

ISSN 2612-3908

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
CENTRO STUDI SUL TEATRO CLASSICO



FRAMMENTI

SULLA

SCENA (ONLINE)

STUDI SUL DRAMMA ANTICO FRAMMENTARIO
STUDIES IN ANCIENT FRAGMENTARY DRAMA

0 • 2019



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TORINO

CENTRO STUDI

SUL
TEATRO
CLASSICO

FRAMMENTI SULLA SCENA (ONLINE)

RIVISTA DEL CENTRO STUDI SUL TEATRO CLASSICO

EDITA DALL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

ISSN 2612-3908

DIREZIONE SCIENTIFICA SCIENTIFIC DIRECTION

Francesco CARPANELLI (Università degli Studi di Torino)

COMITATO SCIENTIFICO SCIENTIFIC COMMITTEE

Andreas BAGORDO (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Luigi BATTEZZATO (Università del Piemonte Orientale)

Federica BESSONE (Università degli Studi di Torino)

Simone BETA (Università degli Studi di Siena)

Francesco Paolo BIANCHI (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Anton BIERL (Universität Basel)

Francesco CARPANELLI (Università degli Studi di Torino)

Adele Teresa COZZOLI (Università degli Studi Roma Tre)

Anna Tiziana DRAGO (Università degli Studi di Bari)

Giorgio IERANÒ (Università degli Studi di Trento)

Anna LAMARI (Aristotle University of Thessaloniki)

Vayos LIAPIS (Open University of Cyprus)

Andreas MARKANTONATOS (University of Peloponnese)

Daniela MILO (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Michele NAPOLITANO (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale)

Anna NOVOKHATKO (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Ioanna PAPADOPOULOU (Democritus University of Thrace)

Piero TOTARO (Università degli Studi di Bari)

Bernhard ZIMMERMANN (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

DIREZIONE DI REDAZIONE EDITORIAL BOARD

Luca AUSTA (Università degli Studi di Torino - Università degli Studi di Siena)

Giorgia GIACCARDI (Università degli Studi di Torino)

SEDE E CONTATTI DELL'EDITORE PUBLISHER'S HEADQUARTERS AND CONTACTS

Redazione della rivista *Frammenti sulla scena (online)*

Biblioteca di Filologia, Linguistica e Tradizione classica

stanza 22, via sant'Ottavio, 20, 10141, Torino (IT)

Sito della Rivista: <http://www.ojs.unito.it/index.php/fss/index>

Sito del Centro Studi: www.teatroclassico.unito.it

Contatti: teatro.classico@unito.it

POLITICHE DI REVISIONE PEER REVIEW POLICY

Tutti i contributi pubblicati sono sottoposti a procedimento di *double blind peer review* nel rispetto degli standard internazionali di scientificità.

The Journal follows a double-blind peer review process, according to the international scientific criteria.

POLITICHE DI ACCESSO APERTO OPEN ACCESS POLICY

La rivista *Frammenti sulla scena (online)* è distribuita in *open access* con Licenza Creative Commons Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.

The open access journal *Frammenti sulla scena (online)* is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.



INDICE DEI CONTENUTI

FRONTESPIZIO E PAGINE LIMINARI	I
INDICE DEI CONTENUTI	IV
PREFAZIONE	
Francesco Carpanelli	1
PHILOLOGICA	
1. HUMAN AND DIVINE GUILT IN AESCHYLUS' <i>NIOBE</i> Zoe A. Kalamara	4
2. L' <i>IFIGENIA</i> SOFOCLEA: ANALISI DELLE FONTI E RICOSTRUZIONE DELLA TRAMA DRAMMATICA Giorgia Giaccardi	17
3. QUANDO LA CENSURA NON FA SPETTACOLO: IL <i>CRISIPPO</i> DI EURIPIDE Francesco Carpanelli	48
4. FRAMMENTI DI UNA TRAGEDIA FAMILIARE: CONFLITTI GENERAZIONALI NEL <i>FETONTE</i> DI EURIPIDE Silvia Onori	77
5. IL PRIMO EPISODIO DELL' <i>IPSIPILE</i> DI EURIPIDE Chiara Lampugnani	101
6. I FRAMMENTI DI EPICARMO IN ATENE Sara Tosetti	124
7. IL <i>CHRYSES</i> DI PACUVIO NELLA TRADIZIONE INDIRETTA E NELLE <i>FABULAE</i> DI IGINO. <i>Tradizione e innovazione nei modelli di ricerca scientifica e didattica universitaria</i> Maria Elvira Consoli	148

HISTORICA

8. LYCURG. *LEOC.* 97-101 E *CEG* 594: LA ΠΑΙΔΕΙΑ
DI UN FRAMMENTO EURIPIDEO (FR. 360 K. = 12 SONNINO)
SULLA SCENA GIUDIZIARIA E FUNEBRE
Andrea Giannotti 177

PALAEOGRAPHICA ET PAPHYROLOGICA

9. NOTES ON P. OXY. XXIX 2506: COMMENT ON LYRIC POEMS
Martin Reinfelder 201

TRADITIO ET FORTUNA

10. TRADIZIONE, RICEZIONE E RIVALUTAZIONE SIMBOLICA
DEL DRAMMA GRECO-LATINO NEL PENSIERO
DI EPITTETO E MARCO AURELIO. *Parte prima: Epitteto*
Luca Austa 217

Frammenti sulla scena (online)

Studi sul dramma antico frammentario

Università degli Studi di Torino

Centro Studi sul Teatro Classico

<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>

www.teatroclassico.unito.it

ISSN 2612-3908

0 • 2019



PREFAZIONE

FRANCESCO CARPANELLI

DIRETTORE SCIENTIFICO

Dopo le numerose imprese del nostro Centro Studi sul Teatro Classico una nuova avventura inizia con questa rivista online che abbiamo deciso di dedicare a tutti coloro che, come noi, prediligono lo studio dei frammenti drammatici greco-latini e tutto quello che questi rappresentano per la storia della letteratura occidentale.

Dopo il convegno internazionale *The Forgotten Theatre* che ogni anno si svolge a Torino, i seminari dottorali e la collana *Il carro di Tespi*, rimaneva uno spazio vuoto da colmare con uno strumento che fosse in linea con i tempi: la rivista digitale *Frammenti sulla scena (online)*. *Studi sul dramma antico frammentario* offre la possibilità di scrivere e di essere letti da un pubblico senza confini che anche casualmente voglia iniziare lo studio di un settore sempre più praticato.

Quali sono dunque le linee che vorremmo dettare per il futuro di uno strumento che accoglierà, oltre agli articoli contenuti nel numero annuale, anche volumi monografici collegati alle iniziative congressuali che nel tempo si presenteranno? I vari settori nei quali saranno suddivisi i contributi, diversi ma sempre di ambito teatrale, dovrebbero confluire in un'unica direzione: l'utilizzo dei testi frammentari teatrali, sia greci che latini, al servizio della filologia, della storia letteraria e dell'antropologia. Superato il momento in cui si cercava soprattutto di mettere insieme i resti di un grande banchetto per ridare vita a opere irrimediabilmente perdute o di trovare nell'iconografia una conferma di una messa in scena che mai sapremo come in realtà fosse costituita, siamo convinti che la via da percorrere sia quella di dare un nuovo volto ai tre grandi tragediografi, più consona a quello che essi in realtà presentavano, al di là dell'interpretazione scolastica cui furono soggetti già in epoca Ellenistica. Lo stesso discorso vale per la

commedia classica dove un solo autore, Aristofane, è testimone parziale di un genere che ai nostri tempi ha ancora immensa vitalità.

Lo strumento che quotidianamente adoperiamo per indagare l'essenza della tragedia, l'unico manuale di critica letteraria che possediamo, la *Poetica* di Aristotele, testimonia molto probabilmente la ricezione del teatro nel IV secolo a.C. quando la politica aveva preso una direzione cosmopolita ma autoritaria, soprattutto quando ormai l'attore aveva sostituito l'autore agli occhi di un pubblico sempre più indirizzato opportunisticamente alla *pietà* causata dal *dolore* delle vicende miserevoli degli eroi del passato mitico.

La tragedia invece ebbe ad Atene un ruolo completamente diverso: era una *performance* inserita in un quadro festivo religioso ma sfrenato, sempre teso a seguire, nel V secolo a.C., l'evoluzione della democrazia fin dai tempi clisenici; tre *plot* tragici seguiti da uno spassoso spettacolo, il dramma satiresco, conducevano spesso il pubblico a riflettere – a volte ma non sempre – sulla paura che nel passato i progenitori degli ateniesi avevano provato quando la libertà era limitata dai tiranni e si aggiravano per la Grecia mostri orribili che combattevano con eroi forti, sì, ma irascibili e prepotenti. Il clima festivo, ristabilito dai contenuti del dramma satiresco, attenuava qualsiasi intento didascalico mentre la commedia rafforzava la sicurezza che solo la farsa può aiutare l'uomo a comprendere davvero il senso dell'esistenza. Un cammino a tratti simili ma diverso nel rapporto fra tragedia e commedia si dipanò a Roma: troppo poco sappiamo della tragedia latina repubblicana in confronto a Plauto e Terenzio, mentre l'assenza del dramma satiresco rende senza dubbio inconciliabilmente differente il messaggio che riceviamo dai miseri resti di Livio Andronico, Nevio, Ennio, Pacuvio e Accio. Ciò che possediamo è l'ultimo frutto in cui Seneca raccoglie secoli di tradizione da mettere al servizio di un pubblico sempre più piccolo in uno spazio teatrale in cui l'autore sembra, a volte, parlare a se stesso o a quei pochi, ormai, capaci di vivere dentro di sé l'esperienza mimetica di un testo tragico.

Il mio auspicio, quindi, quale Direttore scientifico della rivista, è ovviamente quello di raccogliere quanto più materiale possibile (inerente al solo teatro frammentario) che segua questa linea: arricchire o costruire l'immagine di qualsiasi autore drammatico sovvertendo alcuni criteri che lo hanno plasmato secondo il desiderio della critica moderna e contemporanea; indagare tutte le versioni di un mito raggruppato sotto il nome di un personaggio ma soprattutto comprendere il ruolo di queste diverse versioni in rapporto al messaggio di ogni singolo testo; ridefinire, per Atene, il senso di ogni singolo dramma all'interno di una tetralogia intesa come un *unicum* per eliminare quanto più possibile la nostra tentazione di creare caratteri che non esistevano ma che erano invece personaggi legati alle parti, di un genere retto da rigide regole interne, valide solo se viste nella successione regolamentata di recitazione e canto.

Non ci sono insomma tragedie lugubri contrapposte a tragedie romanzate: c'è un genere che via via cerca il consenso del pubblico (si trattava in fondo di una gara) nella diversificazione del *plot*; allo stesso modo non c'è solo il teatro comico di Aristofane – o meglio, quello che di lui noi leggiamo –, non c'è solo la satira politica ma anche quella religiosa che sfrutta le possibilità del mito molto più della tragedia. Da Epicarmo a Menandro merita senza dubbio ristabilire i confini del genere con un maggiore sforzo, in questo caso sì, per il recupero delle trame. La scommessa è aperta nell'attesa del contributo di tutti gli studiosi che, a seconda dei loro interessi, condividano questa premessa.

Ringrazio i miei allievi – e in modo particolare l'insostituibile dott. Luca Austa – per lo strenuo lavoro che hanno fatto e che fanno al fine di esplorare nuove vie per raggiungere un pubblico sempre più vasto: l'Accademia e la scuola superiore, i registi e gli attori ma anche singole associazioni culturali che ritengo senza dubbio capaci di apprezzare il tentativo di aprire davvero a tutti nuove frontiere per il teatro, con nuovi testi e nuove storie da analizzare e magari mettere in scena. Grazie anche agli amici e agli studiosi di molte parti d'Europa che credono in noi e ci aiutano fin dalla prima ora (troverete alcuni dei loro nomi nel Comitato scientifico di questa rivista) e grazie al Dipartimento STUDIUM dell'Università di Torino che nella figura dei Direttori, il professor Enrico Maltese, prima, e il professor Donato Pirovano, ora, ci ha sempre garantito il più forte sostegno.

Torino, 2 aprile 2019

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
0 • 2019



HUMAN AND DIVINE GUILT IN AESCHYLUS' *NIOBE*

ZOE A. KALAMARA
ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI
zkalamara@gmail.com

The purpose of this paper is to demonstrate how Aeschylus presents human and divine guilt in his fragmentarily preserved *Niobe*, numerous fragments of which toy with the concept of guilt and the inheritance of evil, as well as explore the delicate balance between divine causality and human error. A detailed analysis of these fragments allows us to understand how the aeschylean Niobe, daughter of a grave sinner, continuously provokes the divine wrath, and fails to understand her mistakes until it is too late. Building on previous scholarship, my goal is to explore the different ways in which Aeschylus approaches and distributes guilt, especially focusing on the interdependence of human and divine causality. Ancestral guilt, as has been suggested¹, plays an integral part in Niobe's doom, but eventually it is her own actions that set the divine punishment in motion. A close reading of the fragments *TrGF* III 154a, *TrGF* III 162, *TrGF* III 160 and *TrGF* II 700² helps us understand how this interplay of divine necessity and human responsibility finally works.

¹ See LLOYD-JONES 1971, 44 and GANTZ 1981, 24

² The fragments are examined in order of presumed appearance in the play.

1. INTRODUCTION

The myth of Niobe and her children constitutes a popular theme in both the archaic and the classical era. It is firstly attested in Homer's *Iliad*³, when Achilles briefly narrates to grief-stricken Priam the story of the beautiful mother who sees all her children die due to her insolent behavior towards Leto. Following Homer, the myth receives various treatments by poets and mythographers, but its core remains the same: Niobe is always portrayed as a happy queen and mother of many and beautiful children who dares compare herself to goddess Leto, mother of only two children, Apollo and Artemis. Leto, angry at the boastful woman, urges her own children to kill the Niobids, which they happily do. Afterwards, Niobe abandons Thebes and goes back to her homeland in Asia Minor, where Zeus takes pity on her and transforms her into a rock on Mount Sipylus. However, despite her metamorphosis, Niobe continues to weep in eternity for her family's demise⁴.

This is the myth Aeschylus works with in the *Niobe*, few fragments and ancient testimonies of which help us sketch out the basic plotline. We know that the tragedian sets his play in Thebes⁵ and that the plot begins three days after the divine massacre⁶. Niobe sits silently by the tomb of her children, mourning for their loss with her head and face covered in grief⁷. The chorus consists of Lydian maidens who accompany Tantalus and interact with at least one more character, probably Niobe's Nurse⁸. Arguably, the play has limited action and few characters in it. Aeschylus puts great emphasis on motherhood and family ties, whereas the most intriguing theme of the play is the dynamic between humans and gods and the burden of guilt each of them carry.

In this paper I will present – along with translation⁹ and commentary – the surviving fragments of the play that explore this dynamic and proceed to recon-

³ *Il.* 24, 602-620.

⁴ For a brief narration of the myth see Pseudo-Apollodorus' *Library* 3, 5, 6.

⁵ FITTON-BROWN 1954, 176 puts a definitive end to the discussion of where the play is supposed to take place.

⁶ As verses 6-7 of fr. 154a RADT clearly suggest.

⁷ Niobe's lengthy silence invites the ridicule of Aristophanes in *Frogs*, where the character of Euripides suggests that Aeschylus exploited silence as a cheap trick to create suspense in his plays. See *Ar. Ran.* 911-920.

⁸ On the identity of the chorus, see HERMANN 1828, 45-46. The girls must be either Lydian or Phrygian, since they accompany Tantalus, whose kingdom is situated in that area. On Tantalus' kingdom see Pind. *Ol.* 1, 37-40. No consensus has been reached on who the other character is, but many scholars prefer Niobe's Nurse, who might have also been the children's nurse too. See METTE 1963, 44 and PENNESI 2008, 30.

⁹ Translation is my own, unless noted otherwise.

struct and interpret them in order to throw light on the aeschylean presentation of the clash of divine justice and human guilt.

2. *NIOBE* 154A RADT

At first sight, papyrial fragment 154a¹⁰ suggests that the representation of gods in the play is, to say the least, ambivalent. Setting aside the grueling problem of the speakers and assuming that the fragment presents an exchange between the chorus and Niobe's Nurse¹¹, we can move on to examining its content. The fragment goes on for twenty-one lines and is the longest surviving of the play:

οὐδέν' εἰ μὴ πατέρ' ἀναστενάζε[ται τὸν] δόντα καὶ φύσαντα Ταντάλου β[ίαν, εἰς οἷον ἐξώκειλεν ἀλίμενον γάμον.]ς κακοῦ γὰρ πνεῦμα προσβ[. . .]. δο[] δ' ὀρᾶτε τοῦπι[τ]έρμιον γάμου·	5
τριταῖον ἡμαρ τόνδ' ἐφημένη τάφον τέκνοις ἐπῶζει – υ τοῖς τεθνηκόσιν]υσα τὴν τάλαιναν εὐμορφον φυήν.]ς κακωθεῖς δ' οὐδέν ἄλλ' ε[ἰ] μὴ σκιά.] μὲν ἤξει δεῦρο Ταντάλου βία	10
]κόμιστρα τῆσδε καὶ πεφα[.]ν·] δε μῆνιν τίνα φέρων Ἀμφίονι]ον αἰκῶς ἐξεφύλλασεν γένος;]ὸς ὑμᾶς οὐ γὰρ ἐστε δύσφρονες[] θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς,	15
ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλη·] ἐ θνητὸν ὄντα χρῆ τὸν .[π] εριστέλλοντα μὴ θρασυστομ[εῖν] εὐ πράσσοντες οὔποτ' ἤλπισα[ν]ντες ἐκχεῖν ἦν ἔχωσ[20
γ]ὰρ ἐξαρθεῖσα [κ]αλλισ[τ...]. . [... ...	

¹⁰ All *Niobe* fragments are from RADT 1985 unless noted otherwise.

¹¹ This is not an arbitrary hypothesis. The speaker makes a reference to both the beginning (2-3) and the sad ending of Niobe's wedding (4), which allows us to assume that she has closely known Niobe since her youth. However, the speaker also maintains her composure and manages to emotionally distance herself enough from the disaster to both explain what happened to the chorus and acknowledge that Niobe is also at fault (21). Niobe's mother would not have been able to do neither, and Antiope (her mother in law) would have been reluctant to insinuate that Niobe's marriage to Amphion (*i.e.* her son) was the beginning of her misfortune. See also SOMMERSTEIN 2010, 72.

4 παντὸς Pfeiffer προσβ[άλλε]ι δό[μοις] Latte 5 ὑμεῖς Norsa-Vitelli 6 τριταῖον Wolff 8 σκέπουσα Pfeiffer cf. *Ran.* 911-912 cf. *Eust. Il.* 1343,60· τήκουσα Camerer 9 βροτὸς Körte 10 αὔθις Page 10-13 choro dedit Fitton-Brown 11 πεφασμένων Wolff 12 Φοῖβος Maas δαίμων Cazzaniga πατέρῳ Lesky 13 πρόρριζον Norsa-Vitelli 14 ἐγὼ πρὸς Norsa-Vitelli 15 λέξω Norsa-Vitelli 17 ὅμως δὲ Norsa-Vitelli ἐκ θεῶν ὄλβον Körte 19 ἀλλ' οἱ μὲν Norsa-Vitelli 20 πεσόντες Lobel· σφαλέντες Fraenkel ἔχουσι πλησμονήν Latte 21 χάυτη Latte καλλιστεύματι Lobel

< NIOBE'S NUTRIX >

All she can do is weep for her father,
mighty Tantalus who brought her to life and gave her
to a marriage that drifted to disaster.
The spirit of every evil power has attacked the palace.
But you see the ending of this marriage. 5
It is the third day that sitting on this grave
she laments for her dead children, with her beautiful
albeit wretched body covered.
Man hit by misfortune is nothing but a shadow.

< CHORUS >

But soon mighty Tantalus will come here 10
to bring her and the dead back.
Why did Phoebus get so mad at Amphion
that he completely ruined his family?

< NIOBE'S NUTRIX >

You are not my enemies, so I will tell you.
God plants a seed of guilt in humans, 15
when he wishes to completely ruin a household.
But because we are mortals, we should hide godsend
happiness and not speak impudent words.
Still, those who are happy never expect
to fall and spill their blessings. 20
And because this one boasted for the beauty...

The informative nature of the fragment allows us to place it in the first part of the play, probably the first episode, when Niobe has yet to break her silence¹². Upon entering the *orchestra*, the chorus is surprised to see a veiled woman sitting near a newly built tomb. Someone from the palace, presumably Niobe's Nurse, informs both the chorus and the spectators about the tragedy that has stricken the family; All Niobe's children are dead, murdered by the gods (5-9). The chorus mentions the imminent arrival of Tantalus in Thebes (10-11) and then supposes

¹² Cf. CAGNAZZO 2018, 9.

that a rivalry between Apollo and Amphion must be responsible for the cruel massacre (12-13)¹³. Ignoring their assumption, the Nurse answers that it is god who plants a seed of guilt in humans, when he looks for a reason to ruin them (15-16).

If we read lines 15-16 out of context, we reach the conclusion that the speaker openly blames the gods for what happened. She accuses them of creating themselves guilt in humans so that they have an excuse to destroy them afterwards. Plato, in fact, focuses on this utterance and accuses Aeschylus of being an impious liar that portrays gods as vengeful entities who cause humans misery¹⁴. However, if we pay attention to what the speaker says next, we realise that Aeschylus all but exonerates humans in *Niobe*. The Nurse points out that humans should be very careful of their behavior and by no means boast for their blessings or take their happiness for granted. Θρασυστομεῖν ("to speak impudent words") alludes to Niobe's offence, of which only the members of the chorus would not already know. The last surviving line of the papyrus is probably directed to Niobe too. The grieving mother is already there sitting by her children's grave, therefore χαῦτη, as proposed by Latte, must refer to the veiled figure the chorus sees in front of them. We must assume that the participle ἐξαρθεῖσα describes Niobe's hubris, *i.e.* her boastful behavior towards gods. As for the last word, I opt for Lobel's καλλιστεύματι, which could refer to either Niobe's beauty or that of her children, although the latter seems more likely. The gist remains the same; Niobe, being a mortal, should have safeguarded her happiness and abstained from vane words. Had she not boasted for the beauty of her family, she would not be forced to see it perish.

Despite assigning blame to her queen, the *persona loquens* initially states that the gods wished (the use of the verb θέλω is well chosen) to annihilate Niobe's household and therefore looked for a reason to blame her. Tantalus' wrongdoings might be the explanation behind the divine hostility against Niobe. It seems possible that gods wish to ruin the offspring of the man who so gravely offended them. At the beginning of the fragment, we are informed that Niobe laments for her father for bringing her to life and giving her to marriage to Amphion (1-3). If one of the two had not happened, she would not have to experience such loss. But Tantalus seems to be part of her lamentation for all the wrong reasons. However common it is in Greek tragedy for humans to wish they had never been

¹³ I accept Maas' suggestion of Φοῖβος because it fits nicely both the space and the meaning. It is also possible to read δαίμων, as Cazzaniga has suggested. The choice we make regarding the first word of the verse does not change the fact that Amphion is the first that comes to the chorus' mind as responsible for the disaster.

¹⁴ Pl. R. 380a 4-5.

born¹⁵, Niobe should not put any blame on her birth or her marriage but, instead, she should lament for Tantalus' transgressions that made him and his blood line hated by the gods. We must not forget that ancestral guilt is a common theme in Greek tragedy and no child is easily relieved of the burden their sinful fathers place on them¹⁶. Tantalus' offences are a *miasma*, as Cagnazzo says¹⁷, that passes from one generation to another and constitutes the reason why Niobe and her children must suffer.

Building upon this thought, it is tempting to assume that the *persona loquens* of the fragment insinuates that Zeus *made* Niobe sin. It seems fair to wonder if Zeus "planted" these insults against Leto in Niobe's head, so that divine retribution could be set in motion¹⁸. Such an approach, nevertheless, would suggest that aeschylean gods go out of their ways to make humans err, and that humans are innocent victims of divine anger. But if Niobe had no say in her fate, nobody would consider her guilty for spilling her blessings. Regardless of who put these thoughts in her head, she is the one that chooses to voice them and offend the gods. Inherited or not, her guilt is undeniable.

3. NIOBE 162 AND 160 RADT

These two following fragments shed more light on Niobe's character, and the way she understands the burden of guilt she and divine authority carry.

In fragment 162, Strabo confirms that Niobe is the speaker¹⁹.

NIOBH

οἱ θεῶν ἀγχίσποροι,
 <οί> Ζηνὸς ἐγγύς, ὧν κατ' Ἴδαϊον πάγον
 Διὸς πατρῶου βωμὸς ἐστ' ἐν αἰθέρι,
 κοῦ πῶ σφιν ἐξίτηλον αἶμα δαμόνων·

NIOBE

gods' children,
 the relatives of Zeus, whose altar of father Zeus
 is up in the sky on the peak of Ida,
 and in whom the divine blood has not yet lost its potency.

¹⁵ Cf. Soph. OC 1225.

¹⁶ On the theory of ancestral guilt see LLOYD-JONES 1971, 44. This type of reasoning seems weak to GANTZ 1981, 24, who argues that this kind of thinking would not leave anybody innocent behind. But if we consider how many happy endings greek tragedy has, it is his reasoning that seems less likely to be right.

¹⁷ See CAGNAZZO 2018, 12.

¹⁸ GANTZ 1981, 24 asks the same question but does not offer any answer.

¹⁹ Strab. 12, 8, 21.

Both Tantalus and Amphion are Zeus' sons, but it seems more likely that Niobe has her father in mind²⁰. The fragmentary nature of the speech leaves plenty of room for speculation. We could argue that Niobe speaks bitterly about the way Zeus behaved towards his mighty offspring, driven by her rage over the loss of her children. The reference to divine blood in her relatives' veins certainly allows for such an assumption and reminds us of the speech Ovid's Niobe gives, when she boasts for her divine lineage²¹.

Tantalus is alive, which means that Niobe is still associated with people who are not mere mortals but children of Zeus. She believes that she should have received better treatment by the king of gods, maybe even special one, given that she bore his grandchildren. She is enraged that Zeus, despite the respect he enjoyed by his own children, felt no obligation to protect those who are tied with him with bonds of blood but allowed such a fate to ruin them. The fact that Plato in his *Republic* uses this utterance as additional evidence of Aeschylus' impiety could work in favor of the hypothesis that Niobe here is indeed being contemptuous of divine laws and justice²².

If we opt for a different reading, it is possible to assume that Niobe somewhat desperately attempts to convince herself that she is not defenseless against the divine wrath; Amphion's absence from the surviving fragments suggests that he is dead before the beginning of the play²³. Despite him being a pious man, loved by gods²⁴ in greek myth, he suffers an invariably undignified death soon after the death of his children²⁵. It is therefore evident that he can be of no help to Niobe anymore, since he is either dead or he too has seemingly descended to folly and

²⁰ Strabo states that Niobe utters these verses upon remembering her father: φησὶ γὰρ ἐκείνη μνησθήσεσθαι τῶν περὶ Τάνταλον ("he - i.e. Aeschylus- says that she remembered the affairs of Tantalus"). The fact that Niobe mentions Mount Ida, which is located in Asia Minor, makes it easier to connect it with her father's kingdom than with Amphion. For a different reading of the fragment see KEULS 1997, 198.

²¹ Cf. Ov. *Met.* 6, 172-179.

²² Pl. *R.* 391e 6-9. However, given that Plato's treatment of aeschylean quotes is often deliberately misleading and exploited to justify the banishment of the poets from his ideal state, we cannot rely on the philosopher's comments too much. See also KYRIAKOU 2019, forthcoming.

²³ PENNESI 2008, 91 suggests that Niobe mentions only her father in her lament in 154a (1-2) because he is the only member of her family left alive. The fact that in the same fragment the Nurse mentions the ending of Niobe's wedding (τοῦπιτέρμιον γάμου) also agrees with this hypothesis.

²⁴ Paus. 6, 20, 18

²⁵ In the epic poem *Minyas* (*Min.* fr.3 PEG), Amphion is punished in Hades for his behavior towards Leto and her children, whereas according to Telesilla, (see n. 9) Amphion too becomes a *theomachos* and is killed by Apollo and Artemis right after the massacre of his children. In Sophocles' *Niobe*, Amphion challenges Apollo to a duel and is immediately killed by the divine arrows that had previously killed his children (See *P.Oxy.* 3653 fr. 2 which contains the *hypothesis* of the play). In later versions of the myth, Amphion commits suicide. (Cf. Ov. *Met.* 6, 271-272.)

lost the privileges he might once have. Hence, her only consolation is Tantalus. Niobe's father is her only close relative left alive that has an important part in the play. He is the speaker in some of the surviving fragments²⁶ and mentioned in many, while Niobe seems to only break her silence after his arrival in Thebes²⁷. It is fair to assume that his presence next to Niobe is supposed to be at first sight comforting, but, if we look more deeply, utterly disturbing. At this point, Niobe seems to have yet to realise that it is her lineage, in which she takes such pride, that makes it more difficult for her to gain any sympathy from any higher force²⁸.

Fragment 160 is also an ambiguous one, since we only know of it by means of Aristophanes' parody in the *Birds*, but it can be read as an answer to the previously examined fragment. Its text runs as follows:

χ – μέλαθρα καὶ δόμους Ἀμφίονος
καταιθαλώσ(ω) πυρφόροισιν αἰετοῖς

Ar. Av. 1247s.: μέλαθρα μὲν αὐτοῦ καὶ δόμους Ἀμφίονος/ καταιθαλώσω
πυρφόροισιν αἰετοῖς Σ R: μέλαθρα μὲν αὐτοῦ καὶ δόμους Ἀμφίονος: ἔστι δὲ
ἐκ Νιόβης Αἰσχύλου· καταιθαλώσει Bothe· καταιθαλούτω Fitton-Brown·
κατηθάλωσε Ahrens

<CHORUS>

...the palace and house of Amphion,
he (*i.e.* Zeus) will burn down with his fire-bearing
[eagles.

We should keep in mind that Zeus is in no mythographical source involved in Niobe's cruel punishment; on the contrary, he is the merciful god who takes pity on Niobe after the death of her children and turns her to stone to assuage her pain²⁹. With that in mind, we must read these lines as a warning for the future. Zeus has not showed his wrath yet. The speaker, possibly the *coryphaea*, warns Niobe that further contempt or rage against the divine will could very well cause the complete annihilation of Amphion's estate. Zeus will burn down the palace

²⁶ We know he is the speaker in fr. 158 and 159 RADT and perhaps fr.157a too. On fr.157a see also KEULS 1997, 197.

²⁷ FITTON-BROWN 1954, 178.

²⁸ It is impossible -however desirable- to dismiss the hypothesis that the fragment is part of a prayer, perhaps the prayer that eventually grants Niobe her transformation to stone. However, it would be peculiar for Strabo to describe this speech as one that is about Tantalus, if it was in fact Niobe's plea to gods to deliver her from her agony.

²⁹ Cf. *e.g.* a fragment by Bacchylides (20D, MAEHLER 2004) where we read: Ζεὺς ἐλέησεν ἀνακέστοις ἄχεσιν,/ θῆκέν τε νιν ὀκρῖόντα/ λάαν ἄμπαυσέν τε δυστλάτ. ("Zeus took pity in her incurable pain/ and made her a steep/ rock and offered comfort to the wretched woman").

and everyone left alive in it with his lethal thunders³⁰. Consequently, I opt for Bothe's *καταιθαλώσει*, which fits well with the oncoming annihilation of Niobe's *oikos* by the king of gods.

Considering that in fr. 162 Niobe seems to speak out against Zeus for allowing the disaster to strike her family, it is possible that fr. 160 constitutes an answer to Niobe's rage, an attempt by the chorus to keep her away from a new hubris. At the same time, it becomes apparent that Niobe is now in control of her fate. It is her words that bring about divine wrath and cause her misery. Unless she sees the error of her ways soon, she will perish too. In fact, it is probable that at some point during the play Niobe begins to understand her fault -and therefore confirm the mightiness of the aeschylean law of *πάθει μάθος*-, just like her father, who upon hearing of the death of the Niobids says:

θυμὸς ποθ' ἀμὸς οὐρανῶ κυρῶν ἄνω
 ἔραζε πίπτει καί με προσφωνεῖ τάδε·
 "γίγνωσκε τὰνθρώπεια μὴ σέβειν ἄγαν"³¹

My heart that once was high up in the sky
 falls to the ground and tells me:
 "Learn not to rely too much on human things".

Perhaps only after she understands that she is at fault, she can be granted her transformation to stone in order not to hurt so much for her loss.

4. *P.OXY.* 213 FR.1 = *TRAG. ADESP.* 700 KN.-SN³²

The next and last fragment offers useful information concerning the ending of the play. *P.Oxy.* 213 fr. 1 is an *adespoton* papyrial fragment that was first attributed to the aeschylean *Niobe* by Reinhardt in 1934³³. The papyrus has suffered extensive physical damage and has many misspellings and letters that are impossible to read. The last two-thirds of twelve iambic trimeters survive, the style and language of which refer directly to the genre of tragedy. It contains two excerpts, the first of which has several similarities to the myth of Niobe, with vocabulary that offers an obvious connection to the ending of the story, *i.e.* Niobe's

³⁰ The reference to fire-bearing eagles leaves no room for doubt as to who the speaker is talking about, given that the eagle is a bird that has always been associated with Zeus and thunders are his weapon of choice.

³¹ Fr. 159 RADT.

³² KANNICHT/SNELL 1981.

³³ See REINHARDT 1934, 233-261. More recently, SEAFORD 2005, 120 has deemed valid the hypothesis that said fragment belongs to Aeschylus' play.

petrification. Phrases such as λιθουργές εἰκόνισμα (“image made of stone”) and κωφαῖσιν εἵκελον πέτραις (“same as the mute rocks”) are consistent with the oftentimes attested transformation of Niobe to stone after the traumatic loss of her children. Moreover, the mother’s prolonged immobility during the first half of the play could be foreboding of her imminent metamorphosis³⁴ and thus strengthen the hypothesis that *P.Oxy* 213 fr.1 belongs to Aeschylus’ *Niobe* and not a different play³⁵.

The text runs as follows³⁶:

]. ω... αυ [
τῶνδ’ ἐπεὶ μόνος φόβων	
λι]θουργές εἰκόνισμ’ ἰδεῖν πάρα	
]αι κωφαῖσιν εἵκελον πέτραις	
]εινης οἶδα καὶ μάγους πάγας	5
λ]υγρῶ κάλυβι κοιμηθήσεται	
ἔ]σχον θάμβος· ἧ γὰρ πνεῦμ’ ἔτι	
]οις πέτραισιν ἧ ἴμπάλιν σθένει	
]ωσαι· τοιγαροῦν θ[ρο]εῖτέ μοι·	
]ν οἰκτρὰ συμφορὰ δάπτει φρένας	10
]ναι ἔμολεν ἔκουσίους μ[άχ]ας	
]οιρων ἀντ’ ἀλαζόν [ων ...]τοι	

1-9 Tantalos dedi· 1-2 choro dedit Reinhardt 2 ἐπεὶ μόνος Reinhardt 3 ἰδεῖν πάρα Reinhardt 3-9 Tantalos dedit Reinhardt 5 μάγους πάγας Barrett 6 λυγρῶ Barrett· καθύγρω Reinhardt 7 πνεῦμ’ ἔτι Reinhardt 8 ἧ ἴμπάλιν Reinhardt 9 θροεῖτέ μοι Reinhardt 10-12 choro dedit Reinhardt 11 μολόνθ’ Barrett· ἔμολεν Reinhardt μάχας Reinhardt 12 μοιρῶν Barrett ἀλαζόνων Reinhardt

<TANTALUS>

.....	
...Because out of all these my only fear	
...to see an image made of stone	
...same as the mute rocks.	
...I know the treacherous traps	5
...she will rest in a sorrowful covering	
...I’m dazzled! Is there really still life	
...in these rocks or can she have the strength again	
... So, tell me!	

³⁴ See CAGNAZZO 2018, 11.

³⁵ Barrett tries to connect the fragment with a tragedy concerning the myth of Perseus and Medusa. See CARDEN/BARRETT 1974, 236-241.

³⁶ For this fragment, I use the text of CARDEN/BARRETT, with a few adjustments. KAN-NICHT/SNELL present a text with many *loci desperati*, whereas REINHARDT’S restoration involves considerable and sometimes unjustified manipulation of the text on the papyrus.

< CHORUS >

...Pitiable disaster eats away at my mind 10
 ...she willingly went to battle
 ...for <her> arrogance...

The most reasonable reading of this fragment, if we indeed attribute it to *Niobe*, is to treat it as a part of the *exodus*, where we also witness the initial stages of Niobe's metamorphosis³⁷. Tantalus (1-9) notices the change and fails to understand whether his daughter is still alive inside the rock. Terrified, he asks the chorus for help. The girls (10-12) mourn for the queen's plight, but contemplatively emphasize her guilt; it was Niobe that driven by her arrogance chose to engage in a fight with gods. It is interesting that by -what we presume to be- the ending of the play, the chorus has shifted from almost instinctively looking for the culprit among men (Apollo or Zeus and Amphion in fr.154a) to understanding that Niobe is the one that should be held responsible for the loss of her good fortune. Her sorrowful fate is now literally set in stone and is what she gets in return for her boastful attitude.

The word ἀλαζόν] of the fragment reminds us of the previously examined ἐξαοθεῖσα and highlights once again Niobe's offence. Resembling Ovid's arrogant -to the point of self-deification- Niobe, the aeschylean queen seems to have been unquestionably guilty for offending the gods and disrupting the ethical balance by daring compare herself to them. Ἐκουσίους μάχας suggests that the *persona loquens* considers the whole *theomahia* Niobe's fault and the initial thought that some god made her sin is no longer entertained.

5. CONCLUSIONS

Aeschylus' *Niobe* errs indeed by daring compare herself to Leto and exceeding the limits gods have set for humans. Therefore, gods snatch away from her what she takes pride in, her children. The punishment is harsh, but not unfair. In his own *Niobe*, Sophocles presents gods that are merciful enough to allow one child to escape punishment. Aeschylus chooses not to do so and shows instead the

³⁷ KEULS 1997, 197 proposes a different reading of the fragment. She reckons it does not belong in the *exodus* but rather in an earlier part of the play when Tantalus, before being informed of the disaster, sees his daughter sitting next to the children's tomb for the first time. Surprised by the immobile form he sees in front of him, he compares it with a stone statue, inadvertently hinting at the imminent petrification of Niobe. However, the emotion and surprise of Tantalus (ἔσχον θάμβος) and his desperate cry for help to the chorus (θροεῖτέ μοι) can hardly be caused by seeing a woman he does not know sit near an unknown grave. On Tantalus not recognising Niobe when he first sees her see fr. 157a RADT and FITTON-BROWN 1954, 177.

destruction of the family. However, this cruel punishment might be a means for Niobe to atone not only for her mistakes but for what previous generations did too. Surely, the crimes of Tantalus have placed a heavy burden on her shoulders, one that she could not get rid of easily, even if she tried to. Tantalus' presence next to his daughter recalls the famous aeschylean *stasimon*³⁸:

φιλεῖ δὲ τίκτειν ὕβρις
μὲν παλαιὰ νεά-
ζουσάν ἐν κακοῖς βροτῶν

765

ancient hubris breeds, again and again,
another hubris, young and stout...³⁹

Niobe is the daughter of a *theomahos*, and gods cannot allow her to live happily, given that she carries the *miasma* of her family. But at no point does she seem eager to try and cleanse herself from it. Instead, she herself disrespects divine authority, furthering the need for atonement. Consequently, her own hubris sets the cruel punishment in motion, ensuring the reinstatement of ethical order⁴⁰. The almost inextricable interdependence of human and divine causality in the play is thus verified. Niobe's *ethos* incites her actions, which ultimately lead to the imposition of divine justice and the preservation of ethical balance.

³⁸ A. Ag. 763-765.

³⁹ Translation by ROSENMEYER 1982, 289.

⁴⁰ Similar is the case with many other aeschylean characters. E.g. Eteocles in *Septem* is burdened by his father's curse, which means that we cannot expect him to live a long happy life. However, he freely chooses to fight his brother during the siege of Thebes and thus meet his fate. One could argue that Eteocles walks towards his predetermined death on his own free will. On the interplay of necessity and freedom in Aeschylus and the aeschylean cosmic order in general, see also COHEN 1986, 129-141.

BIBLIOGRAPHY

- CAGNAZZO 2018 = D. Cagnazzo, *PSI XI 1208: Niobe ovvero il dolore che annichilisce*, in L. Austa (ed.), *“Né la terra, né la sacra pioggia, né la luce del sole”. Il senso del tragico nelle letterature greco-latina e cristiana antica, dalle origini al XII secolo d.C.* Atti del secondo convegno interuniversitario degli studenti laureati “Progetto Odeon” (Torino, 22-23 maggio 2017), Alessandria 2018, 5- 30.
- CARDEN/BARRETT 1974 = R. Carden, W.S. Barrett, *The Papyrus Fragments of Sophocles*, Berlin 1974.
- COHEN 1986 = D. Cohen, *The Theodicy of Aeschylus: Justice and Tyranny in the Oresteia*, “G&R” 33/2 (1986), 129-141.
- FITTON-BROWN 1954 = A.D. Fitton-Brown, *Niobe*, “CQ” 4/3-4 (1954), 175-180.
- GANTZ 1981 = T. Gantz, *Divine Guilt in Aeschylus*, “CQ” 31/1 (1981), 18-32.
- HERMANN 1828 = G. Hermann, *Opuscula*, vol. III, Leipzig 1828.
- KANNICHT/SNELL 1981 = R. Kannicht, B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. II, Göttingen 1981.
- KEULS 1997 = E.C. Keuls, *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*, Stuttgart/Leipzig 1997.
- KYRIAKOU 2019 = P. Kyriakou, *A Cause for Fragmentation: Tragic Fragments in Plato's Republic*, in A. Lamari, A. Novokhatko (edd.), *Fragmented Parts, Coherent Entities: Reconsidering Fragmentation in Ancient Greek Drama*. 12th Trends in Classics Conference, May 2018, Thessaloniki [forthcoming 2019].
- LLOYD-JONES 1971 = H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley 1971.
- MAEHLER 2004 = H. Maehler, *Bacchylides. A Selection*, Cambridge 2004.
- METTE 1963 = H.J. Mette, *Der Verlorene Aeschylus*, Berlin 1963.
- PENNESI 2008 = A. Pennesi, *I frammenti della Niobe di Eschilo*, Amsterdam 2008.
- RADT 1985 = S.L. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. III, Göttingen 1985.
- REINHARDT 1934 = K. Reinhardt, *Zur Niobe des Aeschylus*, “Hermes” 69/3 (1934), 233-261.
- ROSENMEYER 1982 = T.G. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus*, Berkeley 1982.
- SEAFORD 2005 = R. Seaford, *Death and Wedding in Aeschylus' Niobe*, in F. McHardy J. Robson (edd.), *Lost Dramas of Classical Athens. Greek Tragic Fragments*, Exeter 2005, 113-127.
- SOMMERSTEIN 2010 = A.H. Sommerstein, *The Tangled Ways of Zeus and Other Studies in and Around Greek Tragedy*, New York 2010.

Frammenti sulla scena (online)

Studi sul dramma antico frammentario

Università degli Studi di Torino

Centro Studi sul Teatro Classico

<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>

www.teatroclassico.unito.it

ISSN 2612-3908

0 • 2019



L'*IFIGENIA* SOFOCLEA: ANALISI DELLE FONTI E RICOSTRUZIONE DELLA TRAMA DRAMMATICA

GIORGIA GIACCARDI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

giorgia.giaccardi@edu.unito.it

Il presente contributo intende analizzare gli esigui frammenti dell'*Ifigenia* sofoclea, al fine di proporre un'ipotetica ricostruzione della trama drammatica.

A questo intento, cui è consacrata la seconda parte dell'articolo, è anteposto un preliminare studio del mito¹, il cui obiettivo è quello di porre in evidenza le differenti varianti adottate dai singoli autori; in questo modo sarà possibile valutare se le scelte operate da Sofocle siano dipese da influssi precedenti o se sia stato lui stesso fonte d'ispirazione per i poeti delle epoche successive.

A conclusione del lavoro, è stata inserita una tabella comparativa che si configura come un utile strumento orientativo durante la disamina di un mito che, data la sua diffusione e la sua fortuna letteraria, presenta un alto numero di varianti narrative (*Tab. 1*).

* Desidero ringraziare il prof. Carpanelli per la professionalità e la gentilezza con cui ha seguito la stesura della mia tesi di cui questo articolo vuole essere una sintesi. Un ringraziamento va al prof. Maltese per i preziosi consigli fornitimi in sede di laurea e negli incontri che ne sono seguiti. Esprimo, infine, la mia personale gratitudine a Luca Austa per aver pazientemente riletto questo contributo. La responsabilità di eventuali imperfezioni ed errori rimasti è naturalmente da ascrivere a me.

¹ Sul tema del sacrificio, in particolare quello femminile, cf. a titolo esemplificativo BURKERT 1983; LLYOD-JONES 1983; MASARACCHIA 1983 (e relativa bibliografia); FOLEY 1985; DOWDEN 1989; SEAFORD 1989; RABINOWITZ 1993.

1. LE FASI DEL MITO

1.1. La quesitone del nome: Ifigenia e/o Ifianassa?

Preliminarmente, occorre indagare se possa esserci una coincidenza tra l'Ifianassa citata nell'*Iliade* e l'Ifigenia delle varianti mitiche successive o se le due siano da ritenere personaggi distinti.

I poemi omerici non forniscono dettagli circa il sacrificio della vergine ma un riferimento alla giovane potrebbe essere colto laddove Omero riporta i nomi delle tre figlie di Agamennone, τρεῖς δέ μοί εἰσι θύγατρεις ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτῳ / Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιάνασσα² («Ho nella reggia ben costruita tre figlie / Crisotemi, Laodice e Ifianassa»³). Utile a far luce sulla questione appare lo scolio riportato dal codice D (*Scholia minora o Scholia Dydimi*) che esplica il passo in questione nella maniera seguente: Λαοδίκη] μία τῶν Ἀγαμέμνονος θυγατρῶν, ἣν οἱ τραγικοὶ Ἠλέκτραν εἶπον, ὡς καὶ τὴν Ἰφιάνασσαν Ἰφιγένειαν φησὶν ὁ Εὐριπίδης⁴ («Laodice] una delle figlie di Agamennone, che i tragici chiamano Elettra, come anche Euripide chiama Ifigenia Ifianassa»), da cui si deduce come fosse una pratica consolidata l'utilizzo di due differenti denominazioni per designare un'unica persona. Supporta questa tesi anche Lucrezio che riferendosi alla figlia di Agamennone la chiama Ifianassa: *Aulide quo pacto Triviai virginis aram / Iphianassai turparunt sanguine foede / ductores Danaum delecti, prima virorum* («Come in Aulide i capi scelti dei Danai / primi fra gli uomini, deturparono vergognosamente / con il sangue di Ifianassa l'altare della vergine Trivia»⁵).

Sofocle nell'*Elettra* ricorda come sorella della protagonista proprio Ifianassa, οἶα Χρυσόθεμις ζῶει καὶ Ἰφιάνασσα («Come vivono Crisotemi e Ifianassa»⁶); a questo proposito, lo scoliasta del codice D commenta: οἶα Χρυσόθεμις] ἢ Ὀμήρῳ ἀκολουθεῖ εἰρηκῶτι τὰς τρεῖς θυγατέρας τοῦ Ἀγαμέμνονος ἢ, ὡς ὁ τὰ Κύπρια, τέσσαράς φησὶν Ἰφιγένειαν καὶ Ἰφιάνασσαν, («Come Crisotemi] segue Omero che nomina le tre figlie di Agamennone o, come i *Canti Cipri*, ne riportano quattro: Ifigenia e Ifianassa»), sottolineando come il tragico avrebbe seguito i *Kypria*, che pare attribuissero ad Agamennone quattro figli.

Nonostante questa manifesta indecisione, è opportuno evidenziare come nella maggior parte delle fonti letterarie successive⁷ (cf. *Tab.* 1) il sacrificio venga associato al nome di Ifigenia, presentata come figlia di Agamennone e Clitennestra;

² *Il.* 9, 144-145.

³ Tutte le traduzioni, salvo diversa indicazione, sono di chi scrive.

⁴ *Ex Editione Thiel* 2014, 344.

⁵ *Lucr. Rer. Nat.* 1, 84-86.

⁶ *Soph. El.* 157.

⁷ A titolo esemplificativo cf. *Procl. Ep.* 80; *Stesich. Fr.* 178, Fr. 181; *Paus.* 1, 43; *Hdt.* 4, 103; *Ant. Lib. Met.* 27, 1; *Aesch. Ag.* 1527, 1555; *Pi. P.* 11, 22-23a; *Eur. IT* 5, IA 90; *Nonn. D.* 13, 107.

sempre come *Ifigenia* è citata anche da quegli autori che – seguendo una genealogia secondaria – fanno della giovane una diretta discendente di Teseo e Elena: Pausania⁸ e Antonino Liberale⁹.

1.2 Motivazioni dell'ira di Artemide

Il motivo per cui la dea si sarebbe adirata nei confronti degli Achei, tanto da impedire la loro partenza¹⁰ alla volta di Ilio, ha dato luogo a molteplici versioni: se alcuni autori, infatti, hanno deliberatamente ignorato il motivo del risentimento, altri hanno preferito fornirne un'interpretazione personale.

1.2.1 I due gesti sacrileghi del capo acheo

L'uccisione della cerva e il peccato di ὕβρις, imputabili ad Agamennone, vengono presentati dallo scoliaste del primo libro dell'*Iliade*, dai *Canti Ciprii* e dall'*Elettra* sofoclea.

Nel primo caso lo scolio del codice A¹¹ riferisce quanto segue:

έντεϋθεν οί νεώτεροι ὀρμηθέντες ἰστοροῦσιν ὅτι τῶν Ἑλλήνων ἐν Αὐλίδι, πόλει τῆς Βοιωτίας, ἀθροισθέντων καὶ ἀπλοία κατασχεθέντων, Κάλχας

⁸ Cf. Paus. 2, 22, 6-7: ἔχειν μὲν γὰρ αὐτὴν λέγουσιν ἐν γαστρὶ, τεκοῦσαν δὲ ἐν Ἄργει καὶ τῆς Εἰληθυίας ἰδρυσάμενην τὸ ἱερόν τὴν μὲν παιῖδα ἦν ἔτεκε Κλυταιμνήστρα δοῦναι – συνοικεῖν γὰρ ἦδη Κλυταιμνήστραν Ἀγαμέμνονι –, αὐτὴν δὲ ὕστερον τούτων Μενελάω γήμασθαι. καὶ ἐπὶ τῷδε Εὐφορίων Χαλκιδεὺς καὶ Πλευρώνιος Ἀλέξανδρος ἔπη ποιήσαντες, πρότερον δὲ ἔτι Στησίχορος ὁ Ἰμεραῖος, κατὰ ταῦτά φασιν Ἀργείοις Θησέως εἶναι θυγατέρα Ἰφιγένειαν («Elena, infatti, era incinta, dicono e, dopo aver partorito in Argo, fondò il santuario di Ilizia; quindi affidò la figlia che avea partorito a Clitennestra, ormai moglie di Agamennone, e, in seguito, andò sposa a Menelao. E a questo proposito sia Euforione di Calcide che Alessandro di Pleurone, poeti epici, e, ancor prima di loro, Stesicoro di Imera, narrano, in accordo con gli Argivi, che *Ifigenia* fu figlia di Teseo» Trad. it. di RIZZO 1995, 225-226). È bene precisare che Stesicoro rappresenta *Ifigenia* come figlia di Teseo e Elena nell'*Elena* (Fr. 86 FINGLASS, cf. DAVIS/FINGLASS 2014, 503), mentre nel Fr. 178 F. dell'*Orestea* come discendente di Agamennone e Clitennestra; a questo proposito cf. DAVIES/FINGLASS 2014, 503: «There is no difficulty in supposing that gave her a different parentage in each poem».

⁹ Cf. Ant. Lib. *Met.* 27, 1: Θησέως καὶ Ἑλένης τῆς Διὸς ἐγένετο θυγάτηρ Ἰφιγένεια καὶ αὐτὴν ἐξέτρεφεν ἡ τῆς Ἑλένης ἀδελφὴ Κλυταιμνήστρα, πρὸς δὲ τὸν Ἀγαμέμνονα εἶπεν αὐτὴ τεκεῖν. Ἑλένη γὰρ πυνθανομένων τῶν ἀδελφῶν ἔφη κόρη παρὰ Θησέως ἀπελθεῖν («Teseo e Elena, figlia di Zeus, ebbero una figlia, *Ifigenia*; Clitennestra, sorella di Elena, la crebbe e disse ad Agamennone di averla partorita. Elena infatti, dopo essere stata interrogata dai fratelli, aveva detto di essere partita ancora vergine da Teseo»).

¹⁰ Artemide blocca la flotta achea con una tempesta in Procl. *Ep.* 80; il generico termine ἀπλοία («difficoltà di navigazione») si ritrova, invece, in Aesch. *Ag.* 188; Eur. *IT* 15; *IA* 88; Ant. Lib. *Met.* 27, 2.

¹¹ Il codice A *Venetus Graec.* 882, s. X (anche *Marc. Graec.* 454).

ὁ μάντις ἐξεφώνησε μὴ δύωασθαι εἰς Ἴλιον ἄλλως ἐκπλεῦσαι αὐτούς, εἰ μὴ Ἀγαμέμνων Ἰφιγένειαν τὴν θυγατέρα αὐτοῦ σφαγιάση Ἀρτεμίδι, διὰ τὸ φονεῦσαι αὐτὸν τὴν ἱερὰν αἶγα τὴν τρεφομένην ἐν τῷ ἄλσει καὶ πρὸς τούτῳ καυχησάμενον εἰπεῖν ὅτι οὐδὲ ἡ Ἀρτεμις οὕτως ἂν ἐτόξευσε.¹²

Cominciando di lì i Neώτεροι osservano che poiché i Greci erano raccolti in Aulide, città della Beozia e non potevano salpare per il tempo sfavorevole, l'indovino Calcante disse che non sarebbero potuti salpare verso Troia in altro modo, se Agamennone non avesse sacrificato sua figlia Ifigenia alla dea Artemide, perché gli aveva ucciso la cerva sacra cresciuta nel bosco e oltre a ciò vantandosi aveva detto che nemmeno Artemide avrebbe scoccato una simile freccia.

Per quanto concerne il motivo dell'ira di Artemide presentato nei *Canti Ciprii*, occorre far riferimento alla *Crestomazia* di Proclo¹³, opera nella quale questi ultimi vengono sintetizzati.

καὶ τὸ δεύτερον ἠθροισμένου τοῦ στόλου ἐν Αὐλίδι Ἀγαμέμνων ἐπὶ θηρῶν βαλὼν ἔλαφον ὑπερβάλλειν ἔφησε καὶ τὴν Ἄρτεμιν. μηνίσασα δὲ ἡ θεὸς ἐπέσχεν αὐτοὺς τοῦ πλοῦ χειμῶνας ἐπιπέμπουσα.¹⁴

Mentre per la seconda volta l'esercito era radunato in Aulide, Agamennone colpendo a caccia una cerva disse di superare con il lancio anche Artemide. La dea, irata, li fermò dalla navigazione scatenando delle tempeste.

La variante dell'uccisione dell'animale sacro alla dea e il motivo di vanto del capo acheo sono riportati anche da Sofocle:

πατήρ ποθ' οὐμός, ὡς ἐγὼ κλύω, θεᾶς
παίζων κατ' ἄλσος ἐξεκίνησεν ποδοῖν
στικτὸν κεράστην ἔλαφον, οὗ κατὰ σφαγὰς
ἐκκομπάσας ἔπος τι τυγχάνει βαλῶν.
κακ τοῦδε μηνίσασα Λητώα κόρη
κατεῖχ' Ἀχαιοῦς, ὡς πατήρ ἀντίσταθμον
τοῦ θηρὸς ἐκθύσειε τὴν αὐτοῦ κόρη.¹⁵

Mio padre, come sono venuta a sapere, aggirandosi
nel bosco sacro alla dea con i passi spaventò un

¹² *Schol. ad Il.* 1, 108.

¹³ L'identificazione dell'autore della *Crestomazia* oscilla tra il Proclo grammatico, di origine ignota, vissuto nel II sec. d.C. e il Proclo, filosofo neoplatonico di Costantinopoli, del V sec. d.C. Cf. FERRANTE 1957, 9-14.

¹⁴ *Procl. Ep.* 80.

¹⁵ *Soph. El.* 566-572.

cervo cornuto punteggiato, mentre lo sacrifica
 pronuncia qualche parola tronfia per caso.
 Essendosi adirata per questo la figlia di Latona
 bloccava i Greci, affinché il padre uccidesse
 come vittima parimenti sua figlia.

Riguardo alle parole tronfie, l'interpretazione deducibile – come evidenziato dagli esempi precedenti – sembrerebbe essere quella secondo cui Agamennone avrebbe sostenuto che neppure Artemide, dea della caccia, avrebbe potuto assestare un colpo più preciso.

Occorre ora analizzare la versione dei due mitografi grazie ai quali sembra possibile ricostruire la trama dell'*Ifigenia* sofoclea (§ 3).

Apollodoro riporta ἐπεὶ κατὰ θήραν ἐν Ἰκαρίῳ βαλὼν ἔλαφον εἶπεν οὐ δύνασθαι σωτερίας αὐτὴν τυχεῖν οὐδ' Ἀρτέμιδος θελούσης¹⁶ («Dopo aver colpito una cerva durante una partita di caccia a Icaria, disse che neppure Artemide, se avesse voluto, avrebbe potuto salvarla»¹⁷) ma questo non sarebbe l'unico motivo del risentimento della dea: Atreo, padre di Agamennone, non aveva infatti offerto τὴν χρυσοῦν ἄρνα¹⁸ ad Artemide che ora richiedeva all'Atride il sacrificio della figlia; se da una parte questa versione aggiungerebbe alle due cause tradizionali anche una colpa ancestrale, «on the other hand, we cannot disregard the possibility that Apollodorus, wishing to impart as comprehensive information as he could, put together all the details – garnered perhaps from different sources – that might be considered relevant in this context»¹⁹.

Igino, d'altro canto, fornisce due differenti versioni: *quod Agamemnon in venando cervam eius violavit superbiusque in Dianam est locutus* («Poiché Agamennone, durante la caccia, ferì la cerva di Diana e le si rivolse con parole superbe»²⁰); *Agamemnon Dianae cervam occidit ignarus* («Agamennone uccise la cerva di Diana, ignaro»²¹).

Nella versione di Nonno di Panopoli è presente solamente il dettaglio dell'uccisione dell'animale: νεβροφόνω βασιλῆι φέρων παλινάγρετον αὖρην («riportò il vento per il sovrano, uccisore di un cerbiatto»²²).

¹⁶ Apollod. *Epit.* 3, 21.

¹⁷ Trad. italiana di CIANI 2000⁵.

¹⁸ Cf. HOLMBERG-LÜBECK 1993, 8: «A possible explanation of the reference to the lamb is that at some time he came across a text or a fragment, now lost, containing a passage that mentioned the "golden lamb" in connection with the sacrifice at Aulis».

¹⁹ HOLMBERG-LÜBECK 1993, 9.

²⁰ Hyg. *Fab.* 98, 1.

²¹ Hyg. *Fab.* 261.

²² Nonn. *D.* 13, 115.

1.2.2 Il presagio della lepre gravida nell'Agamennone di Eschilo

In un clima di inquieta attesa, ben rappresentato dall'immagine di apertura di una sentinella pronta a captare segnali che possano indicare la caduta di Troia, i vecchi di Argo avanzano sulla scena domandandosi il motivo dei tanti sacrifici e unguenti che ardono sugli altari della città e della reggia.

Attraverso le parole del Coro viene descritto il presagio, di invenzione eschilea, per cui due aquile, diverse tra loro per colore²³, avrebbero divorato una lepre gravida (114-120). L'interpretazione del prodigio offerta dall'indovino Calcante²⁴ identifica nei rapaci i due Atridi e nel loro infausto pasto la promessa della vittoria su Troia (126).

Secondo tale spiegazione, la spedizione achea, con il favore di Zeus, (che essendo protettore dell'ospitalità non avrebbe potuto esimersi dal condannare il furto di Elena, per mano di Paride), sarebbe riuscita nell'impresa tanto agognata. Artemide, però, mossa a compassione (135) per la morte della lepre e dei cuccioli che portava in grembo e adirata nei confronti degli «alati cani del padre» (136), aveva indotto Calcante a pregare Apollo affinché la dea non esigesse un'altra θυσία, una violenza in cambio di una nuova violenza (cosa che invece accadrà nel prosieguo della tragedia).

Per l'analisi della causa scatenante il risentimento di Artemide sono debitrice all'esaustivo contributo di W. Ferrari²⁵ che sottolinea come il primo sentimento predominante nella dea sia l'οἶκτος, («compassione»); le aquile, però, uccidendo la lepre prima del parto hanno creato una θυσία, («vittima») e per questa ragione l'οἶκτος provato da Artemide si tramuta in φθόνος, («odio»). Il corruccio della dea, scatenato non tanto per l'uccisione della lepre in sé quanto per quella dei cuccioli che l'animale aveva in grembo, verrà placato solamente con un'altra θυσία: a morire non sarà una vittima indistinta, sarà una figlia, sarà Ifigenia.

1.2.3 Sacrificare il frutto più bello dell'anno

Secondo la versione scelta da Euripide per la sua *Ifigenia in Tauride*, l'ira di Artemide scaturì dal giuramento, a cui Agamennone non prestò fede, di offrire in sacrificio il frutto più bello nato in quell'anno:

Ἀγάμεμνον, οὐ μὴ ναῦς ἀφορμίση χθονός,
πρὶν ἂν κόρην σὴν Ἰφιγένειαν Ἄρτεμις

²³ Cf. Aesch. Ag. 123-124 in cui i due Atridi vengono rappresentati «diversi di tempra».

²⁴ Cf. FERRARI 1938, 368. In prima sede, al v. 123, appare l'attributo κεδνός con valenza euripidea oscillante tra «buono» e «prudente», «quasi a influenzare il giudizio che si dovrà dare della sua predizione».

²⁵ Cf. FERRARI 1938, 355-399.

λάβη σφαγεῖσαν: ὅ τι γὰρ ἐνιαυτὸς τέκοι
κάλλιστον, ἤξω φωσφόρῳ θύσειν θεᾶ.²⁶

Agamennone, nessuna nave lascerà questa terra
prima che Artemide abbia ottenuto tua figlia Ifigenia:
infatti, hai promesso alla dea della luce
di sacrificarle il frutto più bello dell'anno.

Lo stesso motivo, ignorato dalle altre fonti greche, verrà ripreso successivamente da Cicerone: *quid Agamemnon? cum devovisset Dianae, quod in suo regno pulcherrimum natum esset illo anno, immolavit Iphigeniam, qua nihil erat eo quidem anno natum pulchrius*²⁷ («E che dire di Agamennone? Avendo promesso a Diana ciò che di più bello sarebbe nato nel suo regno in quell'anno, sacrificò Ifigenia, di cui niente di più bello era nato in quell'anno»).

1.3 La sorte di Ifigenia

La questione dell'effettiva morte della giovane o della sua sostituzione con una cerva (o con un altro animale) è senza dubbio la parte del mito che ha creato più "diffrazione".

Se buona parte delle fonti ha preferito concludere la vicenda con il "lieto fine" (pertanto Ifigenia, giunta in Aulide, non viene effettivamente immolata sull'altare poiché al suo posto viene sacrificata una cerva)²⁸, alcuni autori hanno scelto varianti singolari, tanto particolari quanto degne di nota: Antonino Liberale, ad esempio, narra come la vergine sarebbe stata sostituita da una giovenca, Ἀρτεμις δὲ ἀντί τῆς Ἰφιγενείας παρὰ τὸν βωμὸν ἔφηνε μόσχον²⁹ («Artemide fece comparire una vacca sull'altare al posto di Ifigenia»), mentre lo scolio al v. 644 della *Lisistrata* aristofanea suppone, al posto di Ifigenia, l'offerta sacrificale di un'orsa:

οἱ δὲ τὰ περὶ τὴν Ἰφιγένειαν ἐν Βραυρῶνι φασίν, οὐκ ἐν Αὐλίδι. Εὐφορίων Ἀγχίαλον Βραυρῶνα κενήριον Ἰφιγενείας· δοκεῖ δὲ Ἀγαμέμνων σφαγιάσαι τὴν Ἰφιγενείαν ἐν Βραυρῶνι, οὐκ ἐν Αὐλίδι. καὶ ἄρκτον ἀντ' αὐτῆς οὐκ ἔλαφον φονευθῆναι³⁰.

²⁶ Eur. *IT* 18-21.

²⁷ Cic. *Off.* 3, 25, 95.

²⁸ La prima attestazione risale ai *Canti Ciprii*, cf. Procl. *Ep.* 80; cf. inoltre Lycophr. *Alex.* 191; Eur. *IT* 28-29, *IA* 1591-1593; Nonn. *D.* 13, 108. Per una relazione tra il sacrificio di Ifigenia e quello di Isacco, cf. HOLMBERG-LÜBECK 1993, 7.

²⁹ Ant. Lib. *Met.* 27, 3.

³⁰ *Ex editione* HANGARD 1996, 33-34.

Altri dicono che i fatti relativi ad Ifigenia si siano svolti a Brauron e non in Aulide. Euforione: «Brauron, cenotafio di Ifigenia vicino al mare»³¹. Sembra, infatti, che Agamennone abbia sacrificato Ifigenia non in Aulide e che un'orsa sia stata data al suo posto, non una cerva.³²

Continuando la disamina degli autori che hanno innovato in qualche misura il mito, ad Eschilo può essere attribuito il ruolo di *πρώτος ευρετής* in quanto nella *parodos* dell'Agamennone, pone l'attenzione sul peso morale di un padre portato a sacrificare la propria figlia. A partire dal v. 206, Eschilo con abile maestria introduce il tormentato monologo di Agamennone, in cui vengono esplicitate due alternative possibili, anche se entrambe *βαρεῖα*: rifiutare quanto imposto dalla divinità (ipotesi esposta nella lunghezza di un verso) o uccidere Ifigenia (eventualità descritta con minuzia di particolari nei vv. 207-211).

Come acutamente sottolineato da Ferrari³³, il capo acheo cerca di addurre giustificazioni razionali al gesto che sta per compiere: da una parte sottolinea quanto il sacrificio sia effettivamente necessario (214-217), dall'altra parla in maniera distaccata della vittima che sta per sacrificare (215, *παρθενίου αἵματος* «sangue della vergine»), anche se poco prima aveva utilizzato espressioni consone a un padre angosciato³⁴.

Agamennone, ambizioso calcolatore, subisce dunque una trasformazione profonda fino ad arrivare a diventare il sacrificatore della figlia (224-225).

Inizia così l'ultima parte della *parodos* in cui viene compiuta l'uccisione di Ifigenia, personaggio "assente" fisicamente dalla scena, la cui "presenza" è rappresentata solo attraverso la voce del coro narrante³⁵. Presa coscienza della tragica fine che la attende, Ifigenia prega e supplica Agamennone (228): sarà proprio il motivo del *padre* a caratterizzare tutta la scena³⁶.

Il capo acheo, indifferente alle invocazioni, ordina ai ministri (231) di prendere la vittima e sollevarla in alto, affinché la depongano sull'altare, come una capra sacrificale.

Impossibilitata a parlare per via del bavaglio impostole affinché non potesse proferire *ἄρα* (235-238) verso la sua stirpe, Ifigenia cerca di muovere a compassione i suoi aguzzini scagliando occhiate commoventi, paragonate a dardi.

³¹ Euphor. Fr. 91 POWELL.

³² Trad. it. di FRANCIOSI 2010, 164.

³³ Cf. FERRARI 1938, 386.

³⁴ Cf. Aesch. Ag. 207: *εἰ τέκνον δαίξω* («se trafiggerò mia figlia»); 210: *πατρῴους χέρας* («le mie mani di padre»).

³⁵ Cf. BONANNO 2006, 200.

³⁶ Cf. FERRARI 1938, 390: lo studioso riporta a titolo esemplificativo v. 231: *φράσεν πατήρ* («disse il padre»); 243: *πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας* («nelle sale paterne»); 244: *πατρὸς φίλου παιῶνα* («peana del caro padre»).

I versi finali, attraverso l'utilizzo del *flashback*, descrivono la giovane intenta a intonare il peana beneaugurante (246-247), mentre si muove per le stanze della casa paterna (244), bella come un dipinto (242).

Conclude la *parodos* la battuta del Coro (248) che si rifiuta di terminare la narrazione poiché non può raccontare ciò a cui non ha partecipato.

Fino in fondo Eschilo sembra voler rispettare il tabù dell'uccisione di fronte al pubblico³⁷.

Il tragediografo, dunque, innova il mito evitando di narrare la sostituzione sull'altare per opera di Artemide e il conseguente trasferimento di Ifigenia presso i Tauri; rimarca, altresì, «il calcolo politico di Agamennone nel prendere la sua decisione e la crudeltà del farla eseguire»³⁸.

La scelta di non concludere l'episodio con il lieto fine della sostituzione è compiuta anche da Lucrezio che utilizza l'*Agamennone* eschileo come modello³⁹ per la realizzazione del racconto. Di tutti gli elementi utilizzati da Perutelli⁴⁰ per il raffronto tra i due autori, è rilevante sottolineare come, nonostante l'*Agamennone* eschileo si presenti più combattuto sul da farsi rispetto a quello lucreziano, non venga tralasciato il risentimento per un gesto di tale portata: il Coro, infatti, esprime tutta la sua indignazione verso una religione che porta a compiere gesti scellerati mediante l'utilizzo dei tre aggettivi *δυσσεβής* *ἄναγνος* e *ἀνίερος* (219-220) che richiamano il campo semantico sacro negato dal prefisso *δυσ-* o dall'*ἄ* privativa; lo stesso paradosso viene formulato da Lucrezio con l'accostamento di *casta* a *inceste*:

*sed casta inceste nubendi tempore in ipso
hostia concideret mactatu maesta parentis,
exitus ut classi felix faustusque daretur.*⁴¹

ma perché empicamente pura, proprio nell'età da matrimonio,
cadesse vittima mesta immolata dal padre,
affinché fosse concessa alla flotta una partenza felice e fausta.

I due autori presentano, pertanto, non solo la medesima valutazione dell'episodio ma sottolineano il paradosso di quei gesti sacri all'apparenza, empi alla prova dei fatti.

³⁷ Cf. BONANNO 2006, 209.

³⁸ Cf. FERRARI 1938, 397.

³⁹ Cf. PERUTELLI 1998, 196: «Il modello (*scil.* Eschilo) si rivelerà fondamentale per tutti gli elementi che concorrono alla resa di Lucrezio».

⁴⁰ Cf. PERUTELLI 1998, 197-200.

⁴¹ *Lucr. Rer Nat.* 1, 98-100.

1.4 La sopravvivenza di Ifigenia

Nella maggior parte delle fonti il mito termina con il sacrificio della vergine. L'eccezione più conosciuta è senza dubbio *Ifigenia in Tauride*:

ἀλλ' ἐξέκλεψεν ἔλαφρον ἀντιδοῦσά μου
 Ἄρτεμις Ἀχαιοῖς, διὰ δὲ λαμπρὸν αἰθέρα
 πέμψασά μ' ἐς τήνδ' ὤκισεν Ταύρων χθόνα.⁴²

Ma Artemide mi tolse agli Ateniesi, avendomi sostituita
 con una cerva, mi mandò, attraverso l'etere
 luminoso, ad abitare in questa terra dei Tauri.

In realtà, il motivo del trasferimento in Tauride non deve essere ritenuto un'innovazione euripidea in quanto già presente nel racconto dei *Canti Ciprii* (cf. Procl. *Ep.* 80): Ἄρτεμις δὲ αὐτὴν ἐξαργάσασα εἰς Ταύρους μετακομίζει καὶ ἀθάνατον ποιεῖ, («ma Artemide avendola rapita, la trasporta presso i Tauri e la rende immortale»).

Anche nella versione di Antonino Liberale Ifigenia diviene sacerdotessa in Tauride, precisamente del locale culto di Artemide Tauridea:

αὐτὴν δὲ προσωτάτω τῆς Ἑλλάδος ἀπήνεγκεω εἰς τὸν Εὐξείνιον λεγόμενον Πόντον παρὰ Θόαντα τὸν Βορυσθένους παῖδα. Καὶ τὸ μὲν ἔθνος ἐκεῖνο τῶν νομάδων ἐκάλεσε Ταύρους, ἐπεὶ ἀντὶ τῆς Ἰφιγενείας παρὰ τὸν βωμὸν ἔφηνε ταῦρον, αὐτὴν δ' ἀπέδειξεν ἱέρειαν Ἀρτέμιδος Ταυροπόλου⁴³.

trasportò la ragazza lontano dalla Grecia, presso il Ponto, chiamato Eusino, vicino a Toas, figlio di Boristene. Chiamò quel popolo di pastori i Tauri, poiché fece comparire, sull'altare, un toro al posto di Ifigenia, la quale divenne sacerdotessa di Artemide Tauridea.

La trasformazione in sacerdotessa dei Tauri non è l'unica metamorfosi proposta dalle fonti: Stesicoro, ad esempio, afferma che Ifigenia sarebbe, in realtà, divenuta Ecate:

Στη[σίχορος] δ' ἐν Ὀρεστεῖ[αι κατ]ακολουθήσας [Ἡσιό]δω τὴν Ἀγαμέ[μνονος] Ἰφιγηνείαν εἶ[ναι τῆ]ν Ἑκάτην νῦν [ὀνομαζ]ομένην [...
 (quae sequuntur valde incerta praeter voc. Ταφόν)⁴⁴

⁴² Eur. *IT* 28-30.

⁴³ Ant. Lib. *Met.* 27, 3.

⁴⁴ Fr. 178 Philod. *De Piet.* (= Fr. 215 PMGF)

Stesicoro nell'*Orestea* conformandosi ad Esiodo (sostiene) che Ifigenia, figlia di Agamennone, è quella che è chiamata oggi Ecate...
(le parole che seguono sono molto incerte, eccetto il termine "tomba").

D'altro canto, Esiodo ritiene che la giovane venga divinizzata in Ἄρτημις Εἰνοδίη:

αὐτήν δ' ἐλαφιβό]λος ἰοχέαιρα
ρεῖα μάλ' ἐξασά[ωσε, καὶ ἀμβροσ]ίην [ἐρ]ατε[ινὴν
στάξε κατὰ κρη]θεν, ἵνα οἱ χ]ρῶς [ἔ]μπε[δ]ο[ς] εἴη,
θῆκεω δ' ἀθάνατο[ν καὶ ἀγήρ]αον ἦματα πάντα.
τὴν δὴ νῦν καλέο[υσιν ἐπὶ χ]θονὶ φύλ' ἀν[θρώπων
Ἄρτεμιν εἰνοδί]ην, πρόπολον κλυ]τοῦ ἰ[ο]χ[ε]αίρ[η]ς.⁴⁵

ma lei salvò agevolmente la dea cacciatrice di cervi,
la saettatrice, e sul capo le versò amabile ambrosia
affinché il suo corpo rimanesse sempre fresco
e la fece immortale e priva di vecchiaia per tutti i suoi giorni.
Ed ora le stirpi degli uomini sulla terra la chiamano Artemide protettrice delle strade, ministra dell'inclita dea saettatrice.⁴⁶

Pausania riassume il dettaglio esiodico secondo cui la giovane verrebbe trasformata in una divinità, ma con una differenza: anche in questo caso, infatti, la vergine sopravviverebbe come Ecate, οἶδα δὲ Ἡσίοδον ποιήσαντα ἐν Καταλόγῳ Γυναικῶν Ἰφιγένειαν οὐκ ἀποθανεῖν, γνώμη δὲ Ἀρτέμιδος Ἐκάτην εἶναι⁴⁷ («so che Esiodo dice, nel *Catalogo delle donne*, che Ifigenia non morì, ma sopravvisse come Ecate per volere di Artemide»⁴⁸).

La differenza tra le tre versioni (Stesich. Ifigenia → Ecate; Hes. Ifigenia → Ἄρτημις Εἰνοδίη; Paus. Ifigenia → Ecate) è più apparente che reale⁴⁹.

Ecate e Artemide sono due divinità spesso associate per il loro campo d'azione relativo alle donne prossime al matrimonio o a quelle in stato di gravidanza; allo stesso modo Enodia, dea della Tessaglia, è attiva nel medesimo ambito infantile: sono, infatti, state rinvenute a Larissa tre iscrizioni risalenti all'inizio del V sec. in cui viene chiesta la protezione della dea per un bambino.

⁴⁵ Fr. 23a M-W (= P. Oxy 2481 Fr. 5 col. I).

⁴⁶ Trad. it. di COLONNA 2011, 141.

⁴⁷ Fr. 23b M-W (= Paus. *Per.* 1, 43, 1).

⁴⁸ Trad. it. di MUSTI 1982, 229.

⁴⁹ Cf. DAVIES/FINGLASS 2014, 502-503.

La prima iscrizione⁵⁰ compare sulla base di una statua in cui, in un piccolo foro, è stata rinvenuta una chiave di ferro che suggerisce il posizionamento della scultura vicino a qualcosa che la chiave potesse, simbolicamente o realmente, aprire o chiudere. Viste le piccole dimensioni e la richiesta rivolta a favore di un bambino si suppone un contesto domestico, verosimilmente di fronte alla porta di una casa privata.

La seconda iscrizione⁵¹ è stata rinvenuta su una base marmorea all'interno di un edificio privato; la sua posizione originaria è sconosciuta ma il suo uso domestico fa presupporre anche per questo reperto una collocazione adiacente all'ingresso di casa.

La terza iscrizione⁵², proveniente da una stele di marmo, riporta la capacità riconosciuta a Enodia di respingere i mali⁵³.

Dall'analisi delle stele risulta evidente come la forza protettrice attribuita ad Ecate possa aver favorito l'identificazione con Enodia, guardiana delle entrate (il suo nome, letteralmente ἐν ὁδός, suggerisce la presenza della dea nelle strade per vigilare su coloro che entravano in città o nella via di fronte alle case per proteggere gli abitanti).

È impossibile sapere se la pratica di erigere statue a Enodia sia nata in Tessaglia o se si sia sviluppata in seno al culto di Ecate; è opportuno però sottolineare come al tempo delle iscrizioni sopra riportate le due dee fossero virtualmente identificate.⁵⁴

Ἐνοδία, Εἰνοδία nel caso esiodeo, è un epiteto usato in riferimento ad Artemide; ma visto quanto sopra descritto e portando ad esempio alcuni passi tragici⁵⁵, si può supporre con certezza che fosse usato come distintivo anche per Ecate. Data l'associazione Artemide – Ecate, accomunate dal medesimo epiteto, e Artemide – Ifigenia, è dunque possibile stabilire una relazione anche tra Ecate ed Ifigenia, dimostrano l'effettiva coincidenza tra la versione stesicorea e quella esiodea.

⁵⁰ IG IX.2 575: Ἀργεία : μ' ἀνέθεκε ὑπὲρ πα[ι]δός // τόδ' ἄγαλμα· εὕξατο : δ' Ἀγέ[τ]ορ φαστικᾶι : Ἐνοδίαι.

⁵¹ IG IX.2 577: Ἐν[οδία] Σταθμία // Ἀγα[θί]ς Ἀτθονεϊτε[ί]α // εὕξαμένα πὲρ [τ]ο[ί] // π[αιδ]ός Φου[—]. ὙΟΩ[—]

⁵² IG IX.2 576: Ἐνοδίας Ἀλεξεατίδος.

⁵³ Si noti la somiglianza con la funzione apotropaica delle statue raffiguranti Ecate contro le presenze oscure che si credeva minacciassero le vie cittadine e i passanti: a titolo esemplificativo: Ar. V. 802-4 κἄν τοῖς προθύροις ἐνοικοδομήσοι πᾶς ἀνήρ / αὐτῷ δικαστηρίδιον μικρὸν πάνυ, / ὥσπερ Ἐκάταιον, πανταχοῦ πρὸ τῶν θυρῶν, «Ogni uomo nei propri vestiboli costruisca / un piccolo tribunale, davvero piccolo / come una cappella di Ecate in ogni luogo davanti alle porte».

⁵⁴ Cf. DAVIES/FINGLASS 2014, 502-503; JOHNSTON 1999, 208, 213-214, 238-249; MAZZOLA 2006, 311-312.

⁵⁵ Cf. Soph. Ant. 1199; Eur. Hel. 570.

2. I FRAMMENTI TRADITI DELL'*IFIGENIA* SOFOCLEA

Dell'*Ifigenia* sofoclea – la cui data di rappresentazione non è possibile stabilire con certezza⁵⁶ – sono pervenuti nove passi, di cui uno di incerta attribuzione e due frustoli papiracei (sulla cui paternità sofoclea gli studiosi non concordano).

I frammenti, giunti attraverso le citazioni di testimoni indiretti, constano di singoli vocaboli, che poco o nulla giovano alla ricostruzione della trama drammatica; in quattro casi, relativamente più fortunati, la lunghezza non supera i due versi.

La numerazione dei singoli *excerpta* segue quella utilizzata da Pearson (1917) e, successivamente, adottata da Radt (1977); tra parentesi verrà riportata la nota- zione impiegata da Nauck (1889).

Come premessa alla seguente analisi, che talvolta può apparire ripetitiva nei rimandi a un ristretto numero di studiosi, tengo a precisare che, nonostante l'aggiornata bibliografia delle edizioni critiche e dei commentari dei frammenti sofo- clei redatta da J.P. Finglass (2017), pochi risultano, ad oggi, i filologi che abbiano svolto un'analisi critica e approfondita di tutti i passi dell'*Ifigenia*, non limitandosi alla generica constatazione che l'esiguo numero impedisce maggiori approfondi- menti.

2.1 Fr. 305 (284 N)

σὺ δ', ᾧ μεγίστων τυγχάνουσα πενθερῶν

Tu acquisti così un genere graditissimo.

Il verso è riportato da Fozio nel *Lessico*:

Πενθερά: τῷ νυμφίῳ ἢ τῆς κόρης μήτηρ. καὶ πενθερός ὁ πατήρ. Εὐριπίδες δὲ γαμβρὸν αὐτὸν παρὰ τάξιν λέγει...Σοφοκλῆς δὲ τὸ ἔμπαλιν εἶπε γὰρ πενθερὸν τὸν γαμβρὸν ἐν (ἐν om. Sud.) Ἰφιγενείᾳ. Ὀδυσσεύς φησι πρὸς Κλυταιμνήστραν περὶ Ἀχιλλέως. 'σὺ – πενθερῶν', ἀντὶ τοῦ γαμβρῶν⁵⁷.

⁵⁶ Non sono state avanzate ipotesi di datazione della tragedia da parte di alcuno studioso eccetto SOMMERSTEIN 2012, 197: «There is one certain case in which a play of Euripides was followed by one of Sophocles [...]. Against this there are at least six cases in which it is certain or highly probable that Sophocles' play came first (*Andromeda, Antigone, Hermione/Andromache, Iphigeneia, Oedipus and Polyxena/Hecuba*)».

⁵⁷ Secondo una lettura di E.V. Maltese (*mihi per litteras*) il termine γαμβρός, come anche πενθερός, presenta una "copertura di situazioni" sicuramente più estesa rispetto ai termini moderni, più specifici; questo perché in una fase arcaica l'organizzazione familiare non richiedeva, nel consegnare una denominazione all'esterno, una tale precisione di ruoli. Essendo quella greca un'organizzazione per clan, vi rientravano le parentele acquisite per vicende coniugali,

Suocera: ciò che è la madre della ragazza per lo sposo. Suocero, ciò che è il padre. Euripide chiama quello genero indipendentemente dal ruolo. Sofocle al contrario: dice infatti suocero il genero nell'*Ifigenia*. Odisseo a Clitennestra riguardo ad Achille 'tu acquisti...graditissimo', al posto di genero.⁵⁸

Vista la specificità dei termini concernenti l'ambito familiare, utilizzati da Fozio, non concordo con la generica traduzione che Paduano⁵⁹ fornisce di *πενθερῶν*, «congiunti»; Pearson⁶⁰, dal canto suo, evidenzia come *πενθερῶν* sia da ritenere un plurale allusivo, qualora si accetti come soggetto sottinteso Achille, che, in seguito alle nozze, sarebbe divenuto il legittimo genero di Clitennestra⁶¹.

La maggior parte della critica è concorde⁶² nell'attribuire il frammento al discorso pronunciato da Odisseo alla figlia di Tindaro: l'uomo, giunto presso la regina ad Argo⁶³, avrebbe cercato di dissuaderla affinché concedesse ad Ifigenia di raggiungere l'amato padre, attraverso la scusa del presunto matrimonio con il Pelide.

Da questo primo frammento si evince come Odisseo abbia avuto un ruolo considerevole all'interno del dramma: egli, infatti, non solo doveva essere al corrente dell'imbroglio, ma avrebbe ricoperto il ruolo di ideatore e conduttore dell'inganno stesso⁶⁴.

Oltre all'intervento di Odisseo, il frammento ci conferma la presenza sulla scena di Clitennestra.

conferendo alla terminologia greca questa sfumatura elastica e ingannevole. Risulta compito nostro sostituire il termine appropriato ogni volta che si riesca a ricostruire la situazione.

Per la medesima questione riguardante il termine *πενθερῶν*, cf. LUCAS DE DIOS 1983, 150, n. 522.

⁵⁸ Phot. *Lex.* 410, 13. (= Sud. π 963 A.)

⁵⁹ Cf. PADUANO 1982, 899.

⁶⁰ Cf. PEARSON 1917, 220.

⁶¹ Della medesima opinione sono LLOYD-JONES 1966, 139: «But you, who are getting for your daughter a husband with great parents» (da evidenziare la resa del termine *μεγίστων* nell'accezione di "genitori illustri"); SUTTON 1984, 65: «you, gaining a great son - in - law»; WRIGHT 2018, 97: «but you, who are gaining a very great son - in - law».

⁶² Cf. PEARSON 1917, 218-219; ZIELINSKI 1925, 271; SÉCHAN 1931, 384-385; JOUAN 1966, 273; SUTTON 1984, 65; STOCKERT 1992, 54; ARETZ 1999, 84; JOUANNA 2007, 633; *contra* WRIGHT 2018, 97 il quale presuppone che a parlare sia Agamennone.

⁶³ Cf. ZIELINSKI 1925, 272; SÉCHAN 1931, 384; JOUAN 1966, 273.

⁶⁴ Cf. JOUAN 1966, 273: «(Ulysse) c'était sans doute lui qui inventait le subterfuge du faux mariage, qui obtenait l'accord d'Agamemnon et d'Achille, et qui se chargeait de la mise en oeuvre»; LUCAS DE DIOS 1983, 149: «En primer lugar, es de destacar, en la versión de nuestro poeta, la intervención de Odiseo (Fr. 305), que debía de tener, probablemente, un papel importante en la estrategia de hacer venir a la muchacha»; ARETZ 1999, 84: «Die Heiratsintrige wird also hier durch Odysseus ins Werk gesetzt».

2.2 Fr. 306 (285 N)

ὄξηρόν ἄγγος οὐ μελισσοῦσθαι πρόπει

Non bisogna mettere miele nel vaso dell'aceto

μελιττοῦσθαι codd. : οὐχὶ μελιττοῦσθαι Nauck

Il verso è riportato nell'*Appendix proverbiorum*:

ὄξηρόν – πρόπει' ἐπὶ τοῦ ἀναξίου. Σοφοκλῆς Ἴφιγενία⁶⁵.

'Non bisogna...aceto'; riguardo a una cosa indegna. Nell'*Ifigenia* di Sofocle.

Il significato del proverbio – come sottolineato unicamente da Pearson⁶⁶ – è simile a un versetto del Vangelo di Matteo:

οὐδὲ βάλλουσιν οἶνον νέον εἰς ἀσκοὺς παλαιούς· εἰ δὲ μή γε, ῥήγνυνται οἱ ἀσκοί, καὶ ὁ οἶνος ἐκχεῖται καὶ οἱ ἀσκοὶ ἀπόλλυνται· ἀλλὰ βάλλουσιν οἶνον νέον εἰς ἀσκοὺς καινοὺς, καὶ ἀμφοτέροι συντηροῦνται⁶⁷.

Né si mette vino nuovo in otri vecchi, altrimenti si rompono gli otri e il vino si versa e gli otri van perduti. Ma si versa vino nuovo in otri nuovi, e così l'uno e gli altri si conservano.

Trattandosi di una frase proverbiale è impossibile dedurre per quale personaggio Sofocle abbia ideato tale battuta; è interessante rilevare, però, come nell'*Agamennone* eschileo (322-323) compaia un'espressione simile: ὄξος τ' ἄλειφά τ' ἐγχεάς ταύτῳ κύτει / διχοστατοῦντ' ἄν, οὐ φίλω, προσεννέποις («versando aceto e grasso nello stesso vaso / potreste chiamarli inconciliabili nemici») in bocca a Clitemestra. Risulta forse troppo azzardato presupporre che anche in questo caso sia proprio la madre della protagonista a pronunciare il detto?

2.3 Fr. 307 (286 N)

νόει πρὸς ἀνδρὶ χρῶμα πουλύπους ὅπως

πέτρα τραπέσθαι γνησίου φρονήματος

⁶⁵ Cf. *Appendix proverbiorum* 4. 27 (= *Corpus paroemiographorum Graecorum* I, 440, 6).

⁶⁶ Cf. PEARSON 1917, 220.

⁶⁷ Matth. *Evang.* 9, 17.

Pensa, nei riguardi di quell'uomo, a cambiare colore
come il polipo sullo scoglio, mutando il tuo vero animo.⁶⁸

νοῦν δεῖ Porson : παρ' ἀνδρὶ Reiske : πρὸς ἄνδρα Gomperz : χρώμα Reiske, Bergk : σῶμα cod.

Il frammento, giunto attraverso la mediazione di Ateneo di Naucrati, riporta:

νόμοίως φησὶ καὶ Σοφοκλῆς ἐν Ἰφιγενείᾳ ἄνοι ... φρονήματος'

allo stesso modo disse Sofocle nell'*Ifigenia* 'pensa ... animo'⁶⁹.

Lo stratagemma della mimetizzazione⁷⁰, utilizzato dal polipo per sfuggire alla vista dei nemici o per ingannare le prede⁷¹, divenne proverbiale per indicare un uomo astuto capace di adattarsi alle circostanze: Πολύποδος πολυχρόου νόον ἴσχε⁷² («Irrobustisci la mente del polipo variamente colorato»).

Le congetture riguardanti l'interpretazione di questo passo sono molteplici: si può supporre, infatti, che sia pronunciato da Odisseo – Welcker⁷³ sostiene questa tesi – ; che, utilizzato in un senso generico, abbia a che fare con gli imbrogli di cui è capace il Laerziade (come si evince dal commento di Sutton⁷⁴); oppure, se si accetta la traduzione di ἀνδρὶ con (marito), è possibile che il verso appartenga al discorso che Clitennestra rivolge alla figlia Ifigenia, come ipotizzato dalla maggior parte dei commentatori⁷⁵.

⁶⁸ PADUANO 1982, 899.

⁶⁹ Ath. 12, 513B.

⁷⁰ Interessante il rimando di ELLENDT 1958, 640 al commento delle *Phalaridis epistolae* di LENNEP 1823,216; quest'ultimo istituendo un paragone tra i modi di dire riguardanti i camaleonti e i polipi, così commenta: «Saepe hoc eive simile a polypi natura sumtum proverbium in adultores dictum [...]. Polypi autem in hac comparatione meminere plures ex antiquioribus [...], Sophocles, Alcaeus comicus, alii».

⁷¹ Cf. PEARSON 1917, 220.

⁷² *Corpus paroemiographorum Graecorum* I, 8, 144.

⁷³ Cf. WELCKER 1839, 107; cf. RADT 1977 (*TrGF* IV), 272: «[Welcker] censuit Ulixem haec Clytaemnestrae dixisse».

⁷⁴ Cf. SUTTON 1984, 65: «“Learn to adapt the color of your thought / to match the man you are with, as the / polyps conceals itself by matching the / color of the rock to which it clings”. This fragments may have to do with the wily machinations of Odysseus, who orchestrated the luring of Iphigeneia».

⁷⁵ Cf. BERGK 1833, 15: «verba...haec esse puto Clytaemnestrae, quae Iphigeniae, quam Achillis uxorem fore arbitratur, praecepta dat»; DIDOT 1846, 254: «Quae si recte explicata sunt, convenient Clytemnestrae filiam docenti, quomodo maritum habere debeat»; LUCAS DE DIOS 1983, 151: «Se ha supuesto que es Clitemestra, aquí, la que está dando consejos a Ifigenia como inminente desposada»; LLOYD-JONES 1996, 141: «Perhappss advice given by Clytemnestra to her daughter».

2.4 Fr. 308 (287 N)

τίκτει γὰρ οὐδὲν ἐσθλὸν εἰκαία σχολή

Un ozio inutile non produce niente di buono⁷⁶

ἡ λῖαν σχολή Nauck

Il frammento è ricavabile da Stobeo:

Σοφοκλέους Ἴφιγενείας. 'τίκτει ... σχολή'. θεὸς δὲ τοῖς ἀργοῦσιν οὐ παρίσταται.⁷⁷

Sofocle nell'*Ifigenia*. 'un ozio ... buono'. La divinità non si avvicina agli inoperosi.⁷⁸

I commentatori⁷⁹ esplicano come il passo debba essere riferito, senza esitazioni, alla ferma in Aulide, imposta dalla dea Artemide agli Achei.

Radt⁸⁰ – cautamente – ipotizza che il verso possa essere stato pronunciato da uno dei due Atridi o dal coro dei soldati achei. Quest'ultima congettura si baserebbe su un parallelismo con un frammento dell'*Iphigenia* di Ennio; sebbene Pearson abbia avuto modo di sottolineare che: «Ennius in his play bearing this title, is believed to have followed Euripides»⁸¹, un frammento riportato da Aulio Gellio ha dimostrato come il coro della tragedia enniana fosse effettivamente formato dai soldati argivi:

Quocirca statim proferri Iphigeniam Q. Enni iubet. In eius tragoediae choro inscriptos esse hos versus legimus:
otio qui nescit uti,
*plus negoti habet quam, cum est negotium, in negotio.*⁸²

A questo proposito ordinò di portare subito l'*Ifigenia* di Quinto Ennio. Nel coro di questa tragedia leggiamo questi versi che sono stati scritti:

⁷⁶ PADUANO 1982, 899.

⁷⁷ Quest'ultima parte, ritenuta parte del frammento sofocleo ancora in DIDOT 1846, secondo PEARSON 1917, 220 «was first separated from it by Wagner». NAUCK lo inserisce fra i *fragmenta* adesposta (Fr. 440).

⁷⁸ Stob. *Flor.* 30, 6 (= 3, 664, 12 Hense).

⁷⁹ Cf. PEARSON 1917, 221-222; LUCAS DE DIOS 1983, 151; ARETZ 1999, 84; SUTTON 2014, 65; WRIGHT 2018, 97.

⁸⁰ Cf. RADT 1977 (*TrGF* IV), 272.

⁸¹ Cf. PEARSON 1917, 219.

⁸² Aul Gell. *N.A.* 19, 10, 12.

“Chi non sa usare l’ozio,
ha più lavoro che quando c’è lavoro, nell’occupazione”.

Vista la composizione del Coro e la somiglianza tra il frammento enniano e il Fr. 308 dell’*Ifigenia* sofoclea, Bergk⁸³ e Welcker⁸⁴ hanno supposto che la fonte di Ennio non fosse da ricercare in Euripide, quanto piuttosto in Sofocle. Di parere contrario appare Lloyd-Jones che, nella nota introduttiva alla sua analisi dei frammenti sofoclei, evidenzia: «this can hardly be substantiated»⁸⁵.

2.5 Fr. 309 (288 N)

ἀκρουχεῖ

frequenta le alture

ἀκροῦχε Wagner : ἀκρ’ὄχεῖ Schmidt (propter ordinem litterarum ap. Hsch.)

Il verbo è tradito dal *Lessico* di Esichio di Alessandria:

ἀκρουχεῖ. ἀκρον ἔχει. Ἄκρον δὲ ὄρος τῆς Ἀργείας, ἐφ’ οὗ Ἀρτέμιδος ἱερὸν ἰδρύσατο Μελάμπους καθάρας τὰς Προϊτίδας, ἤγουν ταις Χάρισιν. Σοφοκλῆς Ἰφιγενεία.⁸⁶

Frequentare le alture. Arrivare fino in cima. Acron è un monte di Argo, sul quale Melampo fondò il tempio di Artemide dopo aver purificato le Pretidi, ovvero alle Grazie. Nell’*Ifigenia* di Sofocle.

ὄρος Musurus : -ους codd. ἤγουν ταις Χάρισιν Unger

Didot, nel suo commento, pone l’attenzione sul fatto che il verbo possa essere posto in correlazione con la dea Artemide: «Diana a Clytaemnestra invocatur ut filiam immolatam in patre, cui dea quoque irata fuir, ulciscatur»⁸⁷. Pearson, concorde, suppone⁸⁸ che Sofocle abbia utilizzato il verbo nel significato di «dwells on the heights» e che Artemide ne sia il soggetto. Il culto della dea, aggiunge il

⁸³ Cf. BERGK 1833, 15.

⁸⁴ Cf. PEARSON 1917, 219.

⁸⁵ LLOYD-JONES 1996, 139.

⁸⁶ Hsch. α 2634 LATTE.

⁸⁷ DIDOT 1846, 254.

⁸⁸ Cf. PEARSON 1917, 222.

commentatore, si sarebbe sviluppato sulla sommità del monte situato presso Argo⁸⁹. Radt, sulla scia dei predecessori, supporta la medesima tesi, aggiungendo «Wagner ad Dianam referens»⁹⁰. Fuori dal coro, Sutton⁹¹ pone in rilievo la questione per cui il frammento sembrerebbe effettivamente riferirsi ad Artemide, ma non proverebbe l'effettivo intervento da parte della dea. Il più recente commento ai frammenti tragici greci di Wright esplica «is apparently an allusion to Artemis, who was worshipped at mountain-top sanctuaries in Epidaurus, Arcadia and elsewhere»⁹².

2.6. Fr. 310 (289 N)

βασίλη

regina

Come per il precedente frammento, anche in questo caso il sostantivo ci è noto grazie a Esichio:

βασίλη. Βασίλεια. Σοφοκλῆς Ἰφιγενία⁹³.

Regina: potere regio. Sofocle nell'*Ifigenia*.

βασίλ, ἡ βασίλεια codd : βασίλη, ἡ βασίλεια. Pearson : βασιλή, ἡ βασίλεια Musurus : βασίλη, ἡ βασίλεια Valckenaer

Appare rilevante evidenziare come *βασίλη* sia stato utilizzato da Erodoto, in riferimento ad Artemide in Tracia⁹⁴; in mancanza di ulteriori dettagli circa il contesto in cui il frammento è calato e non avendo altre occorrenze del termine all'interno della produzione sofoclea⁹⁵, non possiamo stabilire se l'autore abbia impiegato il sostantivo nella medesima accezione utilizzata dallo storico.

Degna di menzione l'ipotesi di Didot⁹⁶, secondo cui il termine farebbe parte del saluto rivolto dal Coro a Clitennestra.

⁸⁹ A sostegno di questa tesi si osservi Hsch. α. 2565 LATTE: Ἀκρία. ἔστι δὲ καὶ ἡ Ἔρα καὶ Ἄρτεμις καὶ Ἀφροδίτη προσαγορευομένη ἐν Ἄργει, κατὰ τὸ ὅμοιον ἐπ' ἄκρῳ ἰδρυμένα. («Akria. È chiamata Era, Artemide e Afrodite in Argo, che si trova sul monte con il medesimo nome»).

⁹⁰ Cf. RADT 1977 (*TrGF* IV), 273.

⁹¹ Cf. SUTTON 1984, 65.

⁹² WRIGHT 2018, 97.

⁹³ Hsch. β 280 LATTE.

⁹⁴ Cf. Hdt. 4, 32.

⁹⁵ RIGO 1996, 85, s.v. *βασίλη*.

⁹⁶ DIDOT 1846, 254.

2.7. fr. 311 (290 N)

πύνδαξ (de capulo)

elsa della spada

Per questo frammento disponiamo di due fonti, la prima delle quali è Esichio:

ἀπυνδάκωτος, ἀπύθμενος. Σοφοκλῆς Τριπτολέμω. ἐν δὲ Ἰφιγενία πύνδακα τοῦ ξίφους τὴν λαβὴν ἔφη⁹⁷.

Privo di fondo. Privo di base. Sofocle nel *Trittolema*. Nell'*Ifigenia* parla della presa dell'impugnatura del pugnale.

Il secondo autore a cui facciamo riferimento è Eustazio di Tessalonica:

Σοφοκλῆς δὲ καὶ τὴν λαβὴν τοῦ ξίφους πύνδακα εἶρηκεν, ὡς φησὶ Πausανίας⁹⁸.

Sofocle ha parlato della presa dell'impugnatura del pugnale, come dice Pausania.

È opportuno evidenziare come πύνδαξ risulti essere la sola occorrenza all'interno di tutta la produzione sofoclea⁹⁹; pur non disponendo di dettagli sufficienti per ipotizzare quale personaggio pronunciassero tale parola, sulla scia di Didot, che commenta: «dicit enim capulum gladii, quem, ut occideret virginime, sacerdos comprehendit»¹⁰⁰, è lecito supporre che si riferisca al coltello utilizzato per il sacrificio.

2.8. Fr. 312 (291 N)

ὑποφρος

nascosto

Il sostantivo è presente nel *Glossario Ippocratico* di Erotiano:

ὑποφρον. κρυφαῖον, ὡς φησὶν ὁ Ταραντῖνος. μαρτυρεῖ γὰρ ὁ Σοφοκλῆς ἐν Ἰφιγένειᾳ¹⁰¹.

⁹⁷ Hsch. α. 6886 LATTE.

⁹⁸ Eust. II. 870, 28.

⁹⁹ RIGO 1996, 466, s.v. πύνδαξ.

¹⁰⁰ DIDOT 1846, 254.

¹⁰¹ Erot. Gloss. Hippocr. 128, 16.

Nascosto. Segreto, come riporta il Tarantino. Ne rende testimonianza Sofocle nell'*Erigone*. Lo ha menzionato anche nell'*Ifigenia*.

Pearson¹⁰² e Radt¹⁰³, utilizzati finora come riferimenti imprescindibili per l'analisi e la contestualizzazione dei frammenti dell'*Ifigenia* sofoclea, in questo caso non suggeriscono alcuna interpretazione e rimandano direttamente al Fr. 236 dell'*Erigone*¹⁰⁴ del medesimo autore. Vista l'esiguità del passo, risulta impossibile dedurre a quale punto dello sviluppo drammatico si possa situare tale sostantivo e da chi sia stato pronunciato.

2.9 Frammento di dubbia attribuzione. Fr. 313 (292 N)

ὁ Απόλλων παρὰ τοῦ Διὸς λαμβάνει τοὺς χρησμούς

Apollo riceve gli oracoli da parte di Zeus.

Il passo è riportato dallo *schol. ad Soph. OC 793*:

δοκεῖ γὰρ ὁ Απόλλων παρὰ τοῦ Διὸς λαμβάνειν τοὺς χρησμούς, ὡς καὶ ἐν Ἰφικλείᾳ φησι, καὶ Αἰσχύλος ἐν Ἱερείαις ... καὶ Ἀριστοφάνης Ἡρώσιν.

sembra infatti che Apollo riceva gli oracoli da parte di Zeus, come si dice anche nell'*Ificlea*, Eschilo nelle *Sacerdotesse* ... e Aristofane negli *Eroi*.

Pearson¹⁰⁵, nella sua disamina dei frammenti riconducibili all'*Ifigenia* sofoclea, espunge questo verso di dubbia attribuzione poiché nel corpo del testo è riportato un nome differente¹⁰⁶ rispetto a quello della protagonista. Lo studioso nel suo *status questionis* sottolinea come la congettura proposta da Schneider (ἸφιΓΕΝεία per Ἰφικλεία) sia da considerare più corretta rispetto all' Ἰφικλει avanzata da Boeckh, Welcker e Hippenstiel. Dindorf suggerisce Οἰκλεῖ, ipotesi da escludere perché meno confondibile con Ἰφικλεία.

Il frammento presenta Apollo, portavoce di Zeus; nella disamina delle fonti concernenti il mito di Ifigenia abbiamo avuto modo di constatare come il dio non abbia mai ricoperto un ruolo attivo, eccetto che nella *parodos* dell'*Agamennone*

¹⁰² Cf. PEARSON 1917, 223.

¹⁰³ Cf. RADT 1977, 274.

¹⁰⁴ νῦν δ' εἰρήν ὑποφρός ἐξ αὐτῶν† ἕως / ἀπώλεσέν τε καὶ τὸς ἐξάπλωτο (« But now...secret...from them, until he killed and was killed himself»). Trad. ingl. di LLYOD-JONES 1996, 100).

¹⁰⁵ Cf. PEARSON 1917, 223.

¹⁰⁶ Cf. RADT 1977 (*TrGF* IV), 274: «ἸΦΙΚΛΕΣ: hic titulus, olim sola coniectura restitus».

eschileo in cui Calcante si rivolge alla divinità affinché Artemide non procuri danno ai Danaï.¹⁰⁷

2.10 I frustoli papiracei

2.10.1 *Pap. Mus. Brit. 2560 = P. Lit. Lond. 78.*

Il papiro Lit. Lond 78 (21cm. x 10.4 cm.), costituito da 28 trimetri mutili della parte destra, presenta una scrittura maiuscola biblica, con forme incerte¹⁰⁸ che fanno propendere per una datazione da fissare alla fine del II sec.

ἐκ προστροπαί[ων
 κέκρανται . . . [
 θεοῖς ἀθέμιστος [...
 Ταλθύβιε κῆρυξ, εἰπ' ἀλη[θὲς
 ὅπως ὄνησιν : [
 στέργεις γενο[
 εἰπόντι μὲν σοι : πασ[
 γένοιθ' ὅπως λ[
 οὐ γὰρ σὲ τούτω[ν
 ψευδῆ δὲ πρέσβε[ις
 ἐκ τῶν δ' ἐπακτ[ῶν
 Ἑρμῆς σε πάντ[ων
 κῆρυκα κῆρυξ : ε[
 εἰπόντι δ' εὖ γέν[οιτο
 ὅπως ανε [
 μή τοι νεκροὶ ἔ[
 ὑμέναιον ἀχάθ[
 μέλπωσιν· ὁσμη[
 μέλλω[ν ἄ]σαι πο[ρ[
 εὐθυμίας πεμ[ψ[
 γαμήλιον πράσσ[
 χωρὶς θανόντω[ν
 εἰ δ' [α] ὕ γαμεῖται : κ[
 ὡς [ἀ]νδρὶ δώσειν : [
 μηδὲ σκυθισμὸς : [
 Σκύθηι σιδήρωι : κρ[

¹⁰⁷ Cf. Aesch. Ag. 146-151.

¹⁰⁸ Cf. CAVALLO 1967, 35-36 e tav. 14, che concorda con Milne nell'assegnare la scrittura al «biblical type», osservando però che la presenza di alcuni elementi estranei alla maiuscola biblica tendono a retrodatare il frammento al «periodo della formazione». Sul medesimo argomento cf. CAVALLO 2005, 160.

ποιτ'ονωντο[
τὰ δάκρυα μηδ[ἐ¹⁰⁹

Secondo Milne, editore del frustolo, il frammento potrebbe essere parte di un' *Ifigenia*: «The situation would suit Iphigenia, cf. the unholy resolve in ll. 2, 3, and the talk of marriage and sacrifice in ll. 17-28»¹¹⁰.

L'ipotesi è supportata da Pickard-Cambridge: «the herald Talthybius is bidden by the speaker to narrate something. The word ἀθέμιστος (l. 3), and the references to marriage in later lines, with the mention of σίδερος, have suggested that Iphigenia may have been the subject of the play»¹¹¹, da Kannicht/Snell che cataloga il frammento come “663 Adespota - ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ?” e da altri studiosi¹¹².

Di parere differente Mette che suppone per il frammento una più probabile paternità eschilea; secondo il filologo, il papiro sarebbe da ricondurre ad una *Po-lissena* e il passo in questione farebbe riferimento al matrimonio tra quest'ultima e Neottolemo. In ogni caso, a suo dire, «liegt keine Iphigenienhandlung vor»¹¹³.

2.10.2 *Pap. Mus. Brit. 486b = P. Lit. Lond. 79.*

Il frustolo (12,5 cm x 6 cm.) databile al III-II sec. è la parte finale di una colonna, di cui sono sopravvissute 18 linee.

...
.]. [
ἀρῶ (?) γυναῖκα : [
παῖς ἤλθ' ὑραία[ν (?) Ἀυλίδος πέλας πόλιν (??).
μᾶλλον δ' ἐπίσ[τ]ω : [
ὁ δ' αὐτὸς ἤδη : τ[
πῶς ἐσ[σ]τάλημε[ν
Κάλχας ἐμαν[τ
μαντεῖα συμ[
ἡμ[ε]ῖν γενέσ[θ]αι : προ[
καυλεῖν ἔτοιμος : κα[πικηρύσσειν ἐγώ,
Ἀγάμεμνον· οὐ γὰρ : . [
κίνδυνος ἡμῖν : <μη> οὐ σ[υνεκπονεῖν τάδε
ὅπως ἀπλοία[ι]ς, : ἥι κ[ατέξανται στρατός
λήξαντες εἰς γῆν : [Τρωϊκὴν ἀνάξομεν.
ἀλλ' εἰσακούσει, : φη[μί, συμπαύσας θεᾶς

¹⁰⁹ Il testo segue la lettura di METTE 1963, 96-97.

¹¹⁰ MILNE 1927, 57.

¹¹¹ PICKARD-CAMBRIDGE 1933, 154.

¹¹² Cf. JOUAN 1966, 273 ; STOCKERT 1992, I, 54.

¹¹³ METTE 1963, 98; per l'analisi completa del papiro cf. 96-98.

μηνίματ'. εἰ δ' ἀνα[κτα
καὶ τὸν Λοκρῶν ἀρτ[
.....]ρα χοῆναι : καυ[¹¹⁴

Milne, nell'edizione del papiro¹¹⁵, sottolinea come la presenza di due attori – Agamennone e Taltibio –, la menzione di Calcante e l'ἄπλοια avessero in un primo tempo fatto pensare all'*Ifigenia*, ma il riferimento al Locrese abbia fatto poi propendere per l'attribuzione all'Αἴας Λοκρός.

Mette¹¹⁶ puntualizza che la formazione e lo stile potrebbero far pensare a Sofocle, anche se rimarrebbe irrisolta la questione del ruolo ricoperto da Aiace Locrese (l. 18). Più deciso sulla questione, Pickard-Cambridge¹¹⁷ sostiene che il riferimento all'ἄπλοια favorisca l'attribuzione del frammento all'*Ifigenia*, nel contesto della quale un breve riferimento ad Aiace non costituirebbe alcun ostacolo.

Al contrario, nell'edizione di Kannicht/Snell leggiamo: «prima facie 'Iphigenia in Aulide' arridet (13sq.), sed propter 16sq. 'Ajax Locrensis' multo verisimilior»¹¹⁸.

3. RICOSTRUZIONE DRAMMATICA E IPOTESI PER LA SCENA

La ricostruzione della trama dell'*Ifigenia* sofoclea, vista l'esiguità dei frammenti in nostro possesso, è da considerarsi niente più che un insieme di ipotesi.

Gli studiosi¹¹⁹ concordano nel sostenere che il tragediografo abbia ripreso in maniera piuttosto fedele la variante del mito riportata dai *Canti Ciprii*; Cropp nella sua analisi¹²⁰, enumera l'*Ifigenia* sofoclea tra le uniche sei tragedie che mostrerebbero una duplicazione delle trame eschilee, concernenti la guerra di Troia. È da notare come Didot, nel commento ai frammenti sofoclei¹²¹ – datato ma imprescindibile –, esponga con assoluta certezza la convinzione che l'autore abbia seguito il *plot* eschileo.

Appaiono utili al fine della ricostruzione drammatica le versioni esposte dai mitografi Igino e Apollodoro che, mostrando varianti poco utilizzate e dettagli

¹¹⁴ Il testo segue la lettura di METTE 1963, 98-99.

¹¹⁵ MILNE 1927, 58.

¹¹⁶ METTE 1963, 98-99.

¹¹⁷ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE 1933, 155.

¹¹⁸ KANNICHT/SNELL 1981, 204.

¹¹⁹ Cf. PEARSON 1917, 218-9; SECHAN 1931, 383; JOUAN 1966, 272; STOCKERT 1992, I, 54; JOUANNA 2007, 634.

¹²⁰ CROPP 2005, 277-278.

¹²¹ DIDOT 1846, 253.

propri della trama sofoclea, fanno propendere la critica¹²² per una diretta influenza tra le opere.

È possibile ipotizzare che i personaggi fossero i seguenti: Agamennone; Achille; Clitennestra; Ifigenia; Odisseo; Taltibio e il Coro di soldati.

Riguardo all'ambientazione della scena gli studiosi non sono concordi: una parte della critica suppone che l'azione si svolgesse presso la reggia di Argo¹²³; Pearson¹²⁴, invece, è sostiene fermamente che tutto il dramma si svolgesse in Aulide.

La vicenda prende avvio con i due empî atti compiuti da Agamennone: in primo luogo l'uccisione della cerva sacra ad Artemide e, in seguito, le parole beffarde utilizzate nei confronti della dea che, irata, impedisce la partenza della flotta achea attraverso una bonaccia persistente¹²⁵.

Dopo la rivelazione di Calcante, Menelao riveste un ruolo centrale nel convincimento del fratello Agamennone ad assecondare la volontà della dea¹²⁶.

Odisseo risulta essere l'ideatore dell'inganno tramato ai danni della giovane, inganno che viene perpetrato dopo aver ottenuto il benessere insieme di Agamennone¹²⁷ e di Achille; il Pelide, dunque, nella tragedia in questione e a differen-

¹²² Cf. e.g. NAUCK 1889, 197; STOCKERT 1992, 55.

¹²³ Cf. SÉCHAN 1931, 384; JOUAN 1966, 273; STOCKERT 1992, 54. Cf. ZIELINSKI 1917, 272 che apporta a sostegno della sua tesi Eur. *IT* 24-27 καί μ' Ὀδυσσεύς τέχναις / μητρὸς παρείλοντ' ἐπὶ γάμοις Ἀχιλλέως. / ἐλθοῦσα δ' Αὐλίδ' ἢ τάλαιν' ὑπὲρ πυρᾶς / μεταρσία ληφθεῖς' ἐκαινόμην ξίφει, («Per le astuzie di Odisseo/strappata alla madre per le nozze con Achille / giunta in Aulide, sventurata, su una pira / fui sollevata e sgozzata con la spada»); 376 ὡς ἤξουσ' ἐς Ἄργος αὖ πάλιν, («Per quando sarei di nuovo tornata in Argo»).

¹²⁴ Cf. PEARSON 1917, 218.

¹²⁵ Cf. SECHAN 1931, 383-384; JOUAN 1966, 272. I due studiosi avanzano a sostegno della loro tesi: Soph. *El.* 564: τὰ πολλὰ πνεύματ' ἔσχ' ἐν Αὐλίδι («In Aulide trattenne tutti i venti»); Soph. *El.* 573-574: οὐ γὰρ ἦν λύσις / ἄλλη στρατῶ πρὸς οἶκον οὐδ' εἰς Ἴλιον («Per l'esercito non c'era altra soluzione / né verso casa, né verso Troia»). Il motivo della calma piatta, presente nell'*Ifigenia* sofoclea, sarebbe poi stato ripreso da Eur. *IT* 15: ἀπλοῖαι πνευμάτων («assenza di venti»), e in *IA* 88: ἤμεσθ' ἀπλοῖα χρώμενοι κατ' Αὐλίδα («bloccati in Aulide a causa dell'assenza dei venti»). Anche Ovidio avrebbe poi sfruttato il tema sofocleo della ferma a causa della mancanza dei venti, in *Met.* 13, 181-184: *Ut dolor unius Danaos pervenit ad omnes / Aulidaque Euboicam complerunt mille carinae, / exspectata diu, nulla aut contraria classi / flamina erant* («Quando il dolore di uno sopraggiunse su tutti i Danai, / mille navi si raggrupparono in Aulide Euboica / a lungo si aspettarono i venti / non c'erano o se c'erano erano contrari alla flotta»).

¹²⁶ Cf. JOUAN 1966, 273, n. 1. Cf., inoltre, Soph. *El.* 537: ἀλλ' ἀντ' ἀδελφοῦ δῆτα Μενέλεω κτανῶν («ma avendola uccisa per suo fratello Menelao»); Soph. *El.* 545: παίδων πόθος παρῆτο, Μενέλεω δ' ἐνήν («Aveva depresso l'affetto per i figli, c'era quello per Menelao»).

¹²⁷ Cf. Ov. *Met.* 13, 187-190: *Ego mite parentis/ ingenium verbis ad publica commoda verti. / Nunc equidem (fateor, fassoque ignoscat Atrides!) / difficilem tenui sub iniquo iudice causam*, («Io, con la padronanza delle parole / trasformo la dolcezza paterna in bene pubblico. / Ora davvero (lo ammetto e confessato lo sappia l'Atride) / perorai una causa difficile con un giudice maldisposto»); è chiara in questo passo la ripresa ovidiana dell'importanza del ruolo di Odisseo, novità sofoclea.

za di tutte le altre fonti¹²⁸, è messo al corrente del piano e prende parte volontariamente alla trappola del finto matrimonio¹²⁹.

Achille, pertanto, cede all'autorità di Odisseo, di lui più anziano (un caso analogo parrebbe riscontrabile – su acuta osservazione di Welcker¹³⁰ – nel *Filottete*, dove ad assecondare Odisseo sarebbe Neottolema), e giunge a ricoprire così il ruolo di nemico e non di alleato della protagonista¹³¹.

Odisseo, ottenuto il consenso degli altri capi achei, si reca ad annunciare la notizia del falso matrimonio a Clitennestra, sottolineando alla regina il fatto che di lì a poco, qualora acconsentisse, guadagnerebbe un genero graditissimo (Fr. 305).

Il piano di prelevare Ifigenia¹³² si realizza anche se non è chiaro se la giovane raggiunga Agamennone da sola¹³³ oppure accompagnata dalla madre¹³⁴.

In ogni caso, Clitennestra ha tempo di consigliare la figlia (Fr. 307).

Parallelamente Agamennone, in dubbio sul sacrificare Ifigenia, viene ripreso dal Coro dei soldati achei (Fr. 308).

¹²⁸ Particolare il caso euripideo in cui Achille afferma che avrebbe acconsentito all'inganno, se solo Agamennone gliel'avesse chiesto (*IA* 962-967): *χρῆν δ' αὐτὸν αἰτεῖν τοῦμὸν ὄνομα ἔμοῦ πάρα, / θήραμα παιδός: ἢ Κλυταιμῆστρα δ' ἔμοι / μάλιστ' ἐπέισθη θυγατέρ' ἐκδοῦναι πόσει. / ἔδωκά τ' ἄν Ἑλλησιν, εἰ πρὸς Ἴλιον / ἐν τῷδ' ἔκαμνε νόστος: οὐκ ἤρνούμεθ' ἄν / τὸ κοινὸν αὐξείν ὧν μέτ' ἐστρατεύομεν*, («Era necessario chiedesse a me il mio nome / per l'inganno della figlia. Clitennestra / sarebbe stata felice di darmela in sposa. / L'avrei data agli Elleni, se/ da ciò fosse dipeso il viaggio verso Troia»).

¹²⁹ Cf. WELCKER 1839, 107; PEARSON 1917, 219; SÉCHAN 1931, 384; JOUAN 1966, 273; ZIELINSKI 1925, 269; *contra* ROBERT 1926, 1101 secondo cui Achille sarebbe all'oscuro di tutto.

¹³⁰ Cf. WELCKER 1839, 107-108. L'analogia è riportata da PEARSON 1917, 219; SÉCHAN 1931, 384; JOUAN 1966, 273. Cf. ZIELINSKI 1925, 269: l'autore suppone che Achille non compaia fisicamente all'interno della tragedia e che la sua approvazione all'inganno del finto matrimonio sia esposta nel prologo da Odisseo a Diomede.

¹³¹ Cf. SÉCHAN 1931, 384.

¹³² Cf. Apollod. *Epit.* 3, 22: è questo il dettaglio, allo stesso tempo così rilevante e poco utilizzato, che ha fatto propendere a stabilire un sicuro collegamento tra *l'Ifigenia* sofoclea e l'opera di Apollodoro: *πέμψας οὖν Ἀγαμέμνων πρὸς Κλυταιμῆστραν Ὀδυσσέα καὶ Ταλθύβιον ἄγει τὴν Ἴφιγένειαν, εἰπὼν ὑπεσχῆσθαι δώσειν αὐτὴν Ἀχιλλεὶ γυναῖκα μισθὸν τῆς στρατείας αὐτοῦ*, («Dunque Agamennone inviò Odisseo e Taltibio presso Clitennestra, per prelevare Ifigenia, dicendo che sarebbe stata data in moglie ad Achille, come premio del suo valore»). Per l'utilizzo dello stesso dettaglio appare evidente anche il legame tra Sofocle e Igino (*Fab.* 98): *idem Ulixes cum Diomede ad Iphigeniam missus est adducendam, qui cum ad Clytaemnestram matrem eius venissent, ementitur Ulixes eam Achilli in coniugium dari*, («Lo stesso Ulisse fu mandato con Diomede a prelevare Ifigenia, quando giunsero presso la madre di quella, Clitennestra, Ulisse mentì dicendo che quella sarebbe stata data in matrimonio ad Achille»). Cf. altresì Ov. *Met.* 13, 193-194: *Mittor et ad matrem, quae non hortanda, sed astu / decipienda fuit*, («Mi mandano dalla madre, che non deve essere esortata, ma / ingannata con astuzia»).

¹³³ Cf. JOUAN 1966, 273; SECHAN 1931, 385; ZIELINSKI 1917.

¹³⁴ Cf. PEARSON 1917, 218.

La situazione precipita e la vergine viene condotta all'immolazione: momento in cui i sacerdoti si appropiano della spada (Fr. 311), pronti a sgozzarla.

L'opera si conclude con l'arrivo di un messaggero¹³⁵ presso Clitennestra – probabilmente Taltibio¹³⁶ – giunto ad annunciare il sacrificio della giovane e la sostituzione compiuta dalla dea Artemide¹³⁷, rispettando così il tabù dell'uccisione extrascenica.

Nel tentativo di ricostruire la trama dell'*Ifigenia* sofoclea abbiamo cercato, parallelamente, di evidenziare quali dettagli siano stati ripresi dagli autori successivi: da Euripide per la creazione dell'*Ifigenia in Tauride* e dell'*Ifigenia in Aulide*, (opere che hanno goduto di una trasmissione sicuramente più fortunata rispetto all'*Ifigenia* sofoclea); da Apollodoro, Igino e Ovidio.

Il probabile riferimento dell'*Iphigeneia* enniana all'*Ifigenia* di Sofocle e il calibro degli autori sopracitati, che dalla tragedia in questione hanno tratto particolari basilari per la realizzazione delle loro opere, è una chiara dimostrazione di come una tragedia giuntaci frammentaria, attualmente soggetta all'oblio dei più, fosse basata su un mito diffuso capillarmente in Grecia e sia divenuta a sua volta caposaldo fondamentale per coloro che, nei secoli successivi, hanno deciso di avvicinarsi all'episodio della vergine.

La speranza è che futuri ritrovamenti e studi mirati possano ridare forma a una tragedia concernente un tema così affascinante e allo stesso tempo cruento come il sacrificio femminile.

¹³⁵ Cf. SECHAN 1931, 385; JOUAN 1966, 273. Particolare la deduzione di SOMMERSTEIN 2012: «It's not clear whether she is later told about the sacrifice, nor if so, *what* she is told».

¹³⁶ Cf. JOUAN 1966, 273.

¹³⁷ Cf. Hyg. *Fab.* 98: *Quam cum in Aulidem adduxisset et parens eam immolare vellet, Diana virginem miserata est et caliginem eis obiecit cervamque pro ea supposuit Iphigeniamque per nubes in terram Tauricam detulit ibique templi sui sacerdotem fecit* («Poiché era stata condotta in Aulide e suo padre voleva immolarla, la dea Diana ebbe compassione della vergine, la nascose con la nebbia, pose al suo posto una cerva e portò Ifigenia, attraverso le nubi, in terra taurica, dove la fece sacerdotessa del tempio»).

BIBLIOGRAFIA

- ARETZ 1999 = S. Aretz, *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis: Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*, Stuttgart/Leipzig 1999.
- BERGK 1833 = T. Bergk, *Commentatio de fragmentis Sophoclis*, Leipzig 1833.
- BONANNO 2006 = M.G. Bonanno, *Assenza, più acuta presenza. Ifigenia nell'Agamennone di Eschilo*, "Lexis" 24 (2006), 199-209.
- BOTHE/BRUNCK 1806 = F.H. Bothe, R.F.P. Brunck, *Lexicon Sophocleum*, Lipsiae 1806.
- BURKERT 1983 = W. Burkert, *Homo necans: the Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley 1983.
- CARPANELLI 2017 = F. Carpanelli, *Sofocle e Eschilo. I due atti della Niobe*, in L. Austa, *Frammenti sulla scena – Studi sul dramma antico frammentario*, vol. I, Alessandria 2017, 3-38.
- CAVALLO 1967 = G. Cavallo, *Ricerche sulla maiuscola biblica*, Firenze 1967.
- CAVALLO 2005 = G. Cavallo, *Il calamo e il papiro. La scrittura greca dall'età ellenistica ai primi secoli di Bisanzio*, Firenze 2005.
- CIANI 2000⁵ = M.G. Ciani, *I miti greci: Biblioteca. Apollodoro*, Milano 2000.
- COLONNA 2011 = A. Colonna, *Esiodo. Opere*, Torino 2011.
- CROPP 2005 = M. Cropp, *Lost Tragedies: a Survey*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Malden 2005, 271-292.
- DAVIES/FINGLASS 2014 = M. Davies, P.J. Finglass, *Stesichorus: The Poems*, Cambridge 2014.
- DIDOT 1846 = A.F. Didot, *Aeschyli et Sophoclis tragoediae et fragmenta: graece et latine cum indicibus*, Parisiis 1846.
- DOWDEN 1989 = K. Dowden, *Death and the Maiden: Girls Initiation Rites in Greek Mythology*, Routledge 1989.
- ELLENDT 1958 = F. Ellendt, *Lexicon Sophocleum*, Hildesheim 1958.
- FERRANTE 1957 = D. Ferrante, *Proclo. Crestomazia*, 1957.
- FERRARI 1938 = W. Ferrari, *La parados dell'Agamennone*, "ASNP" 7/4 (1938), 355-399.
- FRANCIOSI 2010 = V. Franciosi, *Una statua di Artemide Brauronia dall'Acropoli pistratea*, Napoli 2010.
- HAHNEMANN 2012 = C. Hahnemann, *Sophoclean fragments*, in K. Ormand, *A companion to Sophocles*, Chichester GB 2012.
- HANGARD 1996 = J. Hangard, *Scholia in Aristophanis Lysistratam*, Forsten 1996.
- HOLMBERG LÜBECK 1993 = M. Holmberg Lübeck, *Iphigeneia, Agamemnon's Daughter*, Stockholm 1993.
- JOHNSTON 1999 = S.I. Johnston, *Restless Dead*, Berkeley 1999.
- JOUAN 1966 = F. Jouan, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris 1966.
- JOUANNA 2007 = J. Jouanna, *Sophocle*, Paris 2007.

- KANNICHT/SNELL 1981 = R. Kannicht, B. Snell, *Tragicorum graecorum fragmenta*, vol. II, Göttingen 1981.
- LENNEP 1823 = J.D. Lennep, *Phalaridis epistolae*, Lipsiae 1823.
- LLOYD-JONES 1983 = H. Lloyd-Jones, *Artemis and Iphigeneia*, "JHS" 103 (1983), 87-102.
- LLOYD-JONES 1996 = H. Lloyd-Jones, *Sophocles. Fragments*, Cambridge/London 1996.
- LUCAS DE DIOS 1983 = J.M. Lucas de Dios, *Sófocels. Fragmentos*, Madrid 1983.
- LEUTSCH/ SCHNEIDEWIN (CPG) 1965 = E.L. Leutsch, F.G. Schneidewin, *Corpus paroemiographorum Graecorum*, Hildesheim 1965.
- MAZZOLA 2006 = E. Mazzola, *Ecate: solo dea delle donne?*, "ACME" 59/2 (2006), 309-313.
- METTE 1963 = H.J. Mette, *Der Verlorene Aischylos*, Berlin 1963.
- MILNE 1927 = H.J.M. Milne, *Catalogue of the Literary Papyri in the British Museum*, London 1927.
- MIRTO 2015 = M.S. Mirto, *Vittima sacrificale o «distruttrice di città»? La costruzione del personaggio nell'*Ifigenia* in Aulide*, "DIONISO" 5 (2015), 51-72.
- MUSTI 1982 = D. Musti, *Pausania. Guida della Grecia. L'Attica*, vol. I, Milano 1982.
- NAUCK 1889 = A. Nauck, *Tragicorum graecorum fragmenta*, 1889 Lipsia.
- PADUANO 1882 = G. Paduano, *Tragedie e frammenti di Sofocle*, Torino 1882.
- PAVANO 1946 = G. Pavano, *Osservazioni sul sacrificio di *Ifigenia**, Palermo 1946.
- PEARSON 1917 = A.C. Pearson, *Fragments of Sophocles*, Cambridge 1917.
- PEROTTI 2015 = P.A. Perotti, *Il sacrificio di *Ifigenia*: osservazioni*, "REC" 42 (2015), 141-187.
- PERUTELLI 1998 = A. Perutelli, **Ifigenia* in Lucrezio*, "SCO" 46/1 (1998), 193-207.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1933 = A.W. Pickard-Cambridge, *Tragedy*, in J.U. Powell (ed.), *New chapters in the history of greek literature*, Oxford 1933.
- RABINOWITZ 1993 = N.S. Rabinowitz, *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*, Ithaca-Cornell University Press 1993.
- RADT 1977 = S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. IV, Göttingen 1977.
- RIGO 1996 = G. Rigo, *Sophocle, Opera et fragmenta omnia*, Liège 1996.
- RIZZO 1995 = S. Rizzo, *Pausania. Viaggio in Grecia*, Milano 1995.
- SÉCHAN 1931 = L. Séchan, *Le sacrifice d'*Iphigénie**, "REG" 44/208 (1981), 368-426.
- SOMMERSTEIN 2012 = A.H. Sommerstein, *Sophocles : Fragments and lost tragedies*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden/Boston 2012.
- STOCKERT 1992 = W. Stockert, *Euripides. *Iphigenie* in Aulis*, vol. I, Wien 1992.
- SUTTON 1984 = D.F. Sutton, *The Lost Sophocles*, Lanham 1984.
- THIEL 2014 = H. van Thiel, *Scholia D in Iliadem. Proecdosis aucta et correctior*, Köln 2014.
- WELCKER 1839 = F.G. Welcker, *Die Griechischen Tragodien*, Bonn 1839.
- WRIGHT 2018 = M. Wright, *The Lost Plays of Greek Tragedy*, vol. II, London 2018.

ZIELINSKI 1925 = T. Zielinski, *Tragodumenon Libri Tres: Liber tertius. De Iphigeniae et Danaes mythopoeia tragica*, Cracovia 1925.

Autore	Nome della fanciulla		Cause dell'ira di Artemide		Ascendenza		Esito del sacrificio			
	Ifigenia	Ifianassa	Ecate Orsilochie	Agamennone uccide la cerva sacra ad Artemide	Agamennone si vanta di essere migliore della dea	Figlia Agamennone e Clitennestra	Figlia Teseo e Elena	Ifigenia è sostituita sull'altare da una cerva	Ifigenia è sostituita sull'altare da un altro animale	Ifigenia viene trasportata in Tauride
Omero		<i>Il. 9,145</i>								
<i>Scholìa</i>	<i>Il. 9, 145</i> Cod. D	<i>Soph. El. 157</i> Cod. D		<i>Il. 1, 108</i> Cod. A	<i>Il. 1, 108</i> Cod. A	<i>Il. 1, 108</i> Cod. A		<i>Il. 1, 108</i> Cod. A	<i>Ar. Lys. 644</i>	<i>Il. 1, 108</i> Cod. A
	<i>Il. 1. 106</i> Cod. B									
	<i>Il. 1. 108</i> Cod. A									
<i>Canti Ciprii</i>	[Proc.] <i>Ep. 80</i>			[Proc.] <i>Ep. 80</i>	[Proc.] <i>Ep. 80</i>	[Proc.] <i>Ep. 80</i>		[Proc.] <i>Ep. 80</i>		[Proc.] <i>Ep. 80</i>
Esiodo			fr. 178; fr. 23							
Stesicoro	fr. 178; fr. 181		fr. 178		fr. 178					
Pindaro	<i>Pit. 11, 22-23</i>				<i>Pit. 11, 22-23</i>					
Erodoto	4, 103				4, 103					4, 103
Eschilo	Ag. 1527, 1555				Ag. 1525-6, 1555					
Euripide	<i>IT 5; IA 90</i>				<i>IT 4-5</i>			<i>IT 28-9</i> <i>IA 1591-3</i>		<i>IT 30</i>
Lucrezio		1, 86			1, 89, 94					
Pausania	1, 43		1, 43				2, 22, 6-7			
Igino	<i>Fab. 98</i>				<i>Fab. 98</i>			<i>Fab. 98</i>		
Apollodoro	<i>Epit. 3, 22</i>				<i>Epit. 3, 21</i>			<i>Epit. 3, 22</i>		<i>Epit. 3, 22</i>
Antonino Liberale	27, 1		27, 4						27, 3	27, 3
Ammiano Marcellino			22, 8, 34							

Tabella 1: prospetto delle fonti letterarie relative al mito di Ifigenia

Frammenti sulla scena (online)

Studi sul dramma antico frammentario

Università degli Studi di Torino

Centro Studi sul Teatro Classico

<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>

www.teatroclassico.unito.it

ISSN 2612-3908

0 • 2019



QUANDO LA CENSURA NON FA SPETTACOLO: IL *CRISIPPO* DI EURIPIDE

FRANCESCO CARPANELLI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
francesco.carpanelli@unito.it

Un mistero avvolge il *Crisippo* di Euripide perché i frammenti della tragedia sono esigui e le fonti mitologiche forniscono due versioni diverse delle vicende capitate al figlio prediletto di Pelope¹, Crisippo, e a Laio² che lo avrebbe amato fin dal primo incontro: la stirpe dei Tantalidi e quella dei Labdacidi si intrecciavano così in una controversa e sfortunata storia d'amore.

Nel nostro caso l'obiettivo di questa rassegna del testo e della tradizione mitografica è volto anche a fissare un "canovaccio" che renda fruibile, per la scena, un dramma che, confrontato con altre tragedie frammentarie contenenti riferimenti omoerotici, quali i *Mirmidoni*³ eschilei e la *Niobe*⁴ sofoclea, è stato spesso letto come il segnale di un cambiamento di direzione in senso moralizzante, in pratica un *exemplum* negativo per tutti gli ateniesi che spesso sceglievano un ragazzo giovanissimo, nel ginnasio, per riversare su di lui la loro attenzione⁵. Vorrei ridimensionare tale prospettiva⁶ legata all'interpretazione di scoli che, come

¹ Figlio di Tantalo signore della città greca di Pisa, anch'egli coinvolto in una storia a carattere omosessuale, era stato amato e rapito da Poseidone.

² Principe di Tebe figlio di Labdaco, accolto a Pisa, dal re Pelope, quando Anfione e Zeto avevano usurpato il suo trono.

³ Cf. in generale, anche per la bibliografia, CARPANELLI 2013.

⁴ Cf. CARPANELLI 2017, 6-13.

⁵ La sintesi di questa posizione, favorita dalla critica, e il relativo orientamento bibliografico, la possiamo leggere in HUBBARD 1998 e HUBBARD 2000.

⁶ Cf. DE KOCK 1962.

spesso accade, possono divagare sul contenuto in questione divenendo così piccoli manuali di mitologia. Se in politica la stanchezza per un'amministrazione ormai in mano ai demagoghi ha fatto senza dubbio rimpiangere ad Euripide la prima stagione periclea, in campo morale non leggerei alcun segno involutivo: pensare quindi al *Crisippo* soltanto come soggetto omoerotico è, in sintesi, un grave errore di partenza.

Nulla di sicuro sappiamo su quando la storia sia stata messa in scena: si pensa, generalmente, in epoca tarda, verso il 409 a.C.⁷, insieme all'*Enomao* e alle *Fenicie*⁸.

1. IL MITO E LA SCENA⁹

È probabile che Euripide, come in molti altri casi, abbia modificato, attraverso la commistione delle due principali versioni di cui parleremo tra poco, la vicenda già sviluppata nella tradizione precedente. Si è pensato che la storia fosse già nell'*Edipodia*¹⁰, poema epico perduto del ciclo tebano, del cui contenuto però siamo all'oscuro e ciò che sappiamo non sembra pertinente al nostro testo: il matrimonio tra Edipo e Giocasta sarebbe stato privo di prole e i figli sarebbero nati da una precedente relazione di Edipo con Eurigania, figlia di Iperfate, come testimonia Pausania (9, 5, 10-11); anche il tema dell'omosessualità è generalmente evitato dall'epica fino all'età ellenistica¹¹. Da questa suggestione si dipanano ipotesi su altri testi di cui, al pari, non sappiamo niente. Chi crede infatti che l'*Edipodia* sia la fonte principale per il mito legato a Crisippo pensa anche che tali notizie si trovassero poi nel *Laio* di Eschilo, il primo dramma della trilogia del 467 a. C.¹²; così non risulta anche dal confronto diretto con *I sette contro Tebe* in cui non vi sono riferimenti al proposito.

1.1 Variante A

Iniziamo il nostro percorso dalla versione del mito più antica in quanto presente nella prosa, genere che raccoglie le storie e le riporta senza modificarle.

⁷ Cf. *JVL* VIII, 3, 376.

⁸ Per tutte le questioni riguardanti un'eventuale trilogia cui il *Crisippo* poteva appartenere cf. HUBBARD 2006, 231-233.

⁹ Cf. in generale AÉLION 1983, 181-185; AÉLION 1986, 29-34; GANTZ 1993, 488-492, 544-545.

¹⁰ Cf. BETHE 1891, 4-28 e WILAMOWITZ 1893, 9-11.

¹¹ Cf. HUBBARD 2006, 233-234 che cerca di ricondurre il motivo all'itinerario di una trilogia basata sulle vicende dei Tantalidi e dei Labdacidi, in conflitto proprio nel *Crisippo*.

¹² LLYOD-JONES 1971, 120-121 sostiene che l'oracolo di Apollo, in cui si proibiva a Laio di avere figli, fosse in qualche modo collegato con suoi misfatti precedenti; è noto invece che gli oracoli contengono l'annuncio di un destino proveniente da una sfera naturale che non si può mettere in discussione, sono stabiliti e non hanno una causa razionalizzabile.

Ellanico (*FGrH* 4 F 157), Tucidide (1, 9, 2) e Platone (*Cratilo* 395b) raccontano che Crisippo sarebbe stato ucciso da Atreo per non avere un concorrente nella successione al trono. Secoli dopo Plutarco (*Paralleli minori*, 313d-e)¹³ aggiunge particolari che hanno fatto pensare a un'intricata rielaborazione ellenistica: ipotesi debole questa che non tiene conto, ad esempio, di quanto l'*Antigone* euripidea sembri diversa da quella sofoclea, oppure, senza entrare nella questione di un'altra tragedia frammentaria, basta riflettere sull'ambientazione in campagna, lontano dalla reggia, dell'*Elettra*, nonché il matrimonio della principessa con un contadino. L'empiria del nostro poeta è l'unica guida da tener presente nell'affrontare i suoi frammenti.

Torniamo ora a Plutarco e al suo racconto di un complotto in cui Ippodamia¹⁴, moglie del re Pelope, si macchia dell'omicidio del figliastro. Crisippo, viene rapito da Laio; Atreo e Tieste, suoi fratellastri, catturano Laio che viene però perdonato da Pelope in nome dell'amore che lo ha spinto a tale azione. Per gelosia e per paura che i figli perdano la successione al trono, Ippodamia, loro madre, tenta di convincerli ad uccidere Crisippo. Al loro rifiuto la regina in persona ammazza il figliastro: a notte fonda mentre Laio dorme si impadronisce della sua spada e la conficca nel corpo di Crisippo che verosimilmente giaceva accanto a lui. La spada diventa l'accusa implicita nei confronti di Laio che viene però salvato dal suo amato, moribondo, con un'ultima risolutiva testimonianza; dopo il funerale Pelope esilia la moglie Ippodamia. Leggiamo il testo di Plutarco (*Paralleli minori*, 313d-e):

Πελοψ Ταντάλου καὶ Εὐρυανάσσης γήμας Ἴπποδάμειαν ἔσχεν Ἀτρέα καὶ Θυέστην· ἐκ δὲ Δαναΐδος νύμφης Χρύσιππον, ὄν πλέον τῶν γνησίων ἔστρεξε. Λάιος δ' ὁ Θηβαῖος ἐπιθυμήσας¹⁵ ἤρπασεν¹⁶ αὐτόν¹⁷. καὶ συλλη-

¹³ HARTUNG 1843-1844, I, 135-140, fidando in questa testimonianza, la riconobbe come il riassunto del *Crisippo* euripideo e ipotizzò che il Prologo fosse recitato da Ippodamia, felice della scomparsa di Crisippo (cf. anche WILAMOWITZ 1893, 8-9); ROBERT 1915, I, 396-410, smontò completamente questa teoria.

¹⁴ Sulle ambiguità di Ippodamia nell'*Enomao* di Sofocle e in quello di Euripide cf. CARPANELLI 2011, 36-42.

¹⁵ Il verbo ἐπιθυμέω esprime qui la brama erotica di Laio per Crisippo, l'oggetto del desiderio; un valore generalmente non attestato dal momento che spesso indica un generico desiderio dell'anima, non rivolto alla sfera personale. Un esempio per tutti quello che leggiamo nell'*Agamemnone* di Eschilo (214-217): παυσανέμου γὰρ / θυσίας παρθενίου θ' αἵματος ὀργᾶ / περιόργως ἐπιθυμεῖν / θέμις («è giusto desiderare con ira profonda un sacrificio che faccia placare i venti e sangue di una vergine»).

¹⁶ Si tratta dunque di un vero e proprio rapimento.

¹⁷ Il pronome si riferisce a Crisippo senza precisare il suo ruolo in questa fuga d'amore.

φθεῖς¹⁸ ὑπὸ Θυέστου καὶ Ἀτρέως ἐλέους¹⁹ ἔτυχε παρὰ Πέλοπος διὰ τὸν ἔρωτα. Ἴπποδάμεια δ' ἀνέπειθεν Ἀτρέα καὶ Θυέστην ἀναιρεῖν αὐτόν, εἰδυῖα ἔσσεσθαι ἔφεδρον βασιλείας. τῶν δ' ἀρνησαμένων αὐτῇ τῷ μύσει τὰς χεῖρας ἔχρισε. νυκτὸς γὰρ βαθείας κοιμωμένου Λαΐου τὸ ξίφος ἐλκύσασα καὶ τρώσασα τὸν Χρυσίππον ἐγκαταπήγνυσι τὸ ξίφος. ὑπονοηθεὶς δ' ὁ Λάιος διὰ τὸ ξίφος ῥύεται ὑπὸ ἡμιθνήτος τοῦ Χρυσίππου τὴν ἀλήθειαν ὁμολογήσαντος· ὁ δὲ θάψας τὴν Ἴπποδάμειαν ἐξώρισεν· ὡς Δοσίθεος ἐν Πελοπίδαις.

Pelope, figlio di Tantalo ed Eurianassa²⁰, dopo essersi sposato con Ippodamia, ebbe Atreo e Tieste; dalla ninfa Danaide²¹ invece ebbe Crisippo, che amò più della prole legittima. Ma Laio di Tebe, poiché lo desiderava, lo rapì. E preso da Tieste e Atreo ottenne pietà presso Pelope grazie all'amore (*scil. dimostrato*). Ippodamia cercava allora di persuadere Atreo e Tieste a ucciderlo, consapevole che sarebbe stato lui l'erede al trono. Poiché essi rifiutarono, essa stessa si macchiò le mani con il delitto. Infatti a notte fonda, mentre Laio dormiva, avendo estratto la sua spada trafisse Crisippo con quell'arma. E Laio, sospettato a causa della spada, fu salvato da Crisippo mezzo morto, che rivelò la verità; Pelope lo seppellì ed esiliò Ippodamia; come dice Dositteo²² nei *Pelopidi*.

Il *plot* è delineato in sequenze compatibili con la struttura di un dramma:

- Prologo (?):
 - a) si ricordano le origini di Crisippo, figlio di una ninfa e quindi figliastro di Ippodamia;
 - b) Laio, preso da un forte impulso erotico, rapisce Crisippo (che lo segue);
 - c) Tieste e Atreo catturano Laio (e si riprendono anche il fratellastro);
 - d) Pelope perdona Laio in virtù del suo autentico amore per il figlio;²³

¹⁸ Il verbo συλλαμβάνω indica la cattura del nemico con implicazione della sua ricerca: cf. Ar. *Ach.* 206 e Eur. *Rh.* 513.

¹⁹ La pietà di Pelope nasce dalla compassione di un padre che giustifica un amore, non ostacolato dal figlio, quindi consenziente.

²⁰ Figlia di Pattolo, frutto dell'unione tra Zeus e Ino dopo che quest'ultima era stata accolta tra gli dei come divinità marina con il nome di Leucotea.

²¹ Solo in questo passo compare la ninfa Danaide come madre di Crisippo; le altre fonti parlano invece della ninfa Assioche.

²² *FGrH* A 290 2. Si tratta di un presunto storico di epoca ellenistica. Cf. *RE* X, c. 1606, *Dositheos* n. 6.

²³ Si tratta, nel complesso, di notizie che potevano essere conosciute dal pubblico per mezzo di un Personaggio che le narrava nel Prologo.

- Peripezie del dramma:

a) Ippodamia ordisce una trama che prevede l'eliminazione di Crisippo quale erede al trono; i due figli Atreo e Tieste non accettano di compiere l'omicidio²⁴ e allora lei si offre come esecutrice del piano;

b) mentre Laio e Crisippo dormono insieme, Ippodamia entra nella loro camera, si impadronisce della spada di Laio per imputare a lui l'azione e uccide il figliastro;

c) i sospetti ricaduti su Laio, visto che la prova regina sarebbe la sua spada, svaniscono quando Crisippo lo discolpa in punto di morte;

d) dopo il funerale del figlio, Laio caccia in esilio la moglie.

Se un racconto come questo comprende troppi elementi per essere vicino al *plot* di una tragedia del V secolo a. C.²⁵, è pur vero che nel Prologo poteva essere riassunta la prima parte della vicenda, quella relativa alla "fuga d'amore"; una trama che si sviluppava, al contrario, sul tentativo, andato a buon fine, di uccidere Crisippo, come accadeva nell'*Egeo* o nello *Ione*, tanto per citare due opere euripidee intessute sulla speranza di una donna di eliminare il figliastro, o colui che era presunto tale. La congiura era pianificata in un colloquio tra la madre e i figli, e anche l'accenno alla camera in cui dormivano i due amanti ricorda l'*Eolo* (la stanza in cui muore Canace), un altro dramma a carattere erotico che prevedeva un incesto tra fratello e sorella e la morte di quest'ultima.

Lo stesso schema drammatico legato dunque ad una congiura politica interna al *ghenos* lo leggiamo negli scoli di Ellanico, al secondo libro dell'*Iliade* (FGrH 4 F 157 = *Schol. ad Hom.* 2, 105), cui abbiamo già accennato. In questo caso però il piano ordito coinvolge realmente Ippodamia e i figli; Atreo e Tieste sono gli esecutori dell'assassinio; scoperti sono tutti mandati in esilio, e gli assassini ricevono anche un dono speciale: una maledizione che graverà su tutta la stirpe:

Πέλοψ ἐκ προτέρας γυναικὸς ἔκων παῖδα Χρυσίππον ἔγημεν
 Ἴπποδάμειαν τὴν Οἰνομάουμ ἐξ ἧς ἱκανοὺς ἐπαιδοποίησεν. ἀγαπωνένου
 δὲ ὑπ' αὐτοῦ σφόδρα τοῦ Χρυσίππου, ἐπιφθονήσαντες ἦ τε μητριὰ καὶ οἱ
 παῖδες, μὴ πως καὶ τὰ σκῆπτρα αὐτῶ καταλείψῃ, θάνατον ἐπεβού-
 λευσαν, Ἄτρεα καὶ Θυέστην τοὺς πρεσβυτάτους τῶν παῖδων εἰς τοῦτο
 προστησάμενοι. ἀναιρεθέντος οὖν τοῦ Χρυσίππου Πέλοψ ἐπιγνοὺς
 ἐφυγάδευσε τοὺς αὐτόχειρας αὐτοῦ γενομένους παῖδας, ἐπαρασάμενος

²⁴ Molto importante questo particolare che rivela l'estraneità di Atreo e Tieste al complotto.

²⁵ Scrive DE LAZZER 2000, 354, n. 285: «Jacoby, *FGrHist* Ia, p. 533, richiamandosi agli studi di Hartung, di Wilamowitz e di Robert, nega che la vicenda possa adombrare lo sviluppo del *Crisippo* di Euripide: essa si inserisce piuttosto nell'ambito della *kaine historia* e delle rielaborazioni praticate nella scuola di retorica. Così L.C. Valckenar, *Diatribae in Euripidis perditorum dramatum reliquias*, Lipsiae 1824, p. 26, ritiene che il particolare di Laio premiato col perdono da Pelope per via del suo amore per Crisippo non meriti fiducia».

αὐτοῖς καὶ τῷ γένει δι' αὐτῶν ἀναιρεθῆναι. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι ἀλλαχῆ ἐκπίπτουσι τῆς Πίσσης.

Quando Pelope sposò Ippodamia, erede di Enomao, ebbe da lei un buon numero di figli, ma in realtà aveva già un figlio dalla precedente moglie: il suo nome era Crisippo, e Pelope lo amava molto; Crisippo era odiato dalla matrigna e dai figli perché temevano che il re gli passasse lo scettro; progettarono di ucciderlo e delegarono a questo scopo Atreo e Tieste, i figli più grandi. Eliminato Crisippo Pelope venne a sapere che gli esecutori erano i suoi figli, li esiliò e li maledisse: sarebbero stati uccisi dai propri discendenti. Anche gli altri figli furono esiliati in altri luoghi, comunque lontano da Pisa.

1.2 Variante B

La seguente versione, all'opposto, si concentra sul rapimento di Crisippo e sulla maledizione di Pelope, questa volta nei confronti di Laio; è quella che ha fatto pensare la maggior parte degli studiosi ad una trama euripidea.

Quando Anfione e Zeto bandirono Laio da Tebe questo fu accolto da Pelope che gli offrì ospitalità ma Laio, perduto innamorado del figlio del suo ospite, Crisippo, lo rapì. Per la vergogna il ragazzo si uccise. Pelope allora maledisse il principe tebano augurandogli di non avere figli o che se ne avesse avuto uno lui stesso fosse ucciso da chi aveva messo al mondo. Ciò che distingue questa sintesi, completamente diversa dalla precedente, è la violenza del rapimento nei confronti di un Crisippo contrario a fuggire con Laio, ma anche la reazione di Pelope che, invece di perdonare Laio, come abbiamo letto nella *Variante A*, lo maledice.

Il contenuto si legge nella *hypothesis*, (presente nel manoscritto Laurenziano 3233 e Vaticano gr. 909) delle *Fenicie* euripidee²⁶:

Λάιος ἀπὸ Θεβῶν παραγενόμενος κατὰ τὴν ὁδὸν ἐθεάσατο Χρύσιππον τὸν υἱὸν τοῦ Πέλοπος. τούτου ἐρασθεὶς ἤξιον αὐτὸν παραγενέσθαι εἰς Θήβας σὺν αὐτῷ. τοῦ δὲ μὴ τοῦτο ποιῆσαι βουλευθέντος, ἤρπασεν αὐτὸν ὁ Λάιος λάθρα τοῦ ἑαυτοῦ πατρός. ἐπὶ πολὺ δὲ αὐτοῦ θρηνοῦντος διὰ τὴν τοῦ παιδὸς ἀπώλειαν, ὕστερον ἔμαθε καὶ μαθῶν κατηράσατο τῷ αὐτὸν

²⁶ È *l'argumentum* 8 (a) in MASTRONARDE 1988. HUBBARD 2006, 231 ritiene sia un'*hypothesis* del *Crisippo*: «It should also be noted that this hypothesis, although attached to some manuscripts of the *Phoenissae*, says absolutely nothing about that play or the rest of the Theban myth. It must in fact have been a hypothesis of the *Chrysippus* that crept into the manuscript tradition of the *Phoenissae* by accident, easily explicable by the fact that *Chrysippus* immediately followed *Phoenissae* in the alphabetical catalogue, as well as in Dicaearchus' book of plot summaries, from which this may ultimately be derived».

ἀνελόντι μὴ παιδοποιῆσαι, εἰ δὲ τοῦτο γένηται, ὑπὸ τοῦ τικτομένου ἀναιρεθῆναι.

Laio, nel suo viaggio da Tebe, durante il cammino, vide Crisippo, il figlio di Pelope. Se ne innamorò e gli chiese di accompagnarlo a Tebe. Siccome quello non voleva, Laio lo rapì di nascosto da suo padre. [Pelope] si lamentava infinitamente per la perdita del figlio; più tardi fu informato dell'accaduto e allora maledisse Laio, per ciò che aveva fatto: che non avesse figli e che se li avesse avuti fosse ucciso da chi aveva generato.

▪ Queste le scansioni di un'ipotetica versione teatrale:

- a) Laio durante il viaggio che lo conduce via da Tebe incontra Crisippo;
- b) se ne innamora e cerca di convincerlo a seguirlo;
- c) fallito il suo intento lo rapisce, all'insaputa del padre;
- d) Pelope disperato per la scomparsa del figlio solo in seguito viene a conoscenza di ciò che è accaduto e maledice Laio, il colpevole: rimarrà senza figli oppure, se li avrà, sarà ucciso dalla sua stessa prole.

Igino riferisce i fatti con aggiunte non indifferenti: è Pelope che si riprende il figlio rapito da Laio durante i giochi nemeici; Atreo e Tieste però, spinti dalla madre uccidono il fratello; Ippodamia si suicida dopo essere stata smascherata dal marito (Igino, *Miti*, 85):

Laius Labdaci filius Chrysippum Pelopis filium nothum propter formae dignitatem Nemeae ludis rapuit, quem ab eo Pelops bello recuperavit. hunc Atreus et Thyestes matris Hippodamiae impulsu interfecerunt; Pelops cum Hippodamiam argueret, ipsa se interfecit.

Laio, figlio di Labdaco, durante i giochi a Nemea rapì Crisippo, figlio illegittimo di Pelope, per la sua eccezionale bellezza; Pelope glielo riprese con una guerra. Atreo e Tieste lo uccisero incitati dalla madre Ippodamia; quando Pelope accusò Ippodamia, quella si suicidò.

Informazioni queste che in Apollodoro diventano una scabra immagine di una passione nata mentre Laio insegnava a Crisippo come condurre un carro (Apollodoro, *Biblioteca*, 3, 5, 5):

παραλαμβάντες δὲ τὴν δυναστείαν τὴν μὲν πόλιν ἐτείχισαν, ἐπακολουθήσαντων τῇ Ἀμφίονος λύρα τῶν λίθων, Λάιον δὲ ἐξέβαλον. ὁ δὲ ἐν Πελοποννήσῳ διατελῶν ἐπιξενούται Πέλοπι, καὶ τούτου παῖδα Χρῦσιππον ἀρματοδρομεῖν διδάσκων ἐρασθεὶς ἀναρπάζει.

Preso il potere²⁷, edificarono le mura della città, le pietre seguivano le note emesse dalla lira di Anfione, ed esiliarono Laio che andò a vivere nel Peloponneso, ospite di Pelope, e mentre si dedicava all'insegnamento di come si guida un carro al figlio di questo se ne innamorò e lo rapì.

1.3 Esempi di razionalizzazione mitografica

Terminata l'analisi dei testi che possono essere in qualche modo collegati al mito trattato nel testo euripideo passeremo in rassegna altre testimonianze quanto più possibili vicine all'ambito teatrale; i vari paragrafi, in corsivo, indicano gli ambiti sui quali ho inteso soffermarmi.

1.3.1 Laio, il primo omosessuale (?)

Il fatto che Laio sarebbe stato il primo uomo a instaurare una relazione omoeotica influenza, come abbiamo detto, chi ritiene che Euripide abbia scritto questo dramma per generare nel pubblico una sorta di *damnatio* dell'omosessualità²⁸.

Il primo aspetto su cui dobbiamo riflettere è che dalla filosofia provengono due testimonianze, una greca e una latina, che non danno alcun giudizio di carattere morale; si tratta di asserzioni che valgono solo come prese d'atto di quanto avveniva in alcune zone della Grecia; Platone osservando che Creta e Sparta hanno comunque abitudini proprie riguardo l'amore, ricorda solo che prima di Laio gli uomini non facevano sesso con i ragazzi (Platone, *Leggi*, 836c):

εἰς γὰρ τις ἀκολουθῶν τῇ φύσει θήσει τὸν πρὸ τοῦ Λαΐου νόμον, λέγων ὡς ὀρθῶς εἶχεν τὸ τῶν ἀρρένων καὶ νέων μὴ κοινωνεῖν καθάπερ θηλειῶν πρὸς μείξιν ἀφροδισίων, μάρτυρα παραγόμενος τὴν τῶν θηρίων φύσιν καὶ δεικνὺς πρὸς τὰ τοιαῦτα οὐχ ἀπτόμενον ἄρρενα ἄρρενος διὰ τὸ μὴ φύσει τοῦτο εἶναι, τάχ' ἂν χρωῶτο πιθανῶ λόγῳ, καὶ ταῖς ὑμετέραις πόλεσιν οὐδαμῶς συμφωνοῖ.

Se infatti qualcuno seguendo la natura stabilisse la legge in vigore prima di Laio affermando che era giusto non accoppiarsi con giovani di sesso maschile, per le relazioni sessuali, come se questi fossero donne, e portasse a testimonianza la natura degli animali mostrando che nessuno di loro maschio tocca a tale scopo un maschio perché è contro la natura, userebbe forse

²⁷ Anfione e Zeto sono il soggetto.

²⁸ Cf. HUBBARD 2006, 237-244 (una breve sintesi dell'omosessualità nella tragedia e l'impatto della pederastia sulla società greca).

un argomento persuasivo ma in assoluto disaccordo a quanto si usa fare nei vostri stati²⁹.

Per Cicerone, invece, Laio, in Euripide, rivela la natura del suo desiderio omoerotico e parla (*loquatur*)³⁰ del sentimento provato per Crisippo, niente di più (Cicerone, *Dissertazioni Tuscolane*, 4, 71):

Atque, ut muliebris amores omittam, quibus maiorem licentiam natura concessit, quis aut de Ganymedi raptu dubitat quid poetae uelint, aut non intellegit quid apud Euripidem et loquatur et cupiat Laius?

E poi, per non parlare degli amori per le donne, per i quali la natura ha concesso maggiore libertà, chi potrebbe avere dei dubbi sul ratto di Ganimede, su ciò cui i poeti vogliono far riferimento, o chi non è in grado di capire quello che Laio, in Euripide, dica o sulla natura del suo desiderio.

Ateneo in un contesto sulle origini della pederastia, testimonia la fuga dei due amanti a Tebe³¹, un particolare da tenere in considerazione per immaginare dove i fratelli o il padre fossero andati a riprendersi Crisippo (Ateneo, *I Deipnosofisti*, 13, 602f- 603a):

τοῦ παιδεραστεῖν παρὰ πρώτων Κρητῶν εἰς τοὺς Ἕλληνας παρελθόντος, ὡς ἱστορεῖ Τίμαιος. ἄλλοι δὲ φασὶ τῶν τοιούτων ἐρώτων κατάρξασθαι Λάιον ξενωθένθα παρὰ Πέλοπι καὶ ἐρασθέντα τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ Χρυσίππου, ὃν καὶ ἀρπάσαντα καὶ ἀναθήμενον εἰς ἄρμα εἰς Θήβας φυγεῖν.

dato che l'amore per i ragazzi fu introdotto dai Cretesi e poi si diffuse in Grecia da lì, come attesta Timeo. Ci sono altri invece che sostengono sia stato Laio a iniziare questo genere d'amore quando ospite presso Pelope e preso da amore per il figlio di lui Crisippo, lo rapì e dopo averlo messo su un carro fuggì a Tebe.

Su una linea completamente diversa è il cosiddetto "scolio di Pisandro" (*schol.* Euripide, *Fenicie*, 1760)³², caratterizzato, oltre che da un giudizio moralistico, da

²⁹ Trad. it. di ZADRO 1983.

³⁰ Un intervento, quindi, di natura filosofica?

³¹ In questo caso Laio doveva tornare a Tebe per essere reintegrato nelle sue prerogative reali. Inutile affannarsi per scoprire se era già sposato con Giocasta o se non lo era; altrettanto assurdo pensare che si fosse dato a una relazione omosessuale in mancanza della possibilità di generare figli dopo un eventuale, e quindi già avvenuto, oracolo di Apollo che gli impediva di procreare. La nostra ansia di mettere al loro posto le tessere di un puzzle mitologico non ha senso nel caso di un dramma conservato, diventa fuorviante nel caso dei frammenti.

³² È l'*argum.* 11 di MASTRONARDE 1988.

un'altra variante secondo la quale l'omosessualità di Laio sarebbe stata causa della rovina di Tebe: la sfinge era la punizione di Era per l'amore proibito praticato da Laio. Leggiamo la parte dello scolio che ci interessa:

ἱστορεῖ Πείσανδρος ὅτι κατὰ χόλον τῆς Ἥρας ἐπέμφθη ἡ Σφιγξ τοῖς θηβαίοις ἀπὸ τῶν ἐσχάτων μερῶν τῆς Αἰθιοπίας, ὅτι τὸν Λάιον ἀσεβήσαντα εἰς τὸν παράνομον ἔρωτα τοῦ Χρυσίππου, ὃν ἤρπασεν ἀπὸ τῆς Πίσσης, οὐκ ἐτιμωρήσαντο αὐτόν. (...) πρῶτος δὲ ὁ Λάιος τὸν ἀθέμιτον ἔρωτα τοῦτον ἔσχεν. ὁ δὲ Χρυσίππος ὑπὸ αἰσχύνῃς ἑαυτὸν διεχρήσατο τῷ ξίφει (...).

Pisandro³³ racconta che la Sfinge era stata mandata ai Tebani dalle più remote regioni dell'Etiopia a causa dell'ira di Era per la mancata punizione di Laio per l'atto di empietà da lui compiuto quando aveva trasgredito la consuetudine con il suo amore per Crisippo, che aveva rapito da Pisa. (...) Laio fu davvero il primo uomo a provare questo amore proibito. Crisippo invece si uccise per la vergogna (...).

È impossibile dire da quali fonti derivino queste notizie (dall'*Edipodia*?)³⁴ ed è difficile stabilire con certezza se il materiale dipende da Euripide o da fonti posteuripidee. Jacoby, ad esempio, pensa si tratti di un mitografo ellenistico che appare spesso, nelle questioni mitologiche, negli scoli al testo di Euripide e a quello di Apollonio Rodio. Quanto al fatto che lo scolio contenga notizie provenienti da due tragedie euripidee, in argomentazione sussecutiva³⁵, cioè il *Crisippo* e le *Fenicie*, possiamo leggere ciò che dicono de Kock³⁶ e Mastronarde³⁷; anche questa è una supposizione priva di argomenti sicuri. Come abbiamo già ricordato è sufficiente rileggere i frammenti dell'*Eolo*³⁸, con l'incesto motivo guida del dramma, per comprendere come sia impossibile stabilire dei canoni etici euripidei, tanto più che la perdita di tutte le tragedie di argomento scabroso³⁹ impedisce comunque di seguire questa via, in quanto dovremmo cercare una giustificazione letteraria che non esiste perché non ha termini di confronto su cui ci si possa basare.

³³ Potrebbe essere il poeta epico di Kamiro di Rodi ma trattandosi di un lungo passo (che ho riportato in minima parte) pieno di dettagli, è probabile che si tratti di un mitografo ellenistico con lo stesso nome. Per un'analisi dettagliata di tutto lo scolio cf. WEST 2002, 5-9.

³⁴ Cf. WEST 2002, 3-4 che passa in rassegna tutti gli studi su questo scolio.

³⁵ Cf. DEUBNER 1942, 3-27.

³⁶ DE KOCK 1962, 31-35.

³⁷ MASTRONARDE 1994, 37-38.

³⁸ Cf. CARPANELLI 2007.

³⁹ Cf. CARPANELLI 2005, 47-59.

1.3.2 La relazione tra Laio e Crisippo

Se queste ultime fonti si soffermano soprattutto sulla figura di Laio, che rompe il giovane e innocente Crisippo, fornendo materiale di riflessione su come sia nato il primo amore omosessuale, vi è un'ulteriore indagine per capire il tipo di rapporto instaurato tra i due: si tratta di un attaccamento morboso? Un amore fugace? Lo sfruttamento del più anziano nei confronti del più giovane? Nel ricordare la storia dell'amore di un delfino per un bel ragazzo di Iasso⁴⁰ Eliano narra che l'invidia degli dei spezzò il loro vincolo e il delfino, dopo aver causato accidentalmente la morte dell'amato, scelse di morire accanto al cadavere dell'amico, e poi conclude (Eliano, *La natura degli animali*, 6, 15):

Λάιος δὲ ἐπὶ Χρυσίππῳ, ὃ καλὸν Εὐριπίδῃ, τοῦτο οὐκ ἔδρασε, καίτοι τοῦ τῶν ἀρρένων ἔρωτος, ὡς λέγεις αὐτὸς καὶ ἡ φήμη διδάσκει, Ἑλλήνων πρῶτιστος ἄρξας.

Ma Laio, caro Euripide, non ebbe lo stesso comportamento con Crisippo, sebbene, come dici tu ed è comunque generalmente noto, sia stato il primo greco a iniziare una relazione tra uomini.

Laio non ha saputo quindi sacrificarsi per il suo amato come il delfino aveva fatto con il suo amico? La testimonianza, proprio perché si tratta di una domanda rivolta ad Euripide, ha senza dubbio un contatto con il nostro dramma. Crisippo è morto per amore, come il delfino? Laio gli è sopravvissuto violando così il patto d'amore, o meglio così imponeva la macrostoria dei Tantalidi? Laio doveva vivere ed essere ucciso dal figlio Edipo mentre il *ghenos* avrebbe seguito il proprio destino maledetto. Far dire dunque ad Eliano che il comportamento di Laio era quello di un brutto che aveva rapito un ragazzo suicidatosi poi per la vergogna (questo appoggerebbe la tesi del *plot* equivalente al contenuto dello "scolio di Pisandro") è una tesi insostenibile. Eliano si basa semplicemente su elementi comuni ai due episodi: storie di grande passione, sviluppatasi nel gioco e nel divertimento; il delfino porta su di sé il ragazzo nelle loro scorribande marine mentre Laio insegna a Crisippo come condurre il carro: è finita male in entrambi i casi ma nel *Crisippo* euripideo Laio sopravviveva alla perdita dell'amato, sia che questo si fosse suicidato, sia che fosse stato ucciso (un dato noto e dovuto alla tradizione), mentre il delfino era stato sopraffatto dal dolore.

Parlando dell'amore tra Pausania e Agatone sempre Eliano racconta di un episodio avvenuto durante una loro visita alla corte di Archelao di Macedonia (Eliano, *Varia storia*, 2, 21):

⁴⁰ Città della Caria.

ἦρα δέ φασι τοῦ αὐτοῦ Ἀγάθωνος τούτου καὶ Εὐριπίδης ὁ ποιητής, καὶ τὸν Χρύσιππον τὸ δρᾶμα αὐτῷ χαριζόμενος λέγεται διαφροντίσαι. καὶ εἰ μὲν σαφές τοῦτο, ἀποφήνασθαι οὐκ οἶδα, λεγόμενον δ' οὖν αὐτὸ οἶδα ἐν τοῖς μάλιστα.

Si dice che anche Euripide amasse lo stesso Agatone. Si tratta proprio dello stesso poeta che avrebbe scritto il dramma *Crisippo* in suo onore. Non posso confermarlo ma so che è ciò che i più dicono.

Anche da questo *gossip* emerge che se si fosse trattato davvero di un dramma scritto in onore di Agatone questo non poteva basarsi sulla storia di un uomo che circuiva un ragazzo totalmente inerte e che anzi si suicidava poi per la vergogna. Chi dedica un'opera a qualcuno, mosso da un forte sentimento, non può certo demonizzare ciò che vuole esaltare. Entrambe le testimonianze di Eliano sembrerebbero dunque almeno segnalare che si trattava di un amore ricambiato.

La commedia gioca poi con l'immagine del fanciullo bello e insidiato da tutti; nel *Crisippo* di Strattide fa sorridere l'attaccamento di Pelope per Crisippo: per paura che qualcuno se lo porti via il padre non lo fa neppure andare in bagno pensando che un estraneo possa avvicinarlo (Strattide, *Crisippo* 54 PCG = Ateneo 169a):

εἰ μὴδὲ χέσαι γ' αὐτῷ σχολὴ γενήσεται,
μηδ' εἰς ἀστωτεῖον τραπέσθαι, μηδ' ἐὰν
αὐτῷ ξυναντᾶ τις, λαλήσαι μηδενί.

Se non avrò il tempo neppure di andare a cacare
o di andare in una bettola,
oppure di intrattenersi a parlare con chi incontra⁴¹.

2. IL TESTO

2.1. Il passo più esteso a noi rimasto è un elogio, in anapesti, della Terra e del Cielo che regolano i cicli di generazione e decadimento attraverso i quali passa la materia (*TrGF* V, 839):

ΧΟΡΟΣ⁴²

Γαῖα μεγίστη καὶ Διὸς Αἰθήρ,
ὁ μὲν ἀνθρώπων καὶ θεῶν γενέτωρ,
ἢ δ' ὑγροβόλους σταγόνας νοτίας

⁴¹ Cf. ORTH 2009, 230-232.

⁴² Per Kannicht è uno stasimo in anapesti semilirici più che una parodo (cf. *Eur. Med.* 1081-1115).

παραδεξαμένη τίκτει θνητούς,
 τίκτει βοτάνην φύλά τε θερῶν·
 ὅθεν οὐκ ἀδίκως
 μήτηρ πάντων νενόμισται.
 χωρεῖ δ'ὀπίσω
 τὰ μὲν ἐκ γαίας φύντ'εἰς γαῖαν,
 τὰ δ'ἀπ'αἰθερίου βλαστόντα γονῆς
 εἰς οὐρανιον πάλιν ἦλθε πόλον·
 θνήσκει δ'οὐδὲν τῶν γιγνομένων,
 διακρινόμενον δ'ἄλλο πρὸς ἄλλου
 μορφήν ἐτέραν ἀπέδειξεν.

CORO

Terra senza confini ed Etere di Zeus⁴³,
 lui è il padre degli uomini e degli dei,
 mentre lei dopo aver accolto le umide gocce della pioggia
 genera uomini,
 genera vegetazione e razze di animali;
 per questo motivo a giusta ragione
 è considerata madre di tutto.
 Ritorna di nuovo alla terra
 ciò che proviene dalla terra,
 mentre ciò che è derivato da seme etereo
 torna di nuovo al polo celeste.
 Niente muore di ciò che nasce,
 ma ciascuna cosa si separa dall'altra
 e mostra una forma differente.

L'ipotesi più credibile è che si tratti di un motivo consolatorio rivolto dal Coro a Pelope per la morte di Crisippo⁴⁴ ma il frammento potrebbe adattarsi anche ad altre parti del testo. Se immaginiamo un messaggio legato all'ineluttabilità del rapporto eterosessuale è evidente che il principio maschile e quello femminile appaiano come le uniche fonti di ogni forma di vita; è ciò che afferma Afrodite nel breve passo che ci rimane delle *Danaidi*⁴⁵ di Eschilo dove, in un contesto in cui i legittimi sposi sono stati assassinati dalle mogli, le parole della dea trattano del matrimonio come istituzione che genera la vita. Sono, probabilmente, le riflessioni consolatorie, rivolte a Pelope nell'ultimo stasimo, sulla morte del giovane

⁴³ Cf. MUSSO 2009, 530, n. 7: «L'etere veniva identificato con Zeus anche in altri luoghi euripidei: cf. il fr. 877 N² («Ma l'etere ti mette al mondo, o figlia, che dagli uomini è chiamato Zeus»); cf. anche il fr. 941 N² («Vedi in alto questo infinito etere e che avvolge la terra nelle sue umide braccia? Credilo Zeus, stimalo Dio»)).

⁴⁴ Cf. WEBSTER 1967, 112; POOLE 1990, 146-148.

⁴⁵ *TrGF* III, 44.

Crisippo, tese a riportare ogni avvenimento sotto l'inflexibile regola filosofica del mutamento che si determina nella rinascita degli elementi.

In ambito tragico latino c'è un'assonanza contenutistica con alcuni frammenti del *Crise*⁴⁶ di Pacuvio (ffr. 21, 22 e 23 D'ANNA 1967):

*hoc vide circum supraque quod complexu continet
 terram.....
 id quod nostri caelum memorant, Grai perhibent aethera*

guarda ciò che intorno e sopra circonda la terra col suo abbraccio:

 i nostri lo chiamano «cielo», i Greci «etere»

*

solisque exortu capessit candorem, occasu nigret

risplende al sorgere del sole, si rabbuia al tramonto

*

*quidquid est hoc, omnia animat format alit auget creat
 sepelit recipitque in sese omnia omniumque idem est pater
 indidemque eadem aequae oriuntur de integro atque eodem occidunt*

qualunque cosa sia, tutto anima, informa, alimenta, fa crescere, crea, seppelisce e riaccoglie in sé; lo stesso essere è padre di tutto e parimenti dallo stesso luogo le stesse cose rinascono e nello stesso luogo vanno a finire⁴⁷

Niente muore di ciò che nasce e gli elementi che si separano ritrovano poi una nuova aggregazione. Un pensiero che deriva dalla dottrina di Anassagora⁴⁸, amico e maestro di Euripide, ma probabilmente non di matrice anassagorea; ne troviamo traccia anche nell'*Antiopè*⁴⁹ e nella *Melanippe saggia*⁵⁰.

Un'altra ripresa latina la leggiamo in Lucrezio, una vera e propria traduzione del passo euripideo. Siamo alla fine del secondo libro del suo poema, nella chiusa

⁴⁶ Scrive D'ANNA 1967, 73, nella sua introduzione al *Crise*: «infine vi è il gruppo dei cosiddetti frammenti filosofici che non si comprende da qual punto della *fabula* derivino, tanto che il Ribbeck – a torto – pensò all'esistenza di un'altra tragedia intitolata *Chrysippus* e ad una confusione tra i due titoli abbastanza simili nella tradizione manoscritta».

⁴⁷ Testo e traduzione di D'ANNA 1967.

⁴⁸ Cf. LANZA 1966, 62a.

⁴⁹ Cf. *TrGF* V, 182a e 195.

⁵⁰ Cf. *TrGF* V, 484 e 487.

della parte che verte sulle qualità secondarie negli atomi; i versi in questione si accordano con la teoria dell'atomismo: nascita e morte non sono altro che la risultante dell'aggregazione e della dissoluzione degli elementi, Giove padre e Terra madre ne sono l'espressione: tutto ciò in un contesto in cui Lucrezio⁵¹ si serve⁵² di immagini mitiche e allegoriche che sono in realtà deviazioni dalla dottrina epicurea sviluppatesi in ambito poetico (Lucrezio, *La natura delle cose*, 2, 991-1005):

*Denique caelesti sumus omnes semine oriundi;
omnibus ille⁵³ idem pater est, unde alma liquentis
umoris guttas mater cum terra recepit,
feta parit nitidas fruges arbustaque laeta
et genus humanum, parit omnia saecla ferarum,
pabula cum praebet quibus omnes corpora pascunt
et dulcem ducunt vitam prolemque propagant;
quapropter merito maternum nomen adepta est.
Cedit item retro, de terra quod fuit ante,
in terras et quod missumst ex aetheris oris,
id rursus caeli rellatum templa receptant.
Nec sis interimit mors res ut materiai
corpora conficiat, sed coetum dissipat ollis.
Inde aliis aliud coniungit et efficit omnes
res ita convertant formas mutantque colores*

Infine noi tutti veniamo da un seme celeste⁵⁴;

⁵¹ Per la conoscenza di Euripide da parte di Lucrezio cf. TRAGLIA 1948, 76-78 e in generale ALFONSI 1968.

⁵² «L'idea o immagine della madre terra abbiamo già visto quanto sia familiare a Lucrezio (e fors'anche al comun linguaggio epicureo); il padre cielo colpisce a primo tratto; pure, e restando nei limiti del nostro mondo, l'aria, la luce, e soprattutto la pioggia fecondatrice della terra danno il diritto anche ad un epicureo di parlare del padre cielo; e del resto in questa poetica espressione di cielo l'epicureo può non rinchiusersi entro i *moenia mundi*, può pensare al di là, all'infinito universo atomico, il vero padre eterno *hominum ferarumque*. Non troveremo dunque in contraddizione il poeta, se poco più avanti (1154) deride la teoria stoica che faceva *demitti alto caelo* la iniziale *progenies* dei viventi. E troveremo invece infondata l'affermazione dello Zeller, che Epicuro, in accordo cogli stoici, dia origine celeste agli uomini, segnatamente la parte più nobile di essi, lo spirito» GIUSSANI 1953, 273.

⁵³ *Ille* è il Διὸς Αἰθῆρ.

⁵⁴ Dionigi in CONTE/CANALI/DIONIGI 1990, 228-229, sintetizza cosa avviene nel poeta latino: «Lucrezio ribadisce la dottrina della disgregazione degli atomi dei viventi nell'evento della morte (...) Nel riconfermare questo principio notoriamente epicureo, ma condiviso anche da altre scuole (Empedocle: 31 B 8 DK; Anassagora: 59 B 17 DK), Lucrezio indulge, eccezionalmente (...) a spiegazioni allegoriche e a immagini mitiche (cielo-padre e terra-madre origine e termine degli esseri), estranee alla tradizione epicurea e cresciute anche ai margini della riflessione filosofica, come dimostra la loro relazione con alcuni testi di Euripide, di evidente ispirazione anassagorea

a tutti è padre comune il cielo da cui
 la madre terra nutrice, accolte le limpide gocce di pioggia,
 feconda produce le splendide messi, il rigoglio degli alberi,
 le stirpe degli uomini e ogni specie di fiere,
 poiché prodiga a tutti alimento del quale si pascano
 e traggano dolce la vita e propaghino i figli;
 a ragione perciò essa ha avuto il nome di madre.
 Similmente ritorna alla terra ciò che prima
 uscì dalla terra, e ciò che discese dalle regioni dell'etere,
 di nuovo, tornato, accolgono gli spazi del cielo.
 Né a tal punto la morte distrugge le cose, che i germi
 annienti, ma solo disgrega le loro coesioni⁵⁵;
 poi torna a congiungerli l'uno contro gli altri, e fa in modo
 che così tutti i corpi mutino forma e colore.⁵⁶

Questa ripresa attesta il tono alto che il dramma⁵⁷ doveva avere; ad essa si aggiunge una testimonianza di Vitruvio quando elenca i principi delle cose secondo i primi filosofi greci: a proposito di Euripide, «filosofo della scena», viene ribadito quanto abbiamo già letto, tutto torna dove ha avuto origine (Vitruvio, *Sull'architettura*, 8, pref. 1):

De septem sapientibus Thales Milesius omnium rerum principium aquam est professus, Heraclitus ignem, Magorum sacerdotes aquam et ignem, Euripides, auditor Anaxagorae, quem philosophum Athenienses scaenicum appellaverunt, aera et terram, eamque e caelestium imbrium conceptionibus inseminatam fetus gentium et omnium animalium in mundo procreavisse, et quae ex ea essent prognata, cum dissolverentur temporum necessitate coacta, in eandem redire, quaeque de aere nasce-

(v. *Chrysipp.* Fr. 839 N², *Melanipp.* Fr. 484 N², cfr. *Suppl.* 532-534) di Ennio (*Epicharm.* Fr. 48 Vahl.²), Pacuvio (*Chrys.* 89 sgg. Ribb.³), Virgilio (*Georg.* 2, 323 sgg.)».

⁵⁵ Cf. Empedocle (DK 31 B 8): φύσις οὐδενὸς ἔστιν ἀπάντων / θνητῶν, οὐδέ τις οὐλομένην θανάτοιο τελευτή, / ἀλλὰ μόνον μίξις τε διάλλα ξίς τε μινύτων / ἔστι, φύσις δ'ἐπὶ τοῖς ὀνομάζεται ἀνθρώποισιν. («Ciò che è mortale non ha alcuna nascita, / e neppure una fine, / avviene solo una mescolanza ed uno scambio di ciò che è stato mescolato, / sono gli uomini invero che definiscono questo procedimento nascita») e Anassagora (59 B 17 DK): τὸ δὲ γίνεσθαι καὶ ἀπόλλυσθαι οὐκ ὀρθῶς νομίζουσιν οἱ Ἕλληνες· οὐδὲν γὰρ χρῆμα γίνεσθαι οὐδὲ ἀπόλλυται, ἀλλ'ἀπὸ ἐόντων χρημάτων συμμίσγεται τε καὶ διακρίνεται. καὶ οὕτως ἂν ὀρθῶς καλοῖεν τό τε γίνεσθαι συμμίσγεσθαι καὶ τὸ ἀπόλλυσθαι διακρίνεσθαι. («I Greci a dire il vero sbagliano a parlare di nascita e di morte. Niente infatti nasce e perisce, ma da ciò che esiste avviene l'unione e la separazione. Se dobbiamo dunque dare un giusto nome a questi procedimenti dobbiamo chiamare congiungimento la nascita e separazione la morte»).

⁵⁶ Trad. it. di CANALI in CONTE/CANALI/DIONIGI 1990. La parte del poema lucreziano che ho riportato è quella che più si avvicina al testo greco.

⁵⁷ Questo livello è consono alla produzione euripidea come abbiamo detto richiamando l'*Antiope* e la *Melanippe saggia*. Per le tragedie conservate cf. *Suppl.* 532-534.

rentur, item in caeli regiones reverti naque interitiones recipere et dissolutione mutata in eam recidere, in qua ante fuerant, proprietatem.

Uno dei sette sapienti, Talete di Mileto, indicò nell'acqua il principio di ogni cosa, Eraclito nel fuoco, i sacerdoti magi nell'acqua e nel fuoco, Euripide, discepolo di Anassagora, che gli ateniesi definirono «filosofo della scena»⁵⁸, nell'aria e nella terra. Aggiungeva che quest'ultima, fecondata per l'effetto di concepimento che hanno le piogge del cielo, aveva generato la prole degli esseri umani e di tutte le creature viventi al mondo; e che ciò che era frutto della terra ritornava ad esse quando l'inevitabile legge del tempo ne imponeva il disfacimento, così come ciò che nasceva dall'aria tornava nelle regioni del cielo senza subire l'annientamento, ma trasformato dal processo di dissoluzione tornava nello stato fisico precedente.⁵⁹

2.2. Un secondo frammento, di contestata attribuzione, proviene dal *Dialogo sull'amore* di Plutarco (*TrGF V, **839a [de Laio Thebano Pisae versante?]*):

λήθη δὲ φίλων, λήθη δὲ πατράας

oblio degli studi, oblio della patria

Per dare un senso a questo breve inciso è necessario leggere il passo dell'opera da cui proviene, il *Dialogo sull'amore* di Plutarco (750 A-B):

'ὦ Ἡράκλεις' ἔφη; 'τί οὐκ ἂν τις προσδοκῆσαιεν, εἰ καὶ Πρωτογένης Ἔρωτι πολεμήσων πάρεστιν ᾧ καὶ παιδιὰ πᾶσα καὶ σπουδὴ περὶ Ἔρωτα καὶ δι' Ἔρωτος, 'λήθη δὲ λόγων λήθη δὲ πατράας', οὐχ ὡς τῷ Λαίῳ πέντε μόνον ἡμερῶν ἀπέχοντι τῆς πατρίδος; βραδὺς γὰρ ὁ ἐκείνου καὶ χερσαῖος Ἔρωσ, ὁ δὲ σὸς ἐκ Κιλικίας Ἀθήναζε 'λαιψηρὰ κυκλώσας πτερὰ διαπόντιος πέταται', τοὺς καλοὺς ἐφορῶν καὶ συμπλανώμενος.' ἀμέλει γὰρ ἐξ ἀρχῆς ἐγεγόνει τοιαύτη τις αἰτία τῷ Πρωτογένει τῆς ἀποδημίας.

«Per Eracle!», sbottò, «che cosa non ci si potrebbe aspettare, se perfino Protogene è venuto qui a muovere guerra a Eros, lui che, in ogni cosa che fa, frivola o seria che sia, si rapporta a Eros e per Eros “obliò gli studi, obliò la patria”, non come Laio, che s'allontanò dalla patria soltanto per cinque giorni di marcia? Il suo Eros, in effetti, era lento e appiedato, mentre il tuo, dalla Cilicia ad Atene, “vola sul mare, roteando fitte le ali” [Archil. Fr. 181 W.], per adocchiare i bei ragazzi e andarsene con loro» E non c'era da

⁵⁸ Potrebbe anche trattarsi di Anassagora che come ricorda lo stesso Vitruvio in 7, pref. 11, aveva composto un *Commentarius de scaena*.

⁵⁹ Testo e traduzione in GROS 1997.

dubitare che proprio questo fosse il motivo per cui Protogene aveva deciso di partire.⁶⁰

Quando Plutarco scrive «il suo amore (ὁ ἐκείνου...Ἔρως)» risulta «lento...e condotto a piedi (βραδύς...καὶ χειρσαῖος)» il riferimento è al tragitto di Laio da Tebe a Pisa che avviene in contrasto con un altro tipo di passione, quella che fa volare sul mare, dalla Cilicia ad Atene, colui che lo prova: un pretesto letterario, oppure una consonanza con quanto abbiamo letto in Eliano (*Sulla natura degli animali*, 6, 15) a proposito della mancata abnegazione suicida di Laio nei confronti di Crisippo? Un chiarimento può venire da un altro passo plutarco; è necessario però accettare una correzione testuale operata da Wilamowitz, da me evidenziata in corsivo (Plutarco, *Come constatare i propri progressi nella virtù*, 77 B):

ὅτω δ' ἔρωτος δῆγμα παιδικῶν
 πρόσεστι, μέτριος μὲν ἄν σοι φανείη καὶ πρῶος ἐν τῷ παρεῖναι καὶ
 συμφιλοσοφεῖν ὅταν δ' ἀποσπασθῆ καὶ χωρὶς γένηται, θεῶ φλεγόμενον
 καὶ ἀδημονοῦντα καὶ δυσκολαίνοντα πᾶσι πράγμασι καὶ ἀσχολίαις,
 μνήμη δὲ φιλῶν ὡσπερ ὁ Λάϊος⁶¹ ἐλαύνεται πόθῳ τῷ πρὸς φιλοσοφίαν.

Ma chi puntura di giovanile amore (*TrGF* IV, 841)
 ha in sé, potrà apparire misurato e tranquillo quando assiste e prende parte
 a discussioni filosofiche, ma se ne viene separato e tenuto lontano, eccolo
 infiammato, irrequieto, insofferente di fronte a qualsiasi altro impegno e in-
 teresse e, preso dai cari ricordi, come *Laio*⁶² si agita, tormentato dal rimpianto
 della filosofia.⁶³

Plutarco utilizza spesso in questo trattato similitudini tratte dalla passione amorosa per parlare del sentimento dei giovani verso la filosofia; se accettiamo il riferimento a Laio costretto a trascurare, nell'esilio, i suoi interessi filosofici (a ciò si riferirebbe «l'oblio della patria e degli studi» di *TrGF* V, **839a) emerge anche il contesto pedagogico che sottintende un legame affettivo nato durante le lezioni, sulla corsa con il carro, impartite da Laio al ragazzo. Il rimpianto della patria e degli studi, abbandonati dopo l'esilio, si sublimerebbe così nell'amore, tenue o debole che fosse.

Il rapporto educativo tra Laio e Crisippo è testimoniato, tra l'altro, anche dalla commedia: in un frammento di Strattide si allude a un colloquio tra i due proprio

⁶⁰ Traduzione tratta da LELLI/PISANI 2017.

⁶¹ ὁ Λάϊος Wil. : ἄλογος codd.

⁶² Mia l'integrazione nel testo e nella traduzione dove in LELLI/PISANI 2017 leggiamo la lezione, appunto, dei codici: «un folle (ἄλογος)»

⁶³ Traduzione da LELLI/PISANI 2017.

nel momento in cui il più grande educava il ragazzo alla corsa con il carro⁶⁴ (Stratide, *Crisippo*⁶⁵ PCG 55):

πρόσαγε τὸν πῶλον ἀτρέμα, προσλαβῶν
τὸν ἀγωγέα βραχύτερον· οὐχ ὄρᾳς ὅτι
<ἔτ'> ἄβολος ἐστί;

Conduci il puledro con delicatezza,
con una corda più corta, non vedi che
ha ancora i denti di latte?

2.3. Clemente Alessandrino riporta un pensiero di Laio indirizzato a un confidente, o a un consigliere (come avviene nell'*Ippolito* quando Fedra si rivolge alla Nutrice), oppure a Crisippo stesso (*TrGF* V, 2, 840):

LAIOS

λέληθεν οὐδὲν τῶνδέ μ' ὦν σύ νουθετεῖς,
γνώμην δ' ἔχοντά μ' ἢ φύσις⁶⁶ βιάζεται⁶⁷

LAIOS

Non mi sfugge alcuna delle cose che tu mi rimproveri,
ma sono altrettanto consapevole che la mia natura mi costringe

L'ipotetica risposta di Crisippo (?), o di qualche altro personaggio, portava a una riflessione sul tema socratico che gli uomini sanno cosa sia il bene ma non sanno poi praticarlo (*TrGF* V, 841 e 842):

αἰαῖ· τόδ' ἤδη θεῖον ἀνθρώποις κακόν,
ὅταν τις εἰδῆ τὰγαθόν, χρῆται δὲ μή.

Aaah! Questo è un male che gli dei riservano agli uomini,
conoscere il bene ma non praticarlo.

† γνώμη σόφος μοι † καί χέρ' ἀνδρείαν ἔχων
δύσμορφος εἶην μᾶλλον ἢ καλὸς κακός.

Mi piacerebbe essere brutto † ma saggio quanto a intelletto †

⁶⁴ Mi sembra irrilevante pensare ad un carro presente sulla scena per vederne un riflesso di quanto avveniva nel *Crisippo* euripideo, come pensa HUBBARD 2006, 225.

⁶⁵ Cf. ORTH 2009, 232-234.

⁶⁶ Senza dubbio il valore del termine deve essere visto in rapporto al suo orientamento sessuale (del momento?).

⁶⁷ Il tempo, al presente, ci fa pensare ad un procedimento psicologico in pieno svolgimento.

piuttosto che bello e cattivo.

I giovani dei drammi euripidei, quali Ippolito, Meneceo e Ifigenia (in Aulide), nel momento dialogico in cui si fa evidente il contrasto tra φύσις e γνώμη rivelano un carattere che potremmo definire socratico⁶⁸; ciò che a noi rimane difficile da capire, nel nostro caso, è se davvero si trattasse di un colloquio successivo a una proposta erotica: questo riproporrebbe la questione della confessione di Fedra a Ippolito che da sempre si immagina nel perduto *Ippolito velato* e implicherebbe che tra i due intercorresse una discussione sul tema dell'omosessualità; il più giovane, Crisippo, l'oggetto del desiderio, si sarebbe quindi intrattenuto sul perché l'azione omoerotica è un male. Anche questa interpretazione rappresenterebbe però un indirizzo di ricerca moralizzante: è più facile invece pensare che Crisippo, come Ippolito per Fedra, rappresenti in un primo momento solo l'oggetto del desiderio e Laio confessi a qualcuno, come appunto Fedra alla Nutrice, nell'*Ippolito*, la sua invincibile attrazione verso di lui; il suo interlocutore cerca di farlo riflettere sul fatto che concupire (o rapire?) il figlio del suo ospite equivale a rinnegare quel "bene" che anche quando si conosce non si vuol praticare.

È indubbio invece che il *TrGF* V, 842 sia una considerazione di Crisippo: la fuga per amore, grazie alla sua bellezza, ha fatto soffrire il padre che lo ama immensamente; sarebbe stato meglio se, brutto, non avesse dovuto tradire Pelope. Una buona occasione per una riflessione che lo rende tanto simile a Ippolito anche se, probabilmente, in circostanze opposte, quelle che lo hanno portato ad accettare il sentimento che gli era stato offerto.

2.4. Riporto un ultimo frammento che, considerato il vocativo con cui si apre, presuppone il dialogo di un servo che consola il suo padrone in un momento di grave difficoltà (*TrGF* V, 843):

ὦ δέσποτ', οὐδείς ἄνθρωπος γεγώς
οὔτ'εὐτυχοῦς ἀριθμὸν οὔτε δυστυχοῦς.

O padrone, nessun essere umano conosce
la misura né della buona sorte né della sventura.

Senza contesto è impossibile stabilire a chi sia rivolto: al re Pelope triste per la scomparsa o per la morte del figlio, al principe Laio per la morte di Crisippo o per non aver saputo vincere il proprio sentimento?

⁶⁸ Come scrive SNELL 1964, 64: «εἰδέναι τὸ ἀγαθόν "to know the good", that is certainly Socratic...What both side, Euripides and Socrates, understand by "the good" is something relatively simple: it is a general idea to which one can immediately appeal, something which makes a discussion possible».

3. ARTE E SCENA

In mancanza di ulteriori testimonianze letterarie, in poesia, di ambito non teatrale, che ci diano qualche riflesso utile per la nostra ricostruzione, possiamo ricorrere alla tradizione iconografica che ci aiuta almeno a capire cosa fu recepito di questa storia dal quarto secolo a. C. in poi, quando il soggetto diventa, improvvisamente, popolare nella ceramica del sud Italia per la messa in scena, nelle colonie greche⁶⁹, dei drammi più amati dal pubblico, in modo particolare di quelli di Euripide⁷⁰. Una delle immagini più rappresentate è quella di Laio e Crisippo sopra un carro⁷¹; ne riporto due *exempla*⁷²:

Ap. 164. Berlino, Staatliche Museen, 1968.12.

Cratere a campana. Da Sibari? Alt. 0, 60; diam. 0, 625. A. In alto: Pan, Apollo, Atena ed Afrodite seduti; Eros stante, con il piede appoggiato ad un rialzo del terreno; vecchio (pedagogo). In basso: due giovani nudi (Atreo e Tieste), con lance, in combattimento; quadriga in corsa verso sin., su cui sono un uomo nudo (Laio) e un fanciullo (Crisippo), anche lui nudo, rivolto indietro verso un guerriero orientale (Pelope), che insegue il carro. Nel campo: bucrani, *iynx*, *oinochoe*, *phiale*, elementi vegetali e floreali. B. In alto: satiro seduto; menade e giovane stanti. Euripide, *Crisippo* (Trendall 1970c, Trendall, Webster 1971; Palagia 1984; Schefold 1986c). Pittore di Dario. 340-330.⁷³

*

Ap. 203. Firenze, Collezione La Pagliaiuola, 153 (già Fiesole, collezione Costantini).

Idria. Alt. 0, 682; diam. Orlo 0, 254; diam. piede 0, 198. Spalla. Giovane nudo a cavallo, in corsa verso sin.; giovane nudo, in movimento verso sin., che regge per le briglie uno dei cavalli di una quadriga, su cui sono un giovane nudo (Laio) e un fanciullo nudo (Crisippo); quest'ultimo tende le braccia verso un guerriero orientale (Pelope) che insegue la quadriga, seguito da un giovane guerriero orientale. In alto: Eros in volo; colomba con ghirlanda; rosetta. In basso: elementi floreali e vegetali, *phiale*, cane, *oinochoe*. Corpo.

⁶⁹ Ma anche in Etruria e a Preneste. Segnalo inoltre le tre maschere tragiche del quarto sec. a. C., trovate a Lipari nella medesima tomba che BREA 1981, 38 A 8, fig. 18 ha interpretato come quelle di Laio, Crisippo e Ippodamia per la rappresentazione del *Crisippo* di Euripide. Un altro indizio che porterebbe ancora a pensare ad una versione vicina a quanto leggiamo in Plutarco? È certo che non avrebbe molto senso la presenza della maschera di Ippodamia nel *plot* che seguisse la linea tracciata dallo "scolio di Pisandro".

⁷⁰ Cf. EASTERLING 1994 e TAPLIN 1999.

⁷¹ Cf. LIMC III, 1, 286-289.

⁷² Ancora importante, sia per le riflessioni che per i soggetti trattati, la parte dedicata al *Crisippo* di Euripide da SÉCHAN 1926, 311-318.

⁷³ TODISCO 2003, 460.

Donna stante, con ventaglio e corona; donna seduta su un'idria; donna stante, con parasole, cista e bende; all'interno di un *naiskos*, donna seduta con ventaglio; donna stante, con specchio e benda; donna con armilla, seduta su un'idria; donna stante, con parasole e *oinochoe*. Nel campo: gomitoli, *oinochoe*, *phiale*. Spalla. Euripide, *Crisippo* (Saladino 1979; Schefold 1986c). Pittore di Baltimora. 340-320.⁷⁴

In quest'ultimo prodotto, una grande idria dell'ultimo quarto del quarto sec. a. C., la scena principale rappresenta un carro trainato da quattro cavalli bianchi, guidato da un giovane con stretto a sé un ragazzo che cerca, con le braccia, soccorso da un personaggio, vestito con un abito a foggia orientale, che lo sta rincorrendo (un *Eros* in volo e una colomba con una ghirlanda nelle zampe ricordano che siamo sotto l'influenza della passione amorosa). Come ricorda Saladino: «i monumenti che illustrano questa vicenda sono tutti del IV sec. a. C. e si riducono a tre vasi apuli, attribuibili al Pittore di Dario e alla sua scuola, ad un vaso falisco e ad una cista prenestina, cui ora va aggiunta la nostra *hydria*»⁷⁵. L'archetipo iconografico illustra una scena che ovviamente non poteva essere portata sulla scena ma semmai raccontata, forse, dal pedagogo. Inutile, comunque, dare eccessivo valore, rispetto alla tragedia, a immagini che semmai possono far pensare a come si fosse rinnovata la curiosità per un testo che comprendeva passione erotica, filosofica e politica. I vari artisti si soffermavano, forse, non tanto sul *plot* proposto sulla scena quanto sul ratto d'amore di un ragazzino: ognuno dunque poteva dare la lettura personale di un episodio sì, in questo caso, visto da un punto di vista etico che nulla aveva a che fare con la rappresentazione teatrale.

4. IPOTESI PER LA SCENA

Nelle condizioni da noi descritte nei precedenti paragrafi è facile intuire che è impossibile riproporre un testo del *Crisippo* fedele a quello euripideo; è la stessa situazione in cui ci troviamo nei confronti del dramma omonimo, anch'esso frammentario, appartenente al periodo latino repubblicano: il *Crisippo* di Accio, da molti ritenuto in stretto rapporto con quanto abbiamo letto in Igino (*Miti*, 85)⁷⁶. Cito solo il passo che evoca probabilmente la voce di *Crisippo morente* (D'ANTÒ 1980):

quid agam? Vox illius est certe: id quidem omnes cernimus

⁷⁴ TODISCO 2003, 476.

⁷⁵ SALADINO 1979, 102.

⁷⁶ Cf. WELCKER 1839, 533-536; RIBBECK 1875, 444-447; WEBSTER 1967, 111-112; D'ANTÒ 1980, 306-307; DANGEL 1995, 273-275; BELDARELLI 2004, 86-103. Chi dà, dopo WEBSTER 1967, 111-112 estrema fiducia alla possibilità che il *Crisippo* acciano dipenda da quello euripideo è POOLE 1990, 143-146.

che dovrei fare? Non c'è dubbio che sia la sua voce: tutti certamente ne siamo convinti.⁷⁷

Anche questo frammento è a mio parere una piccola conferma della nostra tesi. L'unica spiegazione plausibile è che Crisippo, morente nel proprio letto, invochi il padre per rivelargli il nome di chi lo ha ucciso. Nel retroscena, una flebile voce viene riconosciuta: dal momento che era impossibile correre da lui aprendo la porta della sua camera, la battuta serve a prendere tempo nello svolgimento della trama. Anche D'Antò giunge ad una sintesi che non contraddice quanto sosteniamo, quando afferma:

I cinque frammenti che in tutto abbiamo della tragedia di Accio, nonostante gli sforzi del Ribbeck (*RT*, p. 444s.) e del Mette (*art. cit.* p. 136) di vedere a quale versione o variante del mito meglio si adattassero, in realtà dicono ben poco ai fini d'una ricostruzione plausibile della trama. Questa, se vogliamo attenerci a quel poco che ci dicono Apollodoro ed Igino, probabilmente era intrecciata sul motivo del ratto e della morte del protagonista, come sembrerebbe comprovato da due dei cinque frammenti. Ma che la morte fosse opera di Atreo o di Ippodamia, oppure per mano dello stesso Crisippo, che non avrebbe voluto sopravvivere a tanta vergogna, è un problema difficilmente risolvibile⁷⁸.

Questa è la conclusione più accettabile, valida anche per il teatro latino. L'enigma della morte di Crisippo, sulla scena del teatro classico, non può e non deve dunque essere risolto con il ricorso a fonti che possono aver contaminato le diverse versioni del mito. Non rimane dunque che prendere atto di una tradizione mitologica che propone due schemi opposti e la via che possiamo seguire in queste condizioni è solo quella di pensare a un "*plot* inclusivo", un modello (valido anche per molti altri drammi) in cui siano prese in considerazione sia le testimonianze che contengono un preciso riferimento a Euripide, anche quando non si citi espressamente il dramma in questione, sia i "riassunti" mitologici di probabile attinenza tragica.

In linea con questo principio propongo quindi il copione di un *Crisippo* liberamente tratto da Euripide:

▪ *Prologo* (informativo):

Un Messaggero (impossibile fare alcuna ipotesi di chi si tratta. Un Servo? A mio parere il Pedagogo di Crisippo) narra cosa sia accaduto prima del rapimento di Crisippo:

⁷⁷ La voce di Crisippo in fin di vita, udita dal padre, che forse ne chiede una conferma a qualcuno.

⁷⁸ D'ANTÒ 1980, 307.

a) L'arrivo di Laio a Pisa dopo il suo esilio da Tebe.

b) Il colpo di fulmine di Laio alla vista di Crisippo.

c) Laio ha sedotto⁷⁹ Crisippo col pretesto di insegnargli a guidare il carro; lo ha rapito e condotto a Tebe⁸⁰ (per chi volesse seguire l'indirizzo dello "scolio di Pissandro" secondo il quale, alla fine della tragedia, Crisippo si suicidava per la vergogna e il padre lanciava la maledizione contro Laio, non si tratterebbe di un racconto ma delle vicende avvenute nel dramma che terminerebbe appunto con la morte del giovane).

▪ *Episodi:*

a) I fratelli ritrovano Crisippo e lo riportano a casa;

b) Pelope assolve Laio da questa colpa perchè ha agito per impulso d'amore. I frammenti *TrGF V*, 840, 841 e 842 possono essere traccia della scena in cui Laio e Crisippo, tornati a Pisa, in Elide, si devono confrontare con Pelope che li perdona;

c) Ippodamia capisce che Crisippo è diventato un pericolo per l'ascesa al trono dei figli e li spinge a sbarazzarsi del fratellastro. Al loro diniego decide di prendere nelle sue mani la situazione;

d) entra nella camera in cui dormono Laio e Crisippo (la coppia omosessuale è stata dunque regoralizzata) e con la spada del primo uccide il secondo;

e) Crisippo morente⁸¹ svela al padre come sono andati i fatti e salva così l'amante. Pelope esilia figli e moglie.

L'aspetto fondamentale di questo finale, in chiave euripidea, è l'allontanamento dei figli da parte del re: ancora una volta il vuoto di potere è dovuto a problemi interni al *ghenos*; l'intento didascalico di primo grado, cioè quello più

⁷⁹ Non dimentichiamo che padre e figlio hanno la stessa iniziazione pederastica come sottolinea SERGENT 1986, 61: «Al di là dell'intreccio moralistico, accusatore di Láios, la faccenda è molto chiara: Láios è per Chrýsippos quel che Poseidôn era per Pelops: maestro nella guida del carro ed insieme *erastés*. È degno di nota che la poetessa Praxilla sostituisca Láios con Zeus: analogamente Pindaro paragonava il rapimento di Pelops da parte di un dio con quello di Ganymédes, anch'egli rapito da un dio, Zeus. La storia di Chrýsippos riproduce quella di suo padre, il che è normale, dal momento che l'iniziazione con rapporti pederastici era istituzionale nella storia greca arcaica.».

⁸⁰ Per il *fosterage* scrive SERGENT 1986, 62: «occorre, insegna la storia di Pelops, interpretata alla luce dei dati cretesi, che Láios conduca Chrýsippos nel suo *andreïon*. Ora, egli lo trascina fino a Tebe (...) L'iniziazione si inserisce probabilmente, dunque, in un'altra istituzione, che la leggenda attesta in parecchie società, in particolare presso i popoli celti: il *fosterage*, cioè l'educazione di un fanciullo presso una famiglia imparentata (...) se Pelops affida i suoi figli ad un futuro re di Tebe, in Beozia, la mitologia vuole anche che egli abbia dato le donne del suo *génos* a dei Beoti: sua sorella Niobe sposa Amphíon, il re tebano che regnava al tempo dell'esilio di Láios a Pisa; e sua figlia Astymédusa Edipo, il figlio di Láios.».

⁸¹ Ne abbiamo visto una possibile traccia nel *Crisippo* di Accio.

facile da comprendere per il pubblico, riguarda il passaggio alla democrazia: i casati mitici dell'aristocrazia non erano stati più in grado di mantenere il proprio ruolo (come, ad esempio, Teseo nell'*Ippolito* e Creonte nell'*Antigone*). Anche Oreste, dopo il processo e l'assoluzione, non è mai rappresentato nella gestione ordinaria del suo ruolo di principe, impegnato com'è in molteplici imprese che lo tengono per sempre lontano dalla sua città. Questo è, almeno, un canone interpretativo sicuro in tutta la produzione del dramma classico; quello etico invece è molto difficile da immaginare in assenza di un testo completo, sempre, e per di più corre il pericolo di immaginare sovrastrutture morali assenti nella civiltà classica.

- *Stasimi:*

Il Coro consola l'infelice Pelope ricordandogli che tutto ritorna da dove viene, e la vita si alterna con la morte (*TrGF V*, 839).

Questa è l'unica possibilità che abbiamo per immaginare un intervento corale.

- *Esodo:*

Pelope, solo sulla scena, accompagna il corteo funebre del figlio.

In sintesi abbiamo dunque scartato la scelta moralizzante di un *plot* che, in linea con lo "scolio di Pisandro", tende a vedere una condanna euripidea nell'attitudine sessuale di Laio che porterebbe, anche nell'*Edipo re* di Sofocle, traccia di questa colpa indelebile. Euripide avrebbe in questo caso assecondato il ceto medio della borghesia ateniese preoccupata per l'atteggiamento omoerotico così diffuso (!) nel quinto sec. a. C. Si tratterebbe quindi di un dramma didascalico a base etica.

Nel secondo caso, quello da noi ipotizzato, con lievi cenni alla tecnica drammaturgica (Prologo – Episodi – Coro), si apre la possibilità di ripercorrere un tema certamente caro alla tragedia greca: gli intrighi di palazzo promossi da donne desiderose di svolgere un ruolo politico; illustri sono i precedenti come la Clitemnestra dell'*Agamennone* eschileo, la Fedra dell'*Ippolito velato* euripideo⁸² e sicuramente la *Stenebea* nell'omonima tragedia. Questo è senza dubbio il tratto notevole di Ippodamia, fulcro dell'azione nel contesto di una storia d'amore (omosessuale).

Sarebbe dunque semplicistico pensare a questo come ad un intreccio tipicamente ellenistico senza ricordare, ad esempio, il meccanismo erotico incestuoso retrostante l'*Eolo*, ed è anche più pericoloso fare di Euripide uno scrittore pronto a condannare un costume sessuale con un manifesto teatrale perbenistico; asso-

⁸² Cf. CARPANELLI 2010, 48-54.

lutizzare il *plot* del *Crisippo* in questi termini comporta una revisione profonda della sua carriera teatrale e più in generale della sua biografia.

BIBLIOGRAFIA

- AÉLION 1983 = R. Aélion, *Euripide héritier d'Eschyle*, 2 voll., Paris 1983.
- AÉLION 1986 = R. Aélion, *Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide*, Paris 1986.
- ALFONSI 1968 = L. Alfonsi, *Tra Euripide e Lucrezio*, "Hermes" 96 (1968), 118-121.
- BALDARELLI 2004 = B. Baldarelli, *Accius und die vortrojanische Pelopidensage*, Paderborn 2004.
- BETHE 1891 = E. Bethe, *Thebanische Heldenlieder*, Leipzig 1891.
- BREA 1981 = B. Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terrecotte liparesi*, Genova 1981.
- CARPANELLI 2005 = F. Carpanelli, *Euripide. L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*, Torino 2005.
- CARPANELLI 2007 = F. Carpanelli, *Frammenti tragici: Euripide e l'incesto*, in G. Guidorizzi (ed.), *Legami di sangue, legami proibiti*, Roma 2007, 31-52.
- CARPANELLI 2010 = F. Carpanelli, *Ippolito e Fedra: frammenti, drammi e poesia (ipotesi per la scena)*, in R. Alonge, F. Carpanelli (edd.), *Fedra: un millenario mito maschile*, Acireale Roma 2010, 41-103.
- CARPANELLI 2011 = F. Carpanelli, *Il ghenos di Tantalos*, Torino 2011.
- CARPANELLI 2013 = F. Carpanelli, *Erotika pathemata nel teatro eschileo, un itinerario*, "AOFL" 8/2 (2013), 50-86.
- CARPANELLI 2017 = F. Carpanelli, *Sofocle ed Eschilo. I due atti della Niobe*, in L. Austa (ed.), *Frammenti sulla scena*, vol. I, Alessandria 2017, 3-38.
- CONTE/CANALI/DIONIGI 1990 = G. B. Conte, L. Canali, I. Dionigi, *Tito Lucrezio Caro. La natura delle cose*, Milano 1990.
- DK = H. Diels, W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 voll., Berlin 1951-52.
- D'ANNA 1967 = G. D'Anna, *M. Pacuvii fragmenta*, Roma 1967.
- D'ANTÒ 1980 = V. D'Antò, *Accio, i frammenti delle tragedie*, Lecce 1980.
- DANGEL 1995 = J. Dangel, *Accius. Oeuvres (fragments)*, Paris 1995.
- DE KOCK 1962 = E.I. De Kock, *The Peisandros scholium – its sources, unity and relationship to Euripides' Chrysippus*, "Acta Classica" 5 (1962), 15-37.
- DE LAZZER 2000 = A. De Lazzer, *Plutarco. Paralleli minori*, Napoli 2000.
- DEUBNER 1942 = L. Deubner, *Oedipusprobleme*, Berlin 1942, 3-27.
- EASTERLING 1994 = P. Easterling, *Euripides outside Athens: a speculative note*, "ICS" 19 (1994), 73-80.
- FGrH = F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, voll. I-XVI, Berlin/Leiden 1923-1958.
- GANTZ 1993 = T. Gantz, *Early Greek Myth: a guide to Literary and Artistic Sources*, 2 voll., Baltimore/London 1993.
- GARZYA 1997 = A. Garzya, *La parola e la scena*, Napoli 1997.
- GIUSSANI 1953 = C. Giussani, *Lucrezio. De Rerum Natura*, 2 voll., Torino 1953.

- GROS 1997 = P. Gros, *Vitruvio. De Architectura*, 2 voll., trad. it e commento di A. Corso, E. Romano, Torino 1997.
- HARTUNG 1843-1844 = I.A. Hartung, *Euripides restitutus*, 2 voll., Hambourg 1843-1844.
- HUBBARD 1998 = T.K. Hubbard, *Popular perceptions of elite homosexuality in Classical Athens*, "Arion" ser. 3, 6/1 (1998), 48-78.
- HUBBARD 2000 = T. K. Hubbard, *Pederasty and democracy: the marginalization of a social practice*, in T.K. Hubbard (ed.), *Greek love reconsidered*, New York 2000, 1-11.
- HUBBARD 2006 = T.K. Hubbard, *History's first child molester: Euripides' Chrysippus and the marginalization of pederasty in athenian democratic discourse*, "BICS" (suppl. 87), in J. Davidson et alii (edd.), *Greek Drama III: Essays in honour of Kevin Lee*, London 2006, 223-244.
- JVL = F. Jouan, H. Van Looy, *Euripide. Fragments*, vol. VIII/3, Paris 2002.
- LANZA 1966 = D. Lanza, *Anassagora. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1966.
- LELLI/PISANI 2017 = E. Lelli, G. Pisani, *Plutarco. Tutti i Moralia*, Milano 2017.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich 1981-99.
- LLOYD-JONES 1971 = H. Lloyd-Jones, *The justice of Zeus*, Berkeley 1971.
- LLOYD-JONES 2002 = H. Lloyd-Jones, *Curses and Divine Anger in Early Greek Epic: the Pisander Scholion*, "CQ" 52/1 (2002), 1-14.
- MASTRONARDE 1988 = D.J. Mastronarde, *Euripides. Phoenissae*, Leipzig 1988.
- MASTRONARDE 1994 = D.J. Mastronarde, *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994.
- MUSSO 2009 = O. Musso, *Tragedie di Euripide*, vol. IV, Torino 1980-2009.
- ORTH 2009 = C. Orth, *Strattis. Die Fragmente*, Berlin 2009.
- PCG = R. Kassel, C.F.L. Austin, *Poetae Comici Graeci*, 8 voll., Berlin 1983-.
- POOPLE 1990 = W. Poole, *Male homosexuality in Euripides*, in A. Powell (ed.), *Euripides, women and sexuality*, London 1990, 108-150.
- RIBBECK 1875 = O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875 (= Hildesheim 1968).
- ROBERT 1915 = C. Robert, *Oidipous: Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum*, 2 voll., Berlin 1915.
- SALADINO 1979 = V. Saladino, *Nuovi vasi apuli con temi euripidei*, "Prometheus" 5 (1979), 97-116.
- SECHAN 1926 = L. Séchan, *Études sur la tragédie grecques dans se rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- SERGENT 1986 = B. Sargent, *L'omosessualità nella mitologia greca*, Roma/Bari 1986.
- SNELL 1964 = B. Snell, *Scenes from Greek Drama*, Berkeley/Los Angeles 1964.
- TAPLIN 1999 = O. Taplin, *Spreading the word through performance*, in R. Osborne, S. Goldhill (edd.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999, 33-57.

TODISCO 2003 = L. Todisco, *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e Sicilia*, Roma 2003.

TRAGLIA 1948 = A. Traglia, *Sulla formazione spirituale di Lucrezio*, Firenze 1948.

TrGF = B. Snell et alii, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 5 voll., Göttingen 1971-2004.

WEBSTER 1967 = T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967.

WELCKER 1839 = F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödie mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, 3 voll., Bonn 1839.

WILAMOWITZ 1893 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *De tragicorum Graecorum fragmentis commentatio*, Göttingen 1893.

ZADRO 1983 = A. Zadro, *Leggi* (trad. it.), in C. Giarratano, A. Zadro, F. Adorno (edd.), *Platone. Opere complete*, vol. VII, Roma/Bari 1983.

Frammenti sulla scena (online)

Studi sul dramma antico frammentario

Università degli Studi di Torino

Centro Studi sul Teatro Classico

<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>

www.teatroclassico.unito.it

ISSN 2612-3908

0 • 2019



FRAMMENTI DI UNA TRAGEDIA FAMILIARE: CONFLITTI GENERAZIONALI NEL *FETONTE* DI EURIPIDE

SILVIA ONORI

UNIVERSITÀ DI CASSINO E DEL LAZIO MERIDIONALE

silvia.onori@unicas.it

Tra i frammenti superstiti del *Fetonte* ve ne sono alcuni di sapore particolarmente gnomico e sentenzioso, che gli editori hanno ricondotto alla scena agonale della tragedia e che in questo contributo ci si propone di sottoporre ad una nuova analisi critico-esegetica. In particolare si tenterà di indagare le origini e gli sviluppi dell'agone fra Merops e Fetonte e di definire all'interno di un più ampio spettro le tracce rimaste di un conflitto generazionale padre-figlio, vecchio-giovane, tema caro alla drammaturgia euripidea e peculiare nella tragedia familiare del *Fetonte*, in cui alla paternità divina riflessa in tutte le versioni del mito tradizionale si aggiunge quella umana, plausibilmente proprio per innovazione di Euripide.

Conviene ricordare brevemente l'intreccio del *Fetonte* o almeno quel che i frammenti superstiti consentono di ricostruirne con maggior sicurezza, per discutere sulle origini dell'agone e poi, più da vicino, per analizzare i versi pronunciati dai due contendenti¹.

* Il presente lavoro costituisce lo sviluppo autonomo di una consistente sezione della mia tesi di dottorato sul *Fetonte* di Euripide. Sono sinceramente grata al prof. Maurizio Sonnino che, dopo avermi introdotta allo studio di Euripide e delle sue tragedie frammentarie, mi ha guidata con i suoi preziosi consigli nella fase redazionale di questo contributo. Un sentito ringraziamento va anche al prof. Michele Napolitano che ha seguito con interesse questo lavoro e agli anonimi *referee* per i loro utili suggerimenti.

¹ I frammenti del *Fetonte* sono trasmessi principalmente per tradizione diretta da due fogli palinsesti (ff. 162-163) appartenuti ad un manoscritto di Euripide (Par. Gr. 107B), verosimilmente di

Nella parte iniziale della tragedia, subito dopo il prologo (frr. 771-772 K.), Climene, madre di Fetonte e moglie del re etiope Merops, svela al figlio un segreto custodito da molto tempo: Fetonte è figlio del dio Helios e non del mortale Merops (frr. 772a-773 K.). Purtroppo non è possibile conoscere la ragione esatta della rivelazione, che rimane uno dei punti poco chiari del *plot*; tuttavia è più che verosimile che essa fosse legata al matrimonio imminente di Fetonte con una dea, patrocinato dal re Merops.

Fetonte, dubbioso, è esortato da Climene a recarsi alla reggia di Helios per sincerarsi della paternità divina (fr. 773, 1-4 K.), ma il ragazzo vi farà visita soltanto dopo aver dibattuto con Merops sulle nozze venture (fr. 773, 15-18 K.): ὅταν δ' ὕπνον γεραῖος ἐκλιπὼν πατήρ / πύλας ἀμείψῃ καὶ λόγους γάμων πέρι / λέξῃ πρὸς ἡμᾶς, Ἥλιου μολῶν δόμους / τοὺς σοὺς ἐλέγξω, μήτερ, εἰ σαφεῖς λόγοι («Quando, una volta lasciato il sonno, l'anziano padre avrà attraversato le porte e parlato a me del matrimonio, io giunto alla dimora di Helios, verificherò, madre, se le tue parole sono vere²»). A mo' di didascalia interna i versi pronunciati da Fetonte avvertono lo spettatore che poco dopo si assisterà ad un confronto sul tema delle nozze fra padre e figlio.

L'entrata in scena dei due, però, si fa attendere fino alla conclusione della parodo: negli anapesti finali (fr. 773, 59-65 K.) le ancelle coreute annunciano l'entrata in scena di Merops, dell'araldo e infine di Fetonte. Il re etiope terrà un discorso su questioni di grande importanza in merito al matrimonio del figlio, volendolo aggiungere con sacri imenei ai lacci della sposa divina (fr. 773, 63 sqq. K.).

Dai versi pronunciati dall'araldo si apprende poi un'altra fondamentale notizia circa il tempo dell'azione: le nozze di Fetonte saranno celebrate in quello stesso giorno, perché così desiderano padre e figlio (fr. 773, 73 sq. K.).

Il fr. 774 K. doveva ospitare il lungo discorso di Merops tenuto di fronte alla folla esultante di cui rimangono integri soltanto tre versi, tuttavia dal significato pregnante: sembra che il matrimonio di Fetonte fosse parte attiva di un disegno politico di più ampia portata. I versi 4-6 del fr. 774 K. restituiscono infatti un cele-

quinto secolo, e inseriti in seguito nel più noto *codex Claromontanus* (Par. Gr. 107), contenente le epistole di San Paolo e risalente al sesto secolo. La sola sezione della parodo del *Fetonte* (fr. 773, 19-76 K.) è tradata sia dal palinsesto parigino che da un frammento papiraceo (P. Berol. 9771), facente parte originariamente di un'antologia ellenistica di III sec. a. C. e riscoperto nel 1907. La *hypothesis* del dramma, anch'essa frammentaria, è trasmessa invece da un papiro di Ossirinco (P. Oxy. 2455 fr. 14, coll. 14-16), un'edizione alfabetica delle *hypotheses* delle tragedie euripidee. Altri frammenti, fra cui ad esempio quelli assegnati all'agone, sono trasmessi da fonti indirette. Per la ricostruzione del *plot* della tragedia cf. le edizioni di riferimento: quella tutt'oggi fondamentale di DIGGLE 1970, 35-46; poi COLLARD/CROPP/LEE 1995, 200-3; JOUAN/VAN LOOY 2002, 234-245; e le più recenti di KANNICHT 2004, 798-826 e COLLARD/CROPP 2008, 323-329. Per una trattazione più sistematica dei motivi familiari specifici del dramma cf. invece WEBSTER 1967, 220-232 e RECKFORD 1972, 405-412.

² Dove non altrimenti indicato la traduzione è di chi scrive.

bre *topos* proverbiale: ναῦν τοι μί' ἄγκυρ' οὐχ ὁμῶς σῶζειν φιλεῖ / ὡς τρεῖς ἀφέντι· προστάτης θ' ἄπλοῦς πόλει / σφαλερός, ὑπὸν δὲ κᾶλλος οὐ κακὸν πέλει («Di solito una sola àncora non salva la nave come se uno ne gettasse tre; un solo capo è precario per la città, mentre se ce n'è anche un altro non è male»). Il matrimonio di Fetonte rappresenta dunque per Merops una nuova e vantaggiosa alleanza politica, la gomena che proteggerà la nave-stato in maniera più sicura: non va trascurato, del resto, che la promessa sposa di Fetonte era una divinità, pertanto l'ostinazione di Merops nel portare a compimento il matrimonio non è dovuta soltanto all'eccezionalità del connubio dea-uomo mortale³, ma anche ai grandi benefici che esso assicurerà alla sua stirpe e al regno etiope. Dunque, pur sopravvivendo in forma mutila – le uniche parole leggibili sono quelle in fine di verso, fra cui ricorrono almeno due volte γάμοις (9) e γαμεῖς (31) – si può supporre a ragione che nel suo discorso il padre putativo confermasse di fronte al popolo festante le sue speranze per il compimento del matrimonio di Fetonte⁴.

A seguito dell'agone fra padre e figlio, dal parziale resoconto di un ἄγγελος sul funesto viaggio di Fetonte (fr. 779, 1-10 K.) Climene ne apprende la tragica fine: novello auriga del carro di Helios, dopo essere stato sbalzato dai destrieri imbizzarriti e colpito dalla folgore di Zeus, il ragazzo è precipitato al suolo morendo. Con l'aiuto delle ancelle, allora, Climene occulta il cadavere del figlio all'interno del palazzo (fr. 781, 1-13 K.), celandolo agli occhi dell'ignaro Merops, che in quello stesso istante si appresta ad intonare l'epitalamio per Fetonte e la sua sposa (fr. 781, 14-31 K.). I versi 43-60 del fr. 781 K. restituiscono un dialogo chiarificatore fra Merops e un servo: del fumo sospetto fuoriesce dalle connesure della porta della stanza dei tesori e svela all'interno la presenza del corpo di Fetonte, defunto.

Questo è ciò che i frammenti tràditi dalle testimonianze manoscritte attestano – il palinsesto parigino (Par. gr. 107B) per la maggior parte dei frammenti e il papiro berlinese (P. Berol. 9771) esclusivamente per la parodo – pertanto, se non fosse per la tradizione indiretta, non si conserverebbero nemmeno le poche vestigia rimaste di quello che doveva essere proprio l'ἄγων λόγων del *Fetonte*. La tradizione indiretta trasmette per l'appunto quattro brevi frammenti, di natura per lo più gnomica, che i moderni editori hanno attribuito alla scena agonale della

³ Come è indicato anche nel fr. 781. 28-31 K.: ὃς θεᾶ κηδεύσεις / καὶ μόνος ἀθανάτων / γαμβρὸς δὲ ἀπειρονα γαῖαν / θνατὸς ὑμνήση («tu che diverrai parente di una dea e sarai celebrato per la terra immensa come l'unico mortale congiunto agli immortali.»).

⁴ In relazione al contenuto del frammentario discorso di Merops nel fr. 774 K., plausibilmente orientato ad esporre a Fetonte i considerevoli vantaggi del suo disegno politico-matrimoniale, HARTUNG 1844, 198 scriveva: «Divitiarum pretium et nobilitatis splendorem et desidia laudem et vitam talem, qualem deorum esse Epicurei fingebant, copiose ab eo praedicatam esse Goethius suspicatus est.»

tragedia: si tratta dei fr. 775, 775a, 776 e 777 K. di cui riporto di seguito il testo e la mia traduzione.

Eur. *Phaet.* fr. 775 K.

(ΦΑ.)

ἐλεύθερος δ' ὢν δοῦλός ἐστι τοῦ λέχους,
πεπραμένον τὸ σῶμα τῆς φερνῆς ἔχων⁵.

(FE.)

Pur essendo libero è schiavo del letto matrimoniale,
avendo venduto il corpo al prezzo della dote.

Eur. *Phaet.* fr. 775a K.

(ME.)

ἐν τοῖσι μύθοις τοῦτ' ἐγὼ κρίνω βροτῶν,
ὅστις πατέρων† παισὶ μὴ φρονοῦσιν εὖ
ἢ καὶ πολίταις παραδίδωσ' ἐξουσίαν⁶.

(ME.)

Io giudico questo fra le follie dei mortali:
†se un padre† affida il potere a figli
o anche a cittadini non bene assennati⁷.

⁵ Il frammento è trådito da Eustath. *ad Hom. Od.* 13, 15 (1731, 54 Stallbaum) e da Plut. *Mor.* 498a.

⁶ Il frammento è tramandato da Stob. 4, 1, 2 (4, 1, 8 Wachsmuth/Hense).

⁷ Il pronome ὅστις al v. 2 assume evidentemente un valore condizionale: ὅστις, ὅς equivalgono a εἴ τις; così come ὅστις ἄν, ὅς ἄν a εἰ τις. In Euripide non mancano esempi di subordinata relativa di tipo circostanziale con valenza condizionale e in dipendenza da aggettivo neutro: cf. in particolar modo Eur. *Hel.* 267 sq.; *IT.* 605 sqq.; *Erechth.* 360, 1 K. (= fr. 12, 1 SONNINO) insieme alla nota di commento di SONNINO 2010, 251. Del resto, a tal proposito, basti ricordare che già RAU 1832, 23 scriveva: «Quod sic ὅστις durius sequi videtur, est Graecum loquendi genus, quod in Euripide frequens est, ut relativum sit pro coniunctione: uti hoc loco ὅστις pro εἴ τις.» KANNICHT 2004, 811 sq., sulla scorta di Nauck, stampa il testo come trådito inserendo fra *crucis* la lezione τῶν πατέρων, metricamente inaccettabile per il dattilo in seconda sede. Altri editori hanno tentato di sanare il testo proponendo delle congetture: per salvare la lezione trådita da Stobaeo, fra le più antiche va ricordata la congettura ὅστις {τῶν} πατήρ ὢν, attribuita a Grozio dagli editori successivi, anche se di dubbia paternità come Kannicht riporta in apparato. A ben guardare la congettura soddisfa esclusivamente il primo membro del parallelismo, i παῖδες, e non il secondo, i πολῖται, a cui l'autorità non è affidata da parte di un padre, quanto più verosimilmente da parte di un sovrano. Dunque, proprio perché sarebbe più sensato far seguire il trådito ὅστις da un'espressione più generica che possa accomunare nel suo significato tanto l'autorità paterna quanto quella regia, Schmidt propose ὅστις παρείκων «Se uno cedendo [...]» che eliminando il riferimento ai padri si conforma in tal modo ad entrambi gli elementi del parallelismo, i figli e i cittadini non bene assennati. Diggle, la cui proposta è stata accolta da Collard,

Eur. *Phaet.* fr. 776 K.

(ΦΑ.)

δεινόν γε· τοῖς πλουτοῦσι τοῦτο δ' ἔμφυτον
σκαιοῖσιν εἶναι· τί ποτε τοῦτο ταῖτιον;
ἄρ' ὄλβος αὐτοῖς ὅτι τυφλὸς συνηρεφεῖ
τυφλὰς ἔχουσι τὰς φρένας καὶ τῆς τύχης⁸;

(FE.)

Davvero terribile cosa! Ai ricchi questo è di natura:
essere sciocchi. Cosa mai è causa di questo?
Forse perché la ricchezza, cieca, li copre d'ombra,
hanno menti cieche anche per ciò che riguarda la sorte?

Eur. *Phaet.* fr. 777 K.

ὡς πανταχοῦ γε πατρὶς ἡ βόσκουσα γῆ⁹.

La terra che nutre è patria ovunque!

Questi brandelli di testo, trāditi per lo più dall'*Antologia* di Stobeo, sono evidentemente pochi per poter affermare con certezza che il *Fetonte* ospitasse al suo interno un ἀγών; tuttavia già Duchemin¹⁰ riteneva a ragione che il tono gnomico, le similitudini e i temi scelti richiamassero molto da vicino procedimenti di pensiero e stile propri dei dibattiti oratori, degli agoni retorico-sofistici di cui lo stesso Euripide si serve in molte delle sue tragedie. Inoltre non va trascurato che già ai versi 15-18 del fr. 773 K. Fetonte affermava che Merops sarebbe venuto presto a colloquio con lui per discutere delle nozze tanto attese.

Pertanto è plausibile ipotizzare che l'agone abbia avuto luogo dopo il discorso di Merops e che, come altri agoni euripidei, anche questa schermaglia verbale

Cropp e Lee, risolve la questione testuale inserendo al posto dell'errato τῶν πατέρων la congettura πατρῶα: («Fra le follie dei mortali io annovero questo: se uno affida i lasciti paterni e l'autorità a figli o anche a cittadini non bene assennati.»). Pertanto, promuovendo a testo la congettura di Diggle, il soggetto dell'azione rimane indefinito, mentre all'oggetto ἐξουσίαν («l'autorità, il potere») l'editore ne aggiunge un altro («i beni appartenenti ai padri, il patrimonio familiare»), dipendenti entrambi da παραδίδωσι. Come già ricordato, Kannicht non promuove a testo nessuna delle congetture avanzate dagli editori e il fr. 775a viene riportato in questa sede secondo il testo da lui stampato. In effetti, la corruttela non sembra compromettere sostanzialmente il significato della γνώμη che appare per lo più chiaro.

⁸ Stob. 4, 31, 54 (5, 754, 6 Wachsmuth/Hense).

⁹ Stob. 3, 40, 2 (3, 734, 16 Wachsmuth/Hense).

¹⁰ Cf. DUCHEMIN 1968, 101.

contrapponesse un padre anziano e canuto, Merops, ad un giovane figlio, Fetonte.

Dal testo dei frammenti si possono dedurre almeno due temi del dibattito: riluttanza alle nozze da una parte (fr. 775 K.) e ricchezza e potere dall'altra (frr. 775a-776 K.). Ritengo più che verosimile che già nel fr. 774 K., nel suo lungo discorso, Merops avesse intrecciato il motivo del potere politico con quello del matrimonio, preparando Fetonte forse ad una doppia investitura: futuro marito e successivamente, dopo la morte di Merops, anche sovrano di Etiopia. Ma si proceda in ordine con l'analisi di ciascun frammento, in primo luogo per tentare di ricostruire, dove possibile, il contesto generale di queste piccole tessere di testo, quindi per definire con precisione gli argomenti della contesa e le caratterizzazioni dei due personaggi, e infine per riflettere più approfonditamente sulle complesse relazioni familiari che contraddistinguono il *Fetonte*.

1. DOVE ENTRA DOTE ESCE LIBERTÀ: LA RILUTTANZA ALLE NOZZE

I due versi del fr. 775 K., traditi da Eustazio mentre solo il secondo è trasmesso da Plutarco¹¹, pur riecheggiando un antico apoftegma attribuito a Pittaco che

¹¹ Cito il passo tratto dallo scritto intitolato *An vitiositas ad infelicitatem sufficiat* («Basta il vizio per essere infelici?») secondo l'edizione di POHLENZ 1929, 268: [...] ὑπομένει 'πεπραμένον τὸ σῶμα τῆς φερνῆς ἔχων' ὡς Εὐριπίδης φησὶν (Eur. *Phaet.* 775), βραχέα δεδήλωται καὶ ἀβέβαια· τῷ δ' οὐ πολλῆς διὰ τέφρας ἀλλὰ πυρκαϊᾶς τινος βασιλικῆς πορευομένῳ καὶ περιφλεγομένῳ, ἄσθματος καὶ φόβου μεστῷ καὶ ἰδρώτος διαπόνου <.....> πλοῦτόν τινα προσθεῖσα Ταντάλειον, ἀπολαῦσαι δι' ἀσχολίαν οὐ δυναμένῳ. («Accetta 'di aver venduto il corpo a prezzo della dote', come dice Euripide (Eur. *Phaet.* fr. 775) – ma si tratta di beni effimeri e instabili –, mentre a lui, che non passa attraverso mucchi di cenere, ma attraverso un rogo regale, avvolto nelle fiamme, ansimante, terrorizzato, madido 'di sudore oltremarino', <.....> anche se egli aggiunge una ricchezza degna di Tantalo, non è in grado di goderne per i troppi impegni». Trad. it. di PISANI 2017, 939). BARIGAZZI 1990, 97-110 ha studiato approfonditamente la citazione del frammento del *Fetonte* e la sua contestualizzazione all'interno del passo plutarco: che il trimetro provenga dal *Fetonte* di Euripide non c'è dubbio, come si evince anche dal commento di Eustazio *ad Hom. Od.* 13, 15; tuttavia a causa delle consistenti lacune testuali il riferimento alla tragedia euripidea non è apparso così chiaro e giustificato. L'interrogativo degli studiosi è dunque questo: l'estensione del riferimento al *Fetonte* concerne tutta la prima parte del brano oppure si tratta di una citazione che riguarda soltanto uno specifico particolare? Al contrario di DIGGLE 1970, 128 che rimane molto scettico sulla possibilità che tutto il passo di Plutarco, pur tramandando il fr. 775 K., si riferisca al personaggio di Fetonte, Barigazzi ritiene (più giustamente a mio avviso) che i particolari di un viaggio faticoso e terribile e dell'incendio di un palazzo regale non possano non avere a che fare con le peripezie di Fetonte. Scrive BARIGAZZI 1990, 99: «Si dovrebbe postulare il riferimento ad un caso simile a quello di Fetonte; ma, poiché il personaggio è menzionato all'inizio con il ricordo della tragedia omonima di Euripide, non ci si deve lasciare scoraggiare dalle incertezze e difficoltà e pensare che le allusioni siano generiche e riferite ad un altro personaggio. Senza dubbio il caso particolare acquista un carattere generale, ma sempre attraverso l'allusione specifica al personaggio menzionato.»

recitava γάμει ἐκ τῶν ὁμοίων¹² («Sposati fra i tuoi pari»), costituiscono un'altra γνώμη che fa da corollario alla prima. Nel *Dizionario dei proverbi latini e greci* la sentenza è catalogata da Tosi *Argentum accepi, dote imperium vendidi* («Ho accettato il denaro e per la dote ho venduto il comando») secondo il v. 47 dell'*Asinaria* di Plauto. Accanto agli esempi indicati da Tosi, fra cui compaiono un frammento di Anassandride (fr. 53, 4 sq. K.-A.), una sentenza di Menandro (861 JÄKEL) e un frammento di Euripide, forse appartenente alla *Melanippe Saggia* o *Prigioniera* (502 K.), aggiungerei senza dubbio anche il fr. 775 K. del *Fetonte*¹³.

Unanimemente gli editori moderni assegnano questa coppia di versi al personaggio di Fetonte e sono concordi nel collocare il frammento nella scena agonale fra padre e figlio¹⁴. Non sono mancate però ipotesi differenti: ad esempio Goethe¹⁵, seguito da Rau¹⁶ e da Blass¹⁷, riteneva che il fr. 775 K. non appartenesse all'agone e, pur attribuendolo al personaggio di Fetonte, lo collocava prima del fr. 773, 1-18 K., quindi all'inizio del colloquio con Climene di cui il palinsesto parigino restituisce soltanto la parte conclusiva. Secondo Goethe Fetonte avrebbe pronunciato tali versi prima di venire a conoscenza della reale paternità divina, che gli viene poi rivelata da Climene nelle battute finali del dialogo. La scoperta della propria natura semidivina avrebbe così indotto Fetonte a vincere l'avversazione al matrimonio con una dea.

Non è implausibile che il fr. 775 K. appartenga ad altre sezioni della tragedia, una γνώμη tanto generica si presta in effetti a varie possibilità: se per Goethe la collocazione originaria dei versi risale al dialogo fra madre e figlio, successivo al prologo, secondo Hartung¹⁸ essa potrebbe essere ulteriormente anticipata. L'editore divideva l'attribuzione dei versi a Fetonte, persuaso però che fossero stati pronunciati in apertura del dramma, nella sezione prologica: dopo aver trascorso una notte angosciata per le preoccupazioni che lo affliggevano circa il matrimonio, Fetonte sarebbe uscito fuori dal palazzo e, udite le sue lamentele, Climene

¹² Il proverbio è testimoniato da Call. *Epigr.* 1, 12-16 e Stob. 3, 1, 172.

¹³ Accanto al fr. 502 K. i versi del *Fetonte* potrebbero essere la più antica occorrenza (fra quelle conosciute, naturalmente) del fortunato proverbio: infatti, anche se afferente al più noto «Se vuoi fare un buon matrimonio, sposa una tua pari» presente già nel *Prometeo* (Aesch. *Prom.* 887-893) e nel *Reso* pseudoeuripideo (Ps. Eur. *Rh.* 168), la sentenza, caratterizzata dalla menzione della dote della moglie e dal rapporto libertà-schiavitù, va ad ogni modo catalogata a sé stante come giustamente si riscontra in TOSI 2017, 1295 sq., nn. 1886-1887.

¹⁴ Già NAUCK 1889, 606 scriveva: «Phaethontis sunt verba, item fortasse fr. 776 et 777.» Così sostengono anche gli editori successivi cf. DIGGLE 1970, 125 sq.; COLLARD/CROPP/LEE 1995, 231; JOUAN/VAN LOOY 2002, 256.

¹⁵ Cf. GOETHE 1903, 33-35.

¹⁶ Cf. RAU 1832, 10 sq.

¹⁷ Cf. BLASS 1885, 16.

¹⁸ Cf. HARTUNG 1844, 193 sq.

sarebbe accorsa e avrebbe rivelato al figlio la reale origine divina, per vincere la sua riluttanza agli sponsali.

Pertanto, riguardo alla collocazione del fr. 775 K., avanzo qualche mia considerazione: nel suo discorso a Fetonte e al popolo etiope Merops doveva aver già riflettuto sulle nozze del figlio – come si evince dal fr. 773, 63-66 K.: *περὶ γὰρ μεγάλων γνώμας δείξει / παῖδ' ὑμεναίοις ὀσίοσι θέλων / ζεῦξαι νύμφης τε λεπάδνοις* («[Merops] esporrà pareri riguardo a questioni di grande importanza, volendo aggioare il figlio ai sacri imenei e ai lacci della sposa») – e sulle sorti del suo regno – come la similitudine dell'ancora-stato lascia supporre ai versi 4-6 del fr. 774 K. –, congiungendo così il progetto matrimoniale e quello politico in un unico disegno¹⁹. Ritengo quindi che le argomentazioni espresse da Merops abbiano sobillato il conflitto verbale con il figlio e che il fr. 775 K. sia stato pronunciato da Fetonte in risposta alla cieca determinazione di Merops nel portare a compimento le nozze ad ogni costo. Non solo, come già sosteneva Duchemin, il tono gnomico, le metafore e i motivi tematici del fr. 775, così come dei fr. 775a, 776, 777 K., richiamano da vicino procedimenti di pensiero e stile propri dei dibattiti oratori e degli agoni retorico-sofistici, adattandosi pertanto ad un contesto agonale; ma, se collocato nell'ἀγὼν λόγῳ successivo all'orazione di Merops, il fr. 775 K. assume una certa pregnanza. Infatti, polemizzando contro la natura servile del legame matrimoniale cui è destinato suo malgrado, Fetonte recupera una metafora già utilizzata dalle ancelle coreute negli anapesti finali della parodo e iterata successivamente nell'epitalamio nuziale: il motivo del giogo del matrimonio²⁰.

Vale la pena osservare, inoltre, che l'occorrenza della metafora negli ultimi versi della parodo è relativa proprio all'annuncio del prossimo discorso di Merops: il re esporrà importanti pareri sulle nozze di Fetonte, volendolo aggioare alle briglie di una sposa divina. È plausibile a mio avviso che l'immagine del giogo del matrimonio, anticipata dal coro, si riverberasse nell'orazione del sovrano e nell'agone di poco successivo: nel fr. 775 K., fra le parole di Fetonte, si avrebbe dunque un'ulteriore ripresa del medesimo *Leitmotiv*, recuperato direttamente dalle argomentazioni di Merops.

È dunque dalla ricostruzione dell'agone che si apprende come Fetonte fosse riluttante alle nozze con una dea. Il ritratto *ad vituperium* dello sposalizio descrive

¹⁹ Un caso altrettanto interessante è quello del fr. 362 K. (= fr. 16 SONNINO) dell'*Eretteo* euripideo, in cui l'omonimo sovrano ateniese destina ad un τέκνον non altrimenti specificato un discorso ricolmo di precetti politici. Dall'utilizzo della metafora della nave-ancora-stato si evince che con tutta probabilità anche il lungo di Merops nel fr. 774 K. sia stato un interessante esempio di precettistica politica impartita dal padre al figlio.

²⁰ Per la parodo cf. fr. 773, 64-66 K.: *παῖδ' ὑμεναίοις ὀσίοσι θέλων / ζεῦξαι νύμφης τε λεπάδνοις* («volendo aggioare il figlio ai sacri imenei e ai lacci della sposa.»); per l'epitalamio vd. fr. 781, 20 sq. K.: *τῷ τε νεόζυγι σῶ / πῶλω* («al tuo puledrino nuovo al giogo.»).

il rapporto fra moglie e marito negli stessi termini di un atto di compravendita a sfondo commerciale: la fortuna e il prestigio che Merops ravvisa nell'eccezionalità di un matrimonio mortale-divinità vengono annichiliti dalla sentenza sprezzante di Fetonte. Infatti quanto più è ingente la dote della sposa tanto più aumenta il suo potere nella casa del marito: i rapporti di forza si invertono e da libero l'uomo diventa schiavo delle ricchezze della moglie²¹.

2. DI PADRE IN FIGLIO: L'EREDITÀ DEL POTERE

Il fr. 775a K. è tradito nella sezione *περὶ πολιτείας* dell'*Antologia* di Stobeo ed è oggi ritenuto concordemente dagli editori parte dell'agone: Diggle, seguito da Collard/Cropp/Lee, Jouan/van Looy e Kannicht, lo assegna a Merops. Anche gli editori ottocenteschi, in particolare Rau²² e Hartung²³ attribuivano i versi a Merops, collocandoli però non nella scena agonale ma nel lungo e mutilo discorso del re nel fr. 774 K.. La metafora dell'ancora e della nave-stato sarebbe stata accompagnata da quest'ulteriore riflessione politica: folli sono le decisioni di quei padri che affidano il potere a figli e a cittadini dissennati, differentemente da Merops che al contrario di costoro è persuaso di consegnare la propria autorità nelle mani fidate di un figlio saggio.

È impossibile stabilire con esattezza se il frammento appartenesse al discorso di Merops del fr. 774 K. o all'agone di poco successivo con Fetonte, certo è che il contenuto politico si adatta ad entrambe le scene che, come si è dimostrato, sono fortemente interrelate. In particolare nel fr. 774 K. la metafora dell'ancora di salvezza, necessaria al sostentamento dello stato e il motivo del *προστάτης* che da solo non è sufficiente al governo della città, richiamano da vicino la sentenza politica del fr. 775a K., in cui un personaggio, verosimilmente Merops, riflette sulla sorte di quei padri, sovrani, che hanno eletto come loro eredi successori indegni, figli o cittadini poco savi.

A mio avviso, proprio sulla base della comunanza tematica dell'eredità del potere e della successione, si può ipotizzare, forse con un margine più ampio di sicurezza, che il fr. 775a K. vada collocato poco prima dell'inizio della contesa vera e propria e che sia perciò connesso al discorso di Merops. È possibile che il sovrano, che almeno due volte²⁴ nei versi superstiti della tragedia è definito *γεραῖος*, si preoccupasse della sorte del regno etiope dopo la propria morte.

²¹ Sebbene il marito sia *κύριος* della sposa e della sua dote, quanto più la qualità di quest'ultima si innalza tanto più la moglie assume un ruolo di preminenza rispetto al marito, comportando uno sbilanciamento nell'equilibrio dell'*οἶκος*. Sulla questione cf. BROADBENT 1968, 158 sq; LACEY 1968, 109 sq; DIGGLE 1970, 125 sq; LITTMAN 1979, 15 sq.

²² Cf. RAU 1832, 23.

²³ Cf. HARTUNG 1844, 199.

²⁴ Vd. fr. 773, 15; fr. 774, 16 K..

Già nell'*Alceste* (654-657) possedere un figlio che sarà in futuro erede delle proprie ricchezze e non temere quindi di lasciare la propria casa indifesa in mano d'altri, di usurpatori, sono annoverati fra i vantaggi che un qualunque padre riconosce nel figlio. Anche nello *Ione* (473-491), ad un certo punto, il coro riflette sulla traboccante felicità di quei padri che vedono brillare nella casa avita i propri figli, giovani vite in fiore, destinati a ricevere presto l'eredità della famiglia. Tuttavia non sempre la presenza di un erede e la cessione del potere si rivelano scelte così convenienti per i genitori: basti pensare al fr. 803b K., tratto dal *Fenice* di Euripide e attribuito dagli editori al personaggio di Amintore, che recita così: ἀλλ' οὔ ποτ' αὐτὸς ἀμπλακῶν ἄλλον βροτὸν / παραινέσαιμ' ἄν παισὶ προσθεῖναι κράτη, / πρὶν ἄν κατ' ὄσσων κιχλάνη σφ' ἤδη σκότος, / εἰ χρῆ διελεθεῖν πρὸς τέκνων τιμώμενος («Ma avendo commesso io stesso l'errore, non consiglieri mai ad un altro uomo di cedere il potere ai suoi figli prima che l'oscurità si sia abbassata sui suoi occhi, se desidera continuare ad essere onorato da loro»). Evidentemente, dunque, non per tutti i padri possedere un figlio che sia erede dei propri lasciti costituisce un'indiscutibile fortuna: ad esempio Amintore rimpiange di aver affidato il proprio potere al giovane Fenice ancor prima di morire. Il passaggio e la consegna dell'autorità da padre a figlio sono giudicati negativamente anche nella γνώμη restituita dal fr. 936 RADT di Sofocle: ὅπου γὰρ οἱ φύσαντες ἠσσωῶνται τέκνων, / οὐκ ἔστιν αὕτη σωφρόνων ἀνδρῶν πόλις («Non è una città di uomini savi quella in cui i padri si lasciano vincere dai figli»).

Dunque il frammento del *Fenice*, la sentenza sofoclea e i versi del *Fetonte* in questione riflettono tutti lo stesso *Leitmotiv*: le pessime scelte di quei padri che stabiliscono imprudentemente di affidare il proprio potere a figli incoscienti.

Se il fr. 775a K. appartenesse al discorso di Merops, precedente all'agone, le parole pronunciate si rivelerebbero particolarmente ironiche: persuaso di cedere la propria autorità ad un degno erede, Merops giudica sconsiderati quei padri che affidano il proprio potere a figli dissennati, ignorando che anche il figlio (che suo figlio non è, peraltro) si rivelerà un παῖς μὴ φρονῶν alla guida del carro di Helios e non aspettandosi certo che fra quei padri che denigra sarà presto da annoverare anche lui.

Se invece si attribuisse il fr. 775a K. all'agone si dovrebbe supporre che Merops giudichi sé stesso folle per aver voluto conferire il proprio potere ad un figlio irresponsabile. Tuttavia, se il sovrano avesse riconosciuto il suo errore e giudicato Fetonte un erede indegno, per quale motivo avrebbe perseverato nella realizzazione del suo progetto politico-matrimoniale? Dal fr. 781, 4-5; 14-31 K. – quando Climene, intenta ad occultare il cadavere del figlio, percepisce in lontananza il canto nuziale intonato per Fetonte e la sua sposa – si apprende che è proprio Merops a guidare il corteo dell'epitalamio. Ciò fa presagire che i propositi politico-matrimoniali del sovrano fossero ancora validi e in attesa di essere eseguiti.

In virtù di tutte queste osservazioni proporrei di considerare una differente collocazione per il fr. 775a K., ritenendolo connesso al discorso di Merops, antecedente all'agone con Fetonte e ad esso precipuamente congiunto.

Non sono mancate tuttavia ipotesi differenti sia per la collocazione che per la *persona loquens*: ad esempio Nauck²⁵ catalogava il frammento come 784 e lo poneva nell'epilogo della tragedia, un punto del *plot* completamente perduto. In un recente articolo Mazzei²⁶ ha riconsiderato l'ipotesi di Nauck, sostenendo la collocazione finale del frammento e supponendo che a conclusione del dramma Zeus *ex machina* biasimasse in questi termini Helios, per aver affidato al figlio il carro alato. Mazzei fonda la sua ipotesi sul fatto che le successive trattazioni del mito di Fetonte in Sulpicio Massimo²⁷ e Luciano²⁸ attestano il motivo del pianto di Helios e del biasimo di Zeus che, nato secondo la studiosa con la tragedia euripidea, avrebbe influenzato le successive versioni del mito di Fetonte in chiave etico-politica sia in ambito greco che latino.

Sebbene innovativa, l'ipotesi di Mazzei non sembra considerare alcuni dati chiaramente osservabili.

- a) Il motivo del lutto di Helios e del biasimo di Zeus potrebbe non risalire direttamente al *Fetonte* di Euripide. Non va trascurato infatti che il mito dell'auriga era già stato drammatizzato da Eschilo nelle *Heliades*²⁹. Inoltre la presenza di tale motivo, non estraneo a Ovidio³⁰ che pur sinteticamente lo riflette, attesta con il giovane poeta Sulpicio Massimo la fortuna del mito (in particolar modo del lutto di Helios) in contesti agonali e scolastici; quindi testimonia con Luciano l'esistenza di una produzione retorica riguardante il dolore di Helios e i rimproveri di Zeus, motivi per i quali a mio avviso non può escludersi che il particolare,

²⁵ NAUCK 1889, 612.

²⁶ MAZZEI 2011, 132.

²⁷ IGUR III, 1336a. Sulpicio Massimo è il giovanissimo autore di un componimento greco in esametri che ha per oggetto il mito di Fetonte. Il carme fu presentato all'agone capitolino del 94 d.C. e, pur non risultando vincitore, suscitò grande ammirazione per la cultura di Sulpicio tanto da essere iscritto successivamente sulla tomba del giovane, morto poco dopo il *certamen* appena undicenne. Come argomenta AGOSTI 2005, 35 sq., l'etopea in versi di Sulpicio Massimo è direttamente connessa all'insegnamento: si tratta senza dubbio di una buona elaborazione scolastica, tuttavia il fine stesso cui il componimento era dedicato (l'agone) lo rende qualcosa di differente e di più impegnativo di un semplice προγύμνασμα. Il giovane poeta mostra di possedere già una valida competenza tecnica e di conoscere inoltre la trattazione ovidiana del mito di Fetonte. Sull'etopea di Sulpicio Massimo cf. più approfonditamente: DÖPP 1996, 99-114; BERNSDORFF 1997, 105-112; NOCITA 2000, 81-100.

²⁸ Luc. *Dial. deor.* 24, 1.

²⁹ Aesch. *Heliades* fr. 68-72 RADT.

³⁰ Ov. *Met.* 2, 396 sqq.

reiterato fino a farsi topico, sia nato in seno alla tradizione scolastico-retorica piuttosto che in tragedia³¹.

- b) L'intervento di un *deus ex machina* nell'epilogo delle tragedie euripidee è un procedimento usuale. Già gli editori ottocenteschi ipotizzavano che nel *Fetonte* Afrodite, Helios oppure Oceano comparissero a dirimere il conflitto fra Climene e Merops, una volta scoperta dal re la morte di Fetonte. Tuttavia non sono mancate ipotesi differenti: ad es., in un recente articolo sulla ricostruzione che Goethe propose del *Fetonte*, Adorjani³² ritiene piuttosto cautamente che non si debba abusare del procedimento del *deus ex machina* e ipotizzare che i drammi frammentari di Euripide si concludessero regolarmente con un intervento divino.
- c) Inoltre mi sembra opportuno riflettere sulla possibilità dell'epifania di Zeus, non solo prendendo in considerazione il caso del *Fetonte* ma tutta la produzione euripidea e degli altri tragici. Si deve infatti osservare che non solo in Euripide (ad es. nell'*Eracle* dove Zeus è il grande assente) ma in tutto il teatro tragico superstite (ad es. nel *Prometeo*, dove il dio agisce per conto dei suoi emissari, senza comparire in scena) l'epifania di Zeus non trova paralleli. Va però anche ricordato che nel caso di tragedie frammentarie, in particolare per l'*Inaco* di Sofocle e per la *Psychostasia* di Eschilo, la presenza di Zeus sulla scena è supposta da alcuni studiosi³³ e allo stesso tempo problematizzata da altri³⁴. A tal proposito condivido il pensiero di Easterling³⁵, secondo cui l'apparizione di una divinità non era affatto percepita come un tabù nella tragedia greca, la maschera stessa veicolava un'idea di mediazione. Tuttavia, come lei, sono incline ad ipotizzare che vi fosse qualche esitazione nel rappresentare Zeus sulla scena, soprattutto in drammi seri.

³¹ A tal proposito AGOSTI 2005, 37 ricorda anche l'etopea su Helios che piange Fetonte contenuta nel *PLondLit* 51, risalente al II sec. e di chiara matrice scolastica: si trattava verosimilmente di un esercizio in cui l'alunno sfoggiava la sua erudizione riguardo ad un mito in particolare, in questo caso il lutto di Helios nel mito di Fetonte, e lo paragonava ad altri racconti esemplari. Ad esempio Helios che piange suo figlio veniva assimilato a varie eroine e divinità che lamentano la medesima perdita: Climene che piange Eridano, Cibele che lamenta la morte di Attis; etc. Sulla fortuna del mito di Fetonte in ambito scolastico-retorico cf. anche CIAPPI 2000, 136 n. 94; 161.

³² Cf. ADORJANI 2014, 63-70.

³³ Per l'*Inaco* sofocleo cf. in particolare WEST 1984, 294 sq. Più in generale vd. SOURVINOU INWOOD 2003, 472 sqq. e HADJICOSTI 2006, 291-301.

³⁴ Nello specifico per la *Psychostasia* eschilea cf. TAPLIN 1977, 431sq.; per l'*Inaco* di Sofocle cf. SEAFORD 1980, 23 sq. Per una panoramica complessiva della questione cf. EASTERLING 1993, 77-86.

³⁵ EASTERLING 1993, 78: «The stage presentation of Zeus himself may have been approached with some hesitation in serious drama.»

Perciò, per quanto suggestiva, l'ipotesi che il frammento 775a K. sia stato pronunciato da Zeus nel finale del *Fetonte* a mio avviso si rivela piuttosto improbabile³⁶.

Come in quest'analisi si è proposto, concordo quindi con gli editori moderni nel collocare il fr. 775a K. nella prima parte della tragedia fra le argomentazioni esposte da Merops. Se poi i versi appartengano al discorso del re, come sono propensa a credere, oppure all'agone è un interrogativo forse destinato a rimanere irrisolto. Tuttavia, sia che facesse parte del discorso del sovrano che dell'agone, è evidente come, oltre alla riluttanza di Fetonte alle nozze, un altro motivo del conflitto generazionale fra Merops e Fetonte fosse la cessione del potere del padre-sovrano e il rifiuto del figlio-erede, cosa che sarà comprovata dall'analisi dei prossimi due frammenti attribuiti all'agone.

3. FUTILITÀ DELLA RICCHEZZA E CECITÀ DEI RICCHI

Il fr. 776 K., trådito nella sezione ψόγος πλούτου dell'*Antologia* di Stobeeo e dal paremiografo bizantino Arsenio³⁷, restituisce come i precedenti una γνώμη: in tal caso la ricchezza, basilare fonte di potere, è investita da un giudizio fortemente negativo. In accordo con quanto già affermava Goethe³⁸, gli editori sono unanimemente persuasi che l'autore dell'invettiva sia da identificarsi con Fetonte: rivolgendosi a Merops, plausibilmente ottenebrato dal desiderio di accrescere le proprie ricchezze per mezzo del matrimonio del figlio con una dea, Fetonte inveisce contro un ὄλβος fallace e contro gli effetti devastanti dell'avidità che rende gli uomini ciechi come cieco è il dio Πλοῦτος³⁹.

Sterminati i *loci* euripidei in cui la ricchezza è oggetto del biasimo di un personaggio: all'interno della produzione frammentaria vanno senza dubbio ricordati i fr. 54 e 55 K. dell'*Alessandro*⁴⁰. Nel primo il denaro e il lusso vengono giudicati

³⁶ Se invece s'intendesse sostenere comunque una collocazione differente da quella dell'agone e porre il frammento nell'epilogo, come già Nauck ipotizzava, e sulla bocca di un *deus ex machina*, si dovrebbe forse più propriamente pensare ad Oceano. Nel fr. 781, 70-75 K. il coro, commentando la sventurata sorte di Climene, le cui menzogne sull'unione con Helios e sulla morte di Fetonte verranno presto alla luce, la esorta ad invocare il padre Oceano in suo soccorso. È allora più plausibile che, se l'epilogo del *Fetonte* doveva ospitare una divinità, quella fosse Oceano.

³⁷ Arsen. 18, 43 (CPG 2, 361, 21).

³⁸ Cf. GOETHE 1903, 39 sq.

³⁹ Per i *topoi* proverbiali che concernono la cecità della ricchezza e l'ottusità dei ricchi rimando all'esautiva nota di commento di DIGGLE 1970, 133 in cui sono enumerate svariate attestazioni del *cliché* sia in autori greci che latini.

⁴⁰ Fr. 54, 1-2 K.: κακόν τι παιδεύμην ἄρ'εἰς εὐάνδριαν / ὁ πλοῦτος ἀνθρώποισιν αἵ τ'ἄγαν τρυφαί («Sono davvero un cattivo mezzo di educazione alla virilità per gli uomini la ricchezza e gli eccessivi lussi;» Trad. it. di DI GIUSEPPE 2012, 122); fr. 55 K.: ἄδικον ὁ πλοῦτος, πολλὰ δ'οὐκ ὀρθῶς ποιεῖ («La ricchezza è cosa ingiusta, compie molte azioni scorrette.» Trad. it. di DI GIUSEPPE 2012, 100). Sulla ricchezza come causa d'ingiustizia cf. il commento di DI GIUSEPPE 2012, 101.

inadeguati all'insegnamento dell'εὐανδρία, nel secondo la ricchezza è condannata come fonte d'ingiustizia, perché corrompe gli animi degli uomini, spingendoli ad azioni immorali. Anche i frr. 235 e 248 K. dell'*Archelao*⁴¹ riflettono sulle conseguenze negative dell'essere ricco e sui vizi tipici della ricchezza, che rende chi ne è proprietario ignorante, meschino (fr. 235) e del tutto privo di senno (fr. 248). Ancor più accostabili ai versi del *Fetonte* risultano a mio avviso il fr. 641 K. del *Poliido*⁴², in cui alla ricchezza è associata una limitata capacità intellettuale, e il fr. 61b K. del già menzionato *Alessandro*⁴³, in cui sono l'intelligenza e la saggezza ad essere lodate come fonti di nobiltà e non la ricchezza⁴⁴.

Questo dell'agone non è l'unico riferimento alle ricchezze presente nei frammenti superstiti del *Fetonte*: nel fr. 781, 8-10 K. Climene, intenta ad occultare il cadavere di Fetonte, menziona esplicitamente i tesori custoditi nel palazzo reale: [...] κρύψω δέ νιν / ξεστοῖσι θαλάμοις, ἔνθ' ἐμῶ κείται πόσει / χρυσός [...] («Lo nasconderò nelle stanze in pietra levigata, dove si trova l'oro di mio marito [...]). In particolare sembra che Merops avesse predisposto uno spazio apposito per la salvaguardia del suo oro all'interno del palazzo: è alquanto ironico che proprio le stesse ricchezze che Fetonte aveva prima denigrato saranno, seppur solo provvisoriamente, la sua tomba. Inoltre si deve osservare che anche più avanti, nel canto epitalamico per Fetonte e la sua sposa, compaiono ulteriori riferimenti a

⁴¹ Fr. 235 K.: πλουτεῖς· ὁ πλοῦτος δ' ἄμαθία δειλὸν θ' ἄμα («Sei ricco: tuttavia la ricchezza è allo stesso tempo ignoranza e cosa meschina.»); fr. 248 K.: οὐκ ἔστι Πενίας ἱερόν αἰσχίστης θεοῦ. / μισῶ γὰρ ὄντως οἴτινες φρονοῦσι μέν, / φρονοῦσι δ' τοῦδενός τε† χρημάτων ὑπερ («Non c'è un altare della Povertà, la più vile delle divinità. Io infatti odio profondamente quelli che sono dotati di senno, ma non ne hanno affatto riguardo alle ricchezze.»).

⁴² Fr. 641 K.: πλουτεῖς, τὰ δ' ἄλλα μὴ δόκει ξυνιέναι· / ἐν τῷ γὰρ ὄλβῳ φαυλότης ἔνεστί τις, / πενία δὲ σοφίαν ἔλαχε διὰ τὸ ξυγγενές («Sei ricco, ma non credere di capire le altre cose: infatti nella prosperità v'è una certa inettitudine, la povertà invece ottenne in sorte l'abilità, poiché sono parenti.» Trad. it. di CARRARA 2014, 283). Sul biasimo della ricchezza e sulla lode della povertà cf. in particolare il commento al fr. 641 K. di CARRARA 2014, 351 sq. Riflette sulla medesima contrapposizione fra ricchezza e povertà anche il fr. 285 K. del *Bellerofonte*, in cui all'opulenza e alla nascita nobile viene preferita senza dubbio la povertà, perché chi ha vissuto una vita intera in tale condizione non conosce l'amezza di chi perde i propri beni.

⁴³ Fr. 61b K.: ἴδιον οὐδὲν ἔσχομεν, / μία δὲ γονὰ το τ'εὐγενὲς πέφυκε καὶ τὸ δυσγενές / νόμῳ δὲ γαῦρον αὐτὸ χραίνει χρόνος. / τὸ φρόνιμον εὐγένεια καὶ τὸ συνετόν, ὁ <δὲ> / θεὸς δίδωσιν, οὐχ ὁ πλοῦτος («Unica <fu> la generazione sia per la non nobiltà che per la nobiltà, ma il tempo per convenzione rende questa motivo d'orgoglio. Assennatezza e intelligenza costituiscono la nobiltà, ma il dio le concede, non la ricchezza.» Trad. it. di DI GIUSEPPE 2012, 106).

⁴⁴ Come osserva a ragione FRANCISSETTI BROLIN 2015/2016 la ricchezza in Euripide non è considerata sempre negativamente. Ad esempio nel fr. 518 K. del *Meleagro* il possesso delle ricchezze non è presentato come un male, bensì come un bene inferiore ad un tipo differente di κτήμα, quello connesso a doti d'animo: καὶ κτήμα δ', ᾧ τεκοῦσα, κάλλιστον τόδε / πλοῦτου δὲ κρεῖσσον [...] («E questo, o madre, è il bene più bello, superiore alla ricchezza [...])» Trad. it. di FRANCISSETTI BROLIN 2015/2016, 137).

ὄλβος, l'opulenza garantita dalle nozze divine⁴⁵, e ai θησαυρίσματα χρυσοῦ, i beni di Merops custoditi nel palazzo regale⁴⁶.

Il conflitto padre-figlio sembra comprendere pertanto un nuovo aspetto: al matrimonio indesiderato e all'eredità del potere, i motivi d'attrito emersi dai frammenti finora considerati, si aggiungono la predilezione per il lusso, l'avidità di ricchezze e la vanità, vizi che contraddistinguono il personaggio del barbaro Merops⁴⁷. Inizia così a delinearsi un quadro più nitido della scena agonale: al programma politico-matrimoniale di Merops, in cui il connubio divino, il potere e le ricchezze sono aspetti inevitabilmente interrelati, si oppongono l'avversione di Fetonte alle nozze (fr. 775 K.), la condanna delle ricchezze (fr. 776 K.) e si deve ipotizzare, a parer mio, anche il rifiuto dell'eredità del potere paterno.

4. *UBI BENE, IBI PATRIA*

Il fr. 777 K., trådito da Stobeo nella sezione περὶ ξένης, restituisce un'altra sentenza proverbiale di grande fortuna⁴⁸: gli editori ipotizzano che Fetonte abbia fatto ricorso alla γνώμη in risposta alla minaccia di Merops di esiliarlo, nel caso in cui non avesse ottemperato ai suoi obblighi di futuro marito e erede del regno. Collard/Cropp/Lee⁴⁹, Jouan/van Looy⁵⁰ e Kannicht⁵¹ sostengono che in quest'agone la sentenza acquisisca una funzione consolatoria: argomentando che la patria è ovunque si trovi una terra che nutre, Fetonte avrebbe confortato sé stesso dall'intimidazione dell'esilio⁵². Il potere di scacciare il proprio figlio dall'*oikos*, l'atto di diseredazione pubblica (ἀποκλήρουξίς) era nel potere di ciascun

⁴⁵ Fr. 781, 25-27 K..

⁴⁶ Fr. 781, 44 sq. K..

⁴⁷ Della vanagloria di Merops offre testimonianza anche il fr. 783a K., appartenente verosimilmente all'epilogo della tragedia: εὐδαμονίζων ὄχλος ἐξέπληξέ <με> («La folla con i suoi plausi <mi> ha stordito.»). Il verso è trasmesso da Plutarco nel *De tranq. an.* 1, 465A: l'autore si compiace del fatto che il romano Paccio, destinatario dell'opera, pur potendo vantare amicizie potenti e una reputazione non inferiore a nessuno degli oratori del Foro, non abbia condiviso la stessa sorte del Merops della tragedia e che di lui non possa dirsi ciò che si dice del sovrano etiope: («La folla con i suoi plausi ha stordito.»). Dunque alla misura di Paccio è contrapposta la vanagloria di Merops, il cui riferimento è utilizzato da Plutarco come paradigma negativo di vanità eccitata dagli applausi della folla festante.

⁴⁸ Sulla fortuna del proverbio nella letteratura greca e latina cf. il commento di DIGGLE 1970, 130 al frammento.

⁴⁹ COLLARD/CROPP/LEE 1995, 213.

⁵⁰ JOUAN/VAN LOOY 2002, 256.

⁵¹ KANNICHT 2004, 812.

⁵² Contrariamente agli altri editori che collocano il frammento prima del fr. 776, come penultimo dell'agone, KANNICHT 2004, 812 lo pone in ultima posizione.

padre, come attestano almeno due fonti, Demostene⁵³ e Aristotele⁵⁴. Sebbene dal contesto agonale traspaia che Merops volesse punire la riluttanza di Fetonte esiliandolo e diseredandolo, dal fr. 781 K., in cui è cantato l'imeneo per Fetonte e la sua sposa, si evince che la minaccia dell'esilio sia stata soltanto apparente, plausibilmente rivolta alla resa finale di Fetonte.

Il fr. 777 K. solleva, pertanto, la spinosa questione della conclusione dell'agone: come si accorda la possibilità che il conflitto padre-figlio sia rimasto irrisolto con l'entusiasmo di Merops e delle vergini coreute per il matrimonio di Fetonte nell'epitalamio del fr. 781 K.? Stando alle esigue tracce superstiti della scena agonale, sembra infatti che la schermaglia fra Merops e Fetonte non abbia soluzione; tuttavia, ritenendo improbabile che l'agone si concludesse in tal modo, gli editori ipotizzano giustamente che la λύσις sia coincisa con la rassegnazione di Fetonte agli ordini di Merops⁵⁵. Dal resoconto dell'ἄγγελος, nel fr. 779 K., si deduce che Fetonte si fosse recato in visita da Helios per conoscere i propri veri natali; in seguito, dal dialogo fra Merops e un servo ai versi 43-60 del fr. 781 K., si desume che il padre putativo fosse al corrente dell'assenza di Fetonte, forse persuaso che il giovane fosse giunto da Helios per prendere con sé la promessa sposa dopo aver finalmente accettato il piano politico-matrimoniale. Infatti nel canto epitalamico (fr. 781, 23 sq. K.), di poco antecedente al dialogo di Merops con il servo e al ritrovamento del cadavere, Fetonte è apostrofato dalle vergini coreute μέγαν / τᾶσδε πόλεως βασιλῆ 'grande re di questa città', dunque oramai legittimamente celebrato come erede di Merops.

Pertanto risulta corretto congetturare che l'agone sia terminato con la capitolazione di Fetonte: se così non fosse, la cieca ostinazione di Merops nella preparazione delle nozze imminenti e soprattutto la sua presenza in testa al coro di παρθένοι a guidare il canto epitalamico non avrebbe alcuna giustificazione.

Ad ogni modo, tornando al fr. 777 K., va ulteriormente osservato come la γνώμη «La patria è ovunque ci sia una terra che nutre» assuma nelle parole di Fetonte un valore prolettico accanto a quello proverbiale: una certa ironia tragica, forse già rintracciabile nel fr. 776 K., a proposito del biasimo delle ricchezze, si rivela a mio avviso ancor più palpabile dal momento che all'insaputa di Merops il giovane si appresta per davvero a visitare la sua vera patria, la dimora di Helios.

Dunque si potrebbe pensare che nella parte perduta della scena agonale, dopo aver forse minacciato di esiliarlo, Merops abbia messo fine alla contesa con

⁵³ Dem. 39, 1, 39.

⁵⁴ Arist. *EN*. 8, 1163b.

⁵⁵ DIGGLE 1970, 39: «Though the language of these fragments might suggest that the passions of the disputants became roused to some height of bitterness and though Phaethon appears resolute in his resistance, nevertheless the outcome shows that he did finally acquiesce in his father's plans, even if that acquiescence may have been feigned.»

Fetonte con parole simili a quelle utilizzate da Xuto nello *Ione* (650): *παῦσαι λόγων τῶνδ', εὐτυχεῖν δ' ἐπίστασο*. («Basta con questi discorsi, impara a sostenere la tua fortuna»). Nel passo dello *Ione* l'omonimo protagonista ha appena concluso un lungo discorso volto a perorare la richiesta di rimanere a Delfi, preferendo gli agi del suo modesto stile di vita all'inserimento nella casa dei discendenti di Eretteo. Tuttavia, come si deduce dal successivo discorso di Xuto, Ione viene zittito e infine persuaso. È possibile che Merops abbia messo a tacere le remore del figlio così come Xuto nello *Ione*, con la differenza che Fetonte, tutt'altro che persuaso, fa visita a Helios con l'intento di scoprire chi sia davvero il padre da ossequiare.

5. CONCLUSIONI

Pertanto dalla ricostruzione dell'agone, per quanto approssimativa, si possono evincere alcuni aspetti specifici della caratterizzazione dei due contendenti: la riluttanza di Fetonte e la determinazione di Merops. È verosimile che il rifiuto di Fetonte, rivolto ad ogni singolo elemento del piano politico-matrimoniale di Merops, sia stato innescato dalla recente scoperta della divina paternità rivelatagli da Climene: la consapevolezza della propria identità, il fatto di essere figlio del dio Helios e non del mortale Merops, avrà sicuramente indotto Fetonte a deludere le aspettative del re etiope. Tuttavia, considerando quanto frammentaria sia la caratterizzazione del personaggio di Fetonte che emerge da questi brevi frammenti, non si può escludere che il giovane rifiutasse le nozze e la futura corona per una sua naturale avversione al sesso femminile, come già si riscontra nel personaggio di Ippolito. Infatti, come si ipotizza che tale riluttanza derivi dalla scoperta della reale paternità, così si può supporre che essa sia piuttosto la causa della rivelazione del segreto di Climene: proprio perché Fetonte non si dimostrava intenzionato a soddisfare le aspettative paterne, Climene avrebbe potuto finalmente svelargli la sua vera identità. L'ago della bilancia corrisponde esattamente al tassello perduto: il motivo della rivelazione del segreto di Climene.

Ad ogni modo dall'esame dei fr. 775 e 776 K., la denuncia del matrimonio-mercimonio e il biasimo delle ricchezze, risulta evidente che il giovane e aristocratico Fetonte messo in scena da Euripide parli secondo i principi della *σωφροσύνη*, assumendo il tono tipico di un vecchio e dispensando sentenze ad un interlocutore eccessivamente interessato alla pompa e allo sfarzo.

In un importante articolo sui personaggi tragici di Ippolito, Afrodite e Fetonte Reckford⁵⁶, seguito da Collard/Cropp/Lee⁵⁷, ha individuato nella temperanza e nella misura del *σώφρων* Ippolito un 'modello' per la caratterizzazione del

⁵⁶ RECKFORD 1972, 410-413.

⁵⁷ COLLARD/CROPP/LEE 1995, 199-201.

personaggio di Fetonte. Entrambi sono ragazzi d'età efebica, figli di padri eminenti, più dediti all'attività ginnica, alle corse coi carri⁵⁸ che alla partecipazione alla vita politica e civica. Come il suo 'modello' Fetonte inveisce contro gli svantaggi dell'unione matrimoniale e tenta di svincolarsi da responsabilità politiche e civili, non volendo divenire l'ancora di salvezza che Merops invece desidera (fr. 774 K.).

A mio avviso si può supporre che Fetonte richiamasse in qualche modo il personaggio di Ippolito, perché ha in sé qualcosa che ne ricorda la purezza, la fedeltà alla propria indipendenza e singolarità, ma non si deve trascurare che il ruolo fondamentale rivestito dalle divinità di Artemide e Afrodite nell'*Ippolito* è invece del tutto assente nel *Fetonte*. Pertanto che Fetonte si ribelli al piano politico-matrimoniale di Merops come novello Ippolito non sembra persuadere né soddisfare le specificità tematiche della tragedia, dove infatti non sono le divinità a governare i conflitti familiari dell'*oikos* di Merops (nonostante il protagonista si scopra un semi-dio), ma sono gli uomini stessi e l'azione della τύχη imperscrutabile.

Oltre a delineare la caratterizzazione di Fetonte, giovane riluttante alla realizzazione dei desideri paterni, l'agone della tragedia traccia anche uno schizzo del personaggio di Merops. In particolare nel fr. 776 K., in cui Fetonte denuncia l'eccessivo desiderio del re per le ricchezze, si riconoscono alcuni aspetti tipici della caratterizzazione del sovrano barbaro in tragedia: l'ostentazione dell'opulenza, l'accumulo di ricchi tesori e la passione per il lusso⁵⁹. La reggia di Merops non è

⁵⁸ Cf. Eur. *Phaet.* fr. 785 K.: Μισῶ δ' ἄετι ἄετι < - x - - > εὐάγκαλον / τόξον κρᾶνείας, γυμνάσια δ' οἴχοιτ' ἀεὶ («Odio [...] l'arco di corno facile da portare, che le attività atletiche siano sempre maledette!»). I versi pronunciati da Climene, come rammenta Plutarco, fonte indiretta del frammento, sono un'invettiva alle attività sportive, qui in riferimento evidentemente alla morte di Fetonte sbalzato dal carro di Helios e fulminato da Zeus. Sul disprezzo delle attività ginniche in tragedia euripidea cf. anche Eur. *Autolycus* fr. 282, 16-28 K.; Eur. *Antiope* fr. 199 K.; Eur. *El.* 386-390. Per la condanna dell'atletismo, dei giochi sportivi, in difesa di valori estranei alla forza fisica e alla vittoria agonale cf. in particolare il fr. 2 WEST di Senofane. Qui il poeta contrappone orgogliosamente la propria civile e impegnata σοφίη al vigore degli atleti e dei cavalli da essi impiegati negli agoni sportivi, denunciando l'inutilità sociale di ogni impresa ginnica. Sulla stessa linea di pensiero si muove il già citato fr. 282, 16-28 K. di Euripide, nel quale il poeta si chiede quale vantaggio mai possa procurare alla patria natia un atleta vittorioso nella lotta, nella corsa, nel lancio del disco, rispetto alla saggezza e alla giustizia, unici veri mezzi virtuosi per guidare nel modo migliore una città. Il confronto prediletto per la passione smisurata per i cavalli e le corse col cocchio di Fetonte e Ippolito è, senza dubbio, quello con Senofane: nell'elegia il poeta polemizza generalmente contro ogni attività atletica, lanciando invettive in particolar modo ai danni delle gare ippiche (fr. 2, 8-10 WEST). Non può infatti tollerarsi che l'onore della vittoria spetti ugualmente a quell'atleta che non primeggia contando sulle proprie forze ma su quelle dei suoi cavalli. Rispetto a tutti gli altri, dunque, il vincitore delle gare ippiche viene ritenuto il meno meritevole.

⁵⁹ Cf. HALL 1991, 117-30. La studiosa ricorda come in tragedia la ricchezza sia spesso connessa con i mitici luoghi di Troia, dell'Egitto e della contemporanea Persia: basti pensare a Ecuba, che

descritta negli stessi termini di quella del dio Pluto, come vale ad esempio per il palazzo aureo di Teoclimeno nell'*Elena* (295 sq.); tuttavia, come già si è ricordato sopra, i riferimenti allo sfarzo del palazzo di Merops non mancano.

Allargando lo sguardo all'intero intreccio del *Fetonte* o almeno a ciò che se ne può ricostruire, è evidente che la cecità di Merops, riferita nel fr. 776 K. all'oscuramento che il possesso delle ricchezze genera negli uomini, si estende anche ad altri aspetti della vita familiare: come i barbari delle tragedie d'intrigo di Euripide anche Merops è cieco di fronte agli inganni di una donna, Climene, che non solo sulla nascita di Fetonte ma anche sulla sua morte, quando occulta il cadavere del figlio per celarlo agli occhi dell'ignaro sovrano. In particolare Reckford⁶⁰ ravvisa nel personaggio di Merops alcuni elementi comici quali la credulità e l'ingenuità, comuni ad altri sovrani barbari euripidei: basti pensare al Toante dell'*Ifigenia in Tauride*, al Teoclimeno dell'*Elena* e allo Xuto dello *Ione*. Come quest'ultimi anche Merops appare vittima delle astuzie di una donna, ma non si può prescindere dal fatto che le tragedie d'intrigo, in cui tali personaggi agiscono, sono accomunate tutte da un lieto fine, mentre lo stesso non può dirsi del *Fetonte*: il protagonista muore, le menzogne di Climene emergono alla luce e l'inconsistente *oikos* di Merops si sgretola a mano a mano che l'intreccio tragico si scioglie.

Considerando dunque l'ἄγων λόγων euripideo in una prospettiva più generale, allargando lo sguardo anche al resto della produzione frammentaria del poeta, risulterà evidente non solo come la scena agonale veicoli spesso un conflitto generazionale padre-figlio/vecchio-giovane, in cui è impossibile determinare chi sia il savio e chi il folle, ma anche come il dibattito sia in taluni casi fondato sul matrimonio, sull'eredità e sulla conservazione del patrimonio familiare, motivi che si potrebbero definire paradigmatici e che non sorprende rintracciare nel *Fetonte*.

Perciò Webster⁶¹ ricordava come paralleli dell'ἄγων fra Merops e Fetonte le frammentarie dispute dell'*Eolo*, dell'*Andromeda*, del *Meleagro* e dell'*Antigone*, in cui padri e figli (con l'eccezione del *Meleagro* in cui è la madre, Altea, a discutere con il figlio sulle nozze con Atalanta) dibattono sul tema del matrimonio e sui criteri validi con cui scegliere lo sposo o la sposa. Rispetto a quest'ultimi agoni nel *Fetonte* i ruoli appaiono palesemente invertiti: non è il *senex* a dissuadere il figlio da nozze che potrebbero rivelarsi disonorevoli, come Creonte nell'*Antigone*, Eolo nell'omonima tragedia, Cefeo nell'*Andromeda* e Altea nel *Meleagro*; è l'*adulescens* ad essere renitente, a differenza di Emone, Macareo, Perseo e Meleagro la cui volontà di sposarsi contrasta con lo scetticismo e le ritrosie dei genitori.

richiama alla mente l'opulenza del suo palazzo a Troia (Eur. *Hec.* 624; *Tro.* 674), e a Teucro, che ravvisa nella casa di Teoclimeno un lusso che si addice al dio della ricchezza in persona, Pluto (Eur. *Hel.* 295 sq.).

⁶⁰ RECKFORD 1972, 428.

⁶¹ WEBSTER 1967, 224.

A mio avviso vi è poi un'ulteriore distinzione da segnalare fra gli agoni appena menzionati e la contesa del *Fetonte*: il conflitto Merops-Fetonte non può essere annoverato fra le classiche dispute genitori-figli, in cui un padre padrone e un figlio stanco di essere obbediente dissentono fra loro. La falsa condizione di padre in cui versa Merops e l'autentica identità semi-divina di Fetonte trasformano un conflitto generazionale, come se ne vedono tanti sia in tragedia che in commedia, in un conflitto naturale fra un padre mortale e un figlio semi-divino, in cui la più nobile delle leggi, l'obbedienza al proprio padre⁶², in nome della quale l'agone potrebbe concludersi a favore di Merops, non può essere onorata da Fetonte⁶³. Pertanto nessuno dei due, né Merops né Fetonte, esce vittorioso dall'agone, nessuno si è dimostrato più folle e nessuno più saggio.

Al contrario, sono i frr. 775a-776 K. a suggerire una considerazione conclusiva sulla disputa: la sconfitta di entrambe le parti era forse già annunciata dal fatto che a fronteggiarsi erano un padre τυφλός, cieco alla realtà e incosciente (fr. 776, 3), e un figlio μὴ φρονῶν εὖ (fr. 775a, 2), non bene assennato.

⁶² Così è definita da Eracle in Soph. *Trach.* 1176 sq. ἀλλ'αὐτὸν εἰκάθοντα συμπράσσειν, νόμον / κάλλιστον ἐξευρόντα, πειθαρχεῖν πατρί («Devi anzi cedere spontaneamente e assecondarmi, riscoprendo una legge di primissimo ordine, quella che impone l'obbedienza al padre.» Trad. it. di PATTONI 2007⁷, 159). Tale è considerata anche da Creonte in Soph. *Ant.* 639 sq.: οὕτω γάρ, ὦ παῖ, χρὴ διὰ στέρνων ἔχειν, / γνώμης πατρῶας πάντ'ὀπισθεν ἐστάναι («Proprio questo, o figlio, è il principio che devi tener saldo dentro di te: assecondare in tutto la volontà paterna.» Trad. it. di FERRARI 2007²³, 105). Il motivo è poi attestato in forma di γνώμη in alcuni frammenti fra cui ricordo in particolare Agatho. fr. 28 SNELL e Theodectes fr. 14 SNELL.

⁶³ Non può escludersi che anche nel *Meleagro* la questione della doppia paternità umana e divina costituisse un motivo peculiare. Secondo quanto è riportato in Ps. Plut. *Parallel. Min.* 26A 312A sembra proprio che nel *Meleagro* euripideo l'omonimo protagonista fosse designato come figlio di Ares: Ἄρης Ἀλθαία συνῆλθε καὶ Μελέαγρον ποιήσας <...> ὡς Εὐριπίδης ἐν Μελέαγρῳ. Tuttavia i frammenti superstiti della tragedia non testimoniano quanto ricordato dalla fonte pseudo-plutarchea: non è possibile stabilire pertanto se il tema della paternità divina sia stato argomento di dibattito, magari nella scena agonale fra Meleagro e Altea, né se sia stato originariamente connesso al duro atteggiamento dimostrato dall'eroe nel difendere le sue ragioni, cf. a tal proposito FRANCISSETTI BROLIN 2015/2016, 7 n. 5, 310 n. 915. Secondo la studiosa la testimonianza pseudo-plutarchea non prova infatti che la paternità divina abbia avuto risvolti importanti nell'intreccio drammatico, né che il dio Ares abbia rivestito un qualche ruolo nella tragedia.

BIBLIOGRAFIA

- ADORJANI 2014 = Z. Adorjani, *Goethe und der Phaethon des Euripides*, "WS" 127 (2014), 63-70.
- AGOSTI 2005 = G. Agosti, *L'etopea nella poesia greca tardoantica*, in E. Amato, J. Schamp (edd.), *ΗΘΟΠΟΙΙΑ. La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Salerno 2005, 31-60.
- BARIGAZZI 1990 = A. Barigazzi, *Il Faetonte e il Bellerofonte di Euripide in un passo di Plutarco*, "Prometheus" 16 (1990), 97-110.
- BARRETT 1964 = W.S. Barrett, *Euripides. Hippolytos*, Oxford 1964.
- BERNSDORFF 1997 = H. Bernsdorff, *Q. Sulpicius Maximus, Apollonios von Rhodos und Ovid*, "ZPE" 118 (1997), 105-112.
- BROADBENT 1968 = M. Broadbent, *Studies in Greek Genealogy*, Leiden 1968.
- CANTARELLA 2015 = E. Cantarella, *Non sei più mio padre. Il conflitto tra genitori e figli nel mondo antico*, Milano 2015.
- CARRARA 2014 = L. Carrara, *L'indovino Poliido. Eschilo, Le Cretesi. Sofocle, Manteis. Euripide, Poliido*, Roma 2014.
- CIAPPI 2000 = M. Ciappi, *La narrazione ovidiana del mito di Fetonte e le sue fonti: l'importanza della tradizione tragica*, "Athenaeum" 88 (2000), 117-168.
- COLLARD 1975 = C. Collard, *Formal Debates in Euripides' Drama*, "G&R" 22 (1975), 58-71.
- COLLARD/CROPP/LEE 1995 = C. Collard, M. Cropp, K.H. Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, Warminster 1995.
- COLLARD/CROPP/GIBERT 2004 = C. Collard, M. Cropp, J. Gibert, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, Oxford 2004.
- COLLARD/CROPP 2008 = C. Collard, M. Cropp, *Euripides. Fragments*, Cambridge/London 2008.
- DI GIUSEPPE 2012 = L. Di Giuseppe, *Euripide. Alessandro*, Lecce/Brescia 2012.
- DIGGLE 1970 = J. Diggle, *Euripides. Phaethon*, Cambridge 1970.
- DIGGLE 1996 = J. Diggle, *Epilegomena Phaethontea*, "AC" 65 (1996), 189-199.
- DÖPP 1996 = S. Döpp, *Das Stegreifgedicht des Q. Sulpicius Maximus*, "ZPE" 114 (1996), 99-114.
- DUBISCHAR 2001 = M. Dubischar, *Die Agonszenen bei Euripides: Untersuchungen zu ausgewählten Dramen*, Stuttgart/Weimer 2001.
- DUCHEMIN 1968 = J. Duchemin, *L'agon dans la tragédie grecque*, Paris 1968.
- DUCHEMIN 1969 = J. Duchemin, *Les origines populaires et paysannes de l'agon tragique*, "Dioniso" 43 (1969), 247-275.
- EASTERLING 1993 = P. Easterling, *Gods on stage in Greek tragedy*, in J. Dalfen, G. Petersmann et alii (edd.), *Religio Graeco-Romana*, Graz/Horn 1993, 77-86.
- FERRARI 2007 = F. Ferrari, *Sofocle. Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, Milano 2007²³.

- FRANCISETTI BROLIN 2015/2016 = S. Francisetti Brolin, *Il Meleagro di Euripide: il mito di una famiglia tragica*, Diss., Roma 2015/2016.
- GIBERT 1999/2000 = J. Gibert, *Falling in Love with Euripides (Andromeda)*, "ICS" 24-25 (1999-2000), 75-91.
- GOETHE 1903 = J.W. Goethe, *Goethes Werke*, vol. I, Weimar 1903, 31-47 (= J.W. Goethe, *Über Kunst und Altertum*, vol. IV², 1823, 5-34; 152-158; 243-246).
- HADJICOSTI 2006 = I.L. Hadjicosti, *Hera Transformed on Stage, Aeschylus fr. 168 Radt, "Kernos" 19* (2006), 291-301.
- HALL 1991 = E. Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1991.
- HANSEN 2012 = C. Hansen, *Transformationen des Phaethon-Mythos in der deutschen Literatur*, Berlin/New York 2012.
- HARRISON 2002 = T. Harrison, *Greeks and Barbarians*, Edinburgh 2002.
- HARTUNG 1844 = J.A. Hartung, *Euripides Restitutus*, vol. II, Hamburgi 1844, 191-209.
- IERANÒ 2013 = G. Ieranò, *Non è un teatro per vecchi: la vecchiaia disprezzata nella tragedia greca*, in D. Susanetti, N. Distilo (edd.), *Letteratura e conflitti generazionali: dall'antichità classica a oggi*, Roma 2013, 33-49.
- LANZA 1965 = D. Lanza, *Sophia e Sophrosyne alla fine dell'età periclea*, "SIFC" 37 (1965), 172-188.
- LELLI/PISANI 2017 = E. Lelli, G. Pisani et alii, *Plutarco. Tutti i Moralia*, Milano 2017.
- JÄKEL 1979 = S. Jäkel, *The Aiolos of Euripides*, "GB" 8 (1979), 101-118.
- JOUAN/VAN LOOY 2002 = F. Jouan, H. van Looy, *Euripide. Tragédies*, vol. VIII/3, Paris 2002.
- KANNICHT 2004 = R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. V/1-2, Göttingen 2004.
- KYRIAKOU/RENGAKOS 2016 = P. Kyriakou, A. Rengakos, *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlin/Boston 2016.
- LACEY 1968 = W.K. Lacey, *The Family in Classical Greece*, London 1968.
- LESKY 1932 = A. Lesky, *Zum Phaethon des Euripides*, "WS" 50 (1932), 1-25.
- LITTMAN 1979 = R.J. Littman, *Kinship in Athens*, "AncSoc" 10 (1979), 5-31.
- LLOYD 1992 = M.A. Lloyd, *The Agon in Euripides*, Oxford/New York 1992.
- LONGO 1991 = O. Longo, *I figli e i padri. Forme di riproduzione e di controllo sociale in Grecia antica*, in E. Avezzù, O. Longo (edd.), *Koinon aima. Antropologia e lessico della parentela greca*, Bari 1991, 77-108.
- MAZZEI 2011 = A. Mazzei, *Euripide, Fetonte fr. 775a Kn.*, "Prometheus" 37/2 (2011), 131-134.
- MIRTO = M.S. Mirto, *Euripide. Trachinie, Filottete*, Milano 2007⁷.
- MOST 2003 = W.G. Most, *Euripide ó γνωμολογικώτατος*, in M.S. Funghi (ed.), *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico*, vol. I, Firenze 2003, 141-166.

- NAGY 1973 = G. Nagy, *Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas*, "HSCP" 77 (1973), 137-177.
- NAUCK 1889 = A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Lipsiae 1889².
- NOCITA 2000 = M. Nocita, *L'ara di Sulpicio Massimo: nuove osservazioni in occasione del restauro*, "BCAR" 101 (2000), 81-100.
- NORTH 1966 = H.F. North, *Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*, Ithaca 1966.
- PICKARD CAMBRIDGE 1933 = A.W. Pickard Cambridge, *Tragedy*, in J.U. Powell (ed.), *New Chapters in the History of Greek Literature, Third Series: Some Recent Discoveries in Greek Poetry and Prose of the Classical and Later Periods*, Oxford 1933, 143-147.
- POHLENZ 1929 = M. Pohlenz, *Plutarchi Moralia*, Leipzig 1929.
- RADEMAKER 2005 = A. Rademaker, *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint: Polysemy & Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term*, Leiden/Boston 2005.
- RAU 1832 = S.J.E. Rau, *Epistola de Euripidis Phaëthonte*, Ludguni Batavorum 1832.
- RECKFORD 1972 = K.J. Reckford, *Phaethon, Hippolytus, and Aphrodite*, "TAPA" 103 (1972), 405-432.
- SAÏD 2002 = S. Saïd, *Greeks and Barbarians in Euripides' Tragedies*, in T. Harrison (ed.), *Greeks and Barbarians*, Edinburgh 2002, 62-100.
- SEAFORD 1981 = R. Seaford, *Black Zeus in Sophocles' Inachos*, "CQ" 30 (1980), 23-29.
- SEAFORD 1990 = R. Seaford, *The Structural Problems of Marriage in Euripides*, in A. Powell (ed.), *Euripides, Women, and Sexuality*, London/New York 1990, 151-176.
- SEGAL 1965 = C. Segal, *The Tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and The Untouched Meadow, in memoriam Arthur Darby Nock*, "HSCP" 70 (1965), 117-169.
- SEGAL 1970 = C. Segal, *Shame and Purity in Euripides' Hippolytus*, "Hermes" 98 (1970), 278-299.
- SEGAL 1979 = C. Segal, *Solar Imagery and Tragic Heroism in Euripides' Hippolytus*, in G.W. Bowersock, W. Burkert et alii (edd.), *Arktouros. Hellenic Studies Presented to Bernard M.W. Knox*, Berlin/New York 1979, 151-161.
- SONNINO 2010 = M. Sonnino, *Euripidis Erechthei quae exstant*, Firenze 2010.
- SOURVINOU INWOOD 2003 = C. Sourvinou Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lexington 2003.
- SPRANGER 1910 = J.A. Spranger, *The Attitude of Euripides towards Love and Marriage*, "CR" 24 (1910), 4-5.
- STOREY 1989 = I.C. Storey, *Domestic Disharmony in Euripides' Andromache*, "G&R" 36 (1989), 16-27.

- STORONI PIAZZA 1991 = A.M. Storoni Piazza, *Padri e figli nella Grecia antica*, Roma 1991.
- SUSANETTI 1997 = D. Susanetti, *Gloria e purezza: note all'Ippolito di Euripide*, Venezia 1997.
- TAPLIN 1977 = O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.
- TELÒ 2010 = M. Telò, *Embodying the Tragic Father(s): Autobiography and Intertextuality in Aristophanes*, "CA" 29 (2010), 278-326.
- TOSI 2017 = R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 2017².
- WEBSTER 1967 = T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967.
- WEST 1984 = S. West, *Io and the dark stranger (Sophocles, Inachus F 269a)*, "CQ" 34/2 (1984), 292-302.
- WILAMOWITZ MOELLENDORFF 1883 = U. von Wilamowitz Moellendorff, *Phaethon*, "Hermes" 18 (1883), 396-434.
- WRIGHT 2017² = M. Wright, *The Lost Plays of Greek Tragedy*, vol. I: *Neglected Authors*, Exeter 2017².
- XANTHAKI KARAMANOU/MIMIDOU 2014 = G. Xanthaki Karamanou, E. Mimidou, *The Aeolus of Euripides: Concepts and Motifs*, "BICS" 57 (2014), 49-60.

IL PRIMO EPISODIO DELL' *IPSIPILE* DI EURIPIDE

CHIARA LAMPUGNANI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Il primo episodio dell' *Ipsipile* euripidea¹ si apre con l'ingresso in scena di Anfiarao, uno dei sette condottieri argivi in marcia contro Tebe: pur essendo consapevole grazie alla sua arte profetica che lo attende un destino di morte, l'eroe si è unito alla spedizione guidata da Adrasto, assecondando così il volere della moglie Erifile². L'arrivo di Anfiarao e dell'esercito argivo è segnalato da una battuta del coro in anapesti, che funge da momento di transizione tra la parodo e l'inizio vero e proprio del primo episodio (fr. 752h Kannicht, 10-14)³:

(ΧΟΡΟΣ)

ὦ Ζεῦ Νεμέας τῆσδ' ἄλσος ἔχων,
τίνος ἐμπορία τούσδ' ἐγγυὸς ὀρῶ

* Desidero esprimere un sentito ringraziamento al professor Francesco Carpanelli e al professor Massimiliano Ornaghi per i preziosi consigli e suggerimenti.

¹ Per una possibile ricostruzione della trama della tragedia cf. GRENFELL/HUNT 1908, 23-30; VAN HERWERDEN 1909, 6-11; TACCONE 1909, 2-23, 24-32; SCATENA 1934, 45-104; PAGE 1950, 78-82; BOND 1963, 6-20; COCKLE 1987, 39-40, 44-49; JOUAN/VAN LOOY 2002, 162-171; COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 170-176; LOMIENTO 2005, 57-64; COLLARD/CROPP 2008, 252-254; LAMPUGNANI 2015, 61-64; LAMPUGNANI 2018, 44-51.

² Per una disamina delle fonti antiche che tramandano questa vicenda mitica vd. *infra*, pp. 116-117.

³ Cf. SCATENA 1934, 58; BOND 1963, 78; COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 235 («Recitative anapaests as often for choral introductions of a new episode»). Cf. inoltre MARTINELLI 1995, 166: «Sistemi anapestici del coro dopo brani lirici annunciano spesso, soprattutto in Euripide, l'entrata in scena di un personaggio» (cf. in particolare Eur. *Tr.* 230-234, 568-576, 1118-1122; *Andr.* 494-500, 1226-1230; *HF* 442-450).

πελάτας ξείνους Δωρίδι πέπλων
 ἐσθῆτι σαφεῖς πρὸς τούσδε δόμους
 στείχοντας ἔρημον ἀν' ἄλλος;

(CORO)

O Zeus, che possiedi questo bosco di Nemea, per quale faccenda vedo avvicinarsi questi stranieri, riconoscibili dall'abito dorico, che avanzano verso questo palazzo attraverso il bosco solitario?

Ai vv. 12-13 la *iunctura* Δωρίδι πέπλων ἐσθῆτι σαφεῖς ha suscitato qualche perplessità: nell'*editio princeps* del *P. Oxy.* 852⁴, il manoscritto che tramanda la maggior parte del testo dell'*Ipsipile* a noi noto⁵, Grenfell e Hunt hanno tradotto l'espressione senza rilevare particolari incongruenze («... questi stranieri, contraddistinti dall'aspetto dorico del loro abbigliamento...»)⁶, ma in realtà secondo Bond le vesti doriche non sarebbero dovute apparire insolite in una vicenda mitica ambientata a Nemea. L'enfasi posta su questo elemento, benché alquanto singolare, a suo avviso potrebbe essere stata significativa per il pubblico ateniese⁷. In altri casi, sempre di ambito tragico, la foggia degli abiti permette di identificare

⁴ GRENFELL/HUNT 1908, 19-106.

⁵ Al testimone ossirinchita si sono aggiunti il *P. Petrie* 2.49c (= *P. Lit. Lond.* 74), pubblicato da Mahaffy nel 1893 (MAHAFFY 1893, 160) e successivamente identificato da Friedrich Petersen grazie alla corrispondenza tra il testo tramandato da questo frustolo e i vv. 830-850 del fr. 757 Kanchicht (PETERSEN 1914a, 157-158; cf. inoltre PETERSEN 1914b), e il *P. Hamb.* 118b (col. II), edito da Siegmann nel 1954 (*Griechische Papyri* 1954, 1-14) e attribuito all'*Ipsipile* nel 1963 da Lloyd-Jones sulla scorta di elementi contenutistici (Lloyd-Jones *apud* BOND 1963, 157-160), che conservano alcuni brevi lacerti del dramma euripideo. La pubblicazione del *P. Oxy.* 852 e la successiva scoperta della *hypothesis* frammentaria della tragedia, tramandata in massima parte dal *P. Oxy.* 2455, fr. 14-15 (TURNER/REA 1962, 32-69) e in modo incompleto e limitato dal *P. Oxy.* 3652, coll. I-II (COCKLE 1984, 22-26), hanno consentito di individuare le linee essenziali della trama dell'*Ipsipile*, di cui prima si conoscevano solo pochi frammenti di tradizione indiretta (fr. 752-770 N²), anche se lo stato lacunoso dei manoscritti papiracei non permette di tratteggiare un quadro chiaro della seconda parte del dramma. Queste scoperte hanno invalidato le precedenti ipotesi ricostruttive fondate sul confronto con l'unica opera letteraria in cui la vicenda di Ipsipile a Nemea viene trattata per esteso, ossia la *Tebaide* di Stazio, tra le quali spicca in particolare quella formulata nel corso della prima metà dell'Ottocento da Hartung: per quanto riguarda la prima parte del dramma, infatti, secondo il filologo tedesco, non doveva comparire sulla scena Anfiarao ma Adrasto, che implorava Ipsipile di soccorrere l'esercito argivo stremato dalla sete (cf. HARTUNG 1843-1844, II, 431-432).

⁶ GRENFELL/HUNT 1908, 89: «O Zeus, Lord of our Nemea's grove, what is the quest of these strangers, marked by the Dorian fashion of their dress, whom I see approaching hard by, on their way towards these halls through the lonely grove?».

⁷ Cf. BOND 1963, 78-79: «GH's translation 'these strangers, marked by the Dorian fashion of their dress' can hardly be right if it means 'plainly strangers because of their Dorian dress'. Doric πέπλοι should not be strange in heroic Nemea. Rather 'in Dorian raiment, plainly' (Page). The emphasis on Dorian dress is odd, and may be intended primarily for the Athenian audience».

il luogo di provenienza di chi li indossa, lasciando trasparire se si tratta di un Greco oppure di un barbaro⁸, ma in questo passo l'espressione Δωρίδι πέπλων ἐσθῆτι σαφεῖς sembra assumere un significato più specifico. Come si può dedurre dalle raffigurazioni vascolari, i costumi indossati abitualmente dagli attori nelle rappresentazioni tragiche dovevano essere fastosi ed elaborati, forse di ispirazione ionico-orientale⁹, mentre l'abbigliamento dorico era estremamente semplice¹⁰. Le parole che il poeta fa pronunciare al coro sembrano sottolineare

⁸ Cf. Eur. *Heracl.* 130-131: καὶ μὴν στολήν γ' Ἑλληνα καὶ ῥυθμὸν πέπλων / ἔχει, τὰ δ' ἔργα βαρβάρου χερὸς τάδε («L'abito è greco, e la foggia; ma gli atti sono quelli di un barbaro», trad. di Pontani in BELTRAMETTI 2002, I, 381); *Hec.* 733-735: ἔα· τίς ἄνδρα τόνδ' ἐπὶ σκηναῖς ὄρω θανόντα Τρώων; οὐ γὰρ Ἀργεῖον πέπλοι / δέμας περιπτύσσοντες ἀγγέλλουσί μοι («Chi è questo morto presso le tende? Un Troiano: ma chi? L'abito dice che non è un Argivo», trad. di Pontani in BELTRAMETTI 2002, II, 171); Aesch. *Supp.* 234-237: ποδαπὸν ὄμιλον τόνδ' ἀνελληνόστολον / πέπλοισι βαρβάρουσι κάμπυκάμασιν / χλίωντα προσφρονοῦμεν; οὐ γὰρ Ἑλλάδος τόπων («Da quale paese proviene questa folla fastosamente abbigliata di barbari pepi e bende, cui noi rivolgiamo la parola? L'abito non è certo greco: non sono argoliche le vesti delle donne, né appartengono ad altra località della Grecia», trad. MEDDA 1994, 19); cf. inoltre BOND 1963, p. 79; COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, p. 236.

⁹ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE 1996, 245-288; BATTEZZATO 1999-2000, 344; COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 236.

¹⁰ Cf. COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 236; cf. inoltre BATTEZZATO 1999-2000, 343-349, che cita a questo proposito due passi di Tucidide e di Aristotele (Th. 1, 6, 3-4: Ἐν τοῖς πρώτοι δὲ Ἀθηναῖοι τὸν τε σίδηρον κατέθεντο καὶ ἀνειμένη τῇ διαίτῃ ἐς τὸ τρυφερότερον μετέστησαν. Καὶ οἱ πρεσβύτεροι αὐτοῖς τῶν εὐδαιμόνων διὰ τὸ ἀβροδίατον οὐ πολὺς χρόνος ἐπειδὴ χιτῶνάς τε λινοῦς ἐπαύσαντο φοροῦντες καὶ χρυσῶν τεττίγων ἐνέρσει κροβύλον ἀναδούμενοι τῶν ἐν τῇ κεφαλῇ τριχῶν ἄφ' οὗ καὶ Ἰώνων τοὺς πρεσβυτέρους κατὰ τὸ ξυγγενὲς ἐπὶ πολὺ αὕτη ἢ σκευὴ κατέσχευε. Μετρία δ' αὖ ἐσθῆτι καὶ ἐς τὸν νῦν τρόπον πρώτοι Λακεδαιμόνιοι ἐχρήσαντο καὶ ἐς τὰ ἄλλα πρὸς τοὺς πολλοὺς οἱ τὰ μείζω κεκτημένοι ἰσοδίατοι μάλιστα κατέστησαν, «Furono gli Ateniesi i primi ad abbandonare le armi e, vivendo liberamente, a adottare modi più raffinati. E non è passato molto tempo da quando in Atene i più vecchi tra i ricchi hanno abbandonato l'usanza, che era segno di lusso, di portare chitoni di lino e legare il nodo dei capelli inserendovi cicale d'oro. Da qui questa moda passò e rimase a lungo, per la loro parentela con gli Ateniesi, tra gli Ioni, presso i vecchi. I Lacedemoni invece furono i primi a adottare una veste semplice, come si usa ora; e anche in altre cose presso di loro si stabilì un'eguaglianza maggiore che altrove tra il modo di vivere dei più ricchi e quello della massa», trad. DONINI 1982, I, 101, 103; Arist. *EN* 1127b: οἱ δ' εἰρωνες ἐπὶ τὸ ἔλαττον λέγοντες χαριέστεροι μὲν τὰ ἥθη φαίνονται· οὐ γὰρ κέρδους ἕνεκα δοκοῦσι λέγειν, ἀλλὰ φεύγοντες τὸ ὀγκηρὸν· μάλιστα δὲ καὶ οὗτοι τὰ ἔνδοξα ἀπαρνοῦνται, οἷον καὶ Σωκράτης ἐποίει. οἱ δὲ τὰ μικρὰ καὶ φανερὰ [προσποιοῦμενοι] βαυκοπανοῦργοι λέγονται καὶ εὐκαταπρηνερότεροί εἰσιν· καὶ ἐνίοτε ἀλαζονεῖα φαίνεται, οἷον ἢ τῶν Λακωνῶν ἐσθῆς· καὶ γὰρ ἢ ὑπερβολὴ καὶ ἢ λίαν ἔλλειψις ἀλαζονικόν, «I dissimulatori, i quali non parlano che per minimizzare, sono in tutta evidenza più raffinati nei loro costumi. Tutti infatti riconoscono che non parlano in vista di guadagno, ma per fuggire l'esagerazione. Anche costoro rifiutano soprattutto le qualità che danno fama, come pure Socrate faceva. Ma coloro che rifiutano le qualità di poca importanza o che posseggono manifestamente sono chiamati scaltri smorfiosi e sono più riprovevoli: talvolta anche «la dissimulazione» è manifestamente millanteria: ad esempio la veste degli Spartani. Infatti sia l'eccesso che il difetto troppo accentuato sono aspetti di millanteria», trad. ZANATTA 1986, I, 311).

proprio una simile particolarità: Anfiarao, famoso per la sua saggezza e per la sua moderazione¹¹, indossava un costume che doveva rappresentare il riflesso delle sue qualità morali, come è stato messo in evidenza da Luigi Battezzato¹². La particolare sobrietà dell'abbigliamento dorico doveva quindi essere segno esteriore della σωφροσύνη che caratterizza tradizionalmente Anfiarao e che emerge anche nel corso del dramma euripideo, in modo particolare dal discorso di carattere consolatorio con cui nel secondo episodio cerca di alleviare il dolore di Euridice per la morte del figlio (fr. 757 Kannicht, 89-96a = 920-927a):

(ΑΜΦΙΑΡΑΟΣ)

ἄ δ' αὖ παραινῶ, ταῦτά μοι δέξαι, γύναι,]	920
ἔφου μὲν οὐδεις ὅστις οὐ πονεῖ βροτῶν·]	
θάπτει τε τέκνα χᾶτερα κτᾶται νέα,]	
αὐτός τε θνήσκει· καὶ τάδ' ἄχθονται βροτοί,]	
εἰς γῆν φέροντες γῆν· ἀναγκαίως δ' ἔχει,]	924
βίον θερίζειν ὅσπε κάρπιμον στάχυν,]	
καὶ τὸν μὲν εἶναι, τὸν δὲ μή· τί ταῦτα δεῖ,]	
στένειν ἅπερ δεῖ κατὰ φύσιν διεκπερᾶν;]	
{δεινὸν γὰρ οὐδὲν τῶν ἀναγκαίων βροτοῖς.}	

(ANFIARAO)

... e quindi, signora, accetta questi consigli. Non c'è uomo che non soffra: seppellisce i figli e ne ottiene altri e muore lui stesso. E i mortali sono oppressi da questi affanni mentre portano terra alla terra. Ma è necessario mietere la vita come una spiga feconda e che uno viva e l'altro no: perché bisogna gemere per queste cose attraverso le quali si deve passare secondo natura? {Infatti nulla di ciò che è necessario è terribile per i mortali}¹³.

¹¹ Cf. Aesch. *Th.* 568-596, *Eur. Ph.* 1109-1112; cf. inoltre BATTEZZATO 1999-2000, 353.

¹² Cf. BATTEZZATO 1999-2000, 352-353.

¹³ Il testo, tramandato in modo assai lacunoso dal *P. Oxy.* 852, è stato integrato grazie alla corrispondenza con le citazioni di Clemente Alessandrino (*Clem. Al. Strom.* 4, 7, 53, 3 [GCS 2, 272, 25 Stählin], vv. 89-92 [= vv. 920-923], vv. 95-96 [= vv. 926-927]), dello pseudo-Plutarco ([Plu.], *Consol. ad Apollon.* 16 p. 110 F [Mor. 1, 228, 15 Paton-Pohlenz], vv. 90-96 [= vv. 921-927]), di Stobeeo (*Stob.* 4, 44, 12 [5, 960, 8 Hense], vv. 90-96 [= vv. 921-927]) e di Marco Aurelio (*M. Ant.* VII 40, vv. 94-95 [= vv. 925-926]): si tratta di un passo molto noto nell'antichità, a cui sembra alludere anche Epiteto (*Epict. Diss.* 2, 6, 11-4, con probabile riferimento ai vv. 94-95 [= vv. 925-926]), che è stato tradotto in latino da Cicerone (*Cic. Tusc.* 3, 59) e nel quale vengono riproposti due motivi tradizionali tipici della *consolatio*, ossia il *topos* del *Non tibi soli* e quello della "necessità della morte" (cf. CIANI 1975, 105, 109, 120, 124; cf. inoltre BOND 1963, 115, COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 248, CHONG-GOSSARD 2009, 18-20). Il verso 96a (= 927a), del tutto assente nel *P. Oxy.* 852, viene tramandato, in una forma leggermente diversa, da Clemente Alessandrino (οὐ δεινὸν οὐδὲν — βροτοῖς) e dallo pseudo-Plutarco (δεινὸν γὰρ οὐδὲν — βροτοῖς); la γνῶμη, in una sequenza priva di schema metrico, viene menzionata anche in un altro passo dei *Moralia* ([Plu.], *Mor.* 117D: οὐδὲν γὰρ δεινὸν — βροτοῖς), mentre Stobeeo (*Stob.* 3, 29, 56 [3, 638, 6 Hense], codice S = *Vind. Phil. gr.* 67: οὐκ αἰσχρὸν οὐδὲν — βροτοῖς) sembra assegnarla al *Telefo* di Euripide (ma cf. HANDLEY/REA 1957, 25;

Dopo che il coro ha segnalato l'arrivo di Anfiarao, il profeta argivo pronuncia la sua prima battuta rivolgendosi a Ipsipile, già presente sulla scena insieme al piccolo Ofelte, e instaura con lei un dialogo destinato a costituire il fulcro dell'episodio (fr. 752h Kannicht, 15-44):

ΑΜΦΙΑΡ(ΑΟΣ)

ὡς ἐχθρὸν ἀνθρώποισιν αἶ τ' ἐκδημίαι
 ὅταν τε χρεῖαν εἰσπεσὼν ὀδοιπόρος 16
 ἀγροὺς ἐρήμους καὶ μονοικήτους ἴδη
 ἄπολις ἀνερμήνευτος ἀπορίαν ἔχων
 ὅπη τράπηται· κάμει γὰρ τὸ δ[υ]σχερές
 τοῦτ' εἰσβέβηκεν· ἄσμενος δ' εἶδον δόμους 20
 τούσδ' ἐν Διὸς λειμῶνι Νεμεάδος χθονός.
 καί σ', εἴτε δούλη τοῖσδ' ἐφέστηκας δόμοις
 εἴτ' οὐχὶ δοῦλον σῶμ' ἔχουσ', ἐρήσομαι·
 τίνος τάδ' ἀνδρῶν μηλοβοσκὰ δάματ[α] 24
 Φλειουντίας γῆς, ᾧ ξένη, νομίζεται;

ΥΨΙΠΥ[Λ(Η)]

ὄλβια Λυκούργου μέλαθρα κλήζεται τάδε,
 ὃς ἐξ ἀπάσης αἰρεθεὶς Ἀσωπίας
 κληδοῦχός ἐστι τοῦπιχωρίου Διός. 28

ΑΜΦ.[

ῥ[ι]πτόν λαβεῖν [χ]ρ[ή]ζοιμ' ἄν ἐν κρωσσοῖς ὕδωρ
 χέρονιβα θεοῖσιν ὄ[σ]ιον] ὥς χεαίμεθα.
 στατῶν γὰρ ὑδάτων [ν]άματ' οὐ διειπετῆ,
 στρατοῦ δὲ πλήθει πάντα συνταράσσεται. 32

ΥΨΙΠ.[

τίνες μολόντες καὶ χ[θ]ονὸς ποίας ἄπο;

(ΑΜΦ.)

ἐκ τῶν Μυκηναίων [ἐσ]μεν Ἀργεῖοι γέν[ος],
 ὄ[ρ]ια δ' ὑπερβαίνοντες εἰς ἄλλην χθόνα
 στρατοῦ προ[ο]θῦσαι βουλόμεσθα Δαν[α]ϊδῶ[ν]. 36

(ΥΨ.)

ὕμεις [πορ]εύσθ[ι] ἄ[ρ]α πρὸς Κάδμου πύλας;

(ΑΜΦ.)

ca. 8 litt.]αρομ[..... ε]ὑτυχῶς, γύναι.

(ΥΨ.)

ca. 10 litt.]λε[.....]σου θέμι[ς μ]αθεῖν

(ΑΜΦ.)

.....] κατάγομ[εν φυγ]άδα Π[ολυνεί]κη πάτρας. 40

PREISER 2000, 533, n. 1400): per questi motivi si preferisce atetizzare il trimetro e inserirlo tra i frammenti euripidei di incerta collocazione (= fr. 1043a Kannicht; cf. GRENFELL/HUNT 1908, 101; BOND 1963, 115-116; COCKLE 1987, 168-169; COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 248; *TrGF* 5.2, 776-777).

(ΓΨ.)

...]φ[ca. 15 litt.]ὰς θηροῶ.[~ -

(AMΦ.)

παῖ[ς] Οἶκ[λέους ca. 8 litt.] Ἄμφιαρ[εως ~ -

(ΓΨ.)

ῶ μεγάλη[α ca. 11 litt.] ἰα καὶ [

(AMΦ.)

πῶς δ' οἶλ[ca. 12 litt.] σα.[

15 Antiatt. p. 93, 26 Bekker: ἐκδημία· οὐ μόνον ἀποδημία. Εὐριπίδης Ἵψιπύλη (= fr. 768 N²).

15 ἐκδημία Wilamowitz in ed. pr. : ΕΡΗΜΙΑΙ P. Oxy. 852 || 18 ἄπολις Murray in ed. pr. : ἌΠΙΟΡ' Ο'Ν (ex ἌΠΙΟΙΝ' corr.) P. Oxy. 852 | ἀνερομήνευτος Grenfell-Hunt : ANEPMHNEYTON (ανέρομήνευτον) P. Oxy. 852 || 30 χεαίμεθα Wilamowitz in ed. pr. : ΧΡΗΣΑΙΜΕΘΑ P. Oxy. 852 || 31 στατῶν Grenfell-Hunt : ΣΤΡΑΤΩΝ P. Oxy. 852

ANFIARAO

Come sono odiosi per gli uomini i viaggi lontano dalla patria, soprattutto quando un viandante, piombato nella necessità, vede solo lande deserte e disabitate, senza patria, senza guida, non sapendo dove volgersi: anch'io mi sono trovato in questa difficoltà e ho scorto con piacere questo palazzo nel prato di Zeus che si trova nella terra di Nemea. E a te, che tu sia schiava in questo palazzo o che tu non lo sia, intendo porre una domanda: chi si ritiene che sia il proprietario di queste case di pastori nella terra di Fliunte, o straniera?

IPSIPILE

Questa è la ricca dimora di Licurgo, che, scelto da tutta quanta l'Asopia, è il sacerdote di Zeus di questa terra.

ANFIARAO

Vorrei sapere se posso attingere acqua corrente in brocche così che possiamo fare una sacra libagione agli dei. Infatti gli specchi di acqua stagnante non sono limpidi, ma sono diventati torbidi a causa del gran numero di soldati.

IPSIPILE

Chi siete e da quale terra siete giunti?

(ANFIARAO)

Veniamo da Micene e siamo argivi di stirpe; poiché varchiamo i confini verso un altro paese vogliamo sacrificare per l'esercito dei Danaidi.

(IPSIPILE)

Siete dunque diretti alle porte di Cadmo?

(ANFIARAO)

... felicemente, o donna.

(IPSIPILE)

... possibile apprendere(lo) da te...

(ANFIARAO)

... riconduciamo Polinice esiliato dalla (sua) patria.

(IPSIPILE)

... (dà) la caccia...

(ANFIARAO)

Figlio di Oicle... Anfiarao...

(IPSIPILE)

... o grandi...

(ANFIARAO)

E come...

Nelle prime parole di Anfiarao, tramandate dal *P. Oxy.* 852, la maggior parte degli editori del dramma euripideo ha ritenuto di poter individuare alcune corrotte. Alla fine del v. 15 il papiro riporta la lezione EPHMIAI, ma Wilamowitz nell'*editio princeps* ha proposto di emendare il testo trådito in ἐκδημία sulla base del confronto con una glossa conservata dal lessico del cosiddetto Antiatticista, pubblicato da Bekker nel primo volume degli *Anecdota Graeca (Lexica Segueriana)*:

Antiatt. p. 93, 26 Bekker: ἐκδημία: οὐ μόνον ἀποδημία. Εὐριπίδης Ἰψιπύλῃ (= fr. 768 N²).

La correzione è stata accolta da Grenfell e Hunt, che hanno avvertito come un elemento intollerabile per *l'usus scribendi* di Euripide la tautologia ἐρημία... ἀγροὺς ἐρήμους¹⁴ e hanno individuato l'origine della corruzione nella ripetizione dell'aggettivo ἔρημος ai vv. 14 e 17¹⁵. Anfiarao esordirebbe, quindi, lamentando le difficoltà che incontra chi affronta un viaggio in una terra straniera («Come sono odiosi per gli uomini i viaggi lontano dalla patria», v. 15), ma in realtà il suo discorso sembra più che altro rimarcare il disagio di trovarsi in un luogo solitario e disabitato, in cui non gli è possibile incontrare qualcuno a cui chiedere informazioni per proseguire nel suo cammino (vv. 16-19). In quest'ottica, mi sembra che il termine ἐκδημία non possa essere adatto al passo in esame. Il vocabolo ἀποδημία, che secondo l'anonimo lessicografo doveva essere la forma approvata dagli esponenti più rigorosi e intransigenti dell'atticismo, è sostanzialmente un sinonimo di ἐκδημία: entrambi i termini, infatti, possono voler dire «viaggio o soggiorno fuori dalla patria», ma per ἐκδημία è attestato sia il valore di «esilio» (Pl. *Lg.* 869e) sia, in un passo piuttosto controverso, quello di «morte» (*AP* 3, 5)¹⁶. Anfiarao non può parlare della sua attuale situazione (cf. vv. 19-21), che lo ha visto prender parte più o meno volontariamente alla spedizione argiva a sostegno di

¹⁴ Cf. GRENFELL/HUNT 1908, 90; BOND 1963, 79.

¹⁵ Cf. BOND 1963, 79.

¹⁶ Cf. *LSJ s.vv.* ἐκδημία, ἀποδημία.

Polinice¹⁷, nei termini di un «esilio» né potrebbe alludere in questo contesto al destino di morte che lo attende. La parola ἐκδημία, che secondo la testimonianza del lessicografo doveva comparire nel dramma, potrebbe essere stata pronunciata da Ipsipile stessa, con ogni verosimiglianza nel prologo, nel quale la protagonista doveva ricordare la propria genealogia e le vicissitudini in seguito alle quali era giunta a Nemea¹⁸: in questo caso il sostantivo ἐκδημία sarebbe particolarmente adatto per indicare la condizione della figlia di Toante, costretta a fuggire dalla propria patria per aver risparmiato il padre dalla strage perpetrata dalle donne di Lemno. Sarei, quindi, propensa a conservare il testo tràdito (ἐρημίαι)¹⁹, tanto più che, come ricordato in precedenza, il discorso del veggente sembra teso a sottolineare la difficoltà per il viaggiatore di reperire indicazioni in un luogo solitario (ἀγρούς ἐρήμους καὶ μονοικήτους, v. 17)²⁰ piuttosto che a deprecare la condizione del viandante²¹ o dell'esule in terra straniera²². Non mi pare costituire un ostacolo per questa interpretazione la tautologia presente ai vv. 15 e 17 poiché se ne può ravvisare un esempio simile in Eur. *Ion* 82-83²³: ἄρματα μὲν τάδε λαμπρὰ τεθρίππων²⁴ / Ἥλιος ἤδη λάμπει κατὰ γῆν («la splendente quadriga del

¹⁷ Cf. Apollod. 3, 6, 2.

¹⁸ Cf. fr. 752-752b Kannicht. Secondo un'ipotesi formulata da Welcker nel corso della prima metà dell'Ottocento, Dioniso, nel prologo, doveva raccontare le vicende della protagonista, facendo così riferimento alla sua ἐκδημία: «Das Schicksal der Hypsipyle, wie sie zur Wärterin des Königskindes in Nemea geworden sey, ihre ἐκδημία (fr. 16) erzählte der Gott (scil. Dionysos)» (cf. WELCKER 1839-1841, II, 557); Hartung, invece, riteneva che il termine ἐκδημία non alludesse tanto ai casi di Ipsipile, quanto piuttosto alla morte di Ofelte e pensava che dovesse comparire in una monodia cantata dalla nutrice dopo la morte del bambino (cf. HARTUNG, 1843-1844, II, 435: «Praeter haec singulae quaedam voces ex hoc cantico depromptae servantur, velut ἀναδρομαί, αὐξήσεις, βλαστήσεις· νεαρός, ἀντὶ τοῦ νέος· ἐκδημία non de peregrinatione, sed de interitu dicta»). In un contributo pubblicato nel 1909, Angelo Taccone, pur approvando la correzione proposta da Wilamowitz, ha suggerito che il termine ἐκδημία potesse ricorrere anche nel prologo, che a suo avviso doveva essere recitato dalla ninfa Nemea (cf. TACCONE 1909, 22, 32).

¹⁹ Optano per la conservazione del tràdito ἐρημίαι von Arnim (cf. VON ARNIM 1913, 53), che suggerisce tuttavia in apparato un possibile emendamento (ἀνθρώποις' ἀεὶ τ' ἐρημία), e Scatena (cf. SCATENA 1934, pp. 29, 43, 58).

²⁰ Cf. DEL CORNO 2005, 24.

²¹ BOND 1963, 79: «A tirade against Foreign Travel is more provocative than a tirade against ἐρημίαι, which are agreed to be objectionable».

²² Cf. LOMIENTO 2005, 59: «Anfiarao... entra deplorando l'odiosa condizione dell'esule in terra straniera».

²³ Cf. inoltre Eur. *Alc.* 541: τεθνᾶσιν οἱ θανόντες· ἀλλ' ἴθ' ἐς δόμους («Chi è morto, è morto. Accomodati, prego», trad. di Pontani in BELTRAMETTI 2002, I, p. 63).

²⁴ Alcuni editori, tra cui Wilamowitz, Diggle e Lee, preferiscono inserire un segno di interpunzione dopo τεθρίππων e in questo modo il verbo λάμπω risulterebbe impiegato in modo assoluto: ἄρματα μὲν τάδε λαμπρὰ τεθρίππων· / Ἥλιος ἤδη λάμπει κατὰ γῆν («Ecco la quadriga sfolgorante. Il sole ormai risplende sulla terra», trad. MIRTO 2009, 111; cfr. WILAMOWITZ 1926, 35; DIGGLE 1981, 310; LEE 1997, 50). Tuttavia, come sottolineato da Owen, esistono esempi euripidei in cui il verbo λάμπω è usato transitivamente (cf. *Hel.* 1130-1131: δόλιον... ἀστέρα λάμπας «Avendo fatto brillare

Sole già risplende sopra la terra»²⁵. Alla luce di queste considerazioni, ecco quindi la traduzione delle prime parole pronunciate da Anfiarao: «Come sono odiosi per gli uomini i luoghi solitari (ἐρημίαι), soprattutto quando un viandante, piombato nella necessità, vede solo lande deserte e disabitate». Subito dopo, al v. 18, la lezione tramandata dal *P.Oxy.* 852 (ἌΠΟΙΝ') è stata successivamente corretta, forse da un'altra mano, in ἌΠΟΡ'Ο'Ν. Grenfell e Hunt, ritenendo inammissibile la ripetizione ἄπορον... ἀπορίαν, hanno inserito nella loro edizione l'emendamento ἄφιλος («senza amici»), pur ammettendo che la congettura ἄπολις, avanzata da Murray e accolta dalla maggior parte degli editori²⁶, sarebbe più vicina al testo tradito²⁷; i due papirologi inglesi hanno inoltre proposto di sostituire ἀνερμήνευτον del papiro con ἀνερμήνευτος²⁸, restituendo, come ha messo in evidenza Bond, un "tricolon privativo" che dà luogo ad una *climax* ascendente²⁹: ἄπολις ἀνερμήνευτος ἀπορίαν ἔχων / ὅπη τράπηται, «senza patria, senza guida, non sapendo dove volgersi». Secondo Martin Cropp³⁰ le corrottele possono aver avuto origine da una serie di fraintendimenti da parte degli scribi, che hanno copiato erroneamente il nominativo ἄπολις ἀνερμήνευτος come un accusativo concordato con ἀπορίαν e quindi hanno trascritto ἄποιν(α) in luogo di ἄπολιν, correggendolo poi in ἄπορον. Tuttavia, nonostante la validità di queste spiegazioni, il composto ἄπολις, «senza patria», «esule», appare eccessivo in bocca ad Anfiarao, pur ammettendo, come sostiene Bond, che il tono del suo lamento sia volutamente esagerato³¹: si tratta, infatti, di un termine di cui Euripide

una stella ingannevole»; *Ph.* 226-227: ἰὸ λάμπουσα πέτρα πυρὸς / δικόρουφον σέλας ὑπὲρ ἄκρων «Rupe, che dai tuoi vertici duplice vampa risplendere fai», trad. di Pontani in BELTRAMETTI 2002, II, 767) e, d'altra parte, la presenza della ripetizione λαμπρὰ... λάμπει non sembra un motivo sufficiente per dubitare della genuinità del testo tradito, in particolare alla luce del confronto con il v. 3 del fr. 330 Kannicht appartenente alla *Danae* di Euripide: οὗτος θέρους τε λαμπρὸν ἐκλάμπει σέλας («questo [*scil.* ὁ αἰθήρ, l'etere] fa brillare lo splendore fulgente dell'estate»; cf. OWEN 1939, 74).

²⁵ Non è così inconsueta l'insistenza con cui Euripide ripete termini corradicali per sottolineare l'importanza di un concetto o di un tema nell'ambito di una tragedia: nella *Medea*, per esempio, la radice σοφ- ricorre 23 volte, e ben 5 soltanto nei vv. 292-315, che la protagonista indirizza a Creonte (cf. MASTRONARDE 2007, 14, n. 27). D'altra parte, come osservato da Pickering, la ripetizione di una parola all'interno dello stesso verso o nell'arco di pochi versi è un fenomeno che si riscontra spesso nelle opere dei tre i grandi tragediografi del V secolo e che si manifesta con particolare evidenza in Euripide (cf. PICKERING 2000a, 86-89, 98-99; cf. inoltre JACKSON 1955, 220-222).

²⁶ Cf. VAN HERWERDEN 1909, 21; PAGE 1950, 90; BOND 1963, 29, 79-80; COCKLE 1987, 67; JOUAN/VAN LOOY 2002, 184; COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 236; *TrGF* 5.2, 754; COLLARD/CROPP 2008, 274.

²⁷ Cf. GRENFELL/HUNT 1908, 90; von Arnim ha suggerito, invece, la correzione ἄπορος, «privo di mezzi», «incerto», «dubbioso» (cf. VON ARNIM 1913, 53).

²⁸ Cf. GRENFELL/HUNT 1908, 90.

²⁹ Cf. BOND 1963, 80; cf. inoltre FRAENKEL 1950, II, 217-218.

³⁰ Cf. COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 236.

³¹ Cf. BOND 1963, 80.

si serve per designare le condizioni di Medea, che ha tradito e abbandonato i suoi cari e si trova in una terra straniera³², mentre nel nostro caso il veggente argivo è a capo di una spedizione militare e ha la necessità di essere guidato ad una fonte. Inoltre, in luogo del sintagma ἀπορίαν ἔχειν, ci saremmo aspettati il più consueto ἐν ἀπορία εἶναι ο ἔχεσθαι³³. Ad ogni modo sarebbe possibile superare queste difficoltà recuperando la prima lezione trascritta dal copista, ossia ἄποιον', che può voler dire «riscatto», «compenso», «ammenda» e, meno frequentemente, «ricompensa», «remunerazione», «premio»³⁴, e il verso così ricostruito – ἄποιον' ἀνεξιμνηστον ἀπορίαν ἔχων («avendo come ricompensa l'incertezza indescrivibile di quale direzione prendere») – avrebbe potuto essere esposto al rischio di corruzione proprio a causa dell'insolito significato attribuito al termine ἄποιον(α), che sarebbe stato dunque assimilato a uno dei vocaboli successivi (ἀπορία)³⁵.

Anfiarao, dopo aver manifestato la sua gioia per aver finalmente scorto il palazzo dinanzi al quale si trova Ipsipile, chiede alla donna a chi appartenga e la protagonista risponde che quella che il condottiero argivo ha davanti a sé è la dimora di Licurgo, scelto come sacerdote di Zeus Nemeo tra i membri della comunità locale (fr. 752h Kannicht, 26-28). A questo punto Anfiarao si rivolge alla nutrice di Ofelte per sapere dove poter trovare acqua pura per fare una libagione agli dei (fr. 752h Kannicht, 29-31): al v. 30 il testo tramandato dal papiro (XPHΣAIMEΘA) necessita di emendazione perché il verbo χράω non può reggere l'accusativo χέρονιβα. Schmidt ha cercato di trovare una soluzione al problema considerando χέρονιβα apposizione di ὕδωρ e facendo dipendere il dativo θεοῖσιν direttamente da χρησάμεθα³⁶, ma il senso che assumerebbe la frase non sarebbe in linea con le parole pronunciate successivamente dal veggente argivo. Infatti, come ha sottolineato Bond³⁷, Anfiarao non intende consultare gli dei per ricevere un responso oracolare, ma vuole compiere un sacrificio a favore dell'esercito³⁸,

³² Cf. Eur. *Med.* 255: ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οἷός' ὑβρίζομαι («Io, sola e senza patria, sono oltraggiata...»).

³³ Cf. *LSJ s.v. ἀπορία*.

³⁴ Per quest'ultima accezione di ἄποινα cf. ad esempio Pi. *O.* 7, 16 (πυγμαῖς ἄποινα, «premio del pugilato»); *P.* 2, 14 (ἄποιον' ἀρετᾶς, «compenso della virtù»); *N.* 7, 16 (ἄποινα μόχθων, «ricompensa per le sofferenze»); cf. *LSJ s.v. ἄποινα*.

³⁵ Per l'analisi delle ripetizioni inserite involontariamente dal copista, condizionato dall'influsso di una parola precedente o successiva a quella che stava trascrivendo, cf. PICKERING 2000b, 124-128; cf. inoltre BOND 1963, 79, che tuttavia considera anche la lezione ἐρημία (v. 15) frutto di un errore di trascrizione da parte dello scriba: «The word was doubtless corrupted by the proximity of ἔρημον (v. 14) and ἐρήμους (17), just as ἄπορον (18) is a corruption caused by the proximity of ἀπορίαν».

³⁶ Cf. SCHMIDT 1910, 645: «Die Überlieferung ist ganz in Ordnung, wenn man nur χέρονιβα als Apposition zu ὕδωρ erkennt».

³⁷ Cf. BOND 1963, 81.

³⁸ I διαβατήρια (*scil.* ἱερά) erano i sacrifici che venivano celebrati prima di attraversare un confine o un fiume per ottenere un passaggio favorevole (cf. fr. 752h Kannicht, 35-36; cf. inoltre BOND

proposito che viene ribadito attraverso l'espressione στρω]ατοῦ προ]οῦσαι βου-λόμεσθα Δαν[α]ιδῶ[ν del v. 36 e ulteriormente confermato dalla presenza del verbo θύειν nel fr. 752k Kannicht (v. 20) e del sintagma στρατιᾶς πρόθυμ(α) nel fr. 757 Kannicht (v. 62 = v. 893)³⁹. Per ovviare a questa difficoltà Wilamowitz nell'*editio princeps* ha proposto di emendare χρῆσαίμεθα in χεαίμεθα, che si adatta bene al contesto («così che possiamo *versare* acqua pura in una sacra libagione agli dei»)⁴⁰, e Bond si è dichiarato d'accordo con Grenfell e Hunt nel ritenere che l'errore di trascrizione da parte del copista sia da attribuire all'influenza di χρέζοιμι del verso precedente⁴¹. Un caso simile, infatti, si verifica subito dopo (v. 31): la corruzione ΣΤΡΑΤΩΝ, dovuta a un errore dello scriba, chiaramente condizionato da στρω]ατοῦ all'inizio del verso successivo⁴², è stata sanata già nell'*editio princeps*⁴³. Nella battuta pronunciata da Anfiarao si può notare, inoltre, un uso non comune del termine νάμα⁴⁴, che indica di solito l'acqua corrente di una sorgente, di un ruscello o di un fiume⁴⁵, sebbene non nell'espressione στατῶν γὰρ ὕδατων [ν]άματ(α)⁴⁶: infatti l'aggettivo στατός, connesso etimologicamente con ἴστημι⁴⁷, designa qualcosa che sta fermo, che è statico, e più precisamente στατὸν ὕδωρ significa «acqua stagnante»⁴⁸. Bond cita due esempi euripidei⁴⁹ in cui il sostantivo νάμα allude rispettivamente ad una palude⁵⁰ e all'acqua stagnante

1963, 82, JOUAN/VAN LOOY 2002, 186, n. 54, COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 237; *RE V s.v.* Diabateria, col 301; *BNP VIII s.v.* Opfer, col. 1243).

³⁹ Il verbo προθύω, il cui significato originario è «compiere un sacrificio prima» (cf. *LSJ s.v.* προθύω: ZIEHEN 1904, 390-406; MIKALSON 1972, 77-83; PRATO 2001, 151; COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 237), viene impiegato da Euripide nel senso di «compiere un sacrificio per, a favore di» anche in un passo dello *Ione* (Eur. *Ion* 805: ... παιδὸς προθύσων ξένια καὶ γενέθλια, «... a procurare sacrifici ospitali e per la nascita di suo figlio», trad. di Pontani in BELTRAMETTI 2002, I, 631) e in un frammento dell'*Eretteo* (Eur. fr. 370 Kannicht, 65-66: καὶ πρώτα μὲν σοὶ σημανῶ παι[δὸς] πέρι / ἦν τῆδε χῶρος σὸς προθύεται [πόσι]ς, «e in primo luogo ti darò istruzioni riguardo a tua figlia, che tuo marito ha sacrificato per questa terra»; cf. inoltre BOND 1963, 83; COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 237).

⁴⁰ Cf. GRENFELL/HUNT 1908, 90.

⁴¹ Cf. GRENFELL/HUNT 1908, 90; BOND 1963, 81-82.

⁴² Cf. GRENFELL/HUNT 1908, 90; BOND 1963, 82.

⁴³ Cf. GRENFELL/HUNT 1908, 90.

⁴⁴ Ma cf. a questo proposito WILAMOWITZ 1959, III, 139-140.

⁴⁵ Cf. *LSJ s.v.* νάμα; BOND 1963, 82.

⁴⁶ Bond sottolinea come la traduzione proposta da Page («streams of standing water») costituisca una contraddizione in termini molto più forte e violenta di οἶδμα γαληνείας («sull'onda del mare tranquillo», fr. 752g Kannicht, 4); cf. PAGE 1950, 91; BOND 1963, 82.

⁴⁷ Cf. *LSJ s.v.* στατός.

⁴⁸ Cf. Soph. *Ph.* 716-717: λεύσσω δ' εἶ που γνοίη, στατόν εἰς ὕδωρ / αἰεὶ προσενώμα («... dovunque scorgesse dell'acqua stagnante, lì sempre rivolgeva i suoi passi», trad. PATTONI 1990, 227).

⁴⁹ Cf. BOND 1963, 82.

⁵⁰ Eur. *Ph.* 126: ... Λερναῖα δ' οἰκεῖ νάμαθ' Ἴππομέδων ἄναξ («... abita nei pressi della palude di Lerna, Ippomedonte re»).

contrapposta a quella corrente⁵¹: nelle parole di Anfiarao sembra di poter individuare un contrasto analogo, reso più marcato dalla collocazione all'inizio del verso degli aggettivi che indicano le caratteristiche dell'acqua stessa (v. 29: ῥ]υτὸν... ὕδωρ; v. 31: στατῶν γὰρ ὑδάτων [ν]άματ(α)...). A questo punto Ipsipile cerca di sapere dal suo interlocutore da dove provengano lui e i guerrieri al suo seguito («Chi siete e da quale terra siete giunti?», fr. 752h Kannicht, 33); il vate replica dichiarando la propria origine argiva e spiegando il motivo per il quale intende celebrare il rito sacrificale («Veniamo da Micene e siamo argivi di stirpe; poiché varchiamo i confini verso un altro paese vogliamo sacrificare per l'esercito dei Danaidi», fr. 752h Kannicht, 34-36). Il seguito del testo papiraceo, assai lacunoso, permette di intuire soltanto che Ipsipile domanda se l'esercito argivo sta marciando contro Tebe («Siete dunque diretti alle porte di Cadmo?», fr. 752h Kannicht, 37) e Anfiarao prima risponde accennando al motivo della spedizione («... riconduciamo Polinice esiliato», fr. 752h Kannicht, 40) e poi rivela il suo nome («Figlio di Oicle... Anfiarao», fr. 752h Kannicht, 42).

Le esigue parole conservate dal successivo lacerto papiraceo, corrispondente al fr. 752i Kannicht, inducono a pensare che Anfiarao a sua volta chiedesse informazioni circa l'identità della sua interlocutrice, secondo una modalità analoga a quella che compare nello *Ione* euripideo⁵²:

...
 (AMΦ.)
 ..]σε[
 (ΥΨ.)
 η τοῦ[
 (AMΦ.)
 ὄνομα[
 (ΥΨ.)
 ἡ Λημ[ν 4
 (AMΦ.)
 '[
 ...

Bury, nell'*editio princeps*, solo per i vv. 3-4, e von Arnim hanno proposto, a titolo di esempio, alcune possibili integrazioni, supponendo che la protagonista potesse menzionare il nome del padre Toante e ricordare le proprie origini lemnie⁵³:

⁵¹ Cf. Eur. *Ph.* 659: ...νάματ' ἔνυδρα καὶ ῥέεθρα («... acque e correnti...»), cf. trad. di Pontani in BELTRAMETTI 2002, II, 799).

⁵² Cf. Eur. *Ion* 255-307; cf. inoltre BOND 1963, 83; COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 238; *TrGF* 5.2, 756.

⁵³ Cf. BOND 1963, 83; *TrGF* 5.2, 756.

fr. 752i Kannicht, 3-4

(AMΦ.)

ὄνομα [τὸ σὸν νῦν καὶ γένος λέξον, γύναι.

(ΥΨ.)

ἡ Λημ[νία χθὼν Ἵψιπύλην ἔθρεψέ με⁵⁴.

(ANFIARAO)

Dimmi ora il tuo nome e la tua stirpe, o donna.

(IPSIPILE)

La terra di Lemno ha nutrito me, Ipsipile.

fr. 752i Kannicht, 1-4

(AMΦ.)

τί]ς εἶ;

(ΥΨ.)

ἡ τοῦ [Θόαντος Ἵψιπύλη πέφυκ' ἐγώ.

(AMΦ.)

ὄνομα

(ΥΨ.)

ἡ Λημ[νία χθὼν, παῖς ὅθ' ἦν, ἔθρεψέ με⁵⁵.

(ANFIARAO)

Chi sei?...

(IPSIPILE)

Sono la figlia di Toante, Ipsipile.

(ANFIARAO)

... nome...

(IPSIPILE)

La terra di Lemno, quando ero fanciulla, mi ha nutrito.

Dalle successive brevi sezioni di testo superstiti (fr. 752k Kannicht) sembra di poter dedurre che il veggente argivo narrasse la storia della collana offerta da Cadmo ad Armonia come dono di nozze e rimasta in eredità ai principi tebani loro discendenti (cf. vv. 9, 11), grazie alla quale Polinice era riuscito a convincere Erifile a far partecipare il marito alla spedizione contro Tebe⁵⁶:

⁵⁴ Bury *apud* GRENFELL/HUNT 1908, 43, 91.

⁵⁵ VON ARNIM 1913, 54.

⁵⁶ Cf. GRENFELL/HUNT 1908, 91; JOUAN/VAN LOOY 2002, 189, n. 55; COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 238; *TrGF* 5.2, 756-757.

...	
(AMΦ.)	
γυ[ν	
(ΥΨ.)	
όσια φ[
(AMΦ.)	
ἐδεξ[α-	
(ΥΨ.)	
πόθεν μ[4
(AMΦ.)	
ἔγημ' ὁ κλε[ινός	
(ΥΨ.)	
εἷς ἦν τις ω[
(AMΦ.)	
ταύτη δίδωσ[ι	
(ΥΨ.)	
θεοὶ θεῶν γὰρ[8
(AMΦ.)	
Πολύδωρος οὖ[ν	
(ΥΨ.)	
εἶ που θεῶς φῦ[ς	
(AMΦ.)	
τούτου δὲ παῖ[ς	
(ΥΨ.)	
.]εἰ .[. ἦ]δύ τοί[12
(AMΦ.)	
ὄν καὶ σ[υ]νείπο[
(ΥΨ.)	
εἰς χρησμὸν οἶν σοι θα[
(AMΦ.)	
χρηὴ γὰρ στρατεύειν μ' εἰ[
(ΥΨ.)	
ἐ]δέξατ' οὖν ἐχοῦσα δυ[× – ~ –;	16
(AMΦ.)	
ἐδέ]ξαθ', ἦκω δ' [οὔ]ποτ' ἐκ[
(ΥΨ.)	
..(.)εἰ σαφῶς [..]θανατ[
(AMΦ.)	
... ἔ]στιν αἰ[...].[].[
(ΥΨ.)	
τί δῆ]τα θύειν]δεῖ σε κ]ατθανούμενον;	20
(AMΦ.)	
ἄμεινο]ν· οὐδ]ε]ις κάμα]τος εὐσεβεῖν θεοῦς	
(ΥΨ.)	
].[.].[

. . . .

desunt vss. 3

. . . .	
(ΥΨ.)	
—[
(ΑΜΦ.)	
ειρήσ[εται	
(ΥΨ.)	
εξω γ.[28
(ΑΜΦ.)	
ώς ου.[
(ΥΨ.)	
ου δυ[
(ΑΜΦ.)	
εἶδ.[
(ΥΨ.)	
.]ισχ.[32
(ΑΜΦ.)	
αλλοι[
(ΥΨ.)	
τίς χρ[
(ΑΜΦ.)	
διδ[
. . . .	
(ΑΝΦΙΑΡΑΟ)	
Donna/e...	
(ΙΨΙΠΙΛΕ)	
Pura...	
(ΑΝΦΙΑΡΑΟ)	
Ha ricevuto (?)...	
(ΙΨΙΠΙΛΕ)	
Da dove?	
(ΑΝΦΙΑΡΑΟ)	
Il famoso... sposò...	
(ΙΨΙΠΙΛΕ)	
C'era uno...	
(ΑΝΦΙΑΡΑΟ)	
A lei diede...	
(ΙΨΙΠΙΛΕ)	
Dei... degli dei infatti...	
(ΑΝΦΙΑΡΑΟ)	
Polidoro dunque...	
(ΙΨΙΠΙΛΕ)	
Se nato da una dea...	

(ANFIARAO)
 E suo figlio...

(IPSIPILE)
 ... piacevole...

(ANFIARAO)
 Uno che anche...

(IPSIPILE)
 A un oracolo... per te...

(ANFIARAO)
 È necessario, infatti, che io mi unisca alla spedizione...

(IPSIPILE)
 Ella ha quindi accettato di buon grado...

(ANFIARAO)
 Ha accettato e non sono mai giunto (da)...

(IPSIPILE)
 ... chiaramente... morte...

(ANFIARAO)
 ... è...

(IPSIPILE)
 Perché devi fare allora un sacrificio se vai incontro alla morte?

(ANFIARAO)
 È la cosa migliore: non comporta fatica onorare gli dei.
 ...

(ANFIARAO)
 Dirà...

(IPSIPILE)
 Fuori...

(ANFIARAO)
 Come...

(IPSIPILE)
 Non...

(ANFIARAO)
 Vid(e)...

(IPSIPILE)
 ...

(ANFIARAO)
 ...

(IPSIPILE)
 Chi...

(ANFIARAO)
 ...

Anfiarao, pur sapendo, grazie alle sue facoltà divinatorie (v. 14: εἰς χρησμὸν οὔτ' σοι θα[)], che sarebbe andato incontro alla morte, ha dovuto obbedire al volere della moglie (v. 15: χρὴ γὰρ στρατεύειν μ' εἶ) perché aveva promesso che, in caso

di divergenze fra lui e Adrasto, entrambi si sarebbero rimessi al suo giudizio. L'episodio viene tramandato non solo da Apollodoro⁵⁷ ma anche da Igino⁵⁸ e, se si accettano i supplementi proposti da Roberts per la battuta pronunciata da Anfiarao al v. 15 (χωρὴ γὰρ στρατεύειν μ' εἴ[περ] ἄξιότ' γυνή, «è necessario, infatti, che io mi unisca alla spedizione se veramente mia moglie lo ritiene giusto»)⁵⁹, la versione del mito narrata in questo passo concorderebbe maggiormente con il racconto del primo⁶⁰ piuttosto che con quello del secondo⁶¹. Per quanto riguarda la parte finale del fr. 752k Kannicht, occorre rilevare che i vv. 20-21 sono stati integrati grazie ad una citazione del passo da parte di Plutarco (Plut. *De aud. poetis* 4 p. 20 D [*Mor.* 1, 40, 10 Paton]) identificata da Italie⁶², e in essi, come di consueto, Anfiarao mostra doti di εὐσέβεια e di coraggio⁶³: Ipsipile chiede, dunque, al profeta argivo perché dovrebbe celebrare un sacrificio se sta andando incontro alla morte (v. 20) e Anfiarao risponde che “non comporta fatica onorare gli dei” (v. 21).

In questa sezione del dramma, dopo il fr. 752k Kannicht, risulta assai plausibile collocare un frammento di tradizione indiretta in cui un personaggio, molto probabilmente Ipsipile, dichiara: «Mostrerò agli Argivi il corso dell'Acheloo» (fr. 753 Kannicht). Macrobio cita il verso come esempio, ricordato da Didimo il Calcentero⁶⁴, in cui il nome Acheloo, fiume che scorre tra Etolia e Acarnania⁶⁵, denota, per antonomasia, l'acqua in generale:

Licet abunde ista sufficient ad probationem moris antiqui, quo ita loquendi usus fuit ut Achelous commune omnis aquae nomen haberetur, tamen his quoque etiam Euripidis nobilissimi tragoediarum scriptoris addetur auctoritas quam idem Didymus

⁵⁷ Cf. Apollod. 3, 4, 2; 3, 6, 1-2; cf. inoltre Schol. *Od.* 11, 326, Schol. *Pind. Nem.* 9, 30b, 35 b-c, D.S. 4, 65, 6.

⁵⁸ Cf. Hyg. *fab.* 73; cf. inoltre Schol. *Stat. Th.* 3, 274, Serv. ad *Aen.* 6, 445, *Myth. Vat.* 1, 152.

⁵⁹ Roberts *apud* PAGE 1950, 92, v. 148 (la proposta di integrazione *exempli gratia* avanzata da Italie riguarda in realtà la parte finale del v. 146, cf. ITALIE 1923, 21).

⁶⁰ Cf. Apollod. 3, 6, 2: ... Ἐριφύλη τὸν ὄρμον λαβοῦσα ἔπεισεν αὐτὸν (*scil.* Ἀμφιάραον) σὺν Ἀδράστῳ στρατεύειν («Erifile, che aveva accettato la collana, lo convinse a intraprendere la guerra insieme ad Adrasto», trad. CAVALLI 1998, 147).

⁶¹ Cf. Hyg. *fab.* 73, 3-8: *Amphiaraus... augur, qui sciret si ad Thebas oppugnatum isset se inde non rediturum, itaque celavit se conscia Eriphyle coniuge... Adrastus autem ut eum inuestigaret monile aureum ex gemmis fecit et muneri dedit sorori suae Eriphylae, quae doni cupida coniugem prodidit* («Anfiarao... era un indovino e sapeva che se fosse andato all'assedio di Tebe non ne sarebbe ritornato vivo, per cui si nascose, con la complicità di sua moglie Erifile... Ma Adrasto, che lo cercava, fece fare un monile d'oro e gemme e lo offrì in dono a sua sorella Erifile, che, per la brama di ottenerlo, tradì il marito», trad. GUIDORIZZI 2000, 54; cf. inoltre BOND 1963, 84).

⁶² Cf. ITALIE 1923, 21.

⁶³ Cf. COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 238.

⁶⁴ Didym. Λέξ. τραγ. fr. 2 p. 85 Schmidt *ap.* Macrobi. *Saturn.* 5, 18, 12 p. 322, 19 Willis; cf. inoltre *TrGF* 5.2, 758.

⁶⁵ Cf. *GRG* I, s.v. Achelous; *RE* I, s.v. Acheloo, col. 213; GUIDORIZZI 1989, 183.

Grammaticus in his libris quos τραγωδομένης λέξεως scripsit posuit his verbis:
 Ἀχελῶν πᾶν ὕδωρ Εὐριπίδης φησὶν ἐν Ὑψιπύλῃ. λέγων γὰρ περὶ ὕδατος
 ὄντος σφόδρα πόρρω τῆς Ἀκαρνανίας, ἐν ἣ ἔστιν ὁ ποταμὸς Ἀχελῶς, φησὶν
 ‘δείξω μὲν Ἀργείοισιν Ἀχελῶου ῥέον’.

Benché queste testimonianze bastino a dimostrare l’antica abitudine di usare il termine Acheloo come nome comune dell’acqua, tuttavia si potrebbe aggiungere ad esse anche l’esempio del famoso tragediografo Euripide, che lo stesso grammatico Didimo riportò nella sua opera intitolata *La dizione tragica*: «Nell’*Ipsipile* Euripide chiama Acheloo tutta l’acqua. Infatti, parlando di acqua che si trova molto lontano dall’Acarmania, dove scorre il fiume Acheloo, dice: ‘Mostrerò agli Argivi il corso dell’Acheloo».

L’origine di questa consuetudine potrebbe essere rituale, come sembra suggerire Eforo⁶⁶, e, se si accetta l’ipotesi di Wilamowitz, risalirebbe forse ai tempi in cui Acheloo era ritenuto una suprema divinità delle acque, soppiantata in seguito da Oceano⁶⁷, ma più verosimilmente dovrebbe essere ricondotta al fatto che si tratta

⁶⁶ Cf. Ephor. *apud* Macrobian. *Sat.* 5, 18, 7 (6-8) = *FGrHist* 70 F 20 Jacoby: Cur autem sic loqui soliti sint Ephorus notissimus scriptor *historiarum* libro secundo ostendit his verbis: «τοῖς μὲν οὖν ἄλλοις ποταμοῖς οἱ πλησιόχωροι μόνοι θύουσιν, τὸν δὲ Ἀχελῶν μόνον πάντας ἀνθρώπους συμβέβηκεν τιμᾶν, οὐ τοῖς κοινοῖς ὀνόμασιν ἀντὶ τῶν ἰδίων (ὀνομάζοντας τοὺς ἄλλους ποταμοὺς ἀλλὰ) τοῦ Ἀχελῶου τὴν ἰδίαν ἐπωνυμίαν ἐπὶ τὸ κοινὸν μεταφέροντας. τὸ μὲν γὰρ ὕδωρ ὅλως, ὅπερ ἔστιν κοινὸν ὄνομα, ἀπο τῆς ἰδίας ἐκείνου προσηγορίας Ἀχελῶν καλοῦμεν, τῶν δὲ ἄλλων ὀνομάτων τὰ κοινὰ πολλάκις ἀντὶ τῶν ἰδίων ὀνομάζομεν, τοὺς μὲν Ἀθηναίους Ἑλληνας, τοὺς δὲ Λακεδαιμονίους Πελοποννησίους ἀποκαλοῦντες. τούτου δὲ τοῦ ἀπορήματος οὐδὲν ἔχομεν αἰτιώτατον εἰπεῖν ἢ τοὺς ἐκ Δωδώνης χρησμούς. σχεδὸν γὰρ ἐν ἅπασιν αὐτοῖς προστάττειν ὁ θεὸς εἶωθεν Ἀχελῶφ θύειν, ὥστε πολλοὶ νομίζοντες οὐ τὸν ποταμὸν τὸν διὰ τῆς Ἀκαρνανίας ῥέοντα ἀλλὰ τὸ σύνολον ὕδωρ Ἀχελῶν ὑπὸ τοῦ χρησμοῦ καλεῖσθαι, μιμοῦνται τὰς τοῦ θεοῦ προσηγορίας. σημεῖον δὲ ὅτι πρὸς τὸ θεῖον ἀναφέροντες οὕτω λέγειν εἰώθαμεν. μάλιστα γὰρ τὸ ὕδωρ Ἀχελῶν προσαγορεύομεν ἐν τοῖς ὄρκοις καὶ ἐν ταῖς εὐχαῖς καὶ ἐν ταῖς θυσίαις, ἅπερ πάντα περὶ τοὺς θεοὺς» («Quanto all’origine di questo modo di dire, eccone la spiegazione data da Eforo, scrittore ben noto, nel libro II delle *Storie*: “Agli altri fiumi offrono sacrifici solo i popoli rivieraschi, ma l’Acheloo è l’unico fiume che tutti gli uomini onorano, in quanto non <chiamano gli altri fiumi> con un nome comune anziché con quello loro proprio, ma trasferiscono la denominazione propria dell’Acheloo all’uso di un nome comune. Infatti l’acqua è un nome comune, ma dal nome proprio di quel fiume la chiamiamo nel suo complesso Acheloo; invece degli altri nomi spesso usiamo i comuni invece dei propri, chiamando Greci gli Ateniesi, Peloponnesiaci gli Spartani. Di tale questione non possiamo addurre spiegazione più autorevole dell’oracolo di Dodona, giacché in quasi tutti i responsi il dio suole ordinare di sacrificare all’Acheloo; di conseguenza molti, ritenendo che dall’oracolo fosse chiamato Acheloo non il fiume che scorre attraverso l’Acarmania ma tutta quanta l’acqua, imitano la denominazione usata dal dio. Ne è prova che impieghiamo questo modo di esprimerci riferendoci alla divinità. Infatti chiamiamo l’acqua Acheloo soprattutto nei giuramenti, nelle preghiere e nei sacrifici, tutte manifestazioni del culto divino”», trad. MARINONE 1987, 621, 623; cf. DODDS 1960, 154-155; BOND 1963, 86).

⁶⁷ Cf. WILAMOWITZ 1931-1932, I, 93, 219; DODDS 1960, 142; BOND 1963, 86.

dell'unico grande fiume della Grecia⁶⁸, a cui si credeva che attingessero tutti gli altri e dal quale, secondo il mito dovevano sgorgare tutte le fonti⁶⁹.

L'ultimo lacerto che, con ogni probabilità, faceva parte del primo episodio è il fr. 753a Kannicht:

P. Oxy. 852 frr. 23 + 37

. . .
 τί φ[ή]ς; ἐκεῖ × - - - × - - - ;
 ἐκεῖ· λο.α.[
 ὄ παντράλα[ινα
 τὸ μ[. .]. .ιουκ[4
 . .].[]ν.[
].[
 ...

*

fr. 24

...
 _[
 δε[8
 καὶ π.[
 ὡς [δ]ῆ τι[
 ὠσ[. . .]ϑ[
 . .].[12
 ...

Sotto questa sigla⁷⁰ il filologo tedesco ha raggruppato i frustuli indicati nell'*editio princeps* del *P. Oxy.* 852 con i numeri 23, 24 e 37, la cui collocazione risulta piuttosto controversa. Secondo quanto riferiscono Grenfell e Hunt, infatti, i frammenti 6-17 e 20-56 costituivano un piccolo gruppo di reperti, di colore più scuro

⁶⁸ Cf. BOND 1963, 86: «Lloyd-Jones points out that the Achelous deserves respect as the only large river in Greece».

⁶⁹ Cf. *Schol.* T Hom. *Il.* 21, 195: ὁ Ἀχελῷος πηγὴ τῶν ἄλλων πάντων («L'Acheloo è fonte di tutti gli altri corsi d'acqua», trad. GUIDORIZZI 1989, 184); Eur. *Ba.* 519-520: Ἀχελῷου θύγατερ / πότνι' εὐπάρθενε Δίρκαι («Figlia di Acheloo, sacra vergine Dirce», trad. GUIDORIZZI 1989, 95); per le occorrenze del termine in Euripide nel senso generico di «acqua», v. *Ba.* 625-626: ... δμωσὶν Ἀχελῷον φέρειν / ἐννέπων... («... ordinando agli schiavi di portare fiumi di acqua...», trad. GUIDORIZZI 1989, 101); *Andr.* 166-167: ... σαίρειν τε δῶμα τοῦμὸν ἐκ χρυσηλάτων / τευχέων χειρὶ σπείρουσαν Ἀχελῷου δρόσον... («spazzare la mia casa versando con le tue mani acqua da vasi d'oro battuto»; cf. inoltre DODDS 1960, 142-143, 154-155; COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 238-239).

⁷⁰ Cf. *TrGF* 5.2, 759.

e maggiormente danneggiati, rinvenuti a breve distanza dal ritrovamento principale⁷¹: in particolare i due papirologi, pur sottolineando quanto fosse difficile stabilire la posizione relativa dei lacerti nn. 23-36, hanno notato delle somiglianze tra i frr. 23 e 24⁷² e hanno pensato che potessero appartenere ad un dialogo tra Euridice e Ipsipile avvenuto in una scena precedente a quella in cui, insieme alle due donne, compare anche Anfiarao (fr. 60 Grenfell-Hunt = fr. 757 Kannicht, 836-893)⁷³. Anche secondo Bond queste parole sarebbero tratte da una *stichomythia* tra Ipsipile ed Euridice, ma ad essa doveva seguire immediatamente l'intervento del condottiero argivo che convinceva la regina dell'innocenza della nutrice (frr. 27, [28], 22, 60 Grenfell-Hunt)⁷⁴. Esaminando il *recto* del manoscritto (*P.Oxy.* 985), contenente un elenco di note contabili vergate da Berenice, da identificare forse con la moglie di Pasione, un mercante di vino di Ossirinco⁷⁵, Cockle ha constatato che i frr. 23 e 37 presentavano la stessa struttura delle fibre e tracce di inchiostro combacianti al r. 2: la presenza dei nomi di due mesi, *Tybi* e *Mecheir*, sembrerebbe alludere ad un pagamento di arretrati, che si può immaginare sia avvenuto nel mese successivo, *Phamenoth* (col. III)⁷⁶, anche perché le caratteristiche dei reperti escludono la possibilità di una diversa collocazione⁷⁷. Alla luce di queste considerazioni, per quanto riguarda il testo della tragedia i frammenti 23, 37 e 24 andrebbero disposti nell'ottava colonna del *P.Oxy.* 852 e precederebbero così il primo stasimo (fr. 753c Kannicht). Non siamo in grado di stabilire con sicurezza l'identità dei due interlocutori, ma potrebbe trattarsi verosimilmente di Ipsipile e del corifeo che tenta di persuadere la protagonista a non condurre alla fonte l'esercito argivo (τί φ[ή]ς; / ἐκεῖ... / ὃ πανταλά[ινα...])⁷⁸.

Questi resti papiracei conservano, a quanto pare, le ultime tracce del primo episodio. Nonostante le parole del coro, quindi, la protagonista prende una decisione determinante per il successivo corso degli eventi: Ipsipile accompagna Anfiarao e i suoi soldati a una fonte poco distante, nei pressi della quale troverà la morte il piccolo Ofelte, lasciato momentaneamente solo dalla nutrice e ucciso da un mostruoso serpente.

⁷¹ Cf. GRENFELL/HUNT 1908, 20.

⁷² Cf. GRENFELL/HUNT 1908, 96; l'elemento più evidente in comune tra i due frammenti è la presenza di *paragraphoi* sotto ogni verso, che segnalavano, con ogni probabilità, il cambio di personaggio.

⁷³ Cf. GRENFELL/HUNT 1908, 26.

⁷⁴ Cf. BOND 1963, 100.

⁷⁵ Cf. GRENFELL/HUNT 1908, 20; COCKLE 1987, 21, 39, 196-197.

⁷⁶ Cf. COCKLE 1987, 198.

⁷⁷ Cf. COCKLE 1987, 151.

⁷⁸ Cf. COLLARD/CROPP/GIBERT 2004, 239; *TrGF* 5.2, 759. Cockle avanza anche l'ipotesi che questi versi possano essere attribuiti alla sola Ipsipile, che racconta al coro o ad Anfiarao come era stata ridotta in schiavitù (cf. COCKLE 1987, 151).

BIBLIOGRAFIA

- VON ARNIM 1913 = H. von Arnim, *Supplementum Euripideum*, Bonn 1913.
- BATTEZZATO 1999-2000 = L. BATTEZZATO, *Dorian Dress in Greek Tragedy*, "ICS" 24-25 (1999-2000), 343-362.
- BELTRAMETTI 2002 = A. Beltrametti, *Euripide. Le tragedie*, con un saggio di D. Lanza, traduzione di F.M. Pontani, I-III, Torino 2002.
- BNP = *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart/Weimar 1996 ss.
- BOND 1963 = G.W. Bond, *Euripides. Hypsipyle*, Oxford 1963.
- BUIJS 1985 = J.A.J.M. Buijs, *Studies in the Lyric Metres of Greek Tragedy*, "Mnemos", 38¹⁻² (1985), 62-92.
- CAVALLI 1998 = M. Cavalli, *Apollodoro. Biblioteca. Il libro dei miti*, Milano 1998.
- CHONG-GOSSARD 2009 = J.H. Kim On Chong-Gossard, *Consolation in Euripides' Hypsipyle*, in J.R.C. Cousland, J.R. Hume (edd.), *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden/Boston 2009.
- CIANI 1975 = M.G. Ciani, *La consolatio nei tragici greci. Elementi di un topos*, "Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca dell'Università di Padova", 2 (1975), 89-129.
- COCKLE 1984 = H.M. Cockle, *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. LII, London 1984.
- COCKLE 1987 = W.E.H. Cockle, *Euripides. Hypsipyle*, Roma 1987.
- COLLARD/CROPP/GIBERT 2004 = C. Collard, M.J. Cropp, J. Gibert, *Euripides. Selected fragmentary plays*, vol. II, Oxford 2004.
- COLLARD/CROPP 2008 = C. Collard, M.J. Cropp, *Euripides. Fragments. Oedipus-Chrysippus. Other Fragments*, Cambridge/London 2008.
- DEL CORNO 2005 = D. Del Corno, *La "Tragedia Nuova" di Euripide nei frammenti papiracei*, in G. Bastianini e A. Casanova (edd.), *Euripide e i papiri*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 10-11 giugno 2004), Firenze 2005, pp. 19-25.
- DIGGLE 1981 = J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, II, Oxonii 1981.
- DODDS 1960 = E. R. Dodds, *Euripides. Bacchae*, Oxford 1960.
- DONINI 1982 = G. Donini, *Le storie di Tucidide*, 2 voll., Torino 1982.
- FRAENKEL 1950 = E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, 3 voll., Oxford 1950.
- GRENFELL/HUNT 1908 = B.P. Grenfell, A.S. Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. VI, London 1908.
- Griechische Papyri* 1954 = *Griechische Papyri der Hamburger Staats und Universitäts-Bibliothek, mit einigen Stücken aus der Sammlung Hugo Ibscher*, herausgegeben vom Seminar für klassische Philologie der Universität Hamburg, eingeleitet von B. Snell, Hamburg 1954.
- GRG = *A Dictionary of Greek and Roman Geography*, by various writers, edited by W. Smith, 2 voll., London/New York 2006.
- GUIDORIZZI 1989 = G. Guidorizzi, *Euripide. Le Baccanti*, Venezia 1989.

- GUIDORIZZI 2000 = G. Guidorizzi, *Igino. Miti*, Milano 2000.
- HANDLEY/REA 1957 = E.W. Handley, J. Rea, *The Telephus of Euripides*, London 1957.
- HARTUNG 1843-1844 = I.A. Hartung, *Euripides restitutus*, 2 voll., Hamburgi 1843-1844.
- VAN HERWERDEN 1909 = H. van Herwerden, *Euripidis Hypsipylae Fragmenta post Grenfellium et Huntium in usum studiosae inventutis*, Traiecti ad Rhenum 1909.
- ITALIE 1923 = G. Italie, *Euripidis Hypsipyla*, Berolini 1923.
- JACKSON 1955 = J. Jackson, *Marginalia Scaenica*, London 1955.
- JOUAN/VAN LOOY 2002 = F. Jouan, H. van Looy, *Euripide. Tragédies*, vol. VIII³, Paris 2002.
- LAMPUGNANI 2015 = C. Lampugnani, *La reazione ateniese alla disfatta siciliana nell'Ipsipile di Euripide*, in R. Angiolillo, E. Elia, E. Nuti (edd.), *Crisi. Immagini, interpretazioni e reazioni nel mondo greco, latino e bizantino*, Atti del convegno internazionale dottorandi e giovani ricercatori (Torino, 21-23 ottobre 2013), Alessandria 2015, 57-70.
- LAMPUGNANI 2018 = C. Lampugnani, *L'Ipsipile di Euripide e la tradizione epica*, in P.-M. Caleffi, A. Cappellotto, F. Ginelli, M. Magnani (edd.), *Interferenze. Teorie, Contaminazioni, Interfacce, Contatti, Trasmissioni*, Quaderno della Scuola di Dottorato in Studi Umanistici - Università di Verona, Verona 2018, 43-64.
- LEE 1997 = K.H. Lee, *Euripides. Ion*, Warminster 1997.
- LOMIENTO 2005 = L. LOMIENTO, *L'Ipsipile di Euripide*, in R. Raffaelli, R.M. Danese, M. R. Falivene, L. Lomiento (edd.), *Vicende di Ipsipile. Da Erodoto a Metastasio*, Atti del colloquio (Urbino, 5-6 maggio 2003), Urbino 2005, pp. 55-72.
- MAHAFFY 1893 = J.P. Mahaffy, *The Flinders Petrie Papyri*, vol. II, Dublin 1893.
- MARINONE 1987 = N. Marinone, *I Saturnali di Macrobio Teodosio*, Torino 1987.
- MARTINELLI 1995 = M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna 1995.
- MEDDA 1994 = L. Medda, *Eschilo. Supplici, Prometeo incatenato*, introduzione di D. Del Corno, Milano 1994.
- MIKALSON 1972 = J.D. Mikalson, *Prothyma*, "AJPhil." 93 (1972), 77-83.
- MIRTO 2009 = M.S. Mirto, *Euripide. Ione*, Milano 2009.
- NAUCK 1964 = A. Nauck, *Tragicorum Graecorum fragmenta. Supplementum continens nova fragmenta euripidea et adespota apud scriptores veteres reperta adiecit Bruno Snell*, Hildesheim 1964.
- OWEN 1939 = A.S. Owen, *Euripides. Ion*, London 1939.
- PAGE 1950 = D.L. PAGE, *Select Papyri*, vol. III, London/Cambridge 1950 (prima edizione 1941).
- PETERSEN 1914a = F. Petersen, *Ein übersehenes Papyrusblatt der Hypsipyle, "Hermes"* 49¹ (1914), 156-158.

- PETERSEN 1914b = F. Petersen, *Ad Hypsipylae fr. 22 et 60*, "Hermes" 49^a (1914), 623-626.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1996 = A. PICKARD-CAMBRIDGE, *Le feste drammatiche di Atene*, Scandicci 1996 (ed. originale: *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953).
- PICKERING 2000a = P. Pickering, *Verbal Repetition in Prometheus and Greek Tragedy Generally*, "BICS" 44 (2000), 81-101.
- PICKERING 2000b = P. Pickering, *Repetition and their Removal by the Copyists of Greek Tragedy*, "GRBS" 41 (2000), 123-139.
- PRATO 2001 = C. Prato, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, traduzione di D. Del Corno, Roma/Milano 2001.
- PREISER 2000 = C. Preiser, *Euripides. Telephos. Einleitung, Text, Kommentar*, Hildesheim/Zürich/New York 2000.
- RE = *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1893-.
- SCATENA 1934 = U. Scatena, *Studio sulla Ipsipile euripidea*, Roma 1934.
- SCHMIDT 1910 = K.F.W. Schmidt, *The Oxyrhynchus Papyri, Part VI, edited with translations and notes by B.P. Grenfell and A.S. Hunt*, London, Egypt Exploration Society, 1908, "Gött. Anz." 172 (1910), 642-653.
- TACCONE 1909 = A. Taccone, *Contributi alla ricostruzione dell'Issipile euripidea. Confronti con Stazio*, "Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino", II serie, 60 (1909), 1-32.
- TURNER/REA 1962 = E.G. Turner, J. Rea et alii, *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. XXVII, London 1962.
- TrGF 5.2 = R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 5.2. Euripides. Pars Posterior*, Göttingen 2004.
- WELCKER 1839-1841 = F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, 3 voll., Bonn 1839-1841.
- WILAMOWITZ 1926 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides. Ion*, Berlin 1926.
- WILAMOWITZ 1931-1932 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen*, 2 voll., Berlin 1931-1932.
- WILAMOWITZ 1935 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Kleine Schriften, I, Klassische griechische Poesie*, Berlin/Amsterdam 1935.
- WILAMOWITZ 1959 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides. Herakles, I-III*. Berlin 1959.
- ZANATTA 1986 = M. Zanatta, *Aristotele. Etica Nicomachea*, 2 voll., Milano 1986.
- ZIEHEN 1904 = L. Ziehen, *Die Bedeutung von ΠΡΟΘΥΕΙΝ*, "Rh. Mus." 59 (1904), 390-406.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
0 • 2019



I FRAMMENTI DI EPICARMO IN ATENEIO

SARA TOSETTI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
tsaryt@hotmail.it

Il poeta siciliano Epicarmo visse tra la fine del VI e il V secolo a.C. ed era molto noto nell'antichità per aver dato vita alla commedia assieme a Formo/Formide¹. La sua vita si lega a quella del tiranno di Siracusa Ierone (478-467 a.C.)² e ai letterati presenti a corte, tra i quali spiccano in modo particolare Eschilo e Pindaro³. Si tratta di un autore conosciuto soltanto in maniera frammentaria, attraverso i numerosi testi tramandati per via diretta e indiretta. Le fonti antiche che citano Epicarmo hanno restituito in totale 239 frammenti autentici. I motivi della citazione risiedono generalmente nelle particolarità linguistiche doriche e

¹ Stando a *Sud.* ε 2766, Epicarmo avrebbe iniziato a rappresentare le proprie opere sei anni prima l'inizio della seconda guerra persiana, ovvero nel 486/5 a.C., mentre *l'Anon. de com.* 9 p. 7 Koster colloca la nascita di Epicarmo κατά την ογ' ὀλυμπιάδα, ovvero tra il 488 e il 485 a.C. Una delle due testimonianze è necessariamente errata ed è probabile che *l'Anonimo de comoedia* abbia confuso la nascita dell'autore con il suo *floruit*. Cf. anche RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN 1996, IX. Sulla data di nascita di Epicarmo, cf. anche SCHMID/STAHLIN 1959, 639, i quali propongono una datazione più alta (555 a.C.). Sull'invenzione epicarnea della commedia, cf. lo stesso passo di *Suda* citato sopra. Sulla relazione di Epicarmo e Formo/Formide, cf. *Them. Or.* XXVII, 337b e *Arist. Po.* 1448a 29-1449b 9.

² *Marm. Par.* v. 71 (*FGrH* 239 Jacoby): «Da quando Ierone regnò sui Siracusani sono passati cento trentatré anni, quando ad Atene era arconte Carete [472/471 a.C.]. Anche Epicarmo era poeta al tempo di costui».

³ Sul contesto culturale della Sicilia di V secolo a.C. e sul rapporto con gli altri intellettuali, cf. BOSHER 2012, 97-111; RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN 2012, 85-86; MORGAN 2012, 48-54; NOVOKHATKO 2015, 69-84. Su Epicarmo, la monografia più recente è quella di KERKHOFF 2001.

siciliane che contraddistinguono la lingua del commediografo, nel significato oscuro o inusuale di alcuni termini, nella trattazione di un determinato argomento in un contesto comico. Questo studio è strutturato in tre sezioni che indagano, in primo luogo, quali siano le fonti principali su cui si basa la nostra conoscenza di Epicarmo e l'importanza dei *Deipnosofisti* di Ateneo⁴; in secondo luogo, il modo in cui Ateneo cita i frammenti epicarimei e la terminologia da lui utilizzata; infine, i criteri secondo i quali Ateneo operò la scelta dei brani comici da tramandare.

1. LE FONTI ANTICHE CHE TRASMETTONO I TESTI EPICARMO

Sfogliando le pagine dell'edizione epicarimea di Kassel e Austin⁵, risulta immediatamente evidente come i testimoni dei frammenti siano numerosi ed eterogenei. Di Epicarmo si conservano oggi 239 brani autentici, dei quali la maggior parte (95, poco meno della metà) è conosciuta attraverso il testo di Ateneo. Questo significa che l'autore dei *Deipnosofisti* è il nostro testimone più importante per la conoscenza del commediografo, nonostante fornisca una visione parziale della sua produzione comica.

Le altre fonti che trasmettono i brani epicarimei si possono distinguere in tre tipologie: da una parte vi sono i testi tecnici come gli scolii e i commenti antichi (scolii ad Omero, ai tragici e ad Aristofane, i commenti di Eustazio ad *Iliade* e *Odissea* e di Tzetzes ad Esiodo), i lessici (Esichio, *l'Antiatticista*, *l'Etymologicum Magnum*, Polluce), le enciclopedie (la *Suda*), le opere di grammatica (Apollonio Discolo, Erodiano, Efestione), le collezioni di proverbi (Zenobio); una seconda categoria comprende quelle opere di carattere storico, morale e di miscellanea quali i testi di Eliano, Stobeo, Macrobio, Pseudo-Plutarco, Clemente Alessandrino e Gellio. L'ultima tipologia si differenzia dalle altre perché è costituita da testimonianze dirette, vale a dire dalle tre fonti papiracee che hanno trasmesso i più lunghi frammenti epicarimei (*P. Oxy.* 2429 e *P. Vindob.* 2321 hanno conservato i frr. 97-98 K.-A. dell'*Odisseo disertore* mentre *P. Oxy.* 2427 ha tramandato il fr. 118 di *Prometeo o Pirra*).

Considerando che le opere di stampo tecnico-linguistico sono quelle che conservano il maggior numero di frammenti epicarimei dopo Ateneo, è evidente che il commediografo doveva risultare particolarmente attraente da un punto di vista linguistico, non solo per gli *hapax* e per il lessico utilizzato, ma anche per le innovazioni morfologiche messe in atto (cf. ad esempio il comparativo *αὐτότερος* nel

⁴ Sull'opera di Ateneo, cf. l'edizione di OLSON 2006-2009 e l'edizione con traduzione italiana su progetto di CANFORA 2001.

⁵ KASSEL/AUSTIN 2001.

fr. 5 K.-A.)⁶. Alcuni autori, in polemica con il purismo attico (è il caso dell'*Antiatticista*), avrebbero potuto dimostrare che un determinato sostantivo o aggettivo non era proprio dell'attico, essendo testimoniato anche in Epicarmo⁷. La stessa attenzione alla lingua e alla terminologia del commediografo è presente talvolta anche nei *Deipnosofisti*, sebbene essa non costituisca il motivo principale delle citazioni. Esistono infatti altri criteri secondo i quali Ateneo menziona Epicarmo e questi costituiranno l'oggetto d'analisi della terza sezione.

Di quarantatré titoli epicarimei conosciuti, Ateneo ne tramanda ben ventitré mentre rimangono escluse le commedie *Amico* (frr. 6-8 K.-A.), *Antenore*⁸, *Saccheggi* (frr. 9-13 K.-A.), *Vecchia*, *Dessameno*, *I Ditti* (o *I compagni di Ditti*), *Atleta vittorioso* (o *Epinicio*), *Eracle alla ricerca della cintura* (fr. 65 K.-A.), *Eracle da Folo* (fr. 66 K.-A.), *Eracle <>* (fr. 67 K.-A.), *Medea*, *Mesi* (frr. 82-83 K.-A.), *Persiani* (frr. 110-111), *Scimmia* (fr. 112 K.-A.), *Scirone* (frr. 123-124 K.-A.), *Fine del mese* (fr. 127 K.-A.), *Troiani* (frr. 128-129 K.-A.), *Amante del letto* (fr. 130 K.-A.), *Danzatori* (fr. 133 K.-A.), *Pentole* (fr. 134 K.-A.). Bisogna considerare, tuttavia, che la condizione dei primi tre libri di Ateneo, a noi noti solo da un'epitome, non permette di sapere se l'autore avesse citato qualcuno dei titoli sopra riportati e se la loro menzione sia andata perduta in seguito alla rielaborazione del testo di Ateneo⁹.

D'altra parte, se Ateneo si premura di menzionare sempre il nome di Epicarmo accanto alla citazione, non sembra fare altrettanto con il titolo delle opere. Infatti vi sono frammenti esplicitamente assegnati ad una commedia e altri attribuiti al commediografo ma privi del titolo del dramma a cui appartenevano (frr. 146-164 K.-A.). In realtà, la maggior parte di questi frammenti (frr. 146-158 K.-A.) è citata nel II libro di Ateneo, del quale è stato sottolineato il carattere problematico dovuto all'epitomazione: per questo, non è chiaro se in origine i brani epicarimei fossero menzionati con il titolo corrispondente e se il compendio del testo di Ateneo abbia eliminato tali informazioni. Nelle altre occasioni in cui il titolo non compare si può immaginare che Ateneo non conoscesse il titolo della commedia epicarimea di riferimento o che non ritenesse necessario menzionarla, come se il nome del commediografo da solo fosse sufficiente a garantire la citazione.

Per comprendere al meglio come Ateneo si sia servito dei testi di Epicarmo, è necessario prendere in considerazione anche la distribuzione delle citazioni del commediografo nei quindici libri dei *Deipnosofisti*. La maggior parte dei fram-

⁶ Naturalmente, la tipologia e lo scopo degli scritti tecnici e linguistici hanno determinato a loro volta l'impressione che la poesia di Epicarmo avesse un carattere particolarmente erudito, che non è possibile confermare in mancanza dei testi originali dell'autore.

⁷ Sull'*Antiatticista* come testimone di Epicarmo, cf. il contributo di CASSIO 2012, 251-264.

⁸ Le commedie qui indicate senza i frammenti di riferimento sono conosciute solo attraverso il titolo e nessun brano è stato conservato.

⁹ A questo proposito, è doveroso ricordare che nei libri I-III di Ateneo sono trasmessi i seguenti frammenti di Epicarmo: frr. 3, 15, 16, 24, 27, 28, 40, 42, 46, 47, 50, 69, 78, 84, 85, 101, 114, 126, 146-159 K.-A.

menti è contenuta nel libro VII (trenta brani), mentre il II e il III libro includono rispettivamente sedici e diciassette testi epicarimei. I restanti frammenti sono suddivisi tra i libri IV (sette brani), V (un brano), VI (due brani), VIII (tre brani), IX (nove brani), X (due brani), XI (un brano) e XIV (sette brani). Quattro libri non contengono alcun riferimento ad Epicarmo.

Nonostante la distribuzione dei frammenti sia abbastanza omogenea, risalta la concentrazione di citazioni nei libri II, III e VII di Ateneo. Come si spiega tale scelta da parte dell'autore? Si tratta di tre libri che illustrano tematiche gastronomiche quali i tipi di pane, gli antipasti, le erbe aromatiche, il vino, la frutta e gli alimenti da sgranocchiare prima del pranzo, i frutti di mare e i crostacei, infine il pesce, tutti cibi che Epicarmo cita frequentemente nelle commedie. Forse la grande quantità di frammenti epicarimei legati al cibo è una conseguenza delle scelte operate da Ateneo e, prima ancora, dalle sue fonti. È possibile infatti che Ateneo citasse i testi epicarimei senza averli direttamente a disposizione, ma basandosi su commenti e antologie di autori più antichi¹⁰. Nel caso del VII libro, ad esempio, Ateneo discute la questione dei prodotti ittici facendo spesso riferimento a Dorione, autore di un testo sui pesci¹¹; la scelta dei frammenti epicarimei e le modalità di citazione degli autori potrebbero derivare da quest'ultimo ed essere state poi adottate anche da Ateneo. D'altra parte, sebbene alcuni testi del commediografo risultassero particolarmente congeniali ad illustrare una specie di pesce, le ricorrenti menzioni di Epicarmo in riferimento al pescato potrebbero determinare una credenza non fondata secondo cui la cucina siciliana si basava principalmente su quell'alimento¹².

¹⁰ Tra gli studiosi che si occuparono di Epicarmo, spiccano Apollodoro di Atene, che dedicò al commediografo un intero testo (cf. Porph. *VP* 24 e PFEIFFER 1968, 264-265), Polemone di Ilio, erudito della biblioteca di Pergamo che conobbe i testi epicarimei e la commedia dorica probabilmente durante un viaggio in Sicilia (cf. RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN 1996, xxxi) e Teone, autore delle *Κωμικαὶ λέξεις* e commentatore di Epicarmo (cf. il fr. 113 K.-A. e gli scolii papiracei). Una delle fonti esplicitamente utilizzate da Ateneo nella trasmissione dei frammenti dei comici antichi è Caristio di Pergamo, attivo nella seconda metà del II secolo a.C., che compose *Le didascalie*, dove fornisce notizie sulle rappresentazioni sceniche greche (cf. *FHG* IV p. 359 fr. 17). La sua testimonianza compare in Athen. VI 235e a proposito della prima comparsa del parassita sulla scena comica. Un'altra fonte a cui Ateneo si affida nella ricostruzione del *corpus* epicarimeo è Aristoseno di Taranto, allievo di Aristotele attivo in Magna Grecia durante il IV secolo a.C. e autore dei *Πολιτικοὶ νόμοι*. Egli viene citato in Athen. XIV 648d-e per il suo interesse a distinguere le opere autentiche del commediografo da quelle non autentiche.

¹¹ Dorione scrisse probabilmente durante il I secolo a.C. Il suo testo, che è noto soltanto dai *Deipnosofisti* di Ateneo, conteneva ricette utili alla preparazione del pescato. Su questo argomento, cf. WELLMANN 1888, 179-193.

¹² Sulla cucina siciliana, vd. COLLIN-BOUFFIER 2000, 195-208 e l'introduzione ad Arcestrato in OLSON/SENS 2000; sul tema gastronomico in generale, cf. il capitolo introduttivo al commento di Matrone in OLSON/SENS 1999; WILKINS 2000; FARIOLI 2001; COLLIN-BOUFFIER 2008, 91-121.

2. IL METODO DI CITAZIONE DI ATENEO

I *Deipnosophisti* presentano una struttura dialogica tra i convitati, i quali discutono di una molteplicità di argomenti legati al banchetto e utilizzano i testi di poeti, di storici e di altri autori per dimostrare o esemplificare le loro affermazioni. In questo modo, i brani degli antichi vengono decontestualizzati ed inseriti in una nuova situazione, che spesso non rispetta quella originaria. È lecito chiedersi, dunque, in che modo Ateneo abbia riproposto il testo di Epicarmo e se i brani coincidano con quelli effettivamente scritti dal commediografo o se si tratti di una parafrasi, di un riassunto o di un'allusione. Per rispondere a questa domanda bisogna considerare che, nella maggior parte dei casi, Ateneo è l'unico testimone del frammento epicarneo e che, nelle restanti occasioni, il confronto con altre fonti indirette non sempre aiuta a riconoscere eventuali discordanze tra il testo di Ateneo e quello trasmesso dall'altra fonte¹³. Come si vedrà nel caso dei fr. 14 e 92 K.-A., ad esempio, il testo epicarneo è conservato rispettivamente da Eustazio e da uno scolio a Pindaro, oltre che da Ateneo. Tuttavia, le testimonianze dei due commentatori antichi risultano molto simili a quelle del Naucratica e, in quanto tali, impediscono di sapere se e in quale misura Ateneo abbia apportato una modifica nella trasmissione del testo comico.

In una simile situazione, si rende necessario analizzare il testo di Ateneo e le modalità espressive da lui adottate. La resa prosastica del testo è il primo indicatore della rielaborazione; tuttavia anche la terminologia utilizzata da Ateneo è importante, poiché egli adopera espressioni diverse a seconda che introduca una ripresa fedele del brano originario (si parla allora di 'citazione testuale') o che riassuma il testo o ne faccia una semplice allusione o ancora che ricordi una particolarità linguistica o lessicale usata dal commediografo.

2.1. Le citazioni testuali

Le citazioni testuali di Epicarmo in Ateneo sono generalmente costituite da uno o più versi, dei quali non sempre si conservano i tratti dialettali caratteristici del dorico siracusano. Per portare qualche esempio, Athen. IX 408d conserva il fr. 68 K.-A. e trasmette l'aggettivo χαλκεῖαι, che non è la forma attesa in dorico (dove si usa χάλκιαι) ma tipica dell'attico. Allo stesso modo, Athen. VII 277f (fr. 122,6 K.-A.) tramanda τοσαῦται dove ci si aspetterebbe la forma con la geminata -σσ-. In questi casi tuttavia non è chiaro se l'adattamento dialettale alla *koinè* sia dovuto ad un intervento di Ateneo o di qualche copista dei *Deipnosophisti*.

¹³ Sull'inesattezza di alcune citazioni di Ateneo, cf. ad esempio il contributo di SHARPLES/MINTER 1983, 154-156.

Le citazioni testuali sono anticipate generalmente da queste espressioni:

a. λέγει / εἶρηκε (talvolta accompagnato da οὕτως):

- fr. 18 K.-A. (Athen. X 411a-b): ἀποφαίνονται δὲ τοῦτο σχεδὸν πάντες ποιηταὶ καὶ συγγραφεῖς. Ἐπίχαρμος μὲν ἐν Βουσίριδι λέγων: ‘Quasi tutti i poeti e gli scrittori lo rendono evidente. Epicarmo nel *Busiride* dice [...]’.
- fr. 20 K.-A. (Athen. XIV 648b): καὶ Ἐπίχαρμος δὲ οὕτως λέγει ἐν Γῆ καὶ Θαλάσση: ‘Ed Epicarmo dice così in *Terra e Mare*: [...]’.
- fr. 31 K.-A. (Athen. VI 235e): Ἐπίχαρμος ἐν Ἐλπίδι ἢ Πλούτῳ παρὰ πότον αὐτὸν εἰσήγαγεν οὕτως λέγων: ‘Epicarmo, nella *Speranza o Ricchezza*, lo introdusse durante una festa con queste parole: [...]’.
- fr. 41 K.-A. (Athen. VII 304e): μήποτε τούτους ἵππῖδια καλεῖ Ἐπίχαρμος ὅταν λέγη: ‘Epicarmo non li chiama mai “cavallucci”, quando dice [...]’.
- fr. 45 K.-A. (Athen. VII 319c): καὶ τούτων μέμνηται Ἐπίχαρμος λέγων: ‘Epicarmo menziona anche queste dicendo: [...]’.
- fr. 50 K.-A. (Athen. III 105a): καὶ Ἐπίχαρμος δ’ ἐν Ἡβας γάμῳ τὸν προειρημένον ἀστακὸν ὑπὸ τοῦ Ἀρχεστράτου δηλοῖ ὅτι κάραβος ἐστὶ λέγων οὕτως: ‘Ed Epicarmo nelle *Nozze di Ebe*, parlando in questo modo, chiarisce che quello chiamato *astakos* da Archestrato è il *karabos* [...]’.
- fr. 51 K.-A. (Athen. VII 328a): καὶ τούτου μνημονεύει Ἐπίχαρμος λέγων: ‘Epicarmo menziona anche questo nelle *Nozze di Ebe* dicendo [...]’.
- fr. 61 K.-A. (Athen. VII 326e): λέγει δὲ τινὰς καὶ ὕας διὰ τούτων: ‘Cita anche certi *hyes* in questo modo: [...]’.
- fr. 68 K.-A. (Athen. IX 408d): Ἐπίχαρμος δ’ ἐν Θεαροῖς εἶρηκε χειρόνιβα διὰ τούτων: ‘Epicarmo nei *Delegati al santuario* dice *cheironiba*, “bacili per lavarsi le mani”, con queste parole: [...]’.
- fr. 78 K.-A. (Athen. III 106e): ἐν δὲ Λόγῳ καὶ Λογίνα διὰ τοῦ ω εἶρηκεν: ‘In *Logos e Logina* (lo) dice con ω: [...]’.
- fr. 88 K.-A. (Athen. VII 282d): λέγει δὲ περὶ τοῦ ἔλοπος οὕτως: ‘A proposito dello storione dice così: [...]’.
- fr. 89 K.-A. (Athen. VII 312c): Ἐπίχαρμος δ’ ἐν Μούσαις χωρὶς τοῦ σ μυραίνας αὐτὰς καλεῖ οὕτως λέγων: ‘Epicarmo nelle *Muse* chiama le *myrainai* senza *sigma*, dicendo così: [...]’.

b. ὀνομάζει (talvolta accompagnato da οὕτως):

- fr. 41 K.-A. (Athen. VII 307b): καλοῦνται δὲ οἱ κεστρεῖς ὑπὸ τινῶν πλωῦτες, ὡς φησι Πολέμων ἐν τῷ περὶ τῶν ἐν Σικελίᾳ ποταμῶν (fr. 82 Preller). καὶ Ἐπίχαρμος δ' ἐν Μούσαις οὕτως αὐτοὺς ὀνομάζει: 'I muggini sono chiamati da alcuni *plotes*, come dice Polemone nel libro sui fiumi della Sicilia (fr. 82 Preller). Ed Epicarmo nelle *Muse* li chiama in questo modo: [...]'
- fr. 58 K.-A. (Athen. VII 330a): βουγλώσσους δ' ὀνομάζει καὶ Ἐπίχαρμος ἐν Ἡβας γάμῳ: 'Anche Epicarmo nomina le sogliole nelle *Nozze di Ebe*: [...]'
- fr. 59 K.-A. (Athen. VII 309d): Ἐπίχαρμος δ' ἐν Ἡβας γάμῳ κοβιοὺς ὀνομάζει: 'Epicarmo nelle *Nozze di Ebe* usa il termine *ko-bioi*: [...]'
- fr. 86 K.-A. (Athen. VII 323a): Ἐπίχαρμος δ' ἐν Μούσαις κέστραν ὀνομάσας οὐκέτι σφυραίνας ὀνομάζει ὡς ταυτὸν οὖσας: 'Epicarmo nelle *Muse*, menzionando la *kestra*, non fa il nome della sfi-rena perché sono la stessa cosa: [...]'

c. καλεῖ:

- fr. 57 K.-A. (Athen. VII 288a): Ἐπίχαρμος δ' ἐν Ἡβας γάμῳ βαιόνας τινὰς ἰχθῦς καλεῖ ἐν τούτοις: 'Epicarmo nelle *Nozze di Ebe* chiama *baiones*, "ghiozzi", alcuni pesci in questi termini: [...]'
- fr. 99 K.-A. (Athen. IX 374d-e): δέλφαξ. Ἐπίχαρμος τὸν ἄρρενα χοῖρον οὕτως καλεῖ ἐν Ὀδυσσεῖ αὐτομόλῳ: '*delphax*, nell'*Odisseo disertore*, Epicarmo chiama così il maiale di sesso maschile: [...]'

d. παίζει:

- fr. 76 K.-A. (Athen. VIII 338d): τοιαῦτα δὲ καὶ Ἐπίχαρμος παίζει, ὡσπερ ἐν Λόγῳ καὶ Λογίνα: 'Allo stesso modo anche Epicarmo crea giochi di parole, come in *Logos e Logina*: [...]'
- fr. 153 K.-A. (Athen. II 60e): φύονται δὲ οἱ μύκητες γηγενεῖς καὶ εἰσιν αὐτῶν ἐδώδιμοι ὀλίγοι· οἱ γὰρ πολλοὶ ἀποπνίγουσιν. διὸ καὶ Ἐπίχαρμος παίζων ἔφη: 'I funghi crescono sulla terra e pochi di questi sono commestibili. La maggior parte uccidono per asfissia. Per questo Epicarmo dice scherzando: [...]'

Espressione che Ateneo usa in riferimento ad Epicarmo solo in queste due occasioni e che evidenzia il gioco di parole del commediografo: la citazione testuale si rende necessaria al fine di trasmettere lo scherzo linguistico escogitato dal poeta.

e. γράφει / γράφεται:

- fr. 55 K.-A. (Athen. VII 313e): Ἐπίχαρμος δ' ἐν Ἡβας γάμω μύρμας αὐτοὺς ὀνομάζει, εἰ μὴ διάφοροι τὴν φύσιν εἰσὶν. γράφει δ' οὕτως: Ἐpicarmo nelle *Nozze di Ebe* li chiama *myrmai*, se non sono differenti per natura. Scrive così: [...]’.
- fr. 84 K.-A. (Athen. III 85e): ἐν δὲ Μούσαις γράφεται ἀντὶ τοῦ (fr. 40, 9 K.-A.) <κόγχος, ἄπερ κογχοθηρᾶν παισὶν τέστριώνια> κόγχος, ἂν τέλλιν καλέομες· ἐστὶ δ' ἄδιστον κρέας: ‘Nelle *Muse*, al posto di questo (fr. 40, 9) <Conchiglia, che dai figli di pescatori di conchiglie è venduta fino a tre volte tanto > è scritto “Conchiglia che chiamiamo tellina: è una dolcissima carne”’.

Questa è l’unica occasione in cui Ateneo adopera la forma verbale γράφεται citando un frammento epicarneo. L’autore sottolinea qui la rielaborazione testuale che il commediografo operò su un brano delle *Nozze di Ebe*, inserito successivamente nella commedia *Muse*. Ciò significa che Ateneo conosceva, per via diretta o indiretta, i due testi epicarnei e che era in grado di confrontarli per evidenziare le modifiche testuali messe in atto.

f. καταλέγει / καταλέγων:

- fr. 49 K.-A. (Athen. VII 321b): ὡς διαφόρους δὲ τοὺς σαργίνους ἐν τοῖσδε καταλέγει: ‘In questi versi elenca le aguglie come pesci differenti: [...]’.
- fr. 158 K.-A. (Athen. II 70f): σαφῶς δ' ἡμᾶς διδάσκει καὶ Ἐπίχαρμος μετὰ τῶν ἐδωδίων λαχάνων καὶ τὴν κάκτον καταλέγων οὕτως: ‘Ce lo mostra chiaramente anche Epicarmo, il quale elenca anche il cardo tra le verdure commestibili, in questo modo: [...]’.

g. παρ' Ἐπιχάρμω:

- fr. 16 K.-A. (Athen. III 106f): ὁ μὲν ἐπίπλους παρ' Ἐπιχάρμω ἐν Βάκχαις: Ἐpíplous (è presente) in Epicarmo nelle *Baccanti*: [...]’.
- fr. 41 K.-A. (Athen. VII 308e): μήποτ' οὖν καὶ οἱ παρ' Ἐπιχάρμω αἰολία λεγόμενοι ἐν Μούσαις (fr. 87) κορακῖνοί εἰσι. φησὶ γάρ: ‘E non sono fragaglie nemmeno i cosiddetti “variopinti” in Epicarmo nelle *Muse*; dice infatti: [...]’.

Si tratta di una formula adoperata frequentemente da Ateneo e che introduce una citazione letterale del testo del commediografo.

h. παρ' Ἐπιχάρμῳ εὐρίσκω:

- fr. 40 K.-A. (Athen. III 85c): ἐξῆς δὲ τοῖς προειρημένοις κατ' ἰδίαν ἐπεισενεχθέντων ἡμῖν πολλῶν ὀστρέων καὶ τῶν ἄλλων ὀστρακοδέρμων σχεδὸν τὰ πλεῖστα αὐτῶν μνήμης ἠξιωμένα παρ' Ἐπιχάρμῳ ἐν Ἡβας γάμῳ εὐρίσκω διὰ τούτων: 'Accanto a quelli sopra citati separatamente dalle numerose ostriche e dagli altri molluschi da noi discussi, quasi il maggior numero di quelli degni di menzione l'ho trovato in Epicarmo nelle *Nozze di Ebe*, in questi versi: [...]'.
Ateneo usa l'espressione in riferimento ad Epicarmo solo in quest'occasione. In questo modo, egli stabilisce una linea diretta con il commediografo siciliano, anche se non è chiaro se il verbo εὐρίσκω sottintenda una lettura autoptica delle commedie epicarmee o se la sua conoscenza si basi su testi raccolti da altri autori.

i. κατὰ τὸν σοφὸν Ἐπίχαρμον

- fr. 161 K.-A. (Athen. VII 308c): ἐγὼ δὲ κατὰ τὸν σοφὸν Ἐπίχαρμον: 'Nel sapiente Epicarmo: [...]'.
Anche in questo caso, l'espressione di Ateneo ricorre solo in relazione al frammento epicarneo, che tratteggia un parassita, e l'uso del pronome τοιάδε garantisce la ripresa testuale del brano originario.

j. ποιεῖ τὸν παράσιτον λέγοντα τοιάδε:

- fr. 32 K.-A. (Athen. VI 235f): καὶ αὐτὸν ποιεῖ τὸν παράσιτον λέγοντα τοιάδε πρὸς τὸν πυνθανόμενον: '[Epicarmo] inoltre rappresenta il parassita che dice queste cose all'interlocutore: [...]'.
Anche in questo caso, l'espressione di Ateneo ricorre solo in relazione al frammento epicarneo, che tratteggia un parassita, e l'uso del pronome τοιάδε garantisce la ripresa testuale del brano originario.

k. μνημονεύει / μέμνηται:

- fr. 26 K.-A. (Athen. VII 313a-b): σμαρίδας, ὧν μνημονεύειν καὶ Ἐπίχαρμον ἐν Γᾶ καὶ Θαλάσσῃ οὕτως: 'Gli zerri, che Epicarmo ricorda in *Terra e Mare* in questo modo: [...]'.
▪ fr. 43 K.-A. (Athen. VII 319c): πέρκη καὶ ταύτης Ἐπίχαρμος ἐν Ἡβας γάμῳ μέμνηται: 'Perchia: Epicarmo menziona anche questa nelle *Nozze di Ebe*: [...]'.
▪ fr. 45 K.-A. (Athen. VII 304c): (Ἰππουροί) μνημονεύει δ' αὐτῶν Ἐπίχαρμος ἐν Ἡβας γάμῳ: '(Corifene) Epicarmo le menziona nelle *Nozze di Ebe*: [...]'.
▪ fr. 49 K.-A. (Athen. VII 313d): (μελάνουρος) μνημονεύει δ' αὐτοῦ Ἐπίχαρμος ἐν Ἡβας γάμῳ: '(Occhiata) Epicarmo la cita nelle *Nozze di Ebe*: [...]'; (Athen. VII 325f): ταινία. καὶ τούτων

Ἐπίχαρμος μέμνηται: ‘Cepole. Epicarmo menziona anche queste: [...]’.

- fr. 51 K.-A. (Athen. VII 282a-b): ἀνθίας, κάλλιχθους. Τούτου μέμνηται Ἐπίχαρμος ἐν Ἡβας γάμῳ: ‘*Anthias*, *callicto*. Epicarmo lo menziona nelle *Nozze di Ebe*: [...]’.
- fr. 55 K.-A. (Athen. VII 321a): μνημονεύει αὐτῶν οὕτως καὶ Ἐπίχαρμος ἐν Ἡβας γάμῳ: ‘Li menziona anche Epicarmo in questo modo nelle *Nozze di Ebe*: [...]’.
- fr. 60 K.-A. (Athen. VII 315f): (ὄνοι) μνημονεύει δ’ αὐτῶν Ἐπίχαρμος ἐν Ἡβας γάμῳ: ‘(Naselli). Epicarmo li menziona nelle *Nozze di Ebe*: [...]’.
- fr. 101 K.-A. (Athen. III 121b): οἱ δὲ λεγόμενοι μελανδρῦαι, ὧν καὶ Ἐπίχαρμος μνημονεύει ἐν αὐτομόλῳ Ὀδυσσεῖ οὕτως: ‘I cosiddetti *melandryai*, che anche Epicarmo ricorda nell’*Odisseo disertore* così: [...]’.
- fr. 108 K.-A. (Athen. IV 183c): τῶν δὲ παριαμβίδων Ἐπίχαρμος ἐν Περιάλλῳ μνημονεύει οὕτως: ‘Epicarmo nel *Periallos* ricorda in questo modo i pariambidi: [...]’.
- fr. 132 K.-A. (Athen. IX 371f): μνημονεύει τῶν γηθυλλίδων καὶ Ἐπίχαρμος ἐν Φιλοκτῆτῃ οὕτως: ‘Anche Epicarmo cita le cipolline in questo modo nel *Filottete*: [...]’.
- fr. 162 K.-A. (Athen. VII 322b): (συναγρίς) καὶ τούτων Ἐπίχαρμος μέμνηται: ‘(*Sinagride*) Epicarmo menziona anche questi: [...]’.

1. φησί / ἔφη

- fr. 27 K.-A. (Athen. III 105b): Ἐπίχαρμος δὲ ἐν Γᾶ καὶ Θαλάσσῃ φησὶν: ‘Epicarmo in *Terra e Mare* dice: [...]’.
- fr. 34 e 109 K.-A. (Athen. IV 139b): αἰκλον δὲ ὑπὸ μὲν τῶν ἄλλων Δωριέων καλεῖται τὸ δεῖπνον. Ἐπίχαρμος γοῦν ἐν Ἐλπίδι φησὶν [...]. Τὰ αὐτὰ εἶρηκε καὶ ἐν Περιάλλῳ: ‘Questo pasto è chiamato dagli altri dorici *aiklon*. Ad esempio, Epicarmo nella *Speranza* dice: [...]. La stessa cosa ha detto anche nel *Periallos*’.
- fr. 43 K.-A. (Athen. VII 319b): (πέρκαι). Ἐπίχαρμος δὲ φησι: ‘(Perchie) Epicarmo dice: [...]’.
- fr. 47 K.-A. (Athen. III 91c): καὶ Ἐπίχαρμος δὲ ἐν Ἡβας γάμῳ περὶ τῶν ἐχίνων φησί: ‘Ed Epicarmo nelle *Nozze di Ebe* dice così a proposito dei ricci di mare: [...]’.
- fr. 54 K.-A. (Athen. VII 323f): (σηπία) Ἐπίχαρμος δ’ ἐν Ἡβας γάμῳ φησί: ‘(Seppia) Epicarmo nelle *Nozze di Ebe* dice: [...]’.
- fr. 56 K.-A. (Athen. VII 327c): (φάγρος) Ἐπίχαρμος δ’ ἐν Ἡβας γάμῳ φησὶν: ‘(Pagro) Epicarmo nelle *Nozze di Ebe* dice: [...]’.

- fr. 81 K.-A. (Athen. IX 366a-b): Ἐπίχαρμος γοῦν ἐν Μεγαρίδι φησίν: 'Infatti Epicarmo nella *Donna di Megara* dice: [...]'.
 - fr. 87 K.-A. (Athen. VII 320e): Ἐπίχαρμος δ' ἐν Μούσαις ποικίλον εἶναί φησι τὸν σκορπίον: 'Epicarmo nelle *Muse* dice che lo scorfano è variopinto: [...]'.
 - fr. 114 K.-A. (Athen. III 86a): πάλιν δ' ὁ Ἐπίχαρμος ἐν Πύρρα καὶ Προμαθεῖ φησι: 'Di nuovo Epicarmo in *Pirra e Prometeo* dice: [...]'.
 - fr. 131 K.-A. (Athen. XIV 628a-b): Ἐπίχαρμος δ' ἐν Φιλοκτήτη ἔφη: 'Epicarmo nel *Filottete* disse: [...]'.
 - fr. 146 K.-A. (Athen. II 36c): Ἐπίχαρμος δέ φησι: 'Epicarmo disse: [...]'.
 - fr. 150 K.-A. (Athen. II 57d): ὤεα δ' ἔφη Ἐπίχαρμος: 'Epicarmo disse ὤεα: [...]'.
 - fr. 163 K.-A. (Athen. VIII 363e): ὡς καὶ Ἐπίχαρμός που φησίν: 'Come dice anche Epicarmo da qualche parte: [...]'.
- m. Esistono infine numerose occasioni in cui Ateneo tramanda una citazione testuale di Epicarmo facendola precedere soltanto dal nome del poeta in nominativo ed eventualmente dal titolo della commedia di provenienza. Si tratta in particolare dei fr. 22 (Athen. IX 370b), 28 (Athen. III 106d-e), 30 (Athen. IV 158c), 42 (Athen. IX 398d; Athen. II 65b), 44 (Athen. VII 295b), 48 (Athen. VII 320c), 49 (Athen. VII 321b), 52 (Athen. VII 386b), 54 (Athen. VII 318e), 56 (Athen. VII 321d), 58 (Athen. VII 326e; Athen. VII 306a; Athen. VII 288b), 60 (Athen. VII 327f), 69 (Athen. III 107a), 71 (Athen. IX 366b), 72 (Athen. XI 498e), 73 (Athen. IX 389a), 79 (Athen. VII 286c), 91 (Athen. VII 303d), 122 (Athen. VII 277f; Athen. VII 309f), 126 (Athen. III 76c), 147 (Athen. II 49c), 148 (Athen. II 52a-b), 149 (Athen. II 56a), 151 (Athen. II 58d), 152 (Athen. II 59c), 154 (Athen. II 63c), 155 (Athen. II 64f), 156 (Athen. II 68f) e 164 K.-A. (Athen. IX 391c-d). In tutte queste occorrenze, Ateneo avrà sottinteso uno dei verbi tra quelli sopra elencati, vale a dire λέγει, γράφει, φησί/ ἔφη o altre forme verbali dal significato simile.

2.2. I riassunti e le parafrasi

Oltre alle citazioni testuali, il testo epicarneo è noto talvolta da riassunti o brevi riferimenti generali all'argomento. Tra le espressioni che introducono una riformulazione o una parafrasi del testo originario, si possono enumerare le seguenti:

a. **ἴστορεῖ:**

- fr. 14 K.-A. (Athen. XIV 618d): ἡ δὲ τῶν ἴστουργούντων ᾠδὴ αἴλινος, ὡς Ἐπίχαρμος ἐν Ἀταλάνταις ἴστορεῖ: 'Il canto di coloro che tessono si chiama *ailinos*, come racconta Epicarmo nelle *Compagne di Atalanta*'.

b. **καταριθμεῖται διαστέλλων:**

- fr. 53 K.-A. (Athen. VII 285a): Ἐπίχαρμος δ' ἐν Ἡβας γάμῳ ἐν μεμβράσι καὶ καμ<μ>άροις τὰς ἀφύας καταριθμεῖται διαστέλλων τὸν λεγόμενον γόνον: 'Epicarmo nelle *Nozze di Ebe* enumera i rossetti tra le acciughe e i gamberetti rossi, distinguendo il cosiddetto "sperma" '.

c. **φησί:**

- fr. 92 K.-A. (Athen. IV 184f): καὶ τὴν Ἀθηνᾶν δὲ φησιν Ἐπίχαρμος ἐν Μούσαις ἐπαυλῆσαι τοῖς Διοσκόροις τὸν ἐνόπλιον: 'Ed Epicarmo nelle *Muse* dice che Atena accompagnò con l'*aulos* i Dioscuri nell'enoπλιο'.

In tutti e tre i casi elencati, Ateneo non è interessato tanto all'esatta citazione epicarnea quanto al concetto espresso o al tema sviluppato dal commediografo. Non ci è dato sapere, dunque, in che modo e con quali parole fosse scritto il testo comico, poiché Ateneo vi fa solo un accenno generale e impreciso, che rimane decontestualizzato. Anche quando la testimonianza di Ateneo può essere confrontata con altre fonti, è impossibile giungere ad una conoscenza più approfondita del testo originario. Nel caso del fr. 14 K.-A., ad esempio, la dichiarazione di Eust. *in Il.* II p. 259, 8-10 ἡ μέντοι ἐξ Ἐπιχάρμου χρῆσις ἐθέλουσα τὸν αἴλινον ᾠδὴν ἴστουργούντων εἶναι οὐ τὸν Λίνον τὸ κύριον ἐγκεῖσθαι τῷ αἰλίνῳ βούλεται, ἀλλὰ τὸ λίνον ('L'uso di Epicarmo di chiamare *ailinos* il canto di coloro che tessono comporta che il nome che sta alla base di *ailinos* non sia "Lino", ma "lino" ') è evidentemente calcata su quella di Ateneo e non aiuta a ricostruire il brano epicarneo. La stessa cosa accade anche nel fr. 92 K.-A., dove le informazioni di Ateneo e dello scolio a Pind. *Pyth.* II 127 coincidono (in questo caso, Ateneo potrebbe aver derivato la notizia dallo scoliasta o i due autori potrebbero aver avuto una fonte comune). Solo nel caso del fr. 53 K.-A. è possibile comprendere in che modo Ateneo abbia riassunto il testo epicarneo. Tale frammento, infatti, è tramandato per citazione testuale in due passi del VII libro dei *Deipnosofisti* (Athen. VII 286f; VII 287b) in questa forma:

ἔτι δὲ πὸτ τούτοισι βῶκες, σμαρίδες, ἀφύαι, κάμμαροι

βαμβραδόνες τε καὶ κίχλαι, λαγοὶ δράκοντές τ' ἄλκιμοι

Ancora oltre a questi, boghe, zerri, rossetti, gamberi rossi,
sia acciughe che tordi di mare, lepri di mare e coraggiose tracine drago

che Ateneo, in VII 285a, riassume con le parole 'Epicarmo nelle *Nozze di Ebe* enumera i rossetti tra le acciughe e i gamberetti rossi, distinguendo il cosiddetto "sperma" '.

2.3. Allusione al testo

Oltre alle citazioni testuali e alla parafrasi o riassunto, Ateneo introduce il testo epicarneo anche attraverso semplici allusioni, senza specificare altro:

a. ἐπιλέγει:

- fr. 32 K.-A. (Athen. VI 235f): καὶ ἄλλα δὲ τοιαῦτα ἐπιλέγει ὁ τοῦ Ἐπιχάρμου παράσιτος: 'Il parassita di Epicarmo aggiunge altre parole simili'.

L'espressione compare solo una volta, dopo il fr. 32 K.-A., che descrive l'atteggiamento di un parassita che si autoinvita a banchetto. Le parole τοιαῦτα ἐπιλέγει alludono a discorsi simili che tale personaggio avrebbe pronunciato nella commedia epicarnea, ma si tratta di una semplice allusione che non ci permette di sapere in che modo egli si esprimesse. Il fatto che Ateneo tralasci di citare le altre parole del parassita dimostra che esse sarebbero risultate pleonastiche per la trattazione dell'argomento: i versi epicarnei riportati in precedenza erano quindi più che sufficienti ad illustrare la tematica. La scelta di Ateneo si ripercuote tuttavia sulla nostra conoscenza del testo epicarneo, poiché attualmente non vi sono altre testimonianze antiche che sopperiscano a questa mancanza.

2.4. Attestazione di un determinato lemma

In alcune occasioni all'interno dei *Deipnosophisti*, Ateneo si occupa anche di questioni linguistiche, tramandando le sezioni di testo epicarneo nelle quali è attestata una particolare forma nominale. Questi brani sono per noi importanti perché testimoniano nel commediografo usi grammaticali e lessicali che altrimenti sarebbero rimasti sconosciuti.

Tuttavia, non è possibile trattare questi riferimenti alla stregua di citazioni testuali dal momento che Ateneo riporta la singola parola, talvolta accompagnata da un aggettivo, ma non chiarisce il modo e il contesto in cui fu utilizzata da Epicarmo. Questa mancanza di indicazioni sul contesto d'origine deriva dal fatto

che Ateneo, quando affronta questioni linguistiche, è interessato al lessico in sé e non al significato completo del testo che cita.

Un altro elemento da considerare nella citazione lessicale è la conservazione dei tratti dialettali originari: è opportuno infatti capire se Ateneo abbia mantenuto intatta la forma dorica di Epicarmo o se siano state apportate modifiche nel greco di *koinè*. Come si vedrà dagli esempi elencati in seguito, la forma originaria viene preservata soprattutto quando si tratta di testimoniare un particolare uso morfologico del termine (fr. 15, 119 e 159 K.-A.) o un lessico specifico (fr. 23 K.-A.). In altri casi, invece, le forme epicarmee originarie sono verosimilmente state sostituite da quelle di *koinè*: ciò risulta evidente in particolar modo nel fr. 46 K.-A., dove le tipologie di pane *κριβανίτης*, *σταιτίτης* e *ἀλειφατίτης* sono state modificate per banalizzazione rispetto alle forme con *-α-* originario. Il trattamento delle particolarità dialettali epicarmee non è dunque omogeneo da parte di Ateneo.

Le espressioni che introducono le citazioni lessicali epicarmee sono:

a. **τέτυχεν:**

- fr. 38 e 94 K.-A. (Athen. IV 160d): *κόγχος παρὰ προτέρω μνήμης τετύχηκεν Ἐπιχάρμῳ ἐν τῷ Ἑορτᾷ καὶ Νάσοις*: ‘*Konchos* è menzionato molto prima in Epicarmo nella *Festa e Isole*’.

Il verbo *τυγχάνω*, usato per due soli frammenti epicarmei, sottolinea l’esistenza del sostantivo *κόγχος* nel *corpus* comico di Epicarmo, ma non definisce il contesto da cui è stato estrapolato né il caso in cui il termine era declinato.

b. **ἐκτίθεται:**

- fr. 46 K.-A. (III 110b): *Ἐπίχαρμος δ’ ἐν Ἑβῆς γάμῳ κὰν Μούσαις (τοῦτο δὲ τὸ δράμα διασκευὴ ἐστὶ τοῦ προκειμένου) ἄρτων ἐκτίθεται γένη κριβανίτην, ὄμωρον, σταιτίτην, ἐγκρίδα, ἀλειφατίτην, ἡμιάστιον*: ‘Epicarmo nelle *Nozze di Ebe* e nelle *Muse* (questo dramma è una revisione del precedente) presenta alcuni tipi di pane: pane cotto al forno, pane con miele e sesamo, pane di farro, focaccia con olio e miele, pane all’olio, mezza pagnotta’.

Come nel caso precedente, il verbo *ἐκτίθημι* rileva la menzione di alcune tipologie di pane nel commediografo, senza tuttavia specificarne il contesto né come fossero citate all’interno del brano. Ateneo si limita in sostanza a fornire un elenco di prodotti panificati presenti in Epicarmo.

c. εἶρηκε:

- fr. 159 K.-A. (Athen. III 119d): καὶ Ἐπίχαρμος δ' ἀρσενικῶς εἶρηκεν ὁ τάριχος: 'Anche Epicarmo dice ὁ τάριχος al maschile'.

d. παρὰ Ἐπιχάρμῳ:

- fr. 159 K.-A. (Athen. III 119b): λέγε οὖν ἡμῖν καὶ σὺ εἰ καὶ ἀρσενικῶς ὁ τάριχος λέγεται παρ' Ἀττικοῖς: παρὰ γὰρ Ἐπιχάρμῳ οἶδαμεν: 'Ora dimmi anche tu se ὁ τάριχος si dice al maschile presso gli Attici; infatti sappiamo che in Epicarmo è così'.

e. μνημονεύει:

- fr. 2 K.-A. (Athen. XV 682a): τῶν δὲ καλχῶν μέμνηται καὶ Ἀλκμάν (PMG 91) ἐν τούτοις: [...] μνημονεύει αὐτῶν καὶ Ἐπίχαρμος ἐν Ἀγρωστίνῳ: 'Anche Alcmane menziona il crisantemo giallo nel seguente passo [...] Li menziona anche Epicarmo nel *Rustico*'.
- frr. 3 e 24 K.-A. (Athen. III 120c-d): οἶονται δὲ τινες ταῦτ' εἶναι καὶ κακοστόμαχα – λέγω δὴ λαχάνων καὶ ταρίχων γένη – δηκτικόν τι κεκτημένα, εὐθετεῖν δὲ τὰ κολλώδη καὶ ἐπιστύφοντα βρώματα, ἀγνοοῦντες ὅτι πολλὰ τῶν τὰς ἐκκρίσεις ποιοῦντων εὐλύτους ἐκ τῶν ἐναντίων εὐστόμαχα καθέστηκεν: ἐν οἷς ἐστι καὶ τὸ σίσαρον καλούμενον, οὗ μνημονεύει Ἐπίχαρμος ἐν Ἀγρωστίνῳ, ἐν Γῆ καὶ Θαλάσσει: 'Alcuni credono che queste cose facciano male allo stomaco – parlo del genere delle verdure e dei filetti di pesce in salamoia – poiché producono qualcosa di irritante, e credono invece che siano opportuni i cibi ricchi di amido e astringenti, non sapendo che molti di quei cibi che producono secrezioni morbide sono, al contrario, molto buoni per lo stomaco. Tra questi vi è anche la pastinaca, che Epicarmo menziona nel *Rustico* e in *Terra e mare*'.
- frr. 4 e 104 K.-A. (Athen. XIV 619a-b): [Δίομος]. Μνημονεύει δ' αὐτοῦ Ἐπίχαρμος ἐν Ἀλκυονεῖ (ἀλκυόνι codd.) καὶ ἐν Ὀδυσσεῖ Ναυαγῶ: '[Diomo]. Epicarmo lo menziona nell'*Alcioneo* e nell'*Odisseo naufrago*'.
- fr. 23 K.-A. (Athen. XIV 645e-f): ἐπικύκλιος πλακοῦς τις παρὰ Συρακοσίοις οὕτως καλούμενος. καὶ μέμνηται αὐτοῦ Ἐπίχαρμος ἐν Γῆ καὶ Θαλάσσῃ: 'Il "tondo" è un tipo di torta così chiamato dai Siracusani; lo menziona anche Epicarmo in *Terra e Mare*'.

- fr. 25 e 62 K.-A. (Athen. VII 322f): συναγρίδες· τούτων μνημονεύει Ἐπίχαρμος ἐν Ἦβας γάμῳ καὶ ἐν Γᾶ καὶ Θαλάσῃ: ‘*Siagridi*: Epicarmo li menziona nelle *Nozze di Ebe* e in *Terra e Mare*’.
- fr. 46 K.-A. (Athen. XIV 645e-646b): ἐγκρίδες· [...] μνημονεύει αὐτῶν καὶ Ἐπίχαρμος. [...] σταιτίτας [...] μνημονεύει Ἐπίχαρμος ἐν Ἦβας γάμῳ: ‘*Enkrides* [...] li ricorda anche Epicarmo. [...] *Staitites* [...] li menziona Epicarmo nelle *Nozze di Ebe*’.
- fr. 68 K.-A. (Athen. VIII 362b-c): Ἐπίχαρμος [...] ἐν τοῖς Θεαροῖς μέμνηται τοῦ βαλλισμοῦ, καὶ οὐ μακρὰν ἐστὶ τῆς Συκελίας ἢ Ἰταλίας: ‘Epicarmo [...] nei *Delegati al santuario* menziona il *ballismos*, “la danza”, e l’Italia non è lontana dalla Sicilia’.
- fr. 90 K.-A. (Athen. VII 297c): τῶν θαλασσιῶν ἐγχέλεων μνημονεύει Ἐπίχαρμος ἐν Μούσαις: ‘Epicarmo nelle *Muse* menziona le anguille marine’.
- fr. 157 K.-A. (Athen. II 70a): θερινῶν δὲ λαχάνων Ἐπίχαρμος μέμνηται: ‘Epicarmo menziona le verdure estive’.
- fr. 160 K.-A. (Athen. V 210a-b): (Σίλλας ὁ Ἐργίνοσ) οὗ μνημονεύουσιν Ἐπίχαρμος καὶ Σιμωνίδης: ‘(Sillaco di Reggio) che Epicarmo e Simonide menzionano’.

Da questi esempi risulta evidente la seconda funzione del verbo μνημονεύω, che registra la presenza di una particolare terminologia, attesta un determinato nome o aggettivo nel commediografo ma non aggiunge nulla di più a proposito del contesto o dell’argomento della commedia e del frammento¹⁴.

f. ἔφη:

- fr. 119 K.-A. (Athen. X 424d): καὶ Ἐπίχαρμος δ’ ἐν Πύρρῳ εὐωνέστερον ἔφη: ‘Ed Epicarmo, nella *Pirra*, diceva eὐωνέστερος’.

g. Come per le citazioni testuali, anche l’attestazione di un lemma nel testo epicarneo può essere introdotta dal solo nome del commediografo:

- fr. 15 K.-A. (Athen. II 68b): (ὀρίγανον) οὐδετέρως δ’ Ἐπίχαρμος καὶ Ἀμειψίας: ‘(Origano). Epicarmo e Amipsia [lo usano] al neutro’.

¹⁴ L’impiego di μνημονεύει per attestare la presenza di una determinata terminologia si ritrova in Ateneo anche in riferimento ad altri scrittori: ad esempio, Athen. III 114c informa che Erodoto (Hdt. II 77) utilizzò il termine *kyllastis* per indicare un tipo di pane egizio, mentre Athen. V 210c attesta la presenza del vocabolo *hypokreteridion* (nome dato dallo storiografo alla base di Delfi) in Hdt. I 25.

Traendo le conclusioni parziali sul metodo di citazione di Epicarmo messo in atto da Ateneo, si può dunque affermare che vi è una grande varietà di espressioni utilizzate per introdurre il testo comico, delle quali la più usata è senza dubbio *μνημονεύει*. In secondo luogo, Ateneo menziona Epicarmo quasi sempre attraverso citazioni letterali più o meno estese, mentre la riformulazione e l'allusione sono attestate in minore quantità.

3. I MOTIVI DELLA CITAZIONE DI EPICARMO

Che cosa spinse Ateneo a citare Epicarmo? Secondo quali criteri un verso è stato preferito ad un altro? Qual è la logica che Ateneo segue nella trasmissione dei brani epicarimei? Per rispondere a queste domande bisogna considerare il riferimento agli autori antichi nei *Deipnosifisti*. L'autorità di questi ultimi era sufficiente a garantire e dimostrare quanto appena detto. Scendendo al particolare e analizzando le citazioni di Epicarmo, si constata una molteplicità di ragioni che spinsero Ateneo a trasmetterne il testo:

- a. nella maggior parte dei casi, il frammento epicarimeo è posto in giustapposizione ad altri testi e non aggiunge notizie importanti alla discussione dei dotti. Capita frequentemente, infatti, che gli invitati al banchetto discutano di un tema in particolare e che le esemplificazioni che portano a sostegno siano molto lunghe e comprendano citazioni di numerosi autori antichi. In queste situazioni, l'apporto del frammento epicarimeo si riduce notevolmente poiché si limita a confermare un fenomeno già ampiamente dimostrato. Come esempio di quanto detto, si prenda in considerazione il fr. 53 K.-A., trasmesso da Athen. VII 286f: la citazione epicarimea si inserisce tra quella di Aristotele, Speusippo, Numenio, Aristofane, Ferecrate e Aristofane di Bisanzio e ha il solo scopo di attestare che anche Epicarmo menzionò le boghe.
- b. in secondo luogo, ciò che spinge Ateneo a citare Epicarmo sono le peculiarità linguistiche e grammaticali dei suoi testi. Vengono messe in luce alcune caratteristiche fonetiche (fr. 28 K.-A.), morfologiche (ad esempio fr. 72 K.-A.) e sintattiche (fr. 73 K.-A.) del commediografo, talvolta con l'intenzione di giustificare alcuni fenomeni linguistici estranei all'attico. Nel caso del fr. 99 K.-A., ad esempio, Athen. IX 374d-e trasmette la seguente informazione di carattere grammaticale: *δέλφαξ. Ἐπίχαρμος τὸν ἄρρενα χοῖρον οὕτως καλεῖ ἐν Ὀδυσσεῖ αὐτολόλω: 'Delphax. Nell'Odiseo disertore, Epicarmo chiama così il maiale di sesso maschile'*.

In altri casi, l'interesse linguistico è volto alla terminologia impiegata da Epicarmo, che risalta per il suo carattere regionale: nel caso del fr. 71 K.-A., ad esempio, Athen. IX 366a-b riporta queste parole: *καὶ οὕτως λεγόμενον*

κωλεὸν ἀρσενικῶς καὶ οὐχ, ὡς οἱ ἡμεδαποὶ Ἀθηναῖοι, μόνως θηλυκῶς [...] νῦν ὁ Ἐπίχαρμος καὶ χορδὴν ὠνόμασεν, αἰεὶ ποτε ὀρύαν καλῶν: ‘Così si dice κωλεός (prosciutto) al maschile e non, come i nostri compaesani Ateniesi, solo al femminile [...] qui Epicarmo menziona la χορδή, chiamandola per il resto sempre ὀρύα’. Nel fr. 57 K.-A., invece, Athen. VII 288a attesta il nome dei ghiozzi in Epicarmo: Ἐπίχαρμος δ’ ἐν Ἡβας γάμῳ βαιόνας τινὰς ἰχθῦς καλεῖ ἐν τούτοις: ‘Epicarmo nelle *Nozze di Ebe* chiama *baiones*, “ghiozzi”, alcuni pesci in questi termini [...]’.

Naturalmente gli esempi non si esauriscono qui ma quelli forniti sono sufficienti a dare un’idea del modo di citazione dei fenomeni linguistici epicarimei.

- c. in terzo luogo, alcuni passi epicarimei sono introdotti da una breve spiegazione dell’argomento e sembrano costituire l’unico testimone su cui si basa l’affermazione di Ateneo. Se si prende in considerazione il fr. 4 K.-A., le parole di Ateneo servono ad introdurre l’identità di Diomo e il suo ruolo come inventore del canto pastorale; solo il commediografo siciliano viene menzionato per aver ricordato il nome del pastore nella propria opera. Anche il fr. 23 K.-A. compare dopo una breve introduzione da parte di Ateneo (Athen. XIV 645e-f) e tratta dell’ἐπικύκλιος, un tipo di torta rotonda così chiamata dai Siracusani.
- d. in casi più rari, il testo di Epicarmo viene utilizzato come documento per argomentare la ricerca su un tema. Talvolta, infatti, i dotti a banchetto si soffermano a discutere di un particolare soggetto e ne approfondiscono molti aspetti: in queste occasioni, il testo epicarimeo contribuisce all’interpretazione e alla delucidazione sull’argomento. Un esempio di questo modo di procedere appare in Athen. VI 235e, che tramanda il fr. 31 K.-A.: l’autore sta esaminando il personaggio del parassita e le sue apparizioni in letteratura e riporta la notizia di Caristio di Pergamo secondo cui Alessi fu il primo a portarlo in scena. Ateneo obietta a quest’ipotesi, sostenendo come Epicarmo avrebbe presentato il parassita agli spettatori ben prima del commediografo attico. Il frammento epicarimeo citato successivamente serve a testimoniare la veridicità delle sue parole. Un altro esempio si trova in Athen. XIV 628a-b, che tramanda il fr. 131 K.-A. L’autore dei *Deipnosophisti* è intento a indagare la relazione tra l’assunzione di vino e di acqua e l’ispirazione poetica; per fare questo, utilizza le citazioni degli antichi per dimostrare come entrambe le bevande abbiano il potere di stimolare la composizione letteraria. Il frammento epicarimeo, da parte sua, documenta la necessità del vino qualora si vogliano scrivere ditirambi.
- e. Infine, il testo epicarimeo può essere citato da Ateneo come illustrazione di un motivo: il fr. 18 K.-A., che descrive Eracle mentre si abbuffa e mangia

in modo animalesco alla corte di Busiride, viene introdotto da Ateneo proprio per dimostrare l'appetito eccezionale dell'eroe.

4. CONCLUSIONE

L'analisi fin qui condotta permette di trarre le seguenti conclusioni. Innanzitutto, i *Deipnosophisti* di Ateneo non danno un'idea completa dell'opera di Epicarmo per due ragioni: in primo luogo, trascurano alcune commedie, conosciute da altre testimonianze dirette e indirette; questo atteggiamento si può spiegare con il mancato interesse dell'autore nei confronti di determinate opere epicarmee (che forse non presentavano temi legati al convito o al simposio e quindi sarebbero risultate estranee alla discussione dei dotti a banchetto) o, forse, con le fonti su cui Ateneo basa il proprio lavoro. È possibile, infatti, che egli avesse a disposizione i testi delle commedie epicarmee analizzate e commentate dagli eruditi in età ellenistica¹⁵. Sulla base dell'opera di Ateneo si potrebbero dunque trarre conclusioni non veritiere, ovvero che Epicarmo fosse interessato esclusivamente al tema gastronomico. Tuttavia, le fonti antiche che tramandano i restanti frammenti documentano il contrario. In secondo luogo, i frammenti epicarimei sono contestualizzati solo in rare occasioni e, di conseguenza, il testo perde spesso il valore originario, piegato com'è agli interessi di Ateneo. Dunque, anche se Ateneo costituisce la fonte principale per la conoscenza di Epicarmo, la trasmissione dei testi da lui messa in atto non è del tutto rappresentativa dell'attività poetica del commediografo.

La questione principale che fa da sfondo a quest'articolo è il modo in cui Ateneo rappresenta le opere e l'attività poetica di Epicarmo nei *Deipnosophisti*. Dall'analisi effettuata è emerso come i frammenti del commediografo siano presentati frequentemente come citazione letterale e come attestazione lessicale e solo in pochi casi come riassunto/parafrasi e allusione. Questa scelta di Ateneo si rivela di fondamentale importanza per gli studiosi poiché permette di conoscere il modo in cui Epicarmo scrisse, le espressioni utilizzate e la costruzione del discorso (nonostante vi siano alcune banalizzazioni fonetiche e morfologiche in senso attico).

Si è visto che Ateneo introduce i brani epicarimei con forme stilistiche differenti a seconda dell'obiettivo prefissato: vi è una terminologia specifica per le citazioni testuali, una per la parafrasi, una per le allusioni e un'altra ancora per testimoniare la presenza di una determinata forma nominale. Le alterazioni del testo epicarimeo sono legate all'adattamento dialettale, per cui alcune forme originariamente scritte in dorico siracusano vengono talvolta modificate nella forma

¹⁵ Sulla tipologia di fonti impiegata da Ateneo per citare gli autori comici, in particolare Aristofane, cf. QUAGLIA 2001, 611-633.

corrispondente di *koinè*. Queste alterazioni si riscontrano nelle citazioni testuali e in misura minore nelle citazioni lessicali, dove è interesse dell'autore preservare la forma stilistica originaria.

Inoltre Ateneo si preoccupa spesso di riportare il nome della commedia epicarnea da cui trae il verso o i versi; tuttavia, la modalità di citazione da lui adoperata determina alcune difficoltà interpretative dei brani, specialmente nel caso in cui il testo del commediografo sia stato estrapolato dal contesto originario. Ciò si verifica soprattutto quando Ateneo testimonia un particolare uso morfologico di un nome o l'esistenza di un certo lemma in Epicarmo. In queste occasioni, infatti, egli è interessato al lessico puro e semplice e non all'ambito testuale da cui ricava l'informazione. In certi casi, quindi, per noi è attualmente impossibile ricostruire la situazione di partenza o la cornice della commedia senza avere a disposizione altre fonti complementari ad Ateneo. D'altra parte, non è chiaro nemmeno se i lettori dei *Deipnosofisti* fossero in grado di ristabilire il contesto perduto.

APPENDICE

Sono qui presentati i frammenti epicarimei (secondo l'edizione Kassel-Austin) e i corrispondenti passi dei *Deipnosofisti* nei quali sono citati.

- | | |
|-----------------------------------|------------------------------|
| - Fr. 2 : Athen. XV 682a | Athen. VII 328b |
| - Fr. 3 : Athen. III 120c-d | - Fr. 46 : Athen. III 110b |
| - Fr. 4 : Athen. XIV 619a-b | - Fr. 47 : Athen. III 91c |
| - Fr. 14 : Athen. XIV 618d | - Fr. 48 : Athen. VII 319f |
| - Fr. 15 : Athen. II 68b | Athen. VII 320c |
| - Fr. 16 : Athen. III 106e-f | - Fr. 49 : Athen. VII 321b |
| - Fr. 18 : Athen. X 411a-b | Athen. VII 313d |
| - Fr. 20 : Athen. XIV 648b | Athen. VII 325f |
| - Fr. 22 : Athen. IX 370b | - Fr. 50 : Athen. III 105a |
| - Fr. 23 : Athen. XIV 645e-f | - Fr. 51 : Athen. VII 282a-b |
| - Fr. 24 : Athen. III 120c | Athen. VII 328a |
| - Fr. 25 : Athen. VII 322f | - Fr. 52 : Athen. VII 286b |
| - Fr. 26 : Athen. VII 313a-b | - Fr. 53 : Athen. VII 285a |
| - Fr. 27 : Athen. III 105b | Athen. VII 286f |
| - Fr. 28 : Athen. III 106d-e | Athen. VII 287b |
| - Fr. 30 : Athen. IV 158c | Athen. VII 305c |
| - Fr. 31 : Athen. VI 235e | Athen. VII 306c |
| - Fr. 32 : Athen. VI 235f | - Fr. 54 : Athen. VII 318e |
| - Fr. 34 : Athen. IV 139b | Athen. VII 323f |
| - Fr. 38 : Athen. IV 160d | - Fr. 55 : Athen. VII 321a |
| - Fr. 40 : Athen. III 85c | Athen. VII 313e |
| Athen. III 92e | - Fr. 56 : Athen. VII 321d |
| - Fr. 41 : Athen. VII 281e – 282a | Athen. VII 327c |
| Athen. VII 308e | - Fr. 57 : Athen. VII 324e |
| Athen. VII 307b | Athen. VII 288a |
| Athen. VII 288b | - Fr. 58 : Athen. VII 326e |
| Athen. VII 322f | Athen. VII 306a |
| Athen. VII 304e | Athen. VII 330a |
| - Fr. 42 : Athen. IX 398d | Athen. VII 288b |
| Athen. II 65b | - Fr. 59 : Athen. VII 309d |
| - Fr. 43 : Athen. VII 319b | - Fr. 60 : Athen. VII 327f |
| Athen. VII 323c | Athen. VII 315f |
| Athen. VII 319c | - Fr. 61 : Athen. VII 328c |
| - Fr. 44 : Athen. VII 295b | Athen. VII 326e |
| - Fr. 45 : Athen. VII 304c | - Fr. 62 : Athen. VII 322f |
| Athen. VII 319c | - Fr. 68 : Athen. IX 408d |

- Athen. VIII 362b-c
- Fr. 69 : Athen. III 107a
- Fr. 71 : Athen. IX 366b
- Fr. 72 : Athen. XI 498e
- Fr. 73 : Athen. IX 388f – 389a
- Fr. 76 : Athen. VIII 338d
- Fr. 78 : Athen. III 106e
- Fr. 79 : Athen. VII 286c
- Fr. 81 : Athen. IX 366a-b
- Fr. 84 : Athen. III 85e
- Fr. 85 : Athen. IX 398d
- Athen. II 65b
- Fr. 86 : Athen. VII 323a
- Fr. 87 : Athen. VII 320e
- Fr. 88 : Athen. VII 282d
- Fr. 89 : Athen. VII 312c
- Fr. 90 : Athen. VII 297c
- Fr. 91 : Athen. VII 303d
- Fr. 92 : Athen. IV 184f
- Fr. 94 : Athen. IV 160d
- Fr. 99 : Athen. IX 374d-e
- Fr. 101 : Athen. III 121b
- Fr. 104 : Athen. XIV 619a-b
- Fr. 108 : Athen. IV 183c
- Fr. 109 : Athen. IV 139c
- Fr. 114 : Athen. III 86a
- Fr. 119 : Athen. X 424d
- Fr. 122 : Athen. VII 277f
- Athen. VII 309f
- Fr. 126 : Athen. III 76c
- Fr. 131 : Athen. XIV 628b
- Fr. 132 : Athen. IX 371f
- Fr. 146 : Athen. II 36c-d
- Fr. 147 : Athen. II 49c
- Fr. 148 : Athen. II 52a-b
- Fr. 149 : Athen. II 56a
- Fr. 150 : Athen. II 57d
- Fr. 151 : Athen. II 58d
- Fr. 152 : Athen. II 59c
- Fr. 153 : Athen. II 60e
- Fr. 154 : Athen. II 63c
- Fr. 155 : Athen. II 64f
- Fr. 156 : Athen. II 68f
- Fr. 157 : Athen. II 70a
- Fr. 158 : Athen. II 70f
- Fr. 159 : Athen. III 119b
- Fr. 160 : Athen. V 210b
- Fr. 161 : Athen. VII 308c
- Fr. 162 : Athen. VII 322b
- Fr. 163 : Athen. VIII 363e-f
- Fr. 164 : Athen. IX 391c-d

BIBLIOGRAFIA

- BOSHER 2012 = K. Bosher, *Hieron's Aeschylus*, in K. Bosher (ed.), *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge/New York 2012, 97-111.
- CANFORA 2001 = L. Canfora et alii, *Ateneo. I Deipnosofisti: i dotti a banchetto*, Roma/Salerno 2001.
- CASSIO 2012 = A.C. Cassio, *Intimations of Koine in Sicilian Doric*, in O. Tribulato (ed.), *Language and Linguistic Contact in Ancient Sicily*, Cambridge 2012, 251-264.
- COLLIN-BOUFFIER 2000 = S. Collin-Bouffier, *La cuisine des Grecs d'Occident, symbole d'une vie de tryphé?*, "Pallas" 52 (2000), 195-208.
- COLLIN-BOUFFIER 2008 = S. Collin-Bouffier, *Le poisson dans le monde grec, mets d'élites?*, in AA.VV. (edd.), *Pratiques et discours alimentaires en Méditerranée de l'Antiquité à la Renaissance. Actes du 18ème colloque de la Villa Kérylos (Beaulieu-sur-Mer, 4-6 octobre 2007)*, Paris 2008, 91-121.
- FARIOLI 2000 = M. Farioli, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001.
- KASSEL/AUSTIN 2001 = R. Kassel, C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, vol. I, Berlino/New York 2001.
- KERKHOF 2001 = R. Kerkhof, *Dorische Posse, Epicharm und attische Komödie*, Monaco 2001.
- LECLANT/VAUCHEZ/SARTRE = J. Leclant, A. Vauchez, M. Sartre, *Pratiques et discours alimentaires en Méditerranée de l'antiquité à la Renaissance. Actes du colloque*, Parigi 2008, 91-121.
- MORGAN 2012 = K. Morgan, *A Prolegomenon to Performance in the West*, in K. Bosher (ed.), *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge/New York 2012, 48-54.
- NOVOKHATKO 2015 = A.A. Novokhatko, *Epicharmus' Comedy and Early Sicilian Scholarship*, "SCI" 34 (2015), 69-84.
- OLSON 2006-2009 = S.D. Olson, *Athenaeus, The Learned Banqueters*, voll. I-V, Cambridge (MA)/Londra 2006-2009.
- OLSON/SENS 1999 = S.D. Olson, A. Sens, *Matro of Pitane and the Tradition of Epic Parody in the Fourth Century BCE*, Atalanta 1999.
- OLSON/SENS 2000 = S.D. Olson, A. Sens, *Archestratos of Gela. Greek Culture and Cuisine in the Fourth Century BCE*, Oxford 2000.
- PFEIFFER 1968 = R. Pfeiffer, *History of Classic Scholarship*, Oxford 1968.
- QUAGLIA 2001 = R. Quaglia, *Citazioni da Aristofane e dalla commedia antica in Ateneo*, "Maia" 54/3 (2001), 611-633.
- RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN 1996 = L. Rodríguez-Noriega Guillén, *Epicarmo de Siracusa. Testimonios y fragmentos*, Oviedo 1996.
- RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN 2012 = L. Rodríguez-Noriega Guillén, *On Epicharmus' Literary and Philosophical Background*, in K. Bosher (ed.), *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge/New York 2012, 76-96.
- SCHMID/STAHLIN 1959 = W. Schmid, O. Stahlin, *Geschichte der griechischen Literatur*, vol. I, Monaco 1959.

SHARPLES/MINTER 1983 = R.W. Sharples, D.W. Minter, *Theophrastus on Fungi: Inaccurate Citations in Athenaeus*, "JHS" 103 (1983), 154-156.

WELLMANN 1888 = M. Wellmann, *Dorion*, "Hermes" 22 (1888), 179-193.

WILKINS 2000 = J. Wilkins, *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000.

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
0 • 2019



IL *CHRYSES* DI PACUVIO NELLA TRADIZIONE INDIRETTA E NELLE *FABULAE* DI IGINO

Tradizione e innovazione nei modelli di ricerca scientifica e didattica universitaria

MARIA ELVIRA CONSOLI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL SALENTO
mariaelvira.consoli@unisalento.it

1. LA TRADIZIONE INDIRETTA DI PACUVIO

Non occorre ricordare le edizioni che dal 1564 ad oggi¹ hanno consentito di conoscere quanto pervenuto di Pacuvio e neppure sarà necessario richiamare gli editori² delle fonti pertinenti alla sua produzione o gli studi su ciascuno dei suoi drammi e nella fattispecie del *Chryses*³, per segnalare che quest'opera malgrado sia giunta frammentaria ha molto interessato gli studiosi del teatro latino probabilmente per l'importanza dei contenuti filosofici, nonché per il successo conseguito nell'età di Cesare. Evidentemente ad attrarre il pubblico era il talento di Pacuvio sia nel rappresentare gli effetti delle azioni passionali o della fraterna solidarietà, sia nel sollecitare l'esigenza di una rifles-

¹ Cf. STEPHANUS 1564; DEL RÍO 1593; SCHRIJVER 1620; BOTHE 1840³; RIBBECK 1897³; WARMINGTON 1936 rist. 1957 e 1961; KLOTZ 1953; D'ANNA 1967; SCHIERL 2006; ARTIGAS 2009.

² Basti ricordare ACHARD 1989, 1994; BARWICK 1964; BIELER 1957; BRÉGUET 1980; GIOMINI 1975, 1995; KEIL 1880 rist. 2009; LINDSAY 1913 rist. 1965; MARSHALL 1968 ed. corr. 1990; PEASE 1955; POHLENZ 1918 rist. 1982; REYNOLDS 1998; WESSNER 1908 rist. 1966; WESTMAN 1980; WINTERBOTTOM 1994.

³ Cf., tra gli studiosi più antichi, RAFFEI 1770, 52; e "contemporanei" ALFONSI 1968, 118; ARTIGAS 1992, 153; FANTHAM 2003, 280; GRILLI 1975, 154; PETACCIA 2000, 91; DE ELVIRA 1977, 55; SLATER 2000, 316.

sione filosofica sui comportamenti umani, come si può evincere dal brano sulla 'fortuna'.

Benché non manchino le testimonianze di tale successo, il *Chryses*, al pari delle altre opere non è giunto integro. Il motivo di questa mancata trasmissione potrebbe ascriversi al limitato grado di affinamento culturale della società del tempo; ed inoltre alla crisi⁴ che ha caratterizzato la seconda fase, quella post-plautina, del teatro romano. Periodo in cui le rappresentazioni drammatiche di ascendenza greca, tanto epica, quanto mitologica, stentavano a conseguire lo stesso successo che, durante la prima fase del teatro romano, il pubblico aveva decretato alla *vis* comica di Plauto.

La mancata trasmissione diretta dei drammi di Pacuvio potrebbe altresì imputarsi alla difficoltà di comprensione delle tematiche filosofiche che permeavano i *plots* da lui messi in scena e all'impreparazione degli amanuensi posteriori a cogliere l'autentico messaggio espresso dall'autore sia nel rifacimento di testi greci, sia nell'originale rielaborazione di vicende tratte *ex novo* da miti tanto rari quanto sconosciuti non solo al vasto pubblico, bensì ai copisti che avrebbero potuto tramandare integralmente le sue opere. Non da ultimo la mancata trasmissione del *corpus Pacuvianum* potrebbe spiegarsi con le stesse ragioni politiche che hanno verosimilmente impedito la tradizione diretta, dell'intera produzione di Nevio, Ennio ed Accio, nonché di importanti opere in prosa, come quelle di Catone il Censore. Sulla questione si sono espressi non pochi studiosi, tra i quali il Reggiani⁵, la Sblendorio Cugusi⁶, il Gildenhard⁷ che ascrivono a motivi soprattutto di polemica intellettuale e politica l'oscuramento della loro produzione.

Ma, per quanto riguarda il genere teatrale, potrebbe essere fuorviante pensare che la sua mancata tradizione sia da imputarsi soltanto alla resistenza opposta da un'ala dell'*establishment* romano all'affermazione delle rappresentazioni sceniche – come proverebbe il fatto che il primo edificio teatrale è sorto tardivamente nel 55 a. C. – oppure per una diffusa ed ostinata diffidenza nei confronti della filosofia⁸ e conseguente impreparazione degli spettatori contemporanei e posteriori ad assimilare il messaggio delle complesse e profonde tematiche sviluppate dai poeti arcaici nei loro *plots*.

In realtà, neppure l'*Odusia* dell'Andronico, adottata per l'istruzione letteraria dei nobili rampolli, o il *Bellum Poenicum* di Nevio, o la vasta e multiforme produzione enniana, hanno avuto il privilegio della trasmissione diretta ed integra-

⁴ Cf. PARATORE 2005, 147-149.

⁵ Cf. REGGIANI 1979, 105.

⁶ Cf. SBLENDORIO CUGUSI 1982, 13.

⁷ GILDENHARD 2007, 73-102.

⁸ Problema scaturito dalla reazione conservatrice al filellenismo degli Scipioni. Cf. GARBARINO 1973, 14-49.

le⁹. Se questo risulta in qualche modo spiegabile per quanto riguarda il poeta Nevio, che avrebbe osato attaccare la nobile famiglia dei Metelli con un pungente ed ambiguo saturnio¹⁰, non lo è altrettanto per l'Andronico, che godeva della stima di Livio Salinatore, e neppure per un politico di spicco come Catone il Censore, ed ancor meno per i poeti gravitanti intorno alla cerchia degli Scipioni, come Ennio e Pacuvio.

Le concause, pertanto, cui è possibile imputare la mancata tradizione di questi autori ed il fatto che delle loro opere siano pervenuti solo *disiecta membra* sono da ricondursi principalmente ad una generale difficoltà di comprensione dei temi di carattere filosofico e psicopedagogico sviluppati nei *plots*. I contenuti erano assimilabili da pochi intellettuali e profondi conoscitori del sistema comunicativo – sia retorico che teatrale – com'era Cicerone, al quale dobbiamo significativi passi tratti dai poeti arcaici, in particolare da Ennio e da Pacuvio, da lui illustrati agli allievi per la forza coinvolgente del *pàthos* infuso ai personaggi, come quello di *Andromacha*¹¹ nell'omonima tragedia enniana e di Oreste e Pilade¹² nel *Chryses* di Pacuvio.

Un'altra importante causa della mancata trasmissione di queste opere è da ricercarsi nella particolare *Stimmung* politica e culturale¹³ venutasi a creare durante il passaggio storico dall'età tardo-repubblicana a quella del principato di Ottaviano, volto alla restaurazione del regime monarchico e alla fondazione del sistema imperialista. La costituzione dell'impero e le misure politiche poste in essere per tutelarlo determinavano *in re* una limitazione della libertà intellettuale, come dimostra l'*error* e la *culpa* imputati al filoantoniano Ovidio¹⁴, nonché l'oscuramento degli autori di età repubblicana, nella fattispecie di Pacuvio, la cui produzione, improntata come quella di Ennio agli ideali repubblicani e democratici di marca scipionica, era ritenuta difforme rispetto alle linee stabilite da Augusto¹⁵.

Pertanto, quel che ci è pervenuto di Pacuvio si deve ai *testimonia* di età repubblicana, come Cicerone e Cornificio, ed ai grammatici e commentatori di

⁹ Cf. LANOWSKI 1962, 65-77; TRAGLIA 1986, 15, 27, 42-45, 53-63; DANGEL 1998, 53-71.

¹⁰ Cf. BLÄNSDORF 2011, 65, fr. 69 (>PS. ASCON. *Ad Cic. Verr. 1,10,29*): *Fato Metelli Romae fiunt consules*, dove il lemma *fato* può significare equivocamente – com'è noto – sia «per volontà degli dèi», sia per «malaugurato destino».

¹¹ Cf. Cic. *Tusc.* 3, 44.

¹² Cf. Cic. *Lael.* 24; Cic. *Fin.* 5, 63.

¹³ Cf. CONSOLI 2014, 57 sq.

¹⁴ Cf. LUISI 2001, 55-77.

¹⁵ Cf. GILDENHARD 2007, 73-102: «Augustus (in politics) and Virgil (in the medium of epic poetry) sapped the traditional ruling élite of the *libera res publica*, but they did so slyly, so as to undermine their power while co-opting their prestige. Both poet and patron proved extremely adept in co-opting and deforming republican institutions and traditions – the censorship, the *pompa funebris*, the collection of Sibylline oracles and, last but not least, the republican author *par excellence*, Ennius and his *Annals*».

epoca tardo antica, come Diomede (*Ars Gramm. GLK I 490*), Macrobio (*Sat. VI 1,62 e 2,16*), Nonio (157, 160, 209, 410, 757, 822 L) e Prisciano (*Gramm. 10, 518*).

L'esiguo numero di versi – appena 50 – che conosciamo del *Chryses*¹⁶ richiede un'attenta analisi per la ricostruzione del *plot*, cui tuttavia è possibile risalire sia dalle testimonianze di Cicerone, sia dal cospicuo passo attestato nella *Rhetorica ad Herennium*, che Giovanni D'Anna¹⁷, nel solco altresì di Raffaele Argenio¹⁸, e superando l'incertezza di Ribbeck¹⁹ e Klotz²⁰, ascrive – come farà l'Artigas – a questa *fabula* di Pacuvio.

2. IL SUCCESSO DELLA NOVA FABULA

In una delle sue profonde opere filosofiche, il *De finibus*, incentrata sul problema del 'sommo bene' e della 'felicità', Cicerone riferisce del successo ottenuto da Pacuvio con la rappresentazione del *Chryses* per la gara di solidarietà tra Oreste e Pilade, evidentemente rispondente, per l'intrinseco valore etico, all'assunto della sua trattazione:

Qui clamores vulgi atque imperitorum excitantur in theatris, cum illa dicuntur: «ego sum Orestes»; contraque ab altero: «immo enimvero ego sum, inquam, Orestes!» Cum autem etiam exitus ab utroque datur conturbato errantique regi, «ambo ergo una necarier precamur»; quotiens hoc agitur, ecquandone nisi admirationibus maximis²¹?

Quale strepito della moltitudine e dei profani si leva nei teatri, quando pronunziano queste espressioni: «io sono Oreste»; e di contro l'altro: «no, infatti, dico per vero sono io Oreste!» E quando ancora è data da ambedue una possibilità al re conturbato ed errante, «preghiamo di essere entrambi uccisi insieme»; quante volte si rappresenta ciò e quando senza la massima ammirazione²²?

¹⁶ Di cui sono altresì pervenute interessanti informazioni dagli scoli di Gellio (4, 17, 15) *ad v.* 94 (= fr. I D'ANNA = III ARTIGAS); di Festo (462 L) *ad v.*101 (= fr. VI D'ANNA = VI ARTIGAS); dello Pseudo Censorino (GL VI 613 K) *ad v.*104 (= fr. IX D'ANNA = IX ARTIGAS); di Cornificio (*Rhet. ad Her. II, 36*) *ad vv.* 105-115 (= fr. X D'ANNA = XIX ARTIGAS); ancora di Festo (334 L) *ad vv.* 123-124 (= fr. XV D'ANNA = XV ARTIGAS); nonché di Cicerone (*Orat.* 155) *ad vv.* 128-130 (= fr. XIX D'ANNA = XX ARTIGAS) ed ancora di questo (*Div.* 1, 131) *ad vv.* 131-133 (= fr. XX D'ANNA = XXI ARTIGAS); inoltre di Varrone (*Ling. Lat.* 5, 17) *ad vv.* 134-136 (= XXI D'ANNA = XXII ARTIGAS); ancora di Cicerone (*Div.* 1, 131) *ad vv.* 138-140 (= fr. XXIII D'ANNA = XXIV ARTIGAS); e di Festo (511 L) *ad v.* 142 (= fr. XXV D'ANNA = XIV ARTIGAS).

¹⁷ D'ANNA 1967, 71-76.

¹⁸ Cf. ARGENIO 1959, 48-50.

¹⁹ Cf. RIBBECK 1875, 217.

²⁰ Cf. KLOTZ 1953, 163.

²¹ Cic. *De Fin.* 5, 22, 63. Si segue l'edizione MARINONE 2005 confrontata con MORESCHINI 2005.

²² Tranne diversa indicazione, le traduzioni sono di chi scrive.

Questo riferimento di Cicerone – indizio della chiara rispondenza della *pièce* alla sua concezione di un possibile conseguimento del ‘sommo bene’ mediante la solidarietà umana – costituisce un’indubbia prova della profondità filosofica che permeava il *plot* del *Chryses*.

A confermarlo è un ulteriore richiamo, alla stessa tragedia e alla medesima scena, nel *Laelius*, operetta ispirata – come sappiamo – agli ideali aristocratici del circolo degli Scipioni, per i quali l’amicizia costituiva un *vinculum perfectio-nis*. Attraverso le parole di Lelio si ricorda nuovamente il grande plauso tributato dal pubblico alla *pièce* in cui il re dei Tauri, *Thoas*, presso cui erano giunti Oreste e Pilade, voleva riconoscere quale dei due amici fosse il vero Oreste, per condannarlo alla pena capitale:

qui clamores tota cavea nuper in hospitis et amici mei M. Pacuvii nova fabula! cum ignorante rege uter Orestes, <esset, Pylades> Orestem se esse diceret, ut pro illo necaretur, Orestes autem, ita ut erat, Orestem se esse perseveraret. stantes plaudebant in re ficta (Lael. 24)²³.

Quali applausi di recente per l’intera cavea in occasione della nuova rappresentazione del mio ospite ed amico Marco Pacuvio! Allorché ignorando il re quale dei due era Oreste, diceva di esserlo Pilade per essere ucciso al suo posto, Oreste a sua volta, insisteva di essere – come di fatto era – il vero Oreste. Gli astanti applaudivano tale scena.

Il passo è molto interessante: principalmente per l’utile testimonianza sull’effetto empatico che Pacuvio aveva saputo creare; inoltre per il risalto assegnato al valore dell’amicizia; non ultimo perché ci documenta sul plauso tributato all’efficace messaggio etico lanciato dal drammaturgo con la gara dei due amici e cugini, disposti a morire l’uno per l’altro.

Quest’insistito riferimento di Cicerone al successo della *nova fabula*, benché risulti funzionale alle tesi filosofiche sviluppate nelle sue opere, permette comunque di focalizzare sia la tecnica rappresentativa, sia lo scopo perseguito da Pacuvio: richiamare l’attenzione degli spettatori sull’eticità e sull’efficacia psicopedagogica dei valori assoluti e non negoziabili, in quanto appartenenti ad un ambito superiore, dove solidarietà ed amicizia scaturiscono dalla nobiltà d’animo e da un’adeguata educazione alla gratuità.

Se riteniamo che questo possa essere stato uno degli obiettivi comunicativi più importanti di Pacuvio, è possibile altresì pensare che sia stata la trasposizione scenica di profondi contenuti filosofici di ascendenza ovviamente ellenica ad influire sul pensiero di Cicerone e a permeare la produzione, intesa ad affi-

²³ Cf. LASSANDRO/MICUNCO 2007.

nare la cultura dell'epoca e ad attenuare l'innato pragmatismo, talora venato di misoneismo, peculiare della società romana.

A superare la diffidenza di Roma nei confronti di alcuni aspetti del mondo greco, contribuivano incisivamente le rappresentazioni teatrali, con le quali si propagavano concezioni e teorie della cultura greca, senza la manifesta professione di dottrine filosofiche. Il teatro era però – come lo è tuttora – la migliore palestra in cui far esercitare il pensiero del pubblico non solo alla riflessione sulla complessa trama dei rapporti umani, bensì alla ricerca dell'*aequilibrium* sapienziale, coinvolgendolo empaticamente nell'azione scenica. Dalla rappresentazione delle favole epico-mitiche, come questa del *Chryses*, lo spettatore poteva trarre l'insegnamento necessario per navigare tra i flutti della vita, evitando, sull'esempio di Oreste, di sentirsi un relitto o essere considerato tale.

In realtà, il *plot* di questa *fabula* e la scena²⁴ richiamata da Cicerone davano voce e volto – mediante la *persona* dell'attore recitante – al pensiero del drammaturgo ed alla sua meditata ricezione sia della *sapientia* socratica, che invitava a conoscere sé stessi, sia dell'*Orestea* di Eschilo. Evidentemente il messaggio che Pacuvio si prefiggeva di comunicare al pubblico di Roma – avvezzo piuttosto allo spettacolo delle lotte che all'esercizio dell'introspezione – era di uno spessore contenutistico divergente dall'usuale e richiedeva, pertanto, una *vis scaenica* tanto avvincente, da riuscire a trasportare lo spettatore fino alla soglia di percezione e assimilazione dei valori sublimi, sui quali era da sempre stata incentrata la ricerca filosofica greca.

Tale impresa all'epoca di Pacuvio non si presentava certo facile per la nota diffidenza del mondo romano nei confronti dei filosofi greci, radiati quasi tutti dalla capitale – ad eccezione degli istitutori ospitati da famiglie illustri – con i decreti emanati tra il 173 ed il 154.

Per comprendere quale fosse la *Stimmung* dell'età arcaica e quanto fosse im-preparata la società romana a recepire le tematiche filosofiche ed antropologiche, intese a studiare i comportamenti umani, non occorre ricordare i vari tentativi compiuti da Terenzio con l'*Hecyra* – messa in scena più volte tra il 165 ed il 160 – pur di conquistare l'attenzione degli spettatori, che anteponevano alle problematiche familiari, giuridiche e psicologiche, l'interesse per le esibizioni di funamboli e di gladiatori.

²⁴ RAFFEI 1770, 19 di seguito alla disamina delle molte ipotesi avanzate dagli studiosi della sua epoca assegna la scena al *Chryses* con quest'argomentazione: «in due maniere poteva il Dramma quell'avventura di Oreste contenere: o quale azione, tutto in essa aggirandolo, come la Ifigenia in Tauri; o quale presupposto, come la Ifigenia Taurica suppone quella in Aulide presso di Euripide. Quelli traevano per cosa sicura, che il pericolo di Oreste in Tauri ne fosse l'Azione; io mi avviso all'opposto esser cosa verisimile, che ne fosse semplice, ma necessario presupposto, sul fondamento che si possa da Igino dedurre la condotta del *Crise* Pacuviano, ed in quel Dramma al contrasto narrato da Tullio dar luogo».

I riferimenti, pertanto, di Cicerone al costante successo decretato dal pubblico alla scena di solidarietà tra Oreste e Pilade, forniscono la prova che Pacuvio aveva centrato un obiettivo molto importante: rappresentare efficacemente l'incidenza che avevano sui comportamenti umani i valori etici indicati dalla ricerca sapienziale greca. Tale complessa operazione comunicativa consentiva alla filosofia bandita dalla capitale di rientrarvi a breve distanza di tempo²⁵ – e sul palcoscenico teatrale – galvanizzando l'attenzione degli spettatori e mietendone il plauso.

Il successo, quindi, decretato a questa *pièce* del *Chryses* è degno di attenzione in quanto significativo di un notevole grado di affinamento nel processo evolutivo della civiltà romana.

3. IL TEMA DELLA FORTUNA

Dal cospicuo frammento riportato da Cornificio²⁶ nella *Rhetorica ad C. Herennium* (2,23,3) sappiamo che Pacuvio aveva altresì ideato la raffigurazione di una divinità eccentrica – qual'era la dea *fortuna* nell'ambito del sistema politeistico romano – presentando un originale quanto inusuale dibattito tra scuole di pensiero filosofico opposto circa l'influsso esercitato dalla *sors*, ovvero da *fors-fortuna* nelle vicende del mondo:

<i>fortunam insanam esse et caecam et brutam perhibent philosophi</i>	105
<i>saxoque instare in globoso praedicant volubili:</i>	
<i>id quo saxum impulerit fors, eo cadere fortunam autumant;</i>	
<i>insanam autem esse aiunt, quia atrox incerta instabilisque sit,</i>	
<i>caecam ob eam rem esse iterant, quia nil cernat quo sese adplicet</i>	
<i>brutam, quia dignum atque indignum nequeat internoscere.</i>	110
<i>Sunt autem alii philosophi qui contra fortuna negant</i>	
<i>Ullam miseriam esse, temeritate omnia geri autumant.</i>	
<i>Id magis veri simile esse usus reapse experiundo edocet:</i>	
<i>velut Orestes modo fuit rex, factust mendicus modo</i>	
<i>naufragio, nempe ergo id fluctu, hau forte aut fortuna optigit.</i>	115

I filosofi sostengono che la fortuna è irragionevole, cieca e sciocca e che poggia su un sasso rotondo che si muove in maniera non costante: pensano che la fortuna vada a posare dove il caso abbia spinto quel sasso; affermano che sia irragionevole, in quanto crudele, malsicura ed incostante; ribadiscono che è cieca, poiché non discerne per nulla dove si volge; che è sciocca, per il fatto che non è in grado di sceverare il degno dall'indegno.

²⁵ Come si evince dalla cronologia fittizia e risalente al 129 del *Laelius*, dove si richiama il plauso tributato alla *pièce* di Oreste e Pilade.

²⁶ Si segue CALBOLI 1969, 145-245.

Ma, esistono invece altri filosofi i quali negano che disgrazia alcuna dipenda dalla fortuna e sono dell'avviso che tutto sia governato dalla *temeritas*²⁷, cioè dalla sconsideratezza. L'esperienza insegna che ciò è più verisimile: come la vicenda di Oreste, prima re, poi reso mendico da un naufragio, certamente ciò gli accadde per una tempesta, non a causa della sorte o della fortuna.

Il passo presenta alcuni elementi che consentono di cogliere qual'era il vero pensiero del drammaturgo sull'incidenza o meno della fortuna nelle vicende umane in relazione altresì al libero arbitrio dell'uomo. Il primo di tali indizi è insito nella scelta stessa del tema, prova indiscutibile dell'attenzione del poeta per le problematiche socio-politiche determinate dalla diffusa credenza nella dea *fortuna* e dalla statalizzazione del suo culto, che suscitava notevoli perplessità tra gli intellettuali dell'epoca, come arguibile dalla severa disapprovazione manifestata da Cicerone²⁸ per le pratiche divinatorie. Una seconda spia è data dalla studiata contrapposizione delle teorie filosofiche sulla dea bendata; ultimo ma decisivo indizio è nel personaggio scelto dall'autore per significare gli effetti della mutata fortuna: Oreste, le cui penose vicende – collegate alla saga degli Atridi e all'*Iliade* – avevano ispirato importanti ed esemplari opere del teatro attico, aprendo un ampio dibattito sul complesso rapporto tra l'idea di τύχη e il principio di ἐλευθερία ovvero di libertà personale.

Con il riferimento alle traversie del figlio di Agamennone si ponevano in discussione soprattutto le conseguenze delle reazioni psicologiche seguite ad un'azione vendicativa non effettuata per libera scelta, ma piuttosto per il condizionamento subito dal costume dell'epoca e dall'accondiscendenza all'oracolo. In realtà l'elemento più problematico del dramma incarnato da Oreste consisteva nell'inconciliabilità etica del matricidio, da lui impulsivamente compiuto, con la coonestata uccisione di Egisto, cui invece era stato spronato dall'oracolo e dalla sorella Elettra per riscattare l'onore paterno. È, pertanto, l'uccisione della madre la sola causa della tragedia interiore di Oreste che sarà devastato dai sensi di colpa, rappresentati dalle *Erinni*. Queste lo inciteranno ad interpellare l'oracolo di Delfi per espiare tale misfatto e potersi liberare dal rimorso.

Fattori come l'orgoglio di famiglia, il codice sociale che richiedeva la vendetta su Egisto e la conseguente conflittualità tra diritto naturale e diritto positivo,

²⁷ Sul valore di questo lemma cf. CONSOLI 2016, 86 n. 23: originato dall'ablativo strumentale *temere*, ha come primo significato «azzardo» e come secondo «irriflessione» e «leggerezza di spirito» in opposizione a *prudentia*. In ERNOUT/MEILLET sono richiamati s.v. gli esempi tratti da Cic. *Cato M.* 6, 29: *Temeritas est videlicet florentis aetatis, prudentia senescentis*, («la sconsideratezza è caratteristica dell'adolescenza, la prudenza della senescenza»); ed ancora per *temeritudo* da Pacuvio: *Dulorestes*, XVI, 168 D'ANNA: *heu, non tyrannum novi temeritudinem?* («forse che non ho conosciuto la sconsideratezza dei tiranni?»).

²⁸ Cf. Cic. *Div.* 1, 131; 2, 86-87.

tra giustizia umana e giustizia divina, rappresentati sulla scena dal travagliato animo di Oreste – già consacrato alla memoria collettiva dall'omonima tragedia di Euripide – non potevano che accendere la discussione sia tra gli intellettuali, sia tra la gente comune sul complesso tema dei comportamenti umani determinati da uno stato passionale ed osservati dal punto di vista etico, antropologico e psicologico.

Dal commento di Servio²⁹ al racconto virgiliano³⁰ della follia di Elissa sappiamo che simile a questa era la tragedia interiore di Oreste, rappresentata da Pacuvio, cui fa altresì riferimento il grammatico Diomede³¹, ricordando che il drammaturgo aveva dato alle tragedie il titolo omonimo degli eroi: *Orestes*, *Chryses*. Ma, nell'impossibilità di accertare se il *Chryses* e il *Dulorestes* fossero collegati per interdipendenza tematica ad un dramma intitolato *Orestes*, sarebbe azzardato ipotizzare che una digressione sulla *fortuna* fosse consona a quest'ultimo dramma. Sulla base, però, degli elementi presi in esame si può affermare – concordando con Ribbeck, D'Anna, Artigas – che la diatriba filosofica sulla dea bendata si confà certamente alla tematica sviluppata nel *Chryses*, nonostante che nella *Rhetorica ad C. Herennium* sia attribuita a Pacuvio, senza l'indicazione del titolo.

In realtà Cornificio si limita a riportare il passo nel contesto della propria argomentazione retorica e lo adduce come esempio di *infirmatio*, senza considerare che la diatriba *de fortuna*, in quanto estrapolata da un *plot* tragico, e costituendo di per sé un aporema, non poteva essere consona all'*argumentatio* perfetta, oggetto della trattazione da lui sviluppata nella *Rhetorica*. Ed è per questo che nel valutare le argomentazioni rappresentate da Pacuvio – *pro* e *contra* l'influsso della *fortuna* – Cornificio le ritiene deboli e quindi inadatte a far prevalere un'unica ed inoppugnabile tesi sul ruolo della dea:

²⁹ In *Aen.* 4, 473: *a Pacuvio Orestes inducitur Pyladis admonitu propter vitandas Furias ingressus Apollinis templum, unde cum vellet exire invadebatur a Furiis; inde ergo est "sedent in limine Dirae"*, («Da Pacuvio Oreste è rappresentato quando entrato su avviso di Pilade nel tempio di Apollo per evitare le Furie, volendone uscire, era assalito dalle Furie; da ciò dunque "sedent in limine Dirae"»).

³⁰ Verg. *Aen.* 4, 469-473: *Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus / et solem geminum et duplices se ostendere Thebas / aut Agamemnonius scaenis agitatus Orestes, / armatam facibus matrem et serpentibus atris / cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae*, («Come il folle Penteo vede le schiere delle Eumenidi / e mostrarsi doppio il sole e duplice Tebe / o l'agitato figlio di Agamennone sulle scene, /allorché fugge da sua madre armata di torce e di neri serpenti e le Dire vendicatrici occupano la soglia»).

³¹ GL 1, 490 K: *togata praetextata a tragoedia differt quod in tragoedia heroes inducuntur, ut Pacuvius tragoedias nominibus heroicis scripsit, Orestem Chrysen et his similia, item Accius*, («La togata è differente dalla *praetexta*, per il fatto che in essa sono rappresentati gli eroi, come fece Pacuvio che intitolò le tragedie con i nomi degli eroi, Oreste, Crise ed altri simili ad essi, parimenti fece Accio»).

*hic Pacuvius infirma ratio utitur, cum ait verius esse temeritate quam fortuna res geri. Nam utraque opinione philosophorum fieri potuit, ut is, qui rex fuisset, mendicus factus est*³².

In questo brano Pacuvio si serve di una debole argomentazione, giacché afferma essere più vero che gli accidenti siano causati piuttosto dalla *temeritas* che dalla *fortuna*. Infatti in base ad entrambe le opinioni dei filosofi poté accadere che colui il quale era stato re, fosse divenuto mendico.

Evidentemente l'autore della *Rhetorica* nell'esprimere tale giudizio non teneva in conto che le finalità comunicative del drammaturgo erano profondamente differenti da quelle del retore, il cui obiettivo fondamentale doveva essere il *persuadere* l'uditorio, riuscendo – mediante un'inattaccabile *firma ratio* – a mutarne la percezione del 'vero'. L'abbaglio quindi di Cornificio consisteva nell'osservare il brano *de fortuna* con gli strumenti tecnico-critici propri dell'analisi retorica, che gli impedivano di cogliere l'acutezza filosofica di Pacuvio. Scopo, invero, di questo era il mettere in scena un'argomentazione dubitativa su un problema di scottante attualità – qual'era nel II sec. a. C. quello della credenza nella fortuna e nelle predizioni – per suscitare una saggia riflessione tra gli spettatori ed indurli a superare il condizionamento mentale ingenerato dalla *superstitio*. A tal fine era scenicamente più efficace porre a confronto due scuole di pensiero, senza farne prevalere una, per lasciare al pubblico la possibilità sia di coinvolgersi interiormente nella diatriba, sia di elaborare una propria opinione sull'incidenza o meno di *fors-fortuna* nelle vicende umane.

Era proprio questa la novità apportata da Pacuvio sulla scena teatrale: aver artatamente rappresentato una *quaestio* di grande importanza e di profondo spessore filosofico, i cui effetti avrebbero potuto avere notevoli ripercussioni sulle politiche culturali e culturali di Roma. Lo scopo, pertanto, che il drammaturgo si proponeva con la rappresentazione della diatriba era quello di innescare un ragionamento dubitativo sulla *sors* e di avviare una profonda rivoluzione di pensiero e di costume nel mondo romano, ancora molto condizionato dalla *superstitio* e dalla credenza nei vaticini, che si traevano ritualmente nei templi dedicati alla dea, come in quello di *Fortuna Praenestina*³³. La spropositata venerazione di questa divinità e l'eccessiva richiesta agli indovini, custodi del suo tempio, di interpretare le *sortes*³⁴ per conoscere il futuro, consente di ritenere il *Chryses* un dramma volutamente incentrato dall'autore su questa tematica. Richiamare inoltre sulla scena le vicissitudini di Oreste contribuiva a stabilire un

³² *Rhet.* 2, 23, 36.

³³ Cf. CONSOLI 2016, 34-59.

³⁴ Consuetudine decisamente riprovata in Cic. *Div.* 2, 86: *Quid igitur in his potest esse certi, quae Fortunae monitu pueri mano miscentur atque ducuntur?* («Cosa dunque può esservi di certo in queste *sortes* che su monito della Fortuna vengono rimescolate e tratte per mano di un bambino?»).

efficace canale comunicativo con il pubblico, per orientarlo alla valutazione critica dei responsi oracolari e del culto dedicato a *fortuna*.

Evidentemente nel pensiero di Pacuvio, come in quello degli intellettuali avanguardisti suoi contemporanei, non era ammissibile che la *communis opinio* soggiacesse supinamente alla venerazione della mutevole dea, era invece auspicabile che passasse dalla *superstitio* alla *ratio* per rimuovere le cause endogene, come la paura della vita, ed esogene, dovute al conformismo predominante, da cui la credenza nella fortuna scaturiva e si rafforzava per l'uso strumentale del suo culto.

Non sarebbe affatto erroneo pensare che Pacuvio, inserendo nel *plot* del *Chryses* la diatriba sulla dea ed il riferimento ad Oreste, mirasse a destare negli spettatori una visione talmente razionale delle *res adversae* da farle imputare piuttosto alla *temeritas* che al capriccio di *fortuna*. Ma, non è possibile stabilire se abbia conseguito l'effetto voluto con un pubblico ancora impreparato a recepire la profondità di tale problematica ed abituato a cogliere soprattutto i messaggi di superficie, esplicitati dalle *pièces* ad effetto, come la gara di solidarietà tra Oreste e Pilade, e non quelli permeati di significato filosofico, come il metaforico naufragio dell'erede di Agamennone.

La frammentarietà con cui sono pervenute le opere di Pacuvio non permette di dimostrare se sia stata la diffusione del culto dedicato a *fortuna* ad aver suscitato in lui un atteggiamento dubitoso o piuttosto – come accadrà per Lucrezio e Cicerone – un'avversione tanto profonda per la *superstitio* generatrice di tale credenza, da indurlo a mettere in scena una diatriba di tanto spessore.

Il valore del frammento sulla fortuna non è quindi da rapportarsi ad una mera *ratio* espositiva ed argomentativa, come riteneva Cornificio, bensì alla sua intrinseca problematicità scaturita da una riflessione che, per quanto mimetizzata dalla diatriba filosofica, ha la sua matrice in un'ideologia culturale di carattere razionalista. La conferma viene proprio dal riferimento che Pacuvio fa ad Oreste per evocare i deleteri effetti della sconsideratezza. Questo suo richiamarsi ad un personaggio emblematico del teatro tragico greco permette di cogliere lo scopo ed il senso profondo della *quaestio* volutamente messa in scena per indicare mediante un ragionamento dubitativo quale fosse il discrimine tra il 'bene' ed il 'male' nella scelta e nel compimento delle proprie azioni. Evidente che a fare la differenza era – nella concezione del drammaturgo – la *virtus* e la capacità di seguire una *ratio* filosofica che illuminasse l'intero percorso dell'esistenza. Il richiamo, quindi, alla vicenda di Oreste era volto ad indicare la necessità di un principio equilibratore che orientasse gli spettatori a liberarsi sia dal timore dell'ignoto, sia dall'acquiescenza alle predizioni degli indovini per riappropriarsi, invece, della capacità di costruire la propria vita in modo autonomo e libero dalle superstizioni.

La rappresentazione del *Chryses* doveva con ogni probabilità contribuire al programma di edificazione del *vir*, lucido e forte nell'animo, al quale tendeva il sistema educativo romano, ispirato al *mos maiorum*. Insa, pertanto, nella scelta sia della diatriba, sia del riferimento all'erede di Agamennone, come esempio di mutata fortuna, è l'ideologia politico-culturale ed il programma pedagogico che il circolo degli Scipioni intendeva attuare per l'educabilità del *civis*, nonché del futuro uomo politico responsabile del sistema repubblicano. Per la stabilità, infatti, della *res publica* occorre governanti dotati di equilibrio e saggezza, capaci di superare le *res adversae* e di non svingorirsi nelle *res prosperae*.

Il riferimento alle scelleratezze di Oreste e al tormento psicologico causatogli dai sensi di colpa, innescando un processo di riflessione sugli esiziali effetti della *temeritas*, costituiva un potente messaggio volto a favorire nel *civis romanus* il rispetto di un corretto codice di comportamento.

La rappresentazione del *Chryses* dava sostanzialmente l'inizio a quel mutamento di costume e di idee, che stimolavano in Cicerone l'approfondimento del pensiero filosofico e in Lucrezio l'acume poetico nel valorizzare la *ratio* di Epicuro in contrapposizione alla *superstitio* generata dal timore degli dèi e dai responsi oracolari. A questi si credeva al punto da giungere a sacrificare vittime umane, come Ifigenia, pur di propiziarsi il felice esito di un'impresa.

Era stata, invero, la condiscendenza di Agamennone a compiere tale sacrificio la prima causa del turbine che, abbattutosi sulla sua famiglia, aveva poi alterato l'equilibrio di Oreste, di seguito alla scoperta del delitto ordito e compiuto da Clitennestra ed Egisto, imparentato altresì con Menelao ed Agamennone, come si evince dall'albero genealogico della loro famiglia.

4. IL PLOT DEL *CHRYSES*

A costituire, pertanto, l'antefatto del *Chryses* sono le vicende relative alla saga degli Atridi, alla spedizione e all'assedio di Troia narrate nell'*Iliade* e – non da ultimo – alla contesa tra Achille ed Agamennone per il possesso della prigioniera Criseide, figlia del sacerdote Crise.

Da questo particolare episodio si sviluppa il *plot* che, malgrado giunto in frammenti, può tuttavia ricomporsi, focalizzando la correlazione esistente tra la *pièce* della gara di solidarietà, la diatriba sulla fortuna e il richiamo ad Oreste con le *fabulae* sulle vicende di *Clytaemnestra*, *Orestes*, *Iphigenia Taurica* e sul *Chryses*, divulgate in età romana da Igino³⁵, ma certamente note al drammaturgo – di origine magno greca – nella lingua madre. L'elemento fondamentale per la ricostruzione e comprensione dell'intreccio è dato dal riferimento omerico al con-

³⁵ Cf. GASTI 2017, XI-XXXVII.

cubinatio di Criseide, la preda di guerra che Agamennone in tono furioso ed intimidatorio rifiuta di restituire al padre (*Il.* 1, 29-32³⁶):

τὴν δ' ἐγὼ οὐ λύσω· πρὶν μιν καὶ γῆρας ἔπεισιν
 ἡμετέρῳ ἐνὶ οἴκῳ ἐν Ἄργεϊ, τηλόθι πάτρης,
 ἰστὸν ἐποιχομένην καὶ ἐμὸν λέχος ἀντιώσαν·
 ἀλλ' ἴθι, μή μ' ἐρέθιζε, σαώτερος ὥς κε νέηαι.

Lei, io non la libero: dovrà prima invecchiare
 nella mia casa in Argo, lontano dalla patria,
 intenta al telaio e pronta al mio letto.
 Ma vattene, non m'irritare, fa' di tornartene sano.

L'episodio è richiamato in un cratere attico a figure rosse (c.360-350 a. C. ritrovato a Taranto e conservato al Museo del Louvre) dove è raffigurato Crise che prega Agamennone di rendergli la figlia (cf. appendice, fig. 1).

Non occorre una fervida fantasia per immaginare quale sarebbe stato il frutto del concubinato di Criseide con Agamennone e quali effetti avrebbe determinato negli altri figli, nati da Clitennestra. La ferita aperta nell'animo della regina per l'accondiscendenza del re al sacrificio di Ifigenia non poteva che acutizzarsi per effetto della nascita del figlio generato da Agamennone con Criseide.

Il titolo, pertanto, con cui è giunto questo *plot*, non si riferisce – come si potrebbe supporre – al sacerdote Crise, bensì a suo nipote, figlio naturale di Agamennone. La prova si evince dai racconti tramandati sulle vicende di questo re, che Pacuvio conosceva evidentemente nell'originale omerico e delle antiche leggende. Tuttavia, la scelta di dare al *plot* il titolo omonimo sia del padre, sia del figlio di Criseide è segno di una capacità drammaturgica permeata di raffinata cultura ellenistica e, in particolare, di profonda sensibilità verso la condizione della prigioniera di guerra, destinata alla schiavitù³⁷ e, pertanto, a soddisfare da concubina³⁸ i *desiderata* del vincitore.

³⁶ Testo e traduzione di CERRI 2018¹¹.

³⁷ Nell'*Iliade* gli schiavi sono principalmente donne, prese come bottino di guerra: non solo Criseide (A, 12-13; 29-30; 111-115), bensì Briseide (B, 688-689); ed ancora Diomede, schiava di Achille (I, 665), nonché Ecamede, schiava di Nestore (L, 624; X, 6). Gli studi più approfonditi e interessanti sul sistema schiavistico del mondo antico e sulla sua incidenza nel settore politico-economico sono di FINLEY 1990, 50-185; e di ANDREAU/DESCAT 2009, 169-243.

³⁸ Sul ruolo specifico della schiava-concubina cf. CANTARELLA 1995², 49-50: «Dice Demostene, in un celebre passo, che l'uomo ateniese poteva avere tre donne: la moglie (*damar* o *gunê*) per avere figli; la concubina (*pallakê*) per la cura del corpo, vale a dire per avere rapporti sessuali stabili; e infine l'etera (*hedonês heneka*) per il piacere. ... Il rapporto con la *pallakê* era sostanzialmente identico a quello con la moglie, ed era sottoposto a una regolamentazione giuridica che da un canto imponeva alla concubina l'obbligo della fedeltà, esattamente come se fosse una moglie e dall'altro riconosceva ai figli nati dalla concubina alcuni diritti successori, sia pur su-

In tal modo Pacuvio si rivela – al pari di Ennio – un antesignano di quel genere di autori, come poi sarà Seneca, capaci di proporre seri motivi di riflessione sui costumi che minavano l'equilibrio dell'animo muliebre e dei figli, nonché sulle reazioni vendicative di questi, vicende che possiamo evincere dai racconti di Igino:

Clytaemnestra Tyndarei filia Agamemnonis uxor cum audisset ab Oeace Palamedis fratre Cassandram sibi pellicem adduci, quod ementitus est ut fratris iniurias exequeretur, tunc Clytaemnestra cum Aegistho filio Thyestis cepit consilium ut Agamemnonem et Cassandram interficeret, quem sacrificantem securi cum Cassandra interfecerunt. At Electra Agamemnonis filia Orestem fratrem infantem sustulit, quem demandavit in Phocide Strophio, cui fuit Astyochea Agamemnonis soror nupta³⁹.

Clitennestra, figlia di Tindaro e moglie di Agamennone, allorché seppe da Eace, fratello di Palamede che Cassandra veniva condotta presso di sé come convivente – cosa inventata per vendicare le onte del fratello – prese consiglio con Egisto, figlio di Tieste, allo scopo di eliminare Agamennone e Cassandra; lo uccisero con una scure mentre sacrificava insieme a Cassandra. Elettra, però, figlia di Agamennone, pose in salvo il fratello Oreste ancora bambino, mandandolo nella Focide presso Strofio, che aveva preso in moglie Astiochea, sorella di Agamennone.

Quest'episodio costituisce in realtà il presupposto delle tragiche vicende di cui sarà attore Oreste, il quale, divenuto adulto, compirà la propria vendetta, eliminando non solo il parente usurpatore, Egisto, bensì la propria madre, come raffigurato in un'anfora a figure rosse del IV secolo a. C. (cf. appendice, fig. 2) e descritto da Igino:

Orestes Agamemnonis et Clytaemnestrae filius postquam in puberem aetatem venit, studebat patris sui mortem exsequi; itaque consilium capit cum Pylade et Mycenae venit ad matrem Clytaemnestram, dicitque se Aeolium hospitem esse nuntiatque Orestem esse mortuum, quem Aegisthus populo necandum demandaverat. Nec multo post Pylades Strophii filius ad Clytaemnestram venit urnamque secum

bordinati a quelli dei figli legittimi». Tale obbligo alla fedeltà non sussisteva però nel diritto romano, che regolamentava e distingueva i rapporti sessuali di schiave e liberte; a questo proposito cf. RIZZELLI 2000, 60: «Il rapporto sessuale di una schiava non configura mai, in quanto tale, un illecito rilevante per il diritto criminale. Questa circostanza è chiaramente affermata nei testi, che rilevano come un'unione del genere non sia mai punibile, a meno che la stessa non causi una diminuzione del valore economico della schiava (nell'ipotesi in cui fosse vergine) oppure costituisca un mezzo che consenta ad un estraneo di giungere alla padrona, per commettere con lei adulterio».

³⁹ Hyg. *Fab.* 117; per i passi tratti dalle favole di Igino si segue BORIAUD 2003.

*affert, dicitque ossa Orestis condita esse; quos Aegisthus laetabundus hospitio recepit. Qui occasione capta Orestes cum Pylade noctu Clytaemnestram matrem et Aegisthum interficiunt. Quem Tyndareus cum accusaret, Oresti a Mycenensibus fuga data est propter patrem; quem postea furiae matris exagitarunt*⁴⁰.

Oreste, figlio di Agamennone e Clitennestra, giunto alla pubertà, pensava a vendicare la morte di suo padre; cosicché si consiglia con Pilade e si reca a Micene presso la madre Clitennestra, e dichiara di essere ospite degli Eoli ed annunzia che Oreste è morto, poiché Egisto aveva ordinato al popolo che doveva essere ucciso. E non molto dopo, Pilade, figlio di Strofio si reca da Clitennestra e porta seco un'urna e dice che vi erano serbate le ossa di Oreste; Egisto al colmo della gioia li accoglie nella sua dimora. 3. Colta l'occasione, Oreste e Pilade uccidono nottetempo la madre Clitennestra ed Egisto. Allorché Tindaro lo chiama in giudizio, ad Oreste è data una via di fuga dai Micenei per rispetto del padre; ma dopo lo esagitarono le furie della madre.

Il racconto di Igino è interessante sotto molti profili. Soprattutto per il fatto che consente di aggiungere un tassello al *plot* del *Chryses*, in quanto chiarisce il motivo per cui Pacuvio, a proposito dei rovesci di fortuna, richiami l'esempio di Oreste ricordandone il mutamento di condizione: da erede di Agamennone a *mendicus*. Inoltre per la ragione – non meno importante – che ci documenta su alcuni costumi e schemi sociali dell'epoca, abbastanza rilevanti sotto il profilo antropologico: Oreste è chiamato in giudizio e punito con l'esilio per il matricidio; ma per aver vendicato l'onore del padre viene giustificato ed aiutato dai concittadini a fuggire.

L'aspetto più significativo, per una lettura di questa storia in chiave antropologica e giuridica, deriva dal fatto che Egisto, in quanto imparentato con la famiglia del re Agamennone, dopo averlo ucciso intenzionalmente, e con la complicità di Clitennestra, lo aveva sostituito⁴¹ *in totum* nella *governance* della casa, scalzando ovviamente i figli e, in particolare, l'erede maschio Oreste, che Elettra aveva messo in salvo – al momento dell'assassinio del padre – affidandolo a Strofio, marito della zia paterna, Astiochea.

Tale complessa trama di rapporti familiari forniva ampia materia teatrale per i risvolti affettivi e socio-giuridici generalmente ignorati, ma di certo noti a Pacuvio.

Il messaggio insito nella vicenda degli Atridi è chiaro e coincide molto probabilmente con quello che il drammaturgo aveva inteso rappresentare nel *Chry-*

⁴⁰ Hyg. *Fab.* 119.

⁴¹ Per una consuetudine analoga all'*epikleros*, particolare istituto del diritto greco antico, secondo cui diveniva tutore di una donna orfana o vedova il parente più prossimo. Cf. SCHAPS 1975, 53; 1979, 25; GOULD 1980, 38-59.

ses, sia mettendo in scena due scuole di pensiero circa l'incidenza di *fors-fortuna* nelle azioni umane, sia indicando i deleteri effetti dell'empietà rappresentati da Oreste. In realtà, il poeta lo richiama studiatamente allo scopo di far risaltare per contrasto il valore della *virtus* permeata di *prudencia* cui invitavano quei filosofi messi in scena per affermare che le sventure dipendono soprattutto dalla *stultitia* e dalla *temeritas*.

Inoltre, a giudicare dai frammenti analizzati e posti in relazione alla trama dei racconti di Igino, sembrerebbe che Pacuvio abbia voluto richiamare nel *Cryses*, e nell'ambito della diatriba sulla fortuna, il dramma vissuto dal legittimo erede di Agamennone al fine di ripresentarlo nei termini di una critica al sistema religioso dell'epoca. Per comprendere quest'aspetto non occorre ribadire che era stato l'oracolo di Delfi a richiedere il sacrificio di Ifigenia, motivo di fondo del disaccordo tra Clitennestra ed Agamennone. Sarà lo stesso oracolo ad indurre Oreste a mettersi in mare alla ricerca del simulacro di Artemide da portare ad Argo, per placare la persecuzione delle Erinni. Di quest'interdipendente catena di *superstitio*, vendette passionali, sensi di colpa, responsi, sacrifici ed espiazione sono intessuti i racconti di Igino che ci permettono di risalire verisimilmente al *plot* del *Cryses*:

Orestem furiae cum exagitant, Delphos sciscitatum est profectus quis tandem modus esset aerumnarum, responsum est ut in terram Taurinam ad regem Thoantem patrem Hypsipyles iret indeque de templo Dianae signum Argos afferret; tunc finem fore malorum. Sorte audita cum Pylade, Strophii filio sodale suo navem conscendit celeriterque ad Tauricos fines devenerunt quorum fuit institutum ut qui intra fines eorum hospes venisset templo Dianae immolaretur. Ubi Orestes et Pylades cum in spelunca se tutarentur et occasionem captarent, a pastoribus deprehensi ad regem Thoantem sunt deducti. Quos Thoas suo more vinctos in templum Dianae ut immolarentur duci iussit, ubi Iphigenia Orestis soror fuit sacerdos; eosque ex signis atque argumentis qui essent, quid venissent postquam rescit, abiectis ministeriis ipsa coepit signum Dianae avellere. Quo rex cum intervenisset et rogaret cur id faceret, illa ementita est dicitque eos sceleratos signum contaminasse; quod impii et scelerati homines in templum essent adducti, signum expiandum ad mare ferre oportere, et iubere eum interdicere civibus ne quis eorum extra urbem exiret. Rex sacerdoti dicto audiens fuit. Occasionem Iphigenia nacta, signo sublato cum fratre Oreste et Pylade in navem ascendit ventoque secundo ad insulam Zminthen ad Chrysen sacerdotem Apollinis delati sunt⁴².

Poiché le furie lo esagitavano, Oreste partì per Delfi per cercare di sapere quale fosse finalmente il limite delle sue pene. Il responso fu di recarsi nella regione taurina presso il re Toante, padre di Ipsipile e dal tempio di là portare ad Argo la statua di Diana; allora avrebbero avuto fine i mali. Udito il

⁴² Hyg. *Fab.* 120.

responso, Oreste con il suo amico Pilade, figlio di Strofio, s'imbarcò sulla nave e celermente raggiunsero le terre dei Tauri, presso cui era stato decretato che i forestieri giunti entro i loro confini, venissero immolati nel tempio di Diana. Quando Oreste e Pilade si nascosero in una spelonca per cogliere il momento favorevole, vennero catturati dai pastori e condotti al re Toante. Questo, com'era suo costume, ordinò che fossero accompagnati in catene al tempio di Diana per essere immolati, là era sacerdotessa Ifigenia, sorella di Oreste; e questa dopo aver appreso dai segni di riconoscimento e dalle prove chi fossero e perché venissero, trascurata la propria funzione sacerdotale, cominciò ella stessa a divellere la statua di Diana. Intervenendo per questo il re e chiedendole perché lo facesse, lei mentì e disse che quei scellerati avevano contaminato la statua; per il fatto che empì e infami uomini erano stati introdotti nel tempio, occorreva portare la statua al mare per purificarla e che lui ordinasse che fosse vietato ai concittadini che qualcuno di loro uscisse dalla città. Il re assentì a quanto disposto dalla sacerdotessa; Ifigenia, colta l'occasione, al segno prestabilito s'imbarcò sulla nave con il fratello Oreste e Pilade e col vento favorevole pervennero all'isola di Sminte, presso Crise, il sacerdote di Apollo.

Da questa *fabula* risulta evidente che la credenza nel responso dell'oracolo delfico era così radicata e indiscussa da non poterne disattendere i *mandata*. Tale inveterata dipendenza dimostra che il disagio psicologico causato nell'uomo dalle paure, dal rimorso e dall'ansia di espiazione costituiva un fattore cogente per interpellare le divinità ed averne una rassicurazione sul futuro.

All'epoca di Pacuvio le pratiche divinatorie erano una norma al pari della consuetudine, documentata nel *Liber prodigiorum*⁴³, di correlare ai fenomeni celesti gli eventi più significativi della vita sociale e politica e di officiare pubbliche cerimonie di espiazione per placare le divinità e propiziarsi il futuro.

Gli autori drammatici, osservando questa realtà, puntavano il riflettore nei loro *plots* su tali assurde credenze, trasferendole sulla scena nelle mimetiche vesti di una *fabula*. Lo scopo era di attirare l'attenzione degli spettatori sui discutibili effetti causati dalla superstizione, dalla cieca obbedienza ai responsi oracolari, dal condizionamento delle predizioni, non solo per limitare le rischiose conseguenze socio-politiche ed economiche, ma soprattutto per indicare che l'antidoto al male di vivere era da ricercarsi nella *ratio*, nella *prudencia* e, fondamentalmente, nella pratica della *virtus*. Che il *Chryses* fosse incentrato su questa tematica filosofica lo prova la diatriba testé analizzata.

Ma, a caratterizzare il *plot* concorrevano di certo un altro elemento peculiare del genere teatrale, quello dell'*agnitio*, come arguibile dal fatto che Ifigenia riconosce *ex signis atque argumentis* il fratello Oreste ed il cugino Pilade inviati

⁴³ Cf. TIXI 2017, 3-19

dall'oracolo nella Tauride, come raffigurato in un vaso greco conservato al Museo del Louvre (cf. appendice fig. 3).

Sappiamo che a sciogliere il più delle volte l'intreccio di un dramma era il riconoscimento di un figlio, di un parente o di un fratello. Non è, pertanto, improbabile che sullo stesso accorgimento scenico dell'*anagnorisis* poggiasse la soluzione data da Pacuvio al *plot* del *Cryses*. Malgrado la frammentarietà dell'opera impedisca di affermarlo con la stessa sicurezza della Schierl⁴⁴, lo si può tuttavia evincere chiaramente dalla *fabula* di Igino:

Agamemnon cum ad Troiam iret, et Achilles in Moesiam venit et Chryseidam Apollinis sacerdotis filiam adduxit eamque Agamemnoni dedit in coniugium. Quod cum Chryses ad Agamemnonem deprecandum venisset ut sibi filiam redderet, non impetravit. Ob id Apollo exercitum eius partim fame <partim peste> prope totum consumpsit. Itaque Agamemnon Chryseida gravidam sacerdoti remisit, quae cum diceret se ab eo intactam esse, suo tempore peperit Crysen iuniorum et dixit se ab Apolline concepisse. Postea, Chryses Thoanti eos cum reddere vellet, Chryses audiit senior Agamemnonis Iphigeniam et Orestem filios esse; qui Chrysi filio suo quid veri esset patefecit, eos fratres esse et Chrysen Agamemnonis filium esse. Tum Chryses re cognita cum Oreste fratre Thoantem interfecit et inde Mycenae cum signo Dianae incolores pervenerunt⁴⁵.

Allorché Agamennone partì per Troia ed Achille giunse nella Messia, condusse altresì Criseide figlia del sacerdote di Apollo e la diede in concubinato ad Agamennone; Crise, recatosi presso Agamennone per chiedergli la restituzione di sua figlia, non la ottenne. Apollo per questa ragione decimò quasi l'intero esercito, parte per fame, parte con la peste, cosicché Agamennone restituì al sacerdote Criseide gravida, la quale sebbene sostenesse di non essere stata toccata da lui, giunto il tempo partorì Crise e disse che era stato concepito da Apollo. Dopo, volendo Crise il vecchio restituirli a Toante, venne a sapere che Oreste ed Ifigenia erano figli di Agamennone; questo rivelò a suo figlio Crise che ciò era vero, che essi erano fratelli e che Crise era figlio di Agamennone. Allora Crise, appreso questo, con il fratello Oreste uccise Toante e quindi tornarono incolumi a Micene con la statua di Diana.

L'intreccio, reso interessante dall'ambiguità del titolo, *Chryses*, omonimo di nonno e nipote, ha come esito l'inattesa rivelazione che fratellastro di Oreste e

⁴⁴ SCHIERL 2006, 192: «Pacuvius'Chryses handelte vermutlich davon, wie Orestes, Pylades und Iphigenie auf der Flucht vor Thoas zum jüngeren Cryses gelangten, dem Sohn von Cryseis und Agamemnon. Mit der Rettung der Flüchtenden war die Anagnorisis der Halbgeschwister verbunden».

⁴⁵ Hyg. *Fab.* 121. Si segue BORIAUD 2003, dove non è riportato il *locus deperditus*, segnalato nel testo da MARSHALL 2002; ed ancora da GASTI 2017.

di Ifigenia è il figlio generato da Agamennone con la prigioniera di guerra, Criseide. A legittimare, pertanto, l'appartenenza di questo figlio naturale alla famiglia di Agamennone è l'*anagnorisis*, che non va intesa soltanto in senso giuridico, bensì sotto il profilo morale poiché Crise verrà accettato e trattato al pari di un fratello legittimo da parte degli altri figli di Agamennone, come si evince dal finale del racconto: Crise ed Oreste uccideranno Toante e rientreranno insieme a Micene.

Non possiamo affermare con sicurezza quanto Pacuvio si sia attenuto a tale *fabula* o quali elementi abbia elaborato da questa – che evidentemente conosceva nell'originale – poiché non disponiamo del testo greco⁴⁶ per poterlo raffrontare a quello fornito da Iginio.

Si può tuttavia pensare che il drammaturgo abbia rielaborato la storia del sacerdote *Chryses* – e dell'omonimo nipote – risalente al ciclo troiano con tecnica e stile adatti ad una rappresentazione tragica di carattere filosofico e pedagogico. Dai frammenti pervenuti è altresì possibile arguire che volesse richiamare l'attenzione su alcune problematiche di rilevante interesse per la società dell'epoca: l'abuso delle prede di guerra; l'interdipendenza di timore e credenza nelle divinità, tra cui *fors-fortuna*; non da ultimo gli effetti dell'*anagnorisis* nelle dinamiche familiari. A completare i contenuti di questi temi principali concorrevano le scene in cui si dava risalto ad alcuni fondamentali principi etici, come la gratuità e la solidarietà manifestata da Oreste e Pilade, ed ancora la fraternità dimostrata da Ifigenia e da Crise.

4. SIGNIFICATO DEL *PLOT*. STILE COMUNICATIVO E IDEOLOGIA POLITICA IN PACUVIO

Dalla ricostruzione del *plot*, per quanto possibile realizzarla attraverso i *testimonia*, il cospicuo frammento *de fortuna* e mediante il parallelo con le *fabulae* di Iginio, si può desumere che l'intreccio del *Chryses* non rispondesse *stricto sensu* al canone tragico, poiché nel finale Oreste, con la collaborazione non solo del cugino Pilade, bensì di Elettra e del fratellastro Crise, riporta a Micene la statua di Artemide, spiando in tal modo il senso di colpa che lo aveva tormentato dopo il matricidio.

Se questa fosse la conclusione realmente data da Pacuvio al *plot*, il dramma presenterebbe un finale *soft* e pervaso di efficaci insegnamenti sotto il profilo psico-pedagogico e socio familiare. Il primo di tali insegnamenti concerne la conciliabilità dei rapporti tra componenti di una famiglia allargata, com'era di fatto quella creata da Agamennone con i figli avuti da compagne differenti; il

⁴⁶ Malgrado GASTI 2017 asserisca che pur se si giungesse ad una verifica dell'ipotesi di SCHWARTZ 1956 – secondo cui un papiro di Strasburgo (W.G. 332) della metà del II sec. d. C. riporterebbe il presunto originale greco di estratti tradotti da Iginio – rimarrebbe tuttavia un margine d'incertezza per il fatto che potrebbe trattarsi di una traduzione in greco dell'originale latino.

secondo attiene all'espiazione del matricidio ammessa dal responso oracolare; ultimo ma fondamentale elemento per la comprensione del senso interno alla trama è dato dal felice rientro a Micene, che sembra costituire una compensazione delle gravi traversie sofferte da Oreste di seguito alla vendetta compiuta.

Questo potrebbe essere stato il filo conduttore del *plot*, composto da *pièces* che mettevano in scena le varie sfaccettature della complessa trama di rapporti umani tra componenti di un'antica quanto discussa famiglia. Ma, lo snodo più significativo proviene dal fatto che – nella concezione di Pacuvio – le reazioni passionali ed i relativi sensi di colpa, pur gravando sui protagonisti del dramma, non dovevano essere imputate alla mutevolezza della fortuna, bensì alla *temeritas*.

È la *ratio* che – nel pensiero del drammaturgo – può rendere libero l'individuo e di conseguenza la collettività dalla prigionia della paura, matrice di *superstitio*, e dalle ingannevoli credenze nelle *sortes* e nella divinazione, profondamente radicate nell'uomo.

In base a tali elementi il *plot* del *Chryses* non rientrerebbe nel *cliché* della classica rappresentazione con finale infausto, ma sarebbe piuttosto da ritenersi un'originale anticipazione del dramma a lieto fine inteso a fornire un ammaestramento filosofico e pedagogico per condurre un'esistenza indenne dai deleteri effetti della scelleratezza. Un simile obiettivo poteva essere centrato a quell'epoca con il totale coinvolgimento del pubblico che Pacuvio, in quanto pittore⁴⁷, riusciva probabilmente ad attrarre mediante la cura dei dettagli scenografici, come proverebbe la stessa ideazione della dea bendata, efficacemente rappresentata su una sfera roteante. La sua, pertanto, era una tecnica comunicativa, fondata contestualmente sia sull'approfondimento filosofico di una tematica d'interesse generale – come quella sulla *fortuna* – sia sulla scenografica rappresentazione della dea e del naufragio di Oreste.

Nella contestuale messa in scena di questi elementi con l'ausilio delle macchine teatrali – di cui ci documentano i reperti archeologici – consisteva la novità apportata da Pacuvio al teatro di età repubblicana, promosso e sostenuto dal circolo filellenico degli Scipioni per l'attuazione del programma di educabilità dell'uomo e di evoluzione culturale del mondo romano.

La sapiente ripresa dei racconti di ascendenza troiana, elaborati in chiave filosofica e rappresentati con particolare cura delle scene, l'utilizzo dei macchinari sia per rendere il fragore della tempesta, sia per ricreare lo sfondo del tempio di Delfi o la comparsa delle Erinni o il moto delle onde marine e delle imbarcazioni, allettavano il pubblico e gli rendevano comprensibili i messaggi studia-

⁴⁷Cf. Plin. *HN* 35, 4, 19: *proxime celebrata est in foro boario aede Herculis Pacuvi poetae pictura* («recentemente è stata ammirata nel tempio di Ercole presso il foro Boario un'opera pittorica di Pacuvio»).

tamente lanciati da Pacuvio, per richiamare l'attenzione su importanti tematiche sociali e portare allo stato conscio i problemi legati o alla paura dell'ignoto o ad impensabili conflitti personali, famigliari e politici. Il *plot* del *Chryses* – da me approfondito in relazione altresì al personaggio di Oreste consacrato alla memoria letteraria dall'epica e dal teatro greco⁴⁸– fornisce un'eccellente lezione di *paideia* tanto più efficace in quanto fondata sulla comunicazione teatrale e su una speciale *vis* rappresentativa. Malgrado non siano pervenute le didascalie da cui trarre le indicazioni sui musicisti, è possibile immaginare che le note flautate degli strumenti musicali antichi ponessero l'accento sui passaggi più spettacolari ed emozionanti del *plot*, come il vorticoso roteare del globo di *fortuna* ed il naufragio di Oreste, le cui tumultuose vicende avevano dato vita al *tòpos* del *rex mendicus*, frequente negli autori di teatro⁴⁹, in quanto funzionale alla comunicazione scenica di un messaggio profondamente umano e nel contempo sapienziale.

Questo *tòpos* rappresentato dalla *persona*, ovvero dalla maschera di Oreste, acquista in Pacuvio particolare valore in quanto finalizzato ad avvertire lo spettatore dell'infondatezza delle *sortes*, che nei numerosi templi dedicati a *fortuna* venivano fatte estrarre dalle manine di un *puer* per poi essere interpretate dai sacerdoti della dea, la cui spropositata venerazione costituiva all'epoca un fenomeno molto preoccupante specie dal punto di vista politico. Riconduceva, infatti, al periodo monarchico e, in particolare, al regno di Servio Tullio, ritenuto il prediletto della *fortuna*, in quanto adottato da Tanaquilla⁵⁰, moglie di Tarquinio Prisco. Divenuto re, Servio Tullio aveva dedicato alla dea un tempio, dove ogni anno si celebravano le feste rituali in onore di *fortuna* che, secondo la credenza popolare, ricambiava Servio con il suo amore e la sua protezione.

Il fatto che alla fine del III sec. a. C. fosse sembrato opportuno all'*establishment* istituzionalizzare tale credenza con un proficuo culto di Stato a *Fortuna Publica Populi Romani*, aveva acceso un acuto e perdurante dibattito non solo tra gli intellettuali indipendenti dalla politica, come sarà Pacuvio, bensì tra gli statisti, come Cicerone, sbalordito dalle ripercussioni e dalla notevole incidenza che tale culto aveva nel sistema socio-economico di Roma, sotto il cui dominio era ormai quasi tutta l'Italia peninsulare ed alcune tra le regioni affacciate sul Mediterraneo.

⁴⁸ Cf. CONSOLI 2016, 105-110.

⁴⁹ Cf. Enn. *Scaen.* 339; Plaut. *Bacch.* 514; *Men.* 76; *Persa* 396; Ter. *An.* 816.

⁵⁰ Cf. CONSOLI 2016, 100-104. Plinio, nel solco di Festo (P.F. 85,3 L) ricorda altresì Tanaquilla con il nome preso dopo il trasferimento a Roma di *Gaia Caecilia*. Lo storico T. Livio (1, 34, 39, 41, 47) ne descrive la forte personalità per aver gestito tutta la carriera politica del marito, divenuto quinto re di Roma con il nome di Lucio (dall'etrusco *Luchmon*) Tarquinio Prisco. Con la sua rara capacità di rendersi credibile come interprete dei segni divini, Tanaquilla porterà al trono anche il figlio adottivo, Servio Tullio, che diverrà sesto re di Roma.

Il primo interrogativo che scaturisce dall'osservazione di questo scenario concerne i motivi che hanno indotto Pacuvio a preferire come esempio di mutata fortuna quello negativo del *rex/mendicus*, Oreste, piuttosto che quello positivo del *servus/rex*, Servio, erede di Tarquinio Prisco e Tanaquilla. Sarebbe banale pensare che tale scelta sia da ricondursi semplicemente alla formazione culturale magno greca del drammaturgo e alla sua profonda assimilazione dei miti e dei tragici greci. La scelta dell'esempio di Oreste non è ascrivibile soltanto a questo, bensì ad una temperie culturale e politica, cui il modello di Servio Tullio, rinfocolando culti e credenze introdotti a Roma dai re etruschi, sarebbe sembrato politicamente rischioso e controproducente per sviluppare una diatriba filosofica sulla dea bendata.

Il richiamare, invece, il conflitto psicologico sofferto da Oreste avrebbe fornito nuovi elementi per la riflessione e la discussione non solo sull'assurda fede nella mutevole dea, bensì sulle negatività che scaturiscono dalle intemperanze e che intaccano la vita del singolo e quella della società. Intorno a questi nuclei tematici si agitava la riflessione filosofica ed il pensiero razionalista di Pacuvio, volto alla ricerca di un *limes* che distinguesse dalla *sors-fors* la *virtus* su cui richiamare l'attenzione del pubblico.

Dagli elementi presi in esame si evince che Pacuvio è un autore non solo profondamente attento ai problemi sociali e di politica educativa, bensì convinto dell'efficacia peculiare del teatro nel presentarli all'intelligenza degli spettatori, al fine di sollecitarne la riflessione per trovare le soluzioni più adeguate a ridimensionarli.

5. TEATRO E INNOVAZIONE NELLA RICERCA SCIENTIFICA E DIDATTICA

La lezione fornita da Pacuvio con la rappresentazione della diatriba filosofica è la più convincente cui attualmente ci si possa attenere sia per la ricerca scientifica, sia per quella volta ad innovare efficacemente le modalità didattiche per la trasmissione del pensiero sapienziale.

Il porre studiamente sulla scena un'argomentazione dubitativa mediante un contrasto tra filosofi su una tematica di grande richiamo significa saper sollecitare più canali sensoriali e di percezione intellettuale.

Per comprendere l'efficacia di una tale operazione comunicativa basti pensare all'effetto che si determina per sinestesia quando assistiamo ad un capolavoro teatrale o quando osserviamo in una galleria museale un'opera d'arte di antichissima e raffinata fattura.

Poche ma incisive battute sceniche o i preziosi tratti di un'iconografia vascolare ci riconducono alla saga di un'intera famiglia, alle cause di una vendetta, coonestata dai costumi dell'epoca che vedevano nell'uccisione di Egisto un

esempio di pietà filiale compiuto da Oreste nei confronti del padre Agamennone.

Sappiamo che l'osservazione di un'opera d'arte fornisce *in re* informazioni eloquenti su famose vicende del passato e che, riconducendo il pensiero ad un mito complesso ed intrinsecamente legato all'epica omerica, stimola la cognizione ed il desiderio di approfondimento.

Poiché quest'effetto è confermato dal successo di pubblico che registrano i capolavori teatrali greco-romani, le collezioni museali e di reperti archeologici, nonché le mostre di manoscritti e di incunaboli, occorre chiedersi se non sarà più efficace riproporre la conoscenza e l'approfondimento del mondo antico, iniziando non dallo studio teorico dei monumenti letterari, ma piuttosto da un approccio *in medias res*, prendendo cioè l'avvio dalle rappresentazioni sceniche intese e commentate come lezioni di vita, di letteratura, di antropologia, di storia politica e sociale. In tal modo si recupererebbe tutto il potere del teatro e si potrebbe impostare una *paideia* dai contenuti coinvolgenti e persuasivi, fondata certamente sulla ricerca critico-filologica e storico-letteraria, ma volta in particolare a suscitare un acuto spirito di riflessione come antidoto al male del pensiero conformista e dell'appiattimento intellettuale.

Per attuare un tale obiettivo necessiterebbe soltanto l'accorgimento didattico di presentare l'autore – nella fattispecie Pacuvio – non con l'illustrazione a priori della vita e dei frammenti pervenuti, ma risalire invece a questi elementi partendo dalla proiezione – o ancora meglio – da uno spettacolo *live* cui assistere in un teatro antico, greco o romano. E tale spettacolo dovrebbe essere costituito da un insieme di *pièces* rese interdipendenti da un motivo unitario e contiguo con l'analogo del teatro greco: ad una scena tratta dall'*Ifigenia in Tauride* di Euripide potrebbe seguire – con l'intervento illustrativo del *coach* – quella della gara tra Oreste e Pilade di Pacuvio; ad un'altra dalle *Coefore* di Eschilo quella della diatriba *de fortuna*, allo scopo di far rilevare la differenza tra la concezione greca del 'fato' ineluttabile – che legava colpa a colpa, vendetta a vendetta – e quella invece della *sors-fors*, funzionale nel mondo romano alla divinazione ed alla cieca credenza nella dea, su cui Pacuvio inscena acutamente la discussione dei filosofi.

Questo potrebbe essere il paradigma di uno dei percorsi possibili per l'innovazione della metodologia didattica, volta alla tutela e trasmissione del teatro classico, nonostante che la produzione degli autori latini di età repubblicana sia pervenuta frammentaria.

Ovviamente, il percorso potrebbe essere variato ed arricchito – in base agli studi curriculari e alle esigenze di approfondimento manifestate dagli allievi – con visite *in itinere* ai musei dei teatri sia greci che romani ed ai relativi siti archeologici.

In realtà questa concezione dei percorsi didattici trae origine dalle riflessioni da me sviluppate sulla metodologia di approccio ai testi letterari, delineata ed auspicata nella seconda metà del '900 da Biliński⁵¹ e costantemente richiamata da Bettini, che l'ha perfezionata nel solco di Frazer⁵². Nel pensiero di questi studiosi nulla è tanto fuorviante per la comprensione di un autore quanto un metodo di analisi che si fondi e si limiti all'erudizione formale, senza ricercare i motivi ispiratori della sua opera nella temperie politico-culturale, da cui ha tratto origine, e senza approfondire sotto il profilo dell'etnologia, del folklore e dell'antropologia le ragioni che hanno determinato le credenze, i riti, i culti e i costumi di un popolo.

Meriterebbe, inoltre, di essere elaborata in chiave didattica – mediante un'accurata documentazione, fondata sulla contestuale analisi dei monumenti letterari e di quelli archeologici – la ricerca incentrata sulla musica e gli strumenti musicali dell'antichità. L'ausilio dell'iconografia vascolare e dei reperti forniti dall'archeologia⁵³, unitamente a quanto documentato dagli autori⁵⁴, concorrerebbe a chiarire alcuni aspetti ancora ignoti del teatro. La possibilità di risalire al tipo di musica e di strumenti che accompagnavano azioni e colpi di scena rappresentati nelle *pièces* eserciterebbe grande attrattiva e favorirebbe una più adeguata fruibilità dello spettacolo e comprensione del *plot*.

Impossibile immaginare che il viaggio per mare di Oreste – o alla volta di Delfi o verso la Tauride – non fosse valorizzato da un travolgente accompagnamento musicale, al pari del *match* con Pilade e delle scene più significative del *plot* sulle quali il drammaturgo intendeva richiamare maggiormente l'attenzione.

In definitiva, non occorre aggiungere che l'innovazione didattica qui prospettata è attualmente facilitata dai sistemi tecnologici, che permettono di trarre da *Youtube* stralci delle opere messe in scena al teatro greco di Siracusa.

Ma, allo scopo di attuare concretamente quest'innovazione metodologica resta uno snodo tanto impegnativo quanto imprescindibile che consiste nel coinvolgere i docenti dei licei e delle università, fornendo loro gli strumenti per realizzarla. Per conseguire tale obiettivo si dispone di due mezzi: uno legato alla prassi, ovvero incentrato su seminari e lezioni teatrali paradigmatiche a cura di specialisti del settore scientifico; l'altro fondato sulla teoria, cioè sullo studio delle pubblicazioni specializzate.

L'impiego di questi strumenti potrebbe favorire una straordinaria e proficua innovazione metodologica sia nella ricerca scientifica delle fonti e dei *testimonia* concernenti il teatro dell'antichità, sia nella loro trasmissione didattica.

⁵¹ BILIŃSKI 1962, 1-54.

⁵² BETTINI 2017, 117-121; FRAZER 1925, 1101-1132.

⁵³ Cf. PAOLUCCI/SARTI, 2012, 23-33.

⁵⁴ Cf. CONSOLI 2018, 55-79.

BIBLIOGRAFIA

- ACHARD 1989 = G. Achard, *Rhétorique à Herennius*, Parigi 1989.
- ACHARD 1994 = G. Achard, *Cicéron. De l'invention*, Parigi 1994.
- ALFONSI 1968 = L. Alfonsi, *Tra Euripide e Lucrezio*, "Hermes" 96 (1968), 118-121.
- ANDREAU/DESCAT 2009 = J. Andreau, R. Descat, *Gli schiavi nel mondo greco e romano*, Bologna 2009.
- ARGENIO 1959 = R. Argenio, *Marco Pacuvio. I frammenti dei drammi ricostruiti e tradotti da R. Argenio*, Torino 1959.
- ARTIGAS 1992 = E. Artigas, *Aire i terra a Eurípides, a Pacuvi i a Lucreci*, in E. Artigas, J. Zaragoza (edd.), *Homenatge a Josep Alsina*, vol. II, Tarragona 1992, 151-155.
- ARTIGAS 2009 = E. Artigas, *Marc Pacuvi. Tragèdies*, Barcellona 2009.
- BARWICK 1964 = C. Barwick, *Flavii Sosipatri Charisii Artis grammaticae libri V* (ed. corr. F. Kühnert), Lipsia 1964.
- BETTINI 2017 = M. Bettini, *A che servono i Greci e i Romani?*, Torino 2017.
- BIELER 1957 = L. Bieler, *Anicii Manlii Severini Boethii Philosophiae Consolatio* (CCSL 94), Turnhout 1957.
- BILIŃSKI 1962 = B. Biliński, *Contrastanti ideali di cultura sulla scena di Pacuvio*, "Acc. Polacca Sc. Lett." 16 (1962), 1-54.
- BLÄNSDORF 2011 = J. Blänsdorf, *Fragmenta Poetarum Latinorum*, Berlin/New York 2011.
- BORIAUD 2003 = J.Y. Boriaud, *Hygin. Fables*, Parigi 2003.
- BOTHE 1840³ = F.H. Bothe, *Poetae scenici Latinorum*, vol. V, pars I, Lipsia 1840³.
- BRÉGUET 1980 = E. Bréguet, *Cicéron. La République*, Parigi 1980.
- CALBOLI 1969 = G. Calboli, *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium*, Bologna 1969.
- CANTARELLA 1995 = E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. La donna nell'antichità greca e romana*, Milano 1995².
- CERRI 2018 = G. Cerri, *Omero. Iliade*, Milano 2018¹¹.
- CONSOLI 2014 = M.E. Consoli, *Quintus Ennius. Fortuna ed Enigmi*, Lecce 2014.
- CONSOLI 2016 = M.E. Consoli, *Fors-Fortuna in Marco Pacuvio e nel mondo romano*, Lecce 2016.
- CONSOLI 2018 = M.E. Consoli, *Gli strumenti musicali in Virgilio*, in G. Tagliamonte, M. Spedicato (edd.), *L'inesauribile curiosità. Studi in memoria di G. Carlucio*, Lecce 2018, 55-79.
- DANGEL 1998 = J. Dangel, *Tragédie républicaine méconnue: les actes fondateurs de Livius Andronicus*, "PALLAS" 49 (1998), 53-71.
- D'ANNA 1967 = G. D'Anna, *M. Pacuvii Fragmenta*, Roma 1967.
- DEL RÍO 1593 = M.A. Del Río, *Syntagma tragoediae Latinae*, Anversa 1593.

- FANTHAM 2003 = E. Fantham, *Pacuvius. Melodrama, Reversals and Recognitions*, in D. Braund, C. Gill (edd.), *Myth, History and Culture in Republican Rome*, Exeter 2003.
- FINLEY 1990 = J. M. Finley, *La schiavitù nel mondo antico*, Roma-Bari 1990.
- FRAZER 1925 = J. Frazer, *Il ramo d'oro*, Roma 1925.
- GARBARINO 1973 = G. Garbarino, *Roma e la filosofia greca dalle origini alla fine del II sec. a. C.*, vol. II, Torino 1973.
- GASTI 2017 = F. Gasti, *Igino. Miti del mondo classico*, Ariccia 2017.
- GILDENHARD 2007 = I. Gildenhard, *Virgil vs Ennius, or The Undoing of the Annalist*, in W. Fitzgerald, E. Gowers (edd.), *Ennius Perennis: the Annals and Beyond*, Cambridge 2007.
- GIOMINI 1975 = R. Giomini, *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia. De divinatione, De fato, Timaeus*, Lipsia 1975.
- GIOMINI 1995 = R. Giomini, *M. Tulli Ciceronis. De optimo genere oratorum*, Roma 1995.
- GOULD 1980 = J. Gould, *Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens*, "JHS" 100 (1980), 38-59.
- GRILLI 1975 = A. Grilli, *La vicenda di Oreste e Ifigenia in Igino* (fab. 120-121), "RFIC" 103 (1975), 154-156.
- KEIL 1857 = H. Keil, *Diomedis Artis grammaticae libri III*, in *Grammatici Latini*, vol. I, 297-529, Lipsia 1857 (reimpr. Cambridge 2009).
- KLOTZ 1953 = A. Klotz, *Scaenicorum Romanorum fragmenta*, vol. I, Monaco 1953.
- LANOWSKI 1962 = J. Lanowski, *Histoire des fragments des tragedies de Livius Andronicus*, "EOS" 51 (1962), 65-77.
- LASSANDRO/MICUNCO 2007 = D. Lassandro, G. Micunco, *Opere politiche e filosofiche di M. Tullio Cicerone*, vol. III, Torino 2007.
- LINDSAY 1913 = W.M. Lindsay, *Sexti Pompei Festi De verborum significatu quae supersunt, cum Pauli Epitome*, Lipsia 1913 (reimpr. Hildesheim 1965).
- LUISI 2001 = A. Luisi, *Il perdono negato. Ovidio e la corrente filoantoniana*, Bari 2001.
- MARINONE 2005 = N. Marinone, *Opere politiche e filosofiche di M. Tullio Cicerone*, vol. II, Torino 2005.
- MARSHALL 1968 = P.K. Marshall, *A. Gellii. Noctes Atticae*, Oxford 1968 (ed. corr. 1990).
- MARSHALL 2002 = P.K. Marshall, *Hyginus. Fabulae*, Monaco/Lipsia 2002.
- MORESCHINI 2005 = C. Moreschini, *M. Tullius Cicero. De finibus bonorum et malorum*, Monaco-Lipsia 2005.
- PAOLUCCI-SARTI 2012 = G. Paolucci, S. Sarti, *Musica e Archeologia: reperti, immagini e suoni dal mondo antico*, Roma 2012.
- PARATORE 2005 = E. Paratore, *Storia del Teatro Latino*, Venosa 2005.
- PEASE 1955 = A.S. Pease, *M. Tulli Ciceronis De natura deorum*, Cambridge-Massachusetts 1955.

- 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, 87-112.
- POHLENZ 1918 = M. Pohlenz, *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia. Tusculanae disputationes*, Lipsia 1918 (reimpr. Stoccarda 1982).
- RAFFEI 1770 = S. Raffei, *Dissertazione sopra il Crise di Marco Pacuvio*, Roma 1770.
- REGGIANI 1979 = R. Reggiani, *I proemi degli Annales di Ennio: programma letterario e polemica*, Roma 1979.
- REYNOLDS 1998 = L.D. REYNOLDS, *M. Tulli Ciceronis De finibus bonorum et malorum libri quinque*, Oxford 1998.
- RIBBECK 1875 = O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Lipsia 1875.
- RIZZELLI 2000 = G. Rizzelli, *Le donne nell'esperienza giuridica di Roma antica. Il controllo dei comportamenti sessuali. Una raccolta di testi*, Lecce 2000.
- RUIZ DE ELVIRA 1977 = A. Ruiz de Elvira, *Pílades, Orestes e Ifigenia*, "CFC" 12 (1977), 47-58.
- SBLENDORIO CUGUSI 1982 = M.T. Sblendorio Cugusi, *M. P. Catonis Orationum Reliquiae*, Torino 1982.
- SCHAPS 1975 = D. Schaps, *Women in Greek Inheritance Law*, "CQ" 25 (1975), 53-57.
- SCHAPS 1979 = D. Schaps, *Economic Rights of Women in Ancient Greece*, Edimburgo 1979.
- SCHIERL 2006 = P. Schierl, *Die Tragödien des Pacuvius*, Berlino 2006.
- SCHRIJVER 1620 = P. Schrijver, *Collectanea veterum tragicorum*, Leida 1620.
- SIMBECK 1980 = K. Simbeck, *M. Tullius Cicero. Cato Maior, Laelius*, Stoccarda 1980.
- SLATER 2000 = N.W. SLATER, *Religion and Identity in Pacuvius's Chryses*, in G. Manuwald (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, 315-323.
- STEPHANUS 1564 = H. Stephanus, *Fragmenta poetarum veterum Latinorum, quorum opera non extant*, Ginevra 1564.
- TIXI 2017 = M. Tixi, *Ossequente. Il libro dei prodigi*, Milano 2017.
- TRAGLIA 1986 = A. Traglia, *Poeti latini Arcaici. Livio Andronico, Nevio, Ennio*, Torino 1986.
- WESTMAN 1980 = R. Westman, *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia. Orator*, Lipsia 1980.
- WINTERBOTTOM 1994 = M. Winterbottom, *M. Tulli Ciceronis. De officiis*, Oxford 1994.

APPENDICE



Fig. 1 – Crise prega Agamennone di rendergli la figlia.
Cratere attico a figure rosse c. 360-350 a. C., ritrovato a Taranto.
Musée du Louvre – Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines. N. inv. K 1.



Fig. 2 – Oreste uccide la madre.
Anfora pestana (H5739) a figure rosse attribuita al Pittore di Würzburgh IV a. C.
J. Paul Getty Museum, Malibu CA.
N. inv. 80.AE.155.1



Fig. 3 – Oreste e Pilade incontrano Ifigenia.

Vaso greco.

Musée du Louvre – Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines. N. inv. K 404.

Frammenti sulla scena (online)

Studi sul dramma antico frammentario

Università degli Studi di Torino

Centro Studi sul Teatro Classico

<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>

www.teatroclassico.unito.it

ISSN 2612-3908

0 • 2019



LYCURG. *LEOC.* 97-101 E *CEG* 594:

LA ΠΑΙΔΕΙΑ DI UN FRAMMENTO EURIPIDEO

(FR. 360 K. = 12 SONNINO) SULLA SCENA GIUDIZIARIA

E FUNEBRE

ANDREA GIANNOTTI

DURHAM UNIVERSITY

andrea.giannotti@durham.ac.uk

andrea.giannotti1990@gmail.com

Al termine dell'articolo *The Ephebic Oath in Fifth-Century Athens* del 1977, Peter Siewert auspicava a «further studies and additional parallels»¹ per poter ricostruire l'antico giuramento civico ateniese. In una breve nota², tra alcuni indizi sui testi da analizzare, troviamo indicato un frammento di Euripide dall'*Eretteo* (360 K. = 12 Sonnino³), citato da Licurgo nella *Contro Leocrate*. Il frammento venne menzionato dall'oratore per dimostrare ai giudici dell'Areopago quanto Leocrate, fuggendo dalla battaglia di Cheronea nel 338 a.C., avesse trasgredito il dovere civico rigorosamente rispettato, invece, dalla Prassitea euripidea. Nel monologo della moglie di Eretteo, infatti, si poteva prendere atto di cosa fosse capace una cittadina presa da folle e devoto amore per la patria: il sacrificio della figlia per la salvezza di Atene era il giusto prezzo da pagare per proteggere la propria terra.

Dato che Siewert aveva indicato tale frammento come possibile testo letterario che alludesse ad un giuramento/codice civico del V a.C., e dato che Licurgo citò

¹ SIEWERT 1977, 107.

² Cf. SIEWERT 1977, 108-109, n. 36.

³ Cf. SONNINO 2010, 248-288 per un esauriente commento critico del frammento.

tale frammento (insieme ad altri passi letterari) proprio dopo il giuramento efebico del IV a.C. (*Leoc.* 77), possiamo ipotizzare l'esistenza di un codice civico-giuridico, a monte del giuramento efebico del IV a.C., al quale l'*Eretteo* di Euripide potesse far riferimento? Dal momento che il testo euripideo contiene elementi che si possono inserire in un cosiddetto codice di regole civiche, l'ipotesi sembra possibile. Nonostante il fatto che non siamo in possesso di alcuna testimonianza diretta di un simile codice, non possiamo esimerci dall'ipotizzare un "codice non scritto"⁴, una sorta di patrimonio culturale che la memoria sociale ateniese riconoscesse come legittimo: basti pensare al celebre tema delle leggi scritte e non scritte⁵ nell'*Antigone* di Sofocle per capire quanto fosse sentita la questione del rispetto degli ἄγραπτα κάσφαλή θεῶν νόμιμα, «le leggi non scritte e chiare degli dei» (*Soph. Ant.* 454-455).

Sarà perciò necessario capire il motivo per cui Licurgo citò in tribunale tale frammento, mettendo in evidenza il messaggio educativo e civico della tragedia euripidea al fine di ampliare la tesi di Siewert. Si vedrà che il frammento dell'*Eretteo* contiene davvero riferimenti ad un testo (forse non scritto) sul dovere civico⁶ e che, rappresentato per così dire sulla scena giudiziaria, esso doveva valere come emblematica norma giudiziaria che Leocrate aveva disatteso. A sostegno di tale tesi, si prenderà in considerazione anche un'epigrafe funeraria del IV a.C. (*CEG* 594, recentemente analizzata da Tsagalis)⁷ il cui testo, nel celebrare il sacrificio e la rettitudine del defunto, pare ispirarsi proprio al frammento di Euripide: il defunto viene lodato «per non aver trasgredito le leggi degli illustri antenati» (4), proprio come Prassitea dice di se stessa e della sua azione (45). Sembraerebbe,

⁴ Cf. e.g. THOMAS 1995, 61: «[...] the unwritten laws — the laws of the gods, unquestioned rules that you should look after your parents and so on — commanded the highest respect in the 5th century. So even in the Athenian democracy, attitudes to written law were ambivalent and the relation of written law to the 'unwritten laws' curiously enigmatic. After 403, the use of 'unwritten laws' was banned for *Athenian* magistrates, yet there seems to have been no statute specifically banning incest, which obviously remained prohibited by the force of social disapproval. Aristotle could still say that 'customary laws' (οἱ κατὰ τὰ ἔθνη) have more weight and relate to more important matters than written law, and a man may be a safer ruler than the written law, but not safer than customary law (*Pol.* 1287b)».

⁵ Cf. anche Th. 2, 37, 3: ἀνεπαχθῶς δὲ τὰ ἴδια προσομιλοῦντες τὰ δημόσια διὰ δέος μάλιστα οὐ παρανομοῦμεν, τῶν τε αἰεὶ ἐν ἀρχῇ ὄντων ἀκροάσει καὶ τῶν νόμων, καὶ μάλιστα αὐτῶν ὅσοι τε ἐπ' ὠφελίᾳ τῶν ἀδικουμένων κείνται καὶ ὅσοι ἄγραφοι ὄντες αἰσχύνην ὁμολογουμένην φέρουσιν («Mentre ci regoliamo nei nostri rapporti privati senza offendere, nella vita pubblica non ci comportiamo in modo illegale, soprattutto a causa del rispetto, perché diamo ascolto a coloro che di volta in volta sono in carica e alle leggi, specialmente quelle che sono stabilite per aiutare le vittime di ingiustizia e quelle che, senza essere scritte, portano a chi le viola una vergogna comunemente riconosciuta.» Trad. it. di DONINI 1982, 335).

⁶ Come ha sottolineato LIDDEL 2007, 104: «Lycurgus based his case not on one particular crime of Leocrates, but on the grounds that he had failed to fulfill a number of civic obligations routinely expected of the Athenian citizen, some pertaining to law and others not pertaining to law».

⁷ Cf. TSAGALIS 2007.

dunque, che a monte dell'epigrafe, dell'orazione e della tragedia ci sia un codice etico o giuramento civico giuridicamente riconosciuto all'epoca, o comunque ben saldo nella mente dei cittadini ateniesi.

Ecco il lungo passo di Licurgo, che fornisce sia un riassunto del mito e della tragedia euripidea sia la diretta citazione dall'*Eretteo*:

Καίτοι σκέψασθε, ὦ ἄνδρες· οὐ γὰρ ἀποστήσομαι τῶν παλαιῶν· ἐφ' οἷς γὰρ ἐκεῖνοι ποιοῦντες ἐφιλοτιμοῦντο, ταῦτα δικαίως ἂν ὑμεῖς ἀκούσαντες ἀποδέχοισθε. φασὶ γὰρ Εὐμόλπον τὸν Ποσειδῶνος καὶ Χιόνης μετὰ Θρακῶν ἐλθεῖν τῆς χώρας ταύτης ἀμφισβητοῦντα, τυχεῖν δὲ κατ' ἐκείνους τοὺς χρόνους βασιλεύοντα Ἐρεχθέα, γυναῖκα ἔχοντα Πραξιθέαν τὴν Κηφισοῦ θυγατέρα. μεγάλου δὲ στρατοπέδου μέλλοντος αὐτοῖς εἰσβάλλειν εἰς τὴν χώραν, εἰς Δελφοὺς ἰὼν ἠρώτα τὸν θεὸν τί ποιῶν ἂν νίκην λάβοι παρὰ τῶν πολεμίων. χρήσαντος δ' αὐτῷ τοῦ θεοῦ, τὴν θυγατέρα εἰ θύσειε πρὸ τοῦ συμβαλεῖν τῷ στρατοπέδῳ, κρατήσῃ τῶν πολεμίων, ὁ δὲ τῷ θεῷ πειθόμενος τοῦτ' ἔπραξε, καὶ τοὺς ἐπιστρατευομένους ἐκ τῆς χώρας ἐξέβαλε. διὸ καὶ δικαίως ἂν τις Εὐριπίδην ἐπαινέσειεν, ὅτι τὰ τ' ἄλλ' ὧν ἀγαθὸς ποιητῆς καὶ τοῦτον τὸν μῦθον προείλετο ποιῆσαι, ἡγούμενος κάλλιστον ἂν γενέσθαι τοῖς πολίταις παράδειγμα τὰς ἐκείνων πράξεις, πρὸς ἃς ἀποβλέποντας καὶ θεωροῦντας συνεθίζεσθαι ταῖς ψυχαῖς τὸ τὴν πατρίδα φιλεῖν. ἄξιον δ', ὦ ἄνδρες δικασταί, καὶ τῶν ἱαμβείων ἀκοῦσαι, ἃ πεποίηκε λέγουσαν τὴν μητέρα τῆς παιδός. ὄψεσθε γὰρ ἐν αὐτοῖς μεγαλοψυχίαν καὶ γενναϊότητα ἀξίαν καὶ τῆς πόλεως καὶ τοῦ γενέσθαι Κηφισοῦ θυγατέρα.

ΡΗΣΙΣ ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ

τὰς χάριτας ὅστις εὐγενῶς χαρίζεται,
 ἦδιον ἐν βροτοῖσιν· οἱ δὲ δρῶσι μὲν,
 χρόνῳ δὲ δρῶσι, δυσγενέστερον . . .
 ἐγὼ δὲ δώσω τὴν ἐμὴν παιῖδα κτανεῖν.
 λογιζομαι δὲ πολλά· πρῶτα μὲν πόλιν 5
 οὐκ ἂν τιν' ἄλλην τῆσδε βελτίῳ λαβεῖν·
 ἢ πρῶτα μὲν λεῶς οὐκ ἐπακτὸς ἄλλοθεν,
 αὐτόχθονες δ' ἔφνυμεν· αἱ δ' ἄλλαι πόλεις
 πεσσῶν ὁμοίως διαφοραῖς ἐκτισμέναι 10
 ἄλλαι παρ' ἄλλων εἰσὶν εἰσαγώγιμοι.
 ὅστις δ' ἀπ' ἄλλης πόλεος οἰκίση πόλιν,
 ἀρμὸς πονηρὸς ὥσπερ ἐν ξύλῳ παγεῖς,
 λόγῳ πολίτης ἐστί, τοῖς δ' ἔργοισιν οὔ.
 ἔπειτα τέκνα τοῦδ' ἕκατι τίκτομεν,
 ὡς θεῶν τε βωμοὺς πατρίδα τε ὀρώμεθα. 15
 πόλεως δ' ἀπάσης τοῦνομ' ἐν, πολλοὶ δὲ νιν
 ναίουσι· τούτους πῶς διαφθεῖραί με χρή,
 ἐξὸν προπάντων μίαν ὑπερδοῦναι θανεῖν;

εἶπερ γὰρ ἀριθμὸν οἶδα καὶ τοῦλάχιστος
 τὸ μείζον, †ένός† οἶκος οὐ πλεῖον σθένει 20
 πταίσας ἀπάσης πόλεος οὐδ' ἴσον φέρει.
 εἰ δ' ἦν ἐν οἴκοις ἀντὶ θηλειῶν στάχυς
 ἄρσην, πόλιν δὲ πολεμία κατεῖχε φλόξ,
 οὐκ ἂν νιν ἐξέπεμπον εἰς μάχην δορός,
 θάνατον προταρβοῦσ'· ἀλλ' ἔμοιγ' εἴη τέκνα, 25
 <ᾶ> καὶ μάχοιτο καὶ μετ' ἀνδράσιν πρόποι,
 μὴ σχήματ' ἄλλως ἐν πόλει πεφυκότα.
 τὰ μητέρων δὲ δάκρυ' ὅταν πέμπη τέκνα,
 πολλοὺς ἐθήλυν' εἰς μάχην ὀρμωμένους.
 μισῶ γυναικῆς αἴτινες πρὸ τοῦ καλοῦ 30
 †ζῆν παῖδας εἶλοντο καὶ παρήνεσαν κακά.
 καὶ μὴν θανόντες γ' ἐν μάχῃ πολλῶν μέτα
 τύμβον τε κοινὸν ἔλαχον εὐκλειάν τ' ἴσην·
 τῆμῃ δὲ παιδί στέφανος εἷς μιᾶ μόνη
 πόλεως θανούση τῆσδ' ὕπερ δοθήσεται, 35
 καὶ τὴν τεκοῦσαν καὶ σὲ δύο θ' ὁμοσπόρω
 σώσει· τί τούτων οὐχὶ δέξασθαι καλόν;
 τὴν οὐκ ἐμὴν < > πλὴν φύσει δώσω κόρην
 θῦσαι πρὸ γαίας. εἰ γὰρ αἰρεθήσεται
 πόλις, τί παιδῶν τῶν ἐμῶν μέτεστί μοι; 40
 οὐκ οὐκ ἅπαντα τοῦν γ' ἐμοὶ σωθήσεται;
 †ἄρξουσί τ' ἄλλοι, τήνδ' ἐγὼ σώσω πόλιν.
 ἐκεῖνο δ' οὐ <τὸ> πλείστον ἐν κοινῷ μέρος,
 οὐκ ἔσθ' ἐκούσης τῆς ἐμῆς ψυχῆς ἄτερ
 προγόνων παλαιὰ θέσμι' ὅστις ἐκβαλεῖ· 45
 οὐδ' ἀντ' ἐλάας χρυσέας τε Γοργόνος
 τρίαιναν ὀρθὴν σταῖσαν ἐν πόλεως βάθροις
 Εὐμόλπος οὐδὲ Θορῆξ ἀναστέψει λεώς
 στεφάνοισι, Παλλὰς δ' οὐδαμοῦ τιμήσεται.
 χρῆσθ', ὦ πολίται, τοῖς ἐμοῖς λοχεύμασιν, 50
 σῶζεσθε, νικᾶτ'· ἀντὶ γὰρ ψυχῆς μιᾶς
 οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ τήνδ' ἐγὼ σώσω πόλιν.
 ὦ πατρίς, εἶθε πάντες οἱ ναίουσίν σε
 οὕτω φιλοῖεν ὡς ἐγὼ· καὶ ῥαδίως
 οἰκοῖμεν ἂν σε, κούδεν ἂν πάσχοις κακόν.

Ταῦτα, ὦ ἄνδρες, τοὺς πατέρας ὑμῶν ἐπαίδευε. φύσει γὰρ οὐσῶν φιλοτέκνων πασῶν τῶν γυναικῶν, ταύτην ἐποίησε τὴν πατρίδα μᾶλλον τῶν παιδῶν φιλοῦσαν, ἐνδεικνύμενος ὅτι εἶπερ αἱ γυναῖκες τοῦτο τολμήσουσι ποιεῖν, τοὺς γ' ἄνδρας ἀνυπέμβλητόν τινα δεῖ τὴν εὐνοίαν ὑπὲρ τῆς πατρίδος ἔχειν, καὶ μὴ φεύγειν αὐτὴν ἐγκαταλιπόντας μηδὲ καταισχύνειν πρὸς ἅπαντας τοὺς Ἕλληνας, ὥσπερ Λεωκράτης.

E considerate anche questo, giudici (parlerò ancora degli antichi): sarebbe infatti ingiusto che voi ascoltaste prestando attenzione al modo in cui essi agivano per ottenere buona fama. Raccontano dunque che Eumolpo, figlio di Poseidone e Chione, venne insieme ai Traci per ottenere il potere su questa terra; a quel tempo era re Eretteo, che aveva come moglie Prassitea, la figlia di Cefiso. Un grande esercito stava per invadere la nostra terra; Eretteo andò allora a Delfi a chiedere al dio che cosa doveva fare per ottenere una vittoria sui nemici. L'oracolo gli vaticinò che, se egli avesse sacrificato la figlia prima che i due eserciti si scontrassero, avrebbe avuto la meglio sui nemici: Eretteo allora ubbidì al dio e lo fece, cacciando così gli invasori dalla nostra terra. Sarebbe perciò giusto lodare Euripide. Tra i molti motivi per cui questi fu grande poeta c'è la scelta di mettere in scena questo mito, ritenendo che le gesta di costoro sarebbero state un bellissimo esempio per i cittadini: contemplandole e osservandole, essi si sarebbero infatti abituati in cuor loro ad amare la patria. È quindi giusto, o giudici, ascoltare anche i versi nei quali Euripide fa parlare la madre della ragazza. Avete modo infatti di vedere in essi la grandezza d'animo e la nobiltà degne della città e della figlia di Cefiso.

RHESIS DA EURIPIDE

Se uno fa favori con larghezza, nulla è più bello agli occhi dei mortali. Se poi li fa, ma lento ... †non si addice†! Io sì, darò mia figlia perché muoia, per più d'una ragione. Innanzi tutto, non puoi trovar città miglior di questa, con gente — questo è il punto — non straniera, autoctona. Le altre città le popolano come con mosse di pedine al gioco, introdotte da fuor, da questo o quello! Ma chi, da una città, altra ne popola è una giuntura fatta mal su una trave: cittadino a parole non di fatto. Lo scopo, poi, dell'aver figli è questo: aver salva la patria coi suoi altari. Un nome solo ha la città, ma molti cittadini. Debbon perir, se una ne posso dar che muoia al loro posto? Se contar so e il più dal men distinguo, la casa rovinata di uno solo né conta o è pari a una città in rovina. Se avessi in casa, anziché figlie, un maschio e lambisse la città fuoco nemico, gli avrei mai risparmiato quella guerra, morte temendo? No, vorrei, piuttosto, figli guerrieri. Spicchino tra i maschi, non sian nella città vuote parvenze! Ché quando lacrime di madri scortano figli in guerra, il languor s'insinua in molti. Odio le donne che, †anziché il bene, scelsero il mal, dei figli per premura†. Ma è quando i figli muoiono in battaglia che essi han, con molti, tomba e pari gloria! Mia figlia, poi, per la città immolata, sola godrà indivisa una corona. Alla sua madre, a te, e alle due sorelle darà salvezza. È forse sconveniente? Darò chi solo per natura è figlia, perché per la città venga immolata. Presa la patria, han senso forse i figli? Per quanto è in me: non tutto sarà salvo? Altri non regneran sulla città salvata? Quel che più conta per il bene comune, non avverrà che, contro al mio volere, sovverta alcun le leggi antiche avite. Né, anziché olivo o Gorgone dorata, coronerà il tridente sulla rocca. Eumolpo con il popolo suo tracio, sicché d'onor svilita resti Palla. Sfruttate i figli miei, o cittadini, salvatevi e vincete, ché, per una

vita, non perderò questa città. Patria mia, magari quanti t'abitano del mio amor t'amassero. Facilmente vivremmo in te al riparo d'ogni male.

Questi versi, giudici, educavano i nostri padri. Tutte le donne per natura amano i figli, il poeta rappresentò invece costei nell'atto di amare più la patria dei figli, indicando che, se anche le donne hanno l'ardire di farlo, a maggior ragione bisogna che gli uomini abbiano per la patria una benevolenza infinita, e non devono fuggire abbandonandola o disonorarla avanti a tutti i Greci, come ha fatto Leocrate.⁸

Partiamo dal primo punto in questione: per quale motivo Licurgo citò in tribunale un frammento euripideo? Le risposte a questa domanda sono state molteplici, ma nessuno ha mai ipotizzato che il frammento tragico potesse contenere allusioni ad un contemporaneo codice etico-giuridico, probabilmente non scritto, come si è detto, ma collettivamente riconosciuto dalla società ateniese. Se si fosse davvero trattato di un valido codice etico-giuridico, si potrebbe obiettare che l'imputato, Leocrate, fu assolto dal momento che formalmente non aveva commesso alcuna infrazione giudiziaria. Tuttavia l'assoluzione di un accusato per trasgressione della legge (tanto quanto l'incriminazione di un innocente) non dovrebbe destare troppo stupore, visti i clamorosi e non sempre infallibili verdetti dell'antica giustizia ateniese causati dalla volubilità del parere dei votanti (si pensi a Socrate nel 399 a.C. o ad Eschine nel 330 a.C.⁹). Come afferma Taddei, i motivi di interesse dell'orazione di Licurgo sono «altri rispetto al semplice verdetto conclusivo»¹⁰ e, per quanto riguarda il presente contributo, risiedono nella citazione tragica all'interno del discorso giudiziario. A giudizio di Steinbock (sulla scia di Allen¹¹), il discorso di Licurgo è inusuale «for its exuberant use of mythological and historical examples»¹², ovvero: il giuramento efebico (77); il mito del sacrificio del re Codro (84-89); la storia della punizione di Callistrato (93); la storia di un giovane che salva il padre (95-96); la citazione dall'*Eretteo* di Euripide (100-101); un passo tratto da Hom. *Il.* 15, 494-499 (103); una citazione da

⁸ Testo e traduzione italiana di Licurgo di TADDEI 2012, 173-177. Testo del frammento euripideo di KANNICHT 2004, 398-402. Traduzione italiana del frammento euripideo di SONNINO 2010, 424-426.

⁹ Anche se Eschine perse la causa contro Demostene, le sue argomentazioni sono generalmente riconosciute come giuste e valide (cf. *e.g.* GWATKIN 1957; ma cf. HARRIS 1994 [con revisioni in HARRIS 2000, 59-67; 2013, 225-233] e 2017).

¹⁰ TADDEI 2012, 7.

¹¹ Cf. ALLEN 2000.

¹² STEINBOCK 2011, 280.

Tyrt. fr. 6 G.-P. = 10 W. (107); il testo del monumento agli ateniesi morti a Maratona e del monumento agli Spartani morti alle Termopili (109)¹³; quattro storie di traditori puniti (112-113, 117-118, 120-121, 127); la citazione di una legge spartana (128-130); una citazione di un poeta anonimo¹⁴ (132). Sia Allen che Steinbock rimangono colpiti dal grande utilizzo, da parte dell'oratore, di simili citazioni ed esempi tratti dalla storia e dal mito e notano che gli unici paralleli oratori (senza contare gli epitaffi) che contengono esempi mitologici e storici sono da ritrovarsi in Demostene (18, 180: Cresfonte, Creonte ed Enomao) e Eschine (1, 128-129, 144, 142-150, 151-152: Omero, Euripide, Esiodo, Omero, Omero, Euripide [dalla *Stenebea*¹⁵ e dal *Fenice*¹⁶, entrambe le tragedie di argomento fortemente giuridico]). Tuttavia se prendiamo in considerazione Demostene, le uniche citazioni che questi fa non sono troppo estranee a nozioni giudiziarie: la tragedia euripidea *Cresfonte*¹⁷ trattava di vendetta, indagini, crimini e riappropriazione di beni; l'*Antigone* di Sofocle (della quale Eschine venne accusato da Demostene¹⁸ di fare troppe citazioni) era incentrata, come ben noto, sulla questione del rispetto delle leggi scritte e non scritte; l'*Enomao* sofocleo¹⁹ doveva contenere omicidi (quelli dello stesso Enomao e di Mirtilo) e false accuse (quelle contro Mirtilo da parte di Ippodamia). Da quanto risulta Demostene non utilizzava citazioni letterarie e mitologiche esclusivamente per gusto di erudizione: presumibilmente il contesto giudiziario ricopriva un certo ruolo. Demostene faceva uso di citazioni letterarie anche per schernire i suoi avversari (specialmente Eschine) e per dimostrare la sua cultura letteraria. Ciò nonostante, dovremmo tenere a mente l'ancora valido articolo di Perlman²⁰, il quale, nella sua analisi delle citazioni letterarie nell'oratoria del IV a.C., si chiede quale funzione abbiano tali citazioni. La risposta, dopo aver preso in considerazione i casi di Eschine e Licurgo, è la seguente:

The quotations are clearly used in anticipation of the opponent's arguments, for refutation of the opponent's arguments, and even for turning them against himself; they also serve as an embellished point of illustration the antagonist's behaviour and as advice to the jury. But there seems to be a still more important cause for these quotations. In both cases — that of Aeschines

¹³ I due epigrammi sono generalmente attribuiti a Simonide di Ceo (cf. Simon. 88D² e 92D²). La paternità dei due frammenti rimane dibattuta: PAGE 1981, 225 sqq. argomenta che l'autore non sia Simonide, mentre ERBSE 1998 sostiene che sia Simonide.

¹⁴ Cf. *TrGF adesp.* F297 K.-Sn.

¹⁵ Cf. KANNICHT 2004, 645-656.

¹⁶ Cf. KANNICHT 2004, 845-855.

¹⁷ Cf. KANNICHT 2004, 477-493.

¹⁸ Cf. D. 19, 246-247.

¹⁹ Cf. RADT 1977, 380-385.

²⁰ Cf. PERLMAN 1964.

against Timarchus and that of Lycurgus against Leocrates—strictly legal proof was very difficult or entirely non-existent. Demosthenes accuses Aeschines of quoting poets because of lack of witnesses. Aeschines speaks of Hesiod as παιδεύων καὶ συμβουλεύων; and Lycurgus probably puts the whole thing in a nutshell in his comparison of law and poetry. Poetry is used in such cases as proof, evidence, or example.²¹

Più recentemente, anche Wilson ha notato che l'oratoria del IV a.C. considera la tragedia come una vera e propria *istituzione* e che nei casi di Licurgo, Eschine e Demostene «fifth-century tragedy is, like Homer, a source of implicit authority, and a storehouse of edifying moral and political models»²². Perciò, sulla stessa via interpretativa di Perlman e Wilson, sarà possibile ipotizzare un ulteriore motivo per il quale tale riutilizzo di testi e/o storie poetiche e mitologiche fosse piuttosto usuale: se si prende in considerazione la principale attività di Licurgo — quella politico riformatrice — risulterà possibile leggere le citazioni del politico/oratore in un modo alternativo e contestualizzarle meglio.

La carriera politica di Licurgo alla guida di Atene si può datare dal 337/336 a.C. all'anno della sua morte, il 324 a.C., e fu caratterizzata da un'attività riformatrice di tale portata da poter essere paragonata solo a quella di Pericle (al quale, tra le altre cose, Licurgo si ispirava fortemente)²³. Licurgo si impegnò fortemente nella fortificazione dell'Attica, nella produzione di armi, nella costruzione in pietra del teatro di Dioniso e nella conservazione dei testi tragici, nella ristrutturazione della Pnice e dei monumenti dell'Acropoli, nelle opere idrauliche, nelle riforme religiose e finanziarie ed infine nell'istituzionalizzazione ufficiale dell'efebia (descritta anche in [Arist.] *Ath.* 42). Proprio quest'ultima riforma (assieme a quelle del teatro) deve rappresentare un motivo d'interesse per la nostra analisi, dato che Licurgo cita il giuramento efebico del IV a.C. La riforma di Licurgo, passata verosimilmente attraverso la legge di Epicrate nel 335 a.C., prevedeva un periodo istituzionale di due anni, obbligatori e retribuiti, per tutti i giovani ateniesi, al fine di diventare cittadini ufficiali. Durante questo periodo, i giovani partecipavano tutti assieme (anche se suddivisi in gruppi) ai pasti sociali,

²¹ PERLMAN 1964, 165-166.

²² WILSON 1996, 315. Allo stesso modo, LIDDEL 2007, 145 spiega: «Historical and mythical examples are included by Lycurgus for two reasons: to inspire the audience with the feeling that they have an obligation to behave in a patriotic way by reminding them of their ancestors' readiness to sacrifice their lives on behalf of the country, and to remind them that they should emulate the harshness of their ancestors' punishment of treason. These factors are to be contrasted with Leocrates' behaviour to stipulate a verdict of death».

²³ Per una contestualizzazione storica di questo periodo cf. RHODES 2010a, 367-384. Cf. anche RHODES 2010b. Per una esauriente descrizione del programma culturale di Licurgo cf. HANINK 2014 (in particolare 25-59 per il ruolo della «civic poetry» nella sua *Contro Leocrate*).

agli agoni sportivi, alle processioni religiose, alle visite ai santuari fuori città e, soprattutto, al pellegrinaggio intorno all'Attica per conoscere e salvaguardare i confini del territorio. È credenza ormai generale, anche se non comprovata, che il testo del giuramento efebico citato da Licurgo (ma tramandato epigraficamente da una stele di marmo dal demo attico di Acarne [RO 88]²⁴, e letterariamente da Polluce²⁵ [8, 105 sqq.] e Giovanni di Stobi²⁶ [4, 1, 8]²⁷) faccia capo ad un già esistente testo del V a.C.

Questo il testo del giuramento efebico del IV a.C.:

θεοί.

ἱερεὺς Ἄρεως καὶ Ἀθηνᾶς
Ἀρείας Δίων Δίωνος Ἀχαρ-
νεὺς ἀνέθηκεν. *vocat*

<p>ὄρκος ἐφήβων πάτριος, ὃν ὀμνύναι δεῖ τ- οὺς ἐφήβους· οὐκ αἰσχυνῶ τὰ ἱερά ὄπ- λα οὐδὲ λείψω τὸν παραστάτην ὅπου ἂν σ- τειχήσω· ἄμυνῶ δὲ καὶ ὑπὲρ ἱερῶν καὶ ὄσ- ίων, καὶ οὐκ ἐλάττω παραδώσω τὴν πατρίδ- α, πλείω δὲ καὶ ἀρείω κατὰ τε ἑμαυτὸν κα- ὶ μετὰ ἀπάντων, καὶ εὐηκοήσω τῶν ἀεὶ κρι- νόντων ἐμφρόνως καὶ τῶν θεσμῶν τῶν ἰδρυμένων καὶ οὖς ἂν τὸ λοιπὸν ιδρύσω- νται ἐμφρόνως· ἐὰν δὲ τις ἀναιρεῖ, οὐκ ἐ- πιτρέψω κατὰ τε ἑμαυτὸν καὶ μετὰ πάντ- ων, καὶ τιμήσω ἱερά τὰ πάτρια. ἴστορες [[ο]] θεοὶ Ἄγλαυρος, Ἑστία, Ἐνυώ, Ἐνύλιος, Ἄρ- ης καὶ Ἀθηνᾶ Ἀρεία, Ζεὺς, Θαλλῶ, Ἀύξω, Ἥγε- μόνη, Ἡρακλῆς, ὄροι τῆς πατρίδος, πυροί,</p>	<p>5</p> <p>10</p> <p>15</p>
---	------------------------------

²⁴ Cf. RHODES/OSBORNE 2003, 440-449.

²⁵ Questa la versione trasmessa da Polluce: οὐ καταισχυνῶ τὰ ὄπλα, οὐδὲ καταλείψω τὸν παραστάτην, ᾧ ἂν στοιχῶ· ἄμυνῶ δὲ καὶ ὑπὲρ ἱερῶν καὶ ὄσιων καὶ ὄσιων καὶ ἰστορῶν καὶ μετὰ πολλῶν· καὶ τὴν πατρίδα οὐκ ἐλάττω παραδώσω· πλείω δὲ καὶ καταρόςω ὅποσιν ἂν παραδέξωμαι· καὶ σὺστυνας ἀλλοῦς ιδρύσεται τὸ πλῆθος ἐμφρόνως· καὶ ἂν τις ἀναιρεῖ τοὺς θεσμοὺς, ἢ μὴ πείθεται, οὐκ ἐπιτρέψω· ἄμυνῶ δὲ καὶ ἰστορῶν καὶ μετὰ πάντων· καὶ τὰ ἱερά τὰ πάτρια τιμήσω. ἴστορες θεοὶ Ἄγλαυρος, Ἐνάλιος, Ἄρης, Ζεὺς, Θαλλῶ, Ἀύξω, Ἥγεμόνη.

²⁶ Questa la versione trasmessa da Giovanni di Stobi: Οὐ καταισχυνῶ ὄπλα τὰ ἱερά, οὐδ' ἐγκαταλείψω τὸν παραστάτην, ὅτω ἂν στοιχήσω, ἄμυνῶ δὲ καὶ ὑπὲρ ἱερῶν, καὶ ὑπὲρ ὄσιων, καὶ ἰστορῶν καὶ μετὰ πολλῶν· τὴν πατρίδα δὲ οὐκ ἐλάττω παραδώσω, πλείω δὲ καὶ ἀρείω, ὄσιν ἂν παραδέξωμαι· καὶ εὐηκοήσω τῶν ἀεὶ κρινόντων ἐμφρόνως, καὶ τοῖς θεσμοῖς τοῖς ἰδρυμένοις πείσομαι, καὶ οὖς τινὰς ἂν ἄλλοις τὸ πλῆθος ιδρύσεται ὁμοφρόνως· καὶ ἂν τις ἀναιρεῖ τοὺς θεσμοὺς, ἢ μὴ πείθεται, οὐκ ἐπιτρέψω, ἄμυνῶ δὲ καὶ ἰστορῶν καὶ μετὰ πάντων· καὶ ἱερά τὰ πάτρια τιμήσω. ἴστορες θεοὶ τούτων.

²⁷ Per una analisi testuale comparata delle tre fonti cf. TAYLOR 1918.

κριθαί, ἄμπελοι, ἐλάαι, συκαῖ. *vacat*
vacat

20

Gli dei. Il sacerdote di Ares e Atena Areia, Dione figlio di Dione da Acarne ha dedicato questo.

Il giuramento ancestrale degli efebi che gli efebi devono giurare. Non disonorero le sacre armi né abbandonerò il compagno della fila in cui sarò collocato, difenderò tutto ciò che è sacro e santo, al massimo delle mie possibilità e insieme a tutti, e riconoscerò la città non minore, ma anzi più grande e più forte di quando l'ho ricevuta. E presterò ascolto a coloro che — di volta in volta — avranno potere di decidere per il bene della città e ubbidirò alle leggi stabilite e a quante stabiliranno in futuro per il bene della città. E se qualcuno proverà a distruggere le leggi, non lo permetterò, al massimo delle mie possibilità e con tutti gli altri. E onorerò i sacri riti patrî. Siano testimoni Aglauro, Estia, Enyò, Enyalio, Ares e Atena Areia, Zeus, Thallò, Auxò, Egemone, Eracle, i confini della patria, il frumento, l'orzo, le viti, gli olivi, i fichi.²⁸

Siewert disse che la versione del giuramento in nostro possesso ha un'origine arcaica e che esso «seems to be a reliable copy of the archaic Athenian civic oath»²⁹. Di conseguenza, come già accennato, lo studioso tentò di trovare allusioni letterarie del V a.C. a tale giuramento per dimostrare che esistesse un testo contemporaneo. Tuttavia Siewert parlava di un "arcaico giuramento civico ateniese", che probabilmente egli considerava *diverso* dal giuramento efebico, dal momento che non lo definiva "arcaico giuramento efebico"³⁰. In una società come

²⁸ Testo di RHODES/OSBORNE 2003, 440 e traduzione italiana di TADDEI 2012, 159.

²⁹ SIEWERT 1977, 104.

³⁰ Risulta difficile parlare di un giuramento efebico del V a.C. in quanto non abbiamo fonti che ci confermano l'esistenza di un'efebia del V a.C. Siewert conduce la sua analisi del giuramento «independently from the disputed question of when the *ephebeia* came into existence» (1977, 102). Da un punto di vista cronologico, tuttavia, ciò risulta problematico dal momento che è certo che l'efebia, così com'è descritta in [Arist.] *Ath.* 42, sia un'istituzione dell'epoca di Licurgo, cioè degli anni '30 del IV a.C. La prima menzione del giuramento efebico che abbiamo è fatta da Eschine, del quale, in D. 19, 303, si dice che abbia letto in assemblea il decreto di Milziade e Temistocle e il giuramento efebico al fine di incoraggiare i cittadini a combattere contro Filippo. Tale occasione può essere datata attorno al 348 a.C., di modo che è possibile che il testo della stele si riferisca a quel contesto e che un tipo di efebia sia esistita negli anni '40 del IV a.C. Inoltre Eschine, in 2, 176, menziona i suoi compagni di esperienza militare denominandoli *συνεφῆβοι*: se egli nacque intorno al 390 a.C., ciò significa che sarà stato un efebo tra il 372 e il 370 a.C. (cf. HARRIS 1988). Si potrebbe discutere su quale fosse il periodo preciso del IV a.C. in cui l'efebia fu istituita (cf. REINMUTH 1952; 1955; 1971 e CHANKOWSKI 2010; 2014), ma, nonostante questo, rimaniamo senza attestazioni che ci confermino l'esistenza di un'efebia del V a.C.: sappiamo solo che gli uomini "più giovani" formavano un reparto separato nell'esercito ateniese (cf. Th. 2, 13, 7: τῶν νεωτάτων). Ma cf. anche SOMMERSTEIN/BAYLISS 2013, 13-22 e FINKELBERG 2008 i quali, rispettivamente, notano che Plu. *Alc.* 15 (in occasione della battaglia di Mantinea del 418 a.C.) e Pl. *Ap.* 28e (in relazione

quella ateniese, che considerava il giuramento come un elemento fondamentale nella vita dei cittadini³¹, si potrebbe ipotizzare che un 'generico' giuramento civico esistesse: il giuramento efebico del IV a.C. potrebbe essere una estensione/evoluzione di un precedente giuramento o codice, non necessariamente correlato con gli efebi?

Nel V a.C. esisteva un addestramento militare offerto e finanziato dallo stato, al quale ogni cittadino doveva partecipare³². I cittadini erano allo stesso tempo opliti ed erano preziosi per la città, perciò non è difficile immaginare dei giovani ateniesi che prestassero un giuramento civico nel quale si prometteva di proteggere la patria, il governo, la casa e gli dei³³. Il testo di tale codice poteva essere simile al giuramento efebico: dopotutto, se escludiamo le righe 5 e 6 del giuramento efebico, il resto del testo è piuttosto generico così come le condizioni che essi dovevano rispettare e su cui dovevano giurare: esse potevano essere pronunciate da chiunque, non solo da efebi. Siewert credeva che Tucidide (1, 144, 4; 2, 37, 3), Sofocle (*Ant.* 663-671) ed Eschilo (*Pers.* 956-962) e altri ancora³⁴ (*l'Eretteo* di Euripide incluso) alludessero al giuramento civico all'interno dei loro testi. Ora, ponendo che *l'efebia* non esistesse davvero nel V a.C. (e, di conseguenza, che non ci fosse alcun giuramento efebico), potrebbe essere possibile che questi autori stessero alludendo ad un altro tipo di giuramento, con una formulazione simile. Infatti, i passi citati fanno menzione al dovere di non diminuire il potere dello stato, di prestare obbedienza alle leggi e alle autorità dello stato e di proteggere i compagni sul campo di battaglia. Ognuno di questi doveri è incluso nel giuramento efebico, ma non sono doveri, per così dire, efebici: essi potevano essere richiesti a qualsiasi cittadino ateniese e futuro soldato.

Nonostante Siewert si sia concentrato più su Eschilo e Sofocle, la considerazione di Euripide può chiaramente constatare quanto il frammento dell'*Eretteo* presenti forti somiglianze con il giuramento efebico del IV a.C., ma che, al tempo stesso, esso (e gli altri passi citati dal Siewert) non si riferisca agli efebi. Prassitea non è di certo un efebo, né lo era sua figlia. Sembra che la regina si voglia attenere

all'educazione efebica di Socrate) sembrano menzionare il giuramento efebico ateniese. Per un'analisi dell'origine dell'efebia ateniese e le sue implicazioni mitologiche, antropologiche e sociologiche cf. VIDAL-NAQUET 2006, 125-146.

³¹ Cf. SOMMERSTEIN/FLETCHER 2007, SOMMERSTEIN/BAYLISS 2013 e SOMMERSTEIN/TORRANCE 2014. Anche Licurgo (*Leoc.* 79) dice che τὸ συνέχον τὴν δημοκρατίαν ὄρκος ἐστὶ («il giuramento tiene salda la democrazia.» Trad. it. di TADDEI 2012, 161).

³² Cf. RIDLEY 1979.

³³ SOMMERSTEIN/BAYLISS 2013, 16: «the oath demonstrates that Athenian military, civic, and religious life were seamlessly linked».

³⁴ Aesch. *Sept.* 14 (e 582); Aesch. *Ag.* 212; Ar. *Eq.* 576 sqq.; Lys. 13, 62 (e 12, 95); Pl. *Lach.* 190d; Lycurg. *Leoc.* 149.

ad un codice secondo il quale si doveva: 1) morire in battaglia insieme ai compagni³⁵; 2) non diminuire la forza della città; 3) difendere gli altari degli dei e della patria; 4) provvedere al bene comune³⁶; 5) dare il massimo di se stessi per la salvezza della città; 6) non sovvertire (e non permettere di sovvertire) le antiche leggi degli antenati. Abbiamo così un rapporto, verosimilmente, di 6:6 come segue:

	Giuramento Efebico	<i>Eretteo</i>
I	7-8: οὐδὲ λείψω τὸν παραστάτην ὅπου ἂν στειχῆσω	32-33: καὶ μὴν θανόντες γ' ἐν μάχῃ πολλῶν μέτα τύμβον τε κοινὸν ἔλαχον εὐκλειάν τ' ἴσην
II	9-10: καὶ οὐκ ἐλάττω παραδώσω τὴν πατρίδα	5-6: πρῶτα μὲν πόλιν οὐκ ἂν τιν' ἄλλην τῆσδε βελτίω λαβεῖν
III	8-9: ἀμυνῶ δὲ καὶ ὑπὲρ ἱερῶν καὶ ὀσίων l. 16: καὶ τιμήσω ἱερὰ τὰ πάτρια	15: ὡς θεῶν τε βωμοὺς πατρίδα τε ὀύμεθα
IV	(12 e 14: ἐμφρόνως)	(18 e 43: ἐξὸν πρὸ πάντων / <τὸ> πλεῖστον ἐν κοινῷ μέρος)
V	10 e 15: κατὰ τε ἑμαυτὸν	41: οὐκ οὐκ ἅπαντα τοῦν γ' ἐμοὶ σωθήσεται;
VI	11-13: καὶ εὐηκοήσω [...] τῶν θεοσμῶν τῶν ἰδρυμένων 14-15: ἐὰν δέ τις ἀναιρεῖ, οὐκ ἐπιτρέψω [...]	43-45: ἐκεῖνο δ' οὐ <τὸ> πλεῖστον ἐν κοινῷ μέρος, οὐκ ἔσθ' ἐκούσης τῆς ἐμῆς ψυχῆς ἄτερ προγόνων παλαιὰ θέσμι' <ὄσ>τις ἐκβαλεῖ.

In un primo momento si potrebbe pensare che il codice non scritto in questione avesse un valore, se non un'origine democratica (visto il contesto democratico dell'età di Licurgo e il mito dell'*Eretteo* utilizzato spesso in chiave democratica). Tuttavia la ricostruzione concettuale del codice non si può fermare alla sola testimonianza di Euripide. Licurgo, infatti, cita altri passi letterari che, a detta dell'oratore, valevano come *παραδείγματα* (cf. *Leoc.* 100). La sezione delle citazioni letterarie³⁷ (che viene non a caso *dopo* la sezione di alcuni esempi di vita di diversi personaggi reali) inizia sì con Euripide, ma continua con Omero (*Il.* 15,

³⁵ Cf. anche Hdt. 7, 104.

³⁶ Il punto 4 non riporta una forte somiglianza tra i due testi. Mentre nell'*Eretteo* si ritrovano due chiari riferimenti al bene di tutti e della comunità, il giuramento riporta il solo avverbio ἐμφρόνως, «ragionevolmente»: piuttosto, è la libera traduzione dell'avverbio da parte di Taddei («per il bene della città») che avvicina i passi. Dal momento che “agire secondo ragione” può significare di conseguenza “agire bene / fare cose giuste” e dato il contesto civico del giuramento, Taddei traduce l'avverbio per estensione.

³⁷ Vd. *supra*.

494-499), Tirteo (fr. 10W) e i due epigrammi per i morti alle Termopili e a Maratona (Simonid. 92D² e 88D²). Le fitte citazioni di passi letterari non sono mera erudizione, ma sembrano ricondurre a una ricostruzione di un codice al quale gli antenati erano soliti attenersi. Dal momento che «non si riesce a trovare una degna accusa, né le leggi definiscono una pena per un simile reato»³⁸ (*Leoc.* 8: οὐτὼ γὰρ ἐστὶ δεινὸν τὸ γεγενημένον ἀδίκημα καὶ τηλικούτων ἔχει τὸ μέγεθος, ὥστε μηδὲ κατηγορίαν [μήτε τιμωρίαν] ἐνδέχασθαι εὐρεῖν ἀξίαν, μηδ' ἐν τοῖς νόμοις ὠρίσθαι τιμωρίαν [ἀξίαν] τῶν ἀμαρτημάτων), Licurgo usa la poesia, come Perlman ha sostenuto, come elemento di prova e testimonianza. Licurgo non sta “divagando” come certi individui (*Leoc.* 13: τοῖς ἔξω τοῦ πράγματος λέγουσιν), ma sta citando norme comportamentali alle quali quei passi letterari facevano riferimento. Che quelle fossero norme rispettate lo suggerisce Licurgo stesso, dicendo che gli antenati le «contemplavano e osservavano» (*Leoc.* 100: πρὸς ἃς ἀποβλέποντας καὶ θεωροῦντας; termini che, seppur non specificamente giudiziari e legislativi, si ritrovano spesso negli oratori greci). Se consideriamo brevemente le tematiche degli altri passi letterari citati da Licurgo, noteremo una coerenza di fondo, dal momento che in Omero troviamo il dovere di morire combattendo per la patria insieme ai compagni, al fine di salvare la propria città e famiglia; in Tirteo (i poemi del quale era obbligatorio, per legge³⁹, ascoltare prima di andare in guerra), il morire coraggiosamente sul campo di battaglia insieme ai compagni; nei due epigrammi attribuiti a Simonide, infine, l'obbedienza alle leggi e la difesa della propria patria.

Forse che Licurgo, già autore di varie riforme, volesse “istituzionalizzare” i testi citati e renderli — o, perlomeno, farli apparire — leggi da rispettare? È probabile. L'azione riformatrice di Licurgo⁴⁰ fu diretta soprattutto alla formazione dei giovani e futuri cittadini attraverso un'educazione ufficializzata. D'altronde era l'intera seconda metà del IV a.C. ad andare incontro a una cristallizzazione di ogni ambito civico: i testi tragici furono trascritti e canonizzati; l'educazione dei giovani fu istituzionalizzata attraverso l'efebia; l'oratoria stessa stava andando incontro ad un sistema più scritto e formale⁴¹. Sotto questo punto di vista, Licurgo avrebbe potuto desiderare che la παιδεία euripidea (così come quella degli altri autori da lui menzionati) venisse ufficializzata e riconosciuta in tribunale come vero e proprio esempio politico-giudiziario: come quelle norme venivano rispettate nel V a.C., allo stesso modo dovevano essere rispettate nel IV a.C. Già Aristotele notava (*Rhet.* 1358b 13-20) che l'oratoria forense era orientata verso il pas-

³⁸ Trad. it. di TADDEI 2012, 107.

³⁹ Cf. Lycurg. *Leoc.* 107. Cf. anche ROMNEY 2018.

⁴⁰ Cf. TADDEI 2012, 36-62 (e rimandi bibliografici).

⁴¹ Cf. TADDEI 2012, 17-22.

sato tanto da rendere il processo un vero e proprio coinvolgimento e rappresentazione della «social memory»⁴². Licurgo incluse in questo passato anche i παραδείγματα mitologici, il rispetto dei quali doveva assicurare giustizia per il presente ed il futuro. Data la varietà degli *exempla*, non possiamo ritenere che il codice civico arcaico fosse esclusivamente ateniese e democratico. Omero, come sappiamo, rappresentava un'enciclopedia panellenica e, nonostante Licurgo faccia presente che i passi del poeta erano soliti essere recitati durante le Panatenee, dobbiamo ricordare che il pubblico di tale festival era molto eterogeneo e comprendeva anche stranieri⁴³. Tirteo era un poeta spartano, non ateniese. Infine, i due epigrammi attribuiti a Simonide sono riferiti l'uno agli spartani, l'altro agli ateniesi a Maratona (battaglia della Prima Guerra Persiana che coinvolse anche spartani e corinzi). Che tale codice non fosse esclusivamente democratico ateniese è dunque evidente.

Siewert stesso, in appendice al suo articolo⁴⁴, fornisce una descrizione degli elementi arcaici nel giuramento efebico riconducibili al giuramento antico. Lo studioso nota che il giuramento efebico del IV a.C. è:

1. arcaico nel lessico (ἀρεΐω, κραινόντων, ἴστορες, εὐηκοήσω), nello stile (clausola affermazione + opposto negativo; connessione [zeugma] divinità + oggetti [confini] e persone [magistrati] + cose [leggi] come testimoni del giuramento) e nei concetti (motivazioni religiose; santità delle armi; metafore figurative per quanto riguarda l'abbattere e l'innalzare le leggi);
2. pre-classico (data la citazione di divinità arcaiche);
3. costituzionalmente pre-democratico (le leggi sono stabilite dai magistrati e non dall'Assemblea, mentre le versioni letterarie del giuramento hanno in aggiunta il concetto della difesa/aiuto delle leggi e sembrano rispecchiare il diritto democratico che avevano i cittadini di denunciare ogni oppressione contro i propri concittadini);
4. non politico, per quanto riguarda la natura di coloro che dovevano prestare giuramento (secondo Siewert questo è più appropriato in un contesto aristocratico che democratico, nel quale invece si specificava sempre il proprio ruolo e si prometteva di svolgerlo dignitosamente);
5. di tendenza pro-aristocratica (la promessa di onorare i culti tradizionali sembrerebbe far trasparire una paura per nuovi culti⁴⁵: furono Pisistrato e Clistene a introdurre nuovi culti).

⁴² Cf. WOHL 2010, 202.

⁴³ Cf. PARKE 1977, NEILS 1996, PARKER 2007 e SOURVINOU-INWOOD 2011.

⁴⁴ Cf. SIEWERT 1977, 109-111.

⁴⁵ A ben vedere, si potrebbe argomentare che la religione è comunemente conservatrice e che un tentativo di sostenere i riti tradizionali non implica necessariamente una paura di nuovi riti. Tuttavia, in una simile occasione, se pensiamo alle *Eumenidi* di Eschilo, è possibile constatare come

Tali sarebbero i motivi per cui il giuramento efebico del IV a.C. è da ricondurre ad un periodo e ad un testo anteriori, verosimilmente tra il VI a.C. e i primi anni del V a.C.

Ma il contesto dell'orazione di Licurgo, con le sue citazioni letterarie, storiche ed epigrafiche, viene arricchito con la considerazione di CEG 594, un'iscrizione sepolcrale attica del IV a.C. che può essere collegata⁴⁶, non a caso, alla battaglia di Cheronea del 338 a.C.:

Διόγνητος Εὐαδήτου Παιονίδης
 εἴ τις τῶν ἀγαθῶν μνείαν ἔχει ἐν δορὸς ἀλκεῖ, |
 πρῶτον κρίνων {ων} ἂν τόνδε δίκης μετέχοι |
 ἀντὶ γὰρ ἧς ψυχῆς ἀρετῆι πόλιν ἐστεφάνωσεν, |
 θεσμός οὐ παραβὰς εὐδοκίμων προγόνων.

Diognetos, figlio di Euadetos, da Peonide.
 Se uno dei valorosi è ricordato per la forza della sua lancia,
 Sarebbe giusto dare il primo premio proprio a quest'uomo.
 Dal momento che in cambio della sua vita, egli ha incoronato la città
 Senza trasgredire le leggi dei suoi gloriosi antenati.⁴⁷ [con la sua virtù

Tsagalis contestualizza il testo e fornisce una sua lettura come segue:

CEG 594, composed as a private epitaph for Diognetos, son of Euadetos from Paionidai, formed part of a monument erected at Brauron, in remembrance of his sacrifice for the fatherland in the battle of Chaeronea. The grave epigram inscribed on it is heavily influenced by some verses contained in the speech of Praxithea in Euripides' *Erechtheus* (TrGF 5.1, fr. 360). This long fragment from Euripides' play was quoted by the orator Lycurgus in his speech *In Leocratem* (100), which was also, like Diognetos' epitaph, composed after the battle of Chaeronea and, surely, after Leocrates' return to Athens in 331 B.C. Both the composer of the epitaph and Lycurgus shared the same point of view with respect to that doomed confrontation between Athens and Macedon, i.e. they strongly supported patriotism and love for the fatherland and condemned (*in Leocratem*) any behavior against the city's interests.⁴⁸

l'intera tragedia sia impernata sulla paura delle Erinni (le dee della vendetta e rappresentanti dell'Areopago conservatore) dell'introduzione di una nuova forma di giustizia e di religione (che, sostanzialmente, era l'Areopago riformato). Per una lettura politica del concetto di paura nelle *Eumenidi* di Eschilo cf. e.g. DI BENEDETTO 1978, 222-229, 238-251, DI BENEDETTO 1995 e GIANNOTTI 2018. Per un'analisi delle divinità menzionate nel giuramento efebico ateniese cf. SOMMERSTEIN/BAYLISS 2013, 16-21.

⁴⁶ Cf. THEMELIS 1985 e MATTHAIU 1985.

⁴⁷ Riporto la mia traduzione.

⁴⁸ TSAGALIS 2007, 12.

Il successo di Euripide nel IV a.C. doveva perciò aver influenzato l'iscrizione e lo stile dell'autore di essa. Tsagalis, nella sua analisi, ha individuato non solo le ovvie somiglianze contenutistiche, ma anche quelle stilistiche. Prima fra tutte, l'espressione ἐν δορὸς ἄλκεϊ, che si ritrova in *Heracl.* 760-761, in *Ion.* 483-484, in *Ph.* 1097-1098 e 1363, e nel fr. 298.3 K. (*Bellerofonte*). Secondariamente, va da sé che la somiglianza più evidente con l'*Eretteo* si ritrova nelle ultime due righe dell'epigramma, dove troviamo una formulazione quasi identica a quella dei versi 45⁴⁹ e 51-52 della tragedia euripidea. D'altro canto, la parte non-euripidea, ovvero il verso 2 dell'epigramma, si può avvicinare ad alcuni passi dell'orazione di Licurgo, i quali presentano formulazioni simili a quella dell'epigramma in questione⁵⁰. Ovviamente, le somiglianze tra CEG 594, *Eretteo* e Licurgo non devono essere considerate come «result of common authorship», piuttosto vanno calate all'interno della «wider matrix of fourth-century Athenian culture»⁵¹. Tsagalis non ipotizza un'origine o fonte di ispirazione comune per i brani, ma si limita a spiegare che tale processo di “copia-incolla” ricontestualizzato dimostra che «the anonymous author of CEG 594 has transformed his brief epigrammatic composition into a celebration of artistic achievement»⁵². Tuttavia, che non si possa trattare di sola “celebrazione artistica” lo dimostra l'esauriente studio della Zumin⁵³ sull'influenza euripidea negli epigrammi del IV a.C.: di tutti gli epigrammi che la studiosa cita e analizza, nessuno ha un carattere patriottico/politico; piuttosto, si legge negli epigrammi sepolcrali del IV a.C. (e oltre) una ricerca dei temi spirituali, religiosi, filosofici e sentimentali di Euripide. Perciò la testimonianza di CEG 594 deve essere considerata come un *exemplum* isolato, sì di influenza euripidea, ma del tutto particolare: l'iscrizione, dedicata ad un soldato caduto nella battaglia di Cheronea, richiamava i doveri citati dalla Prassitea di Euripide, doveri che, a loro volta, erano portati come esempio di virtù e rispetto delle leggi da Licurgo contro Leocrate, il quale fuggì dalla stessa battaglia di Cheronea.

Proseguendo sulla strada epigrafica, un'altra somiglianza è riscontrabile, per esempio, in IG I³ 1162 (CEG 6), un'iscrizione funeraria in onore degli ateniesi morti nel Chersoneso e a Bisanzio probabilmente nel 447 a.C.⁵⁴. Essa contiene un'epigramma finale dedicato ai morti di guerra:

⁴⁹ A proposito del verso 45 dell'*Eretteo*, la specificazione delle leggi degli antenati come «antiche» (παλαιά) potrebbe indicare un rimpianto di Euripide per leggi molto addietro nel tempo, collocando la tragedia, di conseguenza, verso la fine della sua produzione e della Guerra del Peloponneso. Debbo questo spunto di osservazione al Professor Francesco Carpanelli.

⁵⁰ Cf. TSAGALIS 2007, 12-13.

⁵¹ TSAGALIS 2007, 13.

⁵² TSAGALIS 2007, 13.

⁵³ Cf. ZUMIN 1975.

⁵⁴ Riporto la datazione fornita dalle *Inscriptiones Graecae* (IG).

hoΐδε παρ' ηελλέσποντον ἀπόλεσαν ἀγλαὸν ἡέβεν
 βαρνάμενοι, σφετέραν δ' εὐκλείσαμ πατρίδα,
 ἡόστ' ἐχθρὸς στενάχεμ πολέμο θέρος ἐκκομίσαντας,
 αὐτοῖς δ' ἀθάνατον μνῆμ' ἀρετῆς ἔθεσαν.

Questi nell'Ellesponto persero la loro brillante giovinezza
 combattendo e portarono gloria alla loro patria,
 cosicché il nemico gemette, mietendo il raccolto della guerra,
 e posero un immortale ricordo della loro virtù.⁵⁵

Se la datazione dell'iscrizione è giusta⁵⁶, il collegamento con l'*Eretteo* di Euripide può essere fatto solo dal punto di vista contenutistico, visto che molto probabilmente la tragedia è posteriore all'iscrizione (438/437-411 a.C.⁵⁷). Tuttavia possiamo nuovamente notare il concetto di εὐκλεία della patria⁵⁸ e di virtù immortale guadagnata morendo sul campo di battaglia (33). Ma ciò che colpisce di più è la somiglianza con il passo di Tirteo citato da Licurgo: non solo troviamo l'utilizzo dello stesso verbo per indicare il combattimento collettivo in battaglia, μάϱναμαι (nell'iscrizione abbiamo la rara⁵⁹ variante βάρναμαι), ma anche la stessa espressione della 'splendida giovinezza⁶⁰' dei giovani (ἀγλαὸν ἡέβεν [1] - ἐρατῆς ἠβῆς ἀγλαὸν ἄνθος [28]).

Proprio quest'ultimo dettaglio sulla giovinezza offre l'occasione di un ultimo interrogativo⁶¹: chi prestava giuramento su tale codice civico arcaico? Se non possiamo confermare l'esistenza degli efebi nell'Atene del V a.C., il testo del codice (simile a quello efebico del IV a.C.) sembrerebbe essere appropriato per un soldato (o per un futuro soldato). Non sembra fuori luogo pensare agli orfani di guerra. Nonostante le differenze tra la processione degli orfani di guerra in teatro e quella degli efebi siano già state ben evidenziate in passato⁶², gli orfani di guerra

⁵⁵ Riporto la mia traduzione.

⁵⁶ Tuttavia cf. TENTORI MONTALTO 2017, 151-155: se la datazione fosse davvero da spostare al 409-408 a.C., ciò collocherebbe la composizione dell'iscrizione dopo l'*Eretteo* di Euripide.

⁵⁷ Cf. TSAGALIS 2007, 11, n. 14, e DI BENEDETTO 1971, 145-153. Ma vd. *supra* n. 49.

⁵⁸ Cf. anche: CEG 637 = 118A; IG I³ 1179 (CEG 10); GV 33.

⁵⁹ Variante, tuttavia, piuttosto comune nelle iscrizioni funerarie, cf.: IG IX 1², 4, 880 (CEG 145); IG IX 1², 2, 214 (CEG 142); IG I³ 1506 (CEG 82); IG I³ 1381 (CEG 88); SEG 56:430; SEG 27:249 (CEG 155). IG I³ 1149 (CEG 135) riporta μάϱνάμ[εν]. Seppur ricostruiti, anche IG I³ 1288bis (CEG 100) e IG I³ 1181 (CEG 4) riportano rispettivamente [μαϱ]νάμενος e [μ]αϱνάμε[νοι].

⁶⁰ Cf. anche: IG I³ 1194 (CEG 13); CEG 136; IG I³ 1506 (CEG 82); SEG 27:249 (CEG 155); IG I³ 1181 (CEG 4).

⁶¹ Tale argomento (approfonditamente sviluppato nella mia tesi di dottorato *The Pre-Play Ceremonies of the Athenian Great Dionysia: A Reappraisal* [Durham 2019]) è qui solo accennato e costituirà materia centrale nei prossimi lavori.

⁶² Cf. DILLERY 2002.

avevano il dovere di diventare i nuovi soldati della città, rimpiazzando e/o emulando i loro padri (e tra loro potevano esserci degli efebi); essi venivano pubblicamente presentati agli spettatori (come gli efebi, anche se in maniera differente); infine essi erano, proprio come gli efebi, sotto il controllo dello stato. Consideriamo brevemente l'interessante (quanto complessa) teoria di Winkler sulla tragedia ateniese: lo studioso crede che la tragedia ateniese si sia sviluppata da cori efebici e che sia dedicata agli efebi⁶³, notando che «the surviving scripts for tragic performances and the plot summaries of lost plays are rich in epebic themes»⁶⁴. Il primo esempio testuale che Winkler cita è Eur. *Supp.* 1143 sqq. e 1150 sqq., quando gli orfani argivi piangono i loro padri, nell'attesa del giorno in cui potranno rimpiazzarli. Tuttavia non vi è alcun motivo per cui questa scena — ambientata in uno spazio e tempo fittizi — debba essere ricondotta «to the city's central concern for epebes»⁶⁵. In primo luogo, la processione degli orfani di guerra argivi è preceduta da una scena intima e privata tra Evadne e suo padre Ifi (987-1113): la prima piange per la perdita di suo marito Capaneo; il secondo si lamenta per il successivo suicidio della figlia. Questa scena mira, piuttosto, a far riflettere il pubblico sulle terribili conseguenze della guerra. Di seguito abbiamo gli orfani di guerra argivi che guidano una processione con Teseo e Adrasto i quali agiscono quasi da σωφρονισταί/κοσμηταί della processione. Gli orfani sono disperati e senza una guida (1132-1134), ma stanno già parlando di vendetta, armature e guerra (1144-1152). Dunque Teseo, prima di lasciare Adrasto e le madri argive, ordina loro di dire agli orfani di onorare la città Atene (1172: τιμᾶν πόλιν τήνδ', [...]) e di tenere sempre a mente il beneficio che essi hanno ricevuto da Atene. Zeus e le altre divinità debbono essere testimoni di tutto ciò (1174-1175: Ζεὺς δὲ ξυνίστωρ οἱ τ' ἐν οὐρανῷ θεοὶ / οἴων ὑφ' ἡμῶν στείχετ' ἠξιωμένοι). Tali dettagli ricordano il giuramento efebico, con il suo invito a onorare la patria e l'invocazione agli dei come testimoni delle parole pronunciate. Inoltre Atena ordina a Teseo di richiedere un giuramento da parte di Adrasto e degli orfani (1183-1195): essi non andranno mai in guerra contro Atene e saranno fedeli alleati della città. Qui non vi è nulla di esplicito in riferimento agli efebi, abbiamo piuttosto una scena con orfani di guerra e un giuramento immaginari che, sicuramente, si riferivano alla reale processione degli orfani di guerra in teatro e forse ad un giuramento che essi pronunciavano.

Winkler, nell'argomentare la sua tesi, analizza i temi della tragedia greca e fornisce una «tentative typology of these epebic concerns under three headings»⁶⁶, il primo dei quali è: «a son, now grown to manhood, comes home to claim his

⁶³ Cf. WINKLER 1985.

⁶⁴ WINKLER 1985, 32.

⁶⁵ WINKLER 1985, 33.

⁶⁶ WINKLER 1985, 33.

patrimony and to be recognized as the legitimate successor of his father»⁶⁷. Non è questo un tema puramente adatto agli orfani di guerra? La seconda intestazione è: «a ruler who has just entered office shows himself unwise»⁶⁸. Secondo Winkler, perciò, le tragedie sembrerebbero dire agli efebi: «this is how, as a young man newly undertaking the responsibilities of controlling a household, you are *not* to behave»⁶⁹. Si può obiettare che né gli efebi né gli orfani di guerra dovevano assumere (perlomeno non nell'immediato) il controllo della casa (stavano solo diventando soldati della città, con nuovi doveri e responsabilità). Secondariamente, per quale motivo questi insegnamenti non potevano essere rivolti anche agli orfani di guerra? Lo stesso interrogativo può essere rivolto anche nei confronti della terza intestazione di Winkler, la quale considera «all those plays that show the problems of military authority, heroism in battle, and the misfortunes of war»⁷⁰. Tutti questi temi riguardavano coloro che avevano perso i propri eroici padri in guerra. Ora, dal momento che, per quanto ne sappiamo, non si svolgevano processioni efebiche in teatro durante le Dionisie e che il pubblico assisteva prima alla processione degli orfani di guerra (ai quali, dopo, veniva dato un posto d'onore in platea⁷¹) e poi alle tragedie, non sarebbe eccessivamente sorprendente se i poeti tragici (Euripide *in primis*) si stessero riferendo direttamente agli orfani di guerra⁷², insegnando loro sia l'eroismo sia gli aspetti negativi della guerra. Stando così le cose, gli orfani di guerra⁷³ sembrano rappresentare il gruppo di persone più adatto a prestare un giuramento civico⁷⁴ nel quale promettevano di difendere la propria città e istituzioni. Sfortunatamente, l'esistenza di un giuramento dei orfani di guerra rimane ipotetica. Il contesto che è stato qui ricostruito

⁶⁷ WINKLER 1985, 33.

⁶⁸ WINKLER 1985, 36.

⁶⁹ WINKLER 1985, 36.

⁷⁰ WINKLER 1985, 37.

⁷¹ Cf. Aeschin. 3, 154.

⁷² Per le allusioni tragiche alle cerimonie preliminari delle Grandi Dionisie cf. GOLDHILL 1987 e 1990, BAKEWELL 2007, BRILLET-DUBOIS 2010/2011, KELLY 2015 e FANTUZZI 2016.

⁷³ Tale ipotesi parte dal presupposto che non esistevano efebi nel V a.C. e che, se un giuramento veniva pronunciato, esso non poteva essere pronunciato da efebi. Tuttavia rimane plausibile (anche se non comprovato da alcuna testimonianza) l'ipotesi che nel V a.C., così come nei primi anni del IV a.C., una rudimentale efebica esistesse e che comprendesse già un giuramento.

⁷⁴ Probabilmente proprio durante le Dionisie. Un giuramento in una simile occasione non deve meravigliare, dal momento che nel 409 a.C., esattamente prima delle Dionisie (anche se non sappiamo se nel teatro stesso), fu pronunciato il cosiddetto 'giuramento di Demofanto', nel quale gli ateniesi giuravano di difendere la propria democrazia (cf. SHEAR 2007; 2011, 136-141; ma cf. CANEVARO/HARRIS 2012, 119-125; per un'analisi del valore politico degli onori pubblici a Trasibulo nel 409 a.C. e delle altre proclamazioni pubbliche in teatro, cf. GIANNOTTI 2019 [forth.]). Nel caso in cui gli orfani di guerra avessero prestato un giuramento e se tale giuramento fosse di tendenza pro-aristocratica, come Siewert ha argomentato, il quesito principale allora verterebbe sul perché un simile giuramento pro-aristocratico venisse pronunciato durante le Dionisie del V a.C.

è plausibile, ma non siamo in possesso di alcuna testimonianza letteraria (o epigrafica) del giuramento o della sua pronuncia da parte degli orfani di guerra.

In conclusione, attraverso la considerazione delle citate fonti letterarie (dove la poesia, specialmente quella tragica di Euripide, aveva un posto di rilievo), è possibile ravvisare un filo rosso che conduce ad un patrimonio ellenico generale, un dovere a cui tutti i greci si dovevano attenere, quello di difendere la patria, rispettare le leggi sacre e recare onore alla città. Per quanto riguarda Atene, possiamo affermare che la pratica dell'orazione funebre, alla metà del V a.C., rappresentò una sorta di ufficializzazione della lode del defunto e dei doveri che aveva adempiuto nei confronti della patria. Tuttavia *a*) la necessità di rimpiazzare i morti di guerra e preoccuparsi di rispettare gli stessi doveri esisteva già prima della pratica dell'orazione funebre e *b*) Omero, Tirteo, gli epigrammi di Simonide e IG I³ 1162 sono fonti anteriori all'inizio della pratica dell'orazione funebre⁷⁵. Perciò l'ipotesi di un codice arcaico a monte rimane valida.

L'importanza di tale codice/giuramento può aver spinto gli autori greci di tutte le epoche e di diverse origini a citare alcuni passaggi, come monito per i loro ascoltatori e lettori. D'altra parte però, può essere ugualmente vero che l'inesistenza di tale codice/giuramento avesse portato gli autori a creare, ognuno indipendentemente, un'insieme di γνῶμαι che, per così dire, esprimessero lo spirito patriottico e virtuoso che ogni cittadino doveva possedere. Una terza possibilità, quella secondo la quale un codice/giuramento civico non esistesse del tutto, appare poco probabile (nonostante la mancanza di prove schiaccianti per la dimostrazione di una sua esistenza) dal momento che le evidenti somiglianze tra così diversi fonti letterarie e non letterarie deve pur essere indizio di qualcosa di concreto.

Come si rendevano necessari allora, nel 1977, «further studies» su questa tematica, così è ora; tuttavia questo mio più dettagliato contributo su nuovi passi — letterari e non — vuole essere d'aiuto per la ricerca e ricostruzione dell'arcaico giuramento civico.

⁷⁵ Cicerone (*Leg. 2, 63*) ci dice che la pratica della lode individuale del defunto risaliva a Solone.

BIBLIOGRAFIA

- ALLEN 2000 = D.S. Allen, *Changing the Authoritative Voice: Lycurgus' Against Leocrates*, "CA" 19 (2000), 5-33.
- BAKEWELL 2007 = G. Bakewell, *Agamemnon 437: 'Chrysaon' Ares, Athens and Empire*, "JHS" 127 (2007), 123-132.
- BRILLET-DUBOIS 2010/2011 = P. Brillet-Dubois, *Astyanax et les orphelins de guerre athéniens. Critique de l'idéologie de la cité dans les Troyennes d'Euripide*, "REG" 123 (2010/2011), 29-50.
- CANEVARO/HARRIS 2012 = M. Canevaro, E.M. Harris, *The Documents in Andocides' On the Mysteries*, "CQ" 62 (2012), 98-129.
- CAREY 2000 = C. Carey, *Aeschines*, Austin 2000.
- CHANKOWSKI 2010 = A.S. Chankowski, *L'éphébie hellénistique. Étude d'une institution civique dans les cités grecques des îles de la Mer égée et de l'Asie Mineur*, Paris 2010.
- CHANKOWSKI 2014 = A. Chankowski, *L'éphébie athénienne antérieure à la réforme d'Epikratès. À propos de Reinmuth, Eph.Inscr. 1 et de la chronologie des premières inscriptions éphébique*, "BCH" 138 (2014), 15-78.
- CSAPO/SLATER 1994 = E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994.
- DI BENEDETTO 1971 = V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- DI BENEDETTO 1978 = V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978.
- DI BENEDETTO 1995 = V. Di Benedetto, *Eschilo e lo sviluppo delle forme tragiche*, in V. Di Benedetto, E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni (edd.), *Eschilo. Oresteia*, Milano 1995, 5-190.
- DILLERY 2002 = J. Dillery, *Ephebes in the Stadium (Not the Theatre): Ath. Pol. 42.4 and IG II².351*, "CQ" 52 (2002), 462-470.
- DONINI 1982 = G. Donini, *Le storie di Tuciddide*, vol. I, Torino 1982.
- ERBSE 1998 = H. Erbse, *Zu den Epigrammen des Simonides*, "RhM" 141 (1998), 213-230.
- FANTUZZI 2016 = M. Fantuzzi, *Dolon 'Euergetes': Ps.-Euripides, Rhesus 149-90 and the Rhetoric of Civic 'Euergesia'*, "CQ" 66 (2016), 514-524.
- FINKELBERG 2008 = M. Finkelberg, *Plato Apology 28d6-29a1 and the Ephebic Oath*, "SCI" 27 (2008), 9-16.
- GIANNOTTI 2018 = A. Giannotti, *"Cose orribili a dirsi, cose orribili a vedersi": la paura politica nelle Eumenidi di Eschilo*, in M. De Poli (ed.), *Il teatro delle emozioni. La Paura*. Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi (Padova, 24-25 Maggio 2018), Padova 2018, 195-216.

- GIANNOTTI 2019 (forthcoming) = A. Giannotti, *Being Good Towards the People or the Democracy? The Formulation of Fifth Century BCE Honorific Decrees, "Mnemosyne"* (2019).
- GOLDHILL 1987 = S. Goldhill, *The Great Dionysia and Civic Ideology*, "JHS" 107 (1987), 58-76 (rist.: S. Goldhill, *The Great Dionysia and Civic Ideology*, in J.J. Winkler, F.I. Zeitlin (edd.), *Nothing to Do With Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton 1990, 97-129).
- GWATKIN 1957 = W.E. Gwatkin Jr., *The Legal Arguments in Aeschines' Against Ctesiphon and Demosthenes' On the Crown*, "Hesperia" 26 (1957), 129-141.
- HANINK 2014 = J. Hanink, *Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy*, Cambridge 2014.
- HARRIS 1988 = E.M. Harris, *The Date of Aeschines' Birth*, "CPh" 83 (1988), 211-214.
- HARRIS 1994 = E.M. Harris, *Law and Oratory*, in I. Worthington (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London/New York 1994, 130-150.
- HARRIS 2000 = E.M. Harris, *Open Texture in Athenian Law*, "Dike" 3 (2000), 27-79.
- HARRIS 2013 = E.M. Harris, *The Rule of Law in Action in Democratic Athens*, Oxford/New York 2013.
- HARRIS 2017 = E.M. Harris, *Applying the Law about the Award of Crowns to Magistrates (Aeschin. 3. 9-31; Dem. 18.113-117): Epigraphic Evidence for the Legal Arguments at the Trial of Ctesiphon*, "ZPE" 202 (2017), 105-117.
- KANNICHT 2004 = R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 2 voll., Göttingen 2004.
- KELLY 2015 = A. Kelly, *Aias in Athens: the Worlds of the Play and the Audience*, "QUCC" 111 (2015), 61-92.
- LIDDEL 2007 = P. Liddel, *Civic Obligations and Individual Liberty in Ancient Athens*, Oxford 2007.
- MATTHAIIOU 1985 = A. Matthaiou, *Γιὰ τὴ χρονολόγησι τοῦ ἐπιγράμματος τοῦ Διογνήτου Ἐυαδήτου Παιονίδου*, "Ἡόρος" 3 (1985), 133.
- MUSSO 1993 = O. Musso, *Tragedie di Euripide*, vol. II, Torino 1993.
- MUSSO/BURLANDO 2009 = O. Musso, A. Burlando, *Tragedie di Euripide*, vol. IV, Torino 2009.
- NEILS 1996 = J. Neils (ed.), *Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon*, Madison (WI) 1996.
- OSBORNE/RHODES 2017 = R. Osborne, P.J. Rhodes, *Greek Historical Inscriptions 478-404 BC*, Oxford 2017.
- PAGE 1981 = D.L. Page, *Further Greek Epigrams. Epigrams before A.D. 50 from the Greek Anthology and other Sources, not Included in 'Hellenistic Epigrams' or 'The Garland of Philip'*, Cambridge 1981.
- PARKE 1977 = H.W. Parke, *Festivals of the Athenians*, Ithaca (NY) 1977.
- PARKER 2007 = R. Parker, *Polytheism and Society in Athens*, Oxford 2007.

- PERLMAN 1964 = S. Perlman, *Quotations from Poetry in Attic Orators of the Fourth Century B.C.*, "AJPh" 85 (1964), 155-172.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1968 = A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968² (1953).
- RADT 1977 = S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1977.
- REINMUTH 1952 = O.W. Reinmuth, *The Genesis of the Athenian Ephebia*, "TAPhA" 83 (1952), 34-50.
- REINMUTH 1955 = O.W. Reinmuth, *The Ephebic Inscription Athenian Agorà, I*, 286, "Hesperia" 24 (1955), 220-239.
- REINMUTH 1971 = O.W. Reinmuth, *The Ephebic Inscriptions of the Fourth Century B.C.*, Leiden 1971.
- RHODES 2010a = P.J. Rhodes, *A History of the Classical Greek World. 478-323 BC*, Malden (MA)/Oxford 2010.
- RHODES 2010b = P.J. Rhodes, *Lycurgan Athens*, in A. Tamis, C.J. Mackie, S.G. Byrne (edd.), *Philathenaios: Studies in Honour of M. J. Osborne*, Athens 2010, 81-90.
- RHODES/OSBORNE 2003 = P.J. Rhodes, R. Osborne, *Greek Historical Inscriptions 404-323 BC*, Oxford 2003.
- RIDLEY 1979 = R.T. Ridley, *The Hoplite as Citizen: Athenian Military Institutions in Their Social Context*, "AC" 48 (1979), 508-548.
- ROMNEY 2018 = J.M. Romney, *Let Us Obey. The Rhetoric of Spartan Identity in Tyrtaeus 2W*, "Mnemosyne" 71 (2018), 555-573.
- SHEAR 2007 = J.L. Shear, *The Oath of Demophantos and the Politics of Athenian Identity*, in A.H. Sommerstein, J. Fletcher (edd.), *Horkos: the Oath in Greek Society*, Bristol 2007, 148-160.
- SHEAR 2011 = J.L. Shear, *Polis and Revolution. Responding to Oligarchy in Classical Athens*, Cambridge 2011.
- SIEWERT 1977 = P. Siewert, *The Ephebic Oath in Fifth-Century Athens*, "JHS" 97 (1977), 102-111.
- SOMMERSTEIN/BAYLISS 2013 = A.H. Sommerstein, A.J. Bayliss, *Oath and State in Ancient Greece*, Berlin/Boston 2013.
- SOMMERSTEIN/FLETCHER 2007 = A.H. Sommerstein, J. Fletcher (edd.), *Horkos: the Oath in Greek Society*, Bristol 2007.
- SOMMERSTEIN/TORRANCE 2014 = A.H. Sommerstein, I.C. Torrance, *Oaths and Swearing in Ancient Greece*, Berlin/Boston 2014.
- SONNINO 2010 = M. Sonnino, *Euripidis Erechthei quae exstant*, Firenze 2010.
- SOURVINOU-INWOOD 2011 = C. Sourvinou-Inwood, *Athenian Myths and Festivals*, Oxford 2011.
- STEINBOCK 2011 = B. Steinbock, *A Lesson in Patriotism: Lycurgus' Against Leocrates, the Ideology of the Ephebeia, and Athenian Social Memory*, "CA" 30 (2011), 279-317.
- TADDEI 2012 = A. Taddei, *Licurgo. Contro Leocrate*, Milano 2012.

- TAYLOR 1918 = J.W. Taylor, *The Athenian Ephebic Oath*, "CJ" 13 (1918), 495-501.
- TENTORI MONTALTO 2017 = M. Tentori Montalto, *Essere primi per il valore. Gli epigrammi funerari greci su pietra per i caduti in guerra (VII-V sec. a.C.)*, Pisa/Roma 2017.
- THEMELIS 1985 = P.G. Themelis, *Διόγνητος Εὐαδήτος Παιονίδης: Ἐπανόρθωση, "Ἡόρος"* 3 (1985), 132.
- THOMAS 1995 = R. Thomas, *Written in Stone? Liberty, Equality, Orality and the Codification of Law*, "BICS" 40 (1995), 59-74.
- TSAGALIS 2007 = C.C. Tsagalis, 'CEG' 594 and Euripides' Erechtheus, "ZPE" 162 (2007), 9-13.
- VIDAL-NAQUET 2006 = P. Vidal-Naquet, *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme d'articolazione sociale nel mondo greco antico*, trad. it. di F. Sircana, Milano 2006.
- WILSON 1996 = P.J. Wilson, *Tragic Rhetoric: the Use of Tragedy and the Tragic in the Fourth Century*, in M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 310-331.
- WINKLER 1985 = J.J. Winkler, *The Ephebes' Song: Tragôidia and Polis*, "Representations" 11 (1985), 26-62 (rist.: J.J. Winkler, *The Ephebes' Song: Tragôidia and Polis*, in J.J. Winkler, F.I. Zeitlin (edd.), *Nothing to Do With Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton 1990, 20-62).
- WOHL 2010 = V. Wohl, *Law's Cosmos. Juridical Discourse in Athenian Forensic Oratory*, Cambridge 2010.
- YUNIS 2001 = H. Yunis, *Demosthenes. On the Crown*, Cambridge 2001.
- ZUMIN 1975 = A.M. Zumin, *Echi euripidei nell'epigrammatica greca*, in AA.VV. (ed.), *Studi triestini di antichità in onore di Luigia Achillea Stella*, Trieste 1975, 357-378.

Frammenti sulla scena (online)

Studi sul dramma antico frammentario

Università degli Studi di Torino

Centro Studi sul Teatro Classico

<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>

www.teatroclassico.unito.it

ISSN 2612-3908

0 • 2019



NOTES ON P. OXY. XXIX 2506: COMMENT ON LYRIC POEMS

MARTIN REINFELDER

BISCHOF-NEUMANN-SCHULE KÖNIGSTEIN

GOETHE UNIVERSITY FRANKFURT

martin-reinfelder@web.de

This paper presents notes on P. Oxy. XXIX 2506 (in the following “2506”), a manuscript of the first or early second century A.D. containing a commentary concerned with Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus and quotations from the authors above, Homer, Hesiodus, Aeschylus, Euripides, Epicharmus, and Sophron, maybe written under the *auctoritas* of Aristoteles, Chamaeleon, Dicaearchus, Aristarch, and Satyrus.¹ The first editor, Denys Page, noted: “This is not an easy text ...”² and, in fact, it is still a matter of debate which kind of text or commentary the papyrus contains and to which category of work 2506 belongs, since “the work seems not to have been a commentary in the strict sense, but rather a series of discussions of individual problems, for the most part biographical.”³ The question remains if this text is a commentary, a treatise, or *περὶ-Literatur*?⁴ This question is, with all due respect, for others to answer. My

¹ See e.g. PORRO 2004, 198.

² PAGE 1963, v.

³ LLOYD-JONES 1965, 71.

⁴ DAVISON 1966 raised this question. Similarly TREU 1966, 10 n. 4: “Das Überwiegen peripatetisch-biographischer Daten vor grammatischen scheint, wie Pfeiffer (mündlich) betont, die Klassifizierung als “comment” näherzulegen denn die als “commentary”.” See also CONTIADES-TSITSONI 1988, 1: “Der Kommentar ist nicht nach gewöhnlicher Art abgefasst; er enthält nämlich

aim in this paper is to share some observations I made on the piece, both on the passages concerned with Lyric as well as the passages concerned with Drama.

Fr. 1(a) col. ii.9–16:

	ριετικη[] ○	
✠	τωπιμ.[]παις	10
	καλωσ.[]ου	
	πατρος[].	
	δαμας[]	
	..οπατ[]	
	[.].δη.[]	15
	[]	
	.	.	

10 τωπιμ.[Reinfelder (one faint trace of ink visible under the microscope) : τωπιμ[Page 1963, 2 11–12 τ]οῦ | πατρος? Reinfelder 13 δαμας[-? Reinfelder

10 contains the beginning of a quotation from poetry, probably lyric (a choral song from tragedy, e.g. by Aeschylus, also remains within the possibilities), as indicated by ✠ (χρηστικ)⁵ and ○ in 9. ○ was probably used to divide the lemmata. It is unclear, how long the quotation runs. The first letter in 10, τ, has an unusual appearance: on the lower, preserved part of the letter there are remains of a stroke running diagonally (/) visible. If this is the rest of a stroke indicating deletion, one could argue for a form of ὠπιμελητός, or for πίμπλεια.⁶ In the first case we would print (assuming a column width of ca. 18–20 letters) ὠπιμελητ-]παις. See for the word Theocr. 10.54 κάλλιον ὠπιμελητὰ φιλάργυρε τὸν φακὸν ἔψειν with Σ Κ κάλλιον ὠπιμελητὰ: πρὸς τὸν Βουκαῖον ταῦτά φησιν ὅτι, ὦ πλούσιε καὶ φιλάργυρε, καλὸν ἂν εἶη συνήθη ἐργάτην σε ὄντα καὶ γεωργὸν φακὸν ἔψειν καὶ τούτῳ τρέφεσθαι, μὴ τρίβειν δὲ κύμινον, ὃ δεῖγμα τρυφῆς ἐστὶ, μήπως δι' ἀπειρίαν τὴν χεῖρα πληγῆς and Σ UEAT ὠπιμελητὰ: ὁ λόγος πρὸς τὸν ἐπιτάτην τῶν θερικτῶν ὀλίγην τροφήν αὐτοῖς παρεχόμενον. In the second case we would print ὦ Πιμπ[ληϊάς]παις, or even ὦ Πιμπ[ληϊάς]παῖς. See for the adjective Orph. fr. 771b Bernabé νῦν δ'

keine fortlaufende Exegese zu einem Autor, zu einzelnen Gedichtbüchern oder Gedichten, sondern erörtert bestimmte nicht zusammenhängende Themen, und bringt dazu Zitate." For the most recent account of the nature of the text see PORRO 2004, 197-198 and the discussion in DE KREIJ 2019 forthcoming (also in relation to other sources like P.Oxy. 1800 and 2438).

⁵ PAGE 1963, 31. See for further examples of this abbreviation MCNAMEE 1981, 109. It is also possible that the abbreviation means χρηστόν, cf. MCNAMEE 1981, 20-21.

⁶ But see RÖMER 2013, 144: "... vielleicht begann das Zitat mit ὄτωι nach dem Spatium in Z. 9; damit würde es sich also um das Zitat eines Attikers handeln. Möglich ist natürlich auch, dass ὁ zu παῖς gehört. πιμ[wohl eher von πίμπλημι als von πίμπρημι."

ἄγε μοι, κούρη Πιμπληιάς, ἔννεπε Μοῦσα and for Πιμπληίδος see A.R. 1.25. Πίμπλεια, “a place in Pieria, sacred to the Muses and Orpheus” (LSJ s.v.), is also among the possibilities. See for the word Str. 7.1.17, 18, 9.2.25, Lyc. 275, and Call. *Del.* 7.

11–12 If τ]οῦ | πατρός is accepted, this might still be part of the quotation. If so, the πατήρ could perhaps be connected with παῖς (?) from 10. If τ]οῦ | πατρός is not part of the quotation anymore, the word could belong to biographical explanations (cf. also above).

13 Perhaps a form of δαμάζω or δάμασις. See for the former e.g. B. 17.41–5 οὐ γὰρ ἂν θέλοι-| μ’ ἀμβρότον ἔραννόν Αο[ῦς | ιδεῖν φάος, ἐπεὶ τιν’ ἠϊθέ[ων | σὺ δαμάσειας ἀέκον-| τα. The word appears in numerous lyric passages, cf. LSJ s.v. The latter is hardly attested, see nevertheless Σ 98b BEQ Pi. O. 13.98 ἡ δαμαῖος λέγεται Ποσειδῶν ἐν Κορίνθῳ ἀπὸ τῆς τῶν ἵππων δαμάσεως. The metaphoric taming of girls⁷ certainly suits the outlines of a poetic quotation, see e.g. Anacr. fr. 346 fr. 1 PMG οὐδε . . . [.]c. φ. . . α. . . [.] . . [| φοβεράς δ’ ἔχεις πρὸς ἄλλωι | φρένας, ὧ καλλιπρό[σ]ωπε παίδ[ων]· | καί σε δοκεῖ μενε[. . .] . . . [| πυκινῶς ἔχουσα[| ἀτιτάλλειν· c[.] . [. . .] . . . [| τὰς ὑακιν[θίνας ἀρ]οῦρας | ἵνα Κύπρις ἐκ λεπάδνων | . . .] [.]α[σ]κ[α]τέδησεν ἵππους· | . . .] δ’ ἐν μέσῳ κατῆξας | . . .] ωι δὲ ἄσσα πολλοὶ | πολλῆιτέων φρένας ἐπτοέεται· | Λεωφ[ό]ρε Λεωφ[ό]ρ’ Ἡρο[τ]ίμη,⁸ and fr. 417 PMG πῶλε Θρηκίη, τί δή με | λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα | νηλέως φεύγεις, δοκεῖς δέ | μ’ οὐδὲν εἰδέναι σοφόν; | ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἂν τοι | τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι, | ἡνίας δ’ ἔχων στρέφοιμί | σ’ ἀμφὶ τέρματα δρόμου· | νῦν δὲ λειμῶνάς τε βόσκειαι κοῦφά τε κιοτῶσα παίζεις, | δεξιὸν γὰρ ἵπποπείρην | οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην.⁹

Patricia Rosenmeyer¹⁰ explains on Anacr. fr. 346 and 417 PMG, and mainly in regard to the word παίζειν that “we see young girls imagined as horses, playing in a meadow; the narrator sets their playful innocence in a natural setting and contrasts it with his more sophisticated knowledge . . . Horace and Anacreon (and Homer before them) take advantage in their poetry of that brief moment in a young girl’s life when she is unaware of her own sexual potential, something that is quite obvious to older and wiser observers . . . it is impossible to return to that

⁷ See for a similar erotic metaphor, the hunt for a fawn, Archil. fr. 196a.31 IEG, Anacr. fr. 408 PMG, and Hor. *Carm.* 1.23 with NISBET/HUBBARD’S 1980 n., and for play as erotic metaphor Anacr. 357 PMG ὠνάξ, ὧ δαμάλης Ἔρωσ | καὶ Νύμφαι κυανώπιδες | πορφυρῆ τ’ Ἀφροδίτη | συμπαίζουσιν, ἐπιττρέφεται | δ’ ὑψηλὰς ὀρέων κορυφάς· | γουνοῦμαί σε, σὺ δ’ εὐμενῆς | ἔλθ’ ἡμῖν, κεχαρισμένης | δ’ εὐχολῆς ἐπακούειν· | Κλεοβούλωι δ’ ἀγαθὸς γένεο | σύμβουλος, τὸν ἐμόν γ’ ἔρω-| τ’, ὧ Δεόνυσε, δέχεσθαι.

⁸ See on the interpretation of the fragment also GENTILI 1958, 182–190, KURKE 1999, 191–195, and ROSENMEYER 2004, 173–177.

⁹ See on the poem also ROSENMEYER 2004, 170–171, discussing the dubious interpretation of Anacr. fr. 346 and 417 PMG on pp. 171–173.

¹⁰ ROSENMEYER 2004, 177.

former state of whether as a reader or as an active participant in the game of intimacy.” Besides, many details of Greek girls’ training can be found in the myths around Artemis, even though they tend to concentrate on the most dramatic part of the story, the final passage into life as a married woman. One girl’s “taming” is expressed in a number of myths circling around her resistance to “domestication”, e.g. the pursuit of the Proetides, the capture of Thetis by Peleus or of Persephone by Hades, the races to win Atalante, and the capture of Helen by Paris.

If one of the proposals is accepted, the word is probably part of a quotation, either running from 9 (in this case also 11–2 τ]οῦ | πατρός is part of it), or a new lemma.

Fr. 1(c).col. ii.2–8 (=A. fr. 489 *TrGF*, partly). The text as Page prints it:

A]ιχύ[λ]οc ομ[. .] α[
 Λ]ακεδα[ι]μόνιον ἀ[ποφαί-
 νει τὸν Ἀλ[κμ]ᾶνα [
 γὰρ ἐν τοῖc Ὑακιν[θ] 5
 ἄκουca ταν ἀηδ[ον
 παρ' Εὐρώτα .[
 ταν Ἀμυκλα[

According to Page 1963, 31, we should assume that “if Αἰχύλοc is correct, the tragedian is surely meant” (but see Radt 1985, 511: “fort. Aeschylum tragicum significari verbaque eius afferri censuit Page, vix recte”).¹¹ Page 1963, 31 furthermore assumes that “a chorus in Aeschylus might say something like ἐν τοῖc Ὑακινθίοιc | ἄκουca τᾶν ἀηδόνων | αἰ παρ' Εὐρώτα ῥοαῖci | τᾶν Ἀμύκλαιαν ...” This, however, is convincingly proven wrong by Radt 1985, 511, explaining that “utcumque titulus scripti cuiusdam esse ideoque nomine Αἰχύλοc non poeta tragicus significari videtur [the quote by Page, cf. above, follows] at ἐν τοῖc Ὑακινθίοιc sermoni poetico vix aptum (et in oratione pedestri, si sollemnium tempus significaretur, Ὑακινθίοιc sine praepositione et articulo exspectaveris).”

One should follow Radt’s argumentation, the lines certainly do not contain a poetical quotation, though they seem to give information concerning Aeschylus, Alcman, and Sparta, as indicated by 3, Ἀλ[κμ]ᾶνα, 5, Ὑακιν[θ]. and 8, Ἀμυκλα[.¹² Hyacinth, whom was given various parentage in mythology, provides local links, as the son of Clio and Pierus, or of king Oebalus of Sparta, or of king Amyclas of

¹¹ See on the problem also RÖMER 2013, 142-146.

¹² David Weidgenannt remarks *per litteras* (27/12/2018) that this might also refer to Ἀμύκλαι, situated in Laconia on the right or eastern bank of the Eurotas, cf. in favour of this proposal also 7 παρ' Εὐρώτα .[.

Sparta. A possible link between these pieces of information might be a chorus in honour of Hyacinth singing in an Aeschylean tragedy, or a satyr play, which might have had the festival for Hyacinth in Sparta (or a journey there, cf. A. *Theoroi*) as subject. See for the former e.g. E. *Hel.* 1465–1474 ἢ που κόρασ ἄν ποταμοῦ | παρ' οἶδμα Λευκιππίδασ ἢ πρὸ ναοῦ | Παλλάδοσ ἄν λάβοι | χρόνωι ξυνελθοῦσα χοροῖσ | ἢ κώμοισ Ἰακίν-|θου νύχιον ἐσ εὐφροσύναν, | ὄν ἐξαμιλλησάμενοσ | †τροχῶ τέρμονι δίσκου† | ἔκανε Φοῖβοσ, †τᾶ† Λακαί-|ναι γᾶι βούθυτον ἀμέραν | ὁ Διὸσ δ' εἶπε σέβειν γόνοσ, if we assume the latter, we should print e.g. ... ἐν τοῖσ Ἰακιν[θίοισ σατῶ. One has, however, to admit that no (satyr) play by this title is known and that the quotation fits the linguistic register of Alcman better.¹³

Fr. 1(d).5: Perhaps Πίν]δαροσ, if so, and if 8 still is concerned with Pindar, perhaps κλυτόν, or -κλυτόν. For the former cf. e.g. Pi. O. 10.97–98 ἐγὼ δὲ κυνεραπτόμενοσ σπουδαῖ, κλυτόν ἔθνοσ | Λοκρῶν ἀμφέπεσον, μέλιτι | εὐάνορα πόλιν καταβρέχων, I. 1.56–57 παιδάσ προσειπεῖν τὸν Μινύα τε μυχόν | καὶ τὸ Δάματροσ κλυτόν ἄλοσ Ἐλευ-|σίνα καὶ Εὐβοιαν ἐν γναμπτοῖσ δρόμοισ, and for the latter fr. 333a.4–9 Snell/Maehler Α[π]όλλωνι μὲν θεῶν | ἀτὰρ ἀνδρῶν Ἐχεκ[ρά]τει | παιδὶ Πυθαγγέλω | στεφάνωμα δαιτίκλυτ[ον] | πόλιν ἐσ Ὀρχομενῶ διώ-|ξιππον.

Fr. 1(k).6: Perhaps another title, if so, the possible word division would be ἐν τ]ῶι δα[-. If the letters form no work title, perhaps ἐπωιδάσ, ὠιδάσ, or φῶιδασ. See for ἐπωιδάσ e.g. S. *Aj.* 581–582 οὐ πρὸσ ἱατροῦ σοφοῦ | θρηνεῖν ἐπωιδάσ πρὸσ τομῶντι πήματι, for ὠιδάσ 629–631 οὐδ' οἰκτρᾶσ γόοσ ὄρνηθοσ ἀηδοῦσ | στήθει δύσμοροσ, ἀλλ' ὄξυτόνοουσ μὲν ὠιδάσ | θρηνήσει, and for φῶιδασ Ar. fr. 359 K.-A. †παρέσο, κατέτριβεν ἱμάτια (B.) κάπειτά πωσ | φῶιδασ τοσαύτασ εἶχε τὸν χειμῶν' ὄλον.

Fr. 5(b).col. i.18–24 (= Alcman fr. 16 *PMGF*)

.	
]λ.	[
]ημα	[
]μανα	[20
]σουδε	[
]καρδι	[
].μαι	[
].ο	[
.	

¹³ So also HINGE 2006, 287.

Page 1963, 33 writes “possibly a reference to Alcman fr. 24 (Bergk), οὐδὲ | [Θεσσαλὸς γένος ἀλλὰ] Καρδί-|ων κτλ.” This probably is correct. Therefore one can argue for Αλκ]μᾶνα in 20. With an average line length of 18–20 letters and 23 reading] . μαι, there is not enough space for the whole fragment, the commentator certainly presents a telescoped¹⁴ version of the lines, *e.g.* reconstructions are as follows:

.].λ.	[
]ημα	[
	... Αλκ]μᾶνα	[20
	λέγειν οὐδὲ Θεσσαλὸ]ς οὐδὲ	[
	Ἐρσιχαῖος ἀλλὰ] Καρδί-	[
	ων ἀπ' ἀκρᾶν] . μαι	[
].ο	[
.			
.].λ.	[
]ημα	[
	... Αλκ]μᾶνα	[20
	λέγειν οὐδὲ κκαιὸ]ς οὐδὲ [
	Θεσσαλὸς γένος ἀλλὰ] Καρδί-	[
	ων ἀπ' ἀκρᾶν] . μαι	[
].ο	[
.			

Considering these telescoped versions of the poem in the *e.g.* reconstruction and the practice of telescoping (and the fact that notes written beside poems make their way into the text), one might have a look at the corrupt lines 2–3 of Alcman fr. 16 *PMGF*. The corruption here might be due to some notes or parallels that made their way into the text and one (or more) ancient manuscript(s) might in fact not have had the text as it is presented in the modern editions, but οὐκ ἦς ἀνήρ ἀγρεῖος οὐ-|δὲ κκαιὸς οὐδὲ Θεσσαλός, | Ἐρσιχαῖος οὐδὲ ποιμήν, | ἀλλὰ Καρδίων ἀπ' ἀκρᾶν (instead of οὐκ ἦς ἀνήρ ἀγρεῖος οὐ-|δὲ κκαιὸς οὐδὲ †παρὰ σοφοῖ-|σιν† οὐδὲ Θεσσαλὸς γένος, | Ἐρσιχαῖος οὐδὲ ποιμήν, | ἀλλὰ Καρδίων ἀπ' ἀκρᾶν).

¹⁴ See for examples of shortenings and modifications in quotations from prose WRIGHT 1948 (mainly on the gospels) and the quotation of Hes. *Op.* 240-247 omitting 244-245 in Aeschin. *Oratio in Ctephisontem* 135 (but see WEST 1978 on Hes. *Op.* 244-245: “The lines were rejected by Plutarch, followed by Proclus ... Aeschines omits them, perhaps only because the misfortunes they specify were not relevant to his purpose, though the coincidence with Plutarch gives one to pause”).

Fr. 5(b).col. i: Page 1963, 33 comments “2–3 The context suggests ἀλλὰ ἀγ[ένειοι | τὴν ἠ]λικίαν ὁ [Ἀγ]η[c]ί[δα]μοι. 5 ff. it looks as though here Alcman is here said to have used ἐλεφάντινος metaphorically, = “ivory-white”, a usage quoted by LSJ only from Crates fr. 29 and the *Anacreontea*. 5–6 χ[ρ]ω|μ[α] probable.” Though no quotation can be tracked down with certainty, the whole passage seems to be concerned with ἠλικία, and in the first part of the fragment perhaps a reference to ἠλικία in relation to “whiteness” might be established. If so, the lines probably refer to (a) young girl(s) described as “white”: men and women, not differing much in their colour in our experience, are described as dark and light in Greek poetry. This might root in their spheres of activity (men work outside the house, women inside) and occurs since Homer.¹⁵ The whiteness of girls and women can either be used to show that the persons are dead, or that they are fair.¹⁶ Comparable might be E. *Med.* 1147–1149 ἔπειτα μέντοι προουκαλύψατ’ ὄμματα | λευκὴν τ’ ἀπέστρεψ’ ἔμπαλιν παρηίδα, | παίδων μυσαχθεῖς εἰκόδοις with Page’s 1964 n. ad loc. and Irwin’s 1974, 118 explanation (with a discussion of textual authenticity following in 118–119): “Since Glaucē is the beautiful, young bride of Jason, it is reasonable to assume that λευκὴν describes her ‘fair’ youth and beauty, not her cheeks ‘pale’ with emotion. If λευκὴν means ‘fair’ in 1148, it ought to mean the same in 923.” See also Rhian. fr. 68 Powell Παῖς Ἀσκληπιάδεω καλῶι καλὸν εἶκατο Φοῖβωι | Γόργος ἀφ’ ἰμερτᾶς τοῦτο γέρας κεφαλᾶς. | Φοῖβε, σὺ δ’ ἴλαος, Δελφίνιε, κοῦρον ἀέξοις | εὐμοῖρον λευκὴν ἄχρως ἐφ’ ἠλικίην and for a similar theme from the sphere of animals see Arist. *HA* 501b11–13 Τοὺς δὲ κύνας διαγιγνώσκουσι τοὺς νεωτέρους καὶ πρεσβυτέρους ἐκ τῶν ὀδόντων· οἱ μὲν γὰρ νέοι λευκοὺς ἔχουσι καὶ ὄξει τοὺς ὀδόντας, οἱ δὲ πρεσβύτεροι μέλανας καὶ ἀμβλεῖς and (similarly) 575a5–12 Ὀδόντας δὲ κύων οὐ βάλλει πλὴν τοὺς καλουμένους κυνόδοντας· τούτους δ’ ὅταν ὦσι τετράμηνοι, ὁμοίως αἶ τε θήλειαι καὶ οἱ ἄρρενες. Διὰ δὲ τὸ τούτους μόνους βάλλειν ἀμφοιβητοῦσι τινες· οἱ μὲν γὰρ διὰ τὸ δύο μόνους βάλλειν ὄλωσ οὐ φασι (χαλεπὸν γὰρ ἐπιτυχεῖν τούτοις), οἱ δ’ ὅταν ἴδωσι τούτους, ὄλωσ οἴονται βάλλειν καὶ τοὺς ἄλλους. Τὰς δ’ ἠλικίας ἐκ τῶν ὀδόντων σκοποῦσιν· οἱ μὲν γὰρ νέοι λευκοὺς καὶ ὄξει ἔχουσιν, οἱ δὲ πρεσβύτεροι μέλανας καὶ ἀμβλεῖς.¹⁷

5(b).15 perhaps ἀγερώχως, though this is hard to restore, cf. Page 1963, 33–34. Add to Page’s passages *Hist. Alex. Mag.* 1.36.3.4.

¹⁵ IRWIN 1974, 112–116.

¹⁶ IRWIN 1974, 116–117, with passages for λευκός meaning ‘fair’ in 116, for passages for λευκός meaning ‘dead’ (often as a result of suicide) in 119–120.

¹⁷ See further Arist. *Col.* 798b, explaining whiteness as indicating weakness and as a result of bad food supply, similarly also *HA* 523a10–11, *HA* 799b (also naming different phases of life as the cause of different colours, e.g. of hair, and *Thphr.* *CP* 3.22.2.

Fr. 17.2: either concerned with Lydic poetry, or with Lydia. In the first case perhaps another lyric poet, in the second case a restitution is e.g. λέγει Ἀνδράμυτον ἐν Λυδοῖς βασιλεύοντα], cf. fr. 102.2–3 (=A1c. fr. 306. A f.2–3 Voigt)]ο τῶν Λυδῶν βα-|σιλεύς, καθ' ἣν [.

17.3: As Page 1963, 35 remarks, “Δακκύ|[λ(ε)ιον might suit the context.” If accepted, the appearance of the word is a further strong argument in favour of the thesis that Dascylium, seated in Anatolia some 30 kilometres inland from the coast of the Propontis, was of Lydian origin.¹⁸

17.5: ἀπεκτονότι?, cf. e.g. Lib. *Progymnasmata* 11.2.6 ... μίγνυσθαι τῶι τὸν Ἐκτορα ἀπεκτονότι, but more probable seems]εκτον ὅτι | [Ἄλκ]μὰν ἐν Λυδοῖς | []σαιτο[.] μέλουσ | []κλα[ε]ῖναὶ Κάρο-|διδεσ[?].

17.7: perhaps ἄρξι[σ]αι το[ῦ] μέλουσ, cf. Plut. *de Musica* 1136 C 3 εἰς δ' οἱ Μελανιππίδην (fr. A 3 del Grande) τούτου τοῦ μέλουσ ἄρξαι φασί. See for the misspelling ξ > ξσ, appearing in papyri from the first century on, with examples, Gignac 1975, 141.

Fr. 26.col. ii.7–17 (= A. test. 63 *TrGF*):

Αἰσχύλο[σ μὲν γὰρ]
 Ὀρέστ<ε>[ια]ν ποιήσα[σ
 .ιαν [Α]γαμέμνον[α
 Χ]σηφ[όρ]ουσ Εὐμεν[ίδασ] 10
 ...] ..[.] τὸν ἀναγ[νωρι-
 μὸ]ν διὰ τοῦ βοστρύχο[σ
 Σ]τησιχόρωι γὰρ ἔστιν [
 ..] ., Ε[ὐ]ριπίδης δὲ τὸ τ[όξον
 τὸ Ὀρέστου ὅτι ἔστιν δε[δο-
 μέ]νον αὐτῶι δῶρον πα[ρὰ
 τ]οῦ Ἀπόλλωνοσ

7 Αἰσχύλο[σ μὲν γὰρ] Lobel in Page 1963, 11 : Αἰσχύλο[σ γοῦν] Sichert 1984, 9 et 10 8 Ὀρέστ<ε>[ια]ν Page 1963, 11 : Ὀρέστ[ε]ια]ν Sichert 1984, 9 et 10 8–9 τριλο|γίαν Page 1963, 37, [σ τριλο-]|[γ]ίαν ... Sichert 1984, 9 9–10 [Α]γαμέμνον[ά τε καὶ] | [Χ]σηφ[όρ]ουσ Εὐμεν[ίδασ] Sichert 1984, 9 et 10–11, vix recte : “forse [Α]γαμέμνον[α λέγω,] | [Χ]σηφ[όρ]ουσ Εὐμεν[ίδασ]?” Maltomini 1988, 91

7–9 Perhaps [τριλο]|γίαν or [τετραλο]|γίαν, cf. Page 1963, 37: “τριλο|γίαν seems obvious, although the trace does not suggest γ.” Αἰσχύλο[σ μὲν γὰρ] | Ὀρέστ<ε>[ια]ν ποιήσα[σ δευτε|ρίαν ... would suit the traces better. One has,

¹⁸ Cf. WEISKOPF 1994 and RÖMER 2013, 152.

however, to admit that there is no evidence for any of the possible explanations of this text:¹⁹ Ὀρέτ<ε>[ια]ν ποιήσα[ς δευτε]ρίαν would indicate that either someone else staged another Oresteia, or Aeschylus did, or a possible Iphigenia tetralogy by Aeschylus (A. tri b vii *TrGF*) might have been called Ὀρέτ<ε>[ια]ν ... [δευτε]ρίαν by the papyrus' author.

10–1 Though Radt denied it (A. test. 63 *TrGF*), perhaps Πρω]τέα (κατ^v) with the first α being written extremely low on the line.

Fr. 26.col. ii.25–27: Montanari 1986 interpreted the letters in 27 as a reference to Satyrus. This is palaeographically possible, cf. the description of the traces in Montanari 1986, 46–47. Schorn 2004, 113 accepts this proposal and prints the text within the Satyrus fragments (his fr. 7): Εὐριπίδ]ης δὲ καὶ τὴν Ἰφ[ιγέ]λνειαν ἐ]ποίησε γαμουμέ[νην | Ἀχιλλεῖ ± 4] . . . Cα[τυ]ρο[--- and notes in his app. cr. “nomen Satyri agnovit Montanari.” He further explains in his commentary as 348: “Wie schon der Erstherausgeber Page erkannt hat, sind die hier interessierenden Zeilen 25–27 wohl so zu verstehen, daß Euripides in der *aulischen Iphigenie* die Reise der Iphigenie an den Ort ihrer Opferung unter dem Vorwand der Hochzeit mit Achilles dem Lyriker verdanke ... In welchem Zusammenhang Satyros mit dieser Angabe steht, ist unsicher, da der Papyrus in Z. 27 abbricht. Es ist gut möglich, daß sich der Autor für diese Information auf ihn beruft, wie in der vorangehenden Kolumne für die Existenz von zwei Palinodien bei Stesichoros bei Chamaileon. An anderer Stelle verweist der Autor auf Aristoteles, Aristarch und wohl Dikaiarchos.” One might argue for the same theme also being treated in an Euripidean Satyr Play. The text might in this case be restituted to ... Ἀχιλλεῖ ἐν τοῖς τίτ]λε Cα[τύ]ρο[ic δὲ ...

Fr. 78: Semonides and Simonides – or just one of them? The fragment explains the different use of words or the use of different words, cf. the supplements proposed by Page 1963, 44: 5 ὀν]όματος, 6]ω δ' ὀνόμ[ατι, 8 ἐ]ξ ὀνόματος, and 9 ὀν]όματος. This fr. has not been adopted in *PMG*. θ in 9 might refer to a book number²⁰, or might indicate that the explanations were concerned with aspiration. If so the first dotted letter is perhaps τ, later θ. Comparing other passages

¹⁹ On the dangers of reconstructing tetralogies (or even assuming their existence) see GANTZ 1979, 1980/2007, WOLFF 1957, 1958, 1959, and PODLECKI 1975, explaining on p. 1: “The survival of the whole Oresteia (except for the satyr play, Proteus) seems to have acted as a sort of Siren-song, enticing otherwise sensible scholars into dangerous waters.”

²⁰ Book numbers occur sometimes within the text and on a regular basis at the bottom of codex pages, at the ‘bottom’ of the roll, i.e. below the last column of writing of the roll, and sometimes at the beginning of the roll. The total amount of lines often appears in the vicinity of the book title, whose form is usually work-title in genitive (and book next to it or in a new line) and number. On the phenomenon see CAROLI 2007 and SCHIRONI 2010.

from this commentary, it is possible that this discussion refers to one or more authors. The authors who wrote poems fitting the probable supplements were Semonides, who wrote a *ιάμβος/ιάμβοι* against women (fr. 1 *IEG*) and Simonides, who wrote *κατευχαί* (fr. 537–538 *PMG*)²¹. There is also the slight chance that the author of the commentary mixed the poets up or assigned both works to either Simonides, or Semonides.²² If so, fr. 83 reading]ογυναικ[in 11 might belong in the neighbourhood of fr. 78. I propose the following, Page's and my (*e.g.*-) supplements are marked in the *apparatus*, on the left side the text taken from Page 1963, 18.

·	·	·	·	·	·	·	·	·	·
]	·	μ[]	·	μ[1
]ει	·	μαλ[]ει	·	μαλ[
]αι	·	τινα[]αι	·	τινα[
]·	·	δεκα[]·	·	δεκα[
]ο	·	ματοςμ[ὄν]	·	όματος μ[5
]ω	·	δονομ[]ω	·	δ' ὄνομ[ατι		
]χει	·	ογυναικ[τοι]	·	χεις γυναικ[α		
]ξο	·	νοματος[·	·	ξ ὄνοματος		
]μα	·	τος θ δ .[ὄν]	·	όματος θ δ .[
]·	·	α κατευχα[]·	·	α κατευχα[-		10
]και	·	·]τους[]και	·	·]τους[
]νκα	·	·]να .[]νκα	·	·]να .[
]α	·	το[]α	·	το[
·	·	·	·	·	·	·	·	·	·

5 ὄν]όματος et 6]ω δ' ὄνομ[ατι Page 1963, 44, alia in 5–7 Reinfelder | in initio]ω aut]ω<ι> 7]δ Page 1963, 24 :]ϕ Reinfelder 8 ἐ]ξ ὄνοματος et 9 ὄν]όματος Page 1963, 44, alia Reinfelder 10 in initio τ aut π

Fr. 122: A new Moschus fragment? The fragment might be concerned with Hellenistic poetry. If so, one might print (on the left the text as printed in Page 1963, 24, my text on the right):

²¹ See generally on the *κατευχαί* PONTANI 2012: Considering the way other works are cited in the papyrus, one could argue for the *κατευχαί* being the title of a poem, but this cannot be established. See on the question whether the *κατευχαί* were a singular poem, or a book PONTANI 2012, 22–28.

²² This mix-up occurs from antiquity on, cf. Athen. 14.620b–d and Semon. test. 19 Pellizer-Tedeschi (= Tzetz. Chil. 12.42.47). See also WEST 1992, 98: “Auctorum qui fragmenta donant codices ubique Cμ.- praebent.” I owe these references to Enrico Emanuele Prodi, Claudio Meliaddò, and Giacomo Mancuso. See further for another mix-up Suid. s.v. Cίμμιας (IV 360.7 Adler): the entry obviously deals with Semonides, but names Simmias. See also Choerob. ap. EM 713.17, trying to distinguish the two names using etymological criteria.

]τοςμεναυτονταις[]τος μὲν αὐτὸν ταις[
]τουβίωνο.[]ε τοῦ βίωνος [
]προύχοντος.[ἐπὶ] προύχοντος ἐ[ρείσας
].ω[].ω[
]ε[]ε[
.

If this is correct, the fragment might contain references to two works of Moschus, in 2 the *Ἐπιτάφιος Βίωνος*, and the *Μέγαρα* in 3, cf. ἐπὶ] προύχοντος ἐ[ρείσας contained in the poem's line 101: αὐτὰρ ἐπειδὴ παντὸς ἀφίκετο πρὸς τέλος ἔργου | καρτερόν οἰνοφόροιο πονεύμενος ἔρκος ἀλώης, | ἦτοι ὁ λίστρον ἔμελλεν ἐπὶ προύχοντος ἐρείσας | ἀνδήρου καταδῦναι ἅ καὶ πάρος εἴματα ἔστο. It is also possible that the author of the commentary mixed some information up and thought that the line from the *Μέγαρα* came from the *Ἐπιτάφιος Βίωνος* or that he thought the author of the line was the Bucolic poet Βίων ὁ Κυμρναῖος, Bion of Smyrna.

Fr. 124.col. ii: A new Eupolis testimonium? The text, as Page prints it:

.
..[...]ικαιοτ[
εν ξτρακαλλ[
καιεντοιςπρ.[
ταςπρεσβ[.]τ[
[
νημενος..[
τοιςπεριτην[
το[.]πε[
ως[
ου.[
ω[
.

In 2 and 3 it seems likely that we can discern two work titles. Although I cannot come up with a satisfying solution for 2, 3 allows us to squeeze a bit more from this scrap: if we divide the words into καὶ ἐν τοῖς πρ. [, we can extract a new fragment from a play: since there are not many poetic work titles beginning with Πρ..., I would argue for Eupolis' *Προσπάλτοι*, *Men of Prospalta* (= frr. 259–267 K.-A.).²³ The very name Εὐπολις would be lost in lacuna, either before 1, or in 1 or 2

²³ See STOREY 2003, 230-246 for an overview over play and discussions, for the play possibly being an anti-war play see STOREY 2003, 333-337, for a commentary of the fragments see OLSON

(or at a later point). If it is lost before 1, . . . [. . .]ικαιοτ[might also refer to Εὐπολις, if it is lost in 1 or 2 (or at a later point), the content of 1 probably refers to another poet. If another poet was named, 1 might have been part of his name (or the name of a character).²⁴ If this is correct, there are two possibilities to understand 4: 1. There might be a connection between our ταςπρεβ[.]τ[in 4, and Eup. *Προσπάλτοι* test. i K.-A. (= Σ Ar. *Nu.* 541), for text and explanation see Olson 2016, 314: “From a note on Ar. *Nu.* 541–2 οὐδὲ πρεβύτης ὁ λέγων τᾶπη τῆι βακτηρίαι / τύπτει τὸν παρόντ’, ἀφανίζων πονηρὰ κώμματα (“and no old man who’s speaking the lines strikes the bystander with his staff as a way of concealing bad jokes”; part of a tongue-in-cheek catalogue of the nasty features Aristophanes’ comedies do not include—almost all of them, however, found in *Clouds* itself) . . . Prospaltioi included an old man who told bad jokes and hit another person with a stick . . . seems specific enough to be believable . . .” and to print the following supplements in 1–4 (of which the second postulates that ‘the old man’ was a known character from Eupolis’ comedy/comedies):

. . . [. . .]ικαιοτ[
 εὐ . . . εἶπαι ἀλλ[ὰ λέγει
 καὶ ἐν τοῖς Προ[σπαλτίοις
 τὰς πρεβ[ύ]τ[ε]ρας παιδιᾶς / τὰς πρεβ[ύ]τ[ε]ρου παιδιᾶς

2. An alternative explanation of 4 is that it refers to the beginning of the play: *Προσπάλτοι* probably was staged in 429 as the first play Eupolis ever brought on stage.²⁵ As Eup. fr. 259 K.-A. tells us, Eupolis was asked at the beginning of the play to give a speech in public. The persons asking for the speech (on their behalf?) might be identified as the πρέβειε from Eup. fr. 259.10 K.-A. or the χορὸς δ(ὲ) Προ[σπαλτίων from Eup. fr. 259.13 K.-A. Similar plots can be found in Ar. *V.* 54–66 and *Nu.* 528. An information on an early play of a poet’s career peppered with a metapoetic quote would suit the whole biographic theme of the papyrus well. An *e.g.* restoration of lines 1–4 might then be:

. . . [. . .]ικαιοτ[
 εὐ . . . εἶπαι ἀλλ[ὰ λέγει
 καὶ ἐν τοῖς Προ[σπαλτίοις
 τὰς πρεβ[ύ]τ[ε]ρων δεήσεις

2016, 314–364. See for further comedies named after the members of individual demes Aristophanes’ *Acharnians*, Strattis’ *Potamioi*, Antiphanes’ *Thôrikioi*, Philippides’ *Lakaidai*, and Menander’s *Halieis*.

²⁴ A similar sounding character is for example Dicaeopolis from Aristophanes’ *Acharnians*.

²⁵ Cf. Eup. fr. 259.3–4 K.-A. and STOREY 2003, 56, 65, 174, etc.

Some minor remarks:

Fr. 1(i) and (j).5: ἀλ[λὰ Λα]κεδα[ιμονιός?

Fr. 4.1:]c οὐ γάρ δ[comes immediately to mind, in 3 word division after ω, then perhaps a form of φράζειν.

Fr. 6(b).3 perhaps Τευθο]ανίδην [(cf. *Il.* 6.13), or Δαρδ]ανίδην [(cf. *Il.* 24.631), 6(c).1]ευκω[might still be concerned with whiteness. If so, λ]ευκω[would be a natural supplement and the fragment might be related to fr. 5, on which see above. 4 perhaps] ὑπολαβόν[τες, 5 perhaps infinitives; if so a probable word division is]ναι καὶ τυ .[, 6 perhaps word division between αα, cf. e.g. Pl. R. 609e3 *cōμα ἀπόλυθαι*, *Crat.* 417b8 *ἀνάλωμα ἀπολύηι*, etc., 7]ἐπὶ φωνῆc[, 8] φέρομεν [?, 9: probably either *κολάσεων* or *κολάσεως*, 7–9 seem to be concerned with blandishment in the voice, though no safe connections between the words can be established.

Fr. 7.2: cτυγερο[. perhaps a form or compositum of cτυγερός. If so, fr. 7 might contain a poetic quotation, cf. the passages quoted in LSJ s.v. cτυγερός. 7.2–3 perhaps οὐ] | κέτι δο[κεῖ / οὐ] | κέτι δο[κοῦσι for which see e.g. Σ Ar. Pl. 873, or οὐ] | κέτι δο[ξεῖ for which see e.g. Ar. *Lys.* 775, 7.4: word division prob. between ρον and λεγ, so print ρον λεγ .[.

Fr. 10 E. *El.* 673–674 Πρ. οἴκτιρε δῆτα σοῦ γε φύντας ἐκγόνους. | Ορ. Ἥρα τε βωμῶν ἢ Μυκηναίων κρατεῖς would suit the traces, but this is only speculation. A connection with fr. 26.col. ii.7–17 would be interesting but can not be established.

Fr. 15.2 perhaps] παρεκπε[, cf. A. fr. 31 *TrGF* κάπειτ' Ἀθήνας Διάδακ παρεκπερῶν, 15.3 probably ν]εκρόν.

Fr. 18(a).6, 10, 12, and 15 are either marking poetical quotations, or are line fillers. 18(b).2 word division probably between οῖαιc and ζ, cf. e.g. *Isocr. Nicocles* 16.9 ... ὄσωπερ ῥαῖόν ἐστιν ἐνός ἀνδρός γνώμηι προέχειν τὸν νοῦν μᾶλλον ἢ πολλαῖc καὶ παντοδαπαῖc διανοῖαιc ζητεῖν ἀρέσκειν, Pl. *Lg.* 857b7 ... οἷc δεῖ ποικίλοιc οὔcιν ἔπεσθαι τὸν νομοθέτην μηδὲν ὁμοῖαιc ζημίαιc ζημιοῦντα, and the rather late *Symeon Hymn.* 143–145 ταῦτα δὲ μὴ λόγοιc ὄλωc | μηδὲ ἐπινοῖαιc ζῆτει, | ἀλλὰ πῦρ λαβεῖν ἐξαίτει ...

Fr. 21.2:]αcανα .[is a rare letter combination. Print]αc ἀνα .[, τ]ὰc ἀνα .[, cf. perhaps *Str.* 17.3.13 Κίρτα τέ ἐστιν ἐν μεσογαίαι, τὸ Μακανάccου καὶ τῶν ἐξῆc

διαδόχων βασίλειον, πόλις εὐεργεστάτη καὶ κατεσκευασμένη καλῶς τοῖς παῖσι καὶ μάλιτα ὑπὸ Μικίψα, ὅστις καὶ Ἑλληνας συνώικισεν ἐν αὐτῇ καὶ τοσαύτην ἐποίησεν ὥστ' ἐκπέμπειν μυρίους ἵππεας, διπλασίους δὲ πεζούς, or Σ II. 6.78b.2 A b (BCE³E⁴) ἐγκέκλιται: ἐρήρεια, ἐκ μεταφορᾶς τῶν καμνόντων ἀρρωστίαις καὶ προσαναπαυομένων ἰσχυροτέροις σώμασιν, ἢ τῶν ζυγοστατουμένων.

Fr. 25.2: In]αντ^ο, the high o is either belonging to an abbreviation, or a 'pseudo-abbreviation', as McNamee 1981, 31 n. 33 calls them. A possible solution containing a 'pseudo-abbreviation' is]αν τ^ο, with τ^ο representing τό. τοῦτο looks better on first sight, but I have not found any other examples in which τ^ο represents τοῦτο. In 25.3 read]ζεις τον, cf. e.g. E. *Hyp.* 230 στάζεις, τὸν and Ar. V. 695 cὺ δὲ χασκάζεις τὸν κωλακρέτην, τὸ δὲ προαπτόμενόν σε λέληθεν.

Fr. 88.4 word division prob. between]μελλε and δαιμων

Fr. 101.2]παρθεν[might be a reference to Alcman's Partheneion, but this is most speculative.

Fr. 130.3 perhaps] τὰς ὠκυδάς .[, in 5 perhaps the ending of in infinitive -]θαι κατὰ τ[

Though no new approach to understanding the text can be offered here, it seems as if the number of authors mentioned in the papyrus were increased and some new fragments were added to the (particular) collections. Whether this changes our understanding of the text, is, as already written above, for others to discuss.

BIBLIOGRAPHY

- CAROLI 2007 = M. Caroli, *Il titolo iniziale nel rotolo librario greco-egizio*, Bari 2007.
- CONTIADES-TSITSONI 1988 = E. Contiades-Tsitsoni, *Zu P.Oxy. 2506 fr. 115. Sappho oder Alkaios?*, "ZPE" 71 (1988), 1-7.
- DAVISON 1966 = J. Davison, *Oxyrhynchus Papyrus 2506*, in AA.VV., *Atti del XI Congresso Internazionale di Papirologia* (Milano, 2-8 settembre 1965), Milano 1966, 98-108.
- DE KREIJ 2019 = M. de Kreij, *Dark Sappho. P.Oxy. 2506 in the biographical tradition*, in E. Cingano (ed.), *Commentaries on Greek Texts: Problems, Methods, and Trends of Ancient and Byzantine Scholarship*, Rome 2019. [Forthcoming]
- GANTZ 1979 = T. Gantz, *The Aeschylean Tetralogy: Prolegomena*, "CJ" 74 (1979), 289-304.
- GANTZ 1980/2007 = T. Gantz, *The Aeschylean Tetralogy. Attested and Conjectured Groups*, "AJPh" 101 (1980), 133-164; repr. with revisions in M. Lloyd (ed.), *Aeschylus. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford 2007, 40-70.
- GENTILI 1958 = B. Gentili, *Anacreon*, Roma 1958.
- GIGNAC 1975 = F. Th. Gignac, *A Grammar of the Greek Papyri of the Roman and Byzantine Periods. 1. Phonology*, Milano 1975.
- HINGE 2006 = G. Hinge, *Die Sprache Alkmans*, Wiesbaden 2006.
- IRWIN 1974 = E. Irwin, *Colour Terms in Greek poetry*, Toronto 1974.
- KURKE 1999 = L. Kurke, *Coins, Bodies, Games, and Gold. The Politics of Meaning in Archaic Greece*, Princeton 1999.
- LLOYD-JONES 1965 = H. Lloyd-Jones, *Review: The Oxyrhynchus Papyri by Denys Page*, "CR" 15 (1965), 70-72.
- MALDOMINI 1988 = F. Maltomini, *Stesicoro 217 Page*, "ZPE" 71 (1988), 91-92.
- MCMAMEE 1981 = K. McNamee, *Abbreviations in Greek Literary Papyri and Ostraca*, Chico 1981.
- MONTANARI 1986 = F. Montanari, *Satiro in P.Oxy. 2506 (fr. 26 II)?*, "ZPE" 62 (1986), 46-48.
- NISBET/HUBBARD 1980 = R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes, Book I*, Oxford 1980.
- PAGE 1963 = D. Page, *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. XXIX, London 1963.
- PAGE 1964 = D. Page, *Euripides. Medea. The text edited with introduction and commentary by Denys L. Page. Reprinted with corrections*, Oxford 1964.
- PODLECKI 1975 = A.J. Podlecki, *Reconstructing an Aeschylean Trilogy*, "BICS" 22 (1975), 1-19.
- PONTANI 2012 = F. Pontani, *Le Kateyxai Di Simonide (PMG 537-538)*, "QUCC" 102 (2012), 11-28.

- PORRO 2004 = A. Porro, *Alcaeus 13*, in G. Bastianini, M. Haslam, H. Maehler, et alii (edd.), *Commentaria et Lexica Graeca in Papyris reperta (CLGP), adiuvante Marco Stroppa, Pars I*, vol. I, fasc. I, München/Leipzig 2004, 197-211.
- RÖMER 2013 = C. Römer, *Alcman 9*, in G. Bastianini, M. Haslam, H. Maehler, F. Montanari, C.E. Römer (edd.), *Commentaria et Lexica Graeca in Papyris reperta (CLGP), adiuvante Marco Stroppa, Pars I*, vol. I, fasc. II, München/Leipzig 2013, 141-152.
- ROSENMEYER 2004 = P.A. Rosenmeyer, *Girls at Play in Early Greek Poetry*, "AJPh" 125 (2004), 163-178.
- SCHIRONI 2010 = F. Schironi, *To Mega Biblion: Book-Ends, End-Titles and Coronides in papyri with Hexametric Poetry*, Oakville 2010.
- SCHORN 2004 = S. Schorn, *Satyros aus Kallatis. Sammlung der Fragmente mit Kommentar*, Basel 2004.
- SICHERL 1984 = M. Sicherl, *Stesichoros Fr. 217 PMG = Pap.Oxy.2506, fr. 26e*, "ZPE" 55 (1984), 9-12.
- STOREY 2003 = I.C. Storey, *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford 2003.
- TREU 1966 = M. Treu, *Neues über Sappho und Alkaios (P.Ox. 2506)*, "QUCC" 2 (1966), 9-36.
- WEISKOPF 1994 = M. Weiskopf, *Daskylium*, in *Encyclopaedia Iranica*, vol. 7/1 (1994), 85-90.
- WEST 1978 = M.L. West, *Hesiod. Works and Days. Edited with Prolegomena and Commentary by M.L. West*, Oxford 1978.
- WEST 1992 = M.L. West, *Iambi Et Elegi Graeci: Ante Alexandrum Cantati: Callinus, Mimnermus, Semonides, Solon, Tyrtaeus, Minora Adespota*, Oxford 1992².
- WOLFF 1957 = E.A. Wolff, *Aeschylus' Danaid Trilogy: A Study*, Diss. Ann Arbor (Mich.) 1957.
- WOLFF 1958 = E.A. Wolff, *The Date of Aeschylus' Danaid Tetralogy*, "Eranos" 56 (1958), 119-139.
- WOLFF 1959 = E.A. Wolff, *The Date of Aeschylus' Danaid Tetralogy II*, "Eranos" 57 (1959) 6-34.
- WRIGHT 1948 = L.E. Wright, *Contextual Adaptation in Incomplete Quotation*, "JBL" 67 (1948), 347-351.

Frammenti sulla scena (online)

Studi sul dramma antico frammentario

Università degli Studi di Torino

Centro Studi sul Teatro Classico

<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>

www.teatroclassico.unito.it

ISSN 2612-3908

0 • 2019



TRADIZIONE, RICEZIONE E RIVALUTAZIONE SIMBOLICA DEL DRAMMA GRECO-LATINO NEL PENSIERO DI EPITTETO E MARCO AURELIO

Parte prima: Epitteto

LUCA AUSTA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

luca.austa@unito.it

Il rapporto che gli esponenti dello stoicismo romano tra la fine del I e il II secolo d.C. intesero, tramite la lente dell'indagine filosofica, con il teatro coevo e con la precedente tradizione drammatica registra l'esito di un processo – avviato in età repubblicana e divenuto norma sotto l'Impero – di progressiva separazione tra scena e testo; l'esperienza del teatro suscita così, nella sensibilità degli stoici, sentimenti contrapposti: la scena del mimo e della pantomima con i suoi eccessi¹, gli attori-divi e le *nudationes mimarum* costituiscono un appa-

* Questo studio rappresenta la prima parte (la seconda è in corso di pubblicazione: cf. AUSTA 2019) di un più ampio sentiero di ricerca cui devo l'individuazione al professor Francesco Carpanelli, che ringrazio sentitamente. Ringrazio altresì il professor Enrico V. Maltese per i suoi preziosi consigli e per la lettura di queste pagine. Eventuali errori e imprecisioni sono ovviamente da ascrivermi a me solo.

¹ Giovenale (8, 187-188) testimonia l'esistenza di un mimo, il *Laureolus* di Catullo (sull'identità dell'autore cf. CICU 2012, 59, 215-217; DIMATTEO 2014, 201-202) che prevedeva, tra le altre atrocità, anche una crocifissione sulla scena: Marziale (*Spect.* 8) ne ricorda una spettacolare riproposizione per l'inaugurazione dell'anfiteatro Flavio in cui la parte dell'attore era interpretata da un condannato a morte, crocifisso per davvero (4: *non falsa pendens in cruce Laureolus*) e dato in pasto a una

rato intollerabile per il sapiente che deve rifuggirne l'esempio e l'attrattiva², mentre il teatro della tradizione (rappresentato quasi esclusivamente da Euripide), esiliato nei florilegi, ridotto a erudito esercizio di stile, sopravvive a se stesso cristallizzandosi in massime sapienziali, in *docta exempla* letterari, in ornamenti retorici.

Oltre a testimoniare questa realtà – che contribuì a sottrarre alla furia del tempo numerosi frammenti della produzione tragica antica – la speculazione di Epitteto (a noi nota grazie alle memorie compilate da Arriano³) e gli esercizi spirituali di Marco Aurelio costituiscono un tassello di fondamentale interesse nello sviluppo dell'indagine sul *teatro* quale fenomeno storico-artistico e immagine metaforica: nelle loro riflessioni il teatro è prima di tutto *teatro del mondo* in cui l'uomo-attore interpreta il ruolo che il dio-drammaturgo ha designato per lui, sopportandone elevazioni e cadute, facendo dell'eschileo *πάθει μάθος* l'intima essenza della sua filosofia⁴; ma il modo drammatico – il *teatro* – rappresenta altresì il prodotto comunicativo e artistico di una società, quella greca, avvertita nella Roma imperiale come culturalmente più complessa ed evoluta di quella latina; il *teatro* è esemplificazione della lotta tra l'istinto dell'uomo alla rappresen-

fiera. Già al tempo di Caligola una rappresentazione di questo mimo aveva spinto gli attori a competere in bravura vomitando sangue (finto?): cf. Svet. *Cal.* 57; cf. anche Jos.Flav. *AJ* 19, 94: *μῖμος εἰσάγεται, καθ' ὃν σταυροῦται ληφθεὶς ἡγερμένων, (...) αἰμά τε ἦν τεχνητὸν πολὺ καὶ τὸ περὶ τὸν σταυρωθέντα ἐκκεχυμένον* («Si rappresenta un mimo in cui il capo [di una banda di criminali], fatto prigioniero, viene crocifisso (...) e una grande quantità di sangue artificiale è sparso attorno all'uomo in croce»). Per una chiara e sintetica introduzione al teatro di età imperiale cf. e.g. BEARE 1986, 266-274; PARATORE 2005, 229-295; per una dettagliata analisi del genere mimico si rinvia al fondamentale saggio di CICU 2012.

² Emblematico l'esempio dello stoico Catone Uticense che abbandonò il teatro in occasione dei mimi offerti durante i *Floralia* (cf. Mart. *Ep.* 1, *praef.*). Lo stesso Musonio Rufo, maestro di Epitteto, riprese gli ateniesi, colpevoli di aver dissacrato il teatro di Dioniso organizzandovi *ludi gladiatorii* che sovente terminavano con lo sgozzamento dei combattenti a ridosso dei sedili occupati dalle più alte cariche sacerdotali (cf. D.Chr. 31, 121-122; l'autore non cita esplicitamente Musonio Rufo, ma l'identificazione del φιλόσοφος è condivisa dagli studiosi: cf. COHOON/CROSBY 1951, 127, n. 3; GRILLI 1992, 174); circa l'utilizzo del teatro di Dioniso come arena per i combattimenti tra gladiatori cf. Philostr. *VA* 4, 22: *σὺ δέ, Διόνυσε, μετὰ τοιοῦτον αἶμα ἐς τὸ θέατρον φοιτᾶς*; («E tu, Dioniso, dopo tutto questo sangue, ti rechi a teatro?») Il passo è la fonte principalmente avvalorata da coloro che identificano il filosofo citato da Dione con Apollonio di Tiana). Per Epitteto cf. Epict. *D.* 3, 9, 20; *Ench.* 33, 10. Per l'assimilazione degli attori tragici e comici a suonatori, gladiatori e cani da caccia cf. Epict. *D.* 3, 15, 5-6; 4, 7, 37.

³ Sull'opera di Arriano di Nicomedia come testimone del pensiero di Epitteto cf. SOUILHÉ 1943-1965, I, X-XIX (con una panoramica delle posizioni degli studiosi precedenti); BRUNT 1977, LONG 2002, 38-43.

⁴ La *subscriptio* al *Manuale* riportata dal manoscritto A (Parisinus suppl. gr. 1164) suggerisce una lettura del messaggio filosofico di Epitteto nei termini del rapporto tra *παθεῖν* e *μαθεῖν*: cf. BOTER 2007, 57.

tazione e il dogma di una filosofia che pone nell'indifferenza ai piaceri e ai dolori, alla paura e alla pietà il suo fondamento etico; è il luogo in cui l'uomo accorre per essere spettatore delle passioni umane, divenendo al contempo attore per gli altri uomini, introducendovi le proprie; è una valida metafora della condizione politica e sociale dell'individuo soggetto a una macchina oppressiva e inesorabile – quella del potere imperiale – che affligge e costringe in un'eterna recita tanto gli oppressi quanto gli oppressori, avvolti nell'asfissiante cappa dei ruoli imposti dalla vita dell'αὐλή.

Quello del teatro è, insomma, un *campo di immagine* che è valido strumento diagnostico per lo studio di un periodo storico travagliato e cruciale, quando l'inevitabile crisi iniziò a bussare alle porte dell'Impero dstando negli animi la crescente consapevolezza della vanità dell'esperienza umana, dell'infinita limitatezza del singolo nei confronti di mondo divenuto ormai troppo vasto e incomprendibile, tanto per un imperatore quanto per uno schiavo.

1. EPITTETO

La filosofia di Epitteto⁵ (50 - 130 d.C. circa) – dapprima schiavo e poi liberto di Epafrodito, a sua volta liberto di Claudio – rappresenta egregiamente la tendenza a considerare il *teatro* e la sua eredità culturale come scissi in due rappresentazioni antitetiche le cui funzioni e declinazioni filosofiche e metaforiche costituiranno l'oggetto dei capitoli successivi.

1.1 L'esemplare stupidità della tragedia

Il giudizio formulato da Epitteto sulla tragedia è *tranchant* (D. 2, 16, 31):

ἴδε πῶς τραγωδία γίνεται, ὅταν εἰς μωροὺς ἀνθρώπους πράγματα <τὰ> τυγχάνοντ' ἐμπέση⁶.

Così ha origine la tragedia: quando eventi comuni capitano a persone stupide.

⁵ Le fonti sulla vita di Epitteto sono scarse: per una disamina delle testimonianze si rinvia a VON HARMIN 1907; SCHENKL 1916, III-LIV; SOUILHÉ 1943-1965, I, I-IX; per una più agevole notizia biografica a LONG 2002, 10-12; REALE/CASSANMAGNAGO 2009, 59-60. Cf. anche i classici studi di BONHOFFER 1890 e POHLENZ 1967, II, 104-133 (imprescindibili introduzioni al pensiero di Epitteto nel contesto della tradizione stoica).

⁶ Per le opere di Epitteto ci si è attenuti al testo stabilito dall'edizione SCHENKL 1916, con alcune varianti (inerenti soprattutto la punteggiatura) adottate dall'edizione di SOUILHÉ 1943-1965. Sono state considerate altresì le edizioni di OLDFATHER 1925-1928; DE URRÍES Y AZARA 1957-1973; . Il testo del *Manuale* è invece tratto dalla recente edizione di BOTER 2007. Le traduzioni dei testi classici, se non altrimenti indicato, sono mie.

Benché quest'espressione sia inserita in un contesto caricaturale⁷, essa incarna la critica al giudizio di Epitteto: non sono gli eventi in quanto tali, ma il giudizio che noi formuliamo su di essi che ne determina il valore per la nostra esperienza⁸.

La filosofia di Epitteto è saldamente ancorata a un duplice principio che ne detta l'intima struttura: il primo principio, detto *diairesis* (διαίρεσις), impone al sapiente di discernere tra i vari elementi dell'esistente ciò che è in suo possesso da ciò che non lo è; nelle parole di Epitteto, è in potere dell'individuo «l'opinione, l'impulso, il desiderio e l'avversione, e, in una parola, tutte quelle che sono nostre proprie azioni» mentre non è in potere dell'uomo «il corpo, il patrimonio, la reputazione, le cariche e, in una parola, tutte quelle cose che non sono nostre proprie azioni»⁹.

Si profila nella filosofia di Epitteto un chiaro dualismo che potrebbe essere così schematizzato: ciò che è in nostro potere è interno ed è *positivo*, per natura incoercibile e insensibile ai mutamenti di quegli eventi (πράγματα τὰ τυγχάνοντα) che invece non sono in nostro potere, possono soffrire cambi di fortuna – e di conseguenza sono sempre *negativi*. La presa di coscienza di questo fatto detta al filosofo una «scelta morale di fondo»¹⁰ detta *proairesis* (προαίρεσις) che consiste nel dedicare la propria vita e il proprio intelletto al perseguimento del dominio su ciò che è in suo possesso, astenendosi dal formulare qualsiasi giudizio su ciò che è *al di fuori*, ponendo se stesso, il proprio essere morale – e non le *cose esterne* – come fine unico del proprio agire.

Ma prima di poter indagare del rapporto tra Epitteto e il modo tragico sarà necessario mettere in luce un secondo principio cardine della sua filosofia.

La dottrina morale di Epitteto è infatti permeata da una forma radicale di *intellettualismo etico* di matrice socratica¹¹. Secondo Epitteto, infatti, l'uomo è volto sempre al desiderio del bene: ne consegue che se l'uomo compie il male, lo

⁷ Per l'analisi del testo che precede la *sententia* cf. *infra* (qui e altrove, *infra* privo di ulteriori specifiche, si riferisce al capitolo medesimo).

⁸ Cf. Epict. *D.* 4, 7, 15: μὴ τραγῶδει τὸ πρᾶγμα («Non drammatizzare [la morte]»).

⁹ Epict. *Ench.* 1, 1-3. Si veda anche Epict. *D.* 2, 5, 4-5.

¹⁰ La felice traduzione di προαίρεσις è proposta da G. Reale (che accoglie l'interpretazione di POHLENZ 1967, II, 114-118): cf. REALE 1984, 114-119; cf. anche REALE/CASSANMAGNAGO 2009, 14-18. Di grande interesse è la traduzione (e l'analisi del termine) proposta da SOUILHÉ 1943-1965, I, l, n. 3: «personne morale». Numerose sono le ulteriori traduzioni proposte dagli studiosi nel corso del tempo: per una rassegna cf. CASSANMAGNAGO 1977, 235, n. 13, cui si rinvia anche per una solida indagine sull'impiego del termine nella tradizione filosofica precedente (232-234) e in Epitteto (235-246). Sul tema cf. e.g. DRAGONA MONACHOU 1978-1979 (con particolare attenzione allo sviluppo del significato di προαίρεσις da Aristotele a Epitteto); DOBBIN 1991; LONG 2002, 210-220; GOURINAT 2005; HADOT 2006, 33-35; SORABJI 2007.

¹¹ Sull'influsso del pensiero socratico sulla filosofia di Epitteto cf. e.g. GOURINAT 2001, LONG 2002, 67-96.

compie non per desiderio del male medesimo, ma per ignoranza del bene, cioè per un errore nel processo *diaretico* e quindi nella *proairesis*¹². Muovendo da questo presupposto Epitteto arriva a ritenere che chiunque compia il male non sia altro che un individuo sprovvisto degli strumenti filosofici atti a distinguere il vero bene e possa dunque essere *terapizzato* e ricondotto alla pratica di quest'ultimo mediante un corretto esercizio delle sue facoltà di giudizio¹³; altamente esemplificativo di questo pensiero è la risposta di Epitteto all'*exemplum* di Medea¹⁴, proposto verosimilmente da un allievo (*D.* 1, 28, 6-9)¹⁵:

- οὐ δύναται οὖν τις δοκεῖν μὲν ὅτι συμφέρει αὐτῷ, μὴ αἰρεῖσθαι δ' αὐτό;
- οὐ δύναται. [7]
- πῶς ἢ λέγουσα·
καὶ μανθάνω μὲν οἷα δοῦν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείστων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων;
- ὅτι αὐτὸ τοῦτο, τῷ θυμῷ χαρίσασθαι καὶ τιμωρήσασθαι τὸν ἄνδρα συμφορώτερον ἡγεῖται τοῦ σῶσαι τὰ τέκνα.
- ναί· ἀλλ' ἐξηπάτηται. [8]
- δεῖξον αὐτῇ ἐναργῶς ὅτι ἐξηπάτηται καὶ οὐ ποιήσει· μέχρι δ' ἂν οὗ μὴ δεικνύης, τίτιν ἔχει ἀκολουθῆσαι ἢ τῷ φαινομένῳ; [9] οὐδενί. τί οὖν χαλεπαίνεις αὐτῇ, ὅτι πεπλάνηται ἢ ταλαίπωρος περὶ τῶν μεγίστων καὶ ἔχῃς ἀντὶ ἀνθρώπου γέγονεν; οὐχὶ δ', εἶπερ ἄρα, μᾶλλον ἐλεεῖς, ὡς τοὺς τυφλοὺς ἐλεοῦμεν, ὡς τοὺς χωλοὺς, οὕτως τοὺς τὰ κυριώτατα τετυφλωμένους καὶ ἀποκεχωλωμένους;

- Dunque non può una persona reputare che qualcosa gli è utile e non sceglierla?
- Non può.
- E come può [Medea] dire

¹² Cf. Epict. *D.* 1, 26, 6; 3, 10, 18 sqq.

¹³ Cf. Epict. *D.* 1, 17, 14; 1, 18, 3-4; 1, 28, 6-9.

¹⁴ La vicenda di Medea (soprattutto nella versione euripidea) ha sempre costituito un irresistibile banco di prova per il pensiero stoico. Già Crisippo aveva dedicato molto spazio al "problema di Medea" nelle sue opere: Diogene Laerzio narra che avendo quasi citato per intero la *Medea* di Euripide in un suo scritto, qualcheduno, leggendolo, aveva affermato di avere per le mani la «Χρυσίππου Μήδεια» (cf. D.L. 7, 180 = SVF II, 1); Galeno, inoltre, polemizza sull'interpretazione di Crisippo della *Medea* euripidea (Gal. *Hipp et Plat.* 3, 2 [p. 260 M] = SVF II, 906, 3-4; *Hipp. et Plat.* 4, 6 [p. 380 M] = SVF III, 473, 3); nei libri attribuiti da Diogene Laerzio a Erillo di Calcedonia compare una *Medea* (cf. D.L. 7, 166). Sull'interpretazione di Crisippo della *Medea* euripidea si veda il classico contributo di GILL 1983; per una puntuale analisi del passo cf. DOBBIN 1998, 220-224; MASTRONARDE 2002, 393-397 (con un'indagine preliminare sull'autenticità dei versi 1056-1080 [388-393]); per una più ampia panoramica circa il "problema di Medea" nel pensiero stoico (con particolare attenzione ai casi di Crisippo, Seneca ed Epitteto) cf. DILLON 1997, 211-218; LAURAND 2016; MONTSERRAT-CALS 2017.

¹⁵ Cui segue analogo *exemplum* tratto dal ciclo troiano: cf. Epict. *D.* 1, 28, 12-13.

«E capisco sì che mali sto per fare,
ma l'istinto è più forte delle mie risoluzioni»¹⁶?

– Lo dice proprio per questo, perché ritiene più utile gratificare il suo livore e vendicarsi del marito che salvare i figli.

– Sì, ma si è ingannata.

– Mostrale con evidenza che si è ingannata e non lo farà; ma finché non glielo mostrerai, cos'ha da seguire se non l'apparenza? Niente¹⁷. Perché dunque ti esaspera con lei, perché la disgraziata ha errato sulle questioni più grandi e invece che essere umano è diventata una vipera? Se proprio si deve, perché piuttosto non la commiseri come commiseriamo i ciechi e gli zoppi e così coloro che sono stati accecati e azzoppati nelle facoltà essenziali?

A tali principi consegue necessariamente il fallimento della tragedia come spettacolo, fonte di sublimazione emotiva e di *simpatia* (συμπάθεια) tra personaggio e spettatore. Se infatti, nella visione di Epitteto, l'uomo che si mantiene coerente con la propria *proairesis* non può accusare alcun male dagli eventi e dai mutamenti di fortuna (che gli sono *esterni*), è per lui superfluo e indifferente qualsiasi stimolo emotivo potenzialmente catartico. Inoltre, in conseguenza del marcato intellettualismo etico di Epitteto, viene esplicitamente meno il *video meliora proboque, / deteriora sequor* di ovidiana memoria¹⁸, così come qualsiasi occasione per lo spettatore-filosofo di condividere il travaglio interiore del personaggio, come il succitato esempio di Medea dimostra, riservando per esso una compassione moderata, quasi concessa quale estremo atto di umanità¹⁹.

La tragedia, dunque, si può realizzare solo nel caso in cui, come già detto, gli eventi (πράγματα τὰ τυγχάνοντα) non capitino a un personaggio-filosofo, ma a uno stupido, a un insipiente (μωρός ἄνθρωπος).

Il teatro tragico è in questo modo spogliato delle sue prerogative (quelle di destare nell'osservatore ἔλεος καὶ φόβος); allo spettatore-filosofo non resta che accettare di porsi dinanzi a esso come davanti a un inganno fruttifero, a una fonte di insegnamenti morali per *exempla* negativi, considerando la tragedia come nulla più che una rappresentazione sul *piccolo mondo della scena* di quei danni che una

¹⁶ Eur. *Med.* 1078-1079.

¹⁷ Per Epitteto (come per parte della tradizione stoica) Medea è esempio di *controdiarresi* (cf. Epict. *D.* 2, 17, 19-22): essa è dotata di un'anima forte ma destinata a crollare sotto il peso delle azioni compiute per ignoranza del vero bene. Secondo questa interpretazione – di matrice socratica – in Medea non sussisterebbe alcun dualismo irrazionale/θυμός contro razionale/τὰ βουλευόμενα, ma solo un'errata *diarresi*: cf. LONG 2002, 76-77; LAURAND 2016, 113-123. Per una lettura della tragedia che esalta il carattere razionale di Medea cf. FOLEY 1989.

¹⁸ Ov. *Met.* 7, 20-21.

¹⁹ La compassione accordata a Medea ricorda quella dimostrata da Socrate nei confronti della guardia incaricata di porgergli la cicuta: cf. Epict. *D.* 1, 29, 65-66. Cf. anche Sen. *Clem.* 2, 3, 4. Sulla compassione nel pensiero dell'antica Stoà cf. POHLENZ 1967, I, 308-309; MARIN 2002.

scorretta *proairesis* può causare all'uomo nel corso della sua vita reale, sulla più vasta scena del *teatro-mondo*.

Questa la più lampante formulazione del principio suesposto, sulla scorta del noto paradosso gorgiano²⁰ (*D.* 1, 4, 23-27):

μελετᾶν ἐξελεῖν τοῦ αὐτοῦ βίου πένθη καὶ οἰμωγὰς καὶ τὸ 'οἶμοι' καὶ τὸ 'τάλας ἐγὼ' καὶ δυστυχίαν καὶ ἀτυχίαν καὶ μαθεῖν, [24] τί ἐστὶ θάνατος, τί φυγή, τί δεσμοτήριον, τί νοσκῶνειον, ἵνα δύνηται λέγειν ἐν τῇ φυλακῇ 'ὦ φίλε Κρίτων, εἰ ταῦτη τοῖς θεοῖς φίλον, ταῦτη γινέσθω' καὶ μὴ ἐκείνα 'τάλας ἐγὼ, γέρον ἄνθρωπος, ἐπὶ ταῦτά μου τὰς πολιὰς ἐπήρησα.' [25] τίς λέγει ταῦτα; δοκεῖτε ὅτι ὑμῖν ἄδοξόν τινα ἐρῶ καὶ ταπεινόν; Πρίαμος αὐτὰ οὐ λέγει; Οἰδίπους οὐ λέγει; ἀλλ' ὅποσοι βασιλεῖς λέγουσιν; [26] τί γὰρ εἰσὶν ἄλλο τραγωδία ἢ ἀνθρώπων πάθη τεθραυμακότων τὰ ἐκτὸς διὰ μέτρον τοιοῦδ' ἐπιδεικνύμενα; [27] εἰ γὰρ ἐξαπατηθέντα τινὰ ἔδει μαθεῖν, ὅτι τῶν ἐκτὸς καὶ ἀπροαιρέτων οὐδέν ἐστι πρὸς ἡμᾶς, ἐγὼ μὲν ἤθελον τὴν ἀπάτην ταύτην, ἐξ ἧς ἡμελλον εὐρόως καὶ ἀταράχως βιώσεσθαι, ὑμεῖς δ' ὄψεσθ' αὐτοὶ τί θέλετε.

Bisogna invece esercitarsi a estirpare dalla propria vita i dolori e i lamenti, gli «ohimé!» e gli «sciagurato me», la cattiva sorte e la sfortuna; e imparare cos'è la morte, cos'è l'esilio, cos'è la prigionia, cos'è la cicuta, così nel carcere si potrà dire: «Caro Critone, se così è caro agli dèi, così sia!»²¹ e non quegli «Misero me! Vecchio! Per questo ho curato i miei capelli bianchi!»²² Chi dice queste cose? Pensate che vi nominerò un tizio infame e miserabile? Priamo non lo dice? Edipo non lo dice? Ma quanti re lo dicono? Cos'altro sono le tragedie se non passioni, esibite grazie alla poesia, di uomini affascinati dalle cose che sono *al di fuori*. Se dunque fosse necessario essere ingannati per poter imparare che le cose che sono *al di fuori*, che non dipendono dalla nostra *proairesis*, non ci riguardano, io opterei per subire tale inganno, così da poter poi vivere sereno e imperturbabile. E voi riflettete da soli su ciò che desidereste.

Ed è proprio a figure regali quali Priamo ed Edipo (e alla loro versione scenica) che Epitteto ricorre per sottolineare il sommo esempio delle sciagure cui si espone l'uomo che, vittima di una scorretta *proairesis*, stima beni quelle cose che si trovano *al di fuori* del suo possesso.

²⁰ Cf. Plut. *Mor.* 348c (= 76 [Gorg.] B 23 DK). Sul tema dell'"inganno" poetico cf. anche PLEBE 1960; VISCARDI 2010.

²¹ Pl. *Crit.* 43d.

²² L'espressione di dolore delineata da Epitteto è costituita da un insieme di *topoi* e formule caratteristiche del lamento tragico; la prima parte potrebbe forse conservare l'eco del lamento di Peleo nell'*Andromaca* di Euripide: cf. Eur. *Andr.* 1200-1201: διάδοχά <σοι> τάλας ἐγὼ / γέρον καὶ δυστυχῆς δακρύω («Io, misero vecchio e sventurato, rispondo a te con il mio pianto»).

Valgano a tal proposito i seguenti passi (*D.* 1, 24, 15-18; 1, 28, 31-33):

μεμνημένος ὅτι ἐν τοῖς πλουσίοις καὶ βασιλεῦσι καὶ τυράννοις αἱ τραγωδίαί τόνον ἔχουσιν, οὐδεὶς δὲ πένης τραγωδίαν συμπληροῖ εἰ μὴ ὡς χορευτής. [16] οἱ δὲ βασιλεῖς ἄρχονται μὲν ἀπ' ἀγαθῶν·

στέψατε δώματα·

εἶτα περὶ τρίτον ἢ τέταρτον μέρος·

ὦ Κιθαιῶν, τί μ' ἐδέχου;

ἀνδράποδον, ποῦ οἱ στέφανοι, ποῦ τὸ διάδημα; [17] οὐδέν σε ὠφελοῦσιν οἱ δορυφόροι; [18] ὅταν οὖν ἐκείνων τινὶ προσίης, τούτων μέμνησο, ὅτι τραγωδῶ προσέρχῃ, οὐ τῷ ὑποκριτῇ, ἀλλ' αὐτῷ τῷ Οἰδίποδι.

Ricorda che le tragedie si svolgono tra i ricchi, i re e i tiranni, mentre nessun povero interpreta una tragedia se non come coreuta. I re iniziano nel lusso:

«Inghirlandate la reggia!»²³;

e poi al terzo o quarto atto:

«Ah, Citerone, perché mi hai accolto?»²⁴.

Schiavo! dove sono le corone, dov'è il diadema? Non ti servono a nulla le guardie del corpo? Quando dunque incontri uno di quelli, ricordati che ti imbatti in un carattere da tragedia, non in un attore, ma in Edipo stesso.

*

– κρείσσων γάρ εἰμι τοῦ Ἀγαμέμνονος ἢ τοῦ Ἀχιλλέως, ἴν' ἐκεῖνοι μὲν διὰ τὸ ἀκολουθῆσαι τοῖς φαινομένοις τοιαῦτα κακὰ ποιήσωσι καὶ πάθωσιν, ἐμοὶ δὲ μὴ ἀρκῆ τὸ φαινόμενον; [32] καὶ ποία τραγωδία ἄλλην ἀρχὴν ἔχει; Ἄτρεὺς Εὐριπίδου τί ἐστίν; τὸ φαινόμενον. Οἰδίπους Σοφοκλέους τί ἐστίν; τὸ φαινόμενον. Φοῖνιξ; [33] τὸ φαινόμενον. Ἴππόλυτος; τὸ φαινόμενον. τούτου οὖν μηδεμίαν ἐπιμέλειαν ποιῆσθαι τίνος ὑμῖν δοκεῖ; τίνες δὲ λέγονται οἱ παντὶ τῷ φαινομένῳ ἀκολουθοῦντες;

– μαινόμενοι.

– ἡμεῖς οὖν ἄλλο τι ποιούμεν;

– Sono forse migliore di Agamennone o di Achille, che mentre quelli, seguendo le apparenze, hanno fatto e subito tali mali, a me l'apparenza non

²³ ἀπ' ἀγαθῶν· στέψατε δώματα Schenkl, cett. edd. : ἀπ' ἀνθῶν στέψατε δώματα Elter (*De gnomologiorum...*). *TrGF* II, F ad. 87. Difficile ipotizzare l'origine di questa espressione: potrebbe ragionevolmente provenire sia di una tragedia inerente il mito edipico, sia – più generalmente – appartenere a uno dei testi oggi perduti, forse proprio uno di quelli menzionati in *D.* 1, 28, 31. Cf. *infra*.

²⁴ Soph. *OT* 1391. Il medesimo passo è citato anche da Marco Aurelio (*M.Aur.* 11, 6).

basterà²⁵? E quale tragedia inizia diversamente? L'*Atreo* di Euripide, cos'è? L'apparenza. L'*Edipo* di Sofocle, cos'è? L'apparenza. Il *Fenice*? L'apparenza. L'*Ippolito*? L'apparenza. Dunque non preoccuparsi affatto di ciò, di chi lo ritenete proprio? Come sono detti coloro che seguono completamente l'apparenza?

– Pazzi.

– E noi? Agiamo diversamente?

Entrambi i frammenti esibiscono *exempla* di uomini che, corrotti da una cattiva *diairesis*, non hanno saputo compiere una «scelta morale di fondo» che sapesse preservarli dalle sciagure in cui sono ineluttabilmente incappati²⁶.

Delle tragedie esplicitamente menzionate nei due passi sono conservati l'*Edipo re* di Sofocle e l'*Ippolito* di Euripide (ipotizzando ragionevolmente che Epitteto faccia qui riferimento allo στεφρανοφόρος e non al καλυπτόμενος²⁷). Al contrario, l'*Atreo* e il *Fenice*, ambedue di Euripide, sono perduti e non se ne conservano che alcuni frammenti: l'*Atreo*²⁸ doveva narrare un momento della scia di sangue e vendetta che macchia il *genos* dei Pelopidi, quello cioè del celebre banchetto di Tieste. Il *Fenice*²⁹, invece, la storia di pseudoincesto tra la concubina di Amintore e il di lui figlio, Fenice, spinto ad agire dalla gelosia della madre e maledetto dal padre.

²⁵ μη ἀρκῆ S (Bodleianus gr. misc. 251), cett. codd., def. DOBBIN (1998, 227) : μόνω ἀρκῆ SOUILHÉ (1943-1965, I, 104). La lettura di Souilhé non modifica sostanzialmente il messaggio veicolato da Epitteto: occorre considerare la sorte degli eroi (tragici?) e trarne insegnamenti su come evitare di incorrere nel loro medesimo destino (cf. *supra*).

²⁶ *Exempla* analoghi con probabili attinenze al mondo teatrale – come ad esempio quello tratto dalle *Fenicie* di Euripide, che Epitteto certamente conosceva (cf. *infra*) – sono quelli relativi dalla vicenda di Eteocle e Polinice: cf. Epict. *D.* 2, 22, 13; 4, 5, 29; *Ench.* 31, 4.

²⁷ Per una completa analisi dei frammenti superstiti dell'*Ippolito velato* (*TrGF* V/1 F 428-447) si rinvia a JOUAN/VAN LOOY 2000, 221-248; COLLARD/CROPP 2008, VII, 466-489. Per una traduzione italiana (con note) dei frammenti cf. MUSSO 2009, 318-322.

²⁸ Il titolo non è altrimenti attestato; è tuttavia altamente probabile che si tratti di una citazione «ex argumenti, non tituli memoria» per il *Tieste*. Per tutte le ipotesi cf. *TrGF* V/1 p. 438, punto 4. La trama della tragedia, di cui sopravvivono i frammenti *TrGF* V/1 F 391-397b, si può ragionevolmente inferire dall'*Agamennone* eschileo (1583-1602) e dal *Tieste* di Seneca. Per una completa analisi dei frammenti superstiti si rinvia a JOUAN/VAN LOOY 2000, 167-183; COLLARD/CROPP 2008, VII, 433-437. Per una traduzione italiana (con note) dei frammenti cf. MUSSO 2009, 301-304.

²⁹ La vicenda di Fenice, riportata da numerose fonti (per cui cf. *TrGF* V/2, pp. 845-848), è per la prima volta attestata nell'*Iliade* (9, 444-477). Della tragedia euripidea permangono pochi frammenti: cf. *TrGF* V/2 F 803a-818. Per una completa analisi dei frammenti superstiti si rinvia a PAMICHAEL 1982, JOUAN/VAN LOOY 2002, 329-338; COLLARD/CROPP 2008, VIII, 409-421. Per una traduzione italiana (con note) dei frammenti cf. MUSSO 2009, 513-518. Per una lettura antropologica del caso di Fenice cf. PIZZOCARO 1993; GUIDORIZZI 2007; GUIDORIZZI 2012. Cf. anche SCODEL 1982.

Un ulteriore passo può contribuire a fotografare al meglio questa propensione di Epitteto all'impiego di *exempla* drammatici per rafforzare i propri insegnamenti, anche mediante il riuso in chiave comica di versi tragici (*D.* 2, 16, 30-31):

ἄλλος ἐλθὼν ὅτι οὐκέτι τὸ τῆς Δίρκης ὕδωρ πίνειν μέλλει. τὸ γὰρ Μάρκιον χειρόν ἐστι τοῦ τῆς Δίρκης; ἄλλ' ἐκεῖνό μοι σύνηθες ἦν.' [31]
καὶ τοῦτο πάλιν ἔσται σοι σύνηθες. εἴτ' ἂν μὲν τοιοῦτῳ προσπάθης, καὶ
τοῦτο πάλιν κλαῖε καὶ ζήτει στίχον ὅμοιον τῷ Εὐριπίδου ποιῆσαι
θερμάς τε τὰς Νέρωνος Μάρκιόν θ' ὕδωρ.

Un altro arriva [lamentandosi] perché a breve non berrà più l'acqua di Dirce. E l'acqua Marcia è forse peggiore di quella di Dirce? «Ma ero abituato a quella». Ti abituerai anche a questa. Se invece ti addolori per cose simili, riprendi a singhiozzare anche per questo e prova a comporre un verso simile a quello di Euripide

«Le terme di Nerone e l'acqua Marcia»

Mediante il ricorso alla parodia di un verso delle *Fenicie* euripidee³⁰ in cui Polinice piange i luoghi della patria che l'esilio lo aveva costretto ad abbandonare, Epitteto critica l'atteggiamento di coloro i quali, per cattiva condotta filosofica, si lamentano per i luoghi che devono lasciare, in accordo con il ben noto principio stoico della *cittadinanza universale* che vuole l'uomo-filosofo cittadino non di un regno umano, ma della città divina: il mondo³¹.

Infine, l'unica citazione comica attestata in Epitteto è probabilmente frutto dell'erudita obiezione di un allievo; nel passo, egli replica alle argomentazioni del maestro, intento a dimostrare che pur nella sua frugalità Socrate curò sempre l'igiene della sua persona (*D.* 4, 11, 20):

– ἀλλὰ λέγει Ἀριστοφάνης·
τοὺς ὠχρῶντας, τοὺς ἀνυποδήτους λέγω.
– Λέγει γὰρ καὶ ἀεροβατεῖν αὐτὸν καὶ ἐκ τῆς παλαιστρας κλέπτειν τὰ ἱμάτια.

– Ma Aristofane dice:

«Parlo di quei tali pallidi e scalzi»

– Dice anche che [Socrate] camminava per aria e rubava gli abiti in palestra.

³⁰ Cf. Eur. *Ph.* 368: γυμνάσιά θ' οἷσιν ἐνετραφην Δίρκης θ' ὕδωρ («Le palestre dove fui educato e la fonte di Dirce»).

³¹ A titolo di esempio, cf. Epict. *D.* 1, 9, 1-6; *SVF* III, 336-337; Sen. *Ep.* 3, 7, 28; *Dial.* 8, 6, 5; M.Aur. 3, 11, 2; Cf. anche MOREAU 1964, 36-38; SCUCCIMARRA 2006, 13-90 (in particolare 83-90); CANFORA 2008.

La citazione, leggermente variata, dalle *Nuvole* di Aristofane³² è subito colta da Epitteto che dimostra di conoscere il testo³³: egli menziona infatti altri comportamenti eccentrici e indecorosi che nella commedia vengono attribuiti a Socrate³⁴ per dimostrare quanto quell'opera rappresenti un coacervo di assurdità – assurdità che ampia parte certamente ebbero nell'accrescere l'ostilità del popolo ateniese nei confronti del filosofo che accetterà con assoluta determinazione il sacrificio di sé a tutela della sua integrità morale e della sua eredità spirituale³⁵.

Non è difficile scorgere in questa minimizzazione del valore educativo e testimoniale della commedia aristofanea una più vasta condanna del genere, che più della tragedia, anche a causa della degenerazione realistica dettata dall'imposizione del mimo³⁶, aveva la capacità di distrarre gli uomini da più elevati ozi intellettuali e filosofici.

1.2. Il teatro-mondo e Socrate-attore

Sebbene secondo i precetti di Epitteto l'uomo filosofo debba condurre una vita di astensione dal *modo* tragico, rinunciando a lamenti e catarsi, a pietà e paure, non per questo egli deve astenersi dal *recitare* la sua parte sulla scena del mondo.

Questa metafora, già attestata nella tradizione filosofica precedente³⁷, ricopre un ruolo di primaria importanza nell'impianto filosofico di Epitteto. La più

³² Cf. Ar. *Nub.* 103: τοὺς ὠχρῶντας τοὺς ἀνυποδῆτους λέγεις («Parli di quei tali pallidi e scalzi»).

³³ Epitteto sembra interpretare l'affermazione aristofanea in senso letterale; l'uso di ritrarre Socrate come un malfattore è attestato anche in Eupoli (fr. 395 K.-A.) che ne fa un ladro di caraffe. Tuttavia, non è da escludersi la possibilità che il passo celi un gioco di parole, un'espressione figurata (non colta da Epitteto, che infatti sostituisce all'aristofaneo ὑφαιρέω il verbo κλέπτω, impiegato anche nel già citato passo di Eupoli) o ancora un riferimento a un ipotetico *topos* comico che avesse per oggetto il furto di un mantello a opera di Socrate. Per un'analisi complessiva del passo cf. DOVER 1960, 118-119.

³⁴ Cf. Ar. *Nub.* 225: ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον («Cammino per aria e ragiono sul sole»), 179: ἐκ τῆς παλαίστρας θοιμάτιον ὑφείλετο («Dalla palestra ruba un mantello»).

³⁵ Cf. Epict. *D.* 4, 1, 169: καὶ νῦν Σωκράτους ἀποθανόντος οὐθὲν ἦττον ἢ καὶ πλεῖον ὠφέλιμος ἐστὶν ἀνθρώποις ἢ μνήμη ὧν ἔτι ζῶν ἐπραξεν ἢ εἶπεν. («Ora che Socrate è morto, la memoria di ciò che fece e disse quando era in vita è non meno, ma ancor più utile per gli uomini»).

³⁶ Sulla deriva realistica del mimo e sulle implicazioni per lo spettacolo comico e l'audience cf. CICU 2012, 181-186.

³⁷ La metafora dell'uomo attore (o burattino) di un dramma è attestata nel pensiero platonico (*Leg.* 644d-e; 804b. Sul tema cf. anche DODDS 1959, 266 sqq; RANKIN 1962), documentata negli scritti del cinico Telete di Megara (5, 1-3; 16, 4-7 Hense: ὥσπερ ὁ ἀγαθὸς ὑποκριτής ... οὕτω καὶ ὁ ἀγαθὸς ἀνὴρ) e sviluppata nei primi stoici come Aristone di Chio (D.L. 7, 160-161) di cui Epitteto ricalca fedelmente un passo (*D.* 4, 2, 10; cf. *infra*). Cf. anche Sen. *Ep.* 77, 20; 80, 7; Sext.Em. *Adv. M.* 7, 88. La metafora sarà poi largamente sviluppata da Marco Aurelio (10, 27, 2; 11, 1, 2; 11, 6, 1;

completa ed esplicita formulazione di questa allegoria è contenuta nel *Manuale* (*Ench.* 17):

μέμνησο, ὅτι ὑποκριτῆς εἶ δράματος, οἴου ἂν θέλη ὁ διδάσκαλος· ἂν βραχύ, βραχέος· ἂν μακρόν, μακροῦ· ἂν πτωχὸν ὑποκρίνασθαι σε θέλη, ἵνα καὶ τοῦτον εὐφυῶς ὑποκρίνη ἂν χωλόν, ἂν ἄρχοντα, ἂν ἰδιώτην. σὸν γὰρ τοῦτ' ἔστι, τὸ δοθὲν ὑποκρίνασθαι πρόσωπον καλῶς· ἐκλέξασθαι δ' αὐτὸ ἄλλου.

Ricorda che sei attore di un dramma che sarà come lo vorrà l'autore. Se breve, di uno breve; se lungo, di uno lungo. Se disporrà che tu reciti la parte di un miserevole, è perché tu possa recitare bene anche questa; e così per la parte di uno zoppo, di un magistrato, di un cittadino qualunque. Spetta a te recitare bene il personaggio che ti è stato assegnato; assegnartelo spetta a un altro.

Se l'uomo è ὑποκριτῆς, attore del dramma, colui che ne compone la trama e ne assegna le parti è invece ὁ ἄλλος, «un altro»; questo *altro* è il διδάσκαλος (o τραγωδιδάσκαλος³⁸), la divinità³⁹.

La concezione della divinità propria di Epitteto si discosta dalla tradizionale visione politeistica e dimostra punti di contatto con la nascente sensibilità mono-teistica ebraico-cristiana⁴⁰; per il filosofo il dio è provvidenza, un'entità senziente e volitiva che guida amorosamente l'essere umano lungo le coordinate del suo progetto: all'interno della metafora teatrale dio assume dunque le funzioni del drammaturgo che ha scritto e assegnato la parte che l'uomo dovrà interpretare al meglio delle proprie possibilità. In questo quadro deterministico, all'uomo è però riservata la necessità di assumere, mediante la propria «scelta morale di fondo», se per la durata della tragedia-vita il suo personaggio agirà, in coerenza, come un Tersite o un Agamennone⁴¹, se cioè sarà incerto, pavido e scosso dagli

12, 36, 3-4). Su questo argomento, due sono i contributi fondamentali, cui si rimanda: cf. ΚΟΚΟΛΑΚΗΣ 1962; TOWNSLEY 1976. Per una panoramica sul differente sviluppo della metafora nel pensiero di Epitteto e Marco Aurelio cf. DODDS 1970, 8-9 (e relative note).

³⁸ Per l'uso del termine τραγωδιδάσκαλος cf. Ar. *Th.* 88; Isoc. 12, 168.

³⁹ Anche altrove il termine ἄλλος è impiegato per indicare la divinità: cf. Epict. *D.* 1, 25, 13; 1, 30, 1; 2, 5, 22; 3, 1, 43; 3, 13, 13-14; 4, 1, 103. Cf. HADOT 2006, 72-74, 165-167.

⁴⁰ Sulla concezione della divinità in Epitteto cf. JAGU 1946; WAWRZYNIEAK 1961; GERMAIN 1964, 63-141; RADICE 1982; HADOT/HADOT 2004, 167-181; ALGRA 2007. Per i rapporti tra la teologia stoica e quella cristiana cf. JAGU 1949; SPANNEUT 1957 (soprattutto 32-34, 62-69, 78-90); MOREAU 1964, 79-81; PASQUA 2016.

⁴¹ Si tratta di un *exemplum* già noto alla tradizione stoica (Aristone di Chio: cf. D.L. 7, 160-161). Per un'analisi complessiva della metafora cf. HELM 1906, 45-52. Sulla necessità di interpretare coerentemente qualunque parte assegnata dalla divinità, anche se secondaria o in apparenza

eventi, op-pure saldo e determinato nel portare a termine la missione assegnatagli dalla divinità (*D.* 4, 2, 10):

διάφορα δ' οὕτως πρόσωπα οὐ μίγνυται· οὐ δύνασαι καὶ Θεοσίτην ὑποκρίνασθαι καὶ Ἀγαμέμνονα. ἂν Θεοσίτης εἶναι θέλης, κυρτόν σε εἶναι δεῖ, φαλακρόν· ἂν Ἀγαμέμνων, μέγαν καὶ καλόν καὶ τοὺς ὑποτεταγμένους φιλοῦντα.

Personaggi così differenti non si mischiano: non puoi interpretare sia Tersite sia Agamennone. Se vuoi essere Tersite devi essere gobbo e calvo, se Agamennone devi essere grande, magnifico e magnanimo coi tuoi sottoposti.

La libertà che Epitteto concede all'uomo – nel quadro della *tragedia della vita* prestabilita dalla divinità – si rivela però più profonda di quanto il passo succitato lascerebbe intendere: all'uomo è infatti affidata l'ardua sfida di sostanziare con l'esercizio corretto della filosofia il carattere che il διδάσκαλος ha tratteggiato per lui, dimostrandosi degno di esso; la prova suggerita da Epitteto è quella dell'uomo che, privato di ciò che gli è *esterno* – fortune, onori, cariche politiche – riesca a dimostrarsi comunque abile a sostenere la sua parte nel dramma della vita (*D.* 1, 29, 41-43):

ἔσται χρόνος τάχα, ἐν ᾧ οἱ τραγωδοὶ οἰήσονται ἑαυτοὺς εἶναι προσωπεῖα καὶ ἐμβάδας καὶ τὸ σύρμα. ἄνθρωπε, ταῦτα ὕλην ἔχεις καὶ ὑπόθεσιν. [42] φθέγγξαι τι, ἵνα εἰδῶμεν πότερον τραγωδὸς εἶ ἢ γελωτοποιός· κοινὰ γὰρ ἔχουσι τὰ ἄλλα ἀμφοτέρω. [43] διὰ τοῦτο ἂν ἀφέλη τις αὐτοῦ καὶ τὰς ἐμβάδας καὶ τὸ προσωπεῖον καὶ ἐν εἰδώλῳ αὐτὸν προαγάγη, ἀπώλετο ὁ τραγωδὸς ἢ μένει; ἂν φωνὴν ἔχη, μένει.

Giungerà presto un tempo in cui gli attori crederanno di essere maschere, coturni e lunghe vesti. O uomo, questo hai come materiale e punto di partenza. Su, canta qualcosa, così che possiamo capire se sei un attore o un bufone: il resto è comune a entrambi. Per ciò, se gli si tolgono vesti e maschera e lo si fa recitare nel ruolo di un fantasma⁴², l'attore va in malora o rimane? Se ha voce, rimane.

negativa cf. anche Epict. *D.* 1, 29, 41-43 (*infra*); 4, 1, 165; 4, 7, 13; (Crisippo) *SVF* II, 1181; Sen. *Ep.* 77, 20; Clem. Al. *Strom.* 7, 11, 65.

⁴² Sull'uso di porre in scena fantasmi nella commedia e nel mimo cf. CICU 2012, 59-60 (e relative note). L'espressione ἐν εἰδώλῳ non risulta altrimenti attestata in ambito di "critica teatrale". L'esegesi di questo passo, apparentemente semplice considerando la natura etica della metafora delineata da Epitteto, apre però a differenti opzioni interpretative di certo meritevoli di futuri approfondimenti: dal passo sembrerebbe potersi desumere (1) che il personaggio del fantasma fosse usualmente rappresentato in scena privo dei vistosi costumi che caratterizzavano gli altri personaggi (e i personaggi di cui i *phasmata* rappresentavano gli εἰδῶλα); non è tuttavia da

In modo analogo, un valente uomo-attore è colui che sa ricoprire un ruolo da solista, assumendo su di sé le responsabilità del proprio pensiero-canto individuale, senza bisogno di nascondersi nel coro degli uomini-non filosofi che sono incapaci di procedere (περιπατεῖν) da soli (D. 3, 14, 1-3):

ὥς οἱ κακοὶ τραγωδοὶ μόνοι ἄσαι οὐ δύνανται, ἀλλὰ μετὰ πολλῶν, οὕτως ἔνιοι μόνοι περιπατῆσαι οὐ δύνανται. [2] ἄνθρωπε, εἴ τις εἶ, καὶ μόνος περιπάτησον καὶ σαυτῷ λάλησον καὶ μὴ ἐν τῷ χορῷ κρύπτου. [3] σκώφθητί ποτε, περίβλεψαι, ἐνσεῖσθητι, ἵνα γνῶς τίς εἶ.

Come i cattivi cantanti⁴³ non possono cantare da soli ma devono cantare tra molti, così taluni non possono camminare soli. O uomo, se sei qualcuno cammina anche solo, discuti con te stesso e non nasconderti nel coro. Lasciati schernire, talvolta! Guardati attorno! Scuotiti per sapere chi sei!

escludersi l'ipotesi (2) che l'espressione ἐν εἰδώλῳ non indicasse fisicamente il ruolo del *phasma*, ma piuttosto la semplice esibizione *off stage* dell'attore che canterebbe dunque senza l'apparato di maschera e costumi; l'espressione potrebbe altresì intendersi (3) come un'astrazione metaforica e non come una reale ipotesi performativa ("se all'attore togliessimo abiti e trucco, e lo facessimo recitare come se non avesse corpo..."). Infine, il passo riporta alla mente la nota narrazione liviana (Liv. 7, 2, 8-9) circa la trovata di Livio Andronico che, colto in scena da un abbassamento di voce, mise davanti al flautista un *puerum ad canendum*, così da poter continuare la rappresentazione "in *playback*". In quest'ottica, l'espressione ἐν εἰδώλῳ potrebbe forse rappresentare la modalità di esibizione del cantante (sull'elasticità con cui Epitteto impiega il termine τραγωδός cf. n. 43) che intona la melodia senza però recitare effettivamente sulla scena, dove in sua vece un mimo esegue i movimenti coreografici: il τραγωδός non avrebbe bisogno, in questo modo, di particolari attributi scenici (costumi, maschere, etc.).

⁴³ S (Bodleianus gr. misc. 251), Oldfather (1925-8) *fort. ironice* καλοὶ : corr. Wolf (1560), cett. edd. κακοὶ. Recentemente ha difeso la lezione tradita DE URRÍES Y AZARA 1957-1973, III, 85 che interpreta così il passo (n. 1) «quien no sabe pasear y conversar a solas, quiere parecerse a un actor trágico, que siempre representa acompañado del coro». L'interpretazione di de Urríes y Azara è fondata sulla convinzione che Epitteto indichi con τραγωδός solo ed esclusivamente l'attore tragico come inteso da Aristotele (sul quale basa la propria argomentazione anche OLDFATHER 1925-1928 [II, 96 n. 1]); Epitteto dimostra invece una certa elasticità nell'impiego del termine che sembra indicare piuttosto il ruolo di colui che canta sulla scena (non certo senza attenzione alla componente mimetica – e.g. Epict. D. 3, 15, 5; 4, 7, 15 = *Ench.* 29, 3), senza alcuna vincolante connessione con il ruolo dell'attore così come concepito nell'Atene classica (e teorizzato, appunto, da Aristotele): cf. Epict. D. 1, 29, 43 (dove a caratterizzare l'attore è la sua φωνή); D. 1, 29, 59, 3 (dove il termine è retto dal verbo di percezione sonora ἀκούειν); in tal modo è perfettamente comprensibile la metafora che vede nell'uomo incapace di esercitare autonomamente la propria libertà di pensiero la figura del cantante incapace che non può divenire propriamente attore, ὑποκριτής (termine che in Epitteto designa l'attore sia in termini concreti – l'attore sulla scena [cf. e.g. *supra* D. 1, 24, 18] – sia in termini metaforici – il filosofo come buon attore cf. e.g. *infra* D. 4, 7, 13), ma è costretto a esibirsi nascosto ἐν τῷ χορῷ. Ipotizzare una lettura del passo in chiave ironica, per quanto coerente con lo stile retorico di Epitteto, non risulta dunque più economico dell'ipotesi di un errore paleografico o polare (καλοὶ : κακοὶ) intervenuto a un certo punto della tradizione.

Risulta dunque evidente che nella deterministica assegnazione dei ruoli operata dalla divinità, un'amplissima autonomia viene delegata all'uomo-attore: non esistono infatti parti aprioristicamente buone o cattive; al contrario, come abbiamo analizzato precedentemente⁴⁴, spesso coloro che si trovano a impersonare sulla scena-mondo il ruolo di re e tiranni pagano il prezzo del cattivo esercizio della loro *proairesis*, mentre i poveri (sotto i quali è facile intravedere l'immagine dei filosofi) sanno rimanere indifferenti alle venture delle *cose esterne*.

In un sistema morale in cui non esistono beni e mali *al di fuori* della rappresentazione che di essi formula l'individuo – e la vita stessa non è buona che secondo l'uso che ne viene fatto⁴⁵ – l'uomo-attore deve dunque ricorrere a quella che Epiteto chiama «verga di Hermes», il caduceo dai prodigiosi poteri⁴⁶ (*D.* 3, 20, 12-13):

τοῦτ' ἔστι τὸ τοῦ Ἑρμοῦ ῥαβδίον· οὐ θέλεις, φησίν, ἄψαι καὶ χρυσοῦν ἔσται. οὐ· ἀλλ' ὁ θέλεις φέρε κἀγὼ αὐτὸ ἀγαθὸν ποιήσω. φέρε νόσον, φέρε θάνατον, φέρε ἀπορίαν, φέρε λοιδορίαν, δίκην τὴν περὶ τῶν ἐσχάτων· πάντα ταῦτα τῷ ῥαβδίῳ τοῦ Ἑρμοῦ ὠφέλιμα ἔσται.

Questa è la verga di Hermes. «Tocca ciò che vuoi», si dice, «e sarà oro». No. Ma porta ciò che vuoi e io ne farò una cosa buona. Porta malattia, porta morte, porta povertà, porta oltraggi e una condanna capitale: tutto questo diverrà utile con la bacchetta di Hermes.

Secondo queste premesse è dunque evidente che solo al corretto esercizio della filosofia si deve la positività o la negatività della parte che l'uomo-attore⁴⁷ ha ricevuto in sorte dal tragediografo-divinità (*D.* 4, 7, 13):

θέλεις πενίαν; φέρε καὶ γνώση τί ἐστι πενία τυχοῦσα καλοῦ ὑποκριτοῦ.

Vuoi [per me] la povertà? Dammela e capirai cos'è la povertà quando si abbatte su un buon attore.

Questa metafora, così ampiamente documentata, trova la sua naturale realizzazione nel triplice paragone tra il filosofo per eccellenza – Socrate –, l'eroe ome-

⁴⁴ Cf. Epict. *D.* 1, 24, 15 e *supra* §1.1.

⁴⁵ Cf. Epict. *D.* 2, 6, 1; 3, 20, 40.

⁴⁶ Hermes è, infatti, χρυσόραπις: cf. *h.Merc* 539; *Od.* 5, 87; 10, 277. Si tratta forse della stessa *virgula divina* menzionata da Cicerone (*Off.* 1, 158).

⁴⁷ Per la figura del cattivo attore che desidera non solo recitare bene ma anche l'ammirazione del pubblico – che è *cosa esterna* a lui, e quindi non in suo potere – cf. Epict. *D.* 2, 13, 1-2.

rico per antonomasia – Odisseo –, e uno tra gli attori più noti del IV secolo – Polo di Egina⁴⁸ – (fr. 11 Schen. = Stob. *Ecl.* 4, 33, 28):

ἀλλὰ δὴ Σωκράτης Αρχελάου μεταπεμπομένου αὐτὸν ὡς ποιήσοντος πλούσιον ἐκέλευσεν ἀπαγγεῖλαι αὐτῷ διότι Ἀθήνησι τέσσαρες εἰσι χοίνικες τῶν ἀλφίτων ὀβολοῦ ὄνιοι καὶ κρῆναι ὕδατος ῥέουσιν. εἰ γὰρ τοι μὴ ἱκανὰ τὰ ὄντα ἐμοί, ἀλλ' ἐγὼ τούτοις ἱκανὸς καὶ οὕτω κἀκεῖνα ἐμοί. ἢ οὐχ ὄρας, ὅτι οὐκ εὐφρονότερον οὐδὲ ἥδιον ὁ Πῶλος τὸν τύραννον Οἰδίποδα ὑπεκρίνετο ἢ τὸν ἐπὶ Κολωνῷ ἀλήτην καὶ πτωχόν; εἶτα χεῖρων Πώλου ὁ γενναῖος ἀνήρ φανεῖται, ὡς μὴ πᾶν τὸ περιτεθὲν ἐκ τοῦ δαιμονίου πρόσωπον ὑποκρίνασθαι καλῶς; οὐδὲ τὸν Ὀδυσσεῖα μιμήσεται, ὅς καὶ ἐν τοῖς ῥάκεσιν οὐδὲν μείον διέπρεπεν ἢ ἐν τῇ οὐλῃ χλαίνῃ τῇ πορφυρᾷ;

Ma quando Archelao convocò Socrate con la promessa di farne un uomo ricco, questo gli mandò a dire: «Ad Atene quattro chenici di farina costano un obolo e dalle fontane scorre acqua». E se queste cose non sono adeguate per me, io mi adeguo a loro, e così esse divengono adeguate per me. O non vedi che Polo non recitava in modo più melodioso e lieto la parte di Edipo tiranno di quanto non facesse per quella di Edipo a Colono, errabondo e misero? E l'uomo onesto si dimostrerà inferiore a Polo e non reciterà bene la parte assegnata dalla divinità? Non imiterà Odisseo che figurava da stracciato non meno di quando facesse in uno spesso manto di porpora?

Socrate è personificazione della corretta *proairesis*, l'uomo che distingue rettamente l'utile dall'inutile, ciò che è in suo possesso (essere sufficiente per i propri averi) da ciò che non lo è (la ricchezza promessa da Archelao)⁴⁹. Socrate è dunque il perfetto filosofo-attore che con imperturbata disposizione d'animo-voce affronta gli eventi della vita che la divinità-tragediografo dispone per lui.

Ma il vero coronamento dell'arte del Socrate-attore è la sua morte, così commentata da Epitteto⁵⁰ (*D.* 4, 1, 164-165):

Σωκράτης δ' αἰσχρῶς οὐ σώζεται, [164] ὁ μὴ ἐπιψηφίσας Ἀθηναίων κελυόντων, ὁ τοὺς τυράννους ὑπεριδών, ὁ τοιαῦτα περὶ ἀρετῆς καὶ κα-

⁴⁸ Questo passaggio, oltre a testimoniare l'imperitura fama di Polo di Egina, può anche costituire un interessante reperto su quella che veniva considerata, nel II d.C., la tecnica vocale degli attori tragici dei secoli passati; per quanto concerne l'arte di Polo di Egina si veda l'aneddoto narrato da Gellio circa la sua performance durante una recita dell'*Oreste* euripideo: cf. Gell. *NA* 6, 5, 7; cf. anche O'CONNOR 1908, 128 (*num.* 421). Sulla voce degli attori cf. VETTA 1993; RISPOLI 1996; RISPOLI 1997 e il discutibile ma ricco di spunti PAVLOVSKIS 1977.

⁴⁹ Anche Diogene Laertio testimonia l'interessamento di Archelao di Macedonia e di altri re per la figura di Socrate (e il di lui disprezzo per le relative proposte di ospitalità): cf. *D.L.* 2, 25.

⁵⁰ Sul valore paradigmatico della morte di Socrate nel contesto di una similitudine tra il buon attore e l'uomo-filosofo cf. Teles, 16, 4 - 17, 1 sqq. Hense.

λοκάγαθίας διαλεγόμενος· τοῦτον οὐκ ἔστι σῶσαι αἰσχροῶς, [165] ἀλλ' ἀποθνήσκων σῶζεται, οὐ φεύγων. καὶ γὰρ ὁ ἀγαθὸς ὑποκριτῆς παυόμενος ὅτε δεῖ σῶζεται μᾶλλον ἢ ὑποκρινόμενος παρὰ καιρόν.

Socrate non si salva in modo vergognoso, lui che non fece votare nonostante l'ordine degli Ateniesi, lui che dispregzò i tiranni, lui che dissertò così intensamente sulla virtù e sulla bellezza morale dell'uomo. Non si può salvare quest'uomo con un'azione riprovevole; quest'uomo si salva morendo, non fuggendo. Così anche il buon attore si salva smettendo quando è il momento giusto, piuttosto che continuare a recitare oltretempo.

Al pari delle morti di personaggi del mito e della tragedia⁵¹, la morte di Socrate – affrontata con risoluta fermezza, accolta al momento opportuno – dà vita a un affresco drammaticamente perfetto che fungerà da archetipo per l'immagine dell'attore che, recitato un lungo dramma⁵², abbandona la scena serenamente, senza ostinarsi a interpretare un ruolo di cui la divinità non ha più necessità nella perpetuazione della grande *tragedia del mondo*⁵³.

1.3 Rifiutare un ruolo. Gli stoici e il potere imperiale

Se dunque la massima realizzazione dell'uomo-filosofo è quella di interpretare al meglio il ruolo assegnatogli dalla divinità, non altrettanto dovrà fare nel caso in cui a imporre i ruoli non sia il dio bensì un altro uomo.

Questa metafora investe una tematica di estrema importanza nell'analisi del pensiero e della storia dello stoicismo romano: il rapporto tra il filosofo e il potere imperiale⁵⁴.

La scia di delitti, tradimenti e processi politici che costellano la triste trama della Roma imperiale si abbatté direttamente su Epitteto che in seguito al bando

⁵¹ Epitteto ricorda altresì le morti di Meneceo (*D.* 3, 20, 5-7; cf. *Eur. Ph.* 905 sqq.) e del padre di Admeto, Fere (*D.* 3, 20, 7), simbolo – la prima – di un temperamento eroico e consono a un filosofo, di un contegno vile e indegno – la seconda.

⁵² Altrove (*D.* 4, 7, 29-31) Epitteto paragona la vita e le sue vicende a un gioco (*παιδίη*) da cui poter uscire quando lo si ritenga opportuno.

⁵³ L'immagine sarà ripresa e sviluppata da Marco Aurelio (12, 36): 'ἀλλ' οὐκ εἶπον τὰ πέντε μέρη, ἀλλὰ τὰ τρία' καλῶς εἶπας· ἐν μέντοι τῷ βίῳ τὰ τρία ὅλον τὸ δοῦμά ἐστι. τὸ γὰρ τέλειον ἐκεῖνος ὀρίζει ὁ τότε μὲν τῆς συγκρίσεως. νῦν δὲ τῆς διαλύσεως αἴτιος· σὺ δὲ ἀναίτιος ἀμφοτέρων. ἄπιθι οὖν ἴλεως· καὶ γὰρ ὁ ἀπολύων ἴλεως. («Ma io non ho recitato tutti e cinque gli atti, solo tre! È giusto, ma nella vita tre atti sono un dramma intero. Colui che vi pone fine è lo stesso che vi pose principio un tempo. Tu non hai responsabilità in nessuno dei due eventi. Parti dunque sereno. Colui che ti congeda lo è»).

⁵⁴ Numerosi sono gli studi che indagano il rapporto tra il potere imperiale e gli stoici; fondamentale il contributo di POHLENZ 1967, II, 3-30; cf. anche STARR 1949; MILLAR 1965; BRUNT 1975 e il recente WILDBERGER 2018 (soprattutto 165-200) con ampia bibliografia.

dei filosofi promulgato dal Senato nel 94 d.C.⁵⁵ dovette abbandonare Roma per rifugiarsi in Epiro⁵⁶. Questo fatto e l'adesione ideologica a una scuola filosofica che fa della libertà dell'uomo uno dei suoi fondamenti imprescindibili – libertà da ciò che *non* è in nostro potere, libertà perfino dalla dimensione corporea dell'individuo – guidano Epitteto a profonde e frequenti riflessioni su questa problematica cardine⁵⁷.

Non è un caso che una delle più vibranti metafore proposte da Epitteto per rappresentare la diversa attitudine alla vita del filosofo-libero e del non filosofo-schiavo consista in un'immagine pertinente all'ambito teatrale (*D.* 1, 29, 58-60):

ἔστι γὰρ φιλοθέωρόν τι ζῶον ὁ ἄνθρωπος. [59] ἀλλ' αἰσχρόν ἐστι θεωρεῖν ταῦτα οὕτως ὡς οἱ δραπέται· ἀλλ' ἀπερισπάστως καθῆσθαι καὶ ἀκούειν νῦν μὲν τραγωδοῦ νῦν δὲ κιθαρωδοῦ, οὐχ ὡς ἐκεῖνοι ποιοῦσιν. ἅμα μὲν ἐπέστη καὶ ἐπήνεσεν τὸν τραγωδόν, ἅμα δὲ περιεβλέψατο· εἶτα ἂν τις φθέγγεται κύριον, εὐθὺς σεσόβηται, ταράσσονται. [60] αἰσχρόν ἐστὶν οὕτως καὶ τοὺς φιλοσόφους θεωρεῖν τὰ ἔργα τῆς φύσεως. τί γὰρ ἐστὶ κύριος; ἄνθρωπος ἀνθρώπου κύριος οὐκ ἔστιν.

L'uomo è una creatura vivente cui è piacevole essere spettatore. Ma è brutto essere spettatori come schiavi fuggitivi; al contrario è bello sedere senza turbamenti ad ascoltare ora un attore ora un citaredo, e non come fanno quelli: mentre uno assiste con attenzione e loda l'attore, nello stesso tempo scruta attorno e se qualcuno dirà «padrone!», subito tutti si agitano, si sconvolgono. È brutto che anche i filosofi siano spettatori delle opere della natura in questo modo. Cos'è, infatti, un *padrone*? Un uomo non è padrone di un uomo.

La libertà, dunque, costituisce il coronamento del *saper vivere* del filosofo che si dispone così a contemplare (θεωρεῖν) le opere della divinità nel grande teatro del mondo. Ed è proprio quella libertà che il filosofo conserva a dispetto dei potenti e dei tiranni, nel dramma della vita, rifiutando di piegare la propria *proairesis* alle influenze *esterne*⁵⁸.

È in onore della libertà che il filosofo interpreta la parte assegnatagli dalla divinità e rifiuta di cambiare maschera per adeguarsi alle pressioni dei potenti;

⁵⁵ Cf. *e.g.* Svet. *Dom.* 10; Plin. *Ep.* 3, 11, 3; Gell. *NA* 15, 11, 4-5; Cass.Dio. 67, 13.

⁵⁶ Per ogni informazione biografica su Epitteto si rinvia alla n. 5.

⁵⁷ La più completa trattazione sul tema della libertà è rappresentata dalla prima *diatriba* del quarto libro. Cf. Epict. *D.* 4, 1; sul tema della libertà nel pensiero stoico (in particolare in rapporto al determinismo) cf. POHLENZ 1967, I, 201-213; LONG 1971; BOTROS 1985; SHARPLES 1986; BOBZIEN 1996; DRAGONA-MONACHOU 2007.

⁵⁸ Sul rapporto tra Epitteto e il potere imperiale avvertito come tirannico cf. *e.g.* Epict. *D.* 2, 6, 17-21; in particolare 19: συντομωτέρα ἦν πέμπει ὁ τύραννος («la via più breve [per l'Ade] è quella per cui ti manda il tiranno»); cf. anche STARR 1949; MILLAR 1965.

Epitteto, a questo proposito, porta un duplice *exemplum* che investe parimenti l'ambito teatrale e quello politico (D. 1, 2, 12-16; 1, 2, 19-21):

διὰ τοῦτο Ἀγριππίνος Φλώρω σκεπτομένω, εἰ καταβατέον αὐτῷ ἐστὶν εἰς Νέρωνος θεωρίας, ὥστε καὶ αὐτόν τι λειτουργῆσαι, ἔφη [13] 'κατάβηθι.' πυθομένου δ' αὐτοῦ 'διὰ τί σὺ οὐ καταβαίνεις;' ἔφη ὅτι 'ἐγὼ οὐδὲ βουλεύομαι.' [14] ὁ γὰρ ἅπαξ εἰς τὴν περὶ τῶν τοιούτων σκέψιν καὶ τὰς τῶν ἐκτὸς ἀξίας συγκαθεῖς καὶ ψηφίζων ἐγγύς ἐστι τῶν ἐπιλελησμένων τοῦ ἰδίου προσώπου. [15] τί γάρ μου πυνθάνη; 'θάνατος αἰρετώτερόν ἐστιν ἢ ζωή;' λέγω ζωή. [16] 'πόνος ἢ ἡδονή;' λέγω ἡδονή. 'ἀλλὰ, ἂν μὴ τραγώδῃσω, τραχηλοκοπηθήσομαι.' ἄπελθε τοίνυν καὶ τραγῶδει, ἐγὼ δ' οὐ τραγώδῃσω.

Per questo quando Floro⁵⁹ indugiava a riflettere se partecipare agli spettacoli di Nerone per interpretarvi anch'egli un ruolo, Agrippino gli disse «Partecipa». E volendo l'altro sapere «Perché tu non partecipi?», rispondeva «Io neppure ci penso. Poiché chi una sola volta si abbandona a riflettere su questioni del genere e calcola i valori degli oggetti *al di fuori di sé* è simile a quelli che sono dimentichi della propria personalità. Cosa vuoi sapere da me?» «È preferibile la morte o la vita?» «Dico la vita». «Il dolore o il piacere?» «Dico il piacere». «Ma se non reciterò mi taglieranno la testa!» «Vai dunque, e recita: io non reciterò».

*

ταῦτα εἶδεν καὶ Πρίσκος Ἐλουίδιος καὶ ἰδὼν ἐποίησε. προσπέμψαντος αὐτῷ Οὐεσπασιανοῦ, ἵνα μὴ εἰσέλθῃ εἰς τὴν σύγκλητον, ἀπεκρίνατο 'ἐπὶ σοὶ ἐστὶ μὴ ἔᾶσαί με εἶναι συγκλητικόν· μέχρι δὲ ἂν ᾧ, δεῖ με εἰσερχεσθαι.' [20] 'ἄγε ἀλλ' εἰσελθὼν,' φησὶν, 'σιώπησον.' 'μή μ' ἐξέταζε καὶ σιωπήσω.' 'ἀλλὰ δεῖ με ἐξετάσαι.' 'κάμῃ εἰπεῖν τὸ φαινόμενον δίκαιον.' 'ἀλλ' ἐὰν εἴπῃς, ἀποκτενώ σε.' [21] 'πότε οὖν σοὶ εἶπον, ὅτι ἀθάνατός εἰμι; καὶ σὺ τὸ σὸν ποιήσεις κἀγὼ τὸ ἐμόν. σὸν ἐστὶν ἀποκτεῖναι, ἐμόν ἀποθανεῖν μὴ τρέμοντα· σὸν φυγαδεῦσαι, ἐμόν ἐξελεθεῖν μὴ λυπούμενον.'

Queste cose sapeva anche Elvidio Prisco, e agì di conseguenza. Ricevuto un messaggio di Vespasiano che gli imponeva di non recarsi in Senato, rispose: «È in tuo potere non permettermi di essere senatore; ma finché lo sono, bisogna che io mi ci rechi». «E allora entra» dice «ma taci». «Non interrogarmi e tacerò». «Ma bisogna che io ti interroghi». «E io dirti ciò che mi pare giusto». «Ma se parlerai, ti ucciderò». «Quando mai ti ho detto di essere immortale? Tu farai la tua parte e io la mia. È in tuo potere uccidere; in mio, morire senza tremare. Tuo esiliare; mio andarmene senza addolorarmi».

⁵⁹ Si tratta con ogni probabilità di Annio Floro, autore del dialogo *Vergilius orator an poeta*. Cf. *Anth. Lat.* 87 (p. 121 R).

Gli aneddoti riportati da Epitteto sono estremamente rappresentativi del già ampiamente documentato processo di spettacolarizzazione del potere imperiale: questo andamento raggiunse il suo apice nella figura dell'imperatore-cantore Nerone che trasformò il foro in un circo e il senato in un teatro dove il popolo potesse assistere al solenne spettacolo dello sfarzo dell'Impero⁶⁰. Questa tendenza, rappresentata dall'aumento progressivo e vertiginoso degli spettacoli gladiatorio-circensi, delle *frumentationes*, delle pubbliche feste e dei trionfi, si presenta agli occhi del filosofo come una mistificazione dell'originale *dramma della vita* preordinato dalla divinità, quasi quell'*imitazione dell'imitazione* che spingeva Platone a bandire i poeti dallo stato ideale.

Le figure di Agrippino⁶¹ ed Elvidio Prisco⁶² – strenui difensori dei valori repubblicani e vittime dei processi neroniani del 66 d.C. che videro condannati tra gli altri anche Trasea Peto e Barea Sorano – incarnano l'ideale stoico dell'uomo capace di mantenere il perfetto controllo di sé nel compimento della propria missione⁶³, nell'interpretare al meglio il ruolo cui lo ha destinato la divinità, senza tremare davanti ai tiranni, accettando l'esilio o la morte pur di preservare intatta la propria irrevocabile scelta morale⁶⁴.

1.4 «Quale teatro ho perduto». L'uomo spettatore di sé stesso

Uno dei passi più noti della propaganda antineroniana di Svetonio ritrae l'imperatore nell'atto di *recitare* il suo ultimo atto con la celebre sentenza «*qualis artifex pereo!*»⁶⁵, proferita prima di commettere suicidio *iuvante Epaphrodito*. Al di là delle reali competenze musicali e drammatiche di Nerone, la lettura dell'episodio consolida l'immagine di un uomo dedito più all'essere attore – ma un attore che interpreta la sua parte in virtù di un'errata *proairesis* – che non spettatore, in oppo-

⁶⁰ Per un'interessante disamina del rapporto tra Nerone e il teatro si vedano SCHMIDT 1990 e il recente contributo di MAZZONI 2012.

⁶¹ Sulla figura di Paconio Agrippino, esiliato da Nerone, si vedano e.g. Tac. *An.* 16, 28-29; Epict. *D.* 1, 1, 28-30.

⁶² Sulla figura di Elvidio Prisco, esiliato da Nerone e condannato a morte da Vespasiano nel 75 d.C., si veda e.g. Tac. *Hist.* 4, 5 sq; Svet. *Vespas.* 15. Elvidio Prisco è accostato da Epitteto alla figura di Socrate (di cui si è discusso nel capitolo precedente): cf. Epict. *D.* 4, 1, 123.

⁶³ Sebbene non inserito nel contesto di una metafora teatrale, è emblematico l'esempio dell'ignota donna che, pur consapevole che Domiziano le avrebbe confiscate, inviò delle provviste a Gratilla che si trovava in esilio. Cf. Epict. *D.* 2, 7, 8. Gratilla è menzionata da Plinio (*Ep.* 3, 11; 5, 1) e Tacito (*Hist.* 3, 69, 20-21: *neque liberos neque propinquos sed bellum secuta*): in particolare, in *Ep.* 3, 11, Plinio la ricorda con Arria Minore e Fannia, mogli di Trasea Peto ed Elvidio Prisco.

⁶⁴ Oltre alla già evidenziata indifferenza nei confronti dell'esilio (cf. *D.* 2, 16, 30-31 e *supra* § 1.1), Epitteto testimonia l'equivalenza tra quest'ultimo e la morte, entrambe naturali e indolori vie di fuga dal potere tirannico: cf. e.g. Epict. *D.* 1, 28-30; 2, 6, 22.

⁶⁵ Svet. *Ner.* 49.

sizione all'attitudine del filosofo che è invece quella di sedere nel *teatro della natura* e contemplare (θεωρεῖν) le opere della divinità, come esplicitamente indicato da Epitteto nel passo già discusso⁶⁶.

Per il filosofo stoico, infatti, l'uomo è creatura φιλοθέωρος ed è nella contemplazione che l'uomo trova il fine ultimo della sua esperienza terrena (D. 1, 6, 19):

τὸν δ' ἄνθρωπον θεατὴν εἰσήγαγεν αὐτοῦ τε καὶ τῶν ἔργων τῶν αὐτοῦ,
καὶ οὐ μόνον θεατὴν, ἀλλὰ καὶ ἐξηγητὴν αὐτῶν.

L'uomo invece [la divinità] lo introdusse quale spettatore di sé e delle sue opere; e non solo spettatore ma anche loro interprete.

Questo passo, più che altri⁶⁷, rappresenta un principio proprio della filosofia stoica fin dalle sue origini: Crisippo sosteneva infatti che l'uomo fosse nato «per contemplare e imitare il mondo»⁶⁸, facendo propria la volontà della divinità, di cui egli è *particula*. Tuttavia, il contemplare (θεωρεῖν) degli uomini non si limita, in linea verticale, alla contemplazione della divinità e delle sue opere, ma si sviluppa altresì in linea orizzontale, verso l'esempio fornito dagli altri uomini.

È questo il senso di un criptico passaggio di Diogene Laerzio (7, 15 = SVF I, 4):

λέγεται δὲ καὶ μετὰ τὴν τελευταίαν τοῦ Ζήνωνος εἰπεῖν τὸν Ἀντίγονον,
οἷον εἶη θέατρον ἀπολωλεκώς.

Si racconta anche che dopo la morte di Zenone, Antigono abbia detto: «Quale teatro ho perduto!»

In questo passo, Antigono Monoftalmo lamenta la morte di Zenone con un'espressione criptica⁶⁹: egli compiangere nel filosofo il «teatro», la sorgente sempre nuova di tangibili esempi di vita che Zenone elargiva con la pratica quotidiana della sua scienza del vivere. Un'analogia metafora è attribuita da Seneca a Epicuro (Sen. Ep. 7, 11):

*Egregie hoc tertium Epicurus, cum uni ex consortibus studiorum suorum scriberet:
'haec' inquit 'ego non multis, sed tibi; satis enim magnum alter alteri theatrum sumus'.*

⁶⁶ Cf. Epict. D. 1, 29, 58-60 (*supra* § 1.3). Sul tema delle reali doti artistiche di Nerone si veda SCHMIDT 1990; SANDE 1996; MAZZONI 2012.

⁶⁷ Cf. e.g. Epict. D. 2, 14, 23-29; 4, 1, 108.

⁶⁸ SVF II, 1153 (= Cic. Nat. D. 2, 37): *ipse autem homo ortus est ad mundum contemplandum et imitandum – nullo modo perfectus sed est quaedam particula perfecti*. («l'uomo stesso è nato per contemplare e imitare il mondo; egli non è in nessun modo perfetto, ma è una *particula* di ciò che lo è»).

⁶⁹ G. Reale suggerisce un collegamento tra quest'espressione e la dottrina platonica (Pl. Pol. 260c) in REALE 2005, 1438, n. 20.

Eccellente anche questa terza affermazione di Epicuro che in una lettera a un suo compagno di studi scrisse: «Io parlo non per molti, ma per te. Noi siamo l'uno per l'altro un teatro sufficientemente vasto».

Nelle *Diatribes* è tracciato un affresco lampante di come l'uomo-spettatore possa divenire a sua volta spettacolo, *exemplum* – in questo caso fortemente negativo⁷⁰ – della cattiva relazione *teoretica* tra uomo e uomo (*D.* 3, 4, 1-5):

τοῦ δ' ἐπιτρόπου τῆς Ἡπειροῦ ἀκοσμότερον σπουδάσαντος κωμῶδι τινι καὶ ἐπὶ τούτῳ δημοσίᾳ λοιδορηθέντος, εἶτα ἐξῆς ἀπαγγείλαντος πρὸς αὐτόν, ὅτι ἐλοιδορήθη, καὶ ἀγανακτοῦντος πρὸς τοὺς λοιδορήσαντας. 'Καὶ τί κακόν,' ἔφη, 'ἐποιοῦν; ἐσπούδαζον καὶ οὗτοι ὡς καὶ σύ'. [2] εἰπόντος δ' ἐκείνου 'Οὕτως οὖν τις σπουδάζει;' 'σέ,' ἔφη, 'βλέποντες τὸν αὐτῶν ἄρχοντα, τοῦ Καίσαρος φίλον καὶ ἐπίτροπον, οὕτως σπουδάζοντα οὐκ ἔμελλον καὶ αὐτοὶ οὕτως σπουδάζειν; [3] εἰ γὰρ μὴ δεῖ οὕτως σπουδάζειν, μὴδὲ σὺ σπούδαζε· εἰ δὲ δεῖ, τί χαλεπαίνεις, εἴ σε ἐμιμήσαντο; τίνας γὰρ ἔχουσιν μιμήσασθαι οἱ πολλοὶ ἢ τοὺς ὑπερέχοντας ὑμᾶς; εἰς τίνας ἀπιδῶσιν ἐλθόντες εἰς τὰ θέατρα ἢ ὑμᾶς; [4] ὄρα πῶς ὁ ἐπίτροπος τοῦ Καίσαρος θεωρεῖ· κέκραγεν· καὶ γὰρ τοίνυν κραυγᾶσσω· ἀναπηδᾷ· καὶ γὰρ ἀναπηδήσω. οἱ δούλοι αὐτοῦ διακάθηται κραυγάζοντες· ἐγὼ δ' οὐκ ἔχω δούλους· ἀντὶ πάντων αὐτὸς ὅσον δύναμαι κραυγᾶσσω. [5] εἰδέναι σε οὖν δεῖ, ὅταν εἰσέρχῃ εἰς τὸ θέατρον, ὅτι κανῶν εἰσέρχῃ καὶ παραδείγμα τοῖς ἄλλοις, πῶς αὐτοὺς δεῖ θεωρεῖν'.

Poiché il procuratore dell'Epiro aveva tifato scompostamente per un certo attore comico, ed era per questo stato insultato pubblicamente, raccontò a Epitteto delle ingiurie subite, irato con gli insultatori. «E cosa hanno fatto quelli di male?» chiese Epitteto. «Anche loro tifavano come fai tu». L'altro gli rispose «È quello il modo di tifare?» Ed Epitteto «Avendo visto te, loro capo, membro della corte di Cesare e procuratore, tifare in quel modo, perché non avrebbero dovuto a loro volta tifare allo stesso modo? Se infatti non è quello il modo giusto di tifare, perché lo fai? Se invece è quello, perché ti arrabbi se ti hanno imitato? Chi altri dovrebbe imitare il popolo, se non voi, i più importanti? Chi dovrebbero guardare, entrando a teatro, se non voi? 'Guarda come il procuratore di Cesare assiste allo spettacolo: ha urlato? Urlerò anch'io. E' scattato in piedi? Scatterò anch'io. I suoi schiavi gridano, seduti qua e là? Io non ho schiavi, ma griderò come posso al posto di tutti!' Sappi che quando entri in teatro lo fai come modello ed esempio per tutti di come ci si debba comportare da spettatori».

⁷⁰ Musonio Rufo (10, 54, 15-16) propone l'esempio opposto: Socrate, oltraggiato in teatro, mantiene calma e compostezza. Per un breve commento al passo cf. JAGU 1979, 56.

La vicenda tragicomica del governatore dell'Epìro rampognato da Epitteto per il suo comportamento esagitato⁷¹ costituisce un'ardita doppia metafora; non è privo di rilievo che questo *teatro negativo* abbia luogo propriamente all'interno di un teatro, sede del dramma, sito delle rappresentazioni delle passioni smodate di uomini stolti⁷².

Al contrario, solo l'uomo filosofo saprà farsi *teatro di virtù* per gli altri uomini (Fr. 5 Schen. = Stob. *Ecl.* 3, 19, 13 = Mus. fr. 39 H.):

τὸ δὲ Λυκούργου τοῦ Λακεδαιμονίου τίς ἡμῶν οὐ θαυμάζει; πηρωθεὶς γὰρ ὑπὸ τινος τῶν πολιτῶν τῶν ὀφθαλμῶν τὸν ἕτερον καὶ παραλαβὼν τὸν νεανίσκον παρὰ τοῦ δήμου, ἵνα τιμωρῆσται, ὅπως ἂν αὐτὸς βούληται, τούτου μὲν ἀπέσχετο, παιδεύσας δὲ αὐτὸν καὶ ἀποφήνας ἄνδρα ἀγαθὸν παρήγαγεν εἰς τὸ θέατρον. θαυμαζόντων δὲ τῶν Λακεδαιμονίων 'τοῦτον μέντοι λαβὼν,' ἔφη, 'παρ' ὑμῶν ὑβριστὴν καὶ βίαιον ἀποδίδωμι ὑμῖν ἐπιεικῆ καὶ δημοτικόν.'

Chi di noi non ammira le parole dello spartano Licurgo? Poiché era stato accecato da un occhio da un cittadino, egli ottenne in consegna dal popolo il giovane perché si vendicasse come voleva. Egli non lo fece, ma lo educò e lo rese un uomo onesto, poi lo portò con sé a teatro. «Quando lo presi dalle vostre mani» disse agli Spartani stupefatti «costui era oltraggioso e violento; ve lo restituisco mite e socievole».

L'aneddoto – tributo alla figura del filosofo-legislatore Licurgo⁷³ – è narrato con maggior copia di dettagli da Plutarco⁷⁴. Tuttavia, la narrazione del passo proposta da Epitteto presenta una fondamentale discrepanza rispetto alla versione plutarca e alle altre fonti che riportano, con minor dettaglio, la vicenda⁷⁵: nessuna di queste menziona, infatti, l'epilogo in teatro. Si potrebbe quindi trattare, ragionevolmente, di una variazione sul tema propria del filosofo stoico, anche se Stobeo, che riporta il passo, precisa che esso è Ρούφου ἐκ τοῦ Ἐπικτήτου περὶ φιλίας. Non è quindi possibile formulare un giudizio certo circa l'origine dell'aneddoto – e riguardo il contributo che a esso potrebbe aver fornito Epitteto stesso –, ma la sua attribuzione alla scuola di Rufo-Epitteto⁷⁶ e della tradizione della Stoà del I-II secolo d.C. costituisce un documento prezioso che comprova la

⁷¹ Epitteto insiste sull'opportunità per il filosofo di mantenere sempre un contegno decoroso durante le manifestazioni pubbliche, a teatro, al circo e durante le *declamationes*. Cf. Epict. *Ench.* 33, 10; *D.* 1, 11, 27; 3, 4, 9-10.

⁷² Cf. *supra* § 1.1.

⁷³ Cf. anche Epict. *D.* 2, 20, 26.

⁷⁴ Cf. Plut. *Lyc.* 11; *Apoph.* *Lac.* 227a-b.

⁷⁵ Cf. Ael. *VH* 13, 23; Paus. 3, 18, 2; Val. Max. 5, 3 *ext.* 2; Olymip. *In Grg.* 44, 2 Westerink.

⁷⁶ Sul rapporto tra Musonio Rufo ed Epitteto cf. LAURENTI 1966.

grande vitalità della metafora del teatro quale luogo di esibizione di sé sulla *scena della collettività* che è ipostasi del teatro-mondo, ove la *tragedia della vita* è offerta esclusiva agli occhi della divinità.

Se tutte le fonti concordano dunque nel narrare l'impresa civilizzatrice di Licurgo nei confronti del proprio giovane aggressore⁷⁷, solo la scuola di Rufo-Epitteto avverte la necessità di concludere il racconto con la presentazione del giovane δημοτικός alla città, quale testimone⁷⁸ positivo dei risultati ottenuti da Licurgo con l'assidua pratica della sua filosofia.

2. CONCLUSIONI

Inteso dall'autore quale *summa sapientiae* del suo maestro, in conclusione del *Manuale*, Arriano pone quattro di quelle che possiamo ragionevolmente considerare tra le «sentenze da meditare»⁷⁹ più frequentemente impiegate da Epitteto nella sue dissertazioni: quattro versi dell'*Inno a Zeus* di Cleante di Asso (*SVF I*, 527), due versi adespoti di Euripide (*TrGF V/2*, 965⁸⁰ – riproposti sotto) e due *sententiae* socratiche tratte dai *Dialogi* platonici (*Pl. Cri.* 43d; *Ap.* 30c-d).

⁷⁷ Sull'aneddoto in generale e sulle radici antropologiche del gesto del giovane si vedano PICCIRILLI 1980, 251-252; SANTANIELLO 1995, 363, n. 324.

⁷⁸ Sul ruolo del filosofo quale *testimone* divino e umano si veda: Epict. *D.* 1, 29, 46-47: 'πῶς οὖν ἀναβαίνεις νῦν; ὡς μάρτυς ὑπὸ τοῦ θεοῦ κεκλημένος.' [47] 'ἔρχου σὺ καὶ μαρτύρησόν μοι: σὺ γὰρ ἄξιός εἰ προαχθῆναι μάρτυς. ὑπ' ἐμοῦ' («Come sali ora [sulla scena]? 'Come un testimone chiamato da dio.' 'Vai e sii la mia testimonianza: sei infatti degno di essere inviato quale testimone'»); 57: τοῦτό μοι τὸ πρόσωπον ἀνάλαβε, ἵνα μηκέτι παλαιοῖς ἐν τῇ σχολῇ παραδείγμασι χρώμεθα, ἀλλὰ ἔχωμέν τι καὶ καθ' ἡμᾶς παράδειγμα («Rivesti per me anche questo ruolo, affinché a scuola non dobbiamo più servirci di esempi antichi, ma di uno attuale»). Cf. anche DELATTE 1953.

⁷⁹ Così le definisce HADOT 2006, 120, 213.

⁸⁰ Simplicio nel suo *Commentario* attribuisce i versi a Euripide (71, 24 Had. [= HADOT 1996]). Il passo è altrove citato dallo Ps.Plutarco (*Cons. Apoll.* 116f) che riporta una diversa lezione (1 Ps.Plut. βροτῶν : Arr. [Epict.] καλῶς). Nello Ps.Plut. il frammento è immediatamente preceduto e seguito da altri due distici [*TrGF V/2*, 1078; *TrGF V/1*, 505] che recano nella medesima posizione [al termine del verso] i termini σοφῶν, il primo, e βροτῶν, il secondo): è dunque plausibile ricondurre la genesi della doppia lezione a un semplice errore meccanico o, ancora, a un errore paleografico (le differenti lezioni si sarebbero originate in qualche momento della tradizione di una fonte più antica, forse un *gnomologium* euripideo). Nonostante la coerenza di queste possibilità, è necessario ricordare che, come lo stesso Plutarco, Epitteto dimostra una certa dimestichezza nel riuso del materiale poetico, fino a trasformare versi tragici in strumenti al servizio dell'ironia (cf. Epict. *D.* 2, 16, 31 e *supra* § 1.1). In questo caso, probabilmente, il termine καλῶς è funzionale al potenziamento del messaggio che Epitteto desidera veicolare: è saggio colui che si arrende "nel modo corretto", "giustamente", "volontariamente" alla necessità (così anche Simplicio 71, 24-30 Had.), e non colui che vi si arrende perché sopraffatto dagli eventi esterni.

‘Οστις δ’ ἀνάγκη συγκεχώρηκεν καλῶς
σοφὸς παρ’ ἡμῖν καὶ τὰ θεῖ’ ἐπίσταται.

Chiunque si arrenda giustamente alla necessità
è per noi saggio, e conosce le cose divine.

Nonostante la citazione Euripidea non sia altrove attestata all’interno delle *Diatribae* (a differenza dei numerosi *loci* in cui compaiono sia l’*Inno* di Cleante⁸¹ che le due *sententiae* platoniche⁸²), è estremamente improbabile che questa sia stata inserita arbitrariamente dal compilatore del *Manuale*, usualmente severo nel riportare fedelmente gli insegnamenti del maestro; doveva dunque trattarsi di una massima consueta nel dissertare di Epitteto, forse attestata negli altri libri composti da Arriano e oggi perduti⁸³.

I versi euripidei, posti in un contesto didascalico – accompagnati da testimonianze di uomini che incarnano, nel pensiero di Epitteto, l’immagine del perfetto filosofo, devoto alla divinità e distaccato dai beni terreni – manifestano concretamente i patti ai quali la tragedia può costituire per lo stoico una fonte di ispirazione e di insegnamento: essa deve divenire *sententia*, abbandonare il contesto della scena e assurgere a materia «da meditare» nell’esercizio della propria *proairesis*.

In conclusione di questa indagine sul concetto di *teatro* e sulle tracce della sua permanenza come genere letterario e immagine metaforica in Epitteto, non possiamo fare a meno di notare la grande vastità di impieghi che questo ambito semantico riveste nel pensiero del filosofo⁸⁴: *dal teatro del mondo al teatro dell’uomo* – che di questo è un’imitazione *a minore* – fino all’esplicita comparazione tra l’universo del teatro e quello della politica imperiale, dove ogni cosa diviene spettacolo e gli uomini attori di un dramma umano, cui solo i veri filosofi fanno rinunciare, a costo della vita, per interpretare al meglio la ben più nobile parte assegnata loro dalla divinità.

Il frequente ricorso di Epitteto a immagini teatrali, a *exempla* drammatici, testimonia l’attenzione del filosofo alle «performative demands of elite Roman culture»⁸⁵ cui appartenevano i suoi allievi e uditori; egli raggiunge così l’animo dei suoi discepoli insegnando loro come distinguere l’essenziale dal superfluo, la maschera dalla voce⁸⁶ (dell’attore), con uno stile *drammatico*, movimentato, con il

⁸¹ Cf. Epict. *D.* 2, 23, 42; 3, 22, 95; 4, 1, 131; 4, 4, 34.

⁸² Cf. Epict. *D.* 1, 4, 24; 1, 29, 18; 2, 2, 15; 3, 23, 21; 4, 4, 21.

⁸³ Sull’originale consistenza dell’opera di Arriano relativa agli insegnamenti di Epitteto si rinvia alla n. 5.

⁸⁴ Forse solo la metafora del filosofo-atleta può vantare una simile fortuna: cf. Epict. *D.* 1, 2, 25-29; 1, 4, 13; 1, 18, 20-23; 1, 24, 1-2, *et alii loci*.

⁸⁵ LONG 2002, 243.

⁸⁶ Cf. Epict. *D.* 1, 29, 41-43.

ricorso frequente ad aneddoti dialogati, leggendo i quali, ancora oggi, non è difficile immaginare le voci e i gesti con cui Epitteto animava i suoi personaggi e se stesso.

Ma cosa *resta* del teatro? Restano gli spettacoli dei *comoedi* e dei mimi (e pantomimi), le *recitationes* e le esibizioni dei τραγωδοί e dei citaredi; ma soprattutto permane la nozione virente della grande tradizione drammatica antica, della tragedia attica – sopra tutti Euripide, in misura minore Sofocle – che conserva i semi di una sapienza *ateoretica* ma capace di *significare*, attraverso i suoi *exempla*, la desolata realtà che attende l'uomo che non pratica la filosofia con costante vigilanza di sé.

Rimane, soprattutto, l'impronta di un paradigma – quello tragico – cui nemmeno un uomo alla ricerca della libertà attraverso l'atarassia può rinunciare: un modello perturbante e attraente, a un tempo da evitarsi nelle sue manifestazioni esteriori e da introiettare nella propria esperienza interiore.

BIBLIOGRAFIA

- ALGRA 2007 = K. Algra, *Epictetus and Stoic Theology*, in T. Scaltsas, A.S. Mason (edd.), *The Philosophy of Epictetus*, Oxford 2007, 32-55.
- AUSTA 2019 [c.d.p.] = L. Austa, *Tradizione, ricezione e rivalutazione simbolica del dramma greco-latino nel pensiero di Epitteto e Marco Aurelio. Parte seconda: Marco Aurelio*, in L. Austa (ed.), *The Forgotten Theatre II. Atti del secondo convegno internazionale sul dramma antico frammentario* (Torino, 28-30 novembre 2018), 2019 [in corso di pubblicazione].
- BEARE 1986 = W. Beare, *I romani a teatro*, trad. it M. De Nonno, Roma/Bari 1986 [1^a ed. London 1950].
- BOBZIEN 1996 = S. Bobzien, *Stoic Conceptions of Freedom and their Relation to Ethics*, in R. Sorabji (ed.), *Aristotle and After*, London 1996, 1-19.
- BONHOFFER 1890 = A. Bonhoffer, *Epictet und die Stoa. Untersuchungen zur stoischen Philosophie*, Stuttgart 1890.
- BOTER 2007 = G.J. Boter, *Epictetus. Encheiridion*, Berolini et Novi Eboraci 2007.
- BOTROS 1985 = S. Botros, *Freedom, Causality, Fatalism and Early Stoic Philosophy*, "Phronesis" 30/3 (1985), 274-304.
- BRUNT 1975 = P.A. Brunt, *Stoicism and the Principate*, "PBSR" 43 (1975), 7-35 [rist. con annessa appendice in P.A. Brunt, *Studies in Stoicism*, Oxford 2013, 275-309].
- BRUNT 1977 = P. Brunt, *From Epictetus to Arrian*, "Athenaeum" 55 (1977), 19-48.
- CANFORA 2008 = L. Canfora, *Cosmopolitismo antico*, in G. Urso (ed.), «*Patria diversis gentibus una?*» *Unità politica e identità etniche nell'Italia antica*. Atti del convegno internazionale (Cividale del Friuli, 20-22 settembre 2007), Pisa 2008, 261-265.
- CASSANMAGNAGO 1977 = C. Cassanmagnago, *Il problema della «prohairesis» in Epitteto*, "RFN" 69/2 (1977), 232-246.
- CICU 2012 = L. Cicu, *Il mimo teatrale greco-romano: lo spettacolo ritrovato*, Roma 2012.
- COHOON/CROSBY 1951 = J.W. Cohoon, H.L. Crosby, *Dio Chrysostom. Discourses*, vol. III, Cambridge Mass. 1951
- COLLARD/CROPP 2008 = C. Collard, M.J. Cropp, *Euripides. Fragments*, voll. VII-VIII, Cambridge Mass./London 2008.
- DE URRÍES Y AZARA 1957-1973 = P.J. de Urríes y Azara, *Epictéto. Pláticas por Arriano*, 4 voll., Barcellona-Madrid 1957-1973.
- DELATTE 1953 = A. Delatte, *Le sage-témoin dans la philosophie stoïco-cynique*, "BAGB" 99 (1953), 166-186.
- DILLON 1997 = J.M. Dillon, *Medea among the Philosophers*, in J.J. Clauss, S.I. Johnston (edd.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton 1997, 211- 218.
- DIMATTEO 2014 = G. Dimatteo, *Giovenale. Satira 8*, Berlin/Boston 2014.

- DOBBIN 1991 = R. Dobbin, *Προαίρεσις in Epictetus*, "AncPhil" 11/1 (1991), 111-135.
- DOBBIN 1998 = R. Dobbin, *Epictetus. Discourses. Book I*, Oxford 1998.
- DODDS 1959 = E.R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, trad. it V. Vacca de Bosis, Firenze 1959 [ed. or. 1951].
- DODDS 1970 = E.R. Dodds, *Pagani e cristiani in un'epoca di angoscia: aspetti dell'esperienza religiosa da Marco Aurelio a Costantino*, trad. it. G. Lanata, Firenze 1970 [ed. or. 1965].
- DOVER 1968 = K.J. Dover, *Aristophanes. Cloud*, Oxford 1968.
- DRAGONA-MONACHOU 1978-1979 = M. Dragona-Monachou, *Prohairesis in Aristotle and Epictetus*, "Philosophia" 8-9 (1978-1979), 265-310.
- DRAGONA-MONACHOU 2007 = M. Dragona-Monachou, *Epictetus on Freedom. Parallels between Epictetus and Wittgenstein*, in T. Scaltsas, A.S. Mason (edd.), *The Philosophy of Epictetus*, Oxford 2007, 112-139.
- FOLEY 1989 = H. Foley, *Medea's Divided Self*, "CA" 8 (1989), 61-85.
- GERMAIN 1964 = G. Germain, *Épictète et la spiritualité stoïcienne*, Paris 1964.
- GILL 1983 = C. Gill, *Did Chrysippus Understand Medea?*, "Phronesis" 28/2 (1983), 136-149.
- GOURINAT 2001 = J.-B. Gourinat, *Le Socrate d'Épictète*, "PhilosAnt" 1 (2001), 137-165.
- GOURINAT 2005 = J.-B. Gourinat, *La prohairesis chez Épictète*, "PhilosAnt" 5 (2005), 93-134.
- GRILLI 1992 = A. Grilli, *Musonio o il sospetto d'un mondo alla rovescia*, in AA.VV., *La langue latine, langue de la philosophie. Actes du colloque de Rome (17-19 mai 1990)*, Rome 1992, 173-186.
- GUIDORIZZI 2007 = G. Guidorizzi, *Storie scandalose di concubine, matrigne e figliastri*, in G. Guidorizzi (ed.), *Legami di sangue, legami proibiti. Sguardi interdisciplinari sull'incesto*, Roma 2007.
- GUIDORIZZI 2012 = G. Guidorizzi, *Un padre, un figlio e una donna contesa. Il caso di Fenice*, "Index" 40 (2012), 68-79.
- HADOT 1996 = I. Hadot, *Simplicius. Commentaire sur le Manuel d'Épictète*, Leiden 1996.
- HADOT 2006 = P. Hadot, *Manuale di Epitteto*, trad. it. A. Taglia, Torino 2006 [Paris 2000].
- HADOT/HADOT 2004 = I. Hadot, P. Hadot, *Apprendre à philosopher dans l'antiquité*, Paris 2004.
- HELM 1906 = R. Helm, *Lucian und Menipp*, Leipzig 1906.
- JAGU 1946 = A. Jagu, *La religion d'Épictète*, "Recherches et Travaux" 1 (1946), 5-16.
- JAGU 1949 = A. Jagu, *Christianisme et stoïcisme, à propos d'Épictète*, in AA.VV., *Actes du Congrès de l'Association G. Budé (Grenoble, 21-25 septembre 1948)*, Paris 1949.

- JAGU 1979 = A. Jagu, *Musonius Rufus. Entretiens et fragments*, New York 1979.
- JOUAN/VAN LOOY 2000 = F. Jouan, H. van Looy, *Euripide. Fragments*, vol. VIII/2, Paris 2000.
- JOUAN/VAN LOOY 2002 = F. Jouan, H. van Looy, *Euripide. Fragments*, vol. VIII/3, Paris 2002.
- KOKOLAKHES 1962 = M.M. Kokolákhis, *To «δράμα τοῦ βίου» εἰς τον Ἐπίκτητον*, "Parnassos" 4 (1962), 207-215 [ristampato in M.M. Kokolákhis (ed.), *Φιλολογικά μελετήματα εἰς την αρχαίαν ἐλληνικὴν γραμματείαν*, Αθήναι 1976, 177-185].
- LAURAND 2016 = V. Laurand, *Médée, paradigme philosophique ? Réflexion sur l'usage de l'exemple de Médée chez les Stoïciens*, "CGITA" 20 (2016), 113-129.
- LAURENTI 1960 = R. Laurenti, *Epitteto. Le diatribe e i frammenti*, Bari 1960.
- LAURENTI 1966 = R. Laurenti, *Musonio e Epitteto*, "Sophia" 34 (1966), 317-335.
- LONG 1971 = A.A. Long, *Freedom and Determinism in the Stoic Theory of Human Action*, in A.A. Long (ed.), *Problems in Stoicism*, London 1971, 173-199.
- LONG 2002 = A.A. Long, *Epictetus. A Stoic and Socratic Guide to Life*, Oxford 2002.
- MALTESE 1990 = E.V. Maltese, *Epitteto. Manuale*, Milano 1990.
- MARIN 2002 = M. Marin, *La «debolezza» della compassione secondo Aristotele e gli Stoici*, "Salesianum" 64/2 (2002), 203-219.
- MASTRONARDE 2002 = D.J. Mastronarde, *Euripides. Medea*, Cambridge 2002.
- MAZZONI 2012 = S. Mazzoni, *Nero tragicus cantor*, "Dionysus ex Machina" 3 (2012), 226-243.
- MILLAR 1965 = F. Millar, *Epictetus and the Imperial Court*, "JRS" 55/1-2 (1965), 141-148.
- MONTERRAT-CALS 2017 = C. Montserrat-Cals, *Le problème du mal dans le stoïcisme ou l'impossible affirmation: «Medea nunc sum», in AA.VV., Sénèque, Médée. L'humain et l'inhumain*, Paris 2017, 93-96.
- MOREAU 1964 = J. Moreau, *Épictète ou le secret de la liberté*, Paris 1964.
- MUSSO 2009 = O. Musso, *Tragedie di Euripide*, vol. IV, Torino 2009.
- OLDFATHER 1925-1928 = W.A. Oldfather, *Epictetus. The Discours as Reported by Arrian, the Manual, and Fragments*, 2 voll., Cambridge Mass. 1925-1928.
- PAPAMICHAEL 1982 = E.M. Papamichael, *Phoenix and Clytia (or Phthia)*, "Dodone" 11 (1982), 213-234.
- PARATORE 2005 = E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Venosa 2005.
- PASQUA 2016 = V.N. Pasqua, *Lo stoicismo e il pensiero cristiano*, Chieti 2016.
- PAVLOVSKIS 1977 = Z. Pavlovskis, *The Voice of the Actor in Greeek Tragedy*, "CW" 71/2 (1977), 113-123.
- PICCIRILLI 1980 = L. Piccirilli, *Dioscuride e Licurgo: una testimonianza di Olimpiodoro*, "SIFC" 52 (1980), 258-264.
- PIZZOCARO 1993 = M. Pizzocaro, *Fenice e il bambino mai nato*, "Vichiana" n.s. 4 (1993), 3-12.

- PLEBE 1960 = A. Plebe, *Le formulazioni platoniche dei concetti di inganno poetico e di mimesi artistica*, in G. Faranda (ed.), *Studi in onore di Luigi Castiglioni*, 2 voll., Firenze 1960, 759-788.
- POHLENZ 1967 = M. Pohlenz, *La Stoa*, 2 voll., trad. it. O. De Gregorio, Firenze 1967 [Gottingen 1948].
- RADICE 1982 = R. Radice, *La concezione di Dio e del divino in Epitteto*, Milano 1982.
- RANKIN 1962 = H.D. Rankin, *Plato and Man the Muppet*, "Eranos" 60 (1962), 127-131.
- REALE 1984 = G. Reale, *Storia della filosofia antica*, vol. IV, Milano 1984.
- REALE 2005 = G. Reale, *Diogene Laerzio. Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, Milano 2005.
- REALE/CASSANMAGNAGO 2009 = G. Reale, C. Cassanmagnago, *Epitteto. Tutte le opere*, Milano 2009.
- RISPOLI 1996 = G.M. Rispoli, *La voce dell'attore nel mondo antico: teorie e tecniche*, parte I, "Acme" 49 (1996), 3-28.
- RISPOLI 1997 = G.M. Rispoli, *La voce dell'attore nel mondo antico: teorie e tecniche*, parte II, "CFC(G)" 7 (1997), 157-170.
- SANDE 1996 = S. Sande, *Qualis artifex! Theatrical Influences on Neronian Fashions*, "SO" 71 (1996), 135-146.
- SANTANIELLO 1995 = C. Santaniello, *Plutarco. Detti dei Lacedemoni*, Napoli 1995.
- SCHENKL 1916 = H. Schenkl, *Epicteti Dissertationes ab Arriano digestae*, Lipsia 1916² [1894].
- SCHMIDT 1990 = P.L. Schmidt, *Nero und das Theater*, in J. Blänsdorf (ed.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990, 149-169.
- SCODEL 1982 = R. Scodel, *The Autobiography of Phoenix*, "AJPh" 103 (1982), 128-136.
- SCUCCIMARRA 2006 = L. Scuccimarra, *I confini del mondo. Storia del cosmopolitismo dall'antichità al Settecento*, Bologna 2006.
- SHARPLES 1986 = R.W. Sharples, *Soft Determinism and Freedom in Early Stoicism*, "Phronesis" 31/3 (1986), 266-279.
- SORABJI 2007 = R. Sorabji, *Epictetus on Proairesis and Self*, in T. Scaltsas, A.S. Mason (edd.), *The Philosophy of Epictetus*, Oxford 2007, 87-98.
- SOUILHÉ 1943-1965 = J. Souilhé, *Epictète. Entretiens*, 4 voll., Paris 1943-1965.
- SPANNEUT 1957 = M. Spanneut, *Le stoïcisme des Pères de l'Église de Clément de Rome a Clément d'Alexandrie*, Paris 1957.
- STARR 1949 = C.G.Jr. Starr, *Epictetus and the Tyrant*, "CPh" 44/1 (1949), 20-29.
- SVF = H. von Armin, *Stoicorum Veterum Fragmenta*, 3 voll. (add. vol. IV M. Adler, 1924), Stuttgart 1903-1905.
- TOWNSLEY 1976 = A.L. Townsley, *Religious Tragedy and Stoic Morality*, "Dioniso" 47 (1976), 37-53.

- TrGF = B. Snell et alii, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 5 voll., Göttingen 1971-2004.
- VETTA 1993 = M. Vetta, *La voce degli attori nel teatro attico*, in R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, vol. II, Roma 1993, 703-718.
- VISCARDI 2010 = G.P. Viscardi, *Il sóphisma e l'arte dell'inganno*, in AA.VV., *Rationalité tragique. Actes des colloques de l'association Zetesis* (en ligne), 2010.
- VON HARMIN 1907 = H. von Harmin, *Epictet*, in *R.E.*, vol. VI, coll. 126-131, Stuttgart 1907.
- WAWRZYNIEAK 1961 = F. Wawrzynieak, *L'idée de Dieu dans la science d'Épictète*, "Collectanea Theologica" 32 (1961), 105-206.
- WILDBERGER 2018 = J. Wildberger, *The Stoics and the State*, Baden-Baden 2018.