

# PHILOLOGUS

Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption

BAND 157

---

2013 · Heft 1

Sonderdruck



Akademie Verlag

## INHALT

	Seite
Editorial . . . . .	3
ATHANASSIOS VERGADOS, An Unnoticed Testimonium to the Hesiodic <i>Melampodia</i> ? PSI 14. 1398 and [Hesiod] <i>Melampodia</i> fr. 276 M-W (= 212 Most) . . . . .	5
MARCO CATRAMBONE, Toante e il Coro: nota a Eur. <i>IT</i> 1490–1 . . . . .	16
LAURA CARRARA, Per una nuova interpretazione di Aristia, TrGF 9 F 1 . . . . .	35
ELENI PACHOUMI, The Religious-Philosophical Concept of Personal Daimon and the Magico-Theurgic Ritual of Systasis in the Greek Magical Papyri . . . . .	46
TATJANA ALEKNIENE, Les dérivés préfixaux du verbe ἀπλόω dans les écrits de la tradi- tion platonicienne après Plotin . . . . .	70
HAROLD MATTINGLY, The Lex Repetundarum of the Tabula Bembina . . . . .	87
PAOLA GAGLIARDI, L' <i>ecl.</i> 1 e l' <i>ecl.</i> 10 di Virgilio: Considerazioni su un rapporto com- plesso . . . . .	94
ANDREAS HEIL, <i>Maronis mentula</i> : Vergil als Priapeen-Dichter bei Martial ( <i>Mart.</i> 9, 33)	111
JENS-OLAF LINDERMANN, Varro und Isidor in den Gromatici veteres . . . . .	119
ERIK BOHLIN, On the Geometrical Term <i>Radius</i> in Ancient Latin . . . . .	141
WOLFGANG STROBL, Das Zwölftafelgesetz und die Bestattung des Misenus in Vergils <i>Aeneis</i> (6, 176–231). Zu einem Deutungsversuch des Domizio Calderini . . . . .	154

### *Miszellen*

ANTONIO DITTADI, Euripide o Epicarmo? A proposito di una controversia testimoni- anza sull' "Antiope" nell' <i>or.</i> 2 <i>Behr</i> di Elio Aristide . . . . .	176
STEFANO ROCCHI, Un ritocco a Fest. P. 274 . . . . .	182
REINHOLD F. GLEI/BURKHARD REIS, ‚Grammatisches‘ vs. ‚Rhetorisches‘ Übersetzen: Zum nicht erhaltenen Original eines Ciceroverses (FPL 55) . . . . .	183
RAINER JAKOBI, Ps.-Augustinus über <i>memoria</i> und <i>pronuntiatio</i> . . . . .	194

Philologus	157	2013	1	16–34
------------	-----	------	---	-------

MARCO CATRAMBONE

TOANTE E IL CORO: NOTA A EUR. *IT* 1490–1\*

La buona riuscita dell’inganno ordito da Ifigenia, Oreste e Pilade ai danni di Toante, allo scopo di fuggire dalla terra dei Tauri (902–1088, 1153–1233), va incontro a un deciso rallentamento nell’esodo dell’*Ifigenia fra i Tauri* di Euripide. L’ulteriore elemento di complicazione dell’intreccio è ottenuto attraverso la narrazione del Messaggero (1327–1419), con la quale il pubblico apprende della scoperta dell’inganno da parte dei marinai, del successivo scontro e del tentativo di prendere il mare da parte di Oreste, frustrato dalla tempesta che risospinge la nave verso la spiaggia. Si inserisce a questo punto l’intervento del *deus ex machina* Atena. Il suo discorso (1435–74) da un lato rivela a Toante identità e propositi di Oreste, dissuadendo il re dal cercare di perseguirlo (1437–45), dall’altro annuncia rispettivamente a Oreste e Ifigenia fuori scena la fondazione del culto di Artemide Ταυροπόλος (1446–61) e l’assunzione del ruolo di custode dell’altare di Brauron, dove la figlia di Agamemnone passerà il resto della vita (1462–7). Subito dopo Atena raccomanda che il Coro sia condotto fuori dalla terra dei Tauri (1467–9) e ricorda a Oreste il ruolo determinante avuto nel processo sull’Areopago (1469–72). Conclude la *rhesis* un’esortazione a Oreste perché porti con sé la sorella e a Toante perché non si incollerisca con gli stranieri (1473–4). Il re, con la sua risposta (1475–85), accetta di buon grado le determinazioni di Atena.

Esaminiamo ora i vv. 1486–99, che concludono la tragedia<sup>1</sup>:

Ἄθ. αἰνῶ· τὸ γὰρ χρεὼν σοῦ τε καὶ θεῶν κρατεῖ.  
ἴτ’, ὦ πνοαί, ναυσθλοῦτε τὸν Ἀγαμέμνονος  
παῖδ’ εἰς Ἀθήνας· συμπορεύσομαι δ’ ἐγὼ  
σφύρουσ’ ἀδελφῆς τῆς ἐμῆς σεμνὸν βρέτας.

\* Questo studio prende le mosse da una relazione tenuta nel marzo 2011 al seminario di Filologia Greca della Scuola Normale Superiore di Pisa: desidero ringraziare in modo particolare il Prof. Glenn W. Most per l’incoraggiamento e i preziosi suggerimenti, il Prof. Luigi Battezzato per aver letto e commentato le bozze e l’anonimo *referee* di *Philologus* per le utili indicazioni. Una versione abbreviata di questo contributo è stata presentata in occasione del “Séminaire doctoral Pise/Paris en grec ancien” svoltosi a Parigi il 3 e 4 maggio 2012: ringrazio Maria Kazanskaya e i partecipanti per le loro osservazioni. Di ogni inesattezza resto ovviamente unico responsabile.

<sup>1</sup> Testo e apparato critico si basano, con opportune variazioni, sull’edizione di Diggle (1987) 303–4.

Χο. ἴτ' ἐπ' εὐτυχία τῆς σφισομένης 1490  
 μοίρας εὐδαίμονες ὄντες.  
 ἀλλ', ὦ σεμνή παρὰ τ' ἀθανάτοις  
 καὶ παρὰ θνητοῖς, Παλλὰς Ἀθάννα,  
 δράσομεν οὕτως ὡς σὺ κελεύεις.  
 μάλα γὰρ τερπνὴν κἀνέλπιστον 1495  
 φήμην ἀκοαῖσι δέδεγμαί.

[ὦ μέγα σεμνή Νίκη, τὸν ἐμὸν  
 βίον κατέχοις  
 καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα.]

1486 Athenae trib. Tr<sup>2</sup> (ut vid.), Thoanti contin. L χοῖ Wecklein, χοῖν Dindorf: cf. *Hec.* 260, *HF* 828  
 1487–9 Athenae trib. Aldina, Apollini L 1487 ναυσθλοῦτε Canter: -οῦσθε L τὼ ἡγαμέμονος  
 [= τὰγ-] Markland 1490–6 suspectos habet Barrett 1490 Choro trib. Seidler, Athenae L 1491  
 εὐδαίμονες Aldina: -νος L ὄντος Tr<sup>2</sup>: ὄντες L 1492 Choro trib. Tr<sup>1</sup> 1495 τερπνὴν L. Din-  
 dorf: -ὄν L 1497–9 (= *Phoen.* 1764–6, *Or.* 1691–3, *Hipp.* 1466a–c Barrett, Lucian. *Pisc.* 39) del. Blom-  
 field 1497 νίκη Tr<sup>2</sup>: -α L: utrumque codd. Lucian.

Ad eccezione della delicata e non definitivamente risolta questione relativa all' autenticità di 1497–9<sup>2</sup>, il testo tràdito è stato proficuamente difeso da alcuni interventi

<sup>2</sup> Tali versi ricompaiono identici in finale di dramma anche in Eur. *Phoen.* 1764–6 (espunti da Mastronarde 1988, 127; Diggle 1994, 179; Medda 2006, 308 n. 295), in *Or.* 1691–3 (espunti da Willink 1986, 360; West 1987, 295; Diggle 1994, 286; Medda 2001, 334 n. 209) e nei codd. AV<sup>2</sup> dell'*Ippolito* (cf. l'apparato di Barrett 1964, 151; Diggle 1984, 271; Stockert 1994, 102; Halleran 1995, 142); essi sono inoltre noti per via indiretta dalla citazione di Lucian. *pisc.* 39, senza indicazione dell'autore (cf. Itzkowitz 1992). L'altro caso di finale euripideo ripetuto è la sequenza πολλάι μοραὶ τῶν δαμονίων, / πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί' / καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη, / τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἦρε θεός. / τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα, presente in *Alc.* 1159–63, *Andr.* 1284–8, *Hel.* 1688–92, *Ba.* 1388–92, oltre che in *Med.* 1415–9 con la variante πολλῶν ταμίας Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ al verso iniziale. La constatazione della ripetitività e banalità di queste appendici anapestiche, generalmente pronunciate dal Coro e perlopiù slegate dall'azione drammatica, porta Barrett (1964) 417–8 a sospettare della maggior parte dei finali euripidei tramandati e ad addebitare la loro intrusione a una larga pratica di interpolazione attoriale (o, più probabilmente, libraria: cf. Willink 1986, 360; West 1987, 295; Mastronarde 1994, 645; contro il metodo e i risultati di Barrett, cf. Calder 1965, Lloyd-Jones 1965, oltre al generico scetticismo di Page 1934, 96). Lasciando da parte isolati tentativi di difesa di singoli passi (*Alc.*: Diggle 1984, 83, Parker 2007, 283–5; *Med.*: Kovacs 1987, 268–70, Rees 1961, 176–81, contra Mastronarde 2002, 386; *Andr.*: Stevens 1971, 81; *Hel.*: Kannicht 1969, II 438–9; *Ba.*: Dodds 1960, 228, contra Seaford 2001, 257), alcuni studiosi, superando pregiudizi di carattere estetico (che influenzavano le trattazioni di Wilamowitz 1867; Mayerhöfer 1908; Mewaldt 1936: cf. la discussione di Dunn 1985, 2–11), difficoltà di classificazione (cf. Kremer 1971, 117–9) e poco dimostrabili conclusioni sulle attitudini del pubblico ateniese (cf. Hermann 1823, 163, secondo cui i finali erano pronunciati *per non essere uditi*, mentre cioè il pubblico si affrettava ad abbandonare i posti in teatro) hanno proceduto a una complessiva rivalutazione delle code tragiche, osservandone la funzione di «closural gestures» (cf. Roberts 1987, 51–64; 1988, 177–96; 2005, 136–48; Dunn 1996), constatandone la spiccata tendenza alla convenzionalità (cf. Di Benedetto–Medda 2002, 349–53), o inserendole nel quadro del generale indebolimento di autorità della voce corale (cf. Mastronarde 2010, 105–6). Veniva in tal modo superata l'interpretazione tradizionale che faceva di questi *tail-pieces* un espediente drammaturgico

non necessari<sup>3</sup>, salvo due lievi modifiche giustamente accolte dall'edizione di Diggle: si tratta di ναυσθλοῦτε (Canter) in luogo di ναυσθλοῦσθε a 1487, da preferire per il significato<sup>4</sup>, e del femminile τερπνὴν (L. Dindorf) per τερπνὸν a 1495, necessario a ristabilire la concordanza di genere con φήμην (1496).

usato per accompagnare lo svuotamento dell'orchestra da parte del Coro (si vedano le uscite silenziose del Coro in Aesch. *Ag.* 1665–73 e *PV* 1080–93, con le discussioni di Fraenkel 1962, III 803–4 e Griffith 1983, 279–80), per il quale non mancano tuttavia i casi dubbi, come Soph. *Trach.* 1275–8 (attribuzione controversa: a favore di Iullo, Lloyd-Jones–Wilson 1990, 178 e 1992, 292; Davies 1991, 265; per l'assegnazione al Coro, cf. Dawe 1996, 61, Easterling 1982, 231), o il discusso caso di Soph. *OT* 1524–30 (espunti a suo tempo da Ritter 1861, 424–8 e su basi linguistiche da Dawe 1973–8, I 266–73, 2006, 202–3, probb. Davies 1982, 269 n. 4, Finglass 2009, 59 n. 50; l'autenticità è difesa, non senza riserve e un cospicuo ricorso a congetture, da Lloyd-Jones–Wilson 1992, 179–80, 1990, 113–14).

Nel caso di *IT* 1497–9, l'espunzione, proposta da Blomfield (1812) 488, è stata accolta da Matthiae (1821), W. Dindorf (1832), Hartung (1852), Nauck (1869) e, più di recente, Diggle (1987), Ferrari (1988), Kovacs (1999), Cropp (2000) e Kyriakou (2006); favorevoli al mantenimento dei versi, oltre a tutti gli editori anteriori a Blomfield, sono Seidler (1813), Bothe (1826), Hermann (1833), Fix (1844), Monk (1845), Klotz (1860), Paley (1860), Kirchhoff (1867), Köchly (1872), Prinz–Wecklein (1898), Murray (1908), Way (1926), Platnauer (1938), Grégoire (1942) e Sansone (1981). Una difficoltà può essere rappresentata dal fatto che si tratterebbe di un appello extra-drammatico del Coro per la vittoria nel concorso drammatico (cf. Σ Eur. *Or.* 1691 Schwartz τοῦτο παρὰ τοῦ χοροῦ ἔστι λεγόμενον ὡς ἐκ προσώπου τοῦ ποιητοῦ), e dunque una 'rottura dell'illusione scenica', generalmente estranea alla tragedia (cf. Bain 1975, 22; 1977, 98; Taplin 1977, 129–34), e tuttavia frequente nei finali di Aristofane (cf. τήνελλα καλλίνικος in Ar. *Ach.* 1227, 1228, 1230, 1231 e 1233, e le grida di vittoria di *Av.* 1764–5, *Lys.* 1291–4, *Eccl.* 1280–3; Wilson 2007, ad locc.; Olson 2002, 364; Dunbar 1995, 769–70; Sommerstein 1990, 223; 1998, 239–40) e in Menandro (cf. *Dysc.* 965–9, *Misoum.* 464–6, *Sam.* 733–7, *Sikyon.* 420–3, Sandbach 1990, ad locc. e Gomme–Sandbach 1973, 288; Katsouris 1976, 250: li ritiene di ascendenza euripidea; Handley 1965, 305, che li immagina come genuine invenzioni menandree). Sebbene presentino un'indubbia coloritura tragica (p. es., μέγα rafforzativo di σεμνός come in Aesch. *Supp.* 141 ~ 151 σπέριμα σεμνάς μέγα ματρός, Ar. *Nub.* 291 ὃ μέγα σεμναὶ Νεφέλαι: cf. Friis-Johansen–Whittle 1980, 119–20, West 1998; βίωτος vox euripidea con ca. 50 attestazioni, tra cui *IT* 914 τίνα ποτ' Ἠλέκτρα πότιμον / εἴληχε βίωτου), e benché la loro esclusione comporti una chiusura piuttosto brusca del dramma a 1496, questi versi anapestici non sembrano aggiungere nulla sul piano del contenuto e dell'azione drammatica e potrebbero essere pertanto spurî.

<sup>3</sup> Per esempio, χρεὸν di L a 1486, da scandire eccezionalmente come monosillabo (contra, cf. *IT* 71, 76, 118, 489, 904 e 1004), è preferibile a χρῆ di L. Dindorf (difeso da Wilamowitz 1935, 200) o χρῆν di Wecklein (cf. *Hec.* 260, *HF* 828), in vista del parallelo offerto da Eur. *TrGF* 733, 3 Kannicht πάντες τὸ γὰρ χρεὸν μεῖζον ἢ τὸ μὴ χρεῶν, fra gli altri casi di sinizesi di εω (cf. Diggle 1981, 93); analogamente, a 1487–8 non c'è necessità di alterare l'acc. masch. sing. τὸν Ἀγαμέμνωνος παῖδ' riferito al solo Oreste, in favore del duale τὼ Ἀγαμέμνωνος di Markland (1771), per il quale sarebbe eventualmente da riconoscere non un fenomeno di prodelisione (nessun caso paragonabile: cf. Kühner–Blass 1890–2, I 241–3; Platnauer 1960, 144; Martinelli 1997, 42–3), ma di crasi, scrivendo τὰγαμέμνωνος (cf. Eur. *Or.* 691 ὄνειδος ἀγγέλλουσα τὰγαμέμνωνος: si veda il caso analogo di *IT* 769 ἄγγελ' Ὀρέστη, παιδὶ τὰγαμέμνωνος [τὰγ- Aldina: τὼ γ'- L]).

<sup>4</sup> Il verbo ναυσθλόω (cf. LSJ s.v.) presenta alla diatesi attiva il senso di «carry by sea», attestato in Eur. *Tro.* 162, *Supp.* 1037, e al medio-passivo l'accezione di «go by sea» (cf. Ar. *Pax* 126, Eur. *Tro.* 677, *Hel.* 1210). La forma attiva, particolarmente adatta al contesto di *IT* 1487, trova riscontro anche nei lessici (cf. Hesych. N 117 ναυσθλώσουσιν· ἀποκομίσουσι) ed è preferita da Musgrave (1778), Kovacs (1999) 310 e Kyriakou (2006) 466, mentre il testo tràdito è difeso, tra gli altri, da Cropp (2000) 265 che porta a sostegno l'uso del futuro medio-passivo in Lycophr. *Alex.* 1257 συὸς κελαινῆς, ἦν ἀπ' Ἰδαίων λόφων / καὶ Δαρδανείων ἐκ τόπων ναυσθλώσεται.

Maggiori difficoltà di ordine sintattico comportano 1490–1. La sequenza di L ἴτ' ἐπ' εὐτυχία τῆς σωζομένης / μοίρας εὐδαίμονος ὄντος non dà senso: per questa ragione, gli editori accettano comunemente la correzione triciniana ὄντες in luogo di ὄντος e quella di εὐδαίμονος in εὐδαίμονες già presente nell'Aldina.

È dubbio se τῆς σωζομένης μοίρας si debba riferire a εὐδαίμονες ὄντες oppure a ἐπ' εὐτυχία. Da Markland<sup>5</sup> in poi, la prima delle due possibilità è stata generalmente preferita dagli editori<sup>6</sup>, come si evince da diverse proposte di traduzione: Morwood «go in your good fortune, happy to be counted among the number of the saved»; Platnauer «go in your good fortune, happy as being of the number of the saved»; Cropp «go on your way in your good fortune / happy in attaining your salvation»<sup>7</sup>; Ferrari «Andate con buona fortuna / felici della vostra salvezza»<sup>8</sup>. Contro quest'ipotesi va però osservato che le occorrenze di εὐδαίμων non sembrano restituire casi sicuri di costruzione con il genitivo di specificazione<sup>9</sup>. Diversamente, lo si dovrebbe interpretare come un genitivo 'ablativale' impiegato per analogia con casi in cui questo è dipendente da aggettivi o sostantivi indicanti dolore o compassione<sup>10</sup>: l'ipotesi è tutt'altro che dimostrabile, per l'assenza di reali paralleli con l'aggettivo εὐδαίμων e per la presenza del participio ὄντες, oltre che per il fatto che l'*ordo verborum* sembrerebbe documentare meglio una simile costruzione se si riferisse il genitivo al dativo che lo precede (cf. infra), piuttosto che al nominativo seguente.

<sup>5</sup> Cf. Markland (1771) ad loc.: «*Distinguendum post εὐτυχία, non post Μοίρας*».

<sup>6</sup> Seidler (1813), Matthiae (1821), Bothe (1826), Monk (1845), Badham (1851), Hartung (1852) pongono virgola dopo ἐπ' εὐτυχία; lo stesso costruito si trova in traduzioni e/o note di commento, come nel caso di Markland (1771), Fix (1844), Köchly (1872), Way (1929), Platnauer (1938), Grégoire (1942), Kovacs (1999), Cropp (2000), Kyriakou (2006). Per tutti gli altri editori si deve ipotizzare che seguendo Seidler nell'assegnare 1490–1 al Coro (vedi infra), ne accogliessero anche l'interpretazione del costruito: oltre ad Hermann (1833), che non si pronuncia sulla questione, simili incertezze si hanno per L. Dindorf (1825), W. Dindorf (1832), Kirchhoff (1867), Prinz–Wecklein (1898), Sansone (1981), Diggle (1987), che non pongono alcun segno di interpunzione.

<sup>7</sup> Lo stesso Cropp (2000) 265 annota «the wording here seems to reflect the language of the mysteries in which initiation led to increased happiness before and after death» e chiama in causa Aristid. 33, 31 εἰ μὲν τῆς σωζομένης μοίρας εἴημεν («if we belonged to a preserved portion») con chiaro riferimento ai misteri. Anche se è innegabile la somiglianza della costruzione, il contesto non può essere dedotto sulla base del testo di Elio Aristide; nessun indizio autorizza a pensare che in alcun luogo dell'*IT* si faccia riferimento ai misteri.

<sup>8</sup> Altri traduttori rendono in maniera più libera, come Gregoire (1942) «Allez, soyez félicités de votre délivrance» (omettendo ἐπ' εὐτυχία).

<sup>9</sup> Gli unici esempi di εὐδαίμων con genitivo che sono riuscito a rintracciare sarebbero Hes. *Op.* 826 τῶν εὐδαίμων τε καὶ ὄλιβος e Plat. *Phaed.* 58e3–4 εὐδαίμων γὰρ μοι ἀνήρ ἐφαίνετο, ὃ Ἐχέκρατες, καὶ τοῦ τρόπου καὶ τῶν λόγων. West (1978) 363 ritiene dubbia la prima occorrenza, preferendo collegare τῶν al verso precedente, mentre ritiene «not comparable» il caso del *Fedone*, nel quale il costruito è indebolito dalla ragguardevole distanza tra l'aggettivo e il genitivo.

<sup>10</sup> Cf. Eur. *Hel.* 240 ὃ τάλαινα συμφορᾶς, *Ion* 960 τλήμων σὺ τόλμης, *Hipp.* 365 ὃ τάλαινα τῶνδ' ἀλγέων; Kühner–Gerth (1898–1904) I 388–9.

L'ipotesi alternativa di costruire τῆς ... μοίρας con ἐπ' εὐτυχία, preferita fino a tutto il Settecento<sup>11</sup>, è ritenuta in ultima analisi poco probabile da Kyriakou<sup>12</sup>. Il costrutto ἐπί + dativo esprime qui il senso di «condition upon which a thing is done» (cf. LSJ s. v. B III 3) come in Eur. *Ba.* 1369 ἐκλείπω σ' ἐπὶ δυστυχία / φυγὰς ἐκ θαλάμων, *El.* 133 ἀλατεύεις / οἰκτρὰν ἐν θαλάμοις λιπὼν / πατρώοις ἐπὶ συμφοραῖς / ἀλγίσταισιν ἀδελφάν. Anche se il sostantivo εὐτυχία è di norma usato assolutamente per designare 'prosperità', 'buona sorte' (cf. LSJ), la presenza del genitivo potrebbe essere giustificata dal suo valore soggettivo, come in *Med.* 1092–3 εἰς εὐτυχίαν / τῶν γειναμένων, *Heracl.* 895–6 τερπνὸν δέ τι καὶ φίλων / ἄρ' εὐτυχίαν ἰδέσθαι / τῶν πάρος οὐ δοκούντων. Contro l'argomento della possibile ridondanza di una simile espressione, basti notare che εὐτυχεῖν e σφῆζειν si trovano in endiadi in luoghi come Plat. *Leg.* 754d3–4 τὴν μὲν Κνωσὸν τοὺς Κνωσίους οἰκεῖν, τὴν δὲ νέαν πόλιν ἀντὴν αὐτὴν πειροῖσθαι σφῆζειν τε καὶ εὐτυχεῖν o in una citazione dal *Ναύκληρος* di Menandro (fr. 246, 1–4 K.–A. = Athen. 11, 474b–c) ἦκει λιπὼν Αἰγαῖον ἀλμυρὸν βάθος / Θεόφιλος ἡμῖν, ὃ Στράτων. ὡς εἰς καλὸν / τὸν υἱὸν εὐτυχοῦντα καὶ σεσωσμένον [Athen. A: σεσωσμένον Sandbach] Su questi presupposti, non mi pare difficile difendere la costruzione: non condivisibile è, in ogni caso, il giudizio di Barrett che riteneva i versi «barely intelligible»<sup>13</sup>. Una buona resa per l'intera frase potrebbe essere «andate con la buona sorte di coloro che sono stati salvati e siate felici».

Controversa è la testimonianza della tradizione manoscritta riguardo all'attribuzione delle battute. Limitiamo in primo luogo l'analisi a 1486–9, per i quali L fornisce il seguente assetto<sup>14</sup>:

Θο. [...] αἰνῶ· τὸ γὰρ χρεὼν σοῦ τε καὶ θεῶν κρατεῖ.  
 Απ. ἴτ', ὃ πνοαί, ναυσθλοῦτε τὸν Ἄγαμέμνονος  
 παῖδ' εἰς Ἀθήνας· συμπορεύσομαι δ' ἐγὼ  
 σφῆζουσ' ἀδελφῆς τῆς ἐμῆς σεμνὸν βρέτας. 1489

<sup>11</sup> Preferiscono questa soluzione, tra gli altri, l'Aldina (1503), Brodaeus (1562), Canter (1571), Barnes (1694) e Musgrave (1778).

<sup>12</sup> Cf. Kyriakou (2006) 467: «ἐπ' εὐτυχία should not be construed with τῆς σφῆζομένης μοίρας and ὄντες should be construed with both τῆς σφῆζομένης μοίρας and εὐδαίμονες».

<sup>13</sup> Cf. Barrett (1964) 418.

<sup>14</sup> La medesima situazione si riscontra dal riesame del f. 132v del ms. P (Vat. Pal. gr. 285 + Laur. Conv. Soppr. 172) che ho visionato nel facsimile di Spranger (1939–46) conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Il codice presenta cambi di battuta a 1487 (in cui si legge l'abbreviazione di Apollo), a 1490 (Atena, seguita dall'indicazione ἀναπαιστικά) e a 1492 (Coro). Tale assetto non può sorprendere a fronte dell'idea ormai largamente condivisa dagli studiosi che P sia copia di L nelle tragedie 'alfabetiche' (cf. Zuntz 1965, 1–5).

La mancanza di indicazioni di cambio di interlocutore a 1486 fa pensare che esso fosse stato inteso come la conclusione della risposta di Toante ad Atena (1475–85): «Approvo: la necessità infatti ha la meglio su di te e sugli dèi». Per il contenuto stesso della frase, è tuttavia da escludere che sia Toante a pronunciarla<sup>15</sup>. Viceversa, è quasi certo che a farlo sia Atena, come già congetturava Triclinio<sup>16</sup>: si tratterebbe di un caso, piuttosto frequente in Euripide, di elogio per un discorso del precedente interlocutore, introdotto, come spesso avviene, dal verbo αὐνῶ e seguito da una frase gnomica<sup>17</sup>.

Più avanti, L assegna sorprendentemente 1487–9 ad Apollo. Il figlio di Letò, le cui vicende erano state narrate nello stasimo precedente (1234–82), non compare nella trama del dramma e viene inserito per quest'unica battuta tra le *dramatis personae*. Sviate ragioni di ordine drammaturgico<sup>18</sup>, oltre all'inequivocabile presenza del participio femminile σφίζουσ' a 1489, rendono del tutto improbabile un'eventuale presenza in scena di Apollo: il compito di placare i venti non può che essere svolto, dunque, dal *deus ex machina* Atena, alla quale i versi vengono giustamente assegnati da tutti gli editori a partire dall'Aldina. Si potrebbe pensare che l'errore sia stato indotto dalla presenza di ἀδελφῆς τῆς ἐμῆς σεμνὸν βροέτας (1489), anche se rimarrebbe notevole la svista del femminile “σφίζουσα”: l'unica ipotesi plausibile è ritenere che in questo caso il *librarius* di L (o di uno dei suoi antenati) abbia cercato di attenersi a un cambio di interlocutore presente nel modello, forse semplicemente annotato con un segno di *paragraphos*.

Veniamo ora al problema di attribuzione riguardante 1490–1:

Αθ. ἰτ' ἐπ' εὐτυχία τῆς σφζομένης  
μοίρας εὐδαίμονες ὄντες

<sup>15</sup> Un generico apprezzamento da parte del re per l'azione della dea non sembra avere molto senso; inoltre, non si vede perché Atena debba essere distinta dagli altri dèi. In ogni caso la sentenza suonerebbe quantomeno stonata, visto che è proprio l'intervento di Atena a determinare la futura sorte dei protagonisti.

<sup>16</sup> Sansone (1981) 54, diversamente da Diggle (1987) 303, ritiene che la correzione sia opera di una mano recenziore: nessuna nota compare in LP, mentre figura la sigla di Atena in due apografi di L, il Parisinus gr. 2817 e il Parisinus gr. 2887. Infondata la proposta di espunzione formulata da Nauck (1869), x.

<sup>17</sup> Cf. Eur. *Alc.* 1093, *Med.* 908, *HF* 275, *Tro.* 53, *Ion* 1609, *Or.* 786. Kyriakou (2006) 465 nota giustamente che «the coupling of Thoas with the gods [...] is clearly meant to reinforce, succinctly and strikingly, his laudable behavior».

<sup>18</sup> Accenniamo in breve alle più evidenti. Sul piano scenico, posto che Atena arrivi a bordo della μηχανή, non ci sono noti casi in cui questa sia condivisa da due divinità 'parlanti' (nel caso dei Dioscuri in *Eletra* ed *Elena* a parlare è il solo Castore, mentre Polinice è κωφὸν πρόσωπον); ancor più difficoltoso è pensare, se la μηχανή è occupata da uno solo dei due, all'opportunità che l'altro arrivi simultaneamente in scena a un diverso livello di altezza; inoltre, il terzo attore, che dovrebbe eventualmente interpretare Apollo, esce a 1419 e difficilmente potrebbe rientrare in scena a 1435 (o anche più tardi) per ascoltare il discorso di Atena; infine, sarebbe alquanto strano che Atena menzionasse il destino di Oreste sottomesso agli oracoli di Apollo (1438–9), in presenza di quest'ultimo. Per la distribuzione dei ruoli fra gli attori in *IT*, cf. la ricostruzione di Benedetto-Medda (2002) 226–7, preferibile rispetto a quella di Pickard-Cambridge (1968) 146.



Sull'opportunità di seguire L (e P) assegnando gli anapesti ad Atena torneremo più avanti. Basti dire per ora che le edizioni moderne fino a Diggle accettano la proposta di Seidler di attribuire i versi al Coro. Secondo lo studioso tedesco, le donne greche si starebbero qui affrettando a formulare un personale augurio di felice ritorno in patria a Ifigenia, Oreste e Pilade, dopo l'auspicio espresso da Atena; subito dopo il Coro si rivolgerebbe alla stessa dea mediante la particella ἄλλ', 'quanto a te'<sup>19</sup>.

Ora, se il Coro a 1490–1 congeda Ifigenia, Oreste e Pilade, accreditandoli di una condizione di felicità derivante dall'aver ottenuto la salvezza, sembra doversi dedurre necessariamente che le stesse donne saranno escluse da una simile condizione, e che quindi sia loro precluso un potenziale ritorno in Grecia<sup>20</sup>. Una tale interpretazione del destino del Coro nel finale dell'*IT* – che per molto tempo deve essere stata ritenuta valida, come si desume dal silenzio quasi totale della critica su questo specifico punto<sup>21</sup> – non sembra reggere alla prova del testo ed è stata sottoposta a una profonda revisione da Kovacs<sup>22</sup>. Lo studioso sviluppa l'idea, intuita solo in parte dalla critica precedente<sup>23</sup>, che anche il Coro venga salvato alla fine del dramma, e segnatamente che venga immaginato unirsi a Ifigenia, Oreste e Pilade sulla nave che riporterà tutti quanti in Grecia.

Numerosi indizi contenuti nel testo sembrano autorizzare un 'happy ending' per le donne del Coro. In primo luogo, è la stessa Atena a parlare del salvataggio di queste ultime in 1467–9, rispondendo direttamente alle minacce di punizione rivolte da Toante alle stesse donne, ree di connivenza con l'inganno ordito dai fuggiaschi<sup>24</sup>. Ecco il passo, qui riportato secondo la sistemazione di Diggle (1987):

<sup>19</sup> Cf. Seidler (1813) 216–7: «Anapaestos omnes chorus tribuendos putavimus. Minervae voto pro felici illorum reditu chorus statim adiunxit suum; deinde se ad ipsam Minervam convertit; ita ut illud ἄλλὰ fere significet quod ad te attinet».

<sup>20</sup> Nota per primo quest'importante sfumatura di senso Hermann (1833) 166, che, nel lodare Musgrave per aver menzionato il passo di Aristide, chiosa: «Ex quo apparet, τὴν σφραζομένην μοῖραν eos ex aliquo numero dici, qui caeteris pereuntibus salvi evadunt». La considerazione è ripresa da Paley (1860) 439: «τῆς σφραζομένης is said with something of bitterness as if they meant «while we, the chorus, are still detained in a hostile land»».

<sup>21</sup> Non si pronunciano o ignorano la questione Conacher (1967), Webster (1967), Di Benedetto (1971), Burnett (1977), Wolff (1992). Secondo Lesky (1972) 412–3 «Anapäste des Chores mit einem Segenswunsch für die Heimkehrenden und dem Dank an Athene beschließen das Stück»; Hose (1990–1) I 117 attribuisce 1490–1 al Coro, inserendoli tra i passi nei quali le donne esprimono la propria nostalgia per la Grecia.

<sup>22</sup> Cf. Kovacs (2000) 19–23. Più precisamente, il punto di partenza di questo studio è già la constatazione della salvezza del Coro da parte di Atena (tutt'altro che scontata se si attribuisce 1490–1 al Coro, cf. supra) e l'interrogativo centrale diventa quello sottolineato dal titolo del contributo, «One ship or two?».

<sup>23</sup> Cf. Hermann (1833) xxii: «sapienter poeta rem sic instituit, ut eo ipso momento, quo summum fugientibus periculum imminet, Minerva de caelo veniat, reprimens iustam iram Thoantis ... poscensque ut et Orestes atque Iphigenia et post eos captivae mulieres illaesae in patriam revertantur». L'idea che il Coro possa imbarcarsi per la Grecia alla fine del dramma è suggerita, senza argomentazioni, anche da Platnauer (1938) 178.

<sup>24</sup> Cf. 1431–34 ἡμᾶς δὲ τὰς τῶνδ' ἴστορας βουλευμάτων, / γυναῖκες, αὐθις, ἥνικ' ἂν σχολὴν λάβω, / ποινασόμεσθα· νῦν δὲ τὴν προκειμένην / σπουδὴν ἔχοντες οὐ μενοῦμεν ἥσυχαι.

τάσδε δ' ἐκπέμπειν χθονὸς 1467  
 Ἑλληνίδας γυναῖκας ἐξεφίεμαι  
 γνώμης δικαίας οὔνεκ'. ἐξέσωσα δε  
 καὶ πρὶν σ' Ἀρείους ἐν πάγοις ψήφους ἴσας 1470  
 κρίνας', Ὀρέστα·

1469–70 ἐξέσωσα δὲ | καὶ πρὶν σ' Σ Ar. *Ran.* 685 (RV, nisi quod καὶ om. V): ἐκώσασά σε | καὶ πρὶν γ' L et Σ Ar. *Ran.* 685 pars codd. codd. acceptis lac. post 1468 indic. Brodaeus, post οὔνεκα Reiske.

A prescindere dalla soluzione scelta per risolvere l'intricata questione testuale<sup>25</sup>, Atena sta qui inequivocabilmente ordinando che le donne del Coro abbandonino la

<sup>25</sup> Così come tramandati da L, 1467–71 costituiscono un unico periodo, nel quale si succedono gli ordini relativi alla partenza del Coro e il riferimento all'assoluzione di Oreste (invocato a 1471) sull'Areopago: conservano il testo tràdito Barnes (1694), Musgrave (1778), Seidler (1813), L. Dindorf (1825), Bothe (1826), W. Dindorf (1832), Hermann (1833), Fix (1844), Monk (1845), Badham (1851); 1469–71 sono citati anche da Σ Ar. *Ran.* 685c ἐξέσωσα δὲ / καὶ πρὶν σ', Ἀρείους ἐν πάγοις ψήφους ἴσας / κρίνας', Ὀρέστα [δὲ RVE: σὲ Aldina: om. MΘBarb | καὶ om. V | σ' RVE: τ' MΘBarb: γ' Aldina | κρίνας' Aldina: κρίνας codd.; cf. Chantry 1999, 94]. Il testo di L solleva tuttavia alcune questioni: 1) come avviene il passaggio logico tra i due diversi argomenti? 2) A chi è rivolto l'invito di Atena a rimpatriare le donne del Coro? 3) A chi si riferisce l'espressione γνώμης δικαίας οὔνεκ'?

La strategia prevalentemente adottata dagli editori è postulare una lacuna nei dintorni di 1468–9. Brodaeus (1562), seguito da Klotz (1860), Kirchhoff (1867), Weil (1868), Köchly (1872), Sansone (1981), localizzava la caduta dopo ἐξεφίεμαι. L'ordine di condurre le donne fuori dalla Grecia verrebbe così indirizzato a Toante (come nel caso degli editori che mantengono il testo tràdito), e la lacuna avrebbe pertanto oscurato sia l'invocazione al re che il successivo nesso con Oreste, al quale Atena avrebbe dovuto promettere qui la liberazione dalle Furie «per il suo retto giudizio», ovvero la sua obbedienza ad Apollo (cf. Weil 1868). Oltre alla difficoltà di applicare l'espressione γνώμης δικαίας οὔνεκ' a Oreste, si noti che il riferimento alle vicende passate è stato esaurito con 1438–42; accettando tale soluzione, si sarebbe inoltre costretti a ipotizzare una lacuna piuttosto lunga, una collazione del vocativo a Oreste piuttosto lontana dal verbo principale (in parte superabile accogliendo, con Markland 1771 e Prinz–Wecklein 1898, la lezione ἐξέσωσα dello scolio aristofaneo) e un'improbabile invocazione a Toante (chiamato in causa già a 1435–45 e a 1474), che interromperebbe in modo antieconomico e drammaturgicamente inefficace le istruzioni impartite da Atena a Ifigenia e Oreste in absentia.

In alternativa, è possibile porre, con Reiske (1754), lacuna dopo οὔνεκ' di 1469. In questo caso, il «retto giudizio» riguarderebbe il Coro e sarebbe motivato dalla sua complicità all'inganno ordito da Ifigenia; inoltre, l'ordine di portare le donne verso la Grecia potrebbe essere rivolto o simultaneamente ai due fratelli (cf. Murray 1908 e Platnauer 1938, 178, che stampano ἐκώσασα δὲ / καὶ πρὶν σ') o più verosimilmente alla sola Ifigenia (con ἐκπέμπειν = «escort out», cf. LSJ s. v. ἐκπέμπω; così Kovacs 1999, 308, che stampa ἐκώσασά γε / καὶ πρὶν σ' e Cropp 2000, 264, che mantiene il testo tràdito): il fatto che sia Toante, con i vv. 1475–85, a rispondere agli ordini di Atena non è troppo rilevante. In questo caso, la lacuna (non meno di due versi) avrebbe oscurato, oltre a un non chiaro nesso logico con la vicenda di Oreste, anche istruzioni più precise per il Coro (che potrebbero spiegare meglio le parole δράσομεν οὕτως ὡς σὺ κελεύεις a 1494); Grégoire (1942), che accoglie la lezione dello scolio, pensa a un'allusione al mito delle vergini iperboree e al desiderio del Coro di servire Artemide Lochia a Delo (cf. 1096–1105), mentre Cropp (2000) 264 immagina che le donne accompagnino Ifigenia a Brauron.

La via più economica per risolvere la difficoltà sarebbe stampare a 1469–70, come frase unica ed isolata, il testo ἐξέσωσα δὲ / καὶ πρὶν σ' offerto dallo scolio riferendo γνώμης δικαίας οὔνεκ' al Coro. 1467–9 sarebbero

regione dei Tauri; all'ingiunzione della dea risponde prontamente l'unico personaggio ancora in scena, Toante, affermando esplicitamente che rimanderà indietro le donne: πέμψω δὲ καὶ τάσδ' Ἑλλάδ' εἰς. εὐδαίμονα / ὥσπερ σὸν κέλευσμι' ἐφίεται (1482–3)<sup>26</sup>.

Del resto, la prospettiva di un ritorno in Grecia delle donne emergeva già nella richiesta di silenzio formulata da Ifigenia all'indirizzo del Coro con lo scopo di ottenere la complicità di quest'ultime nella messa in atto del μηχανήμα (1056–74)<sup>27</sup>: tra le varie argomentazioni del discorso, piuttosto sorvegliato sul piano retorico, la figlia di Agamennone dichiara che σωθεῖσα δ', ὡς ἂν καὶ σὺ κοινωνῆς τύχης, / σώσω σ' ἔς Ἑλλάδ' (1067–8)<sup>28</sup>.

Come si può vedere, oltre che una soluzione poco economica, risulterebbe piuttosto stridente che un eventuale ritorno in Grecia del Coro, peraltro caldeggiato dalla stessa Atena, venisse disatteso nel finale del dramma<sup>29</sup>. L'ulteriore questione, se ciò avvenga subito al termine della tragedia, o sia lasciato alla successiva iniziativa di Toante, sembra potersi risolvere, come sostiene Kovacs, a favore della prima soluzione<sup>30</sup>.

---

dunque diretti a Ifigenia (cf. Kyriakou 2006, 462) non più di quanto essi lo siano a Oreste (cf. Paley 1860, 438); inoltre, il vocativo Ὁρέστα (inizio di 1471) sarebbe meno lontano rispetto all'inizio della frase (fine di 1469). Tale soluzione, adottata anche da Nauck (1869) e Diggle (1987), lascerebbe il problema di dover spiegare il passaggio logico tra l'annuncio del destino del Coro e il processo areopagico di Oreste (in parte alleviabile immaginando una lacuna dopo οὐνεκ'): si può pensare che Atena stia chiedendo il salvataggio del Coro facendo leva sul favore concesso a Oreste nel processo sull'Areopago; se non si è disposti ad ammettere un tale scarto logico, la soluzione migliore rimane una lacuna dopo οὐνεκ'. Poco plausibile è in ogni caso la soluzione di Kovacs (2000) 22 che integra exempli gratia il banale εὐ' δ' ἐπίσταμαι / σῶζειν δικαίους φῶτας, pensando a una transizione relativa alla generica capacità di Atena di salvare i suoi protetti in situazioni di estrema difficoltà.

<sup>26</sup> Si notino le evidenti riprese testuali fra i due passi, come la ripetizione di τάσδε, ἐκπέμπειν ~ πέμψω, ἐξεφίμαι ~ ἐφίεται, oltre a una non insignificante differenza: mentre Atena si limita a ordinare che le donne greche si allontanino dalla terra in cui risiedono, Toante specifica che saranno inviate «verso l'Ellade felice» (Ἑλλάδ' εἰς εὐδαίμονα).

<sup>27</sup> Situazioni drammatiche nelle quali un personaggio chiede la complicità e il silenzio del Coro si hanno in Eur. *Med.* 259–66, *Hipp.* 710–2, *Hel.* 1385–9, *Soph. El.* 468–71; altre volte il silenzio viene imposto, come in Aesch. *Cho.* 580–1, Eur. *Ion* 666–7, *IA* 542, o dato per scontato, come in Eur. *El.* 272–3, *Or.* 1103–4. Sulla questione, cf. Barrett (1964) 294; Arnott (1982) 37–8; Hose (1990–1) I 299–307; Cropp (2000) 237; Mastro-narde (2002) 216; Finglass (2007) 233.

<sup>28</sup> La promessa di Ifigenia, inserendosi in una strategia retorica volta a ottenere l'assenso immediato dell'interlocutore, non si accompagna a un preciso piano per la sua effettiva realizzazione; nondimeno essa mostra la sincera speranza da parte della figlia di Agamennone che le sue parole abbiano reale compimento: tale atteggiamento sembra dedursi, per esempio, dall'auspicio espresso a 1076 ὄναισθε μύθων καὶ γένουσιθ' εὐδαίμονες in risposta alla collaborazione disinteressata delle donne a 1075–7 θάρσει, φίλη δέσποινά, καὶ σῶζου μόνον / ὡς ἔκ γ' ἐμοῦ σοὶ πάντα σιγηθήσεται / (ἴστω μέγας Ζεὺς) ᾧ ἐπισκήπτεις πέρι.

<sup>29</sup> Non è casuale che il secondo stasimo (1089–1152), precedente alla scena dell'intrigo, sia incentrato sul poetico vagheggiamento della Grecia: le donne passano dalla nostalgia di un passato di felicità (1096–1105) al ricordo doloroso del distacco dalla Grecia (1106–18); il pensiero della nave che porterà a casa Ifigenia (1123–31) lasciandole tra i barbari (1132–6) aumenta il loro desiderio del ritorno (1138–42).

<sup>30</sup> La tesi di Kovacs (2000) è accettata da Cropp (2000) 264, Wright (2005) 289 n. 252, Kyriakou (2006) 462. Mastro-narde (2010) 187 parla genericamente di «return of the Chorus [...] to their homeland and freedom».

Anzitutto, il discorso di Atena non contiene elementi che autorizzino a immaginare una partenza di Oreste precedente all'uscita di scena di tutti i personaggi<sup>31</sup>. In secondo luogo, la costante enfasi sulla distanza geografica che separa l'Ellade dalla terra barbara e l'equiparazione di quest'ultima a regione sperduta e inaccessibile<sup>32</sup> ci consegnano un quadro di estrema difficoltà nelle comunicazioni tra le due aree, il che renderebbe ben più economica una partenza del Coro insieme a Oreste. In terzo luogo, un salvataggio delle donne alla fine della tragedia potrebbe fornire una valida motivazione drammatica per la tempesta che impedisce a Oreste di partire<sup>33</sup>.

Su questi presupposti, risulta piuttosto arduo pensare che 1490–1 siano pronunciati dal Coro. Che quest'ultimo abbia un ruolo attivo nella parte finale del dramma è d'altronde garantito dalla risposta fornita ad Atena a 1492–6, quando le donne dicono chiaramente che seguiranno i suoi ordini, *δράσομεν οὕτως ὡς σὺ κελεύεις* (1494). A cosa si stanno riferendo? È altamente probabile che si tratti dell'ordine di salpare alla volta della Grecia, al quale lo stesso Toante aveva promesso di attenersi (cf. 1483, dove si noti la ripresa di *κέλευσμι*); diversamente, non si spiegherebbe il nesso di consequenzialità che lega quest'ultima frase a 1495–6 *μάλα γὰρ τερπνὴν κἀνέλπιστον / φήμην ἀκοαῖσι δέδεγμαί* (per i quali si noti la forte valenza causale enfatizzata da *γὰρ*).

Ulteriori difficoltà complicano l'attribuzione proposta da Seidler. Non si riscontrano casi, alla fine dei drammi superstiti, in cui il Coro formuli analoghi inviti a

<sup>31</sup> Concordo qui con l'analisi di Kovacs (2000) 21: con 1444–5 *ἤδη Ποσειδῶν χάριν ἐμὴν ἀκύμονα / πόντου τίθησι νότα πορθμεύειν πλάτην*, Atena non vuole suggerire la partenza immediata di Oreste, ma solo avvisare Toante dell'assenso di Poseidone alla partenza degli stranieri; in ogni caso, lo stesso Oreste deve attendere tutte le istruzioni di Atena prima di poter partire (quindi dopo 1474); una partenza in questo punto è poi impossibile, perché, se Oreste fosse già salpato, risulterebbe inspiegabile l'appello ai venti di 1487–9; infine, individuare un segnale di partenza dopo 1489 risulta in ogni caso complicato, visto che Atena si limita a rivolgersi ai venti, senza incitare Oreste a salpare.

<sup>32</sup> Cf. 116–17 *οὔτοι μακρὸν μὲν ἤλθομεν κόπη πόρον / ἐκ τερωμάτων δὲ νόστον ἀροῦμεν πάλιν*; 175–6 *τηλόσε γὰρ δὴ σᾶς ἀπενάσθη / πατρίδος καὶ ἐμᾶς*; 241–2 *ἤκουσιν ἐς γῆν, κυανέας Συμπληγάδας / πλάτη φυγόντες*; 888–91 *θανάτω πελάσεις ἄρα βάσβαρα φῦλα / καὶ δι' ὁδοῦς ἀνόδους στείχων· διὰ κυανέας μὲν / στενοπόρου πέτρας μακρὰ κέλευθα ναῦτοισιν δρασμοῖς*; il tema è prevalente nel primo stasimo (392–466).

<sup>33</sup> A tal proposito, parte della critica ha sostenuto, in maniera forse troppo meccanica, che la tempesta sia solo un espediente necessario per l'ingresso del *deus ex machina*: così, p. es., Spira (1960) 120–1, Matthiessen (1964) 57 n. 4, Lesky (1972) 412. Viceversa, altri interpreti hanno ritenuto di potervi rintracciare motivazioni di carattere teologico: così Strohm (1949) 25, Burnett (1971) 65 e dubitanter Matthiessen (2002) 170. Recentemente, Mastrorade (2010) 165–6 ha suggerito che il dettaglio della tempesta, come le speculazioni sull'ostilità divina (1414–9), siano frutto di una consapevole scelta poetica di Euripide: l'ipotesi è certamente plausibile, in vista di un probabile richiamo ai venti contrari in Aulide (15–27, 215, 354–8, 1082, 1418; cf. Wolff 1992, 313). Sul piano dell'economia drammatica, tuttavia, l'intervento di Atena rimarrebbe piuttosto gratuito. È possibile ritenere, con Kovacs (2000) 20–21, che dietro il pretesto dei venti contrari, si nasconda la necessità drammatica di una difesa del Coro delle donne greche contro le minacce di Toante. Nell'*Elena* l'intervento dei Dioscuri, successivo alla fuga di Elena, è motivato dall'analoga necessità di prevenire un atto di violenza di Theoclimeno sulla sorella Theonoe (cf. *Hel.* 1642–87; Allan 2008, 339; Hose 1990–1, I 303–4). Portando all'estremo il ragionamento, si potrebbe addirittura ritenere, viste le parole di Atena a 1467–9, che la partenza del Coro alla volta della Grecia rappresenti l'unico significativo elemento di progressione dell'intreccio apportato dal *deus ex machina*.

partire a uno dei personaggi<sup>34</sup>; inoltre, si dovrebbe accettare l'ulteriore forzatura che il Coro si stia qui rivolgendo a personaggi fuori scena; infine, risulta quantomeno difficile immaginare che, nel breve spazio di 1490–9, le donne greche si rivolgano a due interlocutori diversi (tre, se si considerano autentici gli anapesti finali).

Si deve dunque abbandonare definitivamente la possibilità di attribuire 1490–1 al Coro. Kovacs tenta di recuperare l'attribuzione tradizionale ad Atena<sup>35</sup>. Secondo la sua ricostruzione, la dea starebbe qui congedando con una formula augurale tutti i suoi protetti<sup>36</sup>: 1492–6 indicherebbero dunque l'assenso delle donne alla deliberazione divina, sottolineato dalla presenza della particella affermativa ἄλλ', altrimenti poco spiegabile<sup>37</sup>.

Anche quest'ipotesi, sebbene costituisca un evidente passo in avanti rispetto alla fuorviante proposta di Seidler, si presta ad alcune obiezioni di non scarso rilievo.

Sul piano metrico, una transizione da trimetri giambici (1486–9) ad anapesti recitati (1490–1) da parte di un medesimo interlocutore è senza paralleli in Euripide<sup>38</sup>. Inoltre, i vv. 1490–1, se accostati ai precedenti, si presenterebbero sulla bocca di Atena come veri e propri doppioni: assai ridondante è la ripetizione di ἔτ' (1487, 1490) e di σῶζουσ' ~ σῶζομένης (1489, 1490) riferiti a destinatari differenti, il secondo dei quali

<sup>34</sup> Tutt'al più, un Coro (non di condizione servile) può dare il proprio assenso all'uscita di scena di altri personaggi, rivolgendosi a figure di rango inferiore, come gli attendenti che devono portare via Euristeo in Eur. *Heracl.* 1053 ταῦτα δοκεῖ μοι. στείχεται, ὄπαδοι. In *El.* 1357 χαίρετε non è propriamente rivolto ai Dioscuri, ma una semplice formula di congedo del Coro stesso (cf. Cropp 1988, 191). Non confrontabili infine i casi in cui l'invito è formulato dal Corifeo ai coreuti stessi, o in seconda persona come in *Hec.* 1293 ἔτε πρὸς λιμένας σκηνάς τε, φίλαι, o con un generico «noi», come in *Supp.* 1232 στείχωμεν, Ἄδρασθ', *HF* 1427 στείχωμεν οἰκτροὶ καὶ πολύκλαυτοι; la medesima funzione ha, infine, l'invito a muovere il piede in *Tro.* 1331–2 ἰὼ τάλαινα πόλις· ὄμως δὲ / πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν.

<sup>35</sup> Cf. Kovacs (2000) 21, seguito da Cropp (2000) 265.

<sup>36</sup> Kovacs (2000) 21 cita analoghi commenti da parte del *deus ex machina* riguardo alla buona sorte dei personaggi coinvolti nel dramma: Eur. *Ion* 1604–5 καὶ χαίρετ'· ἐκ γὰρ τησδ' ἀναφυχῆς πόνων / εὐδαίμων' ὑμῖν πότμον ἐξαγγέλλομαι (Atena a Ione e Creusa); *Or.* 1678–9 [non *Hel.*, come scrive per un probabile refuso Kovacs] χωρεῖτέ νυν ἕκαστος οἷ προοτάσσομεν / νείκους τε διαλύεσθε.

<sup>37</sup> Cf. Denniston (1954) 16–7.

<sup>38</sup> Sensibilmente diverso, e dunque non confrontabile, è l'unico caso, citato da Kovacs (2000) 21, di transizione inversa, da anapesti a trimetri, che si ritrova nel discorso di Artemide *ex machina* in Eur. *Hipp.* 1283–1312. L'espedito metrico risponde in questo caso a un evidente cambio di tono e contenuti: mentre negli anapesti iniziali (1283–95) è fortemente enfatizzata la presenza scenica della dea e le sue parole si caratterizzano come una dura invettiva contro il comportamento di Teseo, nella successiva sezione in trimetri (1296–1312) il tono si fa più pacato e la dea rivela a Teseo la vera intenzione che l'ha spinto a intervenire, ovvero chiarire che Ippolito non è responsabile del suicidio di Fedra. L'emergere della nuova prospettiva è non a caso sottolineato all'inizio della sezione in trimetri (1296–7) ἄκουε, Θησεῦ, σὼν κακῶν κατάστασιν / καίτου προκόψω γ' οὐδέν, ἀλγυνῶ δέ σε. Nessuna particolare esigenza drammatica sembra motivare l'eventuale transizione dai trimetri agli anapesti da parte di Atena in *IT* 1487–91. Assai problematici, e del tutto eccezionali, e in ogni caso non correlati a movimenti scenici dell'attore, sono infine i numerosi cambi di metro contenuti nella monodia di Prometeo in Aesch. *PV* 88–127 (trimetri, anapesti, trimetri, giambi lirici, anapesti) per i quali «there is nothing remotely similar [...] in Aeschylus or indeed in the whole of Greek tragedy» (Griffith 1977, 23).

non indicato da vocativo, e pertanto potenzialmente equivocabile. Infine, 1490–1 si limiterebbero a ripetere in maniera fin troppo oziosa un'informazione già fornita dalla stessa Atena a 1467–9. D'altro canto, l'indicazione συμπορεύσομαι δ' ἐγὼ / σφίζουσ' ἀδελφῆς τῆς ἐμῆς σεμνὸν βρέτας sembra la più adatta a precedere un'immediata uscita di scena<sup>39</sup>.

Vista la difficoltà di assegnare 1490–1 sia al Coro che ad Atena, l'unica soluzione disponibile<sup>40</sup> è che a pronunciarli sia l'altro personaggio presente con sicurezza nel finale del dramma: Toante. Una simile ipotesi, mai esplorata dalla critica fino a oggi, sembrerebbe autorizzata da alcune semplici considerazioni.

In primo luogo, un *argumentum e silentio* è dato dalla mancanza di indizi sul momento preciso in cui il re uscirebbe di scena: il contenuto dell'ultima battuta attribuitagli da L, πᾶνσω δὲ λόγχην ἦν ἐπαίρομαι ξένοις / νεῶν τ' ἔρετμά, σοὶ τάδ' ὡς δοκεῖ, θεὰ (1484–5) non implica che Toante debba abbandonare immediatamente lo spazio scenico: è anzi probabile che vi rimanga almeno per ricevere l'assenso di Atena (quindi fino a 1486, o più verosimilmente fino a 1489). A questo punto, non contraddice un principio di economia drammaturgica pensare che il re possa uscire alla fine della dramma, dopo aver pronunciato 1490–1. Se accettassimo questa soluzione, si avrebbe peraltro un'organizzazione più efficiente e significativa delle uscite sceniche: Toante (il cui congedo sarebbe sottolineato dagli anapesti), salutando il Coro, uscirebbe dall'eisodos<sup>41</sup> opposta rispetto a quella delle donne, che si dirigerebbero invece verso la spiaggia, eventualmente scortate da guardie<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Cf. Mastronarde (1990) 280. Analoghi casi in cui il dio menziona la sua destinazione successiva o l'intenzione di scortare dei mortali in un viaggio o in una traversata si hanno in Eur. *Ion* 1616 στεῖχεθ', ἔφομαι δ' ἐγὼ, *Hel.* 1665 πόντον παρῆπυόντε πέμφομεν πάτραν, *Or.* 1683–5 ἐγὼ δ' / Ἑλένην Δίους μελάθροισ πελάσω / λαμπρῶν ἄστρων πόλον ἐξανάσας.

<sup>40</sup> Decisamente da rigettare l'ipotesi dell'espunzione, in direzione della quale farebbe propendere lo scetticismo di Barrett (1964) 417–8. Una soluzione di compromesso, ma altrettanto insoddisfacente, è di assegnare rispettivamente 1490–1 e 1492–6 ai due semicori, come fa Murray (1908): il ricorso ai semicori, poco frequente in Euripide (cf. Di Benedetto–Medda 2002, 243–4; Taplin 1977, 190; Pickard–Cambridge 1968, 245–6) non pare sufficientemente motivato sul piano drammatico: anzi, esso contribuirebbe a creare, in una simile situazione, un totalmente inappropriato senso di frattura all'interno del Coro.

<sup>41</sup> È ormai accettata tra gli studiosi l'idea che non sia strettamente applicabile per il V sec. a.C. la notizia riportata da Poll. 4, 126, sul carattere convenzionale delle eisodoi (cf. Rees 1911, 402), secondo cui quella di destra indicherebbe la città, il porto o la campagna e quella sinistra sarebbe riservata a chi proviene da fuori. È invece probabile che le entrate venissero adattate ai luoghi di volta in volta coinvolti nella rappresentazione (cf. Jörden 1971, 409–10; Di Benedetto–Medda 2002, 12 n. 14).

<sup>42</sup> Dissento su questo punto dai tentativi di ricostruzione di Kyriakou (2006) 468: a) Toante, il Messaggero e le guardie uscirebbero dall'eisodos di destra, verso la città e la spiaggia, b) il Coro si dirigerebbe verso la nave, scortato da Toante e dalle guardie (cf. Cropp 2000, 169), o in caso contrario dall'eisodos opposta verso le proprie residenze. Ritengo, con Rees (1911) 379 che città e campagna non siano i due spazi più significativi dell'*IT*, mentre è ovvio che lo sia il porto, associato al mare da cui provengono gli stranieri Oreste e Pilade, in contrapposizione alla città e al regno di Toante. Kovacs (1999) fornisce la migliore ricostruzione: «Exit Athena by mechane from the roof of the skene, the Chorus by Eisodos A [to the seashore], and Thoas with retinue and Messenger by Eisodos B [to the palace of Thoas]».

In secondo luogo, l'attribuzione a Toante elimina il problema della transizione dai trimetri giambici agli anapesti sulla bocca dello stesso personaggio. Accogliendo questa sistemazione, avremmo a che fare con un caso in cui gli anapesti conclusivi sono suddivisi fra il Coro e/o uno o più attori. Sebbene tali suddivisioni, spesso accompagnate da una elaborata strutturazione formale dell'intera scena finale, rispondano a esigenze drammatiche diverse dalla semplice «closural strategy»<sup>43</sup>, e per quanto rimanga sfuggente, in generale, ogni tentativo di individuare l'esatto punto di inizio degli *Schlussanapäste*, un analogo contesto di partenza, nel quale sono coinvolti a vario titolo diversi personaggi, si ha in Soph. *Phil.* 1445–1471, in cui si alternano Filottete (1445–7, 1452–68<sup>44</sup>), Neottolemo (1448), Eracle (1449–51) e il Coro (1469–71), o anche in Soph. *OC* 1751–79, che vede protagonisti Antigone, la quale formula a Teseo la doppia richiesta di poter visitare la tomba del padre (1756–7) e di poter fare ritorno a Tebe (1768–72), lo stesso Teseo, che dichiara rispettivamente il suo dissenso alla prima (1758 e 1760–7) e l'assenso alla seconda delle due richieste (1773–6) e il Coro, che suggella di fatto la positiva conclusione della vicenda (1777–9).

In terzo luogo, il contenuto di 1490–1 non sembra contraddire un'eventuale attribuzione a Toante. Anche se è evidente come i destinatari siano tutti i partenti (come dimostra la presenza del participio maschile ὄντες), si tratterebbe di un augurio di 'buon viaggio' rivolto in prima istanza alle donne greche (le uniche ancora in scena), anche per riparare alle minacce rivolte a 1431–4: si notino i numerosi punti di contatto degli anapesti con la risposta di Toante ad Atena in merito alla sorte degli stranieri (1475–85)<sup>45</sup>. Inoltre, se pronunciato da Toante, si spiegherebbe assai bene anche il difficile nesso τῆς σωζομένης / μοίρας, con il quale il re indicherebbe correttamente la sua terzietà sia rispetto all'agente della salvezza (Atena) sia rispetto ai suoi destinatari.

<sup>43</sup> In Soph. *Aj.* 1402–20 gli anapesti conclusivi sono suddivisi fra Teucro (1402–17) e il Coro (1418–20), ma l'intervento del primo è motivato dall'esigenza di impartire le necessarie istruzioni per la sepoltura di Aiace (cf. Finglass 2011, 520–1); in Soph. *Trach.* 1259–78 lo scambio tra Iullo ed Eracle ha la funzione di evidenziare il trasporto dell'eroe agonizzante verso lo spazio extrascenico; in Eur. *Med.* 1389–1419, benché si tratti di un «approaching end of the drama» (cf. Mastronarde 2002, 384), la suddivisione delle battute fra Medea, Giasone e il Coro è funzionale all'alterco fra i due coniugi e al lamento di Giasone per l'assassinio dei figli; in Eur. *El.* 1292–1359, gli anapesti finali, suddivisi fra Elettra, Oreste, i Dioscuri (Castore) e il Coro, presentano un'articolazione complicata, che comprende i rilievi del dio sulle responsabilità dei due fratelli (1292–1307), il lamento di questi ultimi sul loro futuro (1308–30), i commiati e le rispettive partenze (1331–59), in cui sono incluse le istruzioni dei Dioscuri sull'esilio separato dei due fratelli (cf. Cropp 1988, 188); in Eur. *Ba.* 1368–92 si dividono gli anapesti conclusivi Cadmo, Agaue e Dioniso (a cui va aggiunto il Coro, se si ritengono autentici 1388–92), ma anche in questo caso essi enfatizzano il momento della separazione fra Cadmo e Agaue, destinata ad abbandonare Tebe per andare in esilio presso Aristeo; in *Or.* 1682–93, infine, la suddivisione degli anapesti fra Apollo e il Coro prescinde strettamente da preliminari valutazioni sull'autenticità di 1691–3.

<sup>44</sup> Anche in questo caso, tuttavia, è bene notare come il secondo intervento anapestico di Filottete si caratterizzi per la sua istanza patetica, data dal lungo e partecipato commiato dell'eroe verso i luoghi che lo hanno ospitato per tanti anni.

<sup>45</sup> Più in dettaglio, si confronti ἴτ' (1490) ~ ἴτωσαν (1480), ἐπ' εὐτυχία (1491) ~ εὐτυχῶς (1481), e in particolare l'«Ellade prospera» (Ἑλλάδ' εἰς εὐδαίμονα, 1482) nella quale approderà Oreste, accostata alla felicità di cui godranno le donne al loro ritorno («εὐδαίμονες ὄντες, 1491».)

Analoghe espressioni di commiato rivolte a un personaggio che sta abbandonando la scena, per augurarli buona fortuna per il futuro, sono pronunciate da Admeto all'indirizzo di Eracle in Eur. *Alc.* 1153 ἄλλ' εὐτυχοίης, νόστιμον δ' ἔλθοις †δόμον† (δόμον LPQB<sup>76</sup>: δρόμον Wilamowitz), da Medea a Egeo in Eur. *Med.* 688 ἄλλ' εὐτυχοίης καὶ τύχοις ὅσων ἐρῶς, da Edipo a Creonte in Soph. *OT* 1478–9 ἄλλ' εὐτυχοίης, καὶ σε τῆσδε τῆς ὁδοῦ / δαίμων ἄμεινον ἢ 'μὲ φρουρήσας τύχοι, da Clitemestra ad Agamennone a proposito delle nozze di Ifigenia e Achille in Eur. *IA* 716 ἄλλ' εὐτυχοίτην (negli ultimi due casi, senza che sia in gioco un'immediata partenza dei destinatari dell'augurio). Particolarmente vicino a *IT* 1490–1 mi sembra infine il caso del commiato di Edipo a Teseo in Soph. *OC* 1552–5 ἀλλά, φίλτατε ξένων, / αὐτός τε χώρα θ' ἦδε πρόσπολοι τε σοὶ / εὐδαίμονες γένοισθε, κάπ' εὐπραξία / μέμνησθέ μου θανόντος εὐτυχεῖς αἰεῖ<sup>46</sup>. Inoltre, l'espressione costituirebbe una rielaborazione del generico «addio» espresso mediante la formula ἴθι χαίρων/ἴτε χαίροντες: cf. Eur. *Alc.* 813, *Supp.* 248, *El.* 1340, *Phoen.* 921, Soph. *TrGF* 469, 498 Radt<sup>47</sup>.

Per altro verso, si avrebbe qui il capovolgimento del modulo secondo il quale un personaggio, nell'accompagnare il Coro fuori scena, gli preannuncia la futura condizione di sventura che lo attende, sia che il primo ne condivide la sorte, come nel caso di Ecuba in Eur. *Tro.* 1329–30 ἴτ' ἐπὶ / δούλειον ἀμέραν βίον (ἐπὶ Burges: ἐπὶ τάλαιναν VP), sia che il rapporto fra i due interlocutori sia di totale distacco, come nel caso di Agamennone che nel finale dell'*Ecuba* invita le donne troiane, da poco schiave, a recarsi nelle tende degli Achei in vista della partenza per la Grecia: δεσποτῶν δ' ὑμᾶς χρεῶν / σκηναῖς πελάζειν, Τρωιάδες· καὶ γὰρ πνοᾶς / πρὸς οἶκον ἤδη τάσδε πομπίμους ὀρῶ. / εὖ δ' ἐς πάτραν πλεύσαιμεν, εὖ δὲ τᾶν δόμοις / ἔχοντ' ἴδοιμεν τῶνδ' ἀφειμένοι πόνων (*Hec.* 1288–92)<sup>48</sup>.

In conclusione, occorre domandarsi in che modo il processo di tradizione testuale possa aver oscurato il dato dell'attribuzione a Toante che qui si vorrebbe suggerire. Può forse venirci in soccorso la generale confusione di L sull'attribuzione delle battute in questo finale. L'erronea introduzione di Apollo ai 1487–9, che, come abbiamo visto, si spiega in maniera soddisfacente solo in presenza di un modello con cambio di battuta annotato mediante *paragraphos*, può aver indotto il *librarius* di L ad attribuire erroneamente 1490–1 ad Atena. In che maniera? È possibile, a mio

<sup>46</sup> Il modello di tutti questi passi può essere stato il saluto rivolto dal Coro a Oreste in Aesch. *Cho.* 1063–4 ἄλλ' εὐτυχοίης, καὶ σ' ἐποπτεύων πρόφρων / θεὸς φυλάσσοι καιροῖσι συμφοραῖς (cf. Garvie 1986, 349; Taplin 1977, 361).

<sup>47</sup> In commedia, si vedano l'ironico congedo anapestico di Lamaco in Ar. *Ach.* 1143 (cf. Olson 2002, 346) e i frequenti impieghi all'inizio delle parabasi, come in *Eq.* 498, *Nub.* 510, *Vesp.* 1009, *Pax* 729; nei testi del V sec. cf. anche Hdt. 1, 121, 4.

<sup>48</sup> Pur nella generale differenza di tono, sembrano potersi rintracciare alcuni motivi comuni tra le chiuse dell'*Ecuba* e dell'*Ifigenia fra i Tauri*: la partenza del Coro verso la Grecia a bordo di una nave (*Hec.* 1291 ~ *IT* 1490–1), i venti responsabili di una buona navigazione (*Hec.* 1289–90 ~ *IT* 1487–8), la partenza come momento di passaggio a una nuova condizione (*Hec.* 1292 ~ *IT* 1490–1).



parere, che anche a 1490 il modello di L (o di uno dei suoi antenati) contenesse un cambio di interlocutore, forse annotato con segno di *paragraphos*. In pratica, si potrebbe ritenere che nel finale dell'*IT* cambi di interlocutore fossero previsti originariamente a 1487 (o 1486)<sup>49</sup>, 1490 e 1492; questa suddivisione sarebbe sopravvissuta in L, ma con le erronee assegnazioni ai vari personaggi di cui il codice ci fornisce macroscopica testimonianza<sup>50</sup>.

Nell'ipotesi in cui si accettasse una soluzione di questo tipo, si potrebbe obiettare che nel pronunciare 1492–6, il Coro non risponderebbe al suo ultimo interlocutore (in questo caso, Toante), ma ad Atena. Questo inconveniente può essere facilmente risolto con alcune facili considerazioni: 1) l'interruzione anapestica di Toante è brevissima e non spezza la comunicazione tra il Coro e Atena, anzi inviterebbe l'uscita di scena delle donne, come suggerito dalla stessa dea; 2) la presenza di un'elaborata invocazione (ἀλλ', ὦ σεμνή παρὰ τ' ἀθανάτοις / καὶ παρὰ θνητοῖς, Παλλὰς Ἀθήνα, 1492–3) elimina ogni possibile equivoco su chi sia il destinatario delle parole del Coro; 3) Atena può udire indifferentemente le parole delle donne, sia che incominci a uscire, a bordo della *mechane*, dopo 1489, precedendo le donne (in questo caso avremmo una significativa sequenzialità nelle uscite sceniche tra Atena, Toante e il Coro), sia, a maggior ragione, che lo faccia mentre le donne stanno pronunciando 1492–6, dato che in quest'ultimo caso rimarrebbe virtualmente in scena fino alla fine del dramma.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> L'attribuzione di 1486 ad Atena da parte di una *manus recentior* di L (secondo Diggle 1987, lo stesso Triclinio) è quasi certamente di natura congetturale e sembra dettata dall'esigenza di attribuire a un interlocutore diverso da Toante – al quale la battuta sembra chiaramente indirizzata – la frase gnomica ivi contenuta: di fronte a questa esigenza, ferma restando l'attribuzione ad Apollo di 1487–9, Atena rimaneva virtualmente l'unica soluzione possibile. D'altra parte, se 1486–9 sono effettivamente pronunciati da un unico personaggio (Atena), il fatto che la prima mano di L faccia incominciare la battuta solo a 1487 può semplicemente essere il frutto di una cattiva lettura del modello.

<sup>50</sup> A proposito delle annotazioni di cambio di interlocutore che dovevano corredare i testi drammatici su papiri e codici, maggiore attendibilità di *paragraphoi* e dicola rispetto alle sigle medievali è addotta da Mastrorarde (1994) 425 e un cauto ottimismo è professato anche da Kovacs (2005) 380. Al contrario, la validità di sigle e segni di *paragraphos* è quasi nulla secondo Di Benedetto (1961) 306–7: un giudizio così negativo deriva dall'ipotesi che i manoscritti più antichi fossero stati assai parchi in questo genere di indicazioni, e che le aggiunte risulterebbero dunque a un momento successivo (cf. Andrieu 1954, 259–70). Lowe (1962) 27–42 ritiene che il desiderio dei copisti di interpretare in maniera personale le divisioni delle parti sia stato all'origine del maggior numero di errori. In ogni caso, è da questa sistemazione tarda, nella quale i cambi di interlocutori sono annotati costantemente, che devono essere stati ricavati gli elenchi delle *dramatis personae* (cf. Gomme–Sandbach 1973, 40–1).

<sup>51</sup> Glenn Most richiama la mia attenzione sul finale dell'*Iphigenie auf Tauris* di Goethe (1787). Nella scena conclusiva, Ifigenia – che in questa versione del mito confessa a Toante il suo progetto di fuga, essendo legata a lui da sincero affetto – chiede e ottiene l'assenso esplicito alla partenza da parte del sovrano dei Tauri, le cui ultime due battute sono appunto «So geht!» e, dopo il commiato della figlia di Agamennone, «Lebt wohl!». Sebbene i contenuti e gli obiettivi drammaturgici del poeta tedesco fossero del tutto differenti da quelli di Euripide, e il primo non potesse d'altronde attingere o rielaborare un simile dettaglio da alcun indizio contenuto nel testo del secondo, merita comunque sottolineare qui la parziale, quanto involontaria sovrapposizione di movenze letterarie che si verrebbe a creare fra il testo goethiano e, se fosse verificata, la presente ricostruzione del testo di Euripide.

## Bibliografia

1. Edizioni, traduzioni e commenti di Eur. *IT* in ordine cronologico

- Aldina = Euripidis tragoediae septemdecim [...], Venetiis 1503.  
 J. Brodaeus, Euripides poeta tragicorum princeps, in Latinum sermonem conversus, adiecto eregione textu greco [...], Basileae 1562.  
 G. Canter, Euripidis tragoediae XIX, Antverpiae 1571.  
 J. Barnes, Euripidis quae extant omnia, Cantabrigiae 1694.  
 J. Markland, Εὐριπίδου Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι καὶ ἡ ἐν Ταύροις. Euripides dramata Iphigenia in Aulide et in Tauris, Londini 1771.  
 S. Musgrave, Εὐριπίδου τὰ σωζόμενα, Euripidis quae extant omnia, I–IV, Oxonii 1778.  
 A. Seidler, Euripidis tragoediae, III, Iphigenia in Tauris, Lipsiae 1813.  
 A. Matthiae, Euripidis tragoediae, I, Oxonii 1821.  
 L. Dindorf, Euripidis fabulae, II, Lipsiae 1825.  
 F. H. Bothe, Poetae scaenici Graecorum, II, Lipsiae 1826.  
 W. Dindorf, Euripidis tragoediae superstites et deperditarum fragmenta, Oxonii 1832.  
 G. Hermann, Euripidis Iphigenia Taurica, Lipsiae 1833.  
 T. Fix, Euripidis fabulae, Parisiis 1844.  
 J. H. Monk, Euripidis fabulae quatuor, Cantabrigiae 1845.  
 C. Badham, Εὐριπίδου Ἰφιγένεια ἡ ἐν Ταύροις, Ἑλένη, Londini 1851.  
 J. A. Hartung, Euripides. Iphigenia in Tauris, Leipzig 1852.  
 R. Klotz, Euripidis Tragoediae, III 2, Gothae et Erfurdiae 1860.  
 F. A. Paley, Euripides, with an English translation, III, London 1860.  
 A. Kirchhoff, Euripidis fabulae, II, Lipsiae 1867.  
 H. Weil, Sept tragédies d'Euripide, Paris 1868.  
 A. Nauck, Euripidis tragoediae, II, Lipsiae 1869.  
 H. Köchly, Ausgewählte Tragödien des Euripides: Iphigenia in Taurien, Berlin 1872 (1851).  
 R. Prinz, N. Wecklein, Euripidis fabulae, II 4, Lipsiae 1898.  
 G. Murray, Euripidis fabulae, II, Oxonii 1908.  
 A. S. Way, Euripides, II, London 1929.  
 M. Platnauer, Euripides. Iphigenia in Tauris, Oxford 1938.  
 H. Grégoire, L. Parmentier, Euripide, Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre, Paris 1942.  
 H. Strohm, Iphigenie im Taurerlande, München 1949.  
 D. Sansone, Euripides. Iphigenia in Tauris, Leipzig 1981.  
 J. Diggle, Euripidis fabulae, II, Oxonii 1987.  
 F. Ferrari, Euripide. Ifigenia in Tauride, Ifigenia in Aulide, Milano 1988.  
 D. Kovacs, Euripides. Trojan Women, Iphigenia among the Taurians, Ionia, Cambridge, Mass. 1999.  
 J. Morwood, Euripides. Iphigenia among the Taurians, Bacchae, Iphigenia in Aulis, Oxford 1999.  
 M. Cropp, Euripides. Iphigenia in Tauris, Warminster 2000.  
 P. Kyriakou, A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris, Berlin – New York 2006.

## 2. Studi

- W. Allan, Euripides. Helen, Cambridge 2008.  
 J. Andrieu, Le dialogue antique. Structure et présentation, Paris 1954.  
 W. G. Arnott, Off-stage cries and the choral presence: some challenges to theatrical conventions in Euripides, Antichthon 16, 1982, 35–43.  
 D. Bain, Audience Address in Greek Tragedy, CQ 25, 1975, 13–25.  
 –, Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama, Oxford 1977.  
 W. S. Barrett, Euripides. Hippolytos, Oxford 1964.

- C. J. Blomfield, rec. S. Butler, *Aeschylus tragoediae* (Cantabrigiae 1811), *Edinburgh Review* 19, 1812, 477–507.
- A. P. Burnett, *Catastrophe survived*, Oxford 1971.
- W. M. Calder III, rec. Barrett (1964), *CPh* 60, 1965, 277–81.
- M. Chantry, *Scholia vetera in Aristophanis Ranas*, in: D. Holwerda (ed.), *Scholia in Aristophanem*, III 1a–b, Groningen 1999.
- D. J. Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967.
- M. Cropp, *Euripides. Electra*, Warminster 1988.
- M. Davies, *The End of Sophocles' O.T.*, *Hermes* 110, 1982, 268–78.
- , *Sophocles. Trachiniae*, Oxford 1991.
- R. D. Dawe, *Studies on the Text of Sophocles I–III*, Leiden 1973–8.
- , *Sophocles Trachiniae, Stutgardiae et Lipsiae* 31996.
- , *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge 2006.
- J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 21954.
- V. Di Benedetto, *Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide*, *Hermes* 89, 1961, 298–321.
- , *Euripide. Teatro e società*, Torino 1971.
- V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Torino 22002.
- J. Diggle, *Studies on the Text of Euripides*, Oxford 1981.
- , *Euripidis fabulae, I*, Oxonii 1984.
- , *Euripidis fabulae, III*, Oxonii 1994.
- E. R. Dodds, *Euripides. Bacchae*, Oxford 21960.
- N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995.
- F. M. Dunn, *Euripidean Endings. A study of the Choral Exit, the Aition, the Concluding Prophecy, and the deus ex machina* (Diss. Yale), New Haven 1985.
- , *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Oxford 1996.
- P. E. Easterling, *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982.
- P. J. Finglass, *Sophocles. Electra* (Cambridge Classical Texts and Commentaries 48), Cambridge 2007.
- , *The Ending of Sophocles' Oedipus Rex*, *Philologus* 153, 2009, 42–62.
- , *Sophocles. Ajax*, Cambridge 2011.
- E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon, I–III*, Oxford 21962 (1950).
- H. Friis Johansen, E. W. Whittle, *Aeschylus. The Suppliants, I–III*, [København] 1980.
- A. F. Garvie, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford 1986.
- A. W. Gomme, F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
- J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Malden–Oxford 2005.
- M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge 1977.
- , *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge 1983.
- M. R. Halleran, *Euripides. Hippolytus*, Warminster 1995.
- E. W. Handley, *The Dyskolos of Menander*, London 1965.
- G. Hermann, *Euripidis Bacchae*, Leipzig 1823.
- M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides, I–II*, Stuttgart 1990–1.
- J. B. Itzkowitz, *Luciani Vitarum Auctio, Piscator, Stutgardiae et Lipsiae* 1992.
- W. Jens (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971.
- K. Jörden, *Zur Bedeutung des Außer- und Hinterscenenischen*, in: Jens (1971) 369–412.
- R. Kannicht, *Euripides. Helena, I–II*, Heidelberg 1969.
- , *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, 5. Euripides, I–II, Göttingen 2004.
- R. Kassel, C. Austin, *Poetae Comici Graeci (K.-A)*, VI.2, Berolini et Novi Eboraci 1998.
- A. G. Katsouris, *The formulaic End of the Menandrian Plays*, *Dodone* 5, 1976, 243–56.
- D. Kovacs, *Treading the circle warily. Literary criticism and the text of Euripides*, *TAPhA* 117, 1987, 257–70.
- , *One ship or two? The End of the Iphigenia in Tauris*, *EMC* 18, 1, 2000, 19–23.
- , *Text and Transmission*, in: Gregory (2005) 379–93.
- G. Kremer, *Die Struktur des Tragödienschlusses*, in: Jens (1971) 117–41.
- R. Kühner, F. Blass, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache, Erster Teil: Elementar- und Formenlehre, I–II*, Hannover 31890–2.

- R. Kühner, B. Gerth, Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache, Zweiter Teil: Satzlehre, I–II, Hannover–Leipzig<sup>3</sup> 1898–1904.
- A. Lesky, Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen<sup>3</sup> 1972.
- H. G. Liddell, R. Scott, A Greek-English Lexicon (LSJ), rev. & augm. by H. S. Jones, Oxford<sup>9</sup> 1996.
- H. Lloyd-Jones, rec. Barrett (1964), JHS 85, 1965, 164–71.
- H. Lloyd-Jones, N. G. Wilson, Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles, Oxford 1990.
- , Sophoclis fabulae, Oxonii<sup>2</sup> 1992.
- J. C. B. Lowe, The manuscript evidence for changes of speaker in Aristophanes, BICS 9, 1962, 27–42.
- M. C. Martinelli, Gli strumenti del poeta, Bologna<sup>2</sup> 1997.
- D. J. Mastronarde, Actors on High: the Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama, ClAnt 9, 2, 1990, 247–94.
- , Euripides, Phoenissae, Leipzig 1988.
- , Euripides. Phoenissae, Cambridge 1994.
- , Euripides. Medea, Cambridge 2002.
- , The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context, Cambridge 2010.
- K. Matthiessen, Elektra, Taurische Iphigenia und Helena, Göttingen 1964.
- , Die Tragödien des Euripides (Zetemata 114), München 2002.
- F. Mayerhöfer, Über die Schlüsse der erhaltenen griechischen Tragödien, Erlangen 1908.
- E. Medda, Euripide. Oreste, Milano 2001.
- , Euripide. Le Fenicie, Milano 2006.
- J. Mewaldt, Heroische Weltanschauung der Hellenen, WS 54, 1936, 1–15.
- S. D. Olson, Aristophanes. Acharnians, Oxford 2002.
- D. L. Page, Actors' Interpolations in Greek Tragedy, Oxford 1934.
- L. P. E. Parker, Euripides. Alcestis, Oxford 2007.
- A. Pickard-Cambridge, The Dramatic Festivals of Athens, Oxford<sup>2</sup> 1968.
- M. Platnauer, Prodelision in Greek Tragedy, CQ 10, 1, 1960, 140–4.
- S. Radt, Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF), 4. Sophocles, Göttingen<sup>2</sup> 1999.
- B. R. Rees, Euripides, Medea 1415–1419, AJPh 82, 1961, 176–81.
- K. Rees, The Significance of the Parodoi in the Greek Theater, AJPh 32, 4, 1911, 377–402.
- J. J. Reiske, Ad Euripidem et Aristophanem animadversiones, Lipsiae 1754.
- D. Ritter, Sieben unechte schlussstellen in den tragödien des Sophokles, Philologus 17, 1861, 422–36.
- D. H. Roberts, Parting Words. Final Lines in Sophocles and Euripides, CQ 37, 1, 1987, 51–64.
- , Sophoclean Endings. Another story, Arethusa 21, 1988, 177–96.
- , Beginnings and Endings, in Gregory (2005), 136–48.
- F. H. Sandbach, Menandri reliquiae selectae, Oxonii<sup>2</sup> 1990.
- E. Schwartz, Scholia in Euripidem, I–II, Berolini 1887–1891.
- R. Seaford, Euripides. Bacchae, Warminster<sup>2</sup> 2001.
- A. H. Sommerstein, Aristophanes. Lysistrata, Warminster 1990.
- , Aristophanes. Ecclesiazusae, London 1998.
- A. Spira, Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides, Mainz 1960.
- J. A. Spranger, Euripidis quae in codicibus Palatino graeco inter Vaticanos 287 et Laurentiano Conv. Soppr. 172 (olim Abbatiae Florentinae 2664) inveniuntur phototypice expressa [...], I–II, Florentiae 1939–46.
- P. T. Stevens, Euripides. Andromache, Oxford 1971.
- W. Stockert, Euripides. Hippolytus, Stuttgartiae 1994.
- O. Taplin, The Stagecraft of Aeschylus, Oxford 1977.
- T. B. L. Webster, The Tragedies of Euripides, London 1967.
- M. L. West, Hesiod. Works and Days, Oxford 1978.
- , Euripides. Orestes, Warminster 1987.
- , Aeschyli Tragoediae, Stuttgartiae et Lipsiae<sup>2</sup> 1998.
- U. von Wilamowitz-Moellendorff, Kleine Schriften, I, Berlin 1935.
- , In wie weit befriedigen die Schlüsse der erhaltenen griechischen Trauerspiele, Schulpforta 1867, ed. W. M. Calder III, Leiden 1974.

C. W. Willink, *Euripides. Orestes*, Oxford 1986.

N. G. Wilson, *Aristophanis fabulae, I–II*, Oxonii 2007.

C. Wolff, *Euripides' Iphigenia among the Taurians: Aetiology, Ritual, and Myth*, *ClAnt* 11, 1992, 308–34.

M. Wright, *Euripides Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*, Oxford 2005.

G. Zuntz, *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge 1965.

Scuola Normale Superiore

Piazza dei Cavalieri, 7

56126 Pisa

Italia

marco.catrambone@sns.it

## Abstract

The final words of Euripides' *Iphigenia in Tauris* are vexed by several difficulties concerning the distribution of lines to speakers. In *IT* 1490–1, the problem affects the general interpretation of the ending, which seems to suggest clearly that the Chorus survives and returns to Greece. If 1490–1 are delivered by the Chorus, as Seidler suggests, it is to be assumed that the Greek women are not allowed to go back home with Iphigenia, Orestes and Pylades: this *explicit* does not square with the evidence of the drama as a whole. The restoration of L's attribution of the lines to Athena (Kovacs) would fit well with the ultimate destiny of the Chorus, yet it raises the problem of admitting an unparalleled metrical transition from trimeters to anapaests by the same speaker; moreover, it creates an awkward repetition and reduplication of the content of 1487–9. The attribution to Thoas, who is in any case unable to leave until 1489, solves the problem and gives a better sense to 1490–1: Thoas is here urging the Chorus to leave the stage and sail towards Greece, trusting Athena's recent deliberations. The mistake of attribution in L may reflect an original distribution in which changes of speaker were marked at 1486 (or 1487), 1490 and 1492.

Keywords: Euripides, *Iphigenia in Tauris*, lines attribution, Thoas