ancor più da S. Radt 1999 (prima ed. 1977), nelle rispettive edizioni di testi di Sofocle. In questo panorama si distingue invece A. Sommerstein (2006), che nella sua recente edizione di alcune tragedie frammentarie sofoclee ha indagato minuziosamente la tradizione concernente l'*Ermione* e ha proposto una ricostruzione del dramma scena per scena. Questa edizione sarà il principale punto di riferimento e maggiore discussione all'interno del lavoro. Ci si confronterà infatti con le seguenti problematiche già trattate da Sommerstein: la ricostruzione della trama e il luogo di ambientazione del dramma; la proposta di identificare l'*Ermione* con altre tragedie sofoclee, in particolare con le *Phthiotides*⁷; la complessa tradizione intorno alla morte di Neottolemo e il nome del suo assassino (Macaireo?).

1. I frammenti

Dopo questa necessaria premessa allo *status quaestionis* e “*traditionis*” concernente l'*Ermione*, discutiamo innanzitutto del frammento 203⁸. Il fram-

⁷ Ad eccezione dell'*Ermione*, si è scelto di citare in latino i titoli delle tragedie frammentarie, in traduzione italiana quelli delle opere giunte a noi integralmente.

⁸ Fr. 203 Pearson/Radt: γνωστός («noto»).

mento, tramandatoci dall' *Antiatticista*⁹, è impossibile da contestualizzare all'interno della tragedia: γνωστός è un aggettivo deverbativo corradicale del verbo γιγνώσκω, traducibile come «noto»¹⁰.

Il frammento 202¹¹ permette invece alcune considerazioni sulla trama. Considerando πατρώας γῆς ἀγυιαίου un genitivo di specificazione e il significato di ἀγυια quale "strada", ampiamente attestato nell'uso classico¹², il verso può essere tradotto: «ma o suolo della terra patria fornita di strade».

Il verso sofocleo ci è stato tramandato in tre "contesti grammaticali" che spiegano la derivazione dell'aggettivo ἀγυιαῖος dal sostantivo ἀγυιά (*sic*)¹³. I lessici si limitano a citare il verso sofocleo senza glossarlo, definendo soltanto ἀγυιαῖος come un aggettivo di locazione (τοπικόν). Mentre i lessici citano il verso sofocleo con la forma dell'aggettivo al genitivo (ἀγυιαίου), Sommerstein stampa la congettura di Bothe ἀγυιαῖον¹⁴. L'accettazione di questa congettura presuppone l'ipotesi che la corruzione dall'accusativo originale al genitivo sia occorsa nella fonte comune di tutti i lessici. Sommerstein ritiene che ἀγυιαῖος, in quanto τοπικόν, «specifies that the

⁹ Cf. Bekker 1814, p. 87.

¹⁰ Sulla proposta di emendazione di γνωστός in γνωτός avanzata dal Nauck, si rinvia alla dettagliata discussione di Pearson e Sommerstein *ad loc.*

¹¹ Fr. 202 Pearson/Radt: ἀλλ' ὦ πατρώας γῆς ἀγυιαίου πέδον («ma o suolo della terra patria fornita di strade»). Il frammento ci è giunto tramite le citazioni di Hdn. Gr. 3.1.131.16-17; 3.2.889.32; St. Byz. *Ethnica*, Libri A-Γ, 1.50.9-10 = *Epitome* 23.4-5; *Et. Sym.* 1.52.6. Il passo di Erodiano 3.1.131.16-17 è identico a St. Byz. *Ethnica*, Libri A-Γ, 1.50.9-10 = *Epitome* 23.4-5: il Lentz (1867-1870) indica in apparato che tutto il passo 131.16-33 è stato tratto da Stefano di Bisanzio (sulla cui dipendenza da Erodiano il Lentz si sofferma a lungo nella sua *praefatio* all'edizione). Peraltro, il medesimo passo di Stefano di Bisanzio è identico, a parte qualche piccola aggiunta, al contenuto di Erodiano 3.2.889.32, per cui – in assenza di indicazioni in nota – viene da chiedersi se anche per la ricostruzione di questo brano il Lentz non si sia servito del testo di Stefano. *L'Etymologicum Symeonis* è infine un riassunto della voce di Stefano, come esplicitato nel testo stesso.

¹² Cf. e.g. Hom. *Od.* 2.388 = 3.487, 3.497, 11.12, 15.185, 15.296, 15.471; *schol. in Hom. Il.* 2.12; *schol. in Hom. Od.* 2.388; Soph. *OC* 715; Pind. *Pyth.* 2.58; 9. 83; Bacch. *Ep.* 9.52; 16.4; Eur. *HF* 783.

¹³ L'accentazione ἀγυιά presente nei lessici, e sopra riprodotta, è errata: la forma corretta del sostantivo è ἀγυια (*LSJ s.v.*; Probert 2003, p. 82 §141).

¹⁴ Elaborata probabilmente per evitare che, dei due sostantivi presenti nel verso, uno avesse due aggettivi e l'altro nessuno. Con ἀγυιαῖον la traduzione del frammento diviene: «But, O earth of the streets of my fatherland» (Sommerstein 2006, p. 29). Diversamente da Sommerstein, invece, nella sua edizione delle tragedie frammentarie di Sofocle Lloyd-Jones stampa ἀγυιαίου (Lloyd-Jones 1996, p. 80).

thing described belongs to a particular place, viz. the street(s)»¹⁵. Per questo lo studioso inglese ritiene indispensabile la congettura di Bothe: mentre il suolo può essere il suolo di una strada più o meno pavimentata, una patria non può di certo essere la terra di una o più strade¹⁶.

Tuttavia, τὸ τοπικὸν non ha in Erodiano l'accezione restrittiva che gli viene conferita da Sommerstein, bensì semplicemente la funzione di definire qualcosa che connota un luogo, lo descrive, o gli compete. Nell'opera del grammatico antico sono infatti definiti τοπικὸν nomi geografici sia comuni (3.1.145.15: τὸ μέντοι βυθός τοπικόν¹⁷; 3.2.866.1: ἄντρον. τὸ τοπικὸν ἔδει ἀντρίτης ὡς λίκνον λικνίτης. εὕρηται δὲ ἀντραῖος, ὡς Εὐριπίδης ἐν Αἰγεῖ¹⁸), sia propri (3.1.128.12-13: τὸ δὲ Ἄθως τοπικὸν χωρὶς τοῦ ἰπροπαροξύνεται¹⁹ [...]; 3.1.277.38-39: λέγεται καὶ Δεκελία, ὅθεν τὸ τοπικὸν Δεκελιᾶθεν²⁰)²¹.

A sostegno della sua ipotesi Sommerstein aggiunge poi²² che l'accezione di ἀγυιαῖος è la stessa di ἀρουραῖος, che specificherebbe che la cosa descritta appartiene a un luogo particolare, ovvero i campi²³. Tuttavia, questa non è l'unica accezione di ἀρουραῖος: emblematico in proposito è un verso delle *Rane* di Aristofane²⁴ dove l'aggettivo è riferito a una dea, che

¹⁵ Cf. Sommerstein 2006, p. 32.

¹⁶ Cf. Sommerstein 2006, p. 32.

¹⁷ «la [parola] “profondità” indica un luogo».

¹⁸ «caverna. L'[aggettivo] di luogo dovrebbe [essere] “cavernoso” (ἀντρίτης), come “ventilabro” “ventilabroso”. Si trova però [la forma] “cavernicolo” (ἀντραῖος), come [scrive] Euripide nell'*Egeo*».

¹⁹ «l'[aggettivo] di luogo “del monte Athos” senza iota è proparossitono».

²⁰ «si dice anche “Decelea”, da cui [viene] l'[avverbio] di luogo “da Decelea”».

²¹ Si veda inoltre Hdn. Gr. 3.2.868.26; 3.2.869.31; 3.2.879.40; 3.2.881.32; 3.2.883.8.

²² Anche lo *schol. in Ar. Eq.* 1320, citato da Sommerstein, non è pertinente, poiché in questo testo ἀγυιαῖος viene utilizzato con un significato ben diverso, ovvero «collocati sulla strada»: ἐφ' ὅτῳ κνισῶμεν ἀγυιάς· ἔθυσον γὰρ πρὸ τῶν εὐαγγελιῶν πρὸ τῶν πυλῶν ἕκαστος. ἀγυιάς δὲ τοὺς ἀγυιαίους θεοῦς. ἀντὶ τοῦ θυσίας ἐπιτελοῦμεν τοῖς θεοῖς («in onore della quale riempiamo le strade dell'odore dei sacrifici: ciascuno infatti sacrificava davanti alla porta [di casa] quando riceveva buone notizie. [Il poeta chiama] “strade” gli dei delle strade. [La frase del testo] sta per “compiremo dei sacrifici agli dei”»).

È invece corretta la specificazione per cui è impossibile che ἀγυιαῖος possa significare “di Apollo (Agieo)”, significato già espresso dall'aggettivo ἀγυιάτης. Peraltro, Sommerstein suggerisce che nell'utilizzo di ἀγυιαῖος Sofocle abbia volontariamente inserito un implicito riferimento ad Apollo stesso, che nella sua ricostruzione doveva rivestire una certa importanza all'interno della tragedia (cf. Sommerstein 2006, p. 33).

²³ Cf. Sommerstein 2006, p. 32.

²⁴ *Ar. Ra.* 840: ἄληθες ᾧ παῖ τῆς ἀρουραίας θεοῦ; («È vero, o figlio della dea dei campi?»).

però ovviamente non appartiene ai campi, ma semmai ne può tutt'al più essere la protettrice²⁵. È vero che tanto Erodiano quanto Stefano di Bisanzio concludono la propria voce ἀγυιά (*sic*) con l'affermazione τὸ δὲ ἀγυιαῖος ὡς ἀρουραῖος, ma il paragone è posto semplicemente per indicare il processo di formazione degli aggettivi: come da ἄγυια deriva ἀγυιαῖος, così da ἄρουρα deriva ἀρουραῖος.

Si può quindi mantenere il fr. 202 dell'*Ermione* nella forma in cui ci è stato trasmesso dai lessici e tradurlo come «ma o suolo della terra patria fornita di strade».

Che la patria sia connotata come fornita di strade ricorda peraltro l'epiteto εὐρουάγυια, attribuito a Troia²⁶ e ad Atene²⁷. Nel presente contesto l'esclamazione del frammento potrebbe essere riferita al fatto che la *persona loquens*, magari dopo varie peripezie e ostacoli, è appena giunta nella propria patria, percorrendone le strade. Un'idea simile è stata sostenuta da Sommerstein, secondo il quale il frammento è di certo il saluto di qualcuno che è appena tornato da qualche terra straniera. A supporto del suo ragionamento, lo studioso cita alcuni paralleli di personaggi che apostrofano la propria patria o un luogo con il quale si sono in un qualche modo relazionati in passato²⁸. Tuttavia, il contenuto di questo frammento potrebbe anche essere pronunciato non necessariamente di fronte a una terra che si sta vedendo, nella quale ci si trova fisicamente, ma anche quale semplice invocazione all'interno di un ricordo del proprio (caro?) suolo natio²⁹. Peraltro, anche se si trattasse di un'apostrofe al luogo in cui la *persona loquens* è realmente ubicata, non è indispensabile ritenere che, per pronunciarla, debba essere appena rientrata da un viaggio³⁰. Nondimeno, considerata la menzione delle strade, l'ipotesi dell'esclamazione alla fine

²⁵ Il verso si colloca nelle prime battute dell'agone tra Eschilo ed Euripide: l'ironica apostrofe rivolta dal primo al secondo si riferisce alla tradizione per cui Euripide era figlio di una fruttivendola, come spiegano già gli scoli antichi (*schol. in Ar. Ra.* 840). Il verso è anche una palinodia di Eur. fr. 885: ὦ παῖ τῆς θαλασσίας θεοῦ («o figlio della dea del mare», riferito probabilmente ad Achille, dato che altrove l'epiteto è conferito dall'autore sempre soltanto a Teti: *Andr.* 17; [*Rh.*] 974). Si noti inoltre che nella letteratura del V sec. a.C. l'aggettivo ἀρουραῖος è usato soltanto in riferimento ai topi di campagna (cf. *Ar. Ach.* 762, *Aesch. fr.* 227; *Hdt.* 2.141.5, citati in Sommerstein 1996 *ad Ar. Ra.* 840).

²⁶ *Hom. Il.* 2.12, 29, 66, 141, 329; 9.28; 14.88; *Od.* 4.246; 7.80.

²⁷ *Hom. Od.* 80; *Ammon.* 242.6; *Heraclid. Gramm.* 5.5; *Nonn., D.* 41.274.

²⁸ *Aesch. Pers.* 249-250, *Ag.* 810; *Eur. Alc.* 1, *HF* 523, *Or.* 356, fr. 558, 696; *Ar. Ach.* 729, *Plut.* 771-773; *Men. Aspis* 491 (Sommerstein 2006, p. 32).

²⁹ Cf. *Eur. Andr.* 1.

³⁰ Cf. e.g. *Soph. OC* 720.

di un viaggio rimane comunque probabile. Quella che invece sembra un'ipotesi non verificabile è che la *persona loquens* del frammento sia Neottolemo che è appena rientrato a Phthia³¹. Sommerstein ritiene che a parlare non possa essere che Neottolemo poiché Phthia è secondo lui il luogo di ambientazione della tragedia: tuttavia, il frammento non contiene nessuna menzione o elemento che faccia pensare a Neottolemo o a Phthia.

L'ambientazione della tragedia a Phthia è dedotta da Sommerstein a partire dal titolo della tragedia, *Ermione*, che indica sicuramente che la figlia di Menelao ed Elena doveva rivestire un ruolo chiave nella tragedia – deduzione, peraltro, confermata dalla sinossi che ne forniscono lo scolio a Hom. *Od.* 4.5 ed Eustazio³². Tuttavia, per conferire a Ermione questa centralità non è necessario – come invece fa Sommerstein – pensare che la tragedia si svolgesse a Phthia³³. È senz'altro vero che, dato che Neottolemo ereditò il regno del padre e visse a Phthia con Ermione, è possibile che Phthia fosse il luogo di ambientazione dell'*Ermione*³⁴. Nondimeno, dagli unici due frammenti del testo che ci sono giunti e dalla sinossi della tragedia contenuta negli scoli ed Eustazio non abbiamo elementi che provino questa ipotesi. Al contrario, proprio da Eustazio sappiamo che la tragedia era incentrata anche sulla morte di Neottolemo, per cui forse non è da escludere che il luogo di ambientazione del dramma fosse Delfi³⁵.

A parte il titolo della tragedia, l'unico altro argomento offerto da Sommerstein in supporto dell'ambientazione della tragedia a Phthia è il

³¹ Cf. Sommerstein 2006, p. 14.

³² Cf. *supra* pp. 78-79.

³³ Cf. Sommerstein 2006, p. 13. Proprio sottolineando la centralità di Ermione, è curioso notare che Welcker (1839, p. 223) ipotizzò invece che l'ambientazione del dramma fosse Delfi e che il presente frammento fosse pronunciato da Ermione (probabilmente una volta recuperata da Oreste dopo l'omicidio di Neottolemo – il filologo tedesco non è chiaro in proposito).

³⁴ A favore della propria ipotesi di Phthia come luogo di ambientazione dell'*Ermione*, Sommerstein sottolinea che esso è anche quello dell'*Andromaca* (Sommerstein 2006, p. 13): questa possibile coincidenza è senz'altro importante da considerare, ma è altrettanto vero che esiste una grande quantità di differenze tra le due tragedie. Peraltro, l'*Andromaca* non è ambientata precisamente a Phthia, ma a Thetideion (Cf.: Lloyd 1994, pp. 9-10; Allan 2000, p. 49; Hall 2010, p. 252; Mariani c.s.; Storey 2017, p. 131).

³⁵ Conacher 1967, p. 168 e Allan 2000, p. 16, n. 52 ritengono che Delfi fosse il luogo di ambientazione dell'*Ermione*. Anche Friedrich 1953, pp. 48-50 si dimostra possibilista circa l'ambientazione a Delfi e fa notare che nello *Ione* di Euripide Xuto va a consultare l'oracolo di Apollo accompagnato dalla moglie Creusa per chiedere ragione della loro impossibilità ad avere figli. Tuttavia, si ricordi che la ragione che secondo Eustazio spinge nell'*Ermione* Neottolemo ad andare a Delfi è diversa da quella di Xuto.

contenuto del fr. 202³⁶, ma il frammento non contiene nessuna indicazione esplicita su Phthia. Peraltro, in sede di commento del frammento, l'assunto dell'ambientazione della tragedia a Phthia viene viceversa usato da Sommerstein per dimostrare che il frammento è pronunciato da Neottolemo³⁷.

Un altro punto di discussione che merita di essere trattato sono le proposte di identificazione tra l'*Ermione* e altre due tragedie frammentarie sofoclee: *Peleus* e *Phthiotides*.

Da uno dei frammenti della tragedia che ci sono giunti (fr. 487) si evince che il *Peleus* doveva trattare delle vicende vissute da Peleo in tarda età. Se gli altri frammenti dell'opera non aiutano molto per la ricostruzione della trama, essa è però stata esposta con ogni probabilità⁴⁸ da Ditti Cretese (6.7-9): la storia ruotava intorno alle sfortunate vicende di Peleo, prima scacciato dal proprio regno dal nemico Acasto, alla fine salvato da Neottolemo³⁹.

L'identificazione tra *Ermione* e *Peleus*, avanzata nell'Ottocento da Matthiae⁴⁰ e Welcker⁴¹, è stata respinta da Pearson⁴², Radt⁴³ e Sommerstein⁴⁴. Per accettarla, infatti, bisognerebbe non soltanto trascurare che i frammenti delle due tragedie sono difficilmente compatibili e "integrabili" in unico testo, ma forzare anche erroneamente il contenuto di un passo della *Poetica* di Aristotele⁴⁵ che accoppia *Peleus* e *Phthiotides*, con ogni probabilità perché entrambe di Sofocle⁴⁶. Inoltre, nella ricostruita trama del *Peleus* Ermione

³⁶ Cf. Sommerstein 2006, p. 13.

³⁷ Cf. Sommerstein 2006, p. 32.

³⁸ Pearson 1917, vol. 2, p. 142; Radt 1999, p. 391; Sommerstein 2006, p. 3.

³⁹ Per il contenuto dettagliato della tragedia e il commento dei frammenti si rinvia alle edizioni di Pearson (1917) e Radt (1999). Ditti Cretese, vissuto probabilmente nel II sec. d.C., è l'autore di Ἐφημερίς τοῦ Τρωικοῦ πολέμου, un'opera, giuntaci soltanto in una traduzione latina del IV secolo (*De bello troiano*), che ha la pretesa di essere antecedente ai poemi omerici e di raccontare la vera storia della guerra di Troia: per un'introduzione alle sue problematiche si rinvia e.g. a Gainsford 2012; Ní Mheallagh 2012, 2013; Guidetti 2015; Zanusso 2015, pp. 13-148.

⁴⁰ Cf. Matthiae 1829, p. 251.

⁴¹ Cf. Welcker 1839, p. 205.

⁴² Cf. Pearson 1917, vol. 2, p. 142.

⁴³ Cf. Radt 1999, pp. 391-392.

⁴⁴ Cf. Sommerstein 2006, p. 15.

⁴⁵ Arist. *Poet.* 1456a1: τραγωδίας δὲ εἶδη εἰσὶ τέσσαρα [...] ἢ δὲ ἠθικὴ, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς («sono quattro i tipi di tragedia [...] [una è] quella di caratteri, come le *Phthiotides* e il *Peleus*»).

⁴⁶ Cf. Pearson 1917, vol. 2, p. 143. Secondo Welcker, che identificò come un'unica tragedia il *Peleus* e le *Phthiotides*, il *Peleus* citato da Aristotele sarebbe l'omonima

avrebbe difficilmente potuto rivestire il ruolo centrale che dovrebbe giustificare il titolo della tragedia “parallela” creatasi successivamente.

Delle *Phthiotides*, invece, sappiamo ben poco: dal momento che le tragedie che si intitolano con nomi del coro tratti da una località sono sempre ambientate nella località medesima⁴⁷, il titolo suggerisce che la tragedia fosse ambientata a Phthia e che il coro fosse composto dalle donne di quella città. Nondimeno, il contenuto degli unici tre frammenti dell'opera che ci sono pervenuti, sommato anche alla totale assenza di riassunti o fonti indirette sull'opera, permette di ipotizzare varie linee di svolgimento.

νέος πέφυκας· πολλὰ καὶ μαθεῖν σε δεῖ
καὶ πολλ' ἀκοῦσαι καὶ διδάσκεσθαι μακρὰ.
(fr. 694)

Sei giovane: bisogna che tu impari molto,
ascolti molto e impari a lungo.

Il frammento, tramandatoci senza alcun commento da Stobeo all'interno di un elenco di sentenze gnomiche⁴⁸, doveva essere pronunciato da una persona autorevole nei confronti di una più giovane e inesperta: esso si pone – forse allundendovi – sulla stessa linea sapienziale dell'ammonizione di Dario al figlio Serse in Aesch. *Pers.* 782-783: Ἐέρξης δ' ἐμὸς παῖς ὢν νέος νέα φρονεῖ, / κοῦ μνημονεύει τὰς ἐμὰς ἐπιστολάς («Serse, mio figlio, che è giovane, pensa da giovane e non ricorda i miei comandi»). Considerata anche l'ambientazione della tragedia a Phthia, è ragionevole ipotizzare che la frase sia un'affermazione di Peleo, anche se è possibile immaginare che siano altri a pronunciarla (ad esempio Fenice); ritenere invece che il destinatario dell'ammonimento del fr. 694 sia sicuramente Neottolemo⁴⁹

tragedia di Euripide per noi persa (Welcker 1839, p. 210). In questo caso, bisognerebbe ipotizzare che fra i due titoli delle tragedie al posto del καὶ ci fosse una ἢ (Gudeman 1934, p. 318). Tuttavia, la presenza degli articoli di fronte ai titoli rende poco probabile questa eventualità.

Nei rispettivi commenti alla *Poetica*, invece, Lucas lascia aperta la questione, affermando solo che sia Sofocle che Euripide scrissero un *Peleus* (1968, p. 187), mentre Else (1957, p. 522) e Tarán, Gutas (2012, p. 195) non si soffermano a commentare il problema, ma stampano il testo come οἶον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς.

⁴⁷ Unica eccezione, le *Phoenissae* di Euripide (Sommerstein 2006, p. 14).

⁴⁸ Cf. Stob. *Ecl.* II.31.16, p. 204.18 ed. Wachsmuth 1884. In apparato Wachsmuth segnala che subito dopo i due versi di Sofocle c'è un terzo verso che Nauck ha riconosciuto correttamente come appartenente a un altro testo.

⁴⁹ Cf. Sommerstein 2006, p. 33.

sembra eccessivo⁵⁰. Considerato il passo dei *Persiani*, infatti, si potrebbe altresì immaginare che il vecchio re si stia rivolgendo al figlio Achille o a Patroclo.

Sembra inoltre inappropriata l'interpretazione di Vater⁵¹ per cui a pronunciare il frammento sarebbe Andromaca che parla con Molosso: non possediamo elementi per ipotizzare che i due fossero personaggi del dramma, né per stabilire l'età di Molosso al momento dello svolgimento della storia. Peraltro, le parole del frammento sono chiaramente delle parole di ammonimento che preludono a un ordine, pronunciate da una persona di autorità, non da una mamma a un figlio⁵².

La frase è quindi con molta probabilità un'esclamazione di una persona anziana come Peleo o Fenice – maestro di Achille –, se si ipotizza con Sommerstein che anche Fenice fosse una delle *dramatis personae*⁵³. Tuttavia, la nostra ignoranza della trama dell'opera fa sì che i due versi possano essere stati in bocca anche a un qualsiasi altro vecchio pedagogo o profeta.

γέρων γέροντα παιδαγωγήσω σ' ἐγώ

Io, che sono vecchio, condurrò te vecchio come un bambino
(fr. 695)

Il verso ci è stato tramandato da Aulo Gellio (13.19.3), il quale segnala che esso si ritrova *verbatim* in Eur. *Bacc.* 193⁵⁴. Dal momento che nelle *Baccanti* il verso compare in una scena in cui Cadmo e Tiresia si prefiggono di andare a cercare Penteo e dissuaderlo dai suoi empî propositi contro Dioniso, Sommerstein ritiene che Euripide citasse volutamente Sofocle per

⁵⁰ Pearson e Radt *ad loc.* scelgono prudentemente, e giustamente, di non indicare a testo i nomi né della *persona loquens* né del destinatario della frase.

⁵¹ Cf. Vater 1851, p. 189.

⁵² Si veda la ruvidezza con cui Telemaco tratta Penelope all'inizio dell'*Odissea* (1.346 ss.).

⁵³ Cf. Sommerstein 2006, pp. 16, 33.

⁵⁴ Il fr. 695 è anche molto simile al fr. 487, appartenente al *Peleus*: Πηλέα τὸν Αἰάκειον οἰκουρὸς μόνη / γερονταγωγῶ κάναπαιδεύω πάλιν / πάλιν γὰρ αὖθις παῖς ὁ γηράσκων ἀνήρ («io, unica guardiana della casa, condurrò te vecchio Peleo figlio di Eaco e ti educerò di nuovo; poiché l'uomo che invecchia torna ad essere di nuovo un bambino»).

Si noti anche che, all'interno della sua proposta di identificare il *Peleus* con le *Phthiotides*, Welcker avanzò l'ipotesi che il fr. 487 fosse pronunciato dalla stessa persona – una governante – che si rivolgeva a Peleo con il fr. 694 delle *Phthiotides* (Welcker 1839, p. 207).

mettere il proprio pubblico in allerta di qualcosa di spiacevole, e immagina che il verso sia pronunciato da Fenice rivolto a Peleo, nel tentativo di frenare Neottolemo dai suoi propositi di vendetta nei confronti di Apollo⁵⁵.

L'ipotesi di Sommerstein è plausibile, ma non può essere ritenuta l'unica appropriata. Per quanto sia possibile ipotizzare che Euripide abbia citato il verso sofocleo in un contesto scenico diverso da quello cui apparteneva, è difficile supporre come conseguenza inevitabile della presenza del verso nelle *Baccanti* un'analogia con una scena nelle *Phthiotides* in cui Peleo e Fenice «decide to go to Delphi in the hope of preventing Neoptolemus from carrying out his designs, but before they can leave a messenger brings news of his death, and when they eventually do go it is for the purpose of bringing back his corpse»⁵⁶. Nelle *Baccanti*, infatti, il verso non è volto a indicare un pericolo imminente, ma a esprimere l'inadeguatezza da cui si sente persuaso Cadmo. Ai versi 185-186 Cadmo chiede esplicitamente a Tiresia che sia lui, vecchio, a guidare lui che è vecchio, utilizzando il medesimo poliptoto del v. 193: ἐξηγοῦ σύ μοι / γέρον γέροντι, Τειρεσία· σὺ γὰρ σοφός («o Tiresia, tu che sei vecchio conduci me vecchio, poiché tu sei saggio»). Al contrario, Tiresia replica invitando Cadmo ad andare insieme a partecipare ai riti bacchici: il re non si ritiene in grado di farlo, né tantomeno di guidare egli stesso il profeta vecchio, cieco e bisognoso di assistenza e aiuto, cosicché prorompe nel dubbio espresso al verso 193. Nel frammento sofocleo la frase viene comunemente intesa come una affermazione (anche se in mancanza di un contesto non possiamo del tutto escludere che si trattasse di una domanda). In Euripide la frase non ha valore affermativo, bensì interrogativo⁵⁷, poiché: (1) il verso è all'interno di una sticomitia costituita da una serie di domande (di Cadmo) e risposte (di Tiresia); (2) la replica di Tiresia è molto più logica se compresa come risposta a una domanda. Il messaggio principale che questo verso contiene in Euripide non è tanto connesso a una missione che i due dovranno andare a compiere, quanto all'incapacità provata da uno dei due interlocutori di essere in grado di aiutare l'altro⁵⁸. Se la citazione del verso di Sofocle fatta

⁵⁵ Cf. Sommerstein 2006, pp. 38-39. Su questi propositi cf. *infra* pp. 88-89.

⁵⁶ Sommerstein 2006, p. 37.

⁵⁷ Cf. Dobree 1833; Zieliński 1925; Dodds 1944; Diggle 1994; Guidorizzi 1989; Roux 1972 *ad Bacc.* 193; Radt 1999 *ad fr.* 695.

⁵⁸ Peraltro, si noti che *Bacch.* 193 non è l'unico caso in cui Euripide cita *verbatim* un intero verso sofocleo: il fr. 488 Radt del *Peleus* τὸ μὴ γὰρ εἶναι κρεῖσσον ἢ τὸ ζῆν κακῶς («non essere è meglio che vivere male») si ritrova sostanzialmente identico in Eur. fr. 596 N: οὐκ οὖν τὸ μὴ ζῆν κρεῖσσόν ἐστ' ἢ ζῆν κακῶς («non vivere è meglio che vivere male»).

da Euripide rispecchiava anche lo stesso contesto scenico delle *Phthiotides*, è possibile pensare che nella tragedia sofoclea il verso fosse pronunciato da Peleo o Fenice in un momento in cui l'uno non si sentiva in grado di aiutare l'altro nel fare qualcosa.

Infine, si può anche ipotizzare che il verbo παιδαγωγέω non indichi l'azione fisica del condurre e guidare, bensì quella di educare e insegnare⁵⁹: in questo caso, è possibile immaginare che il frammento fosse probabilmente pronunciato come un rimprovero o un tentativo di correzione.

ἡ πατροκτόνος δίκη

κεκλήτ' ἄν αὐτῷ

La causa per l'uccisione del padre potrebbe essere rivolta contro di lui

(Fr. 696)

Il verbo κεκλήτ(ο) è il perfetto ottativo del verbo καλεῖν: δίκην καλεῖν era un tecnicismo in uso nella lingua greca per esprimere l'apertura di un processo giudiziario⁶⁰. Il dativo αὐτῷ è un dativo di svantaggio o un dativo di agente.

Circa l'espressione ἡ πατροκτόνος δίκη sono state avanzate varie ipotesi: secondo Pearson, l'espressione indicherebbe «a trial for slaying the father of another», come in Eur. *Or.* 193, dove Elettra chiama Clitemestra πατροφόνου ματρός, e in Soph. *Trach.* 1125, dove Eracle descrive Deianira a Illo come πατροφόντου μητρός⁶¹. Lo studioso suggerisce quindi che il fr. 696 vada riferito all'accusa fatta da Neottolemo contro Apollo perché paghi il fio della morte di Achille⁶².

Sommerstein ritiene che il frammento si riferisca a un'accusa contro qualcuno di essere responsabile direttamente o indirettamente per l'uccisione o del proprio padre o del padre dell'accusatore⁶³. Tuttavia, per Sommerstein l'«accusatore» e chi pronuncia le parole del frammento riferendosi a questa stessa accusa possono essere due persone distinte. La frase è secondo lui da attribuire a Fenice, all'interno di una conversazione con Peleo concernente Neottolemo⁶⁴. Considerato comunque Eur. *Or.* 193, è altrettanto possibile che a parlare sia anche Neottolemo stesso. In questo

⁵⁹ *LSJ s.v.* n. 2.

⁶⁰ *LSJ s.v.*; Pearson 1917, vol. 2, p. 307; Sommerstein 2006, p. 35.

⁶¹ Cf. Pearson 1917, vol. 2, p. 306.

⁶² Cf. anche Radt 1999, p. 482.

⁶³ Cf. Sommerstein 2006, p. 34.

⁶⁴ Cf. Sommerstein 2006, p. 35.

caso, ἀντῶ sarebbe sicuramente un dativo di svantaggio da riferire ad Apollo.

E.A.J. Ahrens⁶⁵ ha proposto un'ulteriore plausibile attribuzione, per cui il frammento sarebbe pronunciato da Antigone, figlia del re Eurizione, come espressione del desiderio che Peleo venga debitamente punito per aver ucciso lo stesso Eurizione. Perché questa ipotesi sia valida bisognerebbe accettare anche la ricostruzione della trama delle *Phthiotides* elaborata da Ahrens, secondo la quale la vicenda era incentrata sulla storia di Peleo quando giunse a Phthia dopo essere stato esiliato da Egina a causa dell'omicidio di suo fratello Foco. Il re Eurizione lo accolse e lo purificò, donandogli anche parte del suo regno concedendogli in sposa sua figlia Antigone. In seguito, durante la caccia del cinghiale calidonio Peleo uccise involontariamente il re Eurizione e fu quindi costretto a un nuovo esilio, giungendo presso il re Acasto a Iolco.

Sommerstein afferma che il fr. 696 sarebbe potuto rientrare coerentemente nella ricostruzione di Ahrens solo se l'azione avesse incluso l'arrivo a Phthia della notizia della morte di Eurizione. Sommerstein obietta però che è difficilmente credibile che Sofocle possa aver immaginato Peleo ritornare a Phthia direttamente dopo aver ucciso il suo re, suocero e benefattore a Calidone⁶⁶. Secondo lo studioso, quindi, la diretta implicazione dell'arrivo a Phthia della notizia della morte del re Eurizione sarebbe stata il rientro di Peleo a Phthia. Tuttavia, non è chiaro perché questo sarebbe dovuto avvenire necessariamente: se è per un possibile processo contro di lui che sarebbe implicato dal frammento, si noti che il valore del perfetto ottativo κεκλήτο fa sì che il riferimento al processo sia più un'ipotesi, un desiderio espresso da Antigone, piuttosto che una certezza o un qualcosa che ha già avuto luogo⁶⁷. Escludere questa ipotesi solo per la deduzione che Peleo sarebbe dovuto tornare a Phthia sembra quindi un'obiezione debole.

In ogni caso, per quanto plausibile, l'ipotesi di Ahrens non si configura come l'unica possibile, considerato che delle *Phthiotides* non siamo a conoscenza di niente altro che il contenuto dei tre frammenti appena illustrati.

L'esclusione da parte di Sommerstein dell'ipotesi di Ahrens è all'interno del suo tentativo di dimostrare che *Phthiotides* ed *Ermione* erano la stessa tragedia. Più precisamente, questa eventualità fu suggerita per la prima volta da Vater nel XIX secolo; in seguito, Pearson affermò che il ritenere le

⁶⁵ Cf. Ahrens 1844, pp. 287-288.

⁶⁶ Cf. Sommerstein 2006, p. 16.

⁶⁷ Peraltro, questo valore del perfetto ottativo viene sottolineato dallo stesso Sommerstein (2006, p. 34).

Phthiotides un titolo alternativo della *Ermione* era probabilmente “the most likely solution”, stampando in ogni caso le due tragedie separatamente⁶⁸.

Per sostenere l'identificazione tra *Ermione* e *Phthiotides* Sommerstein si fonda sulla sua convinzione circa l'ambientazione dell'*Ermione* a Phthia. Dato che anche le *Phthiotides* si svolgevano con ogni probabilità in questo luogo, questa coincidenza è il punto di partenza fondamentale per poter poi passare a esaminare – con le interpretazioni appena citate – i tre frammenti delle *Phthiotides* e mostrare che essi possono rientrare nella trama dell'*Ermione* così come da lui ricostruita. Tuttavia, data l'assenza di riassunti o altre fonti sul dramma, il contenuto dei tre frammenti delle *Phthiotides* si presta a una molteplicità di possibili interpretazioni tale da non escludere quella di Sommerstein⁶⁹, ma da fare altresì che essa rimanga nel campo delle mere probabilità.

Prudente e condivisibile è quindi la decisione di Radt, che nella sua edizione delle *Phthiotides* riporta tutte le varie identificazioni, ma non ritiene nessuna delle ipotesi avanzate sufficientemente sicura.

2. Testimonia

La trama dell'*Ermione* ci è giunta tramite il riassunto che ne fornirono gli scolii e il commento di Eustazio a un passo dell'*Odissea*, situato all'inizio del quarto libro, che descrive la scena di un banchetto nuziale, celebrato in occasione delle nozze dei due figli di Menelao – Ermione e Megapente⁷⁰.

⁶⁸ Pearson 1917, vol. 2, p. 306.

⁶⁹ La ricostruzione dell'*Ermione* scena per scena proposta da Sommerstein (2006, pp. 17-19), basata sull'unione dei frammenti di *Ermione* e *Phthiotides*, sulle testimonianze indirette e su ipotesi e considerazioni aggiuntive di Sommerstein stesso, sembra eccessivamente fantasiosa.

⁷⁰ Secondo Danek (1998, pp. 95-96) il matrimonio tra Ermione e Neottolemo, oggetto di un breve cenno nell'*Odissea*, rappresenterebbe un mitologema noto che non richiedeva di essere dettagliato. Questo mitologema avrebbe contenuto già in sé il triangolo Ermione-Neottolemo-Oreste poiché, in tutte le versioni che lo menzionano, Oreste compare come rivale e Neottolemo muore. Le nozze tra Ermione e Neottolemo si collegano a un oracolo per cui senza la presenza di Neottolemo la conquista di Troia sarebbe stata impossibile: Menelao avrebbe quindi chiesto al figlio di Achille di combattere, dandogli in cambio in sposa la figlia Ermione, così come nell'*Iliade* (13.363-381) l'eroe troiano Otrioneo chiede a Priamo la mano di Cassandra a condizione che egli riesca a scacciare gli invasori greci. Un'eco di questa versione del mito è presente nell'*Andromaca* di Euripide (vv. 968-970), dove Oreste afferma che Ermione fu promessa in sposa da Menelao a Neottolemo come ricompensa nel caso in cui il figlio di Achille avesse conquistato Troia. Per quanto riguarda Sofocle, è probabile che

Lo scolio ed Eustazio dipendono da una o più fonti simili, poiché il testo di Eustazio, migliore e più corretto di quello dello scolio, non può dipendere da quest'ultimo nella forma in cui ci è giunto. In particolare, il riassunto del vescovo si rivela fondamentale per colmare la lacuna presente nello scolio in corrispondenza del nome dell'assassino di Neottolema: Τυνδάρεω, lezione di un solo manoscritto, è sicuramente da correggere con Μαχαιρέως, poiché non esiste nessuna altra fonte che attribuisca al nonno di Ermione l'omicidio dell'eroe⁷¹. Peraltro, la proposta di emendare il testo con Ορέστου⁷² è inaccettabile in quanto il termine è totalmente lontano dal testo dello scolio. Si avrà modo di vedere in seguito come questa testimonianza di Eustazio circa la presenza di Macaireo in Sofocle sia un tassello fondamentale nel complicato quadro della morte di Neottolema.

Proseguendo invece ora l'analisi del riassunto esposto dai due commenti all'*Odissea*, è opportuno sottolineare come entrambi i testi mostrino l'esistenza di una tradizione – apparentemente presente in Sofocle – per cui Ermione, prima di essere data in sposa a Neottolema, era già stata data in matrimonio a Oreste⁷³. Questa unione è espressa dal significato del verbo ἐκδοθῆναι, che è «dare in sposa»: tuttavia, “dare” può essere inteso nel senso di promettere o nel senso dell'effettivo svolgersi del matrimonio. Non è mancato infatti chi abbia fatto riferimento a questi testi trattando sempre di «betrothal»⁷⁴. Nell'introduzione del suo commento all'*Andromaca* di Euripide, Stevens afferma che «ἐκδοθῆναι would normally, but perhaps not inevitably, imply that the marriage took place»⁷⁵. Nondimeno, nello

anch'egli avesse presentato questo elemento della storia: tuttavia, dai riassunti dell'*Ermione* possiamo dedurre soltanto l'esistenza nel dramma di una promessa compiuta da Menelao a Troia, ma non le sue modalità o ragioni.

⁷¹ I due nomi si assomigliano molto graficamente e l'errore è una banalizzazione molto semplice. Cf. *supra* n. 4.

⁷² Cf. Wagner 1891, p. 277. Per la responsabilità di Oreste nella morte di Neottolema cf. *infra* pp. 95-96. Si noti inoltre che Wagner considera del tutto inaffidabile il testo di Eustazio, mettendo in dubbio molte sue affermazioni sulla base di ipotesi e decisioni arbitrarie: caustico è in proposito il commento di Pearson, per cui lo studioso tedesco «prefers to follow the guesses of Welcker and Ribbeck to the plain statement of our only direct authority» (Pearson 1917, p. 143).

⁷³ Friedrich ha fatto notare che la rivalità tra Neottolema e Oreste per Ermione rispecchia in un certo modo la rivalità dei loro padri, Achille e Agamennone, per Briseide (Friedrich 1953, p. 50).

⁷⁴ E.g. Pearson 1917, p. 142; Allan 2000, p. 16; Centanni 2011, p. 46, n. 31.

⁷⁵ Stevens 1971, p. 4, n. 1. È invece interessante notare che nella voce *Hermione* del *LIMC* (pp. 388-390) L. Kahil menziona prima il matrimonio presente nell'*Odissea* tra «Ermione e Neottolema, poi una seconda versione, per la quale Ermione era stata promessa a Oreste da Tindareo, suo nonno, prima della guerra di Troia. Tuttavia,

scolio al testo omerico l'accezione del verbo può essere dedotta dall'espressione ἀφαιρεθῆναι τὸν Ὀρέστην τῆς γυναικός⁷⁶, nonché dalla successiva proposizione πάλιν δὲ αὐτῇ συνοικῆσαι τὸν Ὀρέστην: se Oreste fu privato della moglie e poi tornò di nuovo a vivere insieme con lei, i termini τῆς γυναικός, πάλιν e συνοικῆσαι sono dei segnali inequivocabili del fatto che il matrimonio aveva avuto luogo e che in precedenza c'era già stata una convivenza tra i due. Il verbo implica quindi, in questo contesto, che Oreste e Ermione vissero insieme come marito e moglie, prima che Ermione venisse riassegnata a Neottolemo; il verbo non sembra usato per intendere semplicemente un "promettere in sposa" che poi non trova realizzazione.

In Eustazio, invece, l'ambiguità tra il "promettere" e il "dare" in sposa è risolta a favore della seconda accezione poiché, subito prima del riassunto dell'*Ermione*⁷⁷, egli scrive che Agamennone aveva promesso in sposa la figlia ad Achille, ma le nozze naufragarono dato che entrambi morirono: al contrario, Ermione fu data in sposa da Menelao a Neottolemo, e proprio a sostegno di questa sua affermazione il vescovo introduce di seguito il riassunto dell'*Ermione* di Sofocle. L'essere data in sposa di Ermione a Neottolemo è espresso in greco con εἰς γάμον ἐκδοθείσης, participio aoristo passivo del verbo ἐκδίδωμι. Successivamente, il verbo viene ripetuto all'interno della sintesi dell'*Ermione* nella sua forma di infinito aoristo passivo – *i.e.* ἐκδοθῆναι –, senza specificare εἰς γάμον: tuttavia, è ragionevole pensare che la sua accezione rimanga invariata e che – come nello scolio – anche in questo caso il verbo implichi l'avvenuta unione tra Ermione e Oreste. Peraltro, l'espressione secondo cui Ermione sarebbe stata «strappata» a Oreste sarebbe forse un po' eccessiva a fronte di una rottura di una "mera" promessa⁷⁸.

Che Ermione fosse stata effettivamente sposata con Oreste, prima di venir data a Neottolemo, è riportato anche dallo scolio a Eur. *Andr.* 32⁷⁹,

Neottolemo la rapì a Oreste dal cui *matrimonio* era rimasta senza figli e muore a Delfi per la mano del solo Oreste o dei compagni» (trad. e corsivo miei).

⁷⁶ Pontani sceglie τῆς γυναικός lezione di tre manoscritti (HOT), mentre Dindorf stampa ταύτην, presente però soltanto in E.

⁷⁷ Cf. Eust. *Comm. ad Hom. Od.*, ed. Stallbaum 1825-1826, vol. 1, p. 141.24-26.

⁷⁸ È appena il caso di notare che Eustazio fa uso del medesimo verbo in altre tre occasioni, sempre in riferimento alla possibilità di "dare in sposa" Elena (cf. *Comm. ad Hom. Il.*, vol. 1 pp. 656 riga 25; 686 riga 10; vol. 4, p. 983 riga 18). Inoltre, il significato "dare in sposa" si ritrova anche in *schol. in Hom. Il.* 13. 348-350.

⁷⁹ Nonché da fonti classiche latine che dipendono da quelle greche: cf. *e.g.* Hyg. 123 ed. Marshall 1993: *Neoptolemus [...] postquam audivit, Hermionem sponsam suam Oresti esse datam in coniugium, Lacedaemonem venit et a Menelao sponsam suam petit. cui ille fidam suam infirmare noluit Hermionenque ab Oreste abduxit et Neoptolemo dedit. Orestes iniuria*

che afferma che nei tragediografi Filocle e Teognide⁸⁰ Ermione fu data in sposa da Menelao a Neottolemo già incinta di Oreste:

ὁ μὲν Εὐριπίδης ἄπαιδα ἐκ Νεοπτολέμου φησὶν εἶναι τὴν Ἑρμιόνην, ὁ δὲ Λυσίμαχος ταύτην παρ' αἰνείου⁸¹ οὕτως γράφων [frg. 14]: 'γήμαντα δ' Ἑρμιόνην τὴν Μενελάου καὶ Ἑλένης καὶ μετὰ ταῦτα Λεώνασσαν τὴν Κλεοδαίου τοῦ Ὑλλου * * ἐξ ἐκείνης μὲν γενέσθαι Μολοσσόν, ᾧ ὁμώνυμον τὴν χώραν καὶ τοὺς ἄνδρας Μολοσσούς κληθῆναι, ἐκ δὲ τῆς Λεωνάσσης Πάνδαρον Γένεον Δωριέα Πέργαμον Εὐρύλοχον'. ταῦτα μὲν Λυσίμαχος οὕτως· Φιλοκλῆς δὲ ὁ τραγωδοποιὸς [frg. 2] καὶ Θεόγνις προεκδοθῆναί φασιν ὑπὸ Τυνδάρεω τὴν Ἑρμιόνην τῷ Ὀρέστη καὶ ἤδη ἐγκυμοῦσαν ὑπὸ Μενελάου δοθῆναι Νεοπτολέμῳ καὶ γεννησάμενην Ἀμφικτυόνα· ὕστερον δὲ Διομήδει συνοικῆσαι. Σωσιφάνης δὲ καὶ Ἀσκληπιάδης φασὶν ἐξ αὐτῆς Νεοπτολέμῳ Ἀγχίαλον γενέσθαι, Δεξιὸς δὲ Φθῖον, Ἀλέξανδρος δὲ Πηλέα· Σκληριάς δὲ ἐκ μὲν Ἀνδρομάχης Μεγαπένθη, ἐκ δὲ Ἑρμιόνης Ἀγέλαον, Μενεσθεὺς δὲ ὁ Ἀθηναῖος ὑπὸ Μῆστορος εἰς εἰρκτὴν ἐμβληθῆναι αὐτὴν, Μέναιχος δὲ καὶ Ἀπολλόδωρος ἑαυτὴν διαχρήσασθαι. Πρόξενος δὲ ἐν τῇ πρώτῃ τῶν Ἑπειρωτικῶν Νεοπτολέμου μὲν Πίελόν φησι γεγονέναι, τὸν καὶ Πηλέα· οὐ μὴν ὅτι ἐξ Ἑρμιόνης, παραδεδήλωται⁸².

Euripide dice che Ermione non aveva avuto figli da Neottolemo, mentre Lisimaco dice che questa * * scrivendo così: «sposando Ermione figlia di Menelao e dopo queste cose Leonassa figlia di Cleodaio figlio di Illo * * da

accepta Neoptolemum Delphis sacrificantem occidit et Hermionen recuperavit: cuius ossa per fines Ambraciae sparsa sunt, quae est in Epiri regionibus («Dopo che Neottolemo venne a sapere che Ermione sua promessa sposa era stata data in sposa a Oreste, giunse a Sparta e chiese a Menelao la sua promessa sposa. Menelao non volle venir meno alla sua promessa e strappò Ermione a Oreste e la diede a Neottolemo. Oreste, a causa dell'offesa ricevuta, uccise Neottolemo a Delfi e recuperò Ermione: le ossa di Neottolemo furono sparse per il territorio dell'Ambracia, che è nella regione dell'Epiro»). La prima parte del racconto di Igino sembra una traduzione latina della stessa fonte sui cui si basano gli scoli all'*Odissea*. È possibile che entrambi i testi attingessero ai riassunti (*hypotheseis*) delle tragedie antiche: il debito di Igino nei loro confronti è stato variamente sostenuto (Cf. Cameron 2004, p. 45; Carrara 2009, p. 246) o messo in dubbio dalla critica (Cf.: Huys 1996, 1997, con ulteriore bibliografia; Van Rossum-Steenbek 1998, p. 29; Smith, Trzaskoma 2007, p. xlvii).

⁸⁰ A parte questa menzione dello scolio, non ci sono giunte altre notizie sul contenuto delle due tragedie concernenti le vicende di Ermione composte da questi autori (Cf. Snell 1986 *s.v.*).

⁸¹ In apparato Schwartz (1891 *ad. loc.*) specifica che «ταύτην παρ' αἰνείου corrupta et mutila».

⁸² *Schol. in Eur. Andr.* 32, ed. Schwartz 1891, pp. 253-254.

quella nacque Molosso, dal quale vengono chiamati con lo stesso nome il territorio e il popolo dei Molossi, mentre da Leonassa nacquero Pandaro, Genoo, Dorieo, Pergamo ed Euriloco». Così Lisimaco afferma queste cose. Diversamente, Filocle il tragediografo e Teognide dicono che Ermione fu prima data in sposa da Tindareo a Oreste e che, già incinta, fu data da Menelao a Neottolemo, e che mise al mondo Anfizione; poi abitò insieme con Diomede. Sosifane⁸³ e Asclepiade sostengono che a Neottolemo nacque da Ermione Anchialo, mentre Dexio [dice che nacque] Phthio, e Alessandro [dice che nacque] Peleo; Scleriade⁸⁴ invece dice che da Andromaca nacque Megapente, mentre da Ermione Agelao; Menesteo l'Ateniese afferma che essa fu gettata in prigione da Mestoro, mentre Menecmo e Apollodoro dicono che ella fu uccisa. Prosseno nel primo libro degli *Epirotica*⁸⁵ afferma che da Neottolemo nacquero Pielo e Peleo; non è dato alcun suggerimento [su chi sia nato] da Ermione.

Anche in questo caso, salvo dover supporre che ci sia stata un'unione "extra-matrimoniale"⁸⁶, il verbo προεκδοθῆναι ha il chiaro significato di dare in sposa, visto che subito dopo il testo specifica che Ermione fu data a Neottolemo già incinta: l'aggiunta del preverbo προ- è forse volta proprio a sottolineare la precedenza temporale del matrimonio di Ermione con Oreste rispetto a quello con Neottolemo.

Lo scoliasta si sofferma poi nel citare i diversi nomi riportati nei vari autori per il figlio avuto da Neottolemo ed Ermione.

2.1 La morte di Neottolemo

Il riassunto degli scoli all'*Odissea* e di Eustazio ci informa che nell'omonima tragedia Ermione ritornava da Oreste dopo la morte di Neottolemo. Sulle circostanze della morte, avvenuta, come si è visto, a Delfi, circolavano numerose versioni, che si differenziavano per il grado di "colpevolezza" o meno di Neottolemo⁸⁷, per le modalità precise della sua morte, e per altri aspetti ancora. Per avere un'idea della complessità della tradizione in cui

⁸³ Cf. *FGrH* 92 F 7.

⁸⁴ Cf. *FGrH* 213 F 3.

⁸⁵ Prosseno (*FGrH* 703) fu uno storico contemporaneo del re Pirro (319-272 a.C.): i suoi *Epirotica* erano un'opera incentrata sulle vicende dell'Epiro.

⁸⁶ Di questo avviso sembra essere Allan: «the scholiast on *Andr.* 32 states that Philocles and Theognis [...] presented Hermione as already *betrotted* by Tyndareus to Orestes, and pregnant by him, before being given by Menelaus to Neoptolemus» (Allan 2000, p. 17, n. 53, corsivo mio).

⁸⁷ Cf. Burkert 1972, p. 136.

si inserisce il racconto dell'*Ermione*, si possono classificare le varie fonti a partire da due macro-gruppi⁸⁸ in cui, in un caso, Neottolemo viene ucciso "a ragion veduta", dato che si reca a Delfi con intenzioni malvagie, nell'altro, egli è ucciso anche se spinto da buoni propositi. Queste le varianti della prima situazione:

1) Neottolemo si reca a Delfi per ottenere giustizia da Apollo della morte del padre⁸⁹ e rubare le offerte del tempio⁹⁰, per cui viene ucciso da un sacerdote di Apollo, chiamato Macaireo⁹¹ o Filossenida⁹².

2) Scopo esclusivo di Neottolemo è saccheggiare il tempio per conquistare il Peloponneso⁹³.

Nel secondo gruppo, Neottolemo non è mosso da cattive intenzioni ed è ucciso "immeritabilmente":

1) N. si reca al santuario di Delfi per onorare Apollo⁹⁴ e viene ucciso durante un sacrificio da una lama delfica⁹⁵, o per volontà di Apollo⁹⁶, o da Oreste⁹⁷.

⁸⁸ La seguente classificazione è indebitata con J. Fontenrose (1960, pp. 212 ss.) ed E. Suárez de la Torre (1997, pp. 154-155).

⁸⁹ Eur. *Or.* 1657; nell'*Andromaca*, questo è il motivo della prima delle due visite di Neottolemo a Delfi (Eur. *Andr.* 51-55; 1002-1003; 1106-1108). Il motivo vendicativo è attestato anche in *schol. in Pind. Nem.* 7.58: Drachmann 1927, p. 125.3-6; Strab. 9.3.9; Apollod. *Epit.* 6.14. Si noti infine che – secondo quanto ci testimonia Eustazio – questo sembra essere stato il motivo del viaggio espresso anche nell'*Ermione* di Sofocle. Se l'*Andromaca* fosse posteriore all'*Ermione*, tra le fonti che ci sono giunte Sofocle sarebbe quindi il primo ad averlo presentato – se non inventato.

⁹⁰ Il dettaglio di depredare il tempio potrebbe essere la modalità concreta con cui si pensò che Neottolemo volesse punire Apollo. L'intenzione del saccheggio è attribuita al figlio di Achille da Oreste in Eur. *Andr.* 1092-1095; Pausania (10.7.1) menziona un attacco generico; Strabone (9.3.9) e Apollodoro (*Epit.* 6.14) citano sia il motivo vendicativo che il saccheggio. Apollodoro aggiunge anche che, dopo averlo depredato, Neottolemo incendiò il tempio.

⁹¹ A seguito delle sue cattive intenzioni contro Apollo e contro il tempio, Neottolemo viene assassinato da Macaireo in Strabone (9.3.9) e Apollodoro (*Epit.* 6.14). Il nome Macaireo compare anche in Asclep. Trag. *FGrH* 12 F 15; *schol. in Eur. Andr.* 1151. Asclepiade e lo scolio all'*Andromaca* non forniscono le ragioni della morte dell'eroe.

⁹² Alla sola menzione di questo nome dell'assassino si limita lo *schol. in Eur. Andr.* 53 = Soudas *FGrH* 602 F 9.

⁹³ *Schol. in Pind. Nem.* 7.58: Drachmann 1927, p. 125.1-3.

⁹⁴ Pind. *Nem.* 7.40, ove Neottolemo offre al dio le primizie della guerra di Troia; Dictys 6.12.

⁹⁵ Neottolemo viene ucciso da una lama delfica in Pind. *Nem.* 7.40-42; *schol. in Pind. Nem.* 7.58: Drachmann 1927, p. 125.9-12.

⁹⁶ Pind. *Pean.* 6.110-120.

⁹⁷ Apollodoro (*Epit.* 6.14) cita una versione del mito per cui Oreste uccise Neotto-

2) N. decide di andare a Delfi per la seconda volta, per scusarsi con il dio dopo averlo precedentemente offeso: Oreste è il responsabile della sua morte, o, meglio, ne è co-responsabile insieme ad Apollo⁹⁸. L'omicidio è compiuto da un uomo di Delfi⁹⁹; gli scoli attribuiscono a quest'uomo il nome, comune in altre fonti, di Macaireo¹⁰⁰.

3) N. va a Delfi per chiedere all'oracolo la ragione della mancanza di figli da Ermione¹⁰¹ ed è ucciso da Macaireo o da una *machaira*¹⁰².

Esistono infine alcuni casi in cui le ragioni del viaggio a Delfi di Neottolemo non vengono specificate, ma viene semplicemente affermato che egli fu ucciso a Delfi¹⁰³.

lemo a Delfi, senza specificare le ragioni per cui il figlio di Achille si trovasse lì. In seguito, probabilmente nel IV sec. d.C. (cf. Colonna 1987, p. 25), Eliodoro (2.34) accennerà brevemente al fatto che Neottolemo «fu ucciso a tradimento» (ἐδολοφονήθη) da Oreste presso l'altare di Apollo a Delfi, senza specificare le ragioni del delitto.

Nel racconto di Ditti (6.13), invece, tra il popolo si sparge la voce che Oreste abbia ucciso Neottolemo, ma l'autore non conferma la veridicità di questa voce e rimane vago in proposito.

⁹⁸ Cf. Eur. *Andr.* 1092-1095; 1110 ss.; 1147-1149; 1161-1165; 1211 ss. Si noti che Oreste specifica che Neottolemo pagherà caro il motivo vendicativo della sua prima visita e che, nonostante il suo pentimento, Apollo lo punirà (cf. Eur. *Andr.* 1002-1006).

⁹⁹ Cf. Eur. *Andr.* 1149-1152: [...] ἐνθ' Ἀχιλλέως πίτνει / παῖς ὀξυθήκτωι πλευρὰ φασγάνωι τυπεῖς / [Δελφοῦ πρὸς ἄνδρὸς ὅσπερ αὐτὸν ὤλεσεν] / πολλῶν μετ' ἄλλων («Poi il figlio di Achille cadde colpito al fianco da una spada affilata [da un uomo di Delfi che lo uccise] insieme con altri»). Il verso 1151 è stato espunto a metà dell'Ottocento da Hartung, seguito poi da Diggle 1984, Lloyd 1994 e Kovacs 1995. La specificazione ὅσπερ αὐτὸν ὤλεσεν sembra «intolerably weak» (Lloyd 1994, p. 159) e fa propendere per l'espunzione. Murray e Stevens mantengono invece il verso, ma Stevens *ad loc.* commenta che forse Hartung ha ragione.

¹⁰⁰ *Schol. in Eur. Andr.* 1151.

¹⁰¹ *Schol. in Pind. Nem.* 7.58: Drachmann 1927, pp. 124-125; Pherecyd. *FGrH* 3 F 64a, apud *schol. in Eur. Or.* 1655.

¹⁰² Cf. Pherecyd. *FGrH* 3 F 64a = fr. 64a ed. Fowler 2000: il testo del frammento è corrotto e, secondo alcuni, raccontava di un suicidio e non di un omicidio: cf. *infra* pp. 105-109.

¹⁰³ Pausania menziona tre volte la morte di Neottolemo: nel primo libro della sua opera afferma che la Pizia ordinò ai Delfi di ucciderlo (1.13.9); in un altro libro attesta che Neottolemo venne assassinato da un sacerdote di Apollo (10.24.4), rinviando a un ulteriore passo dove la morte di Neottolemo è citata quale «contrappasso» e punizione esemplare per l'empietà dimostrata dal figlio di Achille nell'assassinio di Priamo (4.17.4).

Igino afferma che Neottolemo fu ucciso da Oreste mentre compiva un sacrificio a Delfi (cf. *supra* n. 79); Oreste è il responsabile dell'omicidio anche in Virgilio e in Servio (*Aen.* 3.330), i quali non menzionano però il viaggio a Delfi.

Nel redigere il proprio racconto delle circostanze della morte di Neottolema, Sofocle probabilmente reagiva e si confrontava con le versioni attestate nelle prime fonti a noi note: Pindaro e Ferecide¹⁰⁴.

Pindaro descrive la morte del figlio di Achille in due componimenti: il sesto Peana e la settima Nemea.

Dal sesto Peana, dedicato agli Egineti in occasione delle feste delfiche *Theoxenia* e pervenutoci in uno stato frammentario, si può evincere che Neottolema era venerato a Delfi e probabilmente aveva un ruolo speciale o alle feste *Theoxenia* o nel culto delfico in generale¹⁰⁵: nel testo l'eroe «is at once a negative paradigm for a singer who wants to avoid disruption to the sacrifice, but also, as θεμισκόπος [cf. Pind. *Nem.* 7. 47], the guarantor of the success of the *Theoxenia*»¹⁰⁶. Nella seconda triade del componimento è presentata la storia dell'eroe dal suo arrivo a Troia fino alla sua morte a Delfi, che ha luogo durante un banchetto sacrificale per volontà di Apollo, che punisce così l'assassinio efferato di Priamo compiuto dall'eroe acheo presso l'altare di Zeus Herkeios:

ᾠ[μο]σε [γὰρ θε]ός,
 γέ[ρον] θ' ὄ[τι] Πριάμον
 π[ρ]ὸς ἔρκειον ἦναρε
 βωμὸν ἐ[πεν]θορόντα, μή νιν εὐφρον' ἐς οἴ[κ]ον
 μ]ήτ' ἐπὶ γῆρας ἰξέ-
 μεν βίου· ἄμφιπόλοισι δὲ
 μ]υρ[ι]ᾶν περὶ τιμᾶν
 δηρι]αζόμενον κτάνεν
 ἔν]τεμέ]νεϊ φίλω γᾶς παρ' ὀμφαλὸν εὐρύν¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Ferecide di Atene scrisse molti lavori di carattere mitologico e genealogico, principalmente intorno al 465 a.C. (cf. Fowler 2000, p. 272; Thomas 1989, pp. 161-178; Dolcetti 2004, pp. 12 ss.)

¹⁰⁵ Cf. Rutherford 2001, p. 314.

¹⁰⁶ Rutherford 2001, p. 315. L'affermazione di Pausania (1.4.4) per cui il culto di Neottolema iniziò dopo l'attacco dei Galli respinto nel 278 a.C. è stata aspramente criticata da B. Currie poiché, prima di quella data, la supposta ἀτιμία dell'eroe non fu un fatto storico, bensì un'articolazione mitica delle caratteristiche del culto eroico, un caso di «overliteral understanding» di un tipico motivo mitico: il dio e l'eroe che sono appaiati simbioticamente nel culto sono presentati come antagonisti nel mito (Currie 2005, p. 306). Peraltro, anche il motivo dell'eroe ostile che aiuta è ricorrente all'interno del *cultic role* (Currie 2005, p. 306; si rinvia anche alle note 64-65-66 per ulteriori riferimenti a supporto di questa ipotesi).

¹⁰⁷ Pind. *Peana*. 6.112-120, ed. Rutherford 2001.

Il dio infatti giurò che, dato che [Neottolemo] aveva ucciso l'anziano Priamo mentre si slanciava verso l'altare di Zeus Herkeios, non avrebbe raggiunto né la sua casa piena di gioia né la vecchiaia della vita. Mentre egli stava litigando con gli attendenti per gli innumerevoli onori Apollo lo uccise nel suo stesso santuario presso il grande ombelico della terra.

Il problema principale per interpretare questi versi è la spiegazione di *μυριᾶν περὶ τιμᾶν* (v. 118): il testo del papiro (P. Oxy. 841) è corrotto e preserva solo *[.]υρι[.]*. La *lectio μυριᾶν*, basata sugli scoli a *Nem.* 7.94a¹⁰⁸, farebbe interpretare l'intero sintagma come le vaste porzioni delle offerte di un grande rito sacrificale¹⁰⁹. Tuttavia, alcuni stampano il testo come *κυριᾶν περὶ τιμᾶν*, *i.e.* per le giuste carni sacrificali o riparazioni¹¹⁰. Alla base di questa scelta c'è la convinzione che il testo pindarico fu emendato dagli studiosi antichi – *in primis* Aristarco – per “far quadrare” la loro interpretazione dell'opera pindarica, secondo la quale, mentre l'immagine di Neottolemo tratteggiata da Pindaro nel Peana era negativa, la settima Nemea sarebbe stata una sorta di ritrattazione del poeta e riabilitazione dell'eroe¹¹¹.

Se la lacuna del v. 118 del Peana fosse colmata con l'aggettivo *κυριᾶν*, difficilmente potrebbe essere rintracciata nel Peana una qualche offesa di Pindaro nei confronti di Neottolemo¹¹². In ogni caso, sia leggendo *μυριᾶν* che *κυριᾶν*, quel che conta è che Neottolemo muore durante una lite intorno alla spartizione del banchetto sacrificale: se nel Peana è già

¹⁰⁸ Cf. Drachmann 1927, p. 129.5 ss., che stampa però *μοιριᾶν*, congettura di Boeckh.

¹⁰⁹ Cf. Rutherford 2001, p. 313, che intende *τιμή* come la porzione di un sacrificio.

¹¹⁰ L'integrazione *κυριᾶν* fu proposta da Bornemann (1892, p. 290), seguito da Housman (1908, p. 12), Kirkwood (1982, pp. 316-317) e Maehler (1989, p. 30). Secondo Currie (2005, p. 327, n. 172) l'accezione della parola *τιμή* come “riparazione” sarebbe sostenuta dallo *schol. in Pind. Nem.* 7.58 (= Drachmann 1927, p. 125.3-6). In questo passaggio lo scolio (sul cui contenuto cf. *infra* p. 99) cita, fra le ragioni possibili del viaggio di Neottolemo a Delfi, il motivo vendicativo (*διάφοροι αἰτιαί, δι' ἃς ἦλθεν εἰς Δελφοὺς Νεοπτόλεμος [...] ἄλλοι δὲ ὅτι δίκας αἰτήσων τοῦ πατρὸς τὸν θεόν*): probabilmente Currie deduce quindi l'accezione della parola *τιμή* come “riparazione” dal fatto che, se Neottolemo era andato a Delfi per vendicarsi, era andato per chiedere riparazioni.

¹¹¹ Cf. Currie 2005; Heath 1993. In estrema sintesi, è questo il nucleo della cosiddetta *apology theory*, che ha diviso e continua a dividere i critici: per il suo contenuto e il testo degli scoli su cui è basata, nonché un riassunto delle maggiori posizioni pro e contro si rinvia a Rutherford (2001, p. 321, n. 4) e Currie (2005, pp. 321-322).

¹¹² La morte di Neottolemo per mano di Apollo «was probably meant to elevate Neoptolemos rather than to disgrace him» (Currie 2005, p. 327).

esplicitato che non è per questa lite che Apollo decide di ucciderlo, nella settima Nemea, invece, il *focus* è spostato proprio su questa lite. Ciò che cambia tra i due racconti è la prospettiva da cui Pindaro narra la vicenda: contrariamente al sesto Peana, nella settima Nemea l'accento non è posto sull'azione del dio Apollo, ma sulla lite che scoppia tra Neottolemo e i sacerdoti del dio¹¹³. Nel Peana al centro dell'attenzione c'è la potenza del dio Apollo, nella Nemea il *focus* è sulla fama degli Eacidi¹¹⁴.

Nella settima Nemea Pindaro descrive nuovamente il viaggio di Neottolemo a Delfi nel quale l'eroe portò al dio le primizie della guerra di Troia: gli scoli al testo commentano questa visita fornendone tre probabili motivi (1. per chiedere ragione della sterilità dell'unione con Ermione; 2. per depredare il tempio di Delfi; 3. per ottenere giustizia della morte del padre), per poi concludere affermando che il poeta non presentò nessuna di queste cause:

διάφοροι αἰτιαί, δι' ἅς ἦλθεν εἰς Δελφοὺς Νεοπτόλεμος· καὶ οἱ μὲν φασιν ὅτι παίδων αὐτῶ οὐ γινομένων ἐξ Ἑρμιόνης ἦλθε παρὰ τοῦ θεοῦ πεισόμενος ὡς παιδοποιήσεται· οἱ δὲ ὅτι ἐπιτιθέμενος τοῖς Πελοποννήσου πράγμασι διαρπάσαι πρῶτον ἐπέβαλε τὸ ἐν Δελφοῖς ἱερὸν ἦτοι χρηστήριον· ἄλλοι δὲ ὅτι δίκας αἰτήσων τοῦ πατρὸς τὸν θεόν·

ὅτε κέν σε Πάρις καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων

ἔσθον ἔοντ' ὀλέσωσιν ἐπὶ Σκαιῆσι πύλησιν (X 359 = Hom. II. 22. 359). οὐκ ἔοικε δὲ συγκατατίθεσθαι ὁ Πίνδαρος ταύταις ταῖς αἰτίαις, ἀλλ' ὅτι τιμήσων ἦλθε τὸν θεόν¹¹⁵.

Sono diverse le cause per cui Neottolemo andò a Delfi: alcuni dicono che egli, poiché non aveva avuto figli da Ermione, andò per chiedere al dio come avrebbe potuto averne; altri perché, volendo attaccare il Peloponneso, tentò dapprima di depredare il tempio ovvero l'oracolo di Delfi. Altri ancora poiché voleva ottenere giustizia dal dio per la morte del padre: «quando Paride e Febo Apollo ti uccideranno, per quanto tu sia valoroso, presso le porte Scee». Pindaro non sembra accordarsi con queste cause [del viaggio di Neottolemo a Delfi], ma [dice] che andò per onorare il dio.

È proprio durante il sacrificio in onore del dio che Neottolemo viene ucciso:

¹¹³ Nagy (1979, cap. 7) ha tracciato un parallelismo tra il canto di Demodoco (*Od.* 8.72-82) sull'oracolo di Delfi e la lite che scoppia tra Achille e Odisseo durante un banchetto e la lite tra Neottolemo e i sacerdoti di Delfi.

¹¹⁴ Cf. Bernard 1996, p. 106.

¹¹⁵ *Schol. in Pind. Nem.* 7.58: Drachmann 1927, pp. 124-125.

ᾠχετο δὲ πρὸς θεόν,
κτέαν' ἄγων Τρωιάθεν ἀκροθινίων·
ἵνα κρεῶν νιν ὑπὲρ μάχας ἔλασεν ἀντιτυχόντ' ἀνήρ μαχαιρά¹¹⁶.

Andò dal dio, portando le primizie da Troia; lì, caduto in una lite sulle carni (di un sacrificio), un uomo lo colpì con un coltello sacrificale.

La μάχαιρα con cui Neottolemo viene trafitto designava tutti i tipi di coltelli utilizzati nell'ambito nei riti sacrificali¹¹⁷. Lo scolio al testo di Pindaro nota che per i Delfi era normale sottrarre a chi compiva un sacrificio le proprie offerte:

62a: φασὶ τοῦ Νεοπτολέμου θύοντος τοὺς Δελφοὺς ἀρπάζειν τὰ θύματα, ὡς ἔθος αὐτοῖς· τὸν δὲ Νεοπτόλεμον δυσανασχέτως ἔχοντα διακωλύειν· αὐτοὺς δὲ διαχρήσασθαι αὐτὸν ξίφη ἔχοντας¹¹⁸.

Dicono che, mentre Neottolemo stava compiendo un sacrificio, i Delfi gli sottrassero le offerte, come era loro costume; allora Neottolemo, non potendolo sopportare, li ostacolò: ed essi, armati di spade, lo uccisero.

L'annotazione dello scolio riflette il fatto che la rapacità dei Delfi e la δελφικὴ μάχαιρα divennero proverbiali¹¹⁹: chi sacrificava a Delfi non avrebbe mangiato la carne offerta¹²⁰. Inoltre, lo scolio prosegue citando un'altra variante del mito:

62b: ἄλλως. Ἀσκληπιάδης διὰ τῶν Τραγωδουμένων φησὶν οὕτως· περὶ μὲν οὖν τοῦ θανάτου [sc. τοῦ Νεοπτολέμου] σχεδὸν ἅπαντες οἱ ποιηταὶ συμφωνοῦσι, τελευτῆσαι μὲν αὐτὸν ὑπὸ Μαχαιρέως, ταφῆναι δὲ τὸ μὲν πρῶτον ὑπὸ τὸν οὐδὸν τοῦ νεώ, μετὰ δὲ ταῦτα Μενέλαον ἐλθόντα ἀνελεῖν καὶ τὸν τάφον ποιῆσαι ἐν τῷ τεμένει. τὸν δὲ Μαχαιρέα φησὶν υἱὸν εἶναι <τοῦ> Δαίτα¹²¹.

Diversamente, Asclepiade nei suoi *Tragodoumena* afferma: “sulla sua [sc. di Neottolemo] morte quasi tutti i poeti sono concordi sul fatto che fu ucciso

¹¹⁶ Pind. *Nem.* 7.40-42.

¹¹⁷ Cf. Berthiaume 1982, p. 109, n. 14.

¹¹⁸ *Schol. in Pind. Nem.* 7.62a, ed. Drachmann 1927, p. 125.9-12.

¹¹⁹ Anche la Νεοπτολέμειος τισις, la punizione di Neottolemo, divenne proverbiale (Paus. 4.17.4), per cui si suppone che la versione del mito per cui Apollo punì la ὕβρις dell'eroe fosse la più nota (cf. Radt 1958, pp. 155 ss.)

¹²⁰ Arist. *Pol.* 1252b2; Hesch. *Prov. Coisl.* 105 = *App. Prov.* 194, *Paroem. Gr.* I 393; Hy. *Ap.* 535; Ar. fr. 684, citati in Delcourt 1965, p. 39, n. I.

¹²¹ *Schol. in Pind. Nem.* 7.62b, ed. Drachmann 1927, p. 125.13-18.

da Macaireo, e che dapprima fu sepolto sotto la soglia del tempio, ma che poi Menelao, sopraggiunto, lo prese e fece la tomba nel recinto sacro". Dice anche che Macaireo era figlio di Daita.

Asclepiade di Tragilo visse nel IV sec. a.C., per cui la sua affermazione che quasi tutti i poeti menzionano Macaireo come assassino di Neottolemo fa ipotizzare – considerate le informazioni che ci fornisce il riassunto dell'*Ermione* di Eustazio – che, oltre a Sofocle, anche altri vari poeti (presumibilmente tragici, dato il titolo dell'opera di Asclepiade) chiamassero così l'omicida¹²².

Secondo Jacoby l'affermazione di Asclepiade era esagerata¹²³: si può obiettare però che, visto che non siamo in grado di stabilire quali fossero tutte le tragedie che leggeva Asclepiade, non abbiamo elementi sufficienti per metterla in dubbio o smentirla.

I nomi "Macaireo" e "Daita" sono evidentemente parlanti: Burkert sottolinea che Macaireo, l'"uomo-coltello", figlio di Daita, "banchetto", non è considerato dalle genealogie un criminale, ma anzi insignito dello *status* di sacerdote¹²⁴. Secondo la Delcourt, invece, i due nomi fanno pensare a una letteratura satirica e anticlericale contro l'avidità dei Delfi¹²⁵. Che il

¹²² Non sappiamo se e in che modo Filocle e Teognide avessero trattato la morte di Neottolemo. Macaireo comparirà poi in fonti più tarde come Strabone e Apollodoro (cf. *infra* pp. 110-113), nonché Euseb. a. 859.2 p. 54 Schoene; Georg. Symbol. p. 200.4 Mosshammer.

Si noti inoltre che Allan afferma che in Sofocle l'assassino è Macaireo, «a significant if obvious name perhaps extrapolated from the Pindaric version. Alternatively, Sophocles may be alluding to an already established legend» (Allan 2000, p. 29, n. 26). Dato che si è appena avuto modo di notare che in Pindaro Macaireo non era affatto presente, probabilmente Allan intendeva riferirsi alla tradizione riflessa da Pindaro, e presente con altri dettagli in altre versioni letterarie.

¹²³ Jacoby ad *FGrH* 12 F 15. Secondo il filologo tedesco, l'affermazione non sarebbe invece errata se riferita al fatto che la morte di Neottolemo ebbe luogo a Delfi: tuttavia, si è visto come il testo di Asclepiade affermi chiaramente il contrario. Jacoby aggiunge che, per rintracciare la genesi della storia della morte di Neottolemo e comprenderne meglio il contenuto, dovremmo avere più materiale a disposizione; l'unica certezza in proposito è – a suo avviso – che nell'epica non c'è alcun riflesso di questa storia.

¹²⁴ Cf. Burkert 1972, p. 136.

¹²⁵ Cf. Delcourt 1965, p. 39. La studiosa nota anche che il nome *Machaireus* non appare da nessuna parte nei poeti classici, ma solo in scoliasti, mitografi e geografi di epoca più tarda – fatto che non assicura che essi lo abbiano trovato esplicitamente nei testi classici. In effetti, è vero che a volte le fonti danno un nome a personaggi anonimi: Glauce la sposa di Giasone nella *Medea*, Macaria la ragazza che si sacrifica negli *Eraclidi*, Mnesiloco il parente di Euripide nelle *Tesmofozia*. La nota di Eustazio a

nome dell'uccisore fosse stato creato *ad hoc*, come nome parlante, è confermato anche dal fatto che nello scolio a Eur. *Andr.* 53, oltre che Macaireo, è citata una fonte per cui l'assassino di Neottolema si chiamava – anche in questo caso significativamente – Filossenida¹²⁶:

ἄλλως: ἤτησε Φοῖβον: <Φερεκύδης> ὑπὸ Μαχαιρέως φησὶ τὸν Νεοπτόλεμον ἀνηρῆσθαι· οἱ δὲ ὑπὸ Ὀρέστου ὡς Εὐριπίδης [= *Andr.* 1242] καὶ ὀρθαίας¹²⁷ καὶ Ξεναγόρας [= 240 F 32 bis]· οἱ δὲ ὑπὸ Φιλοξενίδα, ὡς Σουίδα· ἄλλοι δὲ ὑπὸ Μενελάου, <ἐπεὶ> ὑποσχόμενος ἐν Ἰλίῳ τὴν Ἑρμιόνην δώσειν αὐτῷ, αὐθις ἐβούλετο <δοῦναι> Ὀρέστη¹²⁸.

Diversamente: «chiese a Febo»: <Fericide> dice che Neottolema fu ucciso da Macaireo; altri come Euripide e * * e Xenagora da Oreste; altri da Filossenida, come Suida; ma alcuni da Menelao, poiché, dopo avergli promesso a Troia che gli avrebbe dato Ermione, volle darla di nuovo a Oreste.

Od. 4.3 è definita dalla Delcourt «très altérée» e l'emendamento di Dindorf da Τυνδάρεω a Μαχαιρέως, anche se giusto, non implica a suo avviso che il nome apparisse nella tragedia sofoclea (Delcourt 1965: 39-40, n. I). Tuttavia, l'editore di Eustazio non segnala dubbio la lezione Macaireo. Secondo gli scoli all'*Odissea* ed Eustazio Macaireo era presente nell'*Ermione* di Sofocle. D'altronde, il nome *Machaireus* doveva apparire nei poeti classici, dal momento che nel IV sec. a.C. Asclepiade di Tragilo afferma che egli era l'assassino di Neottolema in quasi tutti i poeti tragici. Il "quasi tutti" potrebbe riferirsi, a quanto ne sappiamo, a tragedie come l'*Andromaca* di Euripide, in cui il nome dell'assassino di Neottolema non è specificato. Per supporre che il nome non apparisse nei poeti classici e in Sofocle bisognerebbe quindi mettere in dubbio la testimonianza di Asclepiade e ipotizzare – con ben poca plausibilità – che la fonte degli scoli ed Eustazio fosse influenzata da una versione del mito posteriore, che nominava Macaireo l'assassino di Neottolema, ma che non era quella presente in Sofocle.

Nella voce *Machaireus* del LIMC (pp. 331-332), invece, Noëlle Icard-Gianolio afferma che, data la sua derivazione da μάχαιρα, il nome di M., come quello di suo padre Daitas, può essere messo in rapporto col sacrificio e non bisogna stupirsi che venga attribuito al prete assassino, per quanto invece Pindaro non abbia ritenuto necessario nominarlo. «M. apparaît comme un sacrificateur, Néoptolème étant une sorte de victime expiatoire enterrée dans le sanctuaire», ma è un personaggio secondario: i veri responsabili della morte dell'eroe sono Oreste e Apollo (p. 332). Per la responsabilità di Oreste cf. *infra* p. 110.

¹²⁶ Più unica che rara invece è la variante del mito ivi citata per cui Menelao stesso avrebbe compiuto l'omicidio, desideroso di restituire la figlia a Oreste.

¹²⁷ In apparato Schwartz segnala che sotto questo termine corrotto «latet nomen scriptoris».

¹²⁸ *Schol. in Eur. Andr.* 53 = Suidas *FGrH* 602 F 9. Si noti invece che nello scolio al v. 1151 della medesima tragedia, l'unico nome dell'assassino ad essere ricordato è Macaireo: Μαχαιρέα φασὶν αὐτὸν καλεῖσθαι («dicono che questo [sc. l'assassino di Neottolema] si chiami Macaireo»).

Nell'apparato della sua edizione degli scoli, Schwartz spiega che ha integrato <Φερεκύδης> sulla base dello scolio a Eur. *Or.* 1655¹²⁹; al contrario, secondo Fowler non c'è garanzia per integrare <Φερεκύδης> piuttosto che altri nomi o una formula quale <οἱ μὲν πλεῖστοι>¹³⁰. Tuttavia, sembra difficile che, come prima fonte da citare all'inizio di una spiegazione, lo scoliasta abbia inserito una simile formula generica e non un nome proprio. Inoltre, Ferecide è spesso citato negli scoli a Euripide e l'omissione potrebbe spiegarsi per omeoarcto con Febo. Se questa integrazione fosse corretta, si vedrà tra poco come anche la citazione di Ferecide presente nello scolio a Eur. *Or.* 1655 dovrebbe essere modificata seguendo la proposta del Leopardus.

La testimonianza di Ferecide circa la morte di Neottolemo ci è infatti stata trasmessa dagli scoli a un altro testo di Euripide: l'*Oreste*. Euripide dimostra di essere al corrente delle diverse versioni sulla morte di Neottolemo, proponendo quella "standard" nell'*Oreste* ed elaborandone invece una innovativa nell'*Andromaca*¹³¹. Nella conclusione dell'*Oreste*, Apollo fa questa profezia a Oreste che sta per sacrificare Ermione:

ἐφ' ἧς δ' ἔχεις, Ὀρέστα, φάσγανον δέρι,
γῆμαι πέπρωταί σ' Ἑρμιόνην· ὅς δ' οἶεται
Νεοπτόλεμος γαμεῖν νιν, οὐ γαμεῖ ποτε·
θανεῖν γὰρ αὐτῷ μοῖρα Δελφικῶι ξίφει,
δίκας Ἀχιλλεῶς πατρὸς ἐξαιτοῦντά με¹³².

È destino, Oreste, che tu sposi Ermione, al cui collo stai ora puntando la spada; Neottolemo, che crede di sposarla, non la sposerà mai. Il suo destino è di morire a causa di una lama delfica, mentre cercherà di avere soddisfazione contro di me per suo padre Achille.

Come Sofocle nell'*Ermione*, Euripide presenta qui la versione del mito circa la morte di Neottolemo secondo la quale l'eroe si recò a Delfi per chie-

¹²⁹ Cf. *infra* pp. 105-106.

¹³⁰ Cf. Fowler 2013, p. 558, n. 121.

¹³¹ Nell'*Andromaca* di Euripide Neottolemo si reca una seconda volta a Delfi per fare ammenda di fronte al dio dell'intento vendicativo che – come nell'*Ermione* di Sofocle – aveva spinto il suo primo viaggio nel santuario. La seconda visita di Neottolemo sembra essere un'invenzione originale di Euripide, volta a riabilitare il personaggio e a contribuire al suo ritratto positivo tratteggiato nel corso della tragedia (cf. Allan 2000, pp. 17, 29-30). Si noti anche che il "tradizionalismo" dell'*Oreste* è posteriore all'innovatività dell'*Andromaca*: l'esplicita negazione degli eventi contenuti in questa tragedia (e.g. il matrimonio tra Ermione e Neottolemo) rappresenta un ottimo esempio della libertà letteraria di Euripide nell'adattare e reinventare i miti (Allan 2000, p. 28).

¹³² Eur. *Or.* 1653-1657, ed. Diggle 1994.

dere soddisfazione ad Apollo della morte di Achille. Tuttavia, il tragediografo nega *in toto* il matrimonio tra Neottolemo ed Ermione, presente invece in Sofocle e nelle altre versioni.

Gli scoli al v. 1654 (γῆμαι πέπρωται σ' Ἐρμιόνην· ὅς δ' οἶεται) commentano:

Ὀρέστου καὶ Ἐρμιόνης Τισαμενός¹³³, Πυλάδου καὶ Ἡλέκτρας Στροφίος καὶ Μέδων: – MB¹

παρὰ Φερεκύδους τοῦτο ἔλαβεν ὁ Εὐριπίδης * * ἐπεὶ Νεοπτολέμῳ αὐτὴν συνώκισε καὶ ἀπέθανε * * τῶν δὲ γίνεται Τισαμενός. ὁ μέντοι Εὐριπίδης νῦν οὐδόλως φησὶ γῆμαι τὸν Νεοπτόλεμον τὴν Ἐρμιόνην: – M¹TA¹³⁴

Tisameno è figlio di Oreste ed Ermione, Strofio e Medone (sono figli) di Pilade ed Elettra.

Euripide prese questo da Ferecide * * dopo che la diede in sposa a Neottolemo e morì * * dai quali¹³⁵ nacque Tisameno. Tuttavia ora Euripide dice che in nessun modo Neottolemo sposò Ermione.

Nella seconda parte dello scolio si pone il problema di comprendere a cosa si riferisca il τοῦτο che Euripide prese da Ferecide: l'ipotesi più ragionevole sembra che esso si riferisca al contenuto del v. 1654, ovvero alle nozze tra Ermione e Oreste, introducendo al tempo stesso una citazione di Ferecide volta ad argomentare meglio l'indebitamento di Euripide nei confronti del mitografo¹³⁶. Dopo un accenno alle nozze tra Ermione e

¹³³ Pherecyd. FGrH 3 F 63 = fr. 135A ed. Fowler 2000.

¹³⁴ *Schol. in Eur. Or.* 1654, ed. Schwartz 1887, p. 239.

¹³⁵ L'articolo τῶν ha qui valore relativo, come spesso accade in Omero (Smith 1920, §1105) e, per la prosa ionica, in Erodoto (Smith 1920, §338 D.3; Powell 1938, pp. 254-256).

¹³⁶ Sembra questa l'ipotesi di Fowler, che afferma che «Euripides e Pherecyde nil nisi nuptias Orestis et Hermionae deprompsit, nam in ceteris de eo dissentit» e stampa il testo del frammento eliminando la lacuna tra Εὐριπίδης ed ἐπεὶ, probabilmente per attribuirlo più chiaramente a Ferecide (Fowler 2000, pp. 310-311). A conferma di ciò, egli nota che il contenuto di questo frammento ci dice che Ferecide era consapevole della versione del doppio matrimonio di Ermione con Neottolemo e Oreste, ma non quale fosse la sua versione degli eventi (Fowler 2013, p. 560).

Citando Fowler, Sommerstein afferma che «Pherecydes must also have referred to the Orestes-Hermione marriage: the scholiast says that the content of *Eur. Or.* 1653-7 (where Apollo says [i] that Orestes will marry Hermione, and [ii] that Neoptolemus never will) is taken from Pherecydes – but then he cites Pherecydes to the effect that Neoptolemus *did* marry Hermione, adding that Euripides has altered this; hence the only thing that can have been taken from Pherecydes is the marriage to Orestes!»

Neottolemo, la citazione di Ferecide, nell'altra sezione che non ci è giunta, doveva menzionare anche quelle tra Ermione e Oreste, dai quali nacque Tisameno.

Nondimeno, per quanto meno probabile, è altresì possibile che la proposizione con ἐπεὶ non sia necessariamente una citazione di Ferecide – dubbio che si sono posti sia Jacoby che Dolcetti –, tant'è vero che Schwartz stampa il testo senza virgolette¹³⁷. In contrasto con il contenuto dei vv. 1654-1655, lo scoliasta avrebbe quindi riportato la versione del mito per cui Ermione si sposò sia con Neottolemo che con Oreste, commentando che nel presente passo dell'*Oreste* il tragediografo se ne discosta.

In ogni caso, è senz'altro vero che Ferecide avesse narrato del matrimonio tra Ermione e Oreste, come ci testimonia proprio l'immediata prosecuzione del commento degli scoli all'*Oreste*:

Νεοπτόλεμος γαμείν νιν: οὐκ ἐγάμησεν αὐτὴν κατὰ τοῦτο ὅτι τέκνα οὐκ ἔσχεν ἀπ' αὐτοῦ. καὶ ὁ μὲν Εὐριπίδης διὰ τοῦτο ἀνηρῆσθαι φησι τὸν Νεοπτόλεμον ὑπὸ τῶν Δελφῶν ὅτι παρεγένετο εἰς Δελφοὺς δίκας ἀπαιτήσων τὸν θεὸν ὑπὲρ τῆς τελευτῆς τοῦ πατρὸς αὐτοῦ. Φερεκύδης δὲ φησι περὶ παιδῶν χρώμενον τὸν Νεοπτόλεμον ἀναιρεθῆναι γραφῶν οὕτως· ἐπεὶ¹³⁸ Νεοπτόλεμος Ἐρμιόνην γαμει τὴν Μενέλεω, κατέρχεται¹³⁹ εἰς Δελφοὺς περὶ παιδῶν χρησόμενος· οὐ γὰρ αὐτῷ ἐγένοντο ἔξ Ἐρμιόνης. καὶ ὡς ὀρᾶ κατὰ τὸ χρηστήριον κρέα διαρπάζοντας τοὺς Δελφοὺς, ἀφαιρεῖται τὰ κρέα αὐτοῦς, αὐτὸν¹⁴⁰ δὲ κτείνει¹⁴¹ Μαχαιρεὺς

(Sommerstein 2006, p. 6, n. 19). Nondimeno, è appena il caso di notare che i versi 1653-1657 contengono non soltanto le informazioni circa il matrimonio di Oreste ed Ermione e il mancato matrimonio tra la stessa e Neottolemo, bensì anche il luogo e la modalità della morte di Neottolemo a Delfi, nonché la ragione per cui l'eroe si era recato lì.

¹³⁷ Jacoby ad *FGrH* 3 F 63 stampa il testo uguale a Schwartz aggiungendo le virgolette da prima di ἐπεὶ fino a Τισαμενός, commentando però in apparato che la citazione potrebbe non essere di Ferecide. La Dolcetti afferma che «è anche possibile che la frase riportata tra virgolette non sia di Ferecide, al quale potrebbe riferirsi soltanto il fatto che Euripide concordasse con lui per qualche elemento della storia]. Tuttavia, il frammento di Ferecide in *FGrH* 3 F 64a (= fr. 64a ed. Fowler 2000) conferma secondo lei [il fatto che Menelao diede Ermione in sposa a Neottolemo e che questi morì senza figli» (Dolcetti 2004, p. 72, n. 32). Si vedrà però a breve che il contenuto di questo frammento, giuntoci proprio grazie agli scoli all'*Oreste*, testimonia sì che Neottolemo morì senza figli, ma non che Menelao diede Ermione in sposa a Neottolemo.

¹³⁸ ἐπεὶ codd.: ἐπει<τα> Wilamowitz (1889-90: 4.673); ἐπει<τεν> Jacoby.

¹³⁹ καὶ ἔρχεται MTAB

¹⁴⁰ ἐαυτὸν MTAB

¹⁴¹ κτεῖναι B

ὁ¹⁴² τούτων ἱερεὺς. καὶ¹⁴³ αὐτὸν κατορύσσει¹⁴⁴ ὑπὸ τὸν οὐδὸν τοῦ νεώ¹⁴⁵.
ταῦτα γενεαλογεῖ καὶ Σοφοκλῆς¹⁴⁶.

Neottolemo [crede di] sposarla: non la sposò in relazione a questo fatto, cioè che non ebbe figli da lui. Euripide dice che Neottolemo fu ucciso dai Delfi per questo, perché andò a Delfi per chiedere giustizia al dio della morte di suo padre. Ferecide invece dice che Neottolemo fu ucciso quando andò a consultare l'oracolo riguardo ai figli, scrivendo così: "Neottolemo, dopo aver sposato Ermione figlia di Menelao, va a Delfi per consultare l'oracolo riguardo ai figli; infatti non gliene nascevano da Ermione. E non appena vede che i Delfi durante il sacrificio si accaparravano i pezzi di carne, gli porta via i pezzi di carne e il sacerdote di costoro Macaireo lo uccide. E lo seppellisce sotto la soglia del tempio". Anche Sofocle ha la stessa genealogia.

Lo scoliasta sottolinea che, mentre nell'*Oreste* il motivo della visita di Neottolemo a Delfi è quello di vendicare la morte del padre Achille, in Ferecide l'eroe si reca presso l'oracolo del dio per chiedere ragione della mancanza di figli da Ermione¹⁴⁷.

I problemi testuali che presenta la citazione di Ferecide in corrispondenza della descrizione della morte di Neottolemo sono molteplici: dopo l'espressione ἀφαιρεῖται τὰ κρέα αὐτούς, i manoscritti MTAB hanno ἑαυτὸν e non αὐτὸν, congettura del Leopardus. Secondo la lezione dei manoscritti, Neottolemo si sarebbe quindi suicidato; tuttavia, A e T, manoscritti del XIV secolo, proseguono poi con μαχαίρα ὁ δὲ, probabilmente omettendo lo iota del dativo, e producendo un testo probabilmente congetturale: ἑαυτὸν δὲ κτείνει μαχαίρα ὁ δὲ τούτων ἱερεὺς αὐτὸν κατορύσσει. In apparato Schwartz spiega inoltre che il manoscritto M, del X o XI secolo, in corrispondenza di μαχαίρα ὁ δὲ ha un testo illeggibile; il coevo B, inoltre, ha un testo sintatticamente inaccettabile e confuso.

È chiaro dunque che il passo richiede di essere corretto: Schwartz stampa la congettura del Leopardus αὐτὸν δὲ κτείνει Μαχαίρεὺς ὁ τούτων ἱερεὺς καὶ αὐτὸν κατορύσσει, che restituisce indubbiamente un senso compiuto al testo, ipotizzando evidentemente che l'errore sia sorto a causa di una confusione del raro nome mitologico Macaireo con il più comune sostantivo μάχαιρα¹⁴⁸.

¹⁴² Μαχαίρεὺς ὁ Leopardus; μαχαίρα ὁ δὲ TAB; de M non constat.

¹⁴³ καὶ add. Leopardus.

¹⁴⁴ κατορύσσει αὐτὸν B.

¹⁴⁵ Pherecyd. FGrH 3 F 64a = fr. 64a ed. Fowler 2000.

¹⁴⁶ Schol. in Eur. Or. 1655, ed. Schwartz 1887, pp. 239-240.

¹⁴⁷ Si è visto come la motivazione attribuita a Ferecide sia citata anche negli scoli alla settimana Nemea di Pindaro: cf. *supra* p. 99.

¹⁴⁸ Gantz sostiene questa ipotesi affermando che, probabilmente, dato che in

Al contrario, Jacoby mantiene il testo dei manoscritti limitandosi a inserire *μαχαίραι*, seguito – con la forma ionica *μαχαίρηι* – da Fowler e Dolcetti nelle rispettive edizioni del frammento¹⁴⁹. Tutti e tre hanno quindi optato per il suicidio di Neottolema. Anche Sommerstein sceglie *μαχαίραι* e stampa la versione del suicidio, ma ritiene che esso non avrebbe alcun senso nel contesto del racconto e suggerisce in sede di traduzione di correggere il testo intendendolo come «and their priest killed him with a knife and buried him under the threshold of the temple»¹⁵⁰.

La versione del suicidio di Neottolema è assai poco credibile poiché, dopo che il figlio di Achille partecipa al banchetto sacrificale e tenta di prenderne la parte che gli spetta, non si capirebbero le ragioni per cui dovrebbe decidere di suicidarsi. Più probabile e logico sarebbe semmai pensare che la morte fosse dovuta a un incidente fatale, così come afferma Jacoby: «da Ph. auch in dem grund des weges nach Delphi allein steht, möchte ich die todesart durch unglücklichen zufall, die aus der Machaireusgeschichte entwickelt ist, ihm nicht durch konjektur nehmen»¹⁵¹.

Sempre a favore del suicidio, Fowler afferma che «the very oddity of the text might be thought to defend it», citando in proposito il parallelo della storia della morte del re spartano Cleomene¹⁵². Dolcetti stampa la versione del testo con il suicidio, ma non la giustifica, affermando anzi che «è difficile comprendere se si tratti di un incidente o di un suicidio» e che l'omicidio è «più evidente e meglio attestato»¹⁵³. Sicuramente è innegabile che, anche pensando a un tragico incidente, rimanga la stranezza del fatto che nel resto delle fonti antiche che trattano della morte di Neottolema non si riscontri nessun'altra menzione di questa versione dell'accaduto. Peraltro, se Ferecide avesse veramente voluto raccontare la morte di Neottolema per un tragico incidente, ci si sarebbe quantomeno aspettati l'aggiunta nel testo di un qualche avverbio come “involontariamente” o “improvvisamente”.

La versione del suicidio trasmessa dallo scolio citando Ferecide sarebbe un *unicum* tra tutte le fonti che trattano della morte di Neottolema: se il passo del mitografo avesse contenuto una variante del mito così rara,

Pindaro (*Nem.* 7.42) Neottolema viene assassinato con una *μάχαιρα*, la tradizione del nome parlante “Macaireo” attribuito all'assassino sorse in un secondo momento (Gantz 1993, p. 691).

¹⁴⁹ Cf. Fowler 2000; Dolcetti 2004.

¹⁵⁰ Sommerstein 2006, p. 27.

¹⁵¹ «Dal momento che Ph. è solo anche nella motivazione del viaggio verso Delfi, non voglio sottrargli attraverso una congettura la modalità della morte per un caso sventurato, la quale modalità è derivata dalla storia di Macaireo».

¹⁵² Fowler 2013, p. 559.

¹⁵³ Dolcetti 2004, p. 75, n. 35.

parrebbe strano che lo scoliasta non la mettesse in evidenza o commentasse in modo appropriato. Al contrario, come chiaro sin dal suo inizio, il *focus* dello scolio è sull'unione di Neottolemo con Ermione e sulla loro mancanza di figli. L'interesse e l'utilità nel citare Ferecide non era introdurre un'insolita variante della morte di Neottolemo, bensì mostrare che la versione del mito presentata da Euripide nell'*Oreste* era quella per cui Neottolemo andò a Delfi mosso da un motivo vendicativo nei confronti di Apollo, ma che alla base di questo stesso viaggio esisteva anche un'altra versione, citata invece da Ferecide, secondo la quale Neottolemo si recò presso l'oracolo per chiedere ragione della mancanza di figli da Ermione.

Per accettare l'emendazione del testo a favore dell'omicidio e non del suicidio dell'eroe sembra inoltre fondamentale notare il doppio uso che lo scolio fa del verbo ἀναιρέω, nella forma dell'infinito perfetto medio-passivo (ἀνηρῆσθαι: righe 18-19) e infinito aoristo passivo (ἀναιρεθῆναι: riga 21). In entrambi i casi, il verbo esprime il fatto che Neottolemo *fu ucciso*. Si noti, peraltro, che il verbo ἀνηρῆσθαι compare, sempre in riferimento alla morte di Neottolemo, anche nel già discusso scolio a Eur. *Andr.* 53, proprio in corrispondenza della proposta integrazione <Φερεκύδης>. Inoltre, nello scolio all'*Oreste* il verbo ἀναιρεθῆναι compare subito prima della citazione di Ferecide («Ferecide dice che Neottolemo fu ucciso quando andò a consultare l'oracolo circa i figli, scrivendo così: [...]»), per cui sarebbe ancora più strano che lo scoliasta non si fosse poi soffermato a spiegare – o, meglio, correggere – che, piuttosto che un omicidio, si trattò di un suicidio.

Posto quindi che Neottolemo fu ucciso, la scelta di integrare il testo con μαχαίρα o Μαχαιρεὺς può essere guidata facendo nuovamente riferimento allo scolio a Eur. *Andr.* 53, considerando corretta l'integrazione di Schwartz <Φερεκύδης>¹⁵⁴. Peraltro, il fatto che un mitografo autorevole come Ferecide fosse a conoscenza della tradizione che aveva nominato Macaireo l'assassino di Neottolemo spiegherebbe anche la sua diffusione tra i tragici e l'affermazione su Macaireo da parte di Asclepiade analizzata in precedenza.

Infine, si noti che, dopo la conclusione della citazione di Ferecide, lo scoliasta termina il suo commento al verso con la criptica espressione ταῦτα γενεαλογεῖ καὶ Σοφοκλῆς, della quale sono state proposte varie interpretazioni.

Ribbeck¹⁵⁵, riprendendo un'idea di Welcker¹⁵⁶, ritenne che ταῦτα γενεα-

¹⁵⁴ Viceversa, si ricordi che Schwartz specifica in apparato di aver integrato <Φερεκύδης> proprio sulla base dello scolio a Eur. *Or.* 1655: cf. *supra* p. 103.

¹⁵⁵ Cf. Ribbeck 1875, p. 262, n. 4.

λογεῖ καὶ Σοφοκλῆς indichi che anche Sofocle avesse preso da Ferecide il motivo della visita di Neottolemo a Delfi, *i.e.* per chiedere ragione del fatto che lui ed Ermione non avevano ancora avuto figli. Dal momento infatti che in Diog. L. 1.119 Ferecide è definito γενεαλόγος, il verbo γενεαλογεῖ conterrebbe in sé un riferimento a Ferecide stesso. Tuttavia, questa ipotesi non può essere considerata corretta, visto che il riassunto dell'*Ermione* presente nel commento all'*Odissea* di Eustazio specifica chiaramente che nel dramma Neottolemo si recava a Delfi per vendicare la morte del padre.

In seguito, Wagner propose che l'espressione si riferisca alla *genealogia* di Tisameno: «Quo autem mira adnotatio: ταῦτα γενεαλογεῖ καὶ Σοφοκλῆς spectet, prorsus me fugit, nisi forte mecum statuis eam quondam uberiori enarrationi, in qua Tisameni genealogia in fine commemorata erat, subscriptam esse»¹⁵⁷. Wagner supposeva quindi che la genealogia di Tisameno fosse esposta in una 'narrazione più particolareggiata' che doveva essere riportata nello scolio prima delle parole ταῦτα γενεαλογεῖ καὶ Σοφοκλῆς¹⁵⁸. Presumibilmente lo studioso tedesco immaginava che questa narrazione più particolareggiata fosse parte della citazione di Ferecide (evidentemente abbreviata nelle redazioni dello scolio). Nondimeno, Wagner non attribuì esplicitamente questa narrazione a Ferecide.

Diversa è invece l'ipotesi di Sommerstein, per il quale l'espressione va probabilmente interpretata come un riferimento al fatto che anche nell'*Ermione* di Sofocle Neottolemo ed Ermione non ebbero figli¹⁵⁹. Tuttavia, sembra molto difficile che l'accezione del verbo γενεαλογεῖ possa essere questa: più che di una genealogia, si tratterebbe in questo caso di una "non genealogia".

Forse si può fare un'altra ipotesi, come suggeritomi da Luigi Battezzato: che ταῦτα γενεαλογεῖ καὶ Σοφοκλῆς andasse riferito allo scolio precedente, e cioè alle frasi Ὁρέστου καὶ Ἐρμιόνης Τισαμενός, Πυλάδου καὶ Ἠλέκτρας Στρόφιου καὶ Μέδων oppure a quelle παρὰ Φερεκύδου τοῦτο ἔλαβεν ὁ Εὐριπίδης * * ἐπεὶ Νεοπτολέμῳ αὐτὴν συνώκισε καὶ ἀπέθανε * * τῶν δὲ γίνεται Τισαμενός. La menzione di Ferecide può aver aiutato la confusione. È anche possibile che la citazione fosse unica, e che poi sia stata smembrata.

¹⁵⁶ Cf. Welcker 1839, p. 222.

¹⁵⁷ Wagner 1891, p. 276, n. 2.

¹⁵⁸ Pearson commenta che probabilmente Wagner aveva ragione nel riferire le parole alla genealogia di Tisameno, così come raccontata al termine dell'*Ermione* (Pearson 1917, p. 142). Radt invece ritiene che «verba ad Tisameni originem referenda esse censuit R. Wagner» (Radt 1999, p. 192), per cui l'espressione indicherebbe la nascita di Tisameno.

¹⁵⁹ Cf. Sommerstein 2006, p. 13.

2.2 Strabone e Apollodoro

Dopo la testimonianza di Asclepiade di Tragilo il nome di Macaireo rimane nella tradizione comparando nuovamente in due autori tra la fine e l'inizio dell'era dopo Cristo: Strabone (62 a.C.-23-25 d.C.) e Apollodoro (I-II sec. d.C.).

Nel nono capitolo della sua opera geografica, durante la descrizione della regione della Focide Strabone inserisce un breve *excursus* sulla tomba di Neottolemo a Delfi, riepilogando le circostanze della morte dell'eroe:

δείκνυται δ' ἐν τῷ τεμένει τάφος Νεοπτολέμου κατὰ χρησμὸν γενόμενος Μαχαιρέως Δελφοῦ ἀνδρὸς ἀνελόντος αὐτόν, ὡς μὲν ὁ μῦθος, δίκας αἰτοῦντα τὸν θεὸν τοῦ πατρῶου φόνου, ὡς δὲ τὸ εἶκος, ἐπιθέμενον τῷ ἱερῷ (τοῦ δὲ Μαχαιρέως ἀπόγονον Βράγχον φασι τὸν προστατήσαντα τοῦ ἐν Διδύμοις ἱεροῦ)¹⁶⁰.

Nel recinto sacro del tempio viene mostrata la tomba di Neottolemo, che fu costruita in accordo con l'oracolo dopo che un uomo di Delfi, Macaireo, aveva ucciso l'eroe che, secondo il mito, voleva chiedere al dio giustizia per la morte del padre, ma che in realtà voleva con ogni probabilità attaccare il tempio (dicono che Bracco, discendente di Macaireo, fu il fondatore del tempio a Didima).

Il geografo greco si dimostra a conoscenza dell'ormai nota versione per cui Neottolemo si recò a Delfi per vendicare la morte del padre Achille. Nondimeno, egli specifica che questo è ciò che vuole il μῦθος, il racconto mitico, ma che in realtà è verosimile che il motivo del viaggio dell'eroe fosse molto più "materiale": depredare il ricco tempio di Apollo. Strabone non è il primo autore antico a mostrarsi a conoscenza di questa variante del mito, che verrà poi menzionata anche da Pausania (10.7.1) e Trifone (pp. 640-643), nonché dagli scoli alla settima Nemea di Pindaro (7.58): la prima fonte che ne tratta è l'*Andromaca* di Euripide¹⁶¹. Nel suo complotto ordito contro Neottolemo, Oreste convince infatti il popolo di Delfi che il motivo per cui il figlio di Achille si sta recando per la seconda volta nella loro città è saccheggiare il tempio di Apollo¹⁶².

¹⁶⁰ Strab. 9.3.9.

¹⁶¹ A meno che non si segua Sommerstein nella sua interpretazione di Eur. *Andr.* 1092-1095 e la sua convinzione dell'antecedenza dell'*Ermione* rispetto all'*Andromaca* (Sommerstein 2006, pp. 12, 19-20).

¹⁶² Eur. *Andr.* 1092-1095: Ὅρατε τοῦτον, ὃς διαστείχει θεοῦ / χρυσοῦ γέμοντα

Anche Apollodoro (I-II sec. d.C.), nell'*Epitome* della *Biblioteca*, narra che, di ritorno dalla guerra di Troia, Neottolemo giunse dapprima in Molossia, sconfiggendo la popolazione locale e avendo da Andromaca un figlio, Molosso. In seguito, egli diede in sposa a Eleno la madre Deidamia¹⁶³ e, date la detronizzazione e la morte di Peleo, prese possesso del regno di Phthia, per poi morire a Delfi ucciso da Macaireo il Focio:

Νεοπτόλεμος δὲ μείνας ἐν Τενέδῳ δύο ἡμέρας ὑποθήκαις τῆς Θέτιδος εἰς Μολοσσοὺς πεζῇ ἀπήει μετὰ Ἐλένου, καὶ παρὰ τὴν ὁδὸν ἀποθανόντα Φοίνικα θάπτει, καὶ νικήσας μάχῃ Μολοσσοὺς βασιλεύει, καὶ ἐξ Ἀνδρομάχης γεννᾷ Μολοσσόν. Ἐλενος δὲ κτίσας ἐν τῇ Μολοσσίᾳ πόλιν κατοικεῖ, καὶ δίδωσιν αὐτῷ Νεοπτόλεμος εἰς γυναῖκα τὴν μητέρα Δηδάμειαν. Πηλέως δὲ ἐκ Φθίας ἐκβληθέντος ὑπὸ τῶν Ἀκάστου παιδῶν καὶ ἀποθανόντος, Νεοπτόλεμος τὴν βασιλείαν τοῦ πατρὸς παρέλαβε. καὶ μανέντος Ὀρέστου ἀρπάζει τὴν ἐκείνου γυναῖκα Ἐρμιόνην κατηγγυημένην αὐτῷ πρότερον ἐν Τροίᾳ, καὶ διὰ τοῦτο ἐν Δελφοῖς ὑπὸ Ὀρέστου κτείνεται. ἔνιοι δὲ αὐτόν φασι παραγενόμενον εἰς Δελφοὺς ἀπαιτεῖν ὑπὲρ τοῦ πατρὸς τὸν Ἀπόλλωνα δίκας καὶ συλᾶν τὰ ἀναθήματα καὶ τὸν νεῶν ἐμπιμπράναι, καὶ διὰ τοῦτο ὑπὸ Μαχαιρέως¹⁶⁴ τοῦ Φωκεῶς ἀναιρεθῆναι¹⁶⁵.

Dopo essere rimasto due giorni a Tenedo su consiglio di Teti, Neottolemo si reca via terra con Eleno presso i Molossi, e seppellisce Fenice, morto durante il tragitto; dopo averli sconfitti in battaglia, regna sui Molossi, e da Andromaca nasce Molosso. Eleno, dopo aver fondato una città nella terra dei Molossi, vi si stabilisce, e Neottolemo gli dà in sposa la madre Deidamia. Dal momento che Peleo, dopo essere stato detronizzato dal regno di Phthia dai figli di Acasto, muore, Neottolemo prende possesso del regno del padre. Quando poi Oreste impazzisce, si impossessa della moglie di quello, Ermione, che gli era stata promessa in precedenza a Troia, e per questo viene ucciso a Delfi da Oreste. Tuttavia, alcuni dicono che egli, giunto a Delfi, chiese giustizia ad Apollo per la morte del padre e rubò le offerte votive e diede fuoco al tempio, e per questo fu ucciso da Macaireo il Focio.

γάλα, θησαυρὸς βροτῶν, / τὸ δεύτερον παρόντ' ἐφ' οἷσι καὶ πάρος / δεῦρ' ἦλθε, Φοίβου ναὸν ἐκπέρσαι θέλων; («Vedete quest'uomo che si fa strada tra gli antri pieni d'oro del dio, tesoro dato dai mortali, giunge qui ora per la seconda volta con lo stesso intento della prima, volendo depredate il tempio di Febo?»). La responsabilità di Oreste nel complotto contro Neottolemo sembra essere un'innovazione prettamente euripidea (Allan 2000: 27; 36). Sulle fonti che la fanno propria cf. *supra* pp. 95-96.

¹⁶³ Apollodoro sembra essere l'unica fonte a menzionare questa unione (Wagner 1891, p. 271; Frazer 1921, ed. italiana a cura di Guidorizzi 1995, p. 450).

¹⁶⁴ Μαχαιρέως S βαχαιρέως E (Sommerstein 2006, p. 28).

¹⁶⁵ Apollod. *Epit.* 6.12-14.

Dopo aver brevemente illustrato le vicende del suo ritorno da Troia e della successione al regno paterno¹⁶⁶, il racconto di Apollodoro riporta la versione del mito per cui Neottolemo si impossessò di Ermione, che era già moglie di Oreste, ma era stata promessa al figlio di Achille a Troia. Apollodoro non specifica chi sia dietro la doppia promessa in matrimonio di Ermione, ma è interessante notare che in questo caso Ermione, sposata con Oreste, gli viene strappata con la forza da Neottolemo. Proprio per questa indebita appropriazione, Oreste uccide Neottolemo a Delfi. Questa variante del mito concernente la responsabilità di Oreste nella morte del figlio di Achille è la prima delle due esposte dall'autore: essa è probabilmente di origine euripidea¹⁶⁷. Tuttavia, diversamente da Euripide, in Apollodoro ci sono due novità importanti: Ermione viene strappata a Oreste da Neottolemo e, apparentemente, non a lui consegnata da Menelao; Oreste è individuato come assassino "diretto" di Neottolemo¹⁶⁸. Apollodoro riporta poi subito dopo anche la variante per cui Neottolemo si recò a Delfi per vendicare l'assassinio del padre Apollo e fu lì ucciso da Macaireo. La versione del mito che abbiamo già trovato diffusa in altre fonti è rielaborata anche in questo caso con qualche piccola variazione: mentre in Pindaro e Ferecide, prime fonti della storia, Neottolemo muore a seguito

¹⁶⁶ Per la complessa tradizione circa il *nostos* di Neottolemo da Troia e le vicende della detronizzazione e morte di Peleo si rimanda al dettagliato commento della *Biblioteca* di Frazer (1921, ed. italiana a cura di Guidorizzi 1995) e quello a cura di P. Scarpi (1996).

¹⁶⁷ Cf. *supra* n. 162.

¹⁶⁸ Nell'*Andromaca* Oreste aizza gli abitanti di Delfi contro Neottolemo e si è molto discusso tra i critici circa la sua presenza o assenza al momento del delitto, che comunque non è da lui compiuto personalmente. La versione di Apollodoro per cui Oreste sarebbe l'assassino diretto di Neottolemo è quindi testimone di una tradizione diversa, che compare anche in Eliodoro (2.34) e nel mondo latino e medievale (e.g. Verg. *Aen.* 3.325-332; Hyg. 123; Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, 29.713-29.720 ed. Constans 1908). Nel suo commento al passo Frazer afferma che qui Apollodoro «sembra preferire» la versione euripidea della vicenda secondo cui Oreste, adirato contro Neottolemo a causa di Ermione, «tese un agguato e uccise il suo rivale nel tempio di Apollo, benché il colpo fatale fosse inferto non da Oreste ma "da un uomo di Delfi": cf. Euripide, *Androm.* 49-55; 1086-1165; *Or.* 1656 sg.» (Frazer 1921, ed. italiana 1995, p. 453). Tuttavia, sembra davvero cavilloso interpretare l'affermazione di Apollodoro per cui Neottolemo «viene ucciso a Delfi da Oreste» dissociando l'azione dell'uccidere da quella dello sferrare il colpo fatale. Se Oreste non fosse stato l'assassino di Neottolemo non si vedono le ragioni per cui Apollodoro non avrebbe dovuto specificare il nome dell'assassino "reale", come egli stesso fa nel riportare l'alternativa versione dei fatti con protagonista Macaireo. Nel suo commento al testo di Apollodoro Scarpi (1996, p. 657) non fa invece alcuna menzione della questione.

di una lite scoppiata durante un sacrificio, in Apollodoro – come nell'appena citato passo di Strabone – la morte è una conseguenza delle sue intenzioni malvagie: egli viene ucciso per aver rubato le offerte votive e aver dato fuoco al tempio. Il dettaglio dell'incendio, assente nelle versioni precedenti della storia, sembra essere un'innovazione di Apollodoro, o comunque di qualche fonte cui attingeva.

È inoltre innovativa la specificazione di Macaireo come focese, probabilmente volta a “discolpare” i Delfi della morte dell'eroe. Sommerstein afferma che questa sembra essere stata anche l'intenzione di Sofocle: «on the one hand he piles guilt on Neoptolemus himself, on the other hand he exonerates Apollo and the Delphians»¹⁶⁹. Certamente è possibile che Sofocle creasse una versione degli eventi non in bianco e nero ma sfumata: se Neottolemo andò a Delfi con l'intento empio di accusare il dio, Apollo aveva le sue buone ragioni per farlo morire¹⁷⁰. Peraltro, le versioni che pongono più l'accento sulla colpa degli abitanti di Delfi sono quelle principalmente legate all'avidità.

3. Conclusioni

Il caso dell'*Ermione* di Sofocle dimostra l'importanza della tradizione indiretta per la ricostruzione delle tragedie frammentarie: con i soli due frammenti che ci sono giunti, di questa tragedia non avremmo potuto sapere sostanzialmente nulla. Grazie ai due riassunti dell'opera, invece, gli elementi principali della trama del testo possono essere rintracciati. Peraltro, la comprensione stessa del contenuto dei due riassunti non sarebbe a sua volta stata possibile senza l'ausilio di altre fonti antiche, come emblematicamente dimostrato dal caso di Macaireo. Nondimeno, si è visto quanto il confine tra ragionevoli ipotesi e fantasiose illazioni da parte della critica sia spesso labile: è necessaria una prudenza nell'interpretare i vari dati, accettando che, in presenza di scarse e frammentarie informazioni, alcuni pezzi dell'intricato puzzle sono inevitabilmente destinati a non combaciare o rimanere mancanti.

L'*Ermione* di Sofocle si inseriva nel solco della diffusa e complessa tradizione sulla morte di Neottolemo, sulle sue nozze con Ermione e la

¹⁶⁹ Sommerstein 2006, p. 12.

¹⁷⁰ Sul diritto di Apollo di punire chi si presenti a lui con cattive intenzioni si veda Eur. *Ion* 370-372: ἐν τοῖς γὰρ αὐτοῦ δώμασιν κακὸς φανεῖς / Φοῖβος δικαίως τὸν θεμιστεύοντά σοι / δράσειεν ἄν τι πῆμα («se Febo volesse apparire malvagio nella sua stessa casa, farebbe giustamente del male a chi ti ha dato l'oracolo»).

conseguente contesa con Oreste – episodi che, in quegli stessi anni, furono trattati anche nell'*Andromaca* di Euripide¹⁷¹. La fortuna di questo materiale mitico è testimoniata anche dalle fonti successive a Sofocle in cui si sono viste ricomparire – con analogie e differenze – le vicende del triangolo Neottolemo-Oreste-Ermione e la morte del figlio di Achille¹⁷².

Bibliografia

- Ahrens 1844 = E.A.J. Ahrens, *Sophoclis Fragmenta*, Parisiis 1844.
 Allan 2000 = W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, New York 2000.
 Battezzato, Mariani c.s. = L. Battezzato, L. Mariani, *L'Hermiona di Pacuvio e l'Ecuba di Euripide: un modello intertestuale trascurato*, RhM, in corso di stampa.
 Bekker 1814 = I. Bekker, *Anecdota Graeca, Volumen Primum, Lexica Segueriana*, Berolini 1814.
 Bernard 1996 = M. Bernard, *Der Dichter und sein Gegenstand – Zu Pindars siebentem Nemeischen Lied*, WJA 21 (1996/1997), pp. 101-127.
 Berthiaume 1982 = G. Berthiaume, *Les rôles du mâgeiros. Étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne*, Leiden 1982.
 Bornemann 1892 = L. Bornemann, *Jahresbericht über Pindar 1891*, JAW 71 (1892), pp. 268-291.
 Burkert 1972 = W. Burkert, *Homo necans: Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin, New York 1972.
 Cameron 2004 = A. Cameron, *Greek Mythography in Roman World*, New York 2004.
 Carrara 2009 = P. Carrara, *Il testo di Euripide nell'antichità: ricerche sulla tradizione testuale euripidea antica*, Firenze 2009.
 Centanni 2011 = M. Centanni, *Andromaca di Euripide: contesto storico della composizione, struttura drammaturgica, carattere dei personaggi*, AION 33 (2011), pp. 39-57.
 Colonna 1987 = A. Colonna, *Le Etiopiche di Eliodoro*, Torino 1987.
 Conacher 1967 = D.J. Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967.
 Constans 1908 = L. Constans, *Le Roman de Troie par Benoit de Sainte-Maure, publié d'après tous les manuscrits connus par Léopold Constans. Tome IV*, Paris 1908.

¹⁷¹ Costruita a partire dallo stesso materiale mitico dell'*Ermione* di Sofocle, l'*Andromaca* (425 a.C. ca) presenta alcune affinità con essa, ma soprattutto molte differenze. Tuttavia, in mancanza della datazione precisa dell'*Ermione*, è condivisibile il giudizio prudente di Stevens, che nel suo commento all'*Andromaca* sostiene che non ci sono abbastanza elementi per poter affermare quale dramma sia precedente tra *Andromaca* e *Ermione* e le opere di Filocle e Teognide (cf. Stevens 1971, p. 5).

¹⁷² Per la possibile influenza diretta dell'*Ermione* sull'*Hermiona* di Pacuvio si rinvia a Battezzato, Mariani c.s.

- Currie 1981 = H.M. Currie, *Ovid and the Roman Stage*, ANRW II, 31.4, (1981), pp. 2701-2742.
- Currie 2005 = B. Currie, *Pindar and the Cult of Heroes*, New York 2005.
- Diggle 1984 = J. Diggle, *Euripidis Fabulae, Tomus I insunt Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*, Oxonii 1984.
- Diggle 1994 = J. Diggle, *Euripidis Fabulae, Tomus III insunt Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*, Oxonii 1994.
- Dindorf 1855 = G. Dindorf, *Scholια Graeca in Homeri Odysseam, ex codicibus aucta et emendata, Tomus I*, Oxonii 1855.
- Dobree 1833 = P.P. Dobree, *Adversaria et Lexicon Rhetoricum Cantabrigiense, and Miscellaneous Notes on Inscriptions, edente Jacobo Scholefield, Tomus Secundus*, Cambrigiae 1833.
- Dodds 1944 = E.R. Dodds, *Euripides, Bacchae*, Oxford 1944.
- Dolcetti 2004 = P. Dolcetti, *Ferecide di Atene, Testimonianze e frammenti*, Alessandria 2004.
- Drachmann 1927 = A.B. Drachmann, *Scholια Vetera in Pindari Carmina: Volumen III. Scholia in Nemeonicas et Isthmionicas*, Stuttgartardiae et Lipsiae 1927.
- Else 1957 = G.F. Else, *Aristotle's Poetics: the argument*, Leiden 1957.
- FGrH = *Die Fragmente der griechischen Historiker*, von F. Jacoby, Berlin, poi Leiden 1923-1958.
- Fontenrose 1960 = J. Fontenrose, *The Cult and Myth of Phyrros at Delphi*, UCPCA 4 (1960), pp. 191-266.
- Fowler 2000 = R. Fowler, *Early Greek Mythography, Volume I: Texts*, Oxford 2000.
- Fowler 2013 = R. Fowler, *Early Greek Mythography, Volume II: Commentary*, Oxford 2013.
- Frazer 1921 = J.G. Frazer, *Apollodorus, The Library*, 2 voll., Cambridge (MA), London 1921; ed. it. G. Guidorizzi, *Apollodoro*, Biblioteca, Milano 1995.
- Friedrich 1953 = W.H. Friedrich, *Euripides und Diphilos: zur Dramaturgie der Spätformen*, München 1953.
- Gainsford 2012 = P. Gainsford, *Diktys of Crete*, *The Cambridge Classical Journal* 58 (2012), pp. 58-87.
- Gantz 1993 = T. Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore 1993.
- Gudeman 1934 = A. Gudeman, *Aristoteles, ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ, mit Einleitung, Text und Adnotatio Critica, Exegetischem Kommentar, Kritischem Anhang und Indices Nominum, Rerum, Locorum*, Berlin und Leipzig 1934.
- Guidetti 2015 = F. Guidetti, *Appunti sulla fortuna del mito troiano: riflessioni a margine di un libro recente*, *SQ* 8 (2015), pp. 141-226.
- Guidorizzi 1989 = G. Guidorizzi, *Euripide, Le Baccanti*, Venezia 1989.
- Hall 2010 = E. Hall, *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*, Oxford 2010.
- Heath 1993 = M. Heath, *Ancient Interpretation of Pindar's Nemean 7*, *PLLS* 7 (1993), pp. 169-199.
- Housman 1908 = A.E. Housman, *On the Paens of Pindar*, *CR* 22 (1908), pp. 8-12.
- Huys 1996 = M. Huys, *Euripides and the 'Tales from Euripides': Sources of the Fabulae of Ps.-Hyginus?*, *APF* 42 (1996), pp. 168-178.

- Huys 1997 = M. Huys, *Euripides and the 'Tales from Euripides': Sources of the Fabulae of Ps.-Hyginus? Part II*, APF 43 (1997), pp. 11-30.
- Kirkwood 1982 = G.M. Kirkwood, *Selections from Pindar. Edited with an Introduction and Commentary*, Chico 1982.
- Kovacs 1995 = P.D. Kovacs, *Euripides Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, Cambridge (MA) 1995.
- La Penna 1979 = A. La Penna, *Fra teatro, poesia e politica romana. Con due scritti sulla cultura classica di oggi*, Torino 1979.
- Lentz 1867-1870 = A. Lentz, *Herodiani Technici Reliquiae*, 3 voll., Leipzig 1867-1870.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München 1981-1999.
- Lloyd 1994 = M. Lloyd, *Euripides, Andromache*, Warminster 1994.
- Lloyd-Jones 1996 = H. Lloyd-Jones, *Sophocles Fragments*, Cambridge (MA), London 1996.
- Lotito 1984 = G. Lotito, *La dottrina di Pacuvio (a proposito del v. 168 R.2)*, in V. Tandoi (ed.), *Disiecti membra poetae. Studi di poesia latina in frammenti*, I, Foggia 1984, pp. 13-34.
- LSJ = H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by H. Stuart Jones, with a revised supplement, Oxford 1996.
- Lucas 1968 = D.W. Lucas, *Aristotle, Poetics*, Oxford 1968.
- Maehler 1989 = H. Maehler, *Pindari carmina cum fragmentis, II. Fragmenta. Indices*, Leipzig 1989.
- Makrinos 2013 = A. Makrinos, *Tragedy in Byzantium: Sophocles in Eustathius' Commentary on the Odissey*, in A. Bakogianni (ed.), *Dialogues with the Past: Classical Reception Theory & Practice*, vol. I, London 2013, pp. 139-161.
- Manuwald 2003 = G. Manuwald, *Pacuvius, summus Tragicus Poeta. Zum dramatischen Profil seiner Tragödien*, München, Leipzig 2003.
- Mariani c.s. = L. Mariani, *The setting of Euripides' Andromache: an inquiry about Thetideion*, in *História Antiga: Relações Interdisciplinares. Fontes, Artes, Filosofia, Política, Religião e Recepção (vol. I) / Ancient History: Interdisciplinary Approaches. Sources, Arts, Philosophy, Politics, Religion and Reception Studies*, pp. 149-164, Coimbra.
- Mariotti 1960 = I. Mariotti, *Introduzione a Pacuvio*, Urbino 1960.
- Marshall 1993 = P.K. Marshall, *Hygini Fabulae*, Stuttgartiae / Lipsiae 1993.
- Matthiae 1829 = A. Matthiae, *Euripidis Tragoediae et Fragmenta*, vol. IX, Lipsiae 1829.
- Nagy 1979 = G. Nagy, *The Best of the Achaens. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore 1979.
- Ní Mheallaigh 2012 = K. Ní Mheallaigh, *The Phoenician Letters of Dictys of Crete and Dionysius Scytobrachion*, *The Cambridge Classical Journal* 58 (2012), pp. 181-193.
- Ní Mheallaigh 2013 = K. Ní Mheallaigh, *Lost in Translation: The Phoenician Journal of Dictys of Crete*, in T. Whitmarsh and S. Thomson (edd.), *The Romance between Greece and the East*, Cambridge 2013, pp. 196-210.
- Palmer 1898 = A. Palmer, *P. Ovidii Nasonis Heroides, with the Greek translation of Planudes*, Oxford 1898.
- Pearson 1917 = A.C. Pearson, *The fragments of Sophocles*, 2 voll., Amsterdam 1917.
- Petaccia 2000 = M.R. Petaccia, *Der Orestes-Mythos in der lateinischen archaischen*

- Tragödie und im politisch-religiösen Zusammenhang der römischen Republik*, in G. Manuwald (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, pp. 87-112.
- Pontani 2010 = F. Pontani, *Scholia Graeca in Odysseam, Scholia ad libros γ-δ*, Vol. II, Roma 2010.
- Powell 1938 = J.E. Powell, *A Lexicon to Herodotus*, Cambridge 1938.
- Probert 2003 = P. Probert, *A New Short Guide to the Accentuation of Ancient Greek*, London 2003.
- Radt 1958 = S. Radt, *Pindars zweiter und sechster Paian: text, scholien und kommentar*, Amsterdam 1958.
- Radt 1999 = S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 4 Sophocles. Editio correctior et addendis aucta*, editor Stefan Radt (F 730 a-g edidit R. Kannicht), Göttingen 1999.
- Ribbeck 1875 = O. Ribbeck, *Die Römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875.
- Roux 1972 = J. Roux, *Euripide, Les Bacchantes*, II, Paris 1972.
- Rutherford 2001 = I. Rutherford, *Pindar's Paeans, A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, New York 2001.
- Scarpi 1996 = P. Scarpi, *Apollodoro, I miti greci (Biblioteca)*, traduzione di Maria Grazia Ciani, Milano 1996.
- Schierl 2006 = P. Schierl, *Die Tragödien des Pacuvius: ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung von Petra Schierl*, Berlin 2006.
- Schwartz 1887 = E. Schwartz, *Scholia in Euripidem, Volumen I: Scholia in Hecubam, Orestem, Phoenissas*, Berolini 1887.
- Schwartz 1891 = E. Schwartz, *Scholia in Euripidem, Volumen II: Scholia in Hyppolitum, Medeam, Alcestin, Andromacham, Rhesum, Troades*, Berolini 1891.
- Smyth 1920 = H.W. Smyth, *A Greek Grammar for Colleges*, New York et al. 1920.
- Smith, Trzaskoma 2007 = R. S. Smith, S. M. Trzaskoma, *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae. Two Handbooks of Greek Mythology*, Indianapolis 2007.
- Snell 1986 = B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta, vol. 1. Didascaliae Tragicae, Catalogi Tragicorum et Tragediarum Testimonia et Fragmenta tragicorum minorum, Editio correctior et addendis aucta curavit Richard Kannicht*, Göttingen 1986.
- Sommerstein 1996 = A.H. Sommerstein, *Aristophanes, Frogs*, Oxford 1996.
- Sommerstein 2006 = A.H. Sommerstein, *Sophocles, Selected Fragmentary Plays, Volume I, Hermione, Polyxene, The Diners, Tereus, Troilus, Phaedra*, Oxford 2006.
- Stallbaum 1825-1826 = G. Stallbaum, *Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Odysseam, I-II*, Lipsiae 1825-1826.
- Stevens 1971 = P.T. Stevens, *Euripides, Andromache*, Oxford 1971.
- Storey 2017 = I. Storey, *Andromache*, in Laura K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Chichester 2017, pp. 122-135.
- Suárez de la Torre 1997 = E. Suárez de la Torre, *Neoptolemos at Delphi*, Kernos 10 (1997), pp. 153-176.
- Sutton 1984 = D.F. Sutton, *The Lost Sophocles*, Lanham 1984.
- Tarán, Gutas 2012 = L. Tarán, D. Gutas, *Aristotle, Poetics*, Leiden, Boston 2012.
- Thomas 1989 = R. Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge 1989.

- Van Rossum-Steenbek 1998 = M. Van Rossum-Steenbek, *Greek Readers Digests? Studies on a Selection of Subliterary Papyri*, Leiden / New York / Köln 1998.
- Vater 1851 = F. Vater, *Miscellanorum criticorum fasciculus tertius*, [Neue] Jahrb. Suppl. XVII (1851), pp. 165-209.
- Wachsmuth 1884 = C. Wachsmuth, *Ioannis Stobaei Anthologiae Libri Duo Priores*, volumen II, Berolini 1884.
- Wagner 1891 = R. Wagner, *Epitoma Vaticana ex Apollodori Bibliotheca*, Lipsiae 1891.
- Warmington 1936 = E.H. Warmington, *Remains of old Latin, II. Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius*, London/Cambridge (MA) 1936.
- Welcker 1839 = F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, Bonn 1839.
- Wilamowitz 1889-1890 = U. Von Wilamowitz-Möllendorf, *Commentariolum grammaticum IV*, Progr. Gottingae, pp. 3-28 [= *Kleine Schriften* vol. IV, pp. 660-696].
- Zanusso 2015 = V. Zanusso, *Introduzione*, in E. Lelli (ed.), *Ditti di Creta, L'altra Iliade*, Milano 2015, pp. 13-148.

Avventure del testo euripideo: il fr. 480 Kannicht della *Melanippe Sophè* tra aneddotta e riscrittura

FJODOR MONTEMURRO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA BASILICATA)

Il fr. 481 Kannicht dei *TrGF* è costituito dai primi 22 versi del prologo della tragedia frammentaria euripidea *Melanippe Sophè*¹ ed è tramandato dal commento del grammatico bizantino Giovanni Logoteta al Περί μετόδου δεινότητος di Ermogene (*Rhetores Graeci* p. 445, 7 Rabe) edito da Rabe 1908, pp. 145 ss.:

Ζεύς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὑπο,
Ἕλληγν' ἔτικτεν ὃς ἐξέφυσεν Αἴολον
οὐ χθῶν, ὄσην Πηνειὸς Ἀσωποῦ θ' ὕδωρ

¹ Euripide dedicò due differenti tragedie alle vicende di Melanippe, la *Melanippe Sophè* e la *Melanippe Desmotis*. Il mito fu poco noto sin dall'antichità e, se si eccettua la ripresa in ambito latino ad opera di Ennio, praticamente sconosciuto: le prime fonti che ci parlano di Melanippe non sono anteriori all'età augustea. Nella *Sophè*, Melanippe, figlia di Eolo e di Ippe, viene ingravidata da Poseidone durante l'assenza di suo padre e partorisce due gemelli, Eolo e Beoto; per sfuggire all'ira di Eolo, ella espone i gemelli nella stalla del padre, ma essi vengono recuperati dai bovani, che, trovando i bambini allattati da un toro e una mucca, decidono di raccogliarli e portarli da Eolo. Il dio, dopo un consulto con suo padre Elleno, decide di bruciare i ragazzi come τέρατα offerti agli dei, affidando la preparazione del sacrificio alla stessa Melanippe. L'eroina cerca di distogliere il padre dal sacrificio, spiegando che non si tratta di alcun prodigio, ma alla fine è costretta ad ammettere la sua colpa suscitando la violenta razione paterna. La situazione era verosimilmente risolta dall'intervento *ex machina* di Ippe, che salvava i bambini e prediceva il loro futuro glorioso. Il mito narrato nella *Desmotis* è però differente da quello della *Sophè*. Qui Melanippe si trova trasferita a Metaponto in Magna Grecia, imprigionata, non si sa bene per quale motivo, nella reggia del re Metaponto e della regina Siris. Quest'ultima, desiderosa di un figlio e non riuscendone ad avere, chiede ai bovani di procurargliene uno, ed essi le affidano Eolo e Beoto, i figli di Melanippe. In seguito, la regina decide però di eliminare i due gemelli ma fallisce nel suo intento e si suicida. Grazie all'intervento di Poseidone *ex machina*, Metaponto libera Melanippe e si unisce con lei in matrimonio, mentre i figli partono per fondare Beoto la Beozia ed Eolo Lipari e le Isole Eolie (secondo altre versioni l'Eolia d'Asia). In generale cf. van Looy 1964, Collard-Cropp-Lee 1995, Montemurro 2013.

ὕγραοῖς ὀρίζων ἐντὸς ἀγκῶσι στέγει,
 σικήπτρων ἀκούει πᾶσα καὶ κικλήσκεται
 ἐπώνυμος χθῶν Αἰολίς τοῦμοῦ πατρός.
 κτλ.

Zeus, come si dice secondo verità,
 generò Elleno che diede la vita ad Eolo.
 E la terra, che il Peneo e le acque dell'Asopo
 delimitando il confine con le loro umide anse coprono,
 obbedisce al suo scettro ed è chiamata Eolia
 la terra soprannominata dal nome di mio padre.
 Ecc.

I primi due versi sono parimenti noti dal commentario, sempre alla medesima opera di Ermogene, di Gregorio di Corinto (*Rhet. Gr.* VII 1312, 10 Walz); sia Giovanni Logoteta che Gregorio riportano anche la *hypothesis* della tragedia, nota anche per tradizione diretta attraverso il *P.Oxy.* 2455 (il cosiddetto papiro della raccolta di *hypotheses* euripidee)².

Il verso incipitario è parimenti attestato all'interno del prologo del *Piritoo* attribuito a Crizia (*TrGF* 43 F 1, 9 K-Sn = *DK* 88 B 16, 9) ovvero allo stesso Euripide secondo altre testimonianze, e viene ancora citato anche da Aristofane in *Ran.* 1244.

Da numerose fonti indirette, molte delle quali interlacciate una con l'altra, ci è noto invece il fr. 480 Kannicht:

Ζεὺς ὅστις ὁ Ζεὺς, οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ

Zeus, chiunque sia Zeus, non lo so infatti se non a parole

Gli autori che lo riportano ne garantiscono la paternità euripidea e Plutarco, il primo in ordine cronologico a far menzione del verso, ci attesta che esso costituiva l'*incipit* originale della *Melanippe*. Scopo del presente contributo è compiere un riesame sistematico di tutte le fonti antiche per poter stabilire in che misura e secondo quali modalità si è andata diffondendo la credenza di una doppia redazione del prologo ovvero se risulti plausibile l'ipotesi di un rifacimento, euripideo o meno, del v. 1 della *Melanippe Sophè*.

² Sia Giovanni Logoteta sia Gregorio citano le *hypotheses* della *Melanippe Sophè*, del *Piritoo* e della *Stenebea*, ciascuna di esse accompagnata da alcuni versi del prologo: probabilmente hanno tenuto presente una edizione comune (cf. Rabe 1908, pp. 130 ss.; Zuntz 1955, pp. 136 ss.; Luppe 1996, Sutton 1998, Carrara 1992, p. 40).

Cominciamo dalla fonte più antica che ci restituisce il frammento, il dialogo *Amatorius* 756 B 10-C 4 di Plutarco; il testo si presenta così:

Ἀκούεις δὲ δῆπου τὸν Εὐριπίδην ὡς ἐθορυβήθη ποιησάμενος ἀρχὴν τῆς Μελανίππης ἐκείνην “Ζεὺς, <ὅστις ὁ Ζεὺς,> οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ” [fr. 480 Kannicht], μεταλαβὼν δὲ χορὸν ἄλλον (ἐθάρρει <γὰρ> ὡς ἔοικε τῷ δράματι γεγραμμένῳ πανηγυρικῶς καὶ περιττῶς) ἥλλαξε τὸν στίχον ὡς νῦν γέγραπται “Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὑπο”. [fr. 481 Kannicht]

Tu hai certamente sentito dello scandalo suscitato da Euripide con quel famoso verso della sua *Melanippe*: “Zeus, chiunque sia Zeus: non lo conosco se non a parole”. Quando poi ottenne un nuovo coro (pare che contasse molto su quel dramma, perché l’aveva composto con stile solenne e ricercato), cambiò il verso in quello che ancor oggi leggiamo: “Zeus, come viene chiamato secondo verità”.

La tradizione del testo, che per il dialogo *Amatorius* consta di due soli manoscritti (*Parisinus gr.* 1672 siglato con B e *Parisinus gr.* 1675 siglato con E) presenta degli errori. Le parole ὅστις ὁ Ζεὺς non sono infatti tramandate dai mss. (cadute verosimilmente per aplografia, cf. Kannicht *TrGF* V 1 in app. *ad loc.*) ma furono inserite dal Dübner nella sua edizione dei *Moralia* del 1841 sulla base del testo proposto da Luciano (cf. *infra*). Inoltre, ἐκείνην a 756 B 8 è correzione di Sauppe-Hermann per ἐκείνης di B ed E; l’οὐ del verso euripideo viene a mancare in B, ma il particolare più interessante è il δὲ χορὸν di 756 C 1, che è congettura di Sauppe per il δι’ ἐχθρὸν dei mss.³. Pur con questo ritocco testuale, il significato profondo dell’aneddoto non è chiaro, poiché non sappiamo per quale motivo Euripide avesse modificato il verso⁴ e non siamo altrove informati del presunto cambio di Coro col quale Euripide avrebbe rimesso in scena la sua opera⁵.

La seconda fonte che ci riporta il verso è il libello *Jupiter Tragoedus* di Luciano di Samosata (cap. 41, p. 26, 18 Coenen), all’interno del dialogo tra Damide e il filosofo Timocle:

TIMOKΛΗΣ. Οὐδ’ Εὐριπίδης ἄρα σοι δοκεῖ λέγειν τι ὑγιές, ὅπταν αὐτοὺς ἀναβιβασάμενος τοὺς θεοὺς ἐπὶ τὴν σκηνὴν δεικνύη σώζοντας

³ La correzione appare quasi certa, soprattutto se si immagina il testo scritto in maiuscola, ossia ΔΕΧΟΡΟΝ, facilmente corruttibile in ΔΙΕΧΘΡΟΝ (cf. Luppe 1983, p. 53, n. 1). ἐχθρὸν farebbe pensare ad un “nemico”, ma il vocabolo appare qui fuori contesto.

⁴ Per questo significato del verbo, cf. *LSJ s.v.* μεταλαμβάνω II e III.

⁵ Nessuna osservazione in merito al nostro passo in Russell 1997.

μὲν τοὺς χρηστοὺς τῶν ἡρώων, τοὺς πονηροὺς δὲ καὶ κατὰ σὲ τὴν ἀσέβειαν ἐπιτρίβοντας;

ΔΑΜΙΣ. Ἀλλ', ὦ γενναιότατε φιλοσόφων Τιμόκλεις, εἰ ταῦτα ποιοῦντες οἱ τραγωδοὶ πεπεῖκασί σε, ἀνάγκη δυοῖν θάτερον, ἤτοι Πῶλον καὶ Ἀριστόδημον καὶ Σάτυρον ἠγεῖσθαι σε θεοὺς εἶναι τότε ἢ τὰ πρόσωπα τῶν θεῶν αὐτὰ καὶ τοὺς ἐμβάτας καὶ τοὺς ποδήρεις χιτῶνας καὶ χλαμύδας καὶ χειρῖδας καὶ προγαστρίδια καὶ τᾶλλα οἷς ἐκεῖνοι σεμνύνουσι τὴν τραγωδίαν, ὅπερ καὶ γελοιοτάτον· ἐπεὶ καθ' ἑαυτὸν ὅποταν ὁ Εὐριπίδης, μὴδὲν ἐπειγούσης τῆς χρείας τῶν δραμάτων, τὰ δοκοῦντά οἱ λέγη, ἀκούση αὐτοῦ τότε παρρησιαζομένου,

ὄρας τὸν ὑψοῦ τόνδ' ἄπειρον αἰθέρα

καὶ γῆν πέριξ ἔχονθ' ὑγραῖς ἐν ἀγκάλαις;

τοῦτον νόμιζε Ζῆνα, τόνδ' ἠγοῦ θεόν. [Eur. fr. 941 Kannicht]

καὶ πάλιν,

Ζεὺς, ὅστις ὁ Ζεὺς, οὐ γὰρ οἶδα, πλὴν λόγῳ

κλύων. [Eur. fr. 480 Kannicht]

καὶ τὰ τοιαῦτα.

TIM. E neppure Euripide ti pare che dica qualcosa di vero, quando fa salire in scena gli Dei e li mostra nell'atto di salvare quegli eroi che sono buoni, e di abbattere i malvagi e gli empì come te?

DAM. Ma, o Timocle nobilissimo tra i filosofi, se facendo così i tragici ti hanno persuaso, allora è necessariamente vera una delle due alternative: o che tu ritenga che Polo, Aristodemo e Satiro fossero a quel tempo essi stessi degli dei oppure che lo siano le maschere stesse, i calzari, i chitoni e le clamidi e i guanti e le panciere e tutto ciò che segnala l'allestimento di una tragedia, cosa che è alquanto ridicola! Quando, infatti, Euripide rivela la sua opinione personale, senza che lo sollecitino le esigenze dei drammi, senti allora che cosa dice potendo esprimersi liberamente: "Vedi questo etere infinito, che sta in alto e circonda la terra nelle sue tenere braccia? Considera che questo è Zeus, questo ritienilo un dio"; e ancora: "Zeus, chiunque egli sia, giacché non lo conosco se non per sentito dire" e altre cose del genere.

Anche il testo di Luciano presenta delle varianti nella tradizione: Ζεὺς, ὅστις ὁ Ζεὺς, οὐ γὰρ οἶδα, πλὴν λόγῳ è infatti il testo che leggiamo nella famiglia chiamata dall'editore Coenen b² e nel manoscritto S, mentre la famiglia b³ legge Ζεὺς, ὅστις ἐστὶν ὁ Ζεὺς, οὐ γὰρ οἶδα, πλὴν λόγῳ⁶. Ma la famiglia g ci presenta ancora un altro testo, ossia Ζεὺς, οὐ γὰρ οἶδα, πλὴν λόγῳ κλύων, anch'esso palesemente ametrico, dove la caduta di ὅστις ὁ Ζεὺς è dovuta chiaramente all'omoteleuto (Coenen 1977, p. CXXI); questa inserzione di κλύων ovvero κλυών⁷ ("ascoltando") non trova ri-

⁶ Il verso è ametrico; cf. il più dettagliato apparato in Bompaire 2003, p. 69.

⁷ Per la differenza tra presente e aoristo v. West 1984.

scontro in nessuna delle altre fonti che citano il frammento euripideo (nemmeno in Atenagora, nonostante i testi sembrano risalire ad una fonte comune, cf. *infra*), ma è tuttavia presente in tutte le edizioni di Euripide prima di Nauck²; essa però andrà immaginata come un maldestro tentativo di risanare il metro, magari sulla scia di passi paralleli euripidei, in particolare Eur. *Hipp.* 1004 οὐκ οἶδα προᾶξιν τήνδε πλὴν λόγῳ κλύων (“non conosco questa vicenda se non per averla udita a parole”)⁸, ma anche *Heracl.* 5 οἶδα δ’ οὐ λόγῳ μαθῶν (“lo so per averlo appreso non a parole”), 535-536 φεῦ φεῦ, τί λέξω παρθένου μέγαν λόγον / κλύων (“Ohimè, cosa dovrei dire dopo aver ascoltato il grande discorso della fanciulla?”), *Suppl.* 1050-1 ὀργὴν λάβοις ἂν τῶν ἐμῶν βουλευμάτων / κλύων (“potresti adirarti dopo aver ascoltato le mie intenzioni”)⁹.

Il passo di Luciano si inserisce bene nel solco della tradizione aneddótica su Euripide e sembra presentarci l’immagine di un poeta pervaso quasi da uno scetticismo razionalistico; appare ridicolo, afferma Damide, credere che la divinità sulla scena prenda le sembianze degli attori (Polo, Aristodemo e Satiro erano dei famosi attori del IV sec.) o che essa si conformi all’apparato scenico e costumistico che crea la tragedia in quanto spettacolo teatrale (τοὺς ποδῆρεις χιτῶνας καὶ χλαμύδας καὶ χειρῖδας καὶ προγαστρίδια καὶ τᾶλλα οἷς ἐκεῖνοι σεμνύνουσι τὴν τραγωδίαν). Tutto ciò non restituisce una visione corretta del divino: esso rimane inesplicabile e fundamentalmente inconoscibile. Euripide, secondo l’epicureo Damide, la pensava esattamente in tal modo, e dava conferma di questa sua innovativa concezione religiosa “quando si sentiva libero di esprimere liberamente il suo vero pensiero” (παρρησιαζομένου). Che questa libertà di espressione possa significare che i versi citati da Luciano (il fr. 480 Kannicht e il fr. 941 Kannicht) fossero pronunciati da Euripide in solitudine

⁸ Tale acuta supposizione si deve al Wilamowitz, 1895, *ad Eur. HF* 1263.

⁹ Il costrutto con il participio è presente anche in Hdt. III 40, 10 οὐδένα γὰρ κω λόγῳ οἶδα ἀκούσας, V 24, 5 τοῦτο δὲ οὐ λόγοισι ἀλλ’ ἔργοισι οἶδα μαθῶν, Greg. Naz. *Christus patiens* 522 οὐδ’ οἶδα τέρψιν ἢ λόγῳ κλύειν φέρω; d’altra parte, non mancano esempi in cui la presenza del participio non è necessaria, come Eur. fr. 898, 5 Kannicht τεκμήριον δέ, μὴ λόγῳ μόνον μάθης, Antiph. *De caed. Herod.* 75, 3 καὶ λόγῳ οἶδα (cf. Eur. *Hec.* 999 οὐκ οἶδα· τῷ σῶ τοῦτο σημανεῖς λόγῳ), Eur. *Or.* 1443 ἴν’ εἰδῆς λόγους ἐμούς. La presenza di tale specificazione è importante e garantisce che chi ha rimaneggiato il verso non aveva minimamente presente la *Melanippe*: il prologo (fr. 481 Kannicht) è infatti recitato dalla protagonista (cf. ai vv. 13-14 Καλοῦσι Μελανίππην <με>, Χείρωνος δέ με / ἔτικτε θυγάτηρ Αἰόλω, “mi chiamano Melanippe, la figlia di Chirone mi ha generato ad Eolo”) e il presunto participio avrebbe dovuto presentarsi al femminile. Come osserva van Looy 1964, p. 222 “Gesteld dat Lucianus aan Melanippe gedacht had, dan had hij κλύουσα geschreven”.

e senza essere poi inseriti all'interno di uno spettacolo¹⁰, magari perché troppo distanti da una convenzionale rappresentazione della divinità sulla scena, è recisamente da escludere¹¹: oltre alla perfetta metrica in trimetri giambici, i versi del fr. 941 Kannicht erano notissimi nell'antichità¹². Pertanto, o dal passo deduciamo che Luciano volesse far dire al suo personaggio che il fr. 941 Kannicht e il fr. 480 Kannicht, pur essendo estrapolati da qualche tragedia, erano percepiti come genuina espressione del pensiero del poeta¹³, oppure ipotizziamo che Luciano conoscesse l'aneddoto ripor-

¹⁰ L'espressione μηδὲν ἐπειγούσης τῆς χρείας τῶν δραμάτων non significa l'"assenza della necessità di mettere in scena il dramma", ma sottolinea come Euripide non si sentisse legato alle tradizionali rappresentazioni del divino e sapesse approfittare di parti della tragedia meno legate ad esigenze di *plot* per far trapelare il suo pensiero. Alternativamente, si può intendere un semplice riferimento al *deus ex machina* cui allude Timocle appena prima della battuta di Damide.

¹¹ L'imbarazzo nasce dall'ambigua espressione καθ' ἑαυτὸν; Bompaire 2003, p. 69 la intende "in solitudine", ma è meglio tradurre "secondo il suo pensiero". L'espressione καθ' ἑαυτὸν assume diverse sfumature di significato; talvolta ha valore di riferimento temporale, come in Thuc. I 127 "quelli di quel tempo", talvolta significa "in conformità al proprio carattere o *habitus*", ovvero "con le proprie forze" (e. g. Plut. *Comp. Per. et Fab Max.* 1.3); non è esclusa la lontananza dalla vista e quindi la solitudine, come in Plut. *Fab Max.* 21.2 καὶ καθ' ἑαυτὸν ὁ Βρῆτιος ἀνεπαύετο ("quello del Bruzio se ne stava per i fatti suoi") oppure concentrazione in se stessi, come e. g. Plut. *Marc.* 19.8 ἔτυχε μὲν γὰρ αὐτός τι καθ' ἑαυτὸν ἀνασκοπῶν ("si trovava a contemplare con raccoglimento"), J. Chrys. *In Gen.* 54, 536, διελογίζετο καθ' ἑαυτὸν ("parlava tra sé").

¹² Cicerone, *De Nat. Deor.* II 65 li traduce così: *Vides sublime fusum immoderatum aethera, / qui terram tenero circumiectu amplectitur: / hunc summum habeto divum, hunc perhibeto Iovem.* Gli Stoici prima, e i padri della Chiesa dopo, se ne appropriarono per scopi differenti (Coenen 1977, p. CXXII)

¹³ Lo scolio al testo di Luciano, tuttavia, nega recisamente che questi versi mostrassero il pensiero del poeta: ἀλλ' οὐδὲ τοῦτο ὡς ἐκ προσώπου Εὐριπίδου, μάταιε, ἀλλ' ἐξ ἑτέρας ἀθεότητος εἰσηγουμένης. ποῦ τὸ τοῦ ποιητοῦ πρόσωπον ἢ δραματολογία πώποτε ἐνεφάνισεν; ("Ciò non è detto come se fosse Euripide a pronunciarlo, sciocco, ma come se fosse proposta una diversa forma di atesimo. Dove la drammaturgia ha mai messo in luce il volto del poeta?"). Altre volte, invece, la critica antica si sforzava di riconoscere passi in cui sembrava emergere la voce del tragediografo, e. g. Σ *ad Alc.* 962 Schwartz <ἐγὼ καὶ διὰ μούσας>: ὁ ποιητῆς διὰ τοῦ προσώπου τοῦ χοροῦ βούλεται δεῖξαι ὅσον μετέσχε παιδεύσεως ("Io anche attraverso le Muse: il poeta, tramite la persona del Coro, vuole mostrare quanto condivide l'educazione"), Σ *ad Hipp.* 953 Schwartz περὶ ἑαυτοῦ γὰρ αἰνίξασθαι βούλεται ὁ Εὐριπίδης. τοιοῦτος δὲ ἐστὶν αἰεὶ, τὰ ἡρωϊκὰ πρόσωπα εἰσάγων φιλοσοφοῦντα ("Euripide intende infatti sotto mentite spoglie parlare lui stesso. Lo fa sempre, introducendo personaggi eroici in atto di filosofeggiare"), pur talvolta con ingenui fraintendimenti (Pollux IV 111 Bethe = Eur. *Danae* T 1 Kannicht, per cui v.

tato da Plutarco e fosse stato influenzato dalla notizia plutarchea per cui il fr. 480 Kannicht era stato “ritirato” dalla scena: tale particolare starebbe ad indicare che quel verso, ancorché blasfemo, era indubbiamente più consona alla visione razionalistica che Euripide stesso (καθ’ ἑαυτὸν) nutriva al suo tempo.

Lo Pseudo-Giustino Martire cita il fr. 480 Kannicht (assegnandolo all’*Ecuba*) in *De monarchia* V 8 (109 c1 Otto = p. 99 Marcovich):

Ἐν Ἐκάβῃ· Ζεὺς, ὅστις εἶ Ζεὺς· οὐ γὰρ οἶδα πλὴν λόγῳ. [Eur. fr. 480 Kannicht] Καὶ Ζεὺς, εἴτ’ ἀνάγκη φύσεος εἶτε νοῦς βροτῶν, / Προσηυξάμην σε! [Eur. *Troad.* 886 – 887].

Nell’*Ecuba*: “Zeus, chiunque tu sia Zeus, non lo conosco che di nome” e “Zeus, necessità di natura o mente dei mortali, ti prego”.

Lo Ps. Just. riporta il testo ὅστις εἶ Ζεὺς, dove εἶ è la lezione di q (*Parisinus* gr. 450 del 1364), mentre una mano più recente ha corretto in ἦν nel testo tradito da s (*Argentoratensis* gr. 9 del secolo XIII o XIV, ora perduto). Il verso della *Melanippe* viene attribuito erroneamente all’*Ecuba* evidentemente perché è seguito dalla preghiera di Ecuba in *Troad.* 886-887, versi che nella tragedia euripidea erano preceduti dall’espressione (vv. 885-886a) ὅστις ποτ’ εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι, / Ζεὺς, molto simili al fr. 480 Kannicht nella prima parte; l’autore ha pertanto confuso l’*Ecuba persona loquens* delle *Troiane* con la tragedia euripidea *Ecuba* senza distinguere le citazioni. Questo dettaglio è indizio che la citazione era fatta a memoria o più probabilmente proveniva da una fonte che non presentava il lemma accanto al verso.

Karamanou 2006, pp. 43-44, Σ ad Eur. *Hipp.* 1102 Schwartz). Lo stesso Plutarco annotava (*De Laud. ips.* 539 B) che Euripide φορτικωτάτη κέχρηται μεγαλαυχία [καὶ] τῷ συγκαταπλέκειν τοῖς τραγωδομένοις πάθεσι καὶ πράγμασι μηδὲν προσήκοντα τὸν περὶ αὐτοῦ λόγον (“ha utilizzato una forma di autocompiacimento molto rozzo, intrecciando alle passioni e alle vicende delle tragedie discorsi su se stesso che non c’entravano nulla”). E già in tempi antichi, il famoso fr. 588 Kannicht del *Palemede* ἐκάνετ’ ἐκάνετε τὰν / πάνσοφον, ὦ Δαναοί, / τὰν οὐδέν’ ἀλγύνουσαν ἀηδόνα μουσᾶν (“avete ucciso, avete ucciso il più filosofo, o Danai, l’usignuolo delle Muse che non faceva male a nessuno”) fu letto, dalla tradizione esegetica (Diog. Laert. II 44 (= Heracl. Pont. fr. 169 Wehrli), *Argum.* Isoc. *Busir.* 24 pp. 187-188 Matthieu, *Lib. Decl.* I 175) come un attacco diretto del poeta contro coloro che avevano condannato Socrate, evidente confusione tra Socrate e Anassagora, dato che Euripide morì prima di Socrate (Filocoro, *FrGrHist* 328 F 221). Per quanto riguarda il fr. 480 Kannicht, non è possibile poter stabilire se questo verso, nella forma in cui è giunto, fosse espressione della poetica euripidea e riflettesse una reale concezione del poeta.

Altra fonte che riporta il nostro verso è il vescovo Atenagora (II d. C.), che sembra abbia operato un vero e proprio riutilizzo di materiale euripideo nella *Legatio pro Christianis* V 2 (= p. 30, 11 Marcovich):

Καὶ ποιηταὶ μὲν καὶ φιλόσοφοι οὐκ ἔδοξαν ἄθεοι, ἐπιστήσαντες περὶ θεοῦ. ὁ μὲν Εὐριπίδης ἐπὶ μὲν τῶν κατὰ κοινὴν πρόληψιν ἀνεπιστημόνως ὀνομαζομένων θεῶν διαπορῶν ὄφειλε δ', εἶπερ ἔστ' ἐν οὐρανῷ, Ζεὺς μὴ τὸν αὐτὸν δυστυχῆ καθιστάναι· ἐπὶ δὲ τοῦ κατ' ἐπιστήμην νοητοῦ ὡς ἔστιν θεὸς δογματίζων
 ὄραξ τὸν ὑψοῦ τόνδ' ἄπειρον αἰθέρα
 καὶ γῆν πέριξ ἔχοντα ὑγραῖς ἐν ἀγκάλαις;
 τοῦτον νόμιζε Ζῆνα, τόνδ' ἡγοῦ θεόν. [fr. 941 Kannicht]
 τῶν μὲν γὰρ οὔτε τὰς οὐσίας, αἷς ἐπικατηγορεῖσθαι τὸ ὄνομα συμβέβηκεν, ὑποκειμένας ἑώρα ("Ζῆνα γὰρ ὅστις ἔστι Ζεὺς, οὐκ οἶδα πλὴν λόγῳ" [fr. 480 Kannicht]) οὔτε τὰ ὀνόματα καθ' ὑποκειμένων κατηγορεῖσθαι πραγμαμάτων.

E poeti e filosofi non ebbero fame di essere atei, dal momento che investigavano su Dio. Euripide, trovandosi in difficoltà riguardo a quelli che, secondo il comune pregiudizio, per ignoranza sono nominati dei, diceva: "Non avrebbe dovuto Zeus, se pur sta in cielo, quel medesimo ridurre all'infelicità"; ma quando poi sentenziava su quello che è Dio secondo il sapere dato dalla scienza, così diceva: "Vedi questo etere infinito, che sta in alto e circonda la terra nelle sue umide braccia? Considera che questo è Zeus, questo ritienilo Dio". Di quelli infatti non vedeva né che sussistessero le essenze alle quali accade che si dia il nome ("Zeus, infatti, chiunque sia Zeus, non lo conosco tranne che per sentito dire") né che i nomi fossero predicati di realtà sussistenti.

Atenagora sembra aver attinto alla stessa fonte di cui si è servito Luciano poiché riporta, proprio come lo scrittore di Samosata, il testo del fr. 941 Kannicht immediatamente prima del fr. 480 Kannicht¹⁴; il testo dell'apologeta presenta ancora un'altra variante, vale a dire l'inserimento di ἔστι, che restituisce tuttavia un verso ametrico. Probabilmente, si tratta di un adattamento del verso in funzione esplicativa (come si può supporre dall'inserzione del γὰρ dopo Ζῆνα, che riprende lo Ζῆνα al v. 3 del fr. 941 Kannicht)¹⁵.

¹⁴ Coenen 1977, p. CXXI parla di *Quellengemeinschaft*; tale fonte, che coinvolge anche Clemente Alessandrino, *Strom.* V 14, 114 per la citazione del fr. 941 Kannicht, parrebbe essere un manuale di filosofia epicurea (Geffcken 1907, p. 171).

¹⁵ Tale variante si ritrova anche nella famiglia b³ di Luciano: un indizio di errore congiuntivo?

Come si è già accennato a proposito delle varianti delle diverse tradizioni manoscritte, nella struttura del verso si evidenzia subito che Ζεὺς ὅστις ὁ Ζεὺς è una formula tipica delle preghiere e delle invocazioni; si confronti ad. es. l'*incipit* della preghiera a Zeus in Aesch. Ag. 160 ss., (considerata addirittura "Urquelle" del frammento euripideo da Schmid-Stählin 1940, p. 413): Ζεὺς, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὐ-/τῷ φίλον κεκλημένω, / τοῦτό νιν προσεννέπω / οὐκ ἔχω προσεικάσαι / πάντ' ἐπισταθμώμενος / πλὴν Διός κτλ. ("Zeus, chiunque mai sia, se così a lui / è caro farsi invocare / e io con questo nome mi rivolgo a lui / non ho altro da immaginare / pur avendo tutto soppesato / se non Zeus ecc."). Chiaramente in essa viene condensata sia la dovuta cautela di evitare di chiamare un dio con un nome sbagliato, sia quella riverenza per l'inconoscibile¹⁶. Questa formula, la cui fortuna è testimoniata anche dalla letteratura latina¹⁷, è impiegata da Euripide in maniera duplice: essa esprime εὐσέβεια, come nella già ricordata preghiera di Ecuba in *Troad.* 885 ss. o ancora in *Bac.* 894-896 ὅτι ποτ' ἄρα τὸ δαιμόνιον, / τό τ' ἐν χρόνῳ μακρῷ νόμιμον / ἀεὶ φύσει τε πεφυκός¹⁸, esplicitando la tradizionale umiltà che si deve agli dei e a tutto ciò che non è dato conoscere a fondo alla mente umana, quasi un *noumeno* kantiano *ante litteram*¹⁹, ma sovente la formula è impiegata da Euripide per dare voce alle sue idee razionalistiche sviluppate per bocca dei suoi personaggi in contesti che non esiteremmo a definire polemic: si vedano ad esempio *HF* 1263-1265 Ζεὺς δ', ὅστις ὁ Ζεὺς, πολέμιόν μ' ἐγείνατο / Ἥραι, σὺ μέντοι μηδὲν ἀχθεσθῆς, γέρον· / πατέρα γὰρ ἀντὶ Ζηνὸς ἡγοῦμαι σ' ἐγώ ("Zeus, chiunque sia Zeus, mi generò invisito ad Era - non sdegnarti con me, vecchio: credo che mio padre sia tu, non Zeus"), dove si utilizzano *bona verba* in maniera blasfema²⁰, e si confronti anche la stizzita affermazione di

¹⁶ Lloyd-Jones 1983, p. 85: "in this context [Aesch. Ag.] the use of this invocation has the further effect of laying stress upon the inscrutability of the all-powerful divinity whose aid is being implored, and thus striking a note of appropriate humility".

¹⁷ Cf. ad esempio Verg. *Aen.* IV 576 ait: "sequimur te, sancte deorum, quisquis es"; Hor. *Od.* III 21, 5-6 *quocumque lectum nomine Massicum / servas*; Macrob. *Sat.* III 9, 10 *Dis pater Veiovis Manes sive quo alio nomine fas est nominare*. Per una panoramica approfondita si veda Norden 1913, pp. 144 ss.

¹⁸ "È il divino, qualunque cosa esso sia, ed è la norma in uso che nel lungo corso del tempo ha assunto per natura il carattere di eternità"; Dodds 1944 *ad loc.* vede un'eco di Heraclit. fr. 32 DK (= 84 Marcovic) ἐν τὸ σοφὸν μῶνον λέγεσθαι οὐκ ἐθέλει καὶ ἐθέλει Ζηνὸς ὄνομα. Per il passo cf. Bond 1981, p. 383 n. 1; Egli 2003, pp. 82 ss.

¹⁹ Per il concetto, cf. Solon fr. 17 West πάντη / δ' ἀθανάτων ἀφανῆς νόος ἀνθρώποισιν ("la mente degli immortali è completamente oscura agli uomini") e Xenophan. fr. 34 DK.

²⁰ Wilamowitz 1895 *ad loc.*. Il procedimento è utilizzato anche in *HF* 995 (cf. Fränkel 1950, *ad Aesch. Ag.* 1386).

Oreste in *Or.* 418 δουλεύομεν θεοῖς, ὅτι ποτ' εἰσὶν οἱ θεοί ("siamo schiavi degli dei, qualunque cosa essi siano"), dove sembra essere messo in atto lo stesso riutilizzo di parole formulari con toni polemicici verso la divinità, e anche *Bac.* 219-220 τὸν νεωστὶ δαίμονα / Διόνυσσον, ὅστις ἔστι, τιμώσας χοροῖς ("onorando con danze il neonato dio Dioniso, chiunque egli sia")²¹. Tuttavia, il fr. 480 Kannicht si distingue nettamente dai passi raccolti poiché esso non rientra in nessuna delle due modalità con cui Euripide l'ha impiegata altrove: nel prologo della *Sophè* non c'è né una preghiera né tantomeno una polemica, pertanto la formula sembrerebbe apparire fuori luogo, anche perché Zeus non è considerato come entità immateriale, ma viene "personalizzato" come progenitore di una stirpe da cui discenderà Melanippe stessa²². Come a proposito del verso luciano, Wilamowitz *ad Eur. HF* 1263 (cf. nota 8) supposeva che il verso del fr. 480 Kannicht derivasse da un collage ispirato proprio da *HF* 1263 con l'aggiunta di un finale tratto da *Hipp.* 1004. Osserviamo che l'espressione ricalca anche altro materiale euripideo: il già ricordato *Troad.* 885-886, *Hel.* 711-713²³, 1137-1143²⁴, *Bac.* 275-276²⁵, e ancora il già citato *Bac.* 894. Il giudizio complessivo

²¹ Per il passo si veda Yunis 1988, p. 78. In generale, atteggiamenti di scetticismo razionalistico nei confronti del divino sono tutt'altro che rari in Euripide; si rammenti, ad esempio, l'attacco contro Apollo nel finale dello *Ione*, 1556 ss., così come parimenti in *IT* 711 per bocca di Oreste (ἡμᾶς δ' ὁ Φοῖβος μάντις ὦν ἐψεύσατο, "Febo, pur essendo un oracolo, ci ha mentito"); echi di presunto ateismo anche nel famoso discorso pronunciato da Sisifo nell'omonima tragedia (*TrGF* I 43 fr. 19) che viene attribuita a Crizia (secondo Sesto Empirico, *Adv. Math.* IX 54) ovvero a Euripide stesso (secondo lo Pseudo-Plutarco, *De Placit. Phil.* 880 E). Per la critica razionale alla divinità in Euripide e il suo presunto agnosticismo-ateismo, v. Dover 1974 pp. 43 ss. = 1988 pp. 148 ss.; per l'irrazionalismo di Euripide v. Festugiere 1950, pp. 1-32; per la menzione di una generica divinità indeterminata v. Kannicht 1969, *ad Eur. Hel.* 1137-1143 e Montemurro 2013, *ad Mel. Desm.* fr. 490, 1 Kannicht.

²² Nel prologo della *Sophè* Zeus è raffigurato come una divinità di solido impianto tradizionale: egli trasforma Ippe, madre di Melanippe, in una cavalla, come punizione per aver svelato ai mortali le cure e i rimedi per le sofferenze (fr. 481 Kannicht, vv. 14-17). Tali particolari accomunano Ippe a figure di raccordo tra dei e uomini, come Prometeo (Biga 2010, pp. 63 ss.). Benché la metamorfosi in cavalla si configuri come una punizione di Zeus, non si trovano giustificazioni per attribuire a Melanippe l'espressione così sprezzante del fr. 480 Kannicht.

²³ ὁ θεὸς ὡς ἔφν τι ποικίλον / καὶ δυστέκμαρτον, εὖ δέ πως πάντα στρέφει / ἐκεῖσε κἀκεῖσ' ἀναφέρων ("il dio, che cosa complicata e incomprensibile ha generato! Stravolge in qualche modo la realtà rivoltandola ora qua ora là").

²⁴ ὅτι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον / τίς φησ' ἐρευνάσας βροτῶν / μακρότατον πέρασ ηὔρεν ὡς τὰ θεῶν ἔσορα / δεῦρο καὶ αὖθις ἐκεῖσε καὶ πάλιν ἀμφιλόγοις / πηδῶντ' ἀνεπίστοις τύχαις ("che cosa è un dio o non un dio o ciò che sta a metà tra

del Wilamowitz è che si tratti di una “boshafte Parodie”; nel suo commento all’*Eracle* 1895, p. 257 spiegava: “Wir könne die Sage aber Lügen strafen, denn Kritias hat den echten Vers in seinem Peirithoos übernommen (Fr. 591 v. 4) und Aristophanes Frösch. 1244 citirt ihn ebenfalls”, precisando poi, nel suo lavoro del 1921, p. 71 n. 2 = p. 449 n. 3 che “Natürlich stand diese Form [quella di Giovanni Logoteta del fr. 481 Kannicht] in der Buchausgabe, das andere in der Anekdote, aber diese hatte weite Verbreitung gefunden”.

Tuttavia, alcuni studiosi sembrano dare credito al racconto di Plutarco e non considerano il fr. 480 Kannicht una maldestra deformazione parodica.

Pickard-Cambridge 1933, p. 115 n. 1 annovera l’episodio tra i vari casi, noti attraverso fonti successive, in cui veniva testimoniata una parte attiva del pubblico durante la rappresentazione teatrale²⁶: famoso l’episodio in cui Eschilo fu attaccato con l’accusa di rivelare i misteri e dovette difendersi dinanzi all’Aeropago²⁷. L’aneddotta antica ricorda episodi simili: Seneca, *Epist. ad Luc.* CXV 14-15, a proposito della rappresentazione della *Danae* euripidea, scrive che il pubblico, dopo aver ascoltato l’elogio dell’oro (fr. 324 Kannicht), era insorto per protestare²⁸; Plutarco ricorda un episodio simile a proposito dell’*Issione* nel *De aud. Poet.* 19 E²⁹, dal quale tuttavia non si evince se ci sia stata un vera e propria interruzione dello spettacolo.

le due cose, chi tra i mortali afferma, dopo aver indagato, di trovare il più remoto confine, se osserva le azioni degli dei di qua e poi di là fluttuare in contraddittorie e insperate vicende?”).

²⁵ Δημήτηρ θεά / Γῆ δ’ ἐστίν, ὄνομα δ’ ὀπότερον βούληι κάλει (“la dea Demetra è la Terra, chiamala con il nome che vuoi”).

²⁶ Cf. Pickard Cambridge 1968, pp. 274 ss.

²⁷ Clem. Alex. *Strom.* II 14, 60 (cf. Arist. *EN* 1111a 8-10).

²⁸ *Cum hi novissimi versus in tragoedia Euripidis pronuntiatii essent, totus populus ad eiciendum et actorem et carmen consurrexit uno impetu, donec Euripides in medium ipse prosilivit petens, ut expectarent viderentque, quem admirator auri exitum faceret. Dabat in illa fabula poenas Bellerophontes, quas in sua quisque dat* (“Essendo stati recitati questi ultimi versi durante una tragedia di Euripide, tutto il popolo si sollevò in un solo impeto per cacciare via l’attore e il dramma, finché Euripide stesso si precipitò in mezzo chiedendo di aspettare e vedere quale fine avrebbe fatto colui che ammirava l’oro. In quel dramma scontava la pena Bellerofonte, e ciascuno la sconta nella sua vita”). Ma nella tragedia greca tutte le voci sono ammesse: per il disprezzo della ricchezza cf. e.g. Eur. *Heracl.* 1-4.

²⁹ ὁ Εὐριπίδης εἰπεῖν λέγεται πρὸς τοὺς τὸν Ἰξίωνα λοιδοροῦντας ὡς ἀσεβῆ καὶ μιαιρόν, “οὐ μέντοι πρότερον αὐτὸν ἐκ τῆς σκηνῆς ἐξήγαγον ἢ τῷ τροχῷ προσηλῶσαι.” (“Si racconta che Euripide avesse risposto, a coloro che accusavano di empietà e nefandezza il suo Issione, dicendo “Ma di certo non l’ho fatto uscire di scena prima di averlo inchiodato alla ruota!”).

Anche l'*Eolo*, altra tragedia euripidea, fu protagonista di sentite reazioni del pubblico il fr. 19 Kannicht τί δ' αἰσχρὸν ἦν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῆ; ("che cosa è turpe se così non pare a chi ne approfitta?"), parodiato poi da Ar. *Ran.* 1475, sembra aver suscitato perplessità nell'antichità e aver dato vita ad un aneddoto. In particolare, Plutarco (*De aud. Poet.* 33 C) ci racconta come il verso avesse provocato la scontrosa reazione del filosofo Antistene, mentre già il pubblico aveva cominciato a rumoreggiare per la sconcertante battuta³⁰.

Quest'ultimo esempio mostra tutti i limiti della tradizione aneddótica, poiché dello stesso aneddoto sono tramandati come protagonisti, oltre ad Antistene, anche Diogene e Platone³¹.

In tale filone pare inserirsi anche l'aneddoto di Plutarco, per il quale Euripide sembra essere stato costretto da un θόρυβος della folla a interrompere subito lo spettacolo: ritenendo genuino il racconto, Dover sostiene che il rumoreggiare del pubblico era dovuto al fatto che una frase scioccante come questa risultasse "much more startling at a point in a play before any character or situation into which it can fit comfortably has been developed" (1976, p. 45 = 1988, p. 150).

Affrontando il problema da un punto più strettamente filologico, Luppe 1983 ha cercato di dare un senso al racconto di Plutarco pensando che ad essere citato fosse l'*incipit* della *Desmotis*. In particolare, egli ritiene che Plutarco o la sua fonte abbiano trovato questo verso, sciolto dal suo contesto originario, indicato come l'inizio di una tragedia nota come *Melanippe*, ma

³⁰ Καὶ Ἀντισθένης, ὁ μὲν εὖ μάλα τοὺς Ἀθηναίους ἰδὼν θορυβήσαντας ἐν τῷ θεάτρῳ "τί δ' αἰσχρὸν εἰ μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκεῖ;" [Eur. fr. 19 Kannicht] παραβάλλων εὐθύς "αἰσχρὸν τό γ' αἰσχρὸν, κἂν δοκῆ κἂν μὴ δοκῆ" [fr. 60 Declava] ("E Antistene, vedendo che gli Ateniesi in teatro era in tumulto per il verso "Cosa c'è di turpe, se non pare così a coloro che agiscono?" ribattè subito "Il turpe è turpe, che lo sembri o non lo sembri").

³¹ Se l'*Eolo* va cronologicamente collocato prima delle *Nuvole* del 423 (Webster 1967, pp. 157 ss.) e Antistene si presume nato nel 436 a. C., il filosofo sarebbe stato allora poco più che adolescente; che questo possa essere la spia di un episodio fittizio creato ad arte dalla tradizione aneddótica, senza riscontro nella vera realtà dei fatti, si può plausibilmente ipotizzare osservando che in Stob. III 5, 36 (= III p. 266, 11 Hense) lo stesso aneddoto ha come protagonista Platone (e il ms. A² ha addirittura Διογένης, versione che è stata recepita da Arsenio-Apostolio XVI 61a = CPG II p. 677, 12). Questo fluttuare di nomi e personaggi appare allora come il frutto della stratificazione aneddótica (nutrita dalla pratica della citazione a memoria) che ha voluto coinvolgere in un episodio, sulla cui veridicità non possiamo esprimerci, due figure contrapposte, quella di Euripide da un lato e quella di un filosofo (Antistene / Platone / Diogene) dall'altro.

del cui sottotitolo (*Sophè* o *Desmotis*) si erano perse le tracce (come avviene anche nel *P.Oxy.* 2455)³². Pertanto, dal racconto di Plutarco emergerebbe che non solo il fr. 480 Kannicht è l'*incipit* della *Desmotis*, ma anche che la *Desmotis* doveva essere precedente alla *Sophè* (questo giustificerebbe il μεταλαβῶν δὲ χορὸν ἄλλον). Questa spiegazione non pare però priva di una certa contraddittorietà. Luppe afferma che "auf jeden Fall kann, auch wenn im Plutarch-Text ἐκείνης das Ursprüngliche und nicht eine falsche Angleichung von ἐκείνην an das vorasugehende τῆς Μελανίππης ist, dieses Pronomen im Zusammenhang, in dem ja von keinem anderen Melanippe-Drama gesprochen wird, nur allgemeine Bedeutung haben: "der Anfang jenes (bekanntes) Melanippe-Dramas" wäre sachlich dasselbe wie "jener (bekannte) Anfang des Melanippe-Dramas". Mit dem Ausdruck τῆς Μελανίππης ἐκείνης hätte Plutarch also nicht etwa das Drama Μελανίππη ἢ Σοφή von dem Drama Μελανίππη ἢ Δεσμῶτις unterschieden. Plutarch hat offensichtlich nur ein Melanippe-Drama im Sinn" (p. 55). Lo studioso conclude dichiarando che Plutarco "fand diesen Vers – losgelöst aus dem Zusammenhang – als Anfangsvers eines euripideischen Melanippe-Dramas bezeugt, womöglich gar als ἀρχὴ τῆς πρώτης Μελανίππης".

Che il verso del fr. 480 Kannicht fosse proprio l'*incipit* della *Desmotis* che Plutarco riporta qui in maniera del tutto inconsapevole si scontra con alcune difficoltà:

- In primo luogo, il verso, come si è visto, ha una sua formularità compositiva e pare un *collage* euripideo più che un verso genuino.
- Se fosse il verso della *Desmotis*, apparirebbe singolare che Euripide avesse voluto cominciare la *Sophè*, differente, come ricaviamo dai frammenti, per ambientazione e tematica, con un verso simile a quello della *Desmotis* e in cui campeggia nuovamente come protagonista la figura di Zeus³³, come se il poeta Euripide volesse chiedere scusa al suo pubblico e fare ammenda della sua precedente blasfemia. Meglio credere ad un riallestimento della medesima opera.
- Non sappiamo nulla del prologo della *Desmotis* e non possiamo ipotizzare un personaggio che avesse esordito in maniera così sprezzante verso la divinità³⁴.

³² Cf. il caso simile del *Frisso*, per cui v. *infra*.

³³ Completamente errata è la nota al passo di Plutarco nella nuova edizione tradotta e commentata di tutti i *Moralia*, a cura di Lelli-Pisani 2017, p. 2798 n. 47. Il curatore del dialogo *Amatorius* assegna alla *Desmotis* il fr. 481 Kannicht e alla *Sophè* il fr. 480 Kannicht, dichiarando quest'ultimo essere l'unico verso del prologo della *Sophè*!

³⁴ Anche per la *Desmotis* con tutta probabilità vi era un prologo narrativo in cui

- Non è certo che la *Desmotis* sia precedente alla *Sophé* (Luppe lo deduce solo in base a tale testimonianza plutarchea)³⁵.
- Se Euripide avesse voluto rimproverare il divino, lo avrebbe fatto certamente non nel primo verso, dove l'attacco razionalistico sarebbe caduto nel vuoto senza alcuna giustificazione, ma avrebbe preferito un momento migliore all'interno del *plot* drammatico.

erano esposti gli antefatti della vicenda. Non si può stabilire però da quali mosse prendesse avvio l'azione, se cioè fosse raccontata la punizione di Eolo ai danni di Melanippe, venduta schiava ad un ospite metapontino (cf. Diodoro Siculo IV 67, 3), o piuttosto il ritrovamento dei gemelli da parte dei pastori o ancora l'imprigionamento di Melanippe ad opera della regina Siris durante l'assenza del re Metaponto. Ciò dipende anche dal rapporto che si stabilisce con la *Sophè*, nonché dal momento in cui si vuole collocare la segregazione di Melanippe. Probabilmente il prologo era recitato dal pastore che aveva trovato i bambini e li aveva allevati (cf. il prologo della nutrice nella *Medea* e anche, con tutta probabilità, nell'*Eolo*); meno allettante l'ipotesi che fosse Poseidone stesso. Nessuno dei frammenti pervenuti sembra potersi ascrivere al prologo se non il fr. 489 Kannicht (per cui v. Montemurro 2013, *ad loc.*).

³⁵ Sulla datazione della *Desmotis* non abbiamo alcuna notizia esterna. Il *terminus ante quem* è tuttavia ricavabile dai *Demi* di Eupoli, rappresentati nel 412 a. C., ove viene citato il fr. 507, 1 Kannicht (= Eup. fr. 99, 102 K-A), che con tutta probabilità va assegnato alla *Desmotis* e non alla *Sophé*. Non è invece di molto aiuto l'allusione in Ar. *Thesm.* 546-548. Seguendo il criterio metrico, Cropp-Fick 1985 considerano per la *Melanippe Desmotis* un arco temporale che va dal 411 a. C. (termine che combacia quasi perfettamente con la citazioni di Eupoli) fino a risalire al 426 a. C.. I due studiosi osservano infine che i dati metrici non consentono di determinare quale delle due *Melanippe* precedesse l'altra (e ciò dipende anche da quali frammenti vengano assegnati all'una o all'altra tragedia). I dati della *Sophé* (157 piedi suscettibili di risoluzione con un numero di risoluzioni pari a 9 ossia al 5, 73% del totale dei piedi risolvibili), benché supportino un margine molto largo (411 a.C.- 455 a. C.), lasciano ipotizzare che "both the Melanippe plays were produced in the period 421-413, with Mel. S. shortly before, or even simultaneous with, Mel. D." (Cropp-Fick 1985, p. 84). La *Sophè* è tuttavia considerata da quasi tutti gli studiosi la più antica (unica eccezione è appunto Luppe): alcuni pensano ad una data alta, come per la *Demostis*, ossia 425-419 (420/419 Grégoire, 422 Webster, 425 Jaekel), mentre altri hanno pensato ad una data di poco anteriore al 411 (Wilamowitz, van Looy, Kurtz), soprattutto per l'uso stilistico del prologo genealogico (Mérider 1911, pp. 54-59 propone 411, ma esso è *terminus ante quem* per lo Σ *ad Ar. Lys.* 1124; cf. anche la citazione in Ar. *Thesm.* 272). Van Looy 1964, p. 205 e p. 241 sostiene che la *Sophè* avrebbe dovuto precedere lo *Ione*, sulla base che nella *Sophè* Xouthos era ancora presentato come il padre legittimo di Ione. Questa osservazione non tiene però conto della "mythopoetic capriciousness" (Huys 1995, p. 80, n. 223) di Euripide e della sua libertà nel trattamento del mito (basti pensare alla leggenda di Elena nell'*Elettra*, nelle *Troiane*, nell'*Elena* e nell'*Oreste*). Anche per l'incertezza della data, il rapporto con lo *Ione* non può essere determinato. Per ulteriori dettagli, Montemurro 2013, pp. 59-64.

- Inoltre, se Plutarco ignorava che Euripide avesse composto due *Melanippe* distinte ma era solo a conoscenza della variante del primo verso, dobbiamo presumere, come fa Luppe, che all'erudito fosse noto da qualche parte soltanto l'originale verso incipitario e non il resto del prologo della *Desmotis*; ciò implica che Plutarco non avrebbe avuto notizie di prima mano (o tanto meno che avesse avuto visione autoptica di manoscritti di entrambe le tragedie), ma le avrebbe derivate o da una fonte compilatoria oppure attraverso la tradizione orale³⁶. Il testo plutarco ci induce a credere proprio a quest'ultima ipotesi, dato che insiste proprio sulla diffusione orale del racconto (ἀκούεις δὲ δήπου τὸν Εὐριπίδην). È meno probabile che sia stato Plutarco stesso ad inventare tale aneddoto per giustificare la variante che egli, in assenza di sottotitoli, non riusciva a spiegare.

Pertanto, pare più plausibile pensare che Plutarco conoscesse per fonti orali o tramite la tradizione aneddótica il verso ritenuto "blasfemo" e che, sapendo dell'esistenza di due *Melanippe* (ma senza distinguerle in *Sophè* e *Desmotis*), avesse creduto che la seconda versione fosse il semplice riallestimento scenico della prima con l'aggiustamento del primo verso: ecco perché parla espressamente di una seconda messa in scena della tragedia.

Se ampliamo il nostro sguardo alla ricerca di situazioni simili al racconto plutarco che attestino o presumano revisioni o seconde versioni degli *incipit* di opere teatrali, troviamo che esse risultano talvolta invocate nella tradizione scoliastica, ma raramente riescono ad essere confermate dalla filologia antica e moderna. È infatti noto che, oltre ai finali, a soffrire parecchio di rimaneggiamenti, cambiamenti, aggiunte indebite o addirittura sostituzioni, erano le parti iniziali delle opere. Il *Teeteto* platonico sembra aver avuto un prologo alternativo (*BKT* II 1905, col. iii 28-37), per non citare l'*incipit* dell'*Iliade* o della *Pharsalia* di Lucano. In ambito teatrale, il fenomeno è ampiamente diffuso; senza spingersi sino al teatro latino (si pensi al doppio prologo dell'*Andria* terenziana), parecchi casi interessano proprio la tragedia greca. Il *Reso* attribuito ad Euripide in alcuni mss. comincia con un prologo in giambi giustapposto agli anapesti con cui originariamente cominciava l'opera³⁷, ed evidenti manomissioni ha subito

³⁶ Se l'aneddoto deve essere la prova che il fr. 480 Kannicht è l'inizio della *Desmotis* che Plutarco non si accorgeva di citare, allora il testo dei mss. andrebbe conservato in ἐκείνης "l'inizio di quella ben nota *Melanippe*" piuttosto che corretto in ἐκείνην.

³⁷ La *hypothesis* (*PSI* 1286) parla espressamente di due prologhi, il primo di essi avrebbe contenuto una invocazione alla luna mentre il secondo una preghiera ad Atena; ma la *hypothesis* stessa sospetta che il secondo prologo sia opera di qualche

anche il prologo dell'*Ifigenia in Aulide*³⁸. Sospetti di inautenticità gravano su Sofocle *El.* 1 Ὠ τοῦ στρατηγήσαντος ἐν Τροίᾳ ποτὲ ed Euripide *Phoen.* 1-2 Ὠ τὴν ἐν ἄστροις οὐρανοῦ τέμνων ὁδὸν / καὶ χρυσοκολλήτοισιν ἐμβεβῶς δίφροισι: tali versi sono mancanti in tanta tradizione indiretta dell'antichità e tacciati di essere opera di un autore tardo che sapeva comporre Εὐριπιδικῶς³⁹. Per i testi teatrali, che circolavano senza diritto di autore per decenni tra le mani di impresari, attori e compagnie, le interpolazioni sono dietro l'angolo; quello che ci chiediamo è se è possibile risalire, in qualche modo, a variazioni e modifiche per mano dello stesso autore e se l'aneddoto di Plutarco possa lasciarci qualcosa di verosimile. Curiosamente, il primo verso del fr. 481 Kannicht è riportato da Aristofane nella famosa scena della "ampollina" (*Rane* 1200 ss.), quando Eschilo smantella la genesi compositiva e poetica dei prologhi euripidei citando gli *incipit* di ben 7 tragedie (*Archelao*, *Ipsipile*, *Stenebea*, *Frisso B*, *Ifigenia Taurica*, *Meleagro* e *Melanippe Sophè*): per due di esse, l'*Archelao* e il *Meleagro*, i commentatori antichi ci restituiscono notizie interessanti che paiono dare credito a seconde redazioni d'autore.

In particolare, per l'*Archelao*, disponiamo di due frammenti differenti ma entrambi considerati come versi iniziali dell'opera. Si tratta del fr. 228 Kannicht Δαναὸς ὁ πεντήκοντα θυγατέρων πατήρ / Νείλου λιπῶν κάλλιστον ἐκ γαίας ὕδωρ, / ὃς ἐκ μελαμβρότοιο πληροῦται ῥοᾶς / Αἰθιοπίδος γῆς κτλ. ("Danao, il padre di cinquanta figli / lasciando le bellissime acque del Nilo / che riempie di miele le correnti / della terra d'Egitto"), ritenuto l'*incipit* da Ps. Plut. *X Orat. Vitae* 837 E, e del fr. 846 Kannicht Αἴγυπτος, ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος, / ξὺν παισὶ

maldestro attore (Eur. *Rhesus* arg. 28-31): νῦν εὐσέληνον φέγγος ἢ διφρήλατος' καὶ <τ.έ.> καὶ ἐν ἐνίοις δὲ τῶν ἀντιγράφων ἕτερός τις φέρεται πρόλογος, πεζὸς πάνυ καὶ οὐ πρέπων Εὐριπίδῃ· καὶ τάχα ἂν τινες τῶν ὑποκριτῶν διεσκευακότες εἶεν αὐτόν. ἔχει δὲ οὕτως· ὦ τοῦ μεγίστου Ζηνὸς ἄλκιμον τέκος, κτλ. ("Ora lo splendore di splendida luna colei che conduce il carro..." ed in alcuni degli antigrafì è riportato un altro prologo, piuttosto pedestre e non adeguato a Euripide; e forse lo avrebbero composto alcuni attori. Ed è così: "O figlia nobile del grandissimo Zeus ecc.>"). L'intera opera era sin dall'antichità di sospetta autenticità e oggi si tende a negare che sia opera euripidea (arg. 23 ss.; cf. Liapis 2012).

³⁸ Willink 1971. Per le altre frequenti interpolazioni nei prologhi, come in Eur. *Troad.* 13-14, cf. Wilson 1968, Haslam 1975 e *P.Oxy.* 3321 e 3322.

³⁹ I due passi sono citati all'interno di un piccolo aneddoto riguardante Sofocle ed Euripide riportato dallo scolio *ad* Eur. *Phoen.* 1-2. L'ipotesi di inautenticità è stata con forza sostenuta da Haslam 1975 per mezzo del confronto con una vasta serie di testi letterari, esegetici, scoliastici e metrici. Tuttavia, essa è stata respinta da van der Valk 1982 e messa fortemente in dubbio da Carrara 1994 e Meccariello 2014a.

πεντήκοντα ναυτίλω πλάτη / Ἄργος κατασχών (“Egitto, secondo il racconto più diffuso, / con cinquanta figli su una nave / si lancia danzando”), citato da Aristofane in *Ran.* 1206-1208. Lo scolio ad *Ar. Ran.* 1206 a b c (307 a 27 ss. Dübner) recita:

Αἴγυπτος, ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος: [οὐκ] Ἀρχελάου αὕτη ἐστὶν ἡ ἀρχή, ὡς τινες ψευδῶς. οὐ γὰρ φέρεται νῦν Εὐριπίδου λόγος οὐδεὶς τοιοῦτος. οὐ γὰρ ἐστὶ, φησὶν Ἀρίσταρχος, τοῦ Ἀρχελάου, εἰ μὴ αὐτὸς μετέθηκεν ὕστερον, ὁ δὲ Ἀριστοφάνης τὸ ἐξ ἀρχῆς κείμενον εἶπε.

“Egitto, secondo il racconto più diffuso” questo [non] è l’inizio dell’*Archelao*, come affermano erroneamente alcuni; infatti non è riportato ora alcun verso del genere in Euripide. Non è infatti, dice Aristarco, un verso dell’*Archelao*, a meno che Euripide stesso non lo abbia cambiato in seguito e Aristofane abbia citato quello che proviene dalla versione originale.

Stando allo scolio, Aristarco afferma che Aristofane non starebbe citando il prologo dell’*Archelao* (fr. 228 Kannicht) a meno di non ammettere che Euripide avesse in seguito modificato lui stesso il verso e che Aristofane stesse citando dalla prima stesura euripidea (fr. 846 Kannicht). Lo scolio è tuttora di difficile interpretazione⁴⁰ e ha portato molti studiosi a ritenere senza remore che esistesse realmente una seconda redazione del primo verso, per taluni intesa come vera variante d’autore⁴¹: i versi sono molto

⁴⁰ Generalmente si tende ad inserire un οὐκ prima di Ἀρχελάου (Römer 1908, p. 356) e i dettagli dello stesso scolio sono poco chiari (cf. Harder 1985, *ad loc.*). La traduzione non è univoca: alcuni intendono “ma Aristofane cita quello che si trova nella versione originale”, a significare che la supposizione per cui Aristofane il poeta stia citando qui il verso della versione originale è data come un dato di fatto. Non si può del tutto escludere nemmeno l’ipotesi che nello scolio si faccia riferimento non al commediografo ma ad Aristofane di Bisanzio, il quale confermerebbe una presunta prima versione dell’opera (Bergk 1838, p. 95, Wagner 1846, p. 671): negli scoli gli studiosi alessandrini sono a volte citati in contrapposizione (cf. Σ ad *Od.* II 206, XV 397).

⁴¹ Valckenaer 1824, p. 162 “*huius quoque tragoediae duplex fuisse videbitur recensio*”. Varie le ipotesi su tale presunto rifacimento. La forma citata nelle *Rane* sarebbe stata scritta da Euripide ad Atene, mentre la versione seconda in Macedonia (Bergk 1838, pp. 95 ss.), probabilmente per far cominciare la genealogia con Danao, invece che con Egitto, in segno adulatorio verso il re (van der Valk 1982, p. 418). Page 1934, p. 93 pensava che Aristofane stesse citando da un testo interpolato dagli attori in cui il fr. 846 Kannicht figurava come *incipit* del prologo; Stössl 1958, p. 64 ss. proponeva di considerare entrambi i frammenti come parte del prologo dell’*Archelao*. Per le obiezioni a tali teorie, Harder 1985, pp. 179-182.

simili tra loro (in entrambi si parla di genitori con cinquanta figli/figlie) e la confusione è facilmente spiegabile. Il fr. 846 Kannicht, che Aristarco afferma non far parte del *corpus* euripideo, potrebbe derivare da una tragedia che non era più letta nemmeno nell'officina di Alessandria⁴², ovvero essere il risultato di una interpolazione del IV sec. a. C.⁴³. Ad ogni modo, la presunta seconda redazione per mano dello stesso Euripide non può essere confermata con certezza.

Il secondo caso è quello dell'*incipit* del *Meleagro*. Il fr. 515 Kannicht, tradito da Aristot. *Rhet.* G 9 p. 1409 b 8, è l'*incipit* originale della tragedia: ce lo dice ancora lo Σ *ad Ar. Ran.* 1238 (307 b, 18-20 Dübner), che ci informa, in maniera quasi sorprendente (Dover 1993, p. 342), che il testo citato da Aristofane in *Ran.* 1240-1241, ossia il fr. 516 Kannicht Οἶνεύς ποτ' ἐκ γῆς πολύμετρον λαβὼν στάχυν / θύων ἀπαρχάς ("Un tempo Eneo cogliendo abbondante raccolto dalla terra / offrendo le primizie"), non è in realtà il vero e proprio inizio della tragedia:

Οἶνεύς ποτ' ἐκ γῆς: Ἔστι μὲν ἐκ Μελεάγρου μετὰ ἱκανὰ τῆς ἀρχῆς. ἡ δὲ ἀρχὴ τοῦ δράματος «Καλυδὼν μὲν ἦδε γαῖα Πελοπίας χθονός». τὸ δὲ λείπον τοῦ στίχου «οὐκ ἔθυσεν Ἀρτέμιδι».

"Eneo un tempo dalla terra": questo proviene dal *Meleagro* alcuni versi dopo l'inizio. L'inizio della tragedia è "Dei Calidi questa terra del territorio di Pelope"; il resto del verso è "non sacrificò ad Artemide".

Come possono giustificarsi questi presunti doppiioni? Haslam 1975, p. 171, ha acutamente pensato che, trovandosi questi versi incipitari ad essere citati nel contesto denigratorio del ληκύθιον διαφθείρειν, il rimaneggiamento fosse compiuto per evitare che, in una successiva rappresentazione "the deflating oil-flask might be interjected from the audience", precisando che tali versi fossero "presumably not the work of Euripides himself but of some producer" (p. 171, n. 72). Codesta è senza dubbio una arguta soluzione per giustificare queste modifiche al testo conosciute sin dall'antichità, ma essa elude completamente ciò che noi stiamo cercando: fa poca differenza una interpolazione o una riscrittura da parte di attori o compagnie teatrali anche in testi per noi frammentari; c'è bisogno piuttosto di capire se è stato proprio Euripide a modificare in una redazione successiva il medesimo testo⁴⁴. Anche se in definitiva non esistono prove cogenti per

⁴² Wilamowitz 1875, p. 149.

⁴³ Dover 1993, *ad loc.*.

⁴⁴ Si tenga presente che nel nostro caso l'operazione è doppiamente complicata,

escludere doppie redazioni d'autore nelle tragedie citate, stando agli scoli, se in merito al fr. 846 Kannicht non è impossibile la ragionevole supposizione di un rifacimento ad opera dello stesso Euripide⁴⁵, per il fr. 516 Kannicht del *Meleagro* la questione non sussiste nemmeno (cf. il μετὰ ἱκανὰ τῆς ἀρχῆς dello scolio). Inoltre, nel caso sia stata questa scena di Aristofane a indurre le compagnie teatrali a modificare queste due tragedie, non si capisce perché ciò non sia avvenuto per le altre quattro citate⁴⁶.

Il verso della *Melanippe* è l'ultimo ad essere citato nella scena dell'ampollina. Nelle altre sei citazioni, il nesso ληκύθιον ἀπώλεσεν è stato inserito sempre nel secondo verso o anche nel terzo verso della tragedia che il personaggio Euripide recita di fronte a Dioniso ed Eschilo (1206-1208 *Archel.*, 1211-1213 *Hypsip.*, 1217-1219 *Stheneb.* 1225-1226 *Phrixus*, 1232-1233 *IT*, 1238 *Meleagr.* e nuovamente 1240-1241). Il verso della *Melanippe* citato a 1244, stando al seguito del prologo quale conosciamo da Giovanni Logoteta, non si presta ad ospitare l'inserito parodico dell'ampollina⁴⁷. Probabilmente, o il verso è stato inserito in modo tale da dare adito ad Euripide di non essere più canzonato⁴⁸, oppure la parodia doveva innestarsi proprio alla cesura del verso numero 1 del prologo, ossia dopo Ζεύς, ὡς λέλεκται. Il gioco viene tuttavia interrotto da Dioniso che dà inizio ad una nuova sezione dedicata alla parodia lirica⁴⁹. Alternativamente, il verso della *Melanippe* è stato suggerito dal legame stilistico-tematico con le altre tragedie parodiate: in particolare l'*Ipsipile* (fr. 752 Kannicht), il *Frisso B* (fr. 819 Kannicht), e l'*Archelao* (sia il fr. 846 Kannicht citato da Aristofane sia il fr. 228 Kannicht) iniziano in maniera simile, con il personaggio principale che recita un prologo in cui espone dettagliatamente la sua

poiché Euripide dedicò due drammi al mito di Melanippe, come a quello di Frisso e di Ippolito: si tratta di tragedie completamente differenti per intreccio e ambientazione e che nulla hanno a che fare con riscritture o modifiche *a posteriori* di un'opera precedente.

⁴⁵ Sul concetto di varianti d'autore nell'antichità v. Pasquali 1934, pp. 187 ss.

⁴⁶ Haslam 1975, p. 171 propone come spiegazione il fatto che l'*Archelao* fosse la prima ad essere citata, collocata in posizione preminente, e che il *Meleagro* fosse suscettibile di subire sia nel primo sia nel secondo verso la sostituzione con ληκύθιον ἀπώλεσεν, ma la soluzione è debole.

⁴⁷ A meno di non inserire un ὅς e completare il verso nella forma Ἑλλην' ἔτικτεν ὅς ληκύθιον ἀπώλεσεν (Del Corno 1985, p. 231).

⁴⁸ Cf. il verso precedente 1243 Ἐασον, ὦ τᾶν· πρὸς τοδὶ γὰρ εἰπάτω. ("Lascia stare, mio caro: che provi infatti a metterla qui!").

⁴⁹ Anche lo scolio precisa che l'interruzione al gioco operata da Dioniso risponde alla impossibilità di parodiare con il ληκύθιον ἀπώλεσεν il verso 2 del prologo.

genealogia (cf. anche *Ion.*, *IT* e *IA* 49 ss.)⁵⁰. Quello che ne deduciamo, non potendo appurare il perché della scelta di questo verso della *Melanippe* da parte di Aristofane⁵¹, è che il commediografo ateniese non si è attenuto ad un criterio univoco nel selezionare i versi oggetti di parodia: ora ha optato per dei versi non incipitari, ora per versioni originali, ora per presunte “seconde versioni” o redazioni interpolate.

Appurato che le riscritture sono tutt’altro che certe, il fatto che la *Melanippe Sophé* sia citata nella scena dell’ampollina, in cui due delle altre sei tragedie sono state sospettate di un possibile rifacimento incipitario, non costituisce una prova in più per stabilire la veridicità del racconto plutarco.

Come la tradizione aneddótica, anche gli scoli spesso ci forniscono testimonianze contraddittorie e talvolta possono anche risultare fuorvianti. Ciò può dipendere dal differente strato compositivo dello scolio stesso. Tuttavia, se si vogliono utilizzare gli scoli con coerenza, bisogna attribuire ad essi il medesimo grado di attendibilità pur nelle diverse situazioni. In alcuni casi, per di più, gli scoli sono fededegni più di quanto si possa immaginare. È il caso della tragedia euripidea *Frisso B*, la cui esistenza era stata negata nonostante ci fossero sparute attestazioni scoliastiche che ne assicuravano la composizione⁵². Le scoperte papiracee hanno confermato,

⁵⁰ Per l’insistenza su tale parodia, Meridier 1911, pp. 132 ss.

⁵¹ Haslam 1975, p. 171, n. 74 si chiede se il verso della *Melanippe* nelle *Rane* non sia stato volutamente citato per ingenerare nel pubblico il ricordo della sua forma originaria, ossia quella blasfema del fr. 480 Kannicht, se davvero vogliamo credere a Plutarco. Piuttosto, c’è da domandarsi come mai Aristofane abbia deciso di scegliere il verso emendato dal tragico e non invece quello “originario” che gli avrebbe permesso una ben più icastica e feroce parodia. Blass 1897, pp. 153-154 ritiene che il fr. 480 Kannicht fosse stato preso direttamente dal *Piritoo* di Crizia e collocato nell’incipit della tragedia: “wenn dem so ist, so ist freilich auch der Vers des Aristophanes mit umgewandelt worden”. Ma tale supposizione pare altamente improbabile.

⁵² Stando allo scolio *ad Ran.* 1225-1226a, il fr. 819 Kannicht (= 821 N²) Σιδώνιον ποτ’ ἄστν Κάδμος ἐκλιπών, / Ἀγήνορος παῖς, ἦλθε Θηβαίαν χθόνα / Φοῖνιξ πεφυκώς, ἐκ δ’ ἀμείβεται γένος / Ἑλληνικόν, i cui vv. 1-2a sono citati ancora all’interno della scena del Ληκύθιον, costituisce l’inizio del *Frisso B*: Σιδώνιον ποτ’ ἄστν· Τοῦ δευτέρου Φοίξου Εὐριπίδου ἢ ἀρχή. La notizia era stata contestata da Tzetzes (*ad Aristoph. Ranas* IV 3, 1047, 19 Koster) che considerava il fr. 819 Kannicht l’inizio del *Frisso A* e il fr. 818c Kannicht εἰ μὲν τόδ’ ἤμαρ πρῶτον ἦν κακουμένω / καὶ μὴ μακρὰν δὴ διὰ πόνων ἐναυστόλουν, κτλ. l’inizio del *Frisso B* (cf. D’Alfonso 2006, p. 53). Ad ogni modo, queste notizie parevano sufficienti ad accettare l’ipotesi di due diverse tragedie intitolate *Frisso*. Il Wilamowitz aveva ignorato queste informazioni e nei suoi *Analecta* del 1875, p. 158 aveva scritto: “*somniasse eos qui duplicem Phrixum extitisse dixerunt, inde concluditur, quod eidem priorem trageodiam a fragm. 818 [818c Kannicht = 821 N²] incepisse*

invece, le notizie degli scolii: in particolare, due tragedie chiamate *Frisso* sono nominate in *P.Oxy.* 2456 col. ii 13 e ii 17, e nel papiro delle *hypotheses* (*P.Oxy.* 2455 fr. 14 e 16) si ha la prova definitiva che il fr. 818c Kannicht costituisce l'inizio del *Frisso A*⁵³. Anche un mss. dell'*Et. Magn.* 714, 20 che cita il fr. 827 Kannicht del *Frisso B* aggiunge la dicitura δευτέρω. Il caso del *Frisso* è il più simile a quello della *Melanippe*, anche per la confusione tra rifacimento di opera precedente e seconda versione. Valckenaer 1824, p. 216 riteneva il testo del fr. 818c Kannicht (821 N²) una riscrittura del testo del prologo citato da Aristofane in *Ran.* 1256. Blass 1897, p. 153 pensava invece correttamente a due diverse tragedie "Gab es aber zwei, so waren das verschiedene Stücke, nicht dasselbe Stück mit verschiedenen Prologen"⁵⁴.

Dalle considerazioni sin qui esposte, l'unica possibilità per ritenere genuino il fr. 480 Kannicht e dare credito alla notizia di Plutarco è inserire l'aneddoto tra le testimonianze relative alla pratica delle "re-performance". Dopo oltre cento anni dalle supposizioni del Wilamowitz, la ricerca filologica ha compiuto notevoli progressi per quello che riguarda le riscritture e le modifiche ai testi teatrali: se nel 1934 Page ha inaugurato lo studio del fenomeno delle interpolazioni imputabili agli stessi attori delle compagnie che rappresentavano le opere nelle numerose occasioni di replica⁵⁵, negli ultimi anni la ricerca filologica ha appuntato l'attenzione al fenomeno delle cosiddette "repliche" o "re-performance", ossia occasioni di riallestimento di drammi comici e tragici in altri contesti teatrali e sotto la supervisione degli autori stessi, liberi di riadattare il testo alle esigenze del luogo e del contesto di ri-messa in scena⁵⁶.

Il fenomeno delle *reperformance* è stato sino a poco fa molto sottostimato. A partire dalla *Vita Aeschyli*, e considerando diverso materiale scoliografico, storiografico, epigrafico e dossografico, sappiamo che la replica ovvero il riallestimento di drammi del V secolo era un fenomeno diffuso ben prima della canonica data del 386, quando alle Dionisie cominciarono ad essere messi in scena i grandi classici del secolo precedente⁵⁷, ma ben vivo già nel

perhibent. Ita enim ne potest quidem ulla incipere tragoedia". L'iscrizione del Pireo IG II/III² 2363, 48 menziona, d'altra parte, un solo *Frisso*.

⁵³ Cf. anche le *hypotheses* euripidee riportate dal *P.Oxy.* 3652.

⁵⁴ Schmid-Stälin 1940, p. 597 parlano di "zwei Bearbeitungen" e Luppe 1996, pp. 213-236 di "eine Doppelfassung".

⁵⁵ Cf. anche Reeve 1972.

⁵⁶ In particolare si vedano i contributi di Nervegna 2007, Lamari 2014 e 2015, Finglass 2015a e 2015b, Stewart 2017.

⁵⁷ IG II² 2318 ll. 202-203 e 317-318. Dallo scolio *ad Ar. Ran.* 868 apprendiamo che gli

quinto secolo, quando gli stessi autori delle ben note tragedie erano ancora in vita.

I tragici non mettevano in scena le loro opere solo alle Grandi Dionisie, ma anche nei festival rurali o addirittura presso i demi (*IG II² 3091*). Lo sforzo per comporre una tetralogia era notevole, e la probabilità di non essere accettati per la gara delle Grandi Dionisie era alta: nessun poeta avrebbe perso l'occasione di mettere in scena la sua opera in manifestazioni minori, come i festival in Magna Grecia o le Dionisie Rurali⁵⁸. Sappiamo inoltre che Eschilo ed Euripide produssero e rappresentarono opere al di fuori di Atene. Eschilo, ad esempio, ripropose in Sicilia i suoi *Persiani* (come apprendiamo dalla *Vita TrGF 3 T 1*, l. 68), informazione che lo Scolio *ad Ran.* 1028 chiarisce essere derivata da Eratostene. Per Euripide, sappiamo che si recò in Macedonia presso il re Archelao, e probabilmente fu a Metaponto per la composizione della *Melanippe Desmotis*⁵⁹. Altre iscrizioni testimoniano la parte attiva dei tragici in rappresentazioni e allestimenti presso Eleusi (*IG II² 3090 = TrGF I DID B 3 = Aristophanes T 21 PCG* Ἀριστοφάνης ἐ[δ]ίδασκειν [...] Σοφοκλῆς ἐδίδασκειν). Sempre per Euripide, Eliano (*Varia Historia* II 13) ci testimonia che Euripide rappresentò opere inedite (καίνοις τραγωδοῖς) al porto del Pireo e una iscrizione databile al 440 a. C. ci informa che fu impegnato come direttore dell'allestimento (Εὐριπίδης ἐδίδασκε) presso la località di Anagiro (*IG I³ 969*).

Seguendo questa nuova prospettiva di ricerca, per cui si è parlato giustamente di una “vibrant reperformance culture”⁶⁰, se rimane possibile considerare il fr. 480 Kannicht come il risultato di una interpolazione degli attori⁶¹, in maniera più interessante siamo autorizzati a leggere tale doppia redazione del primo verso come una variante d'autore o più propriamente una “correzione” del verso operata dallo stesso Euripide. Nella consape-

Atenesi votarono per decreto la riproposizione dei drammi di Eschilo già pochi anni dopo la sua morte (avvenuta nel 456 a. C.); cf. Biles 2006/2007.

⁵⁸ Jones 2004.

⁵⁹ L'ipotesi è suggerita in Montemurro 2013, pp. 42 ss. e Montemurro 2018, e discussa anche da Lampugnani 2014 e recentemente da Stewart 2017, pp. 150 ss. In generale, i riferimenti più e meno puntuali, all'interno delle tragedie, a particolari località al di fuori dell'Attica possono essere la spia di una rappresentazione già concepita, dal tragediografo, lontano da Atene (Easterling 1994, p. 76; Roselli 2011, pp. 141-144) ovvero di una interpolazione *in situ* per compiacere l'uditorio e poi penetrata nella tradizione manoscritta (Revermann 2006, p. 82).

⁶⁰ Revermann 2008; cf. Dearden 1999.

⁶¹ Lo aveva ipotizzato Page nel suo noto studio del 1934, p. 94, lo ha fugacemente riproposto Hamilton 1974, p. 402, n. 38. Si tenga presente che le *Rane* ottennero un grosso successo e che furono replicate ad Atene l'anno successivo alla loro prima messa in scena, ossia il 405 a. C. (cf. Rosen 2015).

volezza che, vera o inventata che sia, la notizia plutarchea va annoverata tra le testimonianze della pratica delle *reperformance*⁶², dobbiamo prendere atto che non abbiano altre notizie relative alla riscrittura di un singolo verso dovuta al rumoreggiare del pubblico, e che, se per l'*Archelao* e il *Meleagro* le informazioni provengono dagli scoli, per la *Melanippe* ci rifacciamo unicamente alla più fluttuante e scivolosa tradizione aneddotica.

Tuttavia, anche tale ipotesi non riesce a sanare organicamente tutti i problemi: ci resta infatti da prendere in considerazione anche la tradizione papirologica che fin qui non abbiamo menzionato. La scoperta del *P.Oxy. 2254* che riporta le cosiddette *hypotheses* euripidee ha infatti contribuito a complicare ulteriormente la questione. Il papiro, come avviene anche per gli altri drammi, dopo la citazione del titolo *Melanippe* e prima della *hypothesis*, riporta anche l'*incipit* del prologo. La lettura data dal primo editore Turner (e che ho personalmente ricontrollato) è inequivocabile: il papiro legge infatti:

MEI
ZEYΣ Δ.Ι

Purtroppo il resto del verso non è leggibile, e dopo il *delta* ci sono tracce di inchiostro compatibili con ε, o oppure ω, ma già il *delta* basta a farci intendere che chi ha scritto il testo aveva di fronte a sé un *incipit* diverso sia da quello “ufficiale” sia da quello di Plutarco-Luciano. Vari studiosi hanno cercato di immaginarne la continuazione: Webster proponeva Ζεὺς δε[ξιᾶ μὲν χειρὶ, van Looy invece Ζεὺς δε[σπότης, Luppe 1983, p. 54 n. 3 Ζεὺς δε[ῦρ' ἐπελθών; ciò che preme, tuttavia, è rilevare che, *prima facie*, il testo del v. 1 della *Sophè* circolava in almeno tre varianti. Luppe 1989, p. 84 timidamente immagina alcuni tentativi di presunta corruzione del testo per evitare di presupporre una terza variante dell'*incipit*, e pensa ad una “etwa Verderbnis für Ζεὺς, <ὡς> λε[ι, also Auslassung und Verschreibung” (cioè con il Λ che sarebbe stato scritto Δ), ovvero ad un verso che sarebbe stato scritto Ζεὺς <ὡς> δέ[δεκται.

Pur considerando che il papiro, specialmente se esso deriva da Dicearco, può risultare non affidabile, la lezione non può essere tralasciata. L'ultimo editore del testo, Meccariello 2014b, p. 246, osserva che “se si presta fede a Plutarco e si concede che i due versi da lui citati appartengano allo stesso

⁶² La testimonianza plutarchea vale come testimonianza culturale della pratica del riallestimento, ma non aiuta a dirimere la questione: è impensabile che Plutarco avesse reperito per iscritto questa informazione, dato che quanto riferisce è sicuramente frutto di tradizione orale aneddotica.

dramma, ma in due differenti fasi di elaborazione – e sulla base dei commentari allo pseudo-Ermogene non c'è dubbio che debba trattarsi della *Melanippe sapiente* – e se non si identificano le due diverse redazioni rispettivamente con la *Melanippe prigioniera* e la *Melanippe sapiente*, il verso citato nel papiro potrebbe appartenere alla *Melanippe prigioniera*". In pratica, i due versi citati da Plutarco sarebbero varianti della *Sophè* mentre quello del papiro potrebbe essere quello della *Desmotis*, persi ormai i titoli completi.

Alla luce di tali dati, è lecito formulare due ipotesi:

- il verso del papiro era completamente diverso dagli altri due già noti: sia che si tratti della terza variante della *Sophè* sia che derivi dall'*incipit* della *Desmotis*, non resta altro che la *divinatio exempli gratia* delle integrazioni proposte dai papirologi;
- alternativamente, il verso del papiro può essere una variante della tradizione di uno dei due versi plutarchei. Come suppone Carrara 2009, p. 249, il testo del *P.Oxy* 2455 non necessariamente testimonia una terza variante del verso incipitario, ma può essere una piccola modifica di uno o dell'altro verso della tradizione indiretta, semplicemente supponendo un *delta*: sia Ζεύς, δ' ὡς λέλεκται che Ζεὺς δ' ὅστις ὁ Ζεὺς sono compatibili con le tracce del papiro. Se vogliamo mantenere l'ipotesi di Carrara, possiamo immaginare che il verso del papiro potesse essere preferibilmente quello del fr. 480 Kannicht: conservando traccia del δ, il verso del fr. 480 Kannicht si presenterebbe in una forma direttamente ricalcata sul verso di *Eracle* 1263, che suona esattamente così: Ζεὺς δ' ὅστις ὁ Ζεὺς. Tale supposizione, a mio parere, può significare due cose:
 - o il fr. 480 Kannicht è davvero il verso originario della tragedia e trova pertanto testimonianza nel papiro;
 - oppure la tradizione anedddotica si è infiltrata a tal punto da far passare un verso parodico o spurio (il fr. 480 Kannicht) come quello incipitario.

Ritengo personalmente che l'ultima opzione sia degna di essere meglio contestualizzata soprattutto alla luce di un dettaglio importante che non ha ricevuto sino ad ora la dovuta considerazione: la presenza del verso incipitario del fr. 481 Kannicht all'interno del *Piritoo* attribuito a Crizia, il cui fr. 1 K-Sn [= DK 88 B 16 = Eur. fr. 591 N²] recita come segue (vv. 5-10)⁶³:

⁶³ Il testo del *Piritoo* è tramandato ancora una volta da Giovanni Logoteta (vv. 1-16) e da Gregorio di Corinto (vv. 6-10) dopo la *hypothesis* della tragedia. Entrambi annotano (*ad Herm. Περί μεθ. δειν.* p. 445, 7 Rabe) che (Rabe 1908, p. 144; *Rhetores Graeci* VII 1312 Walz) οὗτος ὁ στίχος ἐν δυσὶν εὗρηται δράμασιν Εὐριπίδου, ἔν τε τῷ λεγομένῳ Πειρίθῳ καὶ ἐν τῇ Σοφῇ Μελανίππῃ.

ΗΡΑΚΛΗΣ.

οὐδείς ὄκνος πάντ' ἐκκαλύψασθαι λόγον·	5
ἔμοι πατρὶς μὲν Ἄργος, ὄνομα δ' Ἡρακλῆς,	
θεῶν δὲ πάντων πατρὸς ἐξέφυν Διός·	
ἐμῆ γὰρ ἦλθε μητρὶ κεδνὰ πρὸς λέχη	
Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὑπο.	
ἦκω δὲ δεῦρο πρὸς βίαν, Εὐρουσθέως	10
ἀρχαῖς ὑπείκων, ὅς μ' ἔπεμψ' Αἴδου κύνα	
ἄγειν κελεύων ζῶντα πρὸς Μυκηνίδας	
πύλας, ἰδεῖν μὲν οὐ θέλων, ἄθλον δέ μοι	
ἀνήνυτον τόνδ' ᾤετ' ἐξηυρηκένας.	
τοιόνδ' ἰχνεύων προῖχος Εὐρώπης κύκλω	15
Ἀσίας τε πάσης ἐς μυχοὺς ἐλήλυθα.	

“Non ho alcun timore a rivelarti tutta la ragione: / mia patria è Argo, il mio nome è Eracle, / fui generato da Zeus, il padre di tutti gli dei. / Raggiunse mia madre in un venerando aplesso / Zeus, a quanto si racconta, secondo verità. / Giungo qui a forza, di Euristeo / obbedendo ai comandi, che mi inviò per trarre / dall’Ade il cane, vivo, fino alle porte / di Micene, non per volerlo vedere, ma perché convinto / di aver trovato un’impresa per me impossibile. / Inseguendo tale meta, dopo aver girato nei recessi d’Europa / e dell’Asia sono giunto.”

Confrontiamo questo passo con la *rhexis* di Eracle nell’omonima tragedia euripidea, vv. 1259 ss.:

πρῶτον μὲν ἐκ τοῦδ' ἐγενόμην, ὅστις κτανῶν	
μητρὸς γεραῖον πατέρα προστρόπαιος ὦν	1260
ἔγημε τὴν τεκοῦσαν Ἀλκμήνην ἐμέ.	
ὅταν δὲ κρηπίς μὴ καταβληθῆ γένους	
ὀρθῶς, ἀνάγκη δυστυχεῖν τοὺς ἐκγόνους.	
Ζεὺς δ', ὅστις ὁ Ζεὺς, πολέμιόν μ' ἐγείνατο	
Ἡρα (σὺ μέντοι μηδὲν ἀχθεσθῆς, γέρον·	1265
πατέρα γὰρ ἀντὶ Ζηνὸς ἠγοῦμαι σ' ἐγώ),	
ἔτ' ἐν γάλακτί τ' ὄντι γοργωποὺς ὄφεις	
ἐπεισέφρησε σπαργάνοισι τοῖς ἐμοῖς	
ἢ τοῦ Διὸς σύλλεκτρος, ὡς ὀλοίμεθα.	
ἐπεὶ δὲ σαρκὸς περιβόλαι' ἐκτησάμην	1270
ἠβῶντα, μόχθους οὐς ἔτλην τί δεῖ λέγειν;	
ποίους ποτ' ἢ λέοντας ἢ τρισωμάτων	
Τυφῶνας ἢ Γίγαντας ἢ τετρασκελῆ	
κενταυροπληθῆ πόλεμον οὐκ ἐξήνυσα;	

(“Per prima cosa da un uomo sono nato che uccise / il vecchio padre di mia madre, e, ancora contaminato, /ne sposò la figlia, Alcmèna, che mi generò; / qualora i fondamenti di una stirpe non siano saldi / per bene, è necessità

che i figli siano sventurati. / E Zeus, chiunque sia Zeus, come nemico mi generava / ad Era; e tuttavia non offenderti, o vecchio, tu: / mio padre te e non Zeus io reputo. / E mentre ancor succhiavo il latte, / serpenti con occhi di fiamme lanciò contro le fasce mie, / la compagna di Zeus, perché morissi. / E quando i muscoli ottenni. Sul mio corpo in giovinezza, / è necessario che ti dica le fatiche che ho sofferto. / Quali leoni e tricòrpori Tifoni, / e Giganti e le quadrupedi frotte dei Centauri / combattendo non sterminai? ecc.”).

Notiamo che i due testi presentano diversi i punti di contatto.

- In entrambi il personaggio che parla è Eracle.
- In entrambe le *rheseis*, Eracle sta ripercorrendo le sventure che ha dovuto patire. In particolare, si fa accenno alla fatica del cane Cerbero (*Piritoo*, vv. 12-15 – *HF* 1274-1278)
- Straordinariamente interessante è il segmento in cui si inserisce il v. 9, che è proprio il verso della *Melanippe* Ζεύς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὑπο. Esso è collocato dopo il verso ἐμῆ γὰρ ἦλθε μητρὶ κεδνὰ πρὸς λέχη (“infatti si congiunse nei gloriosi letti a mia madre”) in cui Eracle fa riferimento alla sua nascita per mano di Zeus. In maniera analoga, nel passo dell’*HF*, all’espressione Ζεὺς δ’, ὅστις ὁ Ζεὺς del v. 1264 segue il nesso πολέμιόν μ’ ἐγείνατο Ἡοῦα (“mi generò ostile a Era”), ancora in dativo e stavolta con menzione della sua “nemica” Era. Sintatticamente, i versi hanno una grande somiglianza, oltre a ricordare chiaramente il momento del concepimento di Eracle.
- In entrambi i passi si fa cenno alla paternità di Zeus, ora negandola a favore di Anfitrione (*HF* 1264-1265 σὺ μέντοι μηδὲν ἀχθουσθῆς, γέρον· / πατέρα γὰρ ἀντὶ Ζηνὸς ἠγοῦμαι σ’ ἐγώ), ora confermandola (*Piritoo*, v. 3 θεῶν δὲ πάντων πατρὸς ἐξέφυν Διός).

Inoltre, se si confronta il passo del *Piritoo* con quello della *Melanippe*, non mancano comunanze testuali. Il verbo ἐξέφυσεν di fr. 481, 2 Kannicht (“Ἕλληγ’ ἔτικτεν ὅς ἐξέφυσεν Αἴολον”) si ritrova al v. 6 del *Piritoo* e sempre in riferimento a Zeus (θεῶν δὲ πάντων πατρὸς ἐξέφυν Διός). Le due opere sono accomunate anche dall’evidente influsso razionalistico di matrice anassagorea che ne pervade i frammenti conservati (per la *Melanippe* cf. i frr. 482 Kannicht e 484 Kannicht; per il *Piritoo* in particolare il fr. 4 K-Sn [= 19 DK = Eur. 593 N²], tramandato da Satiro, *Vita Euripidis*, 37 col. 2).

Cosa potrebbe significare tutto questo? Se consideriamo che le opere poetiche e politiche di Crizia, condannato alla *damnatio memoriae* subito dopo la sua morte, si sono salvate per molti secoli circolando sotto il falso nome di Euripide, e se teniamo in conto le non casuali coincidenze tra i passi esaminati, è plausibile ipotizzare che la *rhesis* del *Piritoo* potesse in qualche modo essere in concorrenza con quella dell’*Eracle*. Se davvero

Crizia ha riutilizzato il verso euripideo all'interno della sua opera⁶⁴, il fr. 480 Kannicht può essersi generato dalla confusione che qualcuno ha operato tra i due testi: la prima metà del verso 1263 dell'*Eracle* può essere stata collocata a sproposito nel *Piritoo* e rabberciata poi con altre formule euripidee esposte sopra (e. g. *Hipp.* 1004). Tale operazione potrebbe essere stata effettuata in ambiente erudito o presentarsi come il risultato di citazioni a memoria. Da qui, non è difficile immaginare come la confusione si sia riversata sull'*incipit* della *Melanippe* che corrisponde esattamente al v. 9 del frammento di Crizia e abbia anche potuto inficiare la tradizione diretta. Il *P. Oxy.* 2455 addirittura potrebbe lasciare traccia di ciò: il δ.[che si legge nel papiro lo ritroviamo soltanto nel verso dell'*Eracle* Ζεὺς δ', ὅστις ὁ Ζεὺς, a riprova che il fraintendimento è suscettibile di avere radici molto antiche⁶⁵.

In conclusione, il problema del fr. 480 Kannicht coinvolge diversi aspetti che non è facile poter dirimere in maniera soddisfacente: alla tradizione aneddótica antica, alimentata da notizie (vere o false che siano) che non è dato poter accertare, la quale pone l'accento su precisi e diffusi temi euripidei (come quello dell'empietà verso gli dei o dello scetticismo razionalistico) ed è capace di creare episodi pseudo-parodici assieme a *pastiche* linguistici acutamente ripescati dalla produzione originale del poeta, si intreccia in maniera caotica la tradizione scoliastica, anch'essa altamente ambigua, seppur certo più fededegna (v. il caso del *Frisso*), cui va affiancata, da ultimo, la tradizione diretta (*P.Oxy.* 2455), la quale, piuttosto che indirizzare ad una soluzione del problema, complica ancora di più lo *status quaestionis*⁶⁶. Le immancabili interpolazioni e la pratica della

⁶⁴ Secondo Radermacher 1954, p. 314, n. 2, il verso Ζεὺς, ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὑπο all'interno della *rthesis* di Eracle nel *Piritoo* risulta "aufdringlich überflüssig" e pertanto lascia il sospetto di un "gewollten Reminiscenz oder einer späteren Einschlebung". Per il riuso dei versi di altri tragici, cf. anche Sofocle fr. 695 Radt = Eur. *Bac.* 193. Per versi che si ripetono uguali in Euripide v. Harsh 1937.

⁶⁵ Se tale supposizione è corretta, rimarrebbe la non piccola difficoltà di spiegare un δέ avversativo all'apertura della tragedia, poi eliminato nella tradizione aneddótica. Esso però sarebbe, come detto, la spia dell'operazione di spostamento dell'emistichio da un'opera all'altra.

⁶⁶ Carrara 1994, p. 51, in risposta all'articolo di Haslam e al termine della discussione relativa all'inizio delle *Fenice*, afferma: "fino a prova contraria, non vedo ostacoli per situare la discussione sul prologo delle *Fenicie*, con relativo ἀτιον (l'aneddoto) magari mutuato da qualche spunto di commedia, all'interno di discussioni alessandrine, e non della prima ora, nell'ambito delle quali, alla tradizione filologica, poteva ormai mischiarsi abbondantemente un filone di aneddótica erudita: questa caratteristica è

“re-performance” ampliano enormemente il quadro delle possibili vie che hanno condotto al fr. 480 Kannicht. I materiali e le fonti che si intrecciano sono troppo numerose e lasciano aperte diverse soluzioni: come abbiamo visto, il dubbio del rifacimento di autore o per interpolazione non può essere debellato definitivamente, sebbene le prove da noi raccolte depongano per una tradizione aneddotica-erudita che si è infiltrata nelle fonti indirette o addirittura anche in quelle dirette. Riteniamo che, qualunque sia la genesi e la composizione di questo verso, *l’incipit* del dramma vada *preferibilmente* accettato nella forma restituitaci da Giovanni Logoteta e da Gregorio di Corinto, e il fr. 480 Kannicht vada guardato con sospetto e scartato dal prologo originale della *Sophè* per i seguenti motivi:

- Come evidenziato, esso appare più propriamente un *collage* di versi euripidei.
- È in opposizione alla tradizione diretta.
- Non è citato in maniera univoca dalle fonti indirette.
- Aristofane testimonia che *l’incipit* è quello del fr. 481 Kannicht.
- Se fosse un verso intenzionalmente polemico e magari in linea con il razionalismo percepito in taluni frammenti, pronunziarlo all’inizio risulterebbe operazione maldestra, poiché svilupperebbe una polemica sulla divinità poco incisiva senza permettere al pubblico di apprezzare come e perché il personaggio che pronuncia il prologo stia emettendo subito un giudizio così blasfemo su Zeus.
- Non abbiamo notizia di casi paralleli di rifacimento di un singolo verso a seguito di risentite e violente reazioni del pubblico.

Aneddoto fittizio o riscrittura d’autore per definire tale avventura del testo euripideo? La situazione è simile a quella descritta da Rusten 2011, p. 359 a proposito delle *hypotheses* euripidee: “as is often the case, the arguments on both sides merit respect; the unusual feature of the controversy over the *Tales* is that both are correct”, e forse tocca ammettere che, come scriveva Pickard-Cambridge 1933, p. 115 n. 1 “the true history of the lines must remain uncertain”.

abbastanza ben individuabile in quanto rimane dei voluminosi commentari di Didimo e la troviamo sanzionata definitivamente nel “fondo” degli *scholia vetera* ai diversi autori. Su questo sfondo storico, non stupisce che una tesi, quale quella della non autenticità di *Phoen.* 1-2, abbia potuto trovare un certo credito fino a riflettersi in un segmento della produzione”. Tali giuste considerazioni, alla luce di quanto esposto, non potrebbero perfettamente adattarsi al nostro frammento della *Melanippe*?

Bibliografia

- Bergk 1838 = T. Bergk, *Commentationum de Reliquiis Comoediae Atticae Antiquae libri duo*, Lipsiae 1838.
- Biga 2010 = A.M. Biga, *La sapiente Melanippe: alcune osservazioni su una tragedia perduta*, Tesi di Laurea in Lettere Classiche e Storia Antica, Università degli Studi di Padova 2010.
- Biles 2006/7 = Z. Biles, *Aeschylus' After life: Reperformance by Decree in 5th-C. Athens?*, ICS 31-32 (2006/2007), pp. 206-242.
- Blass 1897 = F. Blass, *Zu Aristophanes' Fröschen und zu Aischylos' Choephoren*, Hermes 32 (1897), pp. 149-159.
- Bompaire 2003 = J. Bompaire, *Lucien, Ouvres vol. III*, Paris 2003.
- Bond 1981 = G.W. Bond, *Euripides, Heracles*, Oxford 1981.
- Carrara 1992 = P. Carrara, *Dicearco e l'hypothesis del Reso*, ZPE 90 (1992), pp. 35-44.
- Carrara 1994 = P. Carrara, *Sull'inizio delle Fenicie di Euripide*, ZPE 102 (1994), pp. 43-51.
- Carrara 2009 = P. Carrara, *Il testo di Euripide nell' antichità. Ricerche sulla tradizione testuale euripidea antica (sec. IV a.C.–sec. VIII d.C.)*, Firenze 2009.
- Coenen 1977 = J. Coenen, *Lukian, Zeus tragodos. Überlieferungsgeschichte, Text und Kommentar*, Meisenheim am Glan 1977.
- Collard-Cropp-Lee 1995 = C. Collard, M.J. Cropp, K.H. Lee, *Euripides, Selected Fragmentary Plays I*, Classical Texts, Warminster 1995.
- Cropp-Fick 1985 = M. Cropp, G. Fick, *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Tragedies*, BICS Suppl. XLIII, London 1985.
- D'Alfonso 2006 = F. D'Alfonso, *Euripide in Giovanni Malala*, Alessandria 2006.
- Dearden 1999 = C. Dearden, *Plays for Export*, Phoenix 53 (1999), pp. 222-248.
- Del Corno 1985 = D. Del Corno, *Aristofane. Le Rane*, Milano 1985.
- Dodds 1944 = E.R. Dodds, *Euripides. Bacchae*, Oxford 1944.
- Dover 1974 = K.J. Dover, *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*, Oxford 1974.
- Dover 1976 = K.J. Dover, *The freedom of the intellectual in Greek society*, Talanta 7 (1976), pp. 24-54.
- Dover 1988 = K.J. Dover, *The Greeks and their Legacy: Collected Papers II. Prose, Literature, History, Society, Transmission, Influence*, Basil 1988.
- Dover 1993 = K.J. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford, 1993.
- Easterling 1994 = P.E. Easterling, *Euripides outside Athens: a speculative note*, ICS 19 (1994), pp. 73-80.
- Egli 2003 = F. Egli, *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen: Analyse der Funktion philosophischer Themen in den Tragödien und Fragmenten*, München 2003.
- Festugière 1950 = A.J. Festugière, *Contemplation et vie contemplative selon Platon*, Paris 1950.
- Finglass 2015a = P.J. Finglass, *Ancient reperformances of Sophocles*, Trends in Classics 7 (2) (2015), pp. 207-223.
- Finglass 2015b = P. J. Finglass, *Reperformances and the transmission of texts*, Trends in Classics 7 (2) (2015), pp. 259-276.

- Fränkel 1950 = E. Fränkel, *Agamemnon of Aeschylus*, 3 voll., Oxford 1950.
- Geffcken 1907 = J. Geffcken, *Zwei griechische Apologenten*, Leipzig 1907.
- Hamilton 1974 = R. Hamilton, *Objective Evidence for Actors' Interpolations in Greek Tragedies*, GRBS 15 (1974), pp. 387-402.
- Harder 1985 = A. Harder, *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Leiden 1985.
- Harsh 1937 = P.W. Harsh, *Repetition of Lines in Euripides*, *Hermes* 72 (1937), pp. 435-449.
- Haslam 1975 = M. W. Haslam, *The authenticity of Euripides, Phoenissae 1-2 and Sophocles, Electra 1*, GRBS 16 (1975), pp. 149-174.
- Huys 1995 = M. Huys, *The Tale of the Hero Who Was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy: A Study of Motifs*, Leuven 1995.
- Jones 2004 = N.F. Jones, *Rural Athens under the Democracy*, Philadelphia 2004.
- Kannicht 1969 = R. Kannicht, *Euripides, Helena*, 2 voll., Heidelberg 1969.
- Karamanou 2006 = I. Karamanou, *Euripides' Danae and Dictys*, München-Leipzig 2006.
- Lamari 2014 = A. Lamari, *Early Reperformances of Drama in the Fifth Century*, CHS Research Bulletin 2, n. 2, (2014) (on line).
- Lamari 2015 = A. Lamari, *Reperformances of Drama in the Fifth and Fourth Centuries BC: Authors and Contexts*, *Trends in Classics* 7 (2015), pp. 181-402.
- Lampugnani 2014 = C. Lampugnani, *Il problema dell'espansionismo ateniese in Italia meridionale nella Melanippe Desmotis di Euripide*, in M. Reig, X. Riu (edd.), *Drama, philosophy, politics in Ancient Greece*, Barcelona 2014, pp. 121-136.
- Lelli-Pisani 2017 = E. Lelli, G. Pisani et al. (edd.), *Plutarco, Moralia, Prima traduzione italiana completa*, Milano 2017.
- Liapis 2012 = V. Liapis, *A Commentary on the Rhesus attributed to Euripides*, Oxford 2012.
- Lloyd Jones 1956 = H. J. Lloyd Jones, *Zeus in Aeschylus*, *JHS* 76 (1956), pp. 55-67.
- van Looy 1964 = H. van Looy, *Zes verloren tragedies van Euripides*, Bruxelles 1964.
- Luppe 1983 = W. Luppe, *Plutarch über den Anfangsvers der "Melanippe" des Euripides*, *WJA* 9 (1983), pp. 53-56.
- Luppe 1984 = W. Luppe, *Euripides-Hypotheseis in den Hygin-Fabeln 'Antiope' und 'Ino'*, *Philologus* 128 (1984), pp. 41-59.
- Luppe 1990 = W. Luppe, *Die indirekte Überlieferung der euripideischen Gestaltung des Mythos von Melanippes Mutter*, *Opes Atticae (Miscellanea philologica et historica Raymondo Bogaert and Hermann van Looy oblata)*, *Sacris erudiri* 31 (1990), pp. 83-95.
- Luppe 1991 = W. Luppe, *Das neue Fragment aus der Hypothese zu Euripides', Melanippe Sophè*, *ZPE* 89 (1991), pp. 15-17.
- Luppe 1996 = W. Luppe, *Zur Lebensdauer' der Euripides-Hypotheseis*, *Philologus* 140 (1996), pp. 214-224.
- Meccariello 2014a = C. Meccariello, *The opening of Euripides' Phoenissae between anecdotal and textual tradition*, *ZPE* 190 (2014), pp. 49-56.
- Meccariello 2014b = C. Meccariello, *Le hypotheseis narrative dei drammi euripidei: testo, contesto, fortuna*, Roma 2014.
- Méridier 1911 = L.M. Méridier, *Le prologue dans la tragedie d'Euripide*, Bordeaux 1911.

- Montemurro 2013 = F. Montemurro, *Introduzione e commento ai frammenti della Melanippe Desmotis di Euripide*, Tesi di Dottorato in Filologia Greca e Latina, Università degli Studi di Bari, Bari 2013.
- Montemurro 2018 = F. Montemurro, *La Melanippe Desmotis di Euripide: una tragedia di propaganda?*, in V. Melis (ed.), *Associazione Culturale Rodopis - Ricerche a Confronto. Dialoghi di Antichità Classiche e del Vicino Oriente - Bologna-Cagliari 2013*, Zermeghedo (VI), 2018, pp. 186-212.
- Nervegna 2007 = S. Nervegna, *Staging Scenes or Plays? Theatrical Revivals of "Old" Greek Drama in Antiquity*, ZPE 162 (2007), pp. 14-42.
- Norden 1913 = E. Norden, *Agnostos Theos, Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Leipzig 1913.
- Page 1934 = D.L. Page, *Actors' interpolations in Greek tragedy: studies with special reference to Euripides' Iphigeneia in Aulis*, Oxford 1934.
- Pasquali 1934 = G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1934.
- Pickard-Cambridge 1933 = A.W. Pickard-Cambridge, *Tragedy*, in J.U. Powell (ed.), *New Chapters in the History of Greek Literature, Third Series*, Oxford 1933, pp. 68-155.
- Pickard-Cambridge 1968 = A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968².
- Rabe 1908 = H. Rabe, *Aus Rhetoren-Handschriften*, RhM 63 (1908), pp. 144-160.
- Radermacher 1954 = L. Radermacher, *Aristophanes. Frosche*, Wien 1954.
- Reeve 1972 = M. D. Reeve, *Interpolation in Greek Tragedy I*, GRBS 13 (1972), pp. 247-266.
- Revermann 2006 = M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.
- Römer 1908 = A. Römer, *Zur Kritik und Exegese der Frösche des Aristophanes*, RhM 63 (1908), pp. 341-369.
- Roselli 2011 = D.K. Roselli, *Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens*, Austin 2011.
- Rosen 2015 = R. Rosen, *Reconsidering the Reperformance of Aristophanes' Frogs*, Trends in Classics 7 (2) (2015), pp. 237-256.
- Russell 1997 = D. Russell, *Plutarch, Amatorius 13-18*, in E. Bowie, J. Mossman (edd.), *Plutarch and his intellectual world*, London 1997.
- Rusten 1982 = J. Rusten, *Dicaearchus and the Tales from Euripides*, GRBS 23 (1982), pp. 357-367.
- Schmid-Stählin 1940 = W. Schmid, O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur, I 3 1: Die griechische Literatur zur Zeit der attischen Hegemonie nach dem Eingreifen der Sophistik*, München 1940.
- Stewart 2017 = E. Stewart, *Greek Tragedy on the Move: The Birth of a Panhellenic Art Form c. 500-300 BC*, Oxford 2017.
- Stössl 1958 = F. Stössl, *Neues über eine verlorene Tragödie des Euripides*, Wien 1958.
- Sutton 1988 = D.F. Sutton, *Evidence for Lost Dramatic Hypotheses*, GRBS 29 (1988), pp. 87-92.
- Valckenaer 1824 = L.C. Valckenaer, *Diatribes in Euripidis perditorum dramatum reliquias*, Lipsiae 1824².
- Van der Valk 1982 = M. van der Valk, *Observations on Ran. 1177-1245 and Ran. 1400*, in *Actus. Studies in honour of H.L.W. Nelson*, Utrecht 1982, pp. 409-428.

- Wagner 1846 = F.W. Wagner, *Fragmenta Euripidis iterum edidit: perditorum tragicorum omnium nunc primum collegit: accedunt indices locupletissimi. Christus Patiens, Ezechieli et christianorum poetarum reliquiae dramaticae. Ex codicibus emendavit et annotatione critica instruxit Fr. Dübner*, Parisiis 1846.
- Webster 1967 = T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London, 1967.
- West 1984 = M. L. West, *Tragica VII*, BICS 31 (1984), pp. 171-196.
- Wilamowitz 1875 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Analecta Euripidea*, Berlin 1875.
- Wilamowitz 1895 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides' Herakles*, Berlin 1895².
- Wilamowitz 1921 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Melanippe*, SBBA (1921), pp. 63-80 = 1971, pp. 440-460.
- Wilamowitz 1935 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Kleine Schriften I. Klassische griechische Poesie*, Berlin und Goettingen 1935.
- Willink 1971 = C.W. Willink, *The prologue of Iphigenia at Aulis*, CQ 21 (1971), pp. 343-364.
- Wilson 1968 = J. Wilson, *The Etymology in Euripides' Troades'*, AJPh 89 (1968), pp. 60-71.
- Yunis 1988 = H. Yunis, *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*, Gottingen 1988.
- Zuntz 1955 = G. Zuntz, *The political plays of Euripides*, Manchester 1955.

A note on the text of Chaeremon's *Alphesiboea* (*TrGF* I 71 F 1)*

VAYOS LIAPIS (OPEN UNIVERSITY OF CYPRUS)

This paper is concerned with lines 1-4 of the only extant fragment of Chaeremon's *Alphesiboea*. The text below is based on *TrGF* I, 71 F 1 (ed. Snell and Kannicht):

καὶ σώματος μὲν τῶψεις κατειργάζετο†
στίλβοντα λευκῶ τχρώματι διαπρεπή†.
αἰδῶς δ' ἐπερρύθμιζεν ἠπιώτατον
ἐρύθημα λαμπρῶ προστιθεῖσα χρώματι 4

The passage belongs either to a description of flowers in terms most readily associated with nubile girls (so Athenaeus, 13. 608D) or to a description of a young woman's beauty.¹ Lines 1-2 are corrupt – irremediably so, according to Snell, who despaired of ever setting the text

* I am grateful to Professors James Diggle, Stavros Tsitsiridis, and Theodoros K. Stephanopoulos, and to an anonymous reader for *Frammenti sulla Scena*, for suggestions that improved this article on a number of points, although none of the above should be held responsible for the use I have made of their advice. Translations of Greek passages are mine, as are all remaining errors. Tragic fragments are quoted from the relevant volume of *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (eds. Snell, Kannicht, Radt).

¹ For the ambiguity cf. Ach. Tat. 2.1.4 (after a sensuous description of a rose's beauty) ἐγὼ δὲ ἐδόκουν τὸ ῥόδον ἐπὶ τῶν χειλέων αὐτῆς ἰδεῖν, ὡς εἴ τις κάλυκος τὸ περιφερὲς εἰς τὴν τοῦ στόματος ἔκλεισε μορφήν ('but I thought I could see that rose on her very lips, as if someone had enclosed the roundness of the calyx in the shape of her mouth'). According to Cataudella 1929, Chaeremon's fragment is an ambiguous description of flowers *as if* they were girls, not of girls *per se*; note, for instance, that in line 5 κόμαι can refer both to human hair and to the foliage of plants (LSJ, *s.v.* κόμη, II). *Contra* Collard 1970, p. 30 (also Collard 2007, pp. 41-2, 54), who suggests that the fragment can only concern female beauty: according to him, the fr. was accidentally transposed, during transmission, into Athenaeus' discussion of Charemon's obsession with flowers. Collard's suggestion has been accepted, with further arguments, by Primavesi 2004, p. 225. For a brief history of the debate – which has no bearing on the present paper – see Russo 2008, p. 132-3.

² See Snell 1971, p. 165 n. 18.

aright, since Chaeremon's affected and precious style makes it impossible to divine what may have once lain underneath the now-corrupt lines.²

I do not intend to review previous attempts at emendation, since a thorough list is provided by Russo 2008, pp. 133-6, and most of the earlier emendations are adequately refuted there. It will be necessary, however, to address here two emendations recently proposed.

First, a suggestion by Primavesi 2004, pp. 225-6: καὶ σώματος μὲν ὄψαν' εἰσηυγάζετο | στίλβοντα λευκῶ χρωτὶ καὶ διαπρεπῆ.³ There are several objections to this:

(1) One does not see how ὄψαν[α], esp. in the plural, can be appropriate in this context. Its only attestation elsewhere (in the singular) is in *A. Ch.* 534, where its meaning is, however, 'dream'. There are no parallels for the rendering 'Ansichten' posited by Primavesi 2004, pp. 225.

(2) εἰσαυγάζω is not a tragic word, and even for the simplex αὐγάζω / -ομαι there are incontestable attestations only in the *lyric* portions of tragedy (*S. Ph.* 217; *E. Hec.* 637, *Hel.* 1317, *Ba.* 596). The only exception is *Rh.* 793 (αὐγάζοντα in spoken iambics), but this is in all likelihood one of the many cases in which the author of *Rhesus* has shown incomplete mastery of the tragic idiom.⁴ Attestations of forms of αὐγάζω in two Sophoclean fragments are conjectural or highly uncertain: in fr. 555b.21 γησεγ . . [. .]υμάζοντες, Kamerbeek supplied αὐ]γάζοντες but Hunt's θα]υμάζοντες is likelier; and in fr. 730e.19, a marginal scholium]άζομαι· οὐ(τως) ἐν ἐτ(έρωι) may preserve traces of a *varia lectio* α]ὐγάζομαι (see Radt in app. crit. *ad loc.*). Further, *S. fr.* 659.6 ἴδη σκιᾶς εἶδωλον τ'αὐγασθεῖς ὑπὸ† is corrupt, and although a form of αὐγάζω may be restored here, there are numerous other possibilities (αὐγὰς θεῖς ὑπο Reiske; αἰδεσθεῖς ὑπο Wakefield; αἰκισθεῖς ὑπο Haupt; ἀνταυγὲς τύπω Pearson; see Radt's app. crit. *ad loc.*). Finally, *Trag. adesp.* *566e ἕως οὗ < > αὐγάση τὸ φῶς may not even be a tragic fragment (see Kannicht / Snell *ad loc.*). Still, ἀνταυγέω does occur in *E. Or.* 1519 and fr. 540.9, and in Chaerem. fr. 14.6.

³ ὄψανα already Jacobs and Hermann, *coll. A. Ch.* 534; ἐξηυγάζετο Grotius, ἀντηυγ- Hermann; χρωτὶ καὶ Meineke.

⁴ See Liapis 2012, ad 793-5 (cf. p. LVII with nn. 178 and 179), pointing out that αὐγάζοντα in the *Rhesus* passage seems to mean 'as I was looking around for a spear to grasp', whereas the verb elsewhere means 'to see in the clearest light, to discern clearly'. Fries 2014, ad 793-5a argues, on the basis of an earlier suggestion by Porter, that "the sense required here can perhaps be derived from a 'conative' force of the present participle: 'And as I strove to catch sight of my spear ...'". Fries also comments that in fifth-century tragedy αὐγάζω "is largely, if not exclusively, lyric".

⁵ See Descroix 1931, pp. 16-18.

(3) The subject of the verb (εἰσηυγάζετο) would have to be an unidentified beholder, whereas in the rest of the fragment (3-4) the subject is a quality (αἰδώς) associated with the woman (or flower?) described. The change of subject is abrupt.

(4) The scansion διᾶπρεπῆ is abnormal;⁵ hence Meineke's διεκπρεπῆ, which however introduces an unattested form.

Second, an emendation by Russo 2008, p. 136: καὶ σώματος μὲν ὄμματ' ἀντηυγάζετο | στίλβοντα λευκῶ χρώματι (vel λευκόχρωτα) <καὶ> διαπρεπῆ, which he explains by "e (i fiori) facevano risplendere gli occhi del corpo, | radiosi di bianca tinta e magnifici". But ἀντηυγάζετο is untragic as pointed out under (2) above, and σώματος ὄμματ' is otiose and, unsurprisingly, unparalleled. Moreover, χρώματι καὶ produces an illicit anapaest, and the abnormal scansion διᾶπρεπῆ remains.

In what follows, I wish to suggest an unexplored way out of the conundrum. In line 1, ὄψεις is obviously corrupt: it is unmetrical, and the plural can only mean 'eyes' or 'visions'. It is, however, easy enough to emend into ὄψιν, governed by whatever verb was ousted by κατειργάζετο (which cannot be made to scan at the end of an iambic line). In the text as it stands, the verb lacks a subject, which probably ought to be a plural neuter noun: this would not only provide a fit subject for whatever verb lies under κατειργάζετο, it would also agree with στίλβοντα and διαπρεπῆ in line 2. Such a noun may be obtained by reading καὶ σώματ' ἐς μὲν ὄψιν for καὶ σώματος μὲν ὄψιν.

The μέν - δέ antithesis makes it clear that the gleaming whiteness of the body (στίλβοντα, λευκῶ) referred to in 1-2 must be maintained so that it may then be contrasted with the modest blush described in 3-4.⁶ The antithesis may even be reinforced if we read, for example, ἐξεχρώζετο for the impossible κατειργάζετο. For σώματ' ἐς ... ὄψιν ἐξεχρώζετο cf. Theodect. TrGF 72 F 17.2-3 (ἥλιος) σκοτεινὸν ἄνθος ἐξέχρωσε λιγνύος | εἰς σώματ' ἀνδρῶν.⁷ For another compound (in *imesi*) with -χρώζω in tragedy see E. *Hec.* 911-12 κατὰ δ' ... κηλίδ' οἰκτροτάταν κέχρωσαι; the simplex occurs (in the sense 'touch') in E. *Med.* 497, *Ph.* 1625 (with Mastronarde *ad locc.*).

⁶ Cf. Collard 1970, p. 31 = 2007, p. 42.

⁷ Curiously, the entrances for the -χρώζω compounds in LSJ are ἐκχρώννυμι and καταχρώννυμι, despite the fact that in their entry for the simplex χρώζω LSJ point out that χρώννυμι and χρωννύω are *late* formations.

⁸ Cf. Russo 2008, p. 136.

In line 2, *χρώματι* looks like an intrusive explanation: it was evidently meant to clarify *λευκῶ* but disturbs the metre. Since *χρώματι* occurs in line 4, and the collocation *χρῶμα ... λευκόν* appears in *Chaerem. fr. 14.5-6*, it would not have been difficult for the intruder to establish itself in the text – especially if the word it ousted was the *homoeoarcton* *χρωτί*.⁸ Further, substituting *χρωτί* for *χρώματι* necessitates changing *λευκῶ* to, e.g., *λευκανθεῖ* to make up for the loss of one syllable (for *λευκανθής* as basically a synonym for *λευκός* cf. *S. OT 742* *χνοάζων ἄρτι λευκανθῆς κάρα*).

Taking the above considerations into account, I suggest the following emendations for lines 1-2:

καὶ σώματ' ἔς μὲν ὄψιν ἐξεχρώζετο
στίλβοντα λευκανθεῖ τε χρωτί διαπρεπῆ.

And their bodies had acquired (such) a hue in their aspect,
(that they appeared) gleaming and prominent for their white skin.

As is obvious from my translation, *στίλβοντα* and *διαπρεπῆ* need to be taken proleptically. There is nothing in the rest of the fragment to preclude the assumption that this is a description of a plurality of girls (or flowers?) rather than of just one. A sensual description of several attractive female bodies is also a central component of *Chaeremon's fr. 14* (from *Oeneus*), which also exemplifies the poet's meticulous attention to the white hue of the female body (ll. 1-2 *λευκόν εἰς σεληνόφως | φαίνουσα μαστόν*,⁹ ll. 5-6 *χρῶμα ... λευκόν*).

Bibliography

- Cataudella 1929 = Q. Cataudella, *Il fr. 1 di Cheremone (Nauck²)*, RFIC 57 (1929), pp. 241-3.
 Collard 1970 = C. Collard, *On the Tragedian Chaeremon*, JHS 90 (1970), pp. 22-34.
 Collard 2007 = C. Collard, *Tragedy, Euripides and Euripideans*, Bristol 2007.
 Descroix 1931 = J. Descroix, *Le Trimètre iambique des iambographes à la comédie nouvelle*. Macon 1931.
 Fries 2014 = A. Fries, *Pseudo-Euripides: "Rhesus"* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 114), Berlin and Boston 2014.

⁹ As Collard (1970, p. 33 = 2007, pp. 45-6) points out, *λευκόν* goes with *σεληνόφως* rather than with *μαστόν*. Even so, the important point remains unaffected: the fragment dwells on the contrast between the sleeping girls' white skin and the surrounding darkness, as lines 5-6 especially make clear.

Liapis 2012 = V. Liapis, *A Commentary on the Rhesus Attributed to Euripides*. Oxford 2012.

Primavesi 2004 = O. Primavesi, *Farbige Plastik in der antiken Literatur? Vorschläge für eine differenzierte Lesung*, in V. Brinkmann, R. Wünsche (edd.), *Bunte Götter: Die Farbigkeit antiker Skulptur: Ausstellungskatalog*, 2nd edn., Munich 2004, pp. 219-37.

Russo 2008 = G. Russo, *Due note a frammenti di tragici greci*, RFIC 136 (2008), pp. 129-36.

Snell 1971 = B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin 1971.

Like father, like son:
Accius' *Aeneadae* and the Latin past¹

STEPHEN BLAIR (PRINCETON UNIVERSITY)

The paucity and interpretative difficulty of the surviving fragments of Roman historical drama dating from the Republic will forever limit our understanding of the genre. But contributions in recent decades have made substantial strides towards a better estimation of the *fabula praetexta* in the early stages of its development.² Plays on historical subjects admittedly accounted for a very small portion of Roman theatrical activity, but that does not mean that they occupied an anomalous position outside the main stream of tragedy: on the contrary, *praetextae* and tragedies with mythic subject matter on the Athenian model reflected and interacted with one another, and could comment on the present through the voices of the past in remarkably similar ways.³

The plays of L. Accius, a towering literary figure of the late second century B.C., illustrate how problems of contemporary political urgency were presented on the Roman stage by playwrights and the elite patrons associated with them, whether this discussion was voiced by figures from the Greek age of heroes or, much more rarely, from the Roman historical past.⁴ The performance history of Accius' *Brutus*, one of his two attested *praetextae*, is an instructive and well-known example. The play related the expulsion of the Tarquins and foundation of the Republic by L. Junius Brutus, ancestor of Accius' friend and patron D. Junius Brutus Callaicus (cos. 138), with whom the play's composition should presumably be connected. The circumstances of the original staging cannot be established.

¹ All dates in the following are B.C., and all translations are my own.

² See especially Kragelund 2016, Ginsberg 2015, Manuwald 2011, Boyle 2006, Kragelund 2002 (with comments by G. Ballaira, F.-R. Chaumartin, R. Ferri, H. I. Flower, H. M. Hine, C. W. Marshall, R. Tarrant and T. P. Wiseman), Manuwald 2001, Wiseman 1998, Flower 1995 and Wiseman 1994. Zorzetti 1980 and Ribbeck 1875 are still crucial.

³ As shown by Ginsberg 2015.

⁴ Biliński 1958, La Penna 1979.

But the *Brutus* was revived at the *ludi Apollinares* of 57, during Cicero's exile, on which occasion the spectators reacted with uproarious applause to a verse on Servius Tullius: *Tullius, qui libertatem ciuibus stabiliuerat* ('Tullius, who established the citizens' freedom').⁵ Cicero's supporters in the audience heard in the name 'Tullius' a *double entendre* with the gentilicial *nomen* of their own M. Tullius Cicero, though there was of course no relation.⁶ Again in 44, after the assassination of Julius Caesar, M. Brutus the conspirator attempted to restage Accius' play at the *ludi Apollinares* of that year, obviously with the goal of portraying himself as following in his ancestor's footsteps with the overthrow of a tyrant. When the Liberators left Rome, the performance of the patently incendiary *Brutus* was cancelled and Accius' *Tereus* staged instead, but the change in programming hardly defused the situation. The aedile might have foreseen that adaptations of Athenian tragedies on Greek mythic subjects were just as politically charged as *praetextae*: the festival still saw heated demonstrations in support of Brutus, inflamed no doubt in part by the onstage portrayal of the wicked tyrant Tereus.⁷

Accius' other historical play, titled *Aeneadae aut Decius* or something similar, is more elusive. Nothing is known about its composition or performance context. One would like to connect it with a Decius as patron, but no member of the *gens* is known to have held office during Accius' lifetime other than the Gracchan supporter P. Decius Subulo, tribune of the plebs in 120 and praetor in 115 – an unlikely candidate.⁸ The title of the play is obscure as well. All thirteen verbatim quotations are supplied without context by Nonius, who cites the play seven times as *Aeneadae uel Decius*, once as *Aeneadae aut Decius*, and five times simply as *Aeneadae*; the grammarian Diomedes also mentions a *praetexta* called *Decius*, presumably the play in question.⁹ Whether the double title is original to Accius is unclear: Nonius may have combined two alternative titles he found

⁵ Cic. *Sest.* 123-124.

⁶ At *Brut.* 62, Cicero pokes fun at Romans claiming descent from ancient figures with whom they (coincidentally) share a name: 'As if I should claim to be descended from that patrician Manius Tullius, consul with Servius Sulpicius ten years after the expulsion of the kings!'

⁷ App. *B. Civ.* 3.23-24; Cic. *Att.* 16.1.1, 16.2.3, 16.4.1, 16.5.1; Cic. *Phil.* 1.36, 10.8.

⁸ Cic. *De or.* 2.132-136, *Brut.* 128; *Vir. ill.* 72.11. See Jocelyn 2000, p. 353; Flower 1995, p. 180; Biliński 1958.

⁹ Keil, *Gramm. Lat.* p. 490. Among the editions of the fragments of Accius' *praetextae* note especially Ribbeck 1897, Warmington 1936, Klotz 1953, de Durante 1966, D'Antò 1980 and Manuwald 2001.

coexisting in the tradition.¹⁰ The larger problem, however, is that the title *Aeneadae* is very difficult to reconcile with the extant fragments, which set the scene during the third Samnite war at the battle near Sentinum in 295. The protagonist is P. Decius Mus, consul of 295 and commander at Sentinum, who heroically resolves to sacrifice his life in a ritual *deuotio* in order to bring about the Roman victory over a force of Gauls and Samnites; in doing so, he repeatedly stresses his imitation of his father, the consul of 340, whose own *deuotio* in that year had led to a Roman victory over the Latins.¹¹ What, then, do 'the descendants of Aeneas' have to do with this episode from the third Samnite war? And if the title is Accius' own, what would it have suggested to a contemporary audience?

Scholars acknowledge that the application of the title *Aeneadae* to a *praetexta* on Decius the consul of 295 is frankly baffling.¹² There is no reason to think that any Decius ever traced his lineage back to Aeneas, and there is thus no basis for reading in the title *Aeneadae* a reference to the Decii as Aeneas' literal descendants.¹³ Instead, a range of alternative explanations has been proposed.¹⁴ Some interpret the patronymic as a metaphorical reference to the Decii, emphasizing a kind of lineage of character rather than blood; perhaps the noble act of Decius (or both Decii) was supposed to exemplify typically Aenean behavior.¹⁵ But most interpretations take *Aeneadae* to mean 'Romans,' in which case the title emphasizes either the achievement of the entire Roman people,¹⁶ Decius' personal sacrifice for the good of the commonwealth,¹⁷ or the characteristically Aenean virtue of Romans in contrast to a Gallic 'other'.¹⁸ This usage is at least semantically sound, since Αἰνεάδης had been used to mean 'Roman' as early as 196. In

¹⁰ For discussion with bibliography, see Manuwald 2001, p. 200 n. 174. On alternative titles in Athenian tragedy see Nachmanson 1941, p. 6.

¹¹ On the *deuotio Deciana* see Janssen 1981 and Guittard 1984, as well as Polyb. 2.19, Livy 8.9 and Livy 10.27f.

¹² E.g. Manuwald 2001, p. 205; Jocelyn 2000, p. 352; Flower 1995, p. 180.

¹³ The suggestion that the Decii may have claimed to be the descendants of Aeneas (first proposed by Klausen 1839, pp. 921-922) is based only on a very forced reading of Prop. 4.1.45. See discussion by Manuwald 2001, pp. 203-204 and n. 183 as well as by Jocelyn 2000, p. 353. Manuwald (2001, p. 204) further observes that, if the title were meant to assert Decius' literal descent from Aeneas, it would be strange to see the singular name paired with the plural patronymic.

¹⁴ See the comprehensive discussions of Jocelyn 2000, pp. 352-355 and Manuwald 2001, pp. 203-204, n. 183.

¹⁵ Janssen 1981, pp. 380f.; Traglia 1983, p. 78.

¹⁶ e.g. Coppola 1940, p. 72 n. 2; Mazzarino 1966, p. 60; D'Antò 1980, pp. 489f.

¹⁷ La Penna 1979.

¹⁸ Jocelyn 2000, pp. 354-355.

that year, T. Quinctius Flaminius dedicated offerings at Delphi inscribed with epigrams styling himself both a 'descendant of Aeneas' (Αἰνεάδης) and 'the great leader of Aeneas' descendants' (Αἰνεαδᾶν ταγὸς μέγας), *i.e.* the Romans; in the same inscription he analogously named the liberated Spartans the 'sons of Tyndareus' (Τυνδαρίδαι).¹⁹ And Lucretius' *De rerum natura* begins with the word *Aeneadum* in the sense of 'Romans'. So amid the variety of proposed explanations, a rough consensus has emerged that the epithet 'descendants of Aeneas' is being used in a rather loose and metaphorical way – whether of Decius the son, or of Decius and his father, or of the entire Roman people – in order to emphasize some laudable aspect of Romanness by association with Aeneas as the founder of the line.

None of these explanations, however, accounts for the fact that the title of a tragedy constitutes a particular contextual situation, which relies on the conventions of the tragic genre to instruct an audience how to interpret it.²⁰ The use of a plural patronymic as the title of a play was in fact already a common naming convention in Athenian tragedy, and set up clear expectations for the audience about the play's content. Wherever enough evidence survives to guess at the plot, a plural patronymic in an Athenian tragic title meant without exception that the play would feature the immediate children of the eponymous figure. So, though the term Ἡρακλεῖδαι can be used capaciously in other situations, both Aeschylus' Ἡρακλεῖδαι and Euripides' play of the same title are about Heracles' children.²¹ (Euripides called a play on the aftermath to the Heraclids' return to the Peloponnese Τημενίδαι, since it featured the children of Heracles' great-great-grandson Temenos.²²) The same principle is at work in Aeschylus' Δαναΐδες, Νηρηΐδες and Φορκίδες, Euripides' Πελιάδες, and Sophocles' Ἀντηνορίδαι, all of which star the eponymous figure's children; the Ἀντηνορίδαι of Sophocles may well have served as the basis for Accius' *Antenoridae*.²³

In fact, plural patronymic titles, which occur nowhere in Latin drama before Accius, were clearly a favorite device of his.²⁴ Accius' *Agamemnonidae*

¹⁹ Plut. *Flam.* 12.6-7.

²⁰ On Roman dramatic titles see Schröder 1999.

²¹ The Aeschylus play is very obscure, but this much seems certain from fr. 73b and 75a, in which Hercules speaks from beyond the grave about his earthly life. 73b is spoken in the presence of the children who buried him (παῖδες οἶδε, l. 4). See comments by Sommerstein 2008, pp. 75-80.

²² See Harder 1979 and Harder 1985 (*passim*).

²³ On Accius' *Antenoridae* and its Sophoclean model see Leigh 1998.

²⁴ On the patronymic titles in Accius see Manuwald 2001, p. 201; Jocelyn 2000, p. 355 n. 233; D'Antò 1980, pp. 489-490; Ribbeck 1894, p. 186.

is unfortunately very obscure. But Nonius quotes the following phrase from it, in which a character speaks of an act of intrafamilial violence that would resemble the infamous murder of Pelops' son Chrysippus by his brothers Atreus and Thyestes:

...inimicitias Pelopidum
 extinctas iam atque oblitteratas memoria
 renouare...²⁵

...to revive the now extinguished and utterly forgotten enmity of the Pelopidae...

All that can be said about the place of the phrase in Accius' *Agamemnonidae* is that the situation involved the threat of violence among siblings. For this reason, Ribbeck plausibly connected it with a *fabula* on Agamemnon's children reported by Hyginus. In Hyginus' *fabula*, a messenger reports to Electra the false information that her sister Iphigeneia has killed her brother Orestes; Electra is about to kill Iphigeneia, when the living Orestes intervenes to prevent it.²⁶ Clearly fraternal enmity was the principal theme of the plot related by Hyginus, and it is easy to see how the Accius fragment could have fit into a play that told this story, either as a reference to Iphigeneia's falsely reported murder of Orestes, or to Electra's intended murder of Iphigeneia. Not much more can be said about the plot of the *Agamemnonidae*, but the use of the term *Pelopidae* to refer to the violence among the children of Pelops looks like a self-allusion to Accius' other tragedy *Pelopidae*.²⁷ Accius' *Phinidae* likewise told the story of the unfortunate sons of Phineus and their meeting with the Argonauts;²⁸ the *Persidae* is unfortunately too fragmentary to allow for much comment.

This is enough to demonstrate that Accius' exceptional inclination towards tragic titles in the form of a plural patronymic took up what was already an established naming convention of Athenian tragedy. In every case where the characters and plot of the play are at all discernible, a title of this kind refers to a set of siblings, the immediate children of an eponymous patriarch, and the fortunes of these siblings form the substance of the plot. While the term *Aeneadae* (Αἰνεάδαί) in other contexts, like Flamininus' inscriptions at Delphi or the opening of Lucretius' *De rerum natura*, could certainly be read as a synonym for *Romani* (Ῥωμαῖοι) that

²⁵ Fr. 1. Citations of Accius plays are numbered according to Ribbeck 1897.

²⁶ Ribbeck 1894, pp. 469-470; Hyg. *Fab.* 122.

²⁷ See Baldarelli 2004 on Accius' treatment of the Pelopid saga.

²⁸ Ribbeck 1875, 536-542.

linked contemporary Romans with their mythical ancestor, its implication as the title of a tragedy was different and unmistakable: any audience would have expected the literal sons of Aeneas to feature prominently in the action of a tragedy called *Aeneadae*.²⁹

This is where the puzzle arises. None of the fragments gives any indication that Aeneas or his sons appeared onstage or were even mentioned in Accius' play (though it is certainly conceivable that they appeared, for example, in a dream).³⁰ There is also no reason to doubt Nonius' citation, who does not tend to invent things wholesale, and it seems very unlikely that any editor would have mistakenly attached the title *Aeneadae* to a play so obviously centered on Decius if in fact Aeneas' children played no role at all. On the contrary, the double title is likelier to imply the reverse: if Accius chose the title *Aeneadae* for a play about Decius in order to be deliberately surprising and provocative, then later editors, recognizing that Decius was the protagonist, would have been naturally suspicious and inclined to call the play by what seemed a more appropriate name.³¹ Assuming, then, that the title *Aeneadae* is authentic, which there is no reason to doubt, the evidence points to two possibilities. Either the sons of Aeneas, and perhaps Aeneas himself, featured somehow in the play, whether in a dream, in a historical reminiscence by one of the characters, or by some other contrivance; or Accius boldly called the play *Aeneadae* despite the total absence of the house of Aeneas and thus wholly subverted the expectations that the title had consciously been chosen to set up. On balance, given dramatic naming conventions both in Accius and in Athenian tragedy, it seems more likely that a play called *Aeneadae* in some way explicitly featured Aeneas and his sons, presumably in a speech by Decius or some other character reflecting on the distant past (though of course this can be no more than a guess). As we shall see, the fragments reveal an intensely backward-looking play whose major theme was the interpretation of heroic figures from the Roman past and the imitation of their deeds in the present. A discussion of the achievements of Rome's founding fathers would by no means be out of place. The second alternative, that the title implied the presence of Aeneas' sons only to disappoint the expectations it raised and explain the term *Aeneadae* in some other way, would be more surprising, but is none the less possible. In that

²⁹ D'Antò 1980, p. 489f. recognizes that any other interpretation would go against the grain of Accius' working method.

³⁰ Guittard 1984 emphasizes the frequency of dreams in tragedy and argues that the reference to *portenta* in fr. 4 may imply a dream-sequence.

³¹ Müller (1889, p. 4) believed the more daring title *Aeneadae* was Accius' original.

case, the title's very unexpectedness, particularly for such a retrospective and *exemplum*-oriented play, would invite comparison between the characters on stage (*Aeneadae* in the sense of 'descendants of Aeneas') and the *Aeneadae* in the tragic titular sense (Aeneas' sons). In either case, the deeds of Aeneas and his children would have loomed in the minds of the spectators and conditioned their interpretation of the play. It remains to consider what the purpose and the effect of such an allusion in Accius' title might have been.

As already mentioned, the fragments of *Aeneadae aut Decius* show the play to have been strikingly history-conscious and backward-looking. This feature was, to some extent, a natural concomitant of the subject matter: one of the crucial features of the history of the Decii is the intergenerational repetition of their famous *deuotio*. The hero of Accius' play, son of the Decius who consecrated himself in the war with the Latins in 340, imitated his father's famous exploit during the struggle with Gauls and Samnites in 295. Not only that: even *his* son, the consul of 279, is reported to have followed in the footsteps of both father and grandfather and sacrificed himself in the war with Pyrrhus.³² The *deuotio* of the grandson is widely held to have no historical basis, but this only underscores how integral the exemplary repetition of the father's feat was to the story. Not surprisingly, then, even in the paltry extant fragments Accius' protagonist can frequently be seen representing himself as the imitator of his father's *exemplum* and reflecting on his legacy. He announces his decision to sacrifice himself with the following words:

*patrio exemplo et me dicabo atque animam deuoro hostibus.*³³

By my father's example, I, too, will dedicate myself and vow my life to the enemy.

Though the *hostibus*, of course, are different from those his father faced, Decius insists with *patrio exemplo* on the similarity of the two heroic acts. An isolated relative clause seems to point in a similar direction:

*quibu' rem summam et patriam nostram quondam adauctauit pater.*³⁴

³² See esp. Livy 8.68-11.1, Zonar. 7.26 (Decius the father); Livy 10.28, Diod. 21.6.2, Zonar. 8.1.6-7 (Decius the son); Cic. *Fin.* 2.61, *Tusc.* 1.89; Zonar. 8.5 (Decius the grandson). See Guittard 1984 for discussion, as well as for an exhaustive list of the relevant ancient accounts (p. 581, nn. 2-5).

³³ Fr. 11. Against Manuwald, who sees the *et* and *atque* as problematic correlatives, I read *et* as an adverb with *me* and *atque* as linking the two first-person verbs.

³⁴ Fr. 10.

...by which my father once augmented our common welfare and our fatherland.

The antecedent of the relative *quibu'* is not clear, but it must refer to the qualities evinced by Decius the father's *deuotio*, or to the father's act itself; it looks as if the son is once again emphasizing the connection between his own action and his father's. Moreover, the son is seen here reflecting on the positive results of the father's achievement, which is integrated into a vision of the growth of the Roman state. The qualities demonstrated by the father's *deuotio* are appraised not in overt terms of military victory, but with respect to the benefit that accrued through him to the entire commonwealth (*res summa*) and to the fatherland (*patria*).³⁵ The play between *pater* and *patria* is conspicuous, as Decius the father is credited both with the conceptual enlargement of the *res summa* and with the literal, spatial enlargement of Rome's territory: the Roman victory in the war with the Latins led not only to a reorganization of the network of allegiances between Rome and Latin communities, but also to the subsumption into the Roman state of certain Latin towns as *municipia*, and to the acquisition of land formerly belonging to Tibur and Praeneste.³⁶ Decius could thus quite literally refer to the Roman homeland as *patria terra*, land defended and enlarged by his father.

Another expression of the relationship between the younger Decius and the Roman past comes in a statement apparently addressed to him by another character:

*uim Gallicam obduc contra in aciem exercitum,
lue patrium hostili fuso sanguen sanguine.*³⁷

Lead the army into formation against the Gallic force, cleanse fatherly blood with the spilt blood of the enemy.

The text is unfortunately corrupt.³⁸ Correction of the transmitted *acie* to *aciem* is uncontroversial and demanded by standard Latin usage, but the transmitted *lue patrum†* is more problematic. Most editors correct *patrum* to *patrium*, construing it as an adjective rather than a genitive plural. The first word is either *lue* or *laue*, yielding a sense along the lines of 'cleanse

³⁵ For the phrase *res summa* cf. Verg. *Aen.* 2.322; cf. *summa res publica* at Cic. *Rosc. Am.* 148, *Verr.* 2.2.28, *Planc.* 68, etc.

³⁶ See e.g. Cornell 1995, pp. 348-352, and in *CAH* 7.2, pp. 365-368.

³⁷ Fr. 3.

³⁸ See the *apparatus* and discussion at Manuwald 2001, p. 196 and pp. 208-210.

fatherly blood with the spilt blood of the enemy'; the meaning is clear enough from a (fortunately preserved) line of Ennius' *Hecuba*, which Accius is quoting here. A distraught female speaker of Ennius' *Hecuba* laments:

*heu me miseram. interii. pergunt lauere sanguen sanguine.*³⁹

Ah, woe is me. I'm finished. They keep on washing blood with blood.

If feminine *miseram* is the right reading here, then the speaker seems to be Hecuba herself. The occasion must have been the meeting between Odysseus and Hecuba, where Odysseus announces that Hecuba's daughter Polyxena must be slaughtered to appease Achilles' ghost, and ultimately drags her away from her mother.⁴¹ Hecuba is not simply speaking of the repetitiveness and crebrity of Greek violence (with their hands still soiled from the last slaughter of a child of Priam, they already move on to another), rather the endless cycle of reciprocal murder and retaliation playing out between Achilles' circle and the house of Priam. For the Ennian polyptoton is itself a translation of Sophocles' phrase φόνω φόνον λύειν, used in the *Oedipus Tyrannus* of the vengeance necessary to expiate the pollution of a murder.⁴²

It is very striking that Accius quotes this line of Ennius, and by extension its Sophoclean original, evoking the avenging of a murder to satisfy a spirit or expiate a curse. The line *lue patrium hostili fuso sanguen sanguine*, apparently addressed to Decius,⁴³ is usually interpreted to refer to Decius' role as avenger of the disastrous Roman losses in the second Samnite war. The *patrium sanguen* is therefore generic: 'the blood of our fathers', the last generation of Romans.⁴⁴ But there are serious problems with this. Most obviously, the speaker, who in the previous line specifically refers to the enemy as the *uis Gallica*, seems to have forgotten that the Gauls Decius is currently fighting had nothing to do with the second Samnite war he is supposed to be avenging. Moreover, the phrase *patrium sanguen*, meaning the generation of Roman men who died in the second Samnite war, seems enormously infelicitous when addressed to Decius, the one character whose father was most certainly not there: as we well know, Decius' father

³⁹ Jocelyn 1967, l. 180.

⁴¹ Jocelyn 1967, *ad loc.*

⁴² Soph. *OT* 100-101.

⁴³ Perhaps by his colleague Q. Fabius Maximus Rullianus? That the words are addressed to Decius is a reasonably safe assumption, and Livy (10.27.10) corroborates the way the two battle-lines were deployed.

⁴⁴ See discussion at Manuwald 2001, p. 209.

died fighting neither Samnites nor Gauls, but Latins. In a play whose protagonist is so concerned with the death of his father and his own imitation of the *patrium exemplum*, how could the phrase *patrium sanguen* addressed to the younger Decius fail to conjure the memory of his father?⁴⁵

It emerges that the text of the play was riddled with imprecision in regard to Rome's enemies during various historical conflicts; to the list we may also add a reference to the Gallic warriors as Caleti,⁴⁶ a Celtic people native to Normandy (the Gauls in question were in fact Senones). Accordingly, the speaker of fr. 3 (quoted above) names the enemies the *uim Gallicam* when he is instructing Decius to line up the troops; but when he comes to speak of avenging the fallen heroes of a previous generation, this specificity dissolves, and the enemy become generic *hostes*. It is as if the spotlight shining on the exemplary past achievements of the Roman people and their ramifications in the present is so blinding that the identities of the enemy combatants pass out of focus. The emphasis on diachronic correspondences within Roman history, and in particular the similarity and relatedness of the two *deuotiones Decianae*, is so strong as to overwhelm considerations of historical precision.

Decius' insistence on the congruency of his own *deuotio* with that of his father is particularly surprising in light of who the combatants were. As Jocelyn has shown, Gauls in Accius' *Aeneadae* appear as a threatening and deeply foreign 'other' in distinct contrast to the qualities posited as characteristically Roman.⁴⁷ Latins, on the other hand, were, from the Roman perspective, as familiar as foreigners could possibly be.⁴⁸ Yet despite, or perhaps because of, the shared language and culture, a large part of the Roman discourse on foreignness and citizenship in the last third of the second century was centered around the ambiguous position of the Latins. The topic of enfranchisement for the Italian allies began to be seriously discussed in the wake of Ti. Gracchus' agrarian reforms in 133 as a solution to the problem of growing Italian disaffection. The Roman confiscation of *ager publicus* formerly occupied by Italian *possessores* had begun to put serious strain on the relationships with Italian and Latin elites.⁴⁹ The first attempt to extend the citizenship to the Italian *socii* came

⁴⁵ Some scholars do, in fact, take the *patrium sanguen* to refer to the death of Decius senior (Warmington 1936, 554f.; de Durante 1966, 32).

⁴⁶ Fr. 8.

⁴⁷ Jocelyn 2000.

⁴⁸ Livy gives a concise statement of the cultural similarity of the Latin enemy just before relating the *deuotio* of the elder Decius (8.6.15).

⁴⁹ See e.g. Badian 1970, Conole 1981, Gabba 2008.

from Fulvius Flaccus in 125, but Mouritsen has convincingly argued that this measure may well have been aimed at enfranchising only the Latins.⁵⁰ When Flaccus' proposal failed to carry, the Latin colony of Fregellae revolted against Roman subjugation, presumably in the hope that other Latin towns would soon take up the cause.⁵¹ They were disappointed: the revolt was quashed quickly and brutally enough to act as a powerful deterrent to other discontented Latin communities.⁵² But the issue resurfaced in 122, when C. Gracchus presented a new enfranchisement bill, this time unambiguously directed at the Latins only.⁵³ This measure failed as well, and the initiative to enfranchise the Italians is not heard from again until its revival by Drusus and eventual escalation into the Social War.

Now Accius' patron and *familiaris*,⁵⁴ D. Junius Brutus Callaicus, was a known anti-Gracchan and played a major role in the violent suppression of Gracchus' followers and the killing of Gracchus himself in 121; he did this together with the consul L. Opimius, who had been tasked a few years earlier with stamping out the revolt at Fregellae. Many scholars have detected a conservative, indeed a specifically anti-Gracchan tendency in Accius' tragic oeuvre, which is presumably at least in part explicable by the connection between the poet and the politician.⁵⁵ After 125, Latin disaffection and Italian enfranchisement were particularly hot topics, and in 122, C. Gracchus espoused the movement to enfranchise Latins and the defense of their cause. I suggest that the otherwise puzzling fragments of Accius' *Aeneadae* begin to make sense if we situate the play in the late 120s. These years provide an amply suitable intellectual context and a possible motivation for a play which not only dwelt in laudatory terms on the defeat of the Latins in 340-338, but also presented a long view of Roman history that assimilated the war with Latins to one against a much more starkly othered enemy.

To sum up: The eventful year 125 saw Fulvius Flaccus' unsuccessful attempt to extend the citizenship to Italian allies, the failure of the rebellion of Fregellae to spark an all-out Latin revolt, and the rebellion's subsequent brutal suppression, all of which made the status of the Latins, the question of enfranchisement and overall Latin disaffection increasingly urgent and controversial problems. Three years later, the proposal to extend the

⁵⁰ Mouritsen 1998, pp. 109ff.

⁵¹ But *contra* Badian 1970, p. 389.

⁵² Conole 1981; Mouritsen 1998, pp. 118-119.

⁵³ App. *B. Civ.* 99, ORF 144 fr. 3, Plut. *C. Gracch.* 8.3.

⁵⁴ Cic. *Brut.* 107.

⁵⁵ Especially Biliński 1958.

citizenship to the Latins was renewed by C. Gracchus, the sworn enemy of Accius' known friend and patron D. Junius Brutus Callaicus, who helped crush the Gracchan movement in a year that falls squarely within Accius' creative *acme*. The status of the Latins as former enemies of Rome, as well as the benefit accruing to the Roman commonwealth through their defeat and subjection by Decius' father, were recurring themes in Accius' *Decius*. So Accius' play seems to have been participating in the conversation on Latin enfranchisement, presumably with a slant favorable to his friend and patron Brutus, who played a major role in eradicating the Gracchan program once and for all. The period between Gracchus' bill for Latin enfranchisement in 122 (or perhaps from the first enfranchisement proposal by Flaccus in 125) and Gracchus' death in 121 seems a very likely context for the play's composition.

We can now return to the significance of the title *Aeneadae*, though it must be stressed that what follows is only one hypothetical explanation of the evidence. In light of the facts that Accius' play praised the subjection of the Latins as an event which 'augmented our fatherland and commonwealth', and that he moreover alienated the Latins by implicitly conflating them with Samnites and Gauls, the titular reference to the sons of Aeneas takes on a different tone. The story of Aeneas and his sons in Italy is in essence a series of outright conflicts and fragile allegiances between the Trojan immigrants and the peoples of Latium.

In one version of the story of Aeneas' arrival in Italy, the Trojans and the people of Latinus initially draw up in preparation for a battle, when Latinus' intervention and offer of his daughter Lavinia to Aeneas in marriage brings about a peaceful resolution. Turnus, king of the Rutulians, then wages war against Aeneas and Latinus over the breach of Latinus' promise that Turnus be able to marry Lavinia.⁵⁶ This, however, is only the most amicable variant. According to another, probably older version of the story, Aeneas' Trojans appear to have fought alone against the allied forces of Latinus and Turnus.⁵⁷ One version of the story has a hostile Latinus go

⁵⁶ Livy 1.1.7-2.2; Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1.57-60, 64.

⁵⁷ *FRHist* 5 F 6a. But see Cornell's commentary (*FRHist* III pp. 65-67), which raises serious doubts as to whether the alignment of Turnus and Latinus against Aeneas actually occurred in Cato (F 6a clearly states that it does, while other fragments attributed to Cato seem to imply the opposite). This is not the place to discuss that vexed question and its possible solutions. It may be, as Cornell suggests, that Servius is compressing Cato to make him more closely resemble Vergil, who ranges Latinus on the side of the Rutulians but makes him refuse to participate actively in the conflict. At any rate, it is clear that violent encounters between Latinus and the Trojan arrivals were related in some form in Cato's *Origines*.

to war with Aeneas in order to stop him from founding Lavinium.⁵⁸ Livy likewise reports a variant in which Aeneas marries Latinus' daughter Lavinia not as a sign of good will to avert a conflict, but as part of the spoils of war after the Trojans defeat the Latins in battle.⁵⁹

The struggle with the Rutulians, however, is a constant feature of the story. The Rutulians' capital city Ardea was a member of the Latin League in the fourth century and the site of an important pan-Latin festival; their legendary king Turnus died in single combat with Aeneas, who himself, according to one variant, was killed in the war with the Rutulians.⁶⁰ Aeneas' legendary relationship with the ancient peoples of Latium was frequently hostile and problematic.

Aeneas' sons, the *Aeneadae*, have their own story of Trojan-Latin conflict to tell. According to Dionysius of Halicarnassus, Ascanius was Aeneas' son by the Trojan Creusa and came with him to Italy; his half-brother Silvius is the son of Aeneas and Lavinia, born after the Trojans arrived in Latium.⁶¹ But because of the threat that Ascanius might do violence against his half-brother, Silvius had to be born in secret in the forest (hence his name). He was brought up, says Dionysius, by a certain Tyrrhenos – the same name by which Dionysius calls Turnus, king of the Rutulians.⁶² It is quite clear that a major mainstream tradition associated Silvius, grandson of Latinus, with the communities of Latium and their hostility to Aeneas' arrival. The variant traditions of Trojan-Latin cooperation and reconciliation, in which the threat of war between Aeneas and Latinus is averted by a timely marriage proposal, and in which a conflict of succession is forestalled by making Silvius the grandson, rather than the half-brother, of Ascanius, are clearly attempts to whitewash a robust mythical tradition of Latin hostility to the beginnings of Rome.⁶³ In the late 120s, when opinion was bitterly divided on the question of Latin enfranchisement and the rebellion of Fregellae had raised the real possibility of Latin revolt, it seems obvious that both sides of the debate on the 'Latin question' would draw heavily on the historical tradition, recalling past moments of crisis in the history of Roman relations with the Latins. Aeneas' conflicts with Latinus and Turnus, the uneasy harmony between Aeneas' Trojan son and Ascanius' half-Latin half-brother, and the Latin War in which P. Decius Mus the father

⁵⁸ Tzetz. *ad Lycoph. Alex.* 1232.

⁵⁹ Livy 1.1.6-7.

⁶⁰ Serv. *Aen.* 1.267f. (cf. Serv. *Aen.* 4.620, 9.745f.).

⁶¹ Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1.70.

⁶² Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1.64.

⁶³ Livy 1.3.8, Ov. *Fast.* 4.41-2.

performed his *deuotio* were all very highly charged events, certain to be reactivated and reinterpreted as it became apparent that a new Latin crisis was looming.

Against this background, the subject matter, approach and title of Accius' play all become more intelligible. Accius, a learned scholarly poet whose oeuvre included substantial other work on antiquities and the Trojan saga, was inspired by the events that resulted from the Gracchan land reforms to write a play that touched on the turbulent history of the relationship between Rome and the Latins. His well-known close association with the anti-Gracchan Callaicus and the conservatism visible in much of his work⁶⁴ make it plausible that Accius' portrayal somehow served the opposition to C. Gracchus' proposal of Latin enfranchisement.

Accius' decision to center the action not on Decius the father, who fought in the Latin War, but on Decius the son, offered several advantages. First, it lent the play a retrospective orientation. While Decius the father probably did not appear on stage,⁶⁵ he is still very much present in the drama, since his story and legacy are repeatedly retold through the mediation of the son, who explicitly bases his own actions on the *patrium exemplum*. This provides a convenient opportunity for a dramatized audience (Decius the son) to pass judgment on the exemplary deed of his father and enact its repetition on stage. So the spectator in the theatre does not witness the unmediated original performance of the elder Decius' *deuotio*, but its reception, interpretation and repetition by an example-oriented posterity. A history play which not only presents ancient events as relevant to the contemporary situation of its moment of performance, but also dramatizes the act of interpreting and imitating the past, thus provides its own justification.

Second, the forced insistence on the similarity of the two *deuotiones* despite the vastly different situations distanced Romans from Latins by implicitly assimilating the latter to Gauls, and by subordinating both the battle at Vesperis in 340 and the one at Sentinum in 295 to an overarching narrative of Roman greatness in which the Latins were not included. In the character Decius' estimation, his own deed was similar to his father's not only because of the superficial resemblance, but because both acts demonstrated the qualities by which the *res summa* and the *patria* had been

⁶⁴ See esp. Biliński 1958.

⁶⁵ It would of course be possible for the ghost of Decius' father to appear on stage, but there is no way to tell. Guittard 1984 uses textual correspondences between Accius' play and Livy's account of the *deuotio* of the elder Decius to argue that Accius had the ghost of the father appear to the son in a dream.

enriched and enlarged. It is easy to see how this story, which both presents the culturally and linguistically Romanized Latins as 'other' and rejoices in their subjection as a necessary stepping-stone to Rome's control over its sphere of influence, would harmonize with the anti-Gracchan resistance to Latin enfranchisement that we would expect from Accius' circle. Finally, whether or not Aeneas and his sons featured prominently in the text of the play, the reference to them in the title was enough of a reminder that the history of the *Aeneadae* in Latium was one of constant struggle to maintain a fragile peace with the Latins, who had been a thorn in Rome's side since long before the city's twin founders were born.

Naturally this suggestion can be no more than a hypothesis. Owing to the poverty of the fragments, we can only speculate as to whether and to what extent the text of Accius' *Aeneadae aut Decius* explicitly retold bits of the story of Aeneas and his sons in Latium, and whether or how he connected that story with the feats of the Decii. But in any case, the context and climate of the late 120s help explain some of the otherwise puzzling fragments, and the role of Accius' patron Callaicus in suppressing C. Gracchus suggests a possible motivation for what was clearly a highly original, challenging and provocative play.

Bibliography

- Badian 1970 = E. Badian, *Roman politics and the Italians (133-91 B.C.)*, *Dial. di Arch.* 4 (1970), pp. 373-409.
- Baldarelli 2004 = B. Baldarelli, *Accius und die vortrojanische Pelopidensage*, Paderborn 2004.
- Biliński 1958 = B. Biliński, *Accio ed i Gracchi: contributo alla storia della plebe e della tragedia*, Rome 1958.
- Boyle 2006 = A.J. Boyle, *An Introduction to Roman Tragedy*, New York 2006.
- Conole 1981 = P. Conole, *Allied Disaffection and the Revolt of Fregellae*, *Antichthon* 15 (1981), pp. 129-140.
- Coppola 1940 = G. Coppola, *Il teatro tragico in Roma repubblicana*, Bologna 1940.
- Cornell 1995 = T.J. Cornell, *The Beginnings of Rome: Italy and Rome from the Bronze Age to the Punic Wars (c. 1000-264 B.C.)*, London and New York 1995.
- D'Antò 1980 = V. D'Antò, *L. Accio. I frammenti delle tragedie*, Lecce 1980.
- Dart 2009 = C.J. Dart, *The "Italian Constitution" in the Social War: A Reassessment (91 to 88 BCE)*, *Hist.* 58 n. 2 (2009), pp. 215-24.
- de Durante 1966 = G. de Durante, *Le fabulae praetextae*, Rome 1966.
- Flower 1995 = H.I. Flower, *Fabulae Praetextae in Context: When Were Plays on Contemporary Subjects Performed in Republican Rome?*, *CQ* 45 no. 1 (1995), pp. 170-90.
- Gabba 2008 = E. Gabba, *Rome and Italy: The Social War*, in *CAH* 9, 2nd ed., Cambridge 2008, pp. 104-28.

- Ginsberg 2015 = L.D. Ginsberg, *Tragic Rome? Roman Historical Drama and the Genre of Tragedy*, in G. W. M. Harrison (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Boston 2015, pp. 216-37.
- Guittard 1984 = C. Guittard, *Tite-Live, Accius et le rituel de la deuotio*, CRAI 128 (1984), pp. 581-600.
- Harder 1979 = A. Harder, *A New Identification in P. Oxy. 2455?*, ZPE 35 (1979), pp. 7-14.
- Harder 1985 = A. Harder, *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Leiden 1985.
- Janssen 1981 = L.F. Janssen, *Some Unexplored Aspects of deuotio Deciana*, Mnemos 34 (1981), pp. 357-81.
- Jocelyn 1967 = H.D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius: The Fragments; Edited with an Introduction and Commentary*, Cambridge 1967.
- Jocelyn 2000 = H.D. Jocelyn, *Accius' Aeneadae aut Decius: Romans and the Gallic Other*, in G. Manuwald (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, pp. 325-61.
- Klausen 1839 = R.H. Klausen, *Aeneas und die Penaten: Die italischen Volksreligionen unter dem Einfluss der griechischen*, Hamburg 1839.
- Klotz 1953 = A. Klotz, *Scaeniorum Romanorum fragmenta*, Munich 1953.
- Kragelund 2002 = P. Kragelund, *Historical Drama in Ancient Rome: Republican Flourishing and Imperial Decline?*, Symb. Osl. 77 (2002), pp. 5-51.
- Kragelund 2016 = P. Kragelund, *Roman Historical Drama: The Octavia in Antiquity and Beyond*, Oxford 2016.
- La Penna 1979 = A. la Penna, *Fra teatro, poesia e politica romana: politica e cultura in Roma antica e nella tradizione classica moderna*, Turin 1979.
- Leigh 1998 = M. Leigh, *Sophocles at Patavium (fr. 137 Radt)*, JHS 118 (1998), pp. 82-100.
- Lloyd-Jones 1996 = H. Lloyd-Jones, *Sophocles: Fragments*, Cambridge (MA) 1996.
- Manuwald 2001 = G. Manuwald, *Fabulae praetextae: Spuren einer literarischen Gattung der Römer*, Munich 2001.
- Manuwald 2011 = G. Manuwald, *Roman republican theatre*, Cambridge 2011.
- Marshall 2014 = C.W. Marshall, *The Structure and Performance of Euripides' Helen*, Cambridge 2014.
- Mazzarino 1966 = S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, Bari 1966.
- Meyer 1958 = H.D. Meyer, *Die Organisation der Italiker im Bundesgenossenkrieg*, Hist. 7 (1958), pp. 74-79.
- Mouritsen 1998 = H. Mouritsen, *Italian Unification: A Study in Ancient and Modern Historiography*, London 1998.
- Müller 1889 = L. Müller, *De Pacuvii fabulis*, Berlin 1889.
- Nachmanson 1941 = E. Nachmanson, *Der griechische Buchtitel. Einige Beobachtungen*, Göteborg 1941.
- Ribbeck 1875 = O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875.
- Ribbeck 1889 = O. Ribbeck, *Geschichte der römischen Dichtung*, Stuttgart 1889.
- Ribbeck 1897 = O. Ribbeck, *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, Leipzig 1897.
- Rusten 1980 = J.S. Rusten, *The Return of the Heracleidae*, ZPE 40 (1980), pp. 39-42.
- Schröder 1999 = B.-J. Schröder, *Titel und Text: Zur Entwicklung lateinischer Ge-*

dichtüberschriften, mit Untersuchungen zu lateinischen Buchtiteln, Inhaltsverzeichnissen und anderen Gliederungsmitteln, New York 1999.

Sommerstein 2008 = A. H. Sommerstein, *Aeschylus: Fragments*, Cambridge (MA) 2008.

Traglia 1983 = A. Traglia, *Problemi di letteratura latina arcaica VII: Lucio Accio*, C&S 22 (1983), pp. 69-81.

Warmington 1936 = E.H. Warmington, *Remains of old Latin. Vol II. Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius*, Cambridge (MA) 1936.

Wiseman 1994 = T.P. Wiseman, *Historiography and Imagination: Eight Essays on Roman Culture*, Exeter 1994.

Wiseman 1998 = T.P. Wiseman, *Roman Drama and Roman History*, Exeter 1998.

Zorzetti 1980 = N. Zorzetti, *La pretesta e il teatro latino arcaico*, Naples 1980.

Ancient Receptions of Euripides in Comedy: the *Phoenissae* of Euripides, Aristophanes and Strattis¹

SARAH MILES (UNIVERSITY OF DURHAM)

Abstract

Strattis and Aristophanes each composed a comedy called *Phoenissae* that involved the reworking and re-writing of Euripides' *Phoenissae* into two distinct comic plays. This article uses the evidence from these three *Phoenissae* to reconsider the relationship between comic drama and Euripidean tragedy. It approaches the *Phoenissae* comedies as part of the ancient reception of Euripides, noting that both Aristophanes and Strattis are unique in creating their own terminology to describe their relationship with tragedy: παρατραγωδήσαι (Strattis, *Phoenissae* fr. 50) and τραγωδία/τραγωδέω (Aristophanes' *Acharnians*, *Wasps* and *Gerytades*). This provides the starting point for examining how both dramatists used techniques of imitation, distortion and transformation of Euripidean tragedy in order to create independent comic plays called *Phoenissae* that draw on multiple tragedies, including Euripides' *Phoenissae*. Finally, this analysis provides insights into the ancient reception of Euripides' *Phoenissae*, with its curious choice of title, its unusual characterisation of Jocasta and the play's contemporary political resonances.

1. Introduction

There exist two comedies called *Phoenissae* (*Phoenician Women*). They were composed by Aristophanes and Strattis in the late 5th – early 4th c. B.C.E., and both draw on Euripides' *Phoenissae* and wider Euripidean tragedy.² As such they provide the earliest recorded responses to Euripides'

¹ My sincere thanks to the anonymous reviewer for her/his stimulating comments and engagement with this article. I welcome further thoughts and reflections from readers of the final article.

² Discussed by Miles 2009; Orth 2009; Fiorentini 2010; Farmer 2017.

Phoenissae, a tragedy which quickly became immensely popular in the Graeco-Roman world.³ Three distinctive features shape this ancient reception of Euripides' *Phoenissae* in comic drama: (1.) it was transmitted via the same, contemporary medium (drama), and so it used the same dramatic tools in shaping its response Euripides (i.e. the visual aspect, sound, action, music, use of space, proxemics); (2.) both Strattis and Aristophanes were reacting to the first *performances* of Euripides' *Phoenissae* (not just a text) in creating their comedies, and so (3.) the two comic *Phoenissae* were produced specifically for *audiences* who were already accustomed to seeing Euripidean tragedy *in performance*. This article uses these three points to explore the unique insight that Greek comedy offers us into the ancient reception of Euripidean drama *in performance*, via the *medium of drama* before *ancient audiences*. The question is how much do these three factors influence the way that we analyse our sources, especially fragmentary ones, in order to understand how ancient dramas were received in the ancient world.

The study of the ancient reception of Euripidean drama and tragedy more generally has yet to take account fully of the role played by comedy,⁴ and the *Phoenissae* comedies of Strattis and Aristophanes provide an illuminating example of how comic dramatists used the tools of their trade to imitate, distort and transform the tragic theatre of Euripides in order to construct distinctive comic dramas. The very existence of two *Phoenissae* comedies demonstrates the influence of Euripides' *Phoenissae* from its earliest performances in contemporary Attic culture. Therefore, the following analysis of these comic plays will be instructive for how Euripidean tragedy was received in late 5th and early 4th c. B.C.E. Athens, allowing us to consider which features of the original Euripidean play and performance drew the attention of two separate comic poets. This article will focus on the following points: Strattis' use of *παρωτραγωδέω* in his *Phoenissae*, mockery of stage mechanics on the *mēchanē*, the characterisation of Jocasta

³ Papadopoulou 2008, pp. 104-17 summarises the ancient reception of Euripides' *Phoenissae*.

⁴ Lefkowitz 2012 (1st edn. 1981) has explored one aspect of this: the importance of comic dramatists in shaping the later biographical tradition of tragedians; Revermann 2016, pp. 14-16 briefly discusses Aristophanes' *Frogs* as an important moment in the reception of tragedy. Farmer 2017 explores the relationship of comedy and tragedy, but not as one of ancient reception. For the effects of drama on audiences see Revermann 2006 on audience competency vs. Wright 2012 who plays down the power of performance and focuses on the textual nature of comic drama and its effects on audiences.

and the *agon* scene, Aristophanes' interest in Euripidean lyrics, the choice of title *Phoenissae*, and the contemporary political resonances of the tragedy.

Aristophanes is much renowned for making it a prominent and recurrent part of his comedies to adopt, adapt and distort the work of contemporary tragedies for his own comic or dramatic ends, with a particular focus on Euripides.⁵ Modern scholarship unites all this under the unwieldy term *paratragedy*, and some scholars identify this solely with Aristophanes.⁶ But Aristophanes was not alone in engaging with tragedy. Recent scholarship emphasises the importance of embracing the evidence in comic fragments alongside that of Aristophanic comedy to appreciate the relationship between Greek comedy and tragedy.⁷ This points to comedy's engagement with tragedy as a wider cultural phenomenon that forms part of the ancient reception of tragedy, of which Aristophanes was only a part. By reframing this discussion in terms of reception studies this draws the focus to the unique dynamic between comic poets, tragedians and their shared audiences in receiving and responding to tragic drama *as a performance*.

Scholars have recently focused on Strattis, noting his recurrent interest in Euripidean drama.⁸ His *Phoenissae* is the best preserved comedy that

⁵ For example, whole scenes from Euripidean tragedy are comically reworked in Aristophanes' *Acharnians*, *Peace Thesmophoriazusae* and *Frogs*. A comic Euripides character appears on-stage in three extant Aristophanic comedies and two fragmentary ones, which is more than any other *kōmōdoumenos* in Aristophanic comedy: *Acharnians*, *Thesmophoriazusae*, *Frogs*, *Proagon* and *Dramata* (either *Dramata/Centauros* or *Dramata/Niobos*). The definitive catalogue of Aristophanes' engagement with all tragedy remains Rau 1967. Miles 2009 and Farmer 2017 are an important step forward from Rau in terms of methodology and their inclusion of non-Aristophanic comedy.

⁶ This position is most notably held by Silk 2000, p. 41; Silk 1993, p. 477: "Aristophanes' interest in tragedy is special"; Revermann 2016, p. 15: "[Aristophanes] appears to have been very interested in paratragedy, perhaps exceptionally so"; Nelson 2016 despite noting fragments, devotes little time to these. On the slipperiness of the term *paratragedy* see Miles 2018; Farmer 2017 is refreshing for his focus on comic fragments, but still within the framework of *paratragedy*: "Comedy's culture of tragedy forms one half, I argue, of *paratragedy*; the other half consists of parody ... that is comic imitation, of tragedy." (p. 5). For further debate over the meaning and scope of the term *paratragedy* see Rau 1967; Foley 2008.

⁷ See work on Cratinus by Bakola 2010 and Eupolis by Telò 2007; Miles 2009 provides the first overview of non-Aristophanic comic engagement with tragedy, while Farmer 2017 situates this within the wider context of Aristophanic comedy.

⁸ Orth 2009 provides a full critical commentary of all the fragments of Strattis; see also Fiorentini 2008; Miles 2009, pp. 182-201 discusses Strattis' close engagement with tragedy throughout his work, including: Strattis' *Anthroporestes* and Euripides *Orestes*,

engages with Euripidean tragedy, and although only eight fragments are extant, these fragments demonstrate Strattis' interest in the performance of Euripidean tragedy. His *Phoenissae* contains two direct quotations from Euripides' *Phoenissae* (fr. 47, 48) one from Euripides' *Hypsipyle* (fr. 46), Dionysus suspended on the *mēchanē* (fr. 46), an on-stage Jocasta (fr. 47), and the first attestation for the verb *παρατραγωδέω* (fr. 50). Such an intensity of tragic material in so few fragments is unique in our surviving sources, as demonstrated by Miles.⁹ By comparison, Aristophanes' *Phoenissae* is similarly preserved in a mere seven fragments containing quotations from Euripides' *Phoenissae* alongside Aristophanes' trademark in Euripidean pastiche, as we shall explore below. Plot reconstruction for either comedy is not feasible, and together these comedies demonstrate the variation in comic technique when responding to Euripidean tragedy in performance. Euripides' *Phoenissae* (c. 411-409 B.C.E.) provides a *terminus post quem* for Strattis' and Aristophanes' *Phoenissae*,¹⁰ although it is unclear which of the *Phoenissae* by Strattis and Aristophanes came first. Certainly, one comic dramatist would have had the opportunity to poke fun at the other in addition to Euripidean tragedy, but sadly the *Phoenissae* fragments give no direct indication of this. The only tenuous link between these two comic dramatists comes from Aristophanes' *Skenas katalambanousai* fr. 490 which may refer to Strattis' *Callippides* by title.¹¹

Our discussion will begin with Strattis' *Phoenissae* fr. 50 which contains the first use of the verb *παρατραγωδέω* in Greek literature. This overt self-reference to comedy's engagement with tragedy is compared to Aristophanes' use of *τρουγωδέω* and *τρουγωδία*.¹² Both Strattis and Aristophanes provide evidence that comic dramatists were developing a vocabulary to highlight to the audience comedy's relationship with tragedy. Next, we

Strattis' *Medea* and Euripides' *Medea*, and cf. possible links between Strattis' *Troilus* and Sophocles' *Troilus*; Strattis' *Myrmidones* and Aeschylus' *Myrmidones*; Strattis' *Philoctetes* and Aeschylus, Sophocles and Euripides' *Philoctetes*; Strattis' *Chrysippus* and Euripides' *Chrysippus*; Strattis' *Callippides* is named after the tragic actor. Miles 2009, pp. 182-201, Fiorentini 2010 and Farmer 2017, pp. 90-103 devote attention to Strattis' *Phoenissae* and its relationship with Euripides' *Phoenissae*.

⁹ Miles 2009, pp. 305-12.

¹⁰ Mastronarde 1994, pp. 11-14.

¹¹ ὡσπερ ἐν Καλλιπιδῆ / ἐπὶ τοῦ κορήματος καθέζομαι χαμαί 'just as in *Callippides*, I sit in the rubbish on the ground' (Pollux 10.28-9). Braund 2000, p. 151 argues in favour of this reading; Orth 2009, p. 28 cautions that this would be the first mention of a comic title by a rival comic poet in our sources.

¹² Ar. *Ach.* 499-500, 886; Ar. *Wa.* 650, 1537; Ar. *Gerytades* fr. 156; cf. Eupolis, *Demoi* fr. 99.29.

will move on to Strattis' *Phoenissae* fr. 46, which offers the most metadramatic engagement with Euripidean tragedy, imitating Euripides' use of gods on the *mēchanē* using the character of Dionysus, while fr. 49 mocks 5th c. Boeotian dialect and implicitly the Theban setting of Euripides' *Phoenissae*. Then we will compare how Strattis and Aristophanes adapt the verbal contents of Euripides' *Phoenissae*, with Aristophanes creating Euripidean-sounding lines, while Strattis brings the Euripidean Jocasta onto the comic stage and uses (mis)quotations of Euripidean tragedy. In addition, Aristophanes adapts and distorts Euripidean lyrics in his *Phoenissae*, as occurs in *Frogs*. Ideally reception studies seek not just to learn about the responders (the comic dramas) to the source, but also to shed light on the received text (Euripides' *Phoenissae*),¹³ and the two comic *Phoenissae* help to highlight these prominent features of Euripides' *Phoenissae* in its original performance contexts. The article ends with a consideration of the curious choice of *Phoenissae* as the play-title, the unusual characterisation of Jocasta and the play's contemporary political resonances, all of which contribute to the more elusive question: why was Euripides' *Phoenissae* targeted by two comic dramatists who were contemporaries of the tragedian?

2. From tragedy to παρατραγωδέω: a dramatic transformation

The most intriguing but difficult of fragments is Strattis *Phoenissae* fr. 50; difficult because it contains only one complete line, intriguing because it presents the earliest use of the verb παρατραγωδέω. This is the oldest recorded usage of the verb, and the only one in classical Greek:

ἐγὼ γὰρ αὐτὸν παρατραγωδήσαί τι μοι
[[ε]]κε . [. . .] ι ρ¹⁴

'For, I (say/ask/want) him to paratragedize for me'

Here an unidentified character offers a self-reflexive comment on the activity of engaging with tragedy in a comic drama which the audience knows is drawing on Euripides' *Phoenissae* and wider Euripidean drama.¹⁵ The difficulty is how to translate the verb παρατραγωδέω. Later sources,

¹³ Hardwick 2003, p. 4.

¹⁴ The source for the fragment is Lex. Mess. (Orus, *Peri Orthographias*) f.282^v 3.

¹⁵ The question as to whom the ἐγὼ in fr. 50 refers to remains unanswerable. Suggestions include Strattis, Euripides or Strattis' comic Jocasta (fr. 47 below).

e.g. the scholia on Aristophanes, use the verb παρατραγωδέω to mean: ‘I speak in tragic style’, but Christian Orth locates a more contemporary resonance between παρατραγωδέω and παραδιδάσκω. The latter verb is found in the *Fasti* for 386 and 349 B.C.E. (IRDF 2318.1009-11 and 2318.1563-5 respectively), and it is thought to mean: ‘I put on an extra drama’ (outside of the competition).¹⁶ Therefore, the addition of παρα- to the verb τραγωδέω (‘I perform a tragedy’¹⁷) could suggest an additional tragic performance. Given that Strattis borrows title and contents from Euripides’ *Phoenissae* this provides a promising reading for παρατραγωδέω. However, we can go further in analysing this new coinage by considering the wider connotations that it would have suggested to an audience hearing the word for possibly the first time. In 5th c. B.C.E. Attic the verbal prefix παρα- can mean: (1.) ‘alongside, near, beside’ (particularly with verbs of motion), or (2.) it can suggest a sense of ‘surpassing, outstripping, overstepping’, which may have negative connotations, and (3.) παρα- can convey a sense of causing change and transformation.¹⁸ These three concepts also provide an instructive model for the way Strattis engages with Euripidean tragedy in his *Phoenissae*: first he demonstrates a close knowledge *alongside* his tragic sources, but there is then a point at which Strattis steps *beyond* his tragic model and injects his own (comic) narrative, which results in distortion of the tragic original. Lastly, the product is a *transformation* of Euripidean tragedy into a comic performance by Strattis. It is interesting to compare this with Margaret Rose’s general definition of parody which itself takes into account the use of παρωδία in ancient sources: “parody in its broadest sense and application may be described as first imitating and then changing either, and sometimes both, the ‘form’ and ‘content’, or style and subject-matter, or syntax and meaning of another work, or, most simply, its vocabulary”. Rose goes on to note that the incongruity between source-text and parodying text can create humour, but not necessarily.¹⁹ Linda Hutcheon presents parody as caught in a paradox of similarity and transformation: “a modern recoding which

¹⁶ Orth 2010, p. 30.

¹⁷ Ar. Cl. 1091; Ar. *Thesm.* 85.

¹⁸ Schwyzer 1950, p. 493; examples found in fifth-century B.C.E. Attic Greek: παρακολουθέω ‘I follow closely’; παραβαίνω ‘I stand beside, I overstep’; παρέρχομαι ‘I go beside, I surpass’; παράγω ‘I lead beside, I lead astray’; παρελεύνω ‘I drive past’; παραπλάζω ‘I drive off course’; παροράω ‘I disregard, overlook’; παραπείθω ‘I beguile’; N.B. παρατεκταίνομαι ‘I transform, alter’ which occurs twice in Homer. In later Greek, e.g. the scholia on Aristophanes, there occurs παραπλάσσω ‘I transform’.

¹⁹ Rose 1993, p. 45.

establishes difference at the heart of similarity".²⁰ Rose and Hutcheon's modern definitions of parody embrace the ancient connotations of *παρὰ*- and are instructive for understanding the range of possible effects and meanings implied in Strattis' *παρατραγωδέω*.²¹

However, it is particularly this sense of *transforming* that is of interest when we come to look at the fragments of Strattis' *Phoenissae*, as it encapsulates the connotations of *παρὰ*-: transformation requires a point of origin, a closeness to a source-text in order to initiate distortion away from that source-text and produce something that moves beyond it. Therefore, any of the following might perhaps capture the sense of *παρατραγωδήσαι*: 'to transform tragedy'; 'to distort tragedy'; 'to over-perform tragedy'; 'to out-tragedy tragedy'. The connotations of closeness to, and change from a source-text in *παρατραγωδέω* are appropriate to the relationship that we will see Strattis creates between Euripidean tragedy, his audience and his comic *Phoenissae* in the fragments discussed below.

The use of *παρατραγωδέω* by Strattis finds an important, earlier parallel in *τρυγωδία* and *τρυγωδέω* and other compounds which first appear in Aristophanes' *Acharnians* (425 B.C.E.) and then infrequently in his extant work.²² These words also occur at points when Aristophanes is engaging with tragedy, but whereas the Aristophanic *τρυγωδέω* was created from the actual transformation of *τραγ-* to *τρυγ-*, Strattis employs the newly-formed verb *παρατραγωδήσαι* which contains the idea of transformation by the addition of the prefix *παρὰ*-. It is remarkable, then, and surely no coincidence that both comic poets who engage extensively with tragedy in their careers as comic dramatists employed language in order to express their relationship with the tragic genre. It is also possible that the two dramatists were employing their *own* distinctive language to express their individual relationship with tragedy. At the very least this use

²⁰ Hutcheon 2000, pp. 7-8 discusses various approaches to parody: "a productive-creative approach to tradition ... it is not a matter of nostalgic imitation of past models; it is a stylistic confrontation, a modern recoding which establishes difference at the heart of similarity". See also Chambers 2010, p. xii: "parody should be understood as a permutating technical concept."

²¹ By contrast, the ancient word *παρωδία* and its cognates are not in themselves helpful here, since they do not appear until Aristotle's description of Hegemon (Arist. *Poet.* 1448a 12-13), as discussed by Householder 1944 and Lelièvre 1954. Cf. Eur. *IA* 1147 where Clytemnestra refers to *παρωδοῖς αἰνίγμασιν* ('obscure riddles'), but here the word functions as an adjective, without modern connotations of 'parody'.

²² Ar. *Ach.* 499-500, 886; Ar. *Wa.* 650, 1537; Ar. *Gerytades* fr. 156; cf. Eupolis, *Demoi* fr. 99.29.

of vocabulary to express self-referential interplay between the dramatic genres indicates the developing relationship between tragedy and comedy, and most notably the dramatists openly share this with the audience; they *want* their audiences to perceive the connections between the dramatic genres.²³ The vocabulary used by Strattis and Aristophanes specifically invokes their relationship with contemporary tragedy, and we should remember that it is being actively communicated to the audience in the live-performance context of comedy, a context which invites and expects audience response and participation.

3. Dionysus in Thebes on the *mēchanē*: imitative distortion

In another moment from Strattis' *Phoenissae*, captured in a papyrus fragment, the comedy displays a different form of self-awareness of its high reliance on tragedy, and this again engages directly with the act of performing. Strattis' *Phoenissae* fr. 46 sees Dionysus enter a comic scene dangling in a state of high stress on the *mēchanē*. This makes a mockery of Euripidean divine epiphanies:

Διό.νυσος ὃς θύρσοισιν † ἀύληταιῖς δει· λ
κω [. . .] ἐνέχομαι δι' ἐτέρων μοχθ[ηρ]ίαν
ἤκω κρεμάμενος ὥσπερ ἰσχὰς ἐπὶ κράδης

Dionysus, I who with thyrsos, † flute-players ...
I am entangled due to the wickedness of others
I have come here suspended just like a dried fig on a fig-branch / stage crane

Despite the corrupted text in line 1 and the hole in the papyrus in line 2 (three or four letters in size), it is clear that Dionysus is quoting the opening lines of Euripides' *Hypsipyle* (fr. 752) spoken by Hypsipyle: Διόνυσος ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς.²⁴ This line and the use of the *mēchanē* indicate that the comic Dionysus is making his first on-stage appearance in this scene. The comic reality of being suspended on the *mēchanē* interrupts the tragic recital, and draws attention to the artificially constructed nature of a divine entrance on the *mēchanē*. The humour and enjoyment of this comic

²³ Foley 2008; Lowe 2000.

²⁴ Miles 2009, pp. 188; 323-4 offers a possible reconstruction for the papyrus text in line 2 to read κώμοις ('revels').

scene relies on its performance, and moreover on being aware of Euripidean performances with their propensity for divine epiphanies.²⁵ A comparable situation occurs in Aristophanes' *Peace* in which Trygaeus flies precariously up to heaven on a dung-beetle while recreating a scene from Euripides' *Bellerophon*.²⁶ However, Strattis' choice to include Euripides' *Hypsipyle* in his comic *Phoenissae* suggests an underlying logic and unity to Strattis' engagement with Euripidean drama. *Hypsipyle* was set on the road to Thebes, while *Phoenissae* has a Theban setting, but the latter notably lacks the arrival of a god on the *mēchanē* (however much it might have been anticipated). In the fantastical world of comedy Strattis can introduce the much needed divine epiphany into his comic *Phoenissae*, and thereby it adds a characteristic feature of Euripidean dramaturgy, and a comic re-writing of Euripides' *Phoenissae*. Strattis' choice of Dionysus is relevant, not just because of the god's close connection with Theban myth and Attic dramatic festivals, but also because he plays a prominent role in the choral lyrics of Euripides' *Phoenissae*, particularly where he is contrasted with Ares (in the *parodos*, the first and second stasimon) who represents conflict and Dionysus social cohesion, a fitting image for comedy. Strattis' re-creation of *Phoenissae* and Euripidean tragedy holds the greatest comic potential for those in the audience who had actually *seen* the tragic *Phoenissae* in performance, and who had a working knowledge of Euripidean drama.

Strattis manipulates the Theban setting of Euripides' *Phoenissae* in a different manner in *Phoenissae* fr. 49 where an unidentified speaker mocks Boeotian dialect in comparison to Attic. Like fr. 46, this fits with the Theban setting of Euripides' original *Phoenissae*, but here Strattis updates the comic context to include contemporary jokes contrasting 5th c. B.C.E. Attic and Boeotian dialect. Therefore, Strattis' *Phoenissae* is seen to use imitative distortion to transform Euripidean tragedy into a new, comic form of drama, which maintains its connection with the Theban setting of the original *Phoenissae* while also distorting the characteristics of Euripidean drama in its use of the *mēchanē*. Strattis engages both with the *performance* of tragedy and the metadramatic *idea* of performing tragedy. This is done using the visual, verbal and audial language that only another form of drama could manage, and this shapes the ancient reception of Euripidean drama that we see here. This technique is also observable in a different form in extant Aristophanic comedies such as *Peace*, *Thesmophoriazousae*, and

²⁵ Mastronarde 2010, p. 181; Taplin 1977, pp. 444-5 has been more sceptical about its use by Euripides.

²⁶ Ar. *Pe.* 154-79; other *mēchanē* jokes include Strattis' *Atalantos* fr. 4, Ar. *Daedalus* fr. 192, Ar. *Gerytades* fr. 160.

Frogs. However, the intensity of Strattis' engagement with Euripidean drama in his *Phoenissae* alone is remarkable, as we shall now explore.

4. Strattis' *Phoenissae* fr. 47 & 48: The Euripidean Jocasta on the comic stage

Strattis' *Phoenissae* fr. 47 and 48 provide a comic reworking of lines from the Euripidean *agon* between Jocasta and her sons. The close connection to the Euripidean source is seen by Strattis' choice to keep Jocasta as a speaking character in his comedy. Such use of a tragic character in comedy is a rarity.²⁷ Therefore, to an ancient audience watching Strattis' *Phoenissae*, this would be clearly identifiable as a distorted reperformance of Euripides' *Phoenissae*.²⁸ The audience need not have read the tragic play, since they could have experienced it first-hand at earlier festivals.

Strattis' *Phoenissae* fr. 47 is cited by Aristotle specifically as a memorable instance of Strattis mocking Euripides (Arist. *de sensu* 443b30), and the fragment is preserved in full by Athenaeus (Athen. *Deipn.* 4.160b) who states that Jocasta spoke these lines in the comedy:²⁹

παραινέσαι δὲ σφῶν τι βούλομαι σοφόν.
ὅταν φακῆν ἔψητε, μὴ 'πιχεῖν μύρον

'I want to give you both some *sage* advice:
when you boil lentil soup, don't pour on perfume'

²⁷ The closest parallel is Strattis' *Medea* fr. 35 in which Creon was a stage character, which indicates Strattis' readiness to bring mythical figures on-stage; cf. Aristophanes' *Polyidus* fr. 469, which directly addresses Phaedra as a stage character; Aristophanes' *Birds* contains a Tereus and Procne who are associated with Sophocles' *Tereus* and Philocles' *Tereus*; a character in Platon's *Skeuai* refers to a Euripidean water-carrier, presumed to be the Electra of Euripides' *Electra* by Miles 2013.

²⁸ This also assumes that the audience of Attic comedy could be the same as that for tragedy, something which Ar. *Birds* 786-9 indicates did occur: αὐτίχ' ὑμῶν τῶν θεατῶν εἴ τις ἦν ὑπόπτερος, / εἶτα πεινῶν τοῖς χοροῖσι τῶν τραγωδῶν ἤχθετο, / ἐκπτόμενος ἂν οὗτος ἠρίστησεν ἐλθὼν οἴκαδε, / κατ' ἂν ἐμπλησθεῖς ἐφ' ἡμᾶς αὐθις αὖ κατέπτατο. Bird-Chorus: 'For example, if any of you spectators had wings, then when he was hungry and fed up with the tragic choruses he could have flown off, gone home, had some lunch, and then, after he was full, he could have flown back to us.'

²⁹ κατὰ τὴν Στράτιδος τοῦ κωμωδιοποιοῦ Ἰοκάστην, ἣτις ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις Φοινίσσαις φησὶν· παραινέσαι ... μύρον 'according to the Jocasta of the comic playwright Strattis, who says in the play entitled *Phoenissae*: 'I want to give you both some sage advice ...' (Athen. *Deipn.* 4.160b).

The first line is a word-for-word quotation from Euripides' *Phoenissae* (line 460), but the second is a well-known proverb: 'don't pour perfume on lentil soup'. This provides the comic undercut to the tragic line, and Strattis employs the same technique in *Phoenissae* fr. 46, 48 and his *Troilus* fr. 42, which indicates that this particular way of blending tragic and comic discourse was a characteristic feature of his work, recognisable to audiences. It is also striking that Strattis uses Jocasta as a speaking character, making her reproduce one of her Euripidean lines *verbatim*. This would suggest that Strattis employed visual parallels with his Euripidean source in his arrangement of Jocasta on-stage, and her striking tragic costume,³⁰ in order to evoke the same *agon* scene in the tragic *Phoenissae*.³¹

The Euripidean line which Strattis' Jocasta performs is a pivotal line in the original tragic scene between Jocasta, Eteocles and Polynices. It comes as Jocasta attempts to persuade Eteocles to relinquish power shortly after he has arrived on-stage. The scene typifies Jocasta in the role of mother trying to bring peace within her family and to her city: if she can succeed, she will save Thebes from civil war and also prevent the self-destruction of her family line. This, of course, is not to be, as anyone who knew the story or had seen Euripides' *Phoenissae* would recognise. Therefore, it is both comically appropriate (and suitably ridiculous) that the Jocasta in Strattis' *Phoenissae* delivers Euripides' line offering advice to her children and then follows it up with some homely and stereotypically maternal advice in the form of a common proverb: 'don't pour perfume on lentil soup', in other words: don't spoil something good and regret it.³²

The comic lines of Strattis fr. 47 even use Euripides' *Phoenissae* 460 to create rhyming line-endings: σοφόν ... μύρον (despite the variation in pitch accent), while Euripides' *Phoenissae* 461-4 also contain two pairs of rhyming line-endings (involving -ω and -εῖν). Strattis is mimicking while

³⁰ Jocasta's distinctive tragic costume was of an old woman in dark, tattered clothes, her white hair cut short and worn loose: Eur. *Phoen.* 322-6. Cf. Platon, *Skeuai* fr. 142 which directly refers to Euripides' creation of a female water-carrying character: Εὐριπίδης δὲ ἐποίησεν ὕδροφοροῦσαν, which indicates the memorable visual impact of Euripidean characters.

³¹ Taplin 1978, p. 101 describes tableaux as providing a fixed visual focus with "a lack of dramatic movement". Taplin notes that such visual effects work "so as to create a pictorial impression which will remain as a kind of after-image." At Eur. *Phoen.* 296-304 the chorus inform us that Jocasta is entering from the palace door, the central door before the audience, which the comedy could have imitated.

³² The comic Jocasta's proverb has a meaning similar to: 'do not cast pearls before swine' or the Japanese expression: 猫に小判 *neko ni koban*, 'gold coins to a cat'.

distorting the sound, tone and effect of the Euripidean lines as well as their content. This is something that would be even clearer to the audience from Jocasta's physical presence in the comedy as well in the sound and pacing of her delivery of the tragic rhythm of the first line. Strattis creates humour by transplanting a Euripidean tragic character into comic space. However, Strattis' choice to include Jocasta is noteworthy in itself, since her character is a striking Euripidean invention. Not only is the Euripidean Jocasta noted for her rhetoric and central role in the reconciliation scene, but also her very presence in *Phoenissae* is remarkable: she is aware of her incestuous relationship with Oedipus (she declares it herself in the prologue!) and yet she still lives, whereas in all other versions her death or suicide follows her discovery of incest.³³ Therefore, Euripides has prolonged Jocasta's role for the reconciliation scene, and the novelty of this Jocasta, very clearly a Euripidean adaptation, attracted the attention of Strattis in creating his own comic distillation of Euripidean tragedy.

Although Strattis' Jocasta is made to speak a comic reconfiguration of her own tragic lines, Strattis preserves the Euripidean purpose of Jocasta's lines (to attempt to dissuade others from foolish actions). However, this sentiment is simplified by the comedy, making it easier for an audience to comprehend the point by using a common proverb, as well as offering the potential for laughter at the incongruity of Jocasta moving from tragic to comic mode so swiftly. A comparable effect is at work in Eupolis' *Prospaltioi* fr. 260.23-6 which simplifies a tragic quotation from Sophocles' *Antigone* 712-15 by removing much of the poetic imagery while preserving the core meaning of the original. Similarly, Aristophanes' *Thesmophoriazusae* 846-928 simplifies the recognition scene of Euripides' *Helen* from a long, complex affair (involving ontological questions) to a swift embrace and an erotically-charged encounter.³⁴ Strattis' *Phoenissae* fr. 47 is recognisable as mimicry of the Euripidean scene, but it too has been comically simplified in the process of repackaging it for comic performance. Comic dramatists could choose to simplify Greek tragedy for their comic audiences.

This same effect is observable at Strattis' *Phoenissae* fr. 48, as we shall now explore. In Euripides' *Phoenissae* Jocasta's short address to her twin sons is

³³ Mastronarde 1994, p. 25; Davies & Finglass 2014, p. 365 Finglass remarks: "Only in Euripides does Jocasta survive and remain Queen".

³⁴ See especially Ar. *Thesm.* 913-16, including the sexual word play in line 913 which reworks Eur. *Helen* 566: ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐς χέρας ('o come to your wife's embrace after so long') and substitutes ἐσχάρας for ἐς χέρας: ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐσχάρας ('o come to your wife's hearth after so long'), where ἐσχάρα ('hearth') is slang for female genitalia.

followed by speeches from Polynices and Eteocles in which each son justifies his respective position, while remaining diametrically opposed to each other. Thanks to Pollux (9.123) we have another pair of lines from Strattis which again draw on the words of the Euripidean Jocasta as she replies to Eteocles. Most significantly this indicates that Strattis continued his engagement with the *agon*, this central Euripidean debating scene in *Phoenissae*. Sadly, all we have is Strattis' *Phoenissae* fr. 48:

εἰθ' ἥλιος μὲν πείθεται τοῖς παιδίοις
ὅταν λέγωσιν ἔξεχ' ὦ φίλ' ἥλιε

If the sun obeys the children
Whenever they say 'come out dear sun'

In this fragment, the first three words correlate with those of the tragic Jocasta (Euripides' *Phoenissae* 546). In the Euripidean tragedy this comes as Jocasta responds to Eteocles' speech, in which he had refused to relinquish power to his twin brother Polynices. This fragment from Strattis notably distorts the central point in the tragic Jocasta's argument: εἰθ' ἥλιος μὲν νύξ τε δουλεύει βροτοῖς, σὺ δ' οὐκ ἀνέξῃ δωμάτων ἔχων ἴσον; 'If even sun and night serve mortals, will you not be content with an equal share of this household?' Jocasta depicts Eteocles as a man who is trying to act against nature by refusing to share power (ισότης) even when the sun and night share their time equally. However, Jocasta's appeal to *ισότης* falls on deaf ears. The tragic lines have been noted for engaging with contemporary philosophical ideas,³⁵ and yet Strattis takes the complexities of their message and boils them down to a children's game, in which children would call out to the sun when it was behind a cloud in an effort to bring it into view. Whereas in the tragedy the sun is presented as figuratively in the service of mortals, in the comedy the children pretend that the sun actually obeys them in their game. At first glance the lines appear comically incongruous and inappropriate for the original tragic scene, but Strattis has adapted Jocasta's philosophical demonstration of *ισότης* and turned it into

³⁵ Heraclitus on the unity of opposites is noted as an influence by Craik 1988, p. 198. See especially DK 22 B87: Ἥλιος γὰρ οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δὲ μή, Ἐρινύες μιν Δίκης ἐπικουροὶ ἐξευρήσουσιν 'For the sun will not overstep its measures, or else the Erinyes, guardians of Justice, will seek it out.' Euripides' connection with Heraclitean ideas is recorded in a late anecdote by Diogenes Laertius 2.22 (= DK 22 A4) in which Socrates discusses with Euripides the difficulties of comprehending Heraclitus' work.

a light-hearted reference to children at play. This is the same technique that was just observed in Strattis fr. 47, and in both instances Strattis re-sets and re-scripts Jocasta's tragic lines at an important moment in her original speech. Unfortunately, Strattis fr. 48 provides only the protasis of a conditional clause, so that its resolution remains uncertain, but it is clear that the tragic lines have been mimicked in the comic context. Both Euripides' *Phoenissae* 546 and line 1 of Strattis fr. 48 have identical iambic trimeters despite the verbal differences between the two, so that Strattis' first line carries the rhythmic, weighty qualities of the tragic line, which the audience could detect from the sound and intonation of the comic performance. Strattis is at pains to recreate a tragic performance only to collapse it into a comic one.

Strattis' *Phoenissae* frs. 47 and 48 demonstrate how the audience of this comedy was encouraged to recall the wider *agon* scene from the Euripidean *Phoenissae* in performance only for it to be comically adulterated with incongruities and comic interpolations. Yet Strattis replicates the structure, contents and character from this scene in the Euripidean original, making the connections between the two dramas easy to bring out in performance, and unmistakable when Strattis has also employed the Euripidean title, *Phoenissae*.

5. Aristophanes' *Phoenissae*: Rewriting and Reperforming Euripides

The fragments of Aristophanes' *Phoenissae* demonstrate a similar level of understanding of Euripidean tragedy, but the techniques used differ roundly from those found in the fragments of Strattis. As noted earlier, we have very few fragments for each comedy, but the diversity of ways that each comic dramatist engages with Euripidean drama is clear. The Aristophanic fragments illustrate an ability to imitate general Euripidean style in spoken (fr. 570) and sung form (fr. 573), as well as using direct quotation from Euripides' *Phoenissae* (fr. 574). We can contrast this with Strattis frs. 47 & 48, both of which use the technique of directly quoting from the tragedy and then undercutting the tragic line with a comic punchline.

Firstly, Aristophanes' *Phoenissae* fr. 570 makes clear the connection of his comic *Phoenissae* to the tragic *Phoenissae* by mentioning the central event of the Euripidean tragedy, the death of Polynices and Eteocles at each other's hands:

ἔς Οἰδίου δὲ παῖδε, διπτύχῳ κόρῳ,
Ἄρης κατέσκηψ', ἔς τε μονομάχου πάλης
ἀγῶνα νῦν ἑστᾶσιν

Upon both children of Oedipus, a twofold pair of sons,
Ares descended, and now they stand in a contest of single combat

Notably, these comic lines are not a direct quotation from Euripides' *Phoenissae*, but the description in fr. 570 has much in common with the scene between Creon and the messenger in Euripides' *Phoenissae*. This marks the climactic moment in the Euripidean drama where the death of Polynices, Eteocles and Jocasta is revealed to Creon just after he has entered on-stage overwhelmed by the death of his son Menoeceus. Rau pointed to a specific link with the messenger's words at Euripides' *Phoenissae* 1359-63,³⁶ but there are also verbal and thematic parallels with Creon's earlier lines (1354-5).³⁷ Aristophanes has picked a powerful scene of heightened emotion from Euripides' *Phoenissae*, an overwhelming and memorable moment, and he then proceeds to imitate it creatively. The style, tone and subject matter of fr. 570 are a clear imitation of tragic speech, particularly the recurrent use of the dual form and the choice of the verb *κατασκήπτω* (found in tragedy but not epic or lyric poetry).³⁸ It should be clear from the sound of the Greek (as well as its translation) that Aristophanes has employed an excessive number of dual forms for nouns and adjectives which contrast with the 'single combat' of line 2. Aristophanes is here purposefully exaggerating the high-style, over-inflating it to the point of comic distortion. Aristophanes' reworking of this intensely dramatic moment undercuts the tone by distorting the sound with the excessive number of dual forms and by the repeated alternation of π- and δ-sounds in the first line.³⁹ Aristophanes uses comic licence to heighten the tragic sound of these lines, and so he restages this highly fraught moment of Euripides' *Phoenissae* and rewrites the lines so that to an audience the tragic tone is unmistakable, but overdone.

³⁶ Rau 1967, p. 216. ἐπεὶ δὲ χαλκείοις σώμ' ἐκοσμήσανθ' ὄπλοις / οἱ τοῦ γέροντος Οἰδίπου νεανίαι, / ἔστησαν ἐλθόντ' ἐς μέσον μεταίχιμιον / δισσῶ στρατηγῶ καὶ διπλῶ στρατηλάτῃ / ὡς εἰς ἀγῶνα μονομάχου τ' ἀλκὴν δορός. 'And when the young men, sons of old Oedipus, had adorned their bodies in bronze armour they went and stood between the armies, two generals, two leaders of their forces, ready for the contest and battle of the spear in single combat'. Mastronarde 1994, p. 530 brackets off Eur. *Phoen.* 1362 (underlined above) as a tautology.

³⁷ πῶς καὶ πέπρακται διπτύχων παίδων φόνος / ἀρᾶς τ' ἀγώνισμ' Οἰδίπου; σήμαινέ μοι. 'And how has the slaughter of the twofold sons taken place, the duel spoken of in Oedipus' curse? Tell me!'

³⁸ Mastronarde 1994, p. 528 notes διπτύχων is a favourite word of Euripides, occurring eighteen times in his tragedies.

³⁹ Cf. Platon, *Eortai* fr. 29 which criticises Euripides for using too many σ sounds.

Aristophanes has even added a reference to Ares, who is a significant figure in tragic imagery concerning Thebes, and who has a prominent role throughout Euripides' *Phoenissae*, as discussed by Masaracchia.⁴⁰ The messenger goes on to refer to Ares metonymically as he describes the stalemate between the brothers (Eur. *Phoen.* 1402-3: ἐξ ἴσου δ' Ἄρης / ἦν). Notably, it is this image of the brothers that Aristophanes draws upon in his pastiche of the Euripidean original. This image was already implanted in the audience's minds back in the *parodos* of Euripides' *Phoenissae* (lines 253-5). Here the chorus had connected Ares' threat to Thebes with the future death of Polynices and Eteocles, and this nexus of images served as inspiration for Aristophanes' *Phoenissae* fr. 570. The connection between Thebes and Ares is one that Aristophanes forges elsewhere in his work, notably at *Frogs* 1021 where the comic Aeschylus describes his *Seven Against Thebes* as 'a drama full of Ares' (δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν). We see Aristophanes conceptualising his caricature of tragic Thebes using the imagery of Ares as a lynch-pin. In his *Phoenissae* Aristophanes represents the key piece of action in Euripides' *Phoenissae* – the battle between Polynices and Eteocles – without even quoting directly from it. For those in the audience who could recall the performance of Euripides' *Phoenissae*, including those with access to texts, this carefully constructed mimicry of this Euripidean scene would be particularly pronounced alongside the generalised mockery of Euripidean tragedy.

This ability to imitate Euripidean style is something that we also find in Aristophanes' *Phoenissae* fr. 573, but this time Aristophanes' focus is on Euripidean lyrics, not speech. Aristophanes could rely on his audience recognising the distinctive sound of Euripidean lyrics because his comedy is contemporary with the actual performance of Euripidean tragedy. Aristophanes' *Phoenissae* fr. 573 mocks Euripidean monody without employing a specific Euripidean source:

στίλβη θ' ἢ κατὰ νύκτα μοι
φλογ' ἀνασειράζεις ἐπὶ τῷ λυχνείῳ

Lamp, you who during the night
rein in your flame for me on the lamp-stand.

Here Aristophanes draws a focus on the musical aspect of Euripidean tragedy, just as at *Frogs* 1309-63 he makes a point of reworking both Euripidean monody and lyrics. Indeed, the only other recorded Aristo-

⁴⁰ Masaracchia 1987.

phanic reference to Euripides' *Phoenissae* occurs at *Frogs* 1337 in the mockery of Euripidean monodies, and which echoes the phrase from Euripides' *Phoenissae* 1031: φόνια φόνιος. Therefore, Aristophanes' *Phoenissae* fr. 573 provides further evidence that one of Aristophanes' interests in Euripides' *Phoenissae* involved mining Euripidean musical sections for comic potential, drawing on stylistic features which marked a monody as unmistakably Euripidean. Notably Aristophanes' *Phoenissae* fr. 573 also contains non-tragic vocabulary, which describes a domestic lamp (στίλβη and λυχνείω), whereas the metaphor φλογ' ἀνασειράζεις is poetic, and the concept of reining in the flame of a mere house-lamp is hyperbolic. Moreover, the verb ἀνασειράζω is uncommon in the fifth century B.C.E., and this is its only known instance in comedy. It occurs also once at Euripides' *Hippolytus* 237 where it is again used figuratively of Phaedra being controlled by the gods. Therefore, the low-style subject matter, a house-lamp, is here treated to a high-style lyric treatment, using Euripidean vocabulary, a technique which Aristophanes repeats in *Frogs* 1309-63.

Finally, in Aristophanes' *Phoenissae* fr. 574 there is a direct quotation of Euripides' *Phoenissae* 182: ὦ Νέμεσι, βαρῦβρομοί τε βρονταί 'ο Nemesis and light-roaring thunder'. The sound of Euripides' *Phoenissae* attracted the attention of Aristophanes' comic ear on several occasions, and the tragedy is notable for the large number of monodies, lyric exchanges and choral lyrics. Euripides' *Phoenissae* 182 is sung by Antigone as she observes Polynices' army from the walls alongside the tutor. This *teichoscopia* scene owes much to *Iliad* 3.161-242 as its model, but it is an innovation to stage such a scene in a tragedy (cf. *Aesch. Seven Against Thebes*). Therefore, if Aristophanes chose to imitate this scene, rather than just the line in fr. 573, it would provide an excellent opportunity for the comic actors to stand on the *skene*-building and point out members of the audience for individual lampooning. We have already seen that Aristophanes' *Phoenissae* was closely engaging with its Euripidean source, and so it remains possible, in a comedy called *Phoenissae*, that fr. 574 could indicate a larger scale imitation of the Euripidean scene, as has already been observed in Strattis' *Phoenissae*.

Both Strattis and Aristophanes created a caricature of Euripidean tragedy by employing a range of Euripidean features: his adaptation of myth, his depiction of Jocasta and her speech, the *agon* scene from Euripides' *Phoenissae*, the style of Euripidean lyrics and monodies, and Strattis' mockery of Euripidean divine epiphanies on the *mēchanē*. Both comic dramatists take advantage of the incongruity between the diction, tone, vocabulary and style of tragedy in contrast with that of comedy, showing a self-awareness of the defining features of contemporary comic

and tragic drama, which are recorded in their creation of the terms παρατραγωδέω and τραγωδία / τραγωδέω. Euripides' *Phoenissae* evidently served as a rich tragedy for Strattis and Aristophanes to harvest in order create their own comic adaptations and caricatures of Euripidean drama.

6. What's in a name? The significance of the title *Phoenissae*

The most obvious parallel between the *Phoenissae* of Strattis and Aristophanes is seen in the title; both comic dramatists chose to keep the Euripidean title in place. This provided a handy reference point for audiences so that all could identify each comedy as engaging with its sister art-form tragedy specifically through this Euripidean version of the fall of Thebes.⁴¹ Sommerstein and Kaimio have argued independently, but convincingly, for the idea that the titles which survive for dramas were, by and large, those used for the first performances, and so the titles chosen by Strattis and Aristophanes are significant as part of their overt engagement with Euripidean tragedy.⁴² Unfortunately no evidence for the identity of the chorus survives in either comic *Phoenissae*, but this is a common issue with fragmentary dramas, as Mastronarde's experiment in reducing Euripides' *Phoenissae* to a fragmentary play demonstrated.⁴³ It is highly probable that the comedies contained choruses of Phoenician women, particularly given that they each chose the title *Phoenissae*, and elsewhere in comedy a plural title identifies a chorus which takes part in the action (e.g. the plural titles of extant Aristophanic comedies, Cratinus' *Plutoi*, Eupolis' *Demoi* etc.).

The significance of the tragic title *Phoenissae* for ancient audiences emerges when it is placed in its fifth-century B.C.E. contexts. Firstly, it highlights one of the most notable Euripidean innovations in *Phoenissae*: Euripides' addition of a chorus of Phoenician women, who in the play arrive in Thebes just in time to witness the destruction of the royal household of Thebes. Both chorus and audience can only spectate as the tragedy unfolds, but the audience are in the company of an unusual chorus:

⁴¹ There are no other comedies entitled *Phoenissae*, although Amphis and Alexis (mid-fourth century B.C.E.) both created comedies called *Seven Against Thebes*, the same title as Aeschylus' tragedy, but only one fragment survives for each so that their connection to tragic models is unclear. On comic plays with tragic titles see Bowie 2000, 2007, 2010.

⁴² Sommerstein 2002; Kaimio 2000.

⁴³ Mastronarde 2009, p. 71.

no other versions of the Theban myth-cycle in tragedy prior to this contained a Phoenician chorus. This is a purposeful move by Euripides to adapt the well-known Theban myth-cycle, and to add in a non-Greek stage-presence to his Theban setting who were visible to the audience for much of the play (a device he repeats in *Bacchae*).⁴⁴ Therefore, the title points to a distinctively Euripidean version of the Theban myth-cycle, which Strattis and Aristophanes choose to borrow alongside contents of the tragic *Phoenissae*.

The distinctive Euripidean title could also remind the ancient viewer of the only other tragedy with this title: Phrynichus' *Phoenissae*, a tragedy set in the recent Athenian past that dealt with the Battle of Salamis. Phrynichus' *Phoenissae*, like Aeschylus' *Persae*, is notable for mythologizing recent Athenian history within a tragic format. This is a technique which Eupolis' *Demoi* later imitated by bringing on-stage the deceased Miltiades and Aristides, whose speech employs tragic and high-style tone; notably this comedy is also thought to date to the late 410s B.C.E., close in date to the *Phoenissae* plays.⁴⁵ Euripides' choice to name his tragedy *Phoenissae* has an added contemporary resonance when situated within the history of Greek drama, since it alludes to Phrynichus' political drama of the same name which played a role in mythologizing and memorialising the Battle of Salamis.

The influence of Phrynichus' *Phoenissae* over later tragedy is observable in Aeschylus' *Persae* (472 B.C.E.), which even adapted the opening line of Phrynichus' tragedy.⁴⁶ Euripides, by choosing to name his tragedy *Phoenissae*, was also placing his work within the tradition of engaging with earlier tragedy, as Aeschylus had done with Phrynichus.⁴⁷ Moreover,

⁴⁴ Eur. *Phoen.* 278-9: in Polynices' first address to the chorus he notes that they are foreign; cf. 294 on the chorus' non-Greek customs; cf. 301, 679 on their foreign sound; cf. the common origins of the chorus and Thebans 638-89.

⁴⁵ 412 B.C.E. is the dating for *Demoi* suggested by Kassel & Austin in *PCG*, vol. V, p. 343. Telò 2007, pp. 23-4 argues that the play dates to 410 B.C.E. and is directly involved in contemporary political events around the oligarchic revolutions.

⁴⁶ For a fuller discussion of the links between Aeschylus' *Persae* and Phrynichus' *Phoenissae* see Garvie 2009, pp. x-xi and Torrance 2013, pp. 271-2.

⁴⁷ It is even possible that the start of the *parodos* at Eur. *Phoen.* 202 imitates the opening line of Phrynichus' *Phoenissae*, like Aeschylus. Mastronarde (n. 25), at 215 is right to caution that this style of choral entrance is formulaic which is not sufficient evidence to indicate that Euripides was alluding to Phrynichus. However, given the additional information that Aeschylus too reworked the opening line of Phrynichus' *Phoenissae* the suggestion that Euripides followed suit in his *parodos* is an inviting reading given Euripides' ready use of Aeschylean tragedy, especially in his *Phoenissae*.

Euripides' *Phoenissae* is itself famous for its engagement with Aeschylus' *Seven Against Thebes* (467 B.C.E.).⁴⁸ Therefore, Euripides' *Phoenissae* is carefully interwoven with this rich history of tragedy and recent Athenian history via the works of Aeschylus and Phrynichus. However, it is more remarkable that two comic poets tag themselves on to Euripides' *Phoenissae* and this tradition by writing their own comic *Phoenissae*. A natural question is why they choose this play, aside from gaining dramatic kudos by attaching themselves to a dramatic tradition going back to Phrynichus with his mythologizing account of the Battle of Salamis.

To answer this question we have to look beyond the eye-catching title to how Euripides twists this popular section of the Theban myth about the death of Polynices and Eteocles into a new, contemporary concoction. Euripides makes his *Phoenissae* a play about the consequences of the failure of reconciliation, consequences which destroy both family and state.⁴⁹ The contemporary resonances of this dramatisation of myth for an audience in the 410s B.C.E. have not been missed by scholars. After all, this was a time when Athens faced a period of destabilising internal unrest, resulting in the oligarchic revolutions of 411 B.C.E..⁵⁰ Therefore, to find around this period not one but three plays entitled *Phoenissae* is all the more remarkable, given the political connotations of the Euripidean title, and its resonances with Phrynichus' *Phoenissae* with its memorialisation of the Athenian success at the Battle of Salamis. The two comic dramatists have chosen to engage with the title and contents of a Euripidean tragedy which hold strong contemporary and historical political connotations for the ancient audience.

Moreover, these connotations may run further. An extra level of cross-generic play may be at work here, given the similarities between the scene of Jocasta attempting to reconcile her sons in Euripides' *Phoenissae* and the reconciliation scene in Aristophanes' *Lysistrata* (411 B.C.E.). Scharf-fenberger has argued that Euripides drew on *Lysistrata* in the creation of

⁴⁸ For a recent discussion see Torrance 2013, pp. 94-133.

⁴⁹ Note Creon's remarks at the highly emotive moment when he has just entered, mourning Menoeceus' death and then learning of the deaths of Polynices, Eteocles and Jocasta. Creon twice bemoans his own loss and that of the *polis* (1310-11 and 1341). This is also the dramatic moment which is recalled in Aristophanes' *Phoenissae* fr. 570, which was discussed above.

⁵⁰ As noted by Mastronarde 1994, pp. 12-13, Craik 1988, pp. 44-5; Balot 2001, pp. 207-10; Konstan 1997, p. 104 even remarks on Eur. *Phoen.* 390-5: 'the city is Thebes but the ideology is thoroughly Athenian'. See also Konstan 2012 for a reassessment of these lines as reflecting aristocratic *parrhēsia* of 5th c. B.C.E.

this scene in *Phoenissae* so that the tragic *Phoenissae* recalls the scene of reconciliation between Athenians and Spartans in a contemporary comedy.⁵¹ This would draw out further the contemporary significance of Euripides' own reconciliation scene set at Thebes.⁵² Therefore, to find two comedies drawing on Euripides' *Phoenissae* by Strattis and Aristophanes may suggest that these were part of an ongoing dialogue with Euripides, and perhaps also building on the earlier work of Phrynichus. As Goldhill observes, "poetics are never easily separated from politics, especially in Aristophanes",⁵³ and yet there is no 'especially' about it until we explore the comic fragments, and in this case, those of Strattis. For, Strattis' *Phoenissae* fr. 47-8 engage with precisely the same long *agon* scene from Euripides' *Phoenissae* in which Jocasta acts as arbiter. Balot has discussed the ways that this *agon* would have held significance for a fifth century B.C.E. audience, particularly the rhetorical strategies employed by Eteocles to justify his position as ruler of Thebes.⁵⁴ However, it is Strattis in his comic *Phoenissae* who reclaims this scene for comedy, by joining in the metadramatic dialogue between Euripides and Aristophanes, observable in *Lysistrata* and *Phoenissae*. The failed reconciliation scene between the sons of Oedipus appears to reach back even to Stesichorus, a known source for Euripidean tragedy (e.g. most famously his *Helen*), since the Lille papyrus contains a mother character acting as intermediary between Eteocles and Polynices.⁵⁵ Therefore, the model for this scene has a memorable and rich poetic heritage, and it is one which fifth-century B.C.E. drama, both tragedy *and* comedy, chose to adapt into contemporary political discussions on the stage before their audiences. These discussions utilised historical events and tragic models that reached back to Phrynichus and his *Phoenissae*, a tragedy set at the Battle of Salamis, which was itself a key moment of hope, success and unity in Athenian history.⁵⁶

⁵¹ Scharffenberger 1995.

⁵² For discussion of Euripides' borrowings from comedy see Seidensticker 1982; Segal 1985; Jendza 2015. On the links between the dressing scenes in Aristophanes' *Thesmophoriazusae* and Euripides' *Bacchae* see Foley 1985, pp. 225-7 and Miles [forthcoming].

⁵³ Goldhill 1991, p. 186.

⁵⁴ Balot 2001, pp. 181-2.

⁵⁵ Davies & Finglass 2014, pp. 371-94 provide a commentary. Tiresias also appears in the scene while the mother is unnamed in the papyrus, but it is clear that she fulfils a role of mediator between her sons which is similar to that of Jocasta in Euripides' *Phoenissae* (see especially Stesichorus fr. 97.232-4).

⁵⁶ Foley 1988 identifies a similar scenario in Aristophanes' *Acharnians* and its engagement with Euripides' *Telephus* and contemporary Athenian politics.

7. Conclusion

Euripides' *Phoenissae* came under comic fire from two near-contemporary comedians, Aristophanes and Strattis, who created distinctive comedies entitled *Phoenissae* that drew upon Euripidean tragedy and the tragic *Phoenissae*. Firstly, this indicates the power of this Euripidean tragedy to affect its original audiences because both comic dramatists chose to 'cash in' on this particular Euripidean tragedy in their respective *Phoenissae* comedies. Aristophanes and Strattis would not have done so in a comic competition on two separate occasions unless they felt that these comedies would succeed with their audiences. The significance of Euripides' *Phoenissae* in relation to the contemporary situation at Athens in the 410s B.C.E. provides an added impetus for the comic dramatists to engage with Euripidean drama, given their own ability to comment on current affairs, while also acknowledging Phrynichus' *Phoenissae* and its nostalgic memories of the Battle of Salamis. In particular, the reconciliation scene in Euripides' *Phoenissae* contained contemporary resonances for Athens in the 410s B.C.E., and, if Scharffenberger is right, it also echoed the reconciliation scene in Aristophanes' *Lysistrata*. This scene was then imitated by Strattis in his *Phoenissae*, contributing to the dramatic heritage of this Euripidean scene. It is important to recognise that this dialogue between dramatists across genres comes at a time of great internal instability in Athens. Whether the dramatists were uniting or arguing about the situation is not clear from the minimal fragments of the comic *Phoenissae*, but it does seem clear that a discourse was taking place before the audiences of the late 410s B.C.E., and it re-emerges later in Eupolis' *Demoi* of the 410s B.C.E. and Aristophanes' *Frogs* of 405 B.C.E..⁵⁷

The two fragmentary *Phoenissae* comedies offer the earliest recorded response to Euripides' *Phoenissae*. This is a reception of Euripidean drama transmitted using the very same medium of drama, but via two comic dramatists. And yet Euripides, Aristophanes and Strattis all used the language of drama through their own staged performances, each of which relied on physical action, spoken and sung elements, dialogue and monodies, stage-machinery and proxemics. Their stage language was therefore one which contemporary audiences of tragedy and comedy knew how to read and decode in its use of visual, verbal, musical and action-

⁵⁷ e.g. *Frogs* 1417-66 Dionysus makes his final decision in the contest between Euripides and Aeschylus based on the advice each tragedian gives concerning the recall of Alcibiades and how to save the city.

based signals. One could say that comedy and tragedy were using different 'dialects' from this same language of drama, and they could use it to communicate very different tonal effects to their audiences. Therefore, the *Phoenissae* comedies of Strattis and Aristophanes are a unique example of the ancient reception of the Euripidean drama via performances. These performances were created with ancient audiences in mind since they could read the multifarious signs at work in a dramatic performance, be it comedy or tragedy. The intricacies of this comic engagement with the performance of Euripidean tragedy suggests that these dramatists expected the audience to be experienced viewers and interpreters (not just readers⁵⁸) of dramatic arts.

These were comedies made for an audience who were familiar with Euripidean tragedies *in performance*, and especially Euripides' *Phoenissae*, which again marks a significant point in the ancient reception of Euripidean drama. Strattis and Aristophanes were writing for an audience who would appreciate and hopefully enjoy this comic re-performance of Euripidean drama. In any comedy the relationship between performer and audience is key to the success of a performance. When dealing with comic drama in live-performance, therefore, it behoves the dramatist to create plays which he expects his audience to engage with and even enjoy otherwise the performance falls flat. In the case of Euripides' *Phoenissae*, we find not one, but two separate attempts by contemporary comic dramatists to rework this tragedy into comic material and use it as a means to mimic Euripidean tragedy more widely. For the eponymous archon twice to commission comedies on the same topic with the same title hints at the popularity and interest in Euripidean tragedy in the late fifth and early fourth c. B.C.E.. But also it suggests the importance of these three *Phoenissae* amid the political debates of the 410s B.C.E. given the contemporary echoes in Euripides' *Phoenissae*, and the significance of Phrynichus' earlier *Phoenissae* set at the Battle of Salamis. Aristophanes' *Thesmophoriazusae* of 411 B.C.E. and *Frogs* of 405 B.C.E. provide fully extant examples of a taste among audiences for close engagement with Euripidean tragedy, and it is a bitter shame that the two *Phoenissae* comedies are only fragmentary now. Yet they contribute to a picture of the late fifth century B.C.E. as a period of frenzied activity in responding to the first performances of Euripidean tragedy, often with reference to contemporary Athenian affairs. The comedies of Strattis and Aristophanes draw attention to particular features of Euripides' *Phoenissae* that stood out to an ancient viewer of Euripidean tragedy: the unusual

⁵⁸ *pace* Wright 2012.

choice of chorus and title, the Euripidean Jocasta and the *agon* scene, Euripides' association with the *mēchanē*, and the power of Euripidean music. Each poet even employs distinctive vocabulary to express his relationship with tragedy (παροατραγωδέω and τραγωδία / τραγωδέω). All of these elements create a comic distortion of Euripidean tragedy, but one which the audience could recognise amid that distortion. Here is where we see the power of comic drama to shape and reflect contemporary attitudes to Euripidean drama, and they are attitudes that persist in the later biographic tradition concerning Euripidean tragedy. In the fifth century B.C.E. the relationship between comic and tragic dramatists was complex and constantly evolving. Aristophanes' engagement with Euripidean tragedy has been the focus of past scholarship; his is not the only way, as we see from the *Phoenissae* of Strattis.

Bibliography

- Bakola 2010 = E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford 2010.
- Balot 2001 = R.K. Balot, *Greed and Injustice in Classical Athens*, Princeton, NJ & Chichester 2001.
- Bowie 2000 = A. Bowie, *Myth and ritual in the rivals of Aristophanes*, in D. Harvey & J. Wilkins (edd.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 317-339.
- Bowie 2007 = A. Bowie, *Myth in Aristophanes*, in R.D. Woodward (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge 2007, pp. 190-209.
- Bowie 2010 = A.M. Bowie, *Myth and ritual in comedy*, in G.W. Dobrov (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden & Boston 2010, pp. 143-76.
- Braund 2000 = D.C. Braund, *Strattis' Kallipides: the pompous actor from Scythia?*, in D. Harvey & J. Wilkins (edd.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 151-8.
- Chambers 2010 = R. Chambers, *Parody: The Art that Plays with Art*, New York 2010.
- Craik 1988 = E. Craik, *Euripides. Phoenissae*, Warminster 1988.
- Davies & Finglass 2014 = M. Davies & P.J. Finglass, *The Poems. Stesichorus*, Cambridge 2014.
- Farmer 2017 = M.C. Farmer, *Tragedy on the Comic Stage*, New York 2017.
- Fiorentini 2008 = L. Fiorentini, *Studi sul commediografo Strattide* (Diss.), Ferrara 2008.
- Fiorentini 2010 = L. Fiorentini, *Elementi paratragici nelle Fenicie di Strattide*, *Dionysus ex machina* 1 (2010), pp. 52-68.
- Foley 1985 = H.P. Foley, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca, NY 1985.
- Foley 1988 = H.P. Foley, *Tragedy and politics in Aristophanes' Acharnians*, *JHS* 108 (1988), pp. 33-47.
- Foley 2008 = H.P. Foley, *Generic boundaries in late fifth-century Athens*, in M. Revermann and P. Wilson (edd.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008, pp. 15-36.

- Garvie 2009 = A.F. Garvie, *Aeschylus. Persae*, Oxford 2009.
- Goldhill 1991 = S. Goldhill, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991.
- Hardwick 2003 = L. Hardwick, *Reception Studies*, Oxford 2003.
- Householder 1944 = F. W. Householder, *ΠΑΡΩΙΔΙΑ*, *CPh* 39, (1944), pp. 1-9.
- Hutcheon 2000 = L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago 2000 [1985¹].
- Kaimio 2000 = M. Kaimio, *Tragic titles in comic disguises*, in J. Styka (ed.), *Studies in Ancient Literary Theory and Criticism*, Krakow 2000, pp. 53-69.
- Kassel & Austin = R. Kassel & C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, Berlin 1983.
- Konstan 1997 = D. Konstan, *Friendship in the Classical World*, Cambridge 1997.
- Konstan 2012 = D. Konstan, *The two faces of parrhēsia*, *Antichthon* 36 (2012), pp. 1-13.
- Jendza 2015 = C. Jendza, *Bearing razors and swords: paracomedy in Euripides' Orestes*, *AJPh* 136 (2015), pp. 447-68.
- Lefkowitz 2012 = M.R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, 2nd edn, Baltimore 2012.
- Lelièvre 1954 = F.J. Lelièvre, *The basis of ancient parody*, *G&R* n.s. 1 (1954), pp. 66-81.
- Lowe 2000 = N.J. Lowe, *Comic plots and the invention of fiction*, in D. Harvey & J. Wilkins (edd.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 259-72.
- Masaracchia 1987 = A. Masaracchia, *Ares nelle Fenicie di Euripide*, in S. Boldrini et al. (edd.), *Filologia e forme letterarie: Studi offerti à Francesco della Corte*, vol. 1, Urbino 1987, pp. 169-81 [reprinted in G. D'Anna & M. Di Marco (edd.), *Riflessioni sull'antico Studi sulla cultura greca*, Rome 1998, pp. 239-51].
- Mastronarde 1994 = D.J. Mastronarde, *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994.
- Mastronarde 2009 = D.J. Mastronarde, *The lost Phoenissae: an experiment in reconstruction from fragments*, in J.R.C. Cousland & J.R. Hume (edd.), *The Play of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden 2009, pp. 63-76.
- Mastronarde 2010 = D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge & New York 2010.
- Miles 2009 = S. Miles, *Strattis, tragedy, and comedy*, (Diss.), Nottingham 2009.
- Miles 2013 = S. Miles, *Accessoires et para-tragédie dans les Skeuiai de Platon et l'Électre d'Euripide*, in B. Le Guen & S. Milanezi (edd.), *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Saint-Denis 2013, pp. 183-200.
- Miles 2018 = S. Miles, *Paratragedy*, in A.H. Sommerstein (ed.), *Wiley-Blackwell Encyclopedia of Greek Comedy*, Chichester 2018.
- Miles [forthcoming] = S. Miles, *Euripidean stagecraft*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, Leiden (forthcoming).
- Nelson 2016 = S. Nelson, *Aristophanes and his Tragic Muse: Comedy, Tragedy and the Polis in 5th Century Athens*, Leiden & Boston 2016.
- Orth 2009 = C. Orth, *Strattis. Die Fragmente. Ein Kommentar*, Berlin 2009.
- Orth 2010 = C. Orth, *Noch einmal zu Strattis. Einige neue Beobachtungen zu Wortlaut, Interpretation und Überlieferungskontext einzelner Fragmente*, *RFIC* 138 (2010), pp. 28-33.

- Papadopoulou 2008 = T. Papadopoulou, *Euripides: Phoenician Women*, London 2008.
- Rau 1967 = P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich 1967.
- Revermann 2016 = M. Revermann, *The reception of Greek tragedy from 500 to 323 BC*, in B. van Zyl Smit (ed.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Chichester 2016, pp. 45-62.
- Revermann 2006 = M. Revermann, *The competence of theatre audiences in fifth- and fourth-century Athens*, *JHS* 126 (2006), pp. 99-124.
- Rose 1993 = M.A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge 1993.
- Scharffenberger 1995 = E. Scharffenberger, *A tragic Lysistrata? Jocasta in the "Reconciliation Scene" of the Phoenician Women*, *RhM* 138 (1995), pp. 312-36.
- Schwyzer 1950 = E. Schwyzer, *Griechische Grammatik: auf der Grundlage von Karl Brugmanns 'Griechischer Grammatik'*, vol. II, München 1950.
- Segal 1985 = C. Segal, *The Bacchae as metatragedy*, in P. Burian (ed.), *Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays*, Durham 1985, pp. 156-73.
- Seidensticker 1982 = B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982.
- Silk 2000 = M.S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000.
- Silk 1993 = M.S. Silk, *Aristophanic paratragedy*, in A. H. Sommerstein et al. (edd.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari 1993, pp. 477-504.
- Sommerstein 2002 = A.H. Sommerstein, *The titles of Greek dramas*, *Seminari Romani di Cultura Greca* 5 (2002), pp. 1-16. [reprinted in *The Tangled Ways of Zeus: And Other Studies in and around Greek Tragedy*, Oxford 2010.
- Taplin 1977 = O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Taplin 1978 = O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 1978.
- Telò 2007 = M. Telò, *Eupolidis Demi*, Firenze 2007.
- Torrance 2013 = I. Torrance, *Metapoetry in Euripides*, Oxford 2013.
- Wright 2012 = M. Wright, *The Comedian as Critic: Greek Old Comedy and Poetics*, London 2012.

Plautus' *Mostellaria* or *Mustellaria*: What Could it Mean?

DIMITRIS MANTZILAS (UNIVERSITY OF THE PELOPONNESE)

In this article we will attempt to explain the meaning of a well-known plautine comedy, giving various interpretations. The word *Mostellaria* is a feminine adjective, derived from the word **mo(n)stellum*, diminutive of *monstrum* ("monster", "ghost", "apparition")¹, the latter being the noun of the verb *monstrare* ("indicate", "show") and the suffix *-aria*². Therefore, *Mostellaria* (implied *fabula* or *comoedia*, "theatrical play", "story"), means: "The story / The comedy of a ghost", "The little ghost"³, "A short story of a ghost"⁴. As for the ghost itself? It is an invention made by a slave in order to trick his master; it does not exist. So, it's supposedly a haunted house. We could therefore give a looser translation: "The 'infested' house", given

¹ Cf. Aelius Stilo *ap.* Fest. 138 M = 122 L *Monstrum... a monendo dictum est, uelut monestrum*, "monster (*monstrum* o *monestrum*)... is said so because it shows", given the etymology from the verb *moneo*, "warn", "remind"; Sennius Capito, *ap.* Fest., 138 M = 122 L ... *quod monstret futurum et moneat uoluntatem deorum*, "because it shows the future and recalls the will of the Gods"; Ernout, Meillet 1959, s. v. *monstrum*. In *Mostellaria*, v. 505 *quae hic monstra fiunt anno uix possum eloqui*, "I could hardly tell you in a year all the weird things that have happened here"; cf. also, Ter. *Phorm.* 705-8 and Banti 1930, pp. 67-82, who made useful observations on the subject. The word *monstrum* in the comedy in general and in the *Mostellaria* in particular demonstrates the organization of false prodigies, according to Cuny, Le Callet 2005, pp. 46-50, 82-3 and Moussy 1977, pp. 345-369. Tola 2012, pp. 355-366, states that this is a concept synonymous with *prodigium*, *portentum* and *ostentum*, having the same root with *omen*, "omen" associated with meteorological and natural phenomena, crimes, astronomical events, fatal epidemics and physical malformations.

² This suffix indicates what the comedy is about; cf. De Melo 2011, p. 307. In the same way the titles of various plautine works are formed: *Asinaria*, *Aulularia*, *Cistellaria*, *Vidularia* (existing comedies), *Carbonaria*, *Friuolaria*, *Neruolaria* (fragmentary comedies).

³ Conrad 1931, p. 78, classifies the name of the play in diminutives used as a joke ("Scherzhaft"), for example *Aulularia*, *Pseudolus*, *Poeniculus* [sic]. Other categories of diminutives are used with a comic meaning ("Lustspiel") or derogatory meaning ("Pejoratif").

⁴ See Milnor 2002, p. 7, "A Little Ghost Story".

that the alleged haunted house plays a leading role in the comedy, both functional and symbolic.

The title takes another meaning, if we take into consideration the interpretation *monstrum* (= *pro ingenti pene*), a euphemism for the extremely large penis⁵ (exactly the opposite of the *neruulus*, “the small penis” of the comedy *Neruolaria*)⁶. If this is the case, then it is the “Comedy of the ‘gifted’ man”, an interpretation not improbable, as the entire plot is marked by the unbridled erotic passion of a young man, Philolaches, for his mistress, Philemation.

One of the manuscripts, the Ambrosian palimpsest (A), containing the title *Mustel(l)aria*, is considered to be an error, however, it is likely to be the authentic one⁷. The word is derived from *mustel(l)a*, “the weasel”, “the cat”⁸, and is also a type of fish (the tope or the lamprey)⁹. If this interpretation is valid, then the “weasel” or the “evading fish” must be the cunning servant Tranio.

If we wanted to move on to an even bolder proposal, we could suggest a certain etymological affinity with the noun *μῶστος* (*mustum* implied *uinum*), “must”. The point of reference for the action is the scene in which the band of young actors is drunk and not in a position to appear in front of the *pater familias*. The group is hiding from him and the plot thus begins, using the theme of the infested house to deceive Theopropides. Another affinity could be with the adjectif *mustus-a-um*, “young man / woman”, in order to underline the generational gap, one of the central themes of the comedy. In these cases the title could signify: “The comedy of Wine” or “The Comedy of Youth”.

⁵ Cf. Auson. *Cent. Imminutio*, 8-9 *Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum, / eripit a femore, et trepidanti feruidus instat*, “A horrible, deformed, enormous, and eyeless monster appeared from the thigh and remains trembling and hot”; Rambach, Pierrugues 1908², p. 194.

⁶ See Mantzilas 2016, pp. 144-8.

⁷ See Fontaine 2012. For various interpretations, see also Mantzilas 2014, pp. 78-81.

⁸ Cf. *Stich.* 460 *mustela murem abstulit praeter pedes*, “A weasel popped off with a mouse tight in front of my feet”, and elsewhere.

⁹ Plin. *N. H.*, IX, 17, 29; Enn. *ap. App. Mag.*, p. 299 = *Hedyphagetica*, 1 Vahl. This interpretation is also linked to the etymology of the name of Tranio being linked with a fish, as it is found in the verses 1070 *Non ego illi extemplo hamum ostendam, sensim mittam lineam*, “I will not show him the hook all at once, but let out line gradually” and 1115 *Ne faxis: nam elixus esse quem assus soleo suavior*, “Do nothing; folks find me tastier boiled than baked” according to Lorenz 1883, ad loc. and Ussing 1972, pp. 96-7, in their editions of *Mostellaria*, where they interpret *θραβίας* as a swordfish and an eel respectively.

The meaning of the title would go in a different direction, if there was an etymological connection with *mustelago* (or *laurago*), a sort of short laurel. However the fact that even today a variety of fern (*πτερίς* or *πτέρις* in ancient Greek) of the family of the *alsophila* is called *Mostellaria* is really impressive. The fern symbolizes protection (in this case it is Tranio who protects the four young protagonists from punishment, Philolaches, Philemation, Callidamates and Delphion who were drunk). In addition, some biblical passages¹⁰ describe the young men as well-grown plants¹¹ and the young women as the cornerstones of the house¹², therefore also of the family, a notion that leads to the famous metaphor of Philolaches concerning the new building that is worn out from misuse (vv. 85-156). There the young man obtains another plant, the palm, that is to say the primacy in various activities¹³.

Finally, why has the opinion that the title of the work is connected with a ghost prevailed? As it is the custom of Plautus, his work follows a Greek model¹⁴: it is the comedy *Φάσμα*, that is *Φάντασμα*, "the ghost" as we learn from the *didaskaleia* of the comedy. The same title appears in a series of works of the New Comedy¹⁵, a fact that is explained by the great faith of the people in life after death. Probably the *Mostellaria* is inspired by the homonym theatrical play of Philemon¹⁶, a poet who also influenced Plautus in writing his *Trinummus* and *Mercator* comedies.

The identification is due to Ritschl¹⁷, based on a verse¹⁸, where Philemon is mentioned together with Diphilus, a comedy of which may have been

¹⁰ Gill 1746-17488; Gill 1748-1763, ad loc.

¹¹ *Psalm*. 144 [143], 12; cf. 92, 12, where young people are likened to palms and cedars that thrive; 127 [128], 3, where children are likened to small recently planted olive trees.

¹² *Psalm*. 144, 12; cf. *Ruth*, 4, 11.

¹³ *Most.* 32 *palmam possidet*, "he is carrying off the palm = he wins the prize".

¹⁴ For the techniques of transposition of the Greek work into the creation of Plautus, see Steidle, 1975, pp. 341-386; Steidle, 1976, pp. 69-71; Fontaine 2014, pp. 404-423.

¹⁵ The fundamental contribution belongs to Herrmann 1996, based on the famous dissertation of Knorr 1934; see also Friedrich 1941, pp. 113-135. Fuchs 1949, pp. 105-126.

¹⁶ Cf. *FCG*, IV, p. 29 Meineke. If this is the case, then the Greek comedy was written between 289 (the death of Agathocles, tyrant of Syracuse, which is mentioned in the verse 775 *Agathoclem*) and 262 a. C. (Philemon's death; cf. v. 1149). For more details, see Sonnenschein 1907, p. ix; Radermacher 1979, p. 206; Duckworth 1994, p. 53, n. 35; Merrill 2002, p. xix.

¹⁷ Ritschl 1879-1902, p. 159 (an identification approved by Leo 1999); cf. Jachmann 1931, p. 31; contra Ernout 1961, V, p. 13, n. 5; Collart 1970, p. 15, who consider the argument weak. Moreover, Duckworth 1994, p. 53, n. 35, rejects this hypothesis, obser-

used as an additional model. It is therefore possible that *Mostellaria* was composed of a combination (*contaminatio*) of two Greek works that Plautus (through the character of Tranio) boasts of having passed, creating a better play. Nor do we know whether the mime *Phasma Catulli*, who is mentioned by Juvenal¹⁹, had some connection to the play of Plautus.

Menander also wrote a comedy entitled *Φάσμα*, of which 56 verses have survived²⁰, but his theme is quite different from that of *Mostellaria*. A third work, entitled *Φάσμα* or *Φιλάργγυρος*²¹, of which a fragment of ten verses survived, is attributed to Theognetus. Some scholars do not see in this the slightest connection with the plautine comedy²², but there is also a strong opposition by others²³. As it happens every time, Plautus does not make a copy; he rebuilds his material instead, offering something fresh for his audience.

Ultimately, what is true? We have the impression, given that Plautus likes to use ambiguous words and imply more than one meaning provoking thus the interest of the *spectators*, at least the most cultivated, that the title of this particular comedy, whether it was *Mostellaria* or *Mustellaria*, refers to different semantic levels, concerning the plot or the characters. One could, therefore, make their own associations and cohesions and give the interpretation they believe is the best.

ving that this play was translated (very badly) later by Luscius Lanuvinus; besides, no ghost is mentioned, as can be deduced from some fragments that have survived - cf. Garton 1972.

¹⁸ *Most.* 1149 *Si amicus Diphilo aut Philemoni es...*, "If you are a friend of Diphilus or Philemon ..."

¹⁹ *Iuv.* 8, 186. This mime is dated in the early imperial age.

²⁰ Cf. Ter. *Eun.* 8-9 ... *ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas. / Idem Menandri Phasma nunc nuper dedit*, "He turned good Greek plays into bad Latin ones. Just recently he put on Menander's *Apparition (Ghost)*".

²¹ Cf. *FCG*, IV, p. 549 Meineke.

²² See Hickmann 1938, pp. 150-2.

²³ Meineke 1839, I, p. 48, followed by Duckworth 1994, p. 53, n. 35, considers Theognetus as a model, if we accept that the reference to the two comic writers, Diphilus and Philemon, comes from the Greek play, a hypothesis elaborated by Della Corte 1952, pp. 49-55. He refers to Athenaeus (*ap. Suda*) and the work of Theognetus, which is seen by him as a model of *Mostellaria*. This playwright, of which only two fragments have survived (II, 549-550 M. = 364-5 K.), seems to have been fond of philosophical satire, with influences of the Stoics and - particularly - Chrysippus. The latter had written a work *Περὶ προνοίας*, where the ghosts were considered as signs of danger or as omens. Della Corte is trying to link specific points of the *Mostellaria* with the lost work of Theognetus. De Melo 2011, III, pp. 307-8, summarizes the debate in brief.

Bibliography

- Banti 1930 = L. Banti, *Una scena della "Mostellaria"*, SIFC 8 (1930), pp. 67-82.
- Collart 1970 = J. Collart, *Mostellaria (La farce du fantôme)*, Paris 1970.
- Conrad 1931 = F. Conrad, *Die Deminutiva im Altlatein. I. Die Deminutiva bei Plautus*, Glotta 20, 1-2 (1931), pp. 74-84.
- Cuny-Le Callet 2005 = B. Cuny-Le Callet, *Rome et ses monstres. Naissance d'un concept philosophique et rhétorique*, Grenoble 2005, pp. 46-50, 82-3.
- De Melo = W.D.C. De Melo, *Plautus*, 5 vols., Cambridge 2011.
- Della Corte 1952 = F. Della Corte, *La commedia della fantasima*, Dioniso, 15 (1952), pp. 49-55.
- Duckworth 1994 = G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Bristol 1994² (1952).
- Ernout 1961 = A. Ernout, *Plaute, Comédies*, Paris 1961² (1932-1940).
- Ernout, Meillet 1959 = A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 1959⁴ (1931).
- Fontaine 2012 = M. Fontaine, *Knocks on Both your Houses! Why Mostellaria is a Terrible Title for This Play, The Ghoul Next Door-Comedy Scholars' Colloquium, SUNY Binghamton University, May 11, 2012 (paper)*.
- Fontaine 2014 = M. Fontaine, *The Reception of Greek Comedy in Rome*, in M. Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge 2014, pp. 404-423.
- Friedrich 1941 = W. H. Friedrich, *Zur altlateinischen Dichtung*, Hermes 76 (1941), pp. 113-135.
- Fuchs 1949 = H. Fuchs, *Zu zwei Szenen der "Mostellaria"*, MH 7 (1949), pp. 105-126.
- Garton 1972 = Ch. Garton, *Personal Aspects of the Roman Theater*, Toronto 1972.
- Gill 1746-1748 = J. Gill, *Exposition of the New Testament*, 3 vols., London 1746-1748.
- Gill 1748-1763 = J. Gill, *Exposition of the Old Testament*, 6 vols., London 1748-1763.
- Herrmann 1996 = K. Herrmann, *'Mostellaria' und 'Phasma'. Eine Plautus-Analyse*, Magisterarbeit Würzburg 1996.
- Hickmann 1938 = R.M. Hickmann, *Ghostly Etiquette on the Classical Stage*, Univ. of Iowa 1938.
- Jachmann, 1931 = G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches*, Berlin 1931.
- Knorr 1934 = M. Knorr, *Die griechische Vorbild der Mostellaria des Plautus*, Diss. München 1934.
- Leo 1999 = F. Leo, *Plauti Comoediae*, 2 vols., Zürich 1999³ (Berolini 1895).
- Lorenz 1883 = A. Lorenz, *Titus Maccius Plautus, Ausgewählte Komödien*, Berlin 1883² (1866).
- Mantzilas 2014 = D. Mantzilas [Δ. Μαντζίλας], *Τίτου Μάκκιου Πλαύτου, Το "Στοιχειωμένο" Σπίτι (Mostellaria)*, Ioannina 2014.
- Mantzilas 2016 = D. Mantzilas, *Plautus' "Nervolaria": What Could it Mean?*, BStudLat 46, 1 (2016), pp. 144-8.
- Meineke = A. Meineke, *Historia critica comoediae Graecae*, Berlin 1839.
- Merrill 2002 = F.R. Merrill, *Mostellaria*, Glasgow-Bristol 2002² (1972).
- Milnor 2002 = K. Milnor, *Playing House: Stage, Space, and Domesticity in Plautus's "Mostellaria"*, Helios 29, 1 (2002), pp. 3-25.

- Moussy 1977 = C. Moussy, *Esquisse de l'histoire du "monstrum"*, REL 55 (1977), pp. 345-369.
- Radermacher 1979 = L. Radermacher, *Aus Lucians Lügenfreund, Festschrift für Theodor Gomperz zum 70. Geburtstag*, Vienna 1979² (1902), 197-207.
- Rambach, Pierrugues 1908 = K. Rambach-P. Pierrugues, *Thesaurus Eroticus Linguae Latinae (Glossarium Eroticum Linguae Latinae)*, Berlin 1908² (1826-repr. Paris-Amsterdam, 1965).
- Ritschl 1879-1902 = F. Ritschl, *T. Macchi Plauti, Comoediae*, Lipsiae 1879-1902.
- Sonnenschein 1907 = E.A. Sonnenschein, *T. Macci Plauti, Mostellaria*, Oxford 1907² (Cambridge 1884; repr. 1966).
- Steidle 1975 = W. Steidle, *Probleme des Bühnenspiels in der Neuen Komödie*, GB 3 (1975), pp. 341-386.
- Steidle 1976 = W. Steidle, *Bühnenspiel und Handlungsführung in der neuen Komödie*, R. Muth (ed.), *Acta Philologica Aenipontana, III*, Innsbruck 1976, pp. 69-71.
- Tola 2012 = E. Tola, *Una version de la historia o la poética del "monstrum" en Lucano*, *Euphrosyne*, n.s. 40 (2012), pp. 355-366.
- Ussing 1972 = J. L. Ussing, *Commentarius in Plauti Comedias*, 5 vols., Hildesheim-New York 1972² (København 1875-1892).

Indice

<i>Prefazione</i> ENRICO V. MALTESE	p. VII
<i>Avvertenza</i>	IX
<i>Introduzione</i> FRANCESCO CARPANANELLI	1
<i>Sofocle ed Eschilo. I due atti della Niobe</i> FRANCESCO CARPANANELLI	3
<i>New Readings and Conjectures on Aeschylean Papyrus Fragments</i> MARTIN REINFELDER	39
<i>What Language Did the Shuttle Speak? Voice and Vision in Sophocles' Tereus</i> NIALL W. SLATER	59
<i>L'Ermione di Sofocle</i> LUCIA MARIANI	77
<i>Avventure del testo euripideo: il fr. 480 Kannicht della Melanippe Sophè tra aneddotta e riscrittura</i> FJODOR MONTEMURRO	119
<i>A note on the text of Chaeremon's Alpheisiboea (TrGF I 71 F 1)</i> VAYOS LIAPIS	151
<i>Like father, like son: Accius' Aeneadae and the Latin past</i> STEPHEN BLAIR	157
<i>Ancient Receptions of Euripides in Comedy: the Phoenissae of Euripides, Aristophanes and Strattis</i> SARAH MILES	175

Plautus' Mostellaria or Mustellaria: What Could it Mean?
DIMITRIS MANTZILAS

201

Il carro di Tespi

Testi e strumenti del teatro greco-latino

Collana diretta da Francesco Carpanelli

1. Francesco CARPANELLI, *Da Eschilo a Seneca. Legami pericolosi e scena classica. Il connubio tra sacro e profano*, 2015, pp. VI-194, € 25,00. 978-88-6274-615-1
2. Massimiliano ORNAGHI, *Dare un padre alla commedia. Susarione e le tradizioni megaresi*, 2016, pp. X-534, € 40,00. 978-88-6274-694-6
3. Γυνή, *Mulier e Madonna. Donne di teatro, devozione e poesia*, a cura di Luca AUSTA, 2016, pp. X-194, € 22,00. 978-88-6274-701-1
4. Pietro DE SARIO, *L'arte del parodiare. Ricerche sulla parodia in Aristofane*, 2017, pp. X-150, € 22,00. 978-88-6274-744-8
5. *"Né la terra, né la sacra pioggia, né la luce del sole"*, 2018, pp. X-290, € 22,00. 978-88-6274-826-1

Finito di stampare nel dicembre 2017
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (Mi)
per conto delle Edizioni dell'Orso