



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA
DIPARTIMENTO DI ANTICHITÀ, FILOSOFIA,
STORIA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

Corso di Laurea Magistrale in Scienze dell'antichità: archeologia, filologia
e letterature, storia

Anno Accademico 2020/2021

Tesi di Laurea

Papiri tragici dell'Arsinoite: il caso degli *adespota*

Relatore: Serena Perrone

Correlatore: Lara Pagani

Candidato: Letizia Cinus

SOMMARIO

CAPITOLO 1: TRADIZIONE TRAGICA NELL'EGITTO GRECO-ROMANO

1.1 La tradizione tragica nei secoli	1
1.2 Tragedia su papiro	6
1.3 La popolarità di Euripide	9
1.4 Fonti di tradizione indiretta e testimonianze	10

CAPITOLO 2: PAPIRI TRAGICI NEL FAYUM

2.1 L'Egitto greco-romano	14
2.2 Il Fayum dall'età tolemaica alla caduta dell'Impero Romano	15
2.3 Papiri letterari nel Fayum	18
2.4 Papiri tragici nel Fayum	22

CAPITOLO 3: PAPIRI TRAGICI ADESPOTI NEL FAYUM

3.1 Il concetto di adespota	27
3.2 Frammenti tragici adespoti nel Fayum	28
3.2.1 BKT IX 89	32
3.2.2 BKT IX 10	37
3.2.3 P. Mich. inv. 6182f	44
3.2.4 P. Aberd. 115	46
3.2.5 P. Cair. Zen. 4 59533	49
3.2.6 P. Berol. 6870	55
3.2.7 P. Mich. inv. 2958	63

BIBLIOGRAFIA	72
--------------------	----

SITOGRAFIA	77
------------------	----

INDICE DELLE TAVOLE	78
---------------------------	----

TAVOLE	79
--------------	----

CAPITOLO 1: TRADIZIONE DELLA TRAGEDIA IN EGITTO

1.1 La tradizione tragica nei secoli

La mancanza di testimonianze materiali relative alla circolazione libraria di opere teatrali in età classica databili al V secolo a.C. comporta la ricerca di informazioni per mezzo delle opere stesse. A tal proposito, indicazioni di questo tipo sono presenti nelle *Rane* (405 a.C.) di Aristofane: all'inizio del dramma (vv. 52-54), Dioniso ricorda di quando - imbarcato con Clistene - leggeva l'*Andromeda* di Euripide sulla nave e ai vv. 149-151 il dio sostiene che tra le anime dell'Ade sia degno di punizione chiunque abbia trascritto una tirata tragica di Morsimo; infine, ai vv. 1109-1118 il coro afferma che al pubblico non sfuggiranno le sottigliezze di Eschilo e di Euripide se ciascuno possiede tra le mani il proprio libro. Questi passi porterebbero a ritenere che alla fine del V secolo a.C. fosse comune possedere prodotti librari contenenti i testi delle opere teatrali, soprattutto se si considera veritiero il fatto che il pubblico possedesse una copia di essa; tuttavia è necessaria prudenza nel considerare i fatti narrati come veritieri: è frequente che in commedia vengano inserite delle esagerazioni e siano descritte situazioni non totalmente reali. Mastromarco sostiene che durante il V secolo a.C. esistesse già una circolazione libraria, seppur circoscritta nelle zone dell'Attica e in ambienti specifici: le opere erano indubbiamente nelle mani dei drammaturghi (i quali possedevano sia le proprie, che quelle dei loro colleghi), degli addetti ai lavori (attori e coreuti) e probabilmente anche di cittadini appassionati di spettacoli teatrali che si dilettevano a ricopiare brani più o meno estesi oppure tragedie intere.¹

Durante il IV secolo a.C. diviene frequente la riproposizione di opere precedenti: i *Fasti* testimoniano che nel 386 a.C. viene replicato per la prima volta un dramma classico fuori concorso.² Le *Didaskaliai* registrano la rappresentazione di drammi euripidei negli anni 342/341 a.C., 341/340 a.C. e 340/339 a.C.: l'attore Neottolemo portò in scena l'*Ifigenia* (non si sa quale) e l'*Oreste*, cui seguì la rappresentazione da parte di Nicostrato di un'opera il cui titolo non si è conservato. Nell'allestimento delle repliche doveva essere piuttosto comune rivisitare le opere per adattarle ai gusti del pubblico: Quintiliano racconta che le opere di Eschilo vennero portate in gara da autori successivi con l'apporto di qualche modifica e che in questo modo ottennero anche la vittoria.³ Un esempio può essere rintracciato nei versi aggiuntivi dei *Sette contro Tebe* (vv. 861-874 e 1005-1078): in essi viene descritta l'entrata in scena di Antigone, Ismene e dell'araldo, il quale pronuncia l'editto con cui viene vietata la sepoltura di Polinice; probabilmente la parti interpolate derivano da una replica successiva in cui l'intento era di ricollegare l'opera all'*Antigone* di Sofocle. Le modifiche potevano dipendere anche dalle necessità degli attori di adattare il testo alle proprie capacità: riguardo a questo fenomeno vi è stato un ampio dibattito. Secondo Page era piuttosto comune l'aggiunta di interpolazioni e la

¹ MASTROMARCO 2012, p. 604.

² IG II² 2318, col 11, 11-14.

³ Quintiliano, *Institutio oratoria*, 10, 1, 66.

conseguente pubblicazione da parte dei librai di testi alterati dagli attori.⁴ Differente è la visione di Mastronarde, il quale non ritiene plausibile la totale dipendenza dei testi tragici dagli attori di IV secolo a.C.: egli infatti ritiene che i librai avessero una propria indipendenza nella produzione di copie teatrali e che non facessero necessariamente uso di attori per la dettatura dei testi ai loro scribi.⁵ Hamilton mette in dubbio che la rielaborazione delle opere teatrali durante la messinscena abbia in qualche modo influenzato i testi drammatici. Selezionando gli scolii relativi alle rappresentazioni teatrali che forniscono indicazioni sulle *performance* degli attori (o sui loro errori di pronuncia) e a problemi testuali riconducibili ad alterazioni da parte degli attori, pone una distinzione: ritiene per lo più veritiere le informazioni relative ad attività sceniche e a errori di pronuncia, in quanto è più probabile che derivino dalla visione diretta di una rappresentazione teatrale; si mostra invece più scettico nel ricondurre i problemi testuali ad interpolazioni istrioniche, sostenendo che in tal caso è plausibile che si tratti di ipotesi vagliate a posteriori da coloro che, analizzando il testo, hanno pensato di ricondurre tali problemi a modifiche da parte degli attori.⁶

In ogni caso, la tendenza a modificare i drammi classici doveva essere piuttosto frequente, tanto da spingere Licurgo (che mantenne il potere ad Atene dal 338 al 326 a.C.) a far redigere le copie ufficiali delle opere dei tre tragici, come viene raccontato dallo Pseudo-Plutarco.⁷

«...τὸν δέ, ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν, Αἰσχύλου Σοφοκλέους Εὐριπίδου, καὶ τὰς τραγωδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις· οὐκ ἐξεῖναι γὰρ «παρ' αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι.»

«...la seconda (legge) che venissero dedicate delle statue in bronzo dei poeti Eschilo, Sofocle ed Euripide, e che si trascrivessero e conservassero le loro tragedie “in comune” e che il segretario della città le leggesse agli attori; non era permesso recitare in maniera difforme da queste.»

Nonostante le difficoltà di interpretazione del testo, risulta chiaro che l'intento di Licurgo fosse quello di creare una raccolta ufficiale delle opere di Eschilo, Sofocle ed Euripide in cui i testi venissero conservati nella forma più genuina possibile. Lo scopo principale era quello di dar vita a copie scevre da errori e interpolazioni. Duè sostiene che la creazione di testi ufficiali possa essere intesa soprattutto come un gesto di potere e controllo nei confronti della trasmissione dei testi poetici e delle *performance* nei concorsi teatrali,⁸ ma Battezzato specifica che non si può trascurare lo scopo “testuale” di conservazione in archivio per evitare mutamenti.⁹ Scodel ritiene che l'intento principale di Licurgo fosse

⁴ Per un elenco di tutte le probabili interpolazioni istrioniche presenti nei drammi di Eschilo, Sofocle ed Euripide si veda PAGE 1934, p. 2.

⁵ MASTRONARDE 1994, p. 40.

⁶ In HAMILTON 1974, p. 395 vengono indicati tutti gli scolii riguardanti entrambe le tipologie di informazioni; questo distinguo trova seguito tra le maggior parte degli studiosi.

⁷ Pseudo-Plutarco, *Vite dei dieci oratori*, 841.

⁸ DUÈ 2003, p. 13.

⁹ BATTEZZATO 2003, p. 5.

quello di istituzionalizzare il canone dei tragici già esistente, ufficializzando l'implicita considerazione di cui già godevano, in quanto erano considerati fonte di saggezza poetica per tutto il mondo ellenico.¹⁰ La studiosa pertanto ritiene che i testi ufficiali, oltre ad avere la funzione di porre un limite alle libertà degli attori, fossero diventati anche un simbolo della grandezza culturale di Atene, così come le statue dei tre tragici fatte collocare dallo stesso Licurgo dentro al teatro.¹¹ Grandi difficoltà ha comportato l'interpretazione di ἐν κοινῷ: l'ipotesi più accreditata è che le copie ufficiali venissero conservate nell'archivio ateniese, il Metroon, e che solo il γραμματεὺς avesse il diritto di consultarle. Qualora gli attori necessitassero di una copia del testo per una rappresentazione teatrale, il segretario aveva il compito di leggere ad alta voce (παραναγινώσκειν) l'opera affinché potessero trascriverla. Altri problemi sono rimasti ancora irrisolti, soprattutto riguardo a quali criteri siano stati utilizzati per redigere la copia ufficiale, ma in tal senso le informazioni sono scarse e poco chiare.

Durante il IV secolo a.C. si afferma progressivamente la cultura del libro; questo processo investe anche i generi primariamente performativi, come appunto la tragedia. Lo stesso Aristotele nella *Retorica* afferma che i poeti più popolari sono quelli abili nel comporre opere adatte anche alla lettura; a tal proposito, porta come esempio il tragediografo Cheremone, il quale viene definito "preciso come un logografo", mettendo in evidenza il fatto che impiegasse uno stile adatto alla chiarezza espositiva e alla diffusione scritta.¹²

Durante l'età ellenistica, risultò fondamentale per la conservazione dei testi letterari più antichi il progetto che nacque ad opera dei primi Tolomei: essi si adoperarono per la fondazione del Museo e della Biblioteca, con lo scopo di raccogliere e conservare il materiale letterario precedente e di produrre nuovi testi. Il motivo di queste istituzioni va ricercato nella propaganda politica: innanzitutto il fine principale dei primi Tolomei era quello di autolegittimarsi come successori di Alessandro Magno e depositari della cultura greca; inoltre, vi era il tentativo di istituire un legame tra la minoranza greca al potere in Egitto e l'identità culturale greca del passato.¹³ Questo progetto comportò la necessità di reperire quanto più materiale librario possibile, non solo ricercando un numero molto esteso di opere greche, ma cimentandosi anche in traduzioni greche di importanti opere appartenenti ad altre culture, come il *corpus* zoroastriano o la famosa *Bibbia dei Settanta*. In riferimento alle strategie che venivano adottate dai Tolomei per l'accaparramento dei libri, sono importanti le informazioni fornite da Galeno, il quale racconta di metodi oggi ritenuti piuttosto discutibili. Sembrerebbe che, ogni qualvolta una nave attraccasse in uno dei porti di Alessandria, vi fosse l'uso di sequestrare tutti i libri presenti a bordo, di trascriverli e ridare ai proprietari le copie, conservando gli originali in un fondo apposito della biblioteca, denominato appunto ἐκ πλοίων. Passando più nello specifico ai testi tragici, sempre Galeno racconta che Tolomeo III Evergete aveva ottenuto in prestito la copia dei tre tragici dietro compenso di 15 talenti d'argento e, una volta trascritte le opere, restituì agli Ateniesi la copia anziché l'originale, rinunciando all'elevata caparra.¹⁴

¹⁰ SCODEL 2007, p. 151.

¹¹ Pseudo-Plutarco, *Vite dei dieci oratori*, 841.

¹² Aristotele, *Retorica* III, 12, 1413 b.

¹³ Cfr. MONTANA 2016, pp. 12-14.

¹⁴ Galeno, *In Hippocratis librum III epidemiarum*, 606-607.

Nonostante non venga menzionato espressamente, gli studiosi - seppur con cautela - ritengono che la copia menzionata da Galeno possa essere quella fatta redigere da Licurgo. Da questo atteggiamento si evince la coscienza del diverso valore dei testi a seconda della loro maggiore o minore antichità e autorità, nonché la consapevolezza delle deviazioni che si generano nella produzione della copia rispetto al modello.

Una volta raccolta e conservata una costellazione di copie per ciascuna opera, i filologi alessandrini - rendendosi conto delle divergenze all'interno dei testi che riportavano il medesimo dramma - ritennero necessario produrre nuove *ekdoseis* affinché il testo delle opere venisse trasmesso nella forma più vicina possibile all'originale. Sotto Tolomeo II rinomati poeti greci furono convinti a trasferirsi ad Alessandria e a dedicarsi alla correzione delle antiche opere drammatiche: in particolare, Alessandro Etolo si occupò della *diorthosis* della tragedia e del dramma satiresco, anche se non si è conservato niente di questo lavoro se non la menzione da parte di Giovanni Tzetze.¹⁵ Sappiamo anche che Callimaco scrisse un *Pinax* contenente l'elenco degli autori drammatici ordinati cronologicamente, basandosi probabilmente sulle *Didaskaliai* di Aristotele.

Sono maggiori le informazioni relative ad Aristofane di Bisanzio, il cui materiale si è in parte conservato tramite gli scolii ad Euripide; per quanto concerne Sofocle, è indicato il nome di Aristofane accanto alle varianti poste a margine di un papiro contenente *I ricercatori di tracce*;¹⁶ non si hanno informazioni sicure di un suo lavoro sull'opera di Eschilo. Viene generalmente attribuito ad Aristofane il ripristino del *layout* metrico originale delle parti liriche della tragedia di V secolo a.C. Alcuni studiosi ritengono che abbia potuto trovare sotto questo aspetto un ausilio nella raccolta di Licurgo, mentre Battezzato ritiene difficile immaginare che essa includesse anche l'annotazione musicale: infatti, se la trasmissione dei testi tragici ufficiali avveniva sotto dettatura del segretario, difficilmente si può ritenere che egli avesse la capacità di leggere e comprendere le annotazioni musicali, dato che era una qualifica non richiesta a tale figura.¹⁷ Sono opera di Aristofane anche le *hypotheses*, sintetiche introduzioni ai drammi attici: esse consistono in brevi testi che fungono da premessa all'opera e che riportano notizie relative alla prima rappresentazione, all'ambientazione, ai personaggi e alla trama; introduzioni ai drammi esplicitamente attribuite ad Aristofane di Bisanzio si sono conservate in alcuni manoscritti medievali recanti le opere teatrali di Eschilo, Sofocle ed Euripide, nonché in un codice papiraceo di Menandro.¹⁸

Per quanto concerne Aristarco, nonostante la scoliografia non fornisca informazioni ricche come per Omero, sappiamo che lavorò sui testi di Eschilo, Sofocle, Euripide e anche Ione di Chio. Un interesse per Euripide da parte di Cratete di Mallo è testimoniato da alcuni scolii alle *Fenicie*, all'*Oreste* e al *Reso*: di quest'ultimo analizzò il contenuto astronomico presente ai vv. 527-531.¹⁹

Nel frattempo, la produzione di opere tragiche non si fermò, ma le conoscenze odierne relative alla tragedia ellenistica sono altamente limitate: infatti, data la mancanza di

¹⁵ Giovanni Tzetze, *Prolegomena*, Prooemium I, 6, Prooemium II, 2.

¹⁶ P. Oxy. IX 1174, II secolo d.C. (TM 62741).

¹⁷ BATTEZZATO 2003, p. 13.

¹⁸ Per un'indicazione precisa relativa a quali *hypotheses* siano attribuite ad Aristofane di Bisanzio si veda MECCARIELLO 2014, pp. 7-8.

¹⁹ Su questo vd. BROGGIATO, 2001, pp. 82-86.

conservazione di queste opere su manoscritti medievali, non resta che la presenza di citazioni da fonti successive e la scoperta di un numero abbastanza esiguo di frammenti papiracei, dai quali risulta spesso impossibile desumere l'opera e l'autore. L'attività tragica in età ellenistica viene ricondotta generalmente alla cosiddetta Pleiade tragica: non risulta che si trattasse di un vero e proprio circolo poetico, ma che fosse una definizione postuma e commemorativa. Oltre ad un nucleo stabile, costituito da Omero di Bisanzio, Licofrone, Filisco, Sositeo e Alessandro Etolo, vi è disomogeneità tra le fonti nell'indicare i restanti tragici appartenenti a questo gruppo di sette "stelle". Riguardo alle opere di questi autori, le informazioni sono così scarse che non è possibile nemmeno comprendere se abbiano apportato o meno innovazioni importanti alle rappresentazioni tragiche.²⁰ È interessante notare che la produzione tragica di epoca ellenistica è strettamente collegata all'attività di studio di quella classica: a tal proposito, Alessandro Etolo e Licofrone di Calcide trovarono impiego per volontà di Tolomeo Filadelfo presso la Biblioteca come curatori delle *diorthoseis* di tragedie, drammi satireschi e commedie.

Durante la prima fase del dominio romano, continuarono gli studi filologici sulle opere greche e si presume che fino al II secolo d.C. vi fosse una cultura competente, seppur decrescente: a tal proposito è sicuramente degno di menzione Didimo Alessandrino, il quale - tramite l'ingente numero di opere che curò - ebbe il duplice merito di preservare il lavoro compiuto dai suoi predecessori e di proseguire i loro studi facendo ulteriori progressi. Nel campo della tragedia, sappiamo aver prodotto una raccolta di *lexeis* tragiche, di cui restano testimonianze e citazioni prevalentemente da fonti lessicografiche successive e tramite la scoliografia. Sono riconducibili a Didimo anche *hypomnemata* relativi alle opere di Sofocle, Euripide e Ione di Chio (di cui si conservano frammenti soprattutto tramite gli scolii); per Eschilo non vi sono informazioni certe.²¹

A partire dal IV secolo d.C. la produzione di generi teatrali come la pantomima e il mimo sembra prevalere sulla tragedia: i nuovi testi tragici erano prevalentemente rifacimenti di episodi estrapolati da opere tragiche famose, soprattutto euripidee. L'interesse nei confronti delle rappresentazioni tragiche venne lentamente a scemare fino a dissolversi completamente a partire dal VII secolo d.C., quando in Grecia ebbero inizio i cosiddetti "secoli bui" e in Egitto prese il sopravvento la dominazione araba. Durante questa fase, le opere teatrali vennero comunque copiate, seppur in quantità minore: dal IV secolo d.C. la produzione di codici in pergamena prese il sopravvento rispetto ai rotoli di papiro. Continuarono ad essere copiati anche i commenti agli antichi drammi e ne vennero composti di nuovi a partire dal materiale precedente: il divario temporale tra queste opere e i lettori diventava sempre più ampio e questo comportava necessariamente la presenza di quanto più materiale esegetico possibile che permettesse un'adeguata comprensione del testo. Con il trascorrere del tempo, questo processo comportò la creazione degli scolii:

²⁰ I frammenti tragici di età ellenistica sono raccolti in SCHRAMM 1929, o nella più recente edizione KOTLIŃSKA-TOMA 2016.

²¹ Per un elenco di testimonianze e frammenti relativi alla raccolta di *lexeis* tragiche vd. SCHMIDT 1854, pp. 82-111, per gli *hypomnemata* vd. SCHMIDT 1854, pp. 240-306. È in corso di stampa una nuova raccolta dei frammenti di Didimo in BICS: *Didymus and Greco-Roman Learning*, a cura di Th. Coward e E. Prodi.

si tratta di annotazioni a margine caratterizzate da progettualità e originate a partire dalla stratificazione di materiale esegetico precedente (tra cui i commentari stessi).²²

Sotto l'impero bizantino prosegue la circolazione dei testi tragici antichi: nel XII secolo d.C. Eustazio di Tessalonica mostra con le citazioni presenti nelle proprie opere di conoscere le tragedie di Euripide. All'inizio del XIV secolo Demetrio Triclinio produce le edizioni ai tre tragici di V secolo a.C.: quella di Eschilo si è conservata tramite un manoscritto autografo (Napoli II F 31) e due manoscritti contenenti i drammi sofoclei (Paris gr. 2711 e Marc. Gr. 470) sono ritenuti le copie di un autografo dell'edizione di Sofocle. L'apporto più importante di Triclinio nei confronti delle rappresentazioni tragiche riguarda però la conservazione di opere euripidee non altrimenti conosciute: tramite il Laurenziano 32, 2 oggi possediamo il testo di otto drammi non presenti negli altri manoscritti (tranne in Pal. gr. 287 che dovrebbe essere una sua copia). All'interno del manoscritto le opere sono disposte alfabeticamente e sono visibili gli interventi di Triclinio che riguardano per lo più il cambiamento dell'ordine delle parole e l'aggiunta o la cancellazione di particelle.

Nonostante un continuo interesse da parte degli eruditi di epoca bizantina, l'interesse generale nei confronti di tale genere era notevolmente calato e il numero di tragedie conservatesi diminuì drasticamente nel corso dei secoli: se ad Alessandria in età ellenistica erano conosciuti circa 300 drammi solo in relazione ai tre grandi tragici, in epoca medievale se ne conserva solo il 10%. Sembra ragionevole ritenere che un manoscritto potesse contenere tra i 7 e i 10 drammi, pertanto è probabile che i drammi eschilei e sofoclei - si sono conservate 7 opere di ciascun autore - fossero conservati in un codice ciascuno, mentre quelli euripidei (19 drammi) in due manoscritti. Cavallo ritiene che le sette tragedie di Eschilo e di Sofocle rappresentino l'esito di programmi editoriali; questi ultimi sovente dovevano essere organizzati secondo la trascrizione su codici di un singolo dramma o di un gruppo di essi: tali testi furono tramandati soprattutto in ambienti scolastici e perciò erano forniti di apparati scoliastici più o meno ampi.²³ Ancor più complessa si presenta la trasmissione dei testi di Euripide: ad un primo nucleo – anch'esso di sette tragedie – si sono affiancati ulteriori drammi derivati da altri programmi editoriali antichi che sono stati riuniti in codici di contenuto variamente articolato.

1.2 Tragedia su papiro

Il numero di reperti papiracei contenenti testi tragici conservatisi fino ad oggi è piuttosto elevato, soprattutto per quanto concerne le opere dei tre “grandi”, con una quantità superiore di drammi euripidei. Collart nel 1943 fece un'indagine relativa ai papiri tragici rinvenuti fino a quel momento e indicò la presenza di un totale di 155 frammenti, di cui

²² Per materiale scoliografico relativo alle opere di Eschilo vd. SMITH 1976–1982, HERINGTON 1972 e ZABROWSKI 1985, per le opere di Sofocle vd. PAPAGEORGIUS 1888 e le più recenti edizioni di XENIS (2010a, 2010b e 2018), per Euripide vd. SCHWARTZ 1887–1891, DAITZ 1979 e MASTRONARDE 2017, oltre al progetto online curato da quest'ultimo (<https://euripidesscholia.org/>).

²³ CAVALLO 2002, p. 89.

118 appartenenti ad Eschilo, Sofocle ed Euripide, 3 ad Astidamante e i restanti adespoti.²⁴ Compiendo una nuova ricerca su LDAB, il numero di scoperte è triplicato: vengono infatti indicati 359 papiri, dei quali 269 appartengono ai tre tragici di V secolo a.C.²⁵ Questo dato è molto interessante, perché le scoperte papiracee mettono in evidenza il fatto che - nonostante siano state prodotte nuove tragedie almeno fino al II secolo d.C. - la circolazione libraria di drammi post-classici pare molto limitata. Tuttavia, bisogna tenere conto del fatto che lo studio dei frammenti papiracei pone differenti problemi, *in primis* l'identificazione di opera e autore: dato che la scelta dei temi nell'arco dei secoli ricade prevalentemente su una gamma piuttosto ristretta di vicende mitiche, è difficile comprendere quale sia l'opera e chi sia l'autore. Innanzitutto, l'identificazione è frenata dalla frammentarietà casuale del testo: a differenza dei frammenti derivati dalla tradizione indiretta, i frammenti papiracei contengono un testo che non è caratterizzato da una delimitazione decisa e consapevole, poiché dipende dalle condizioni di conservazione del materiale papiraceo; perciò è frequente che solo una piccola parte di testo sia leggibile e che di essa un numero estremamente esiguo di parole si sia conservato per intero, tanto che il testo non necessariamente risulta di senso compiuto. Inoltre, le informazioni relative agli autori e alle opere dall'età classica in poi – senza considerare Eschilo, Sofocle ed Euripide – nella maggior parte dei casi sono scarse: è abbastanza comune che di un autore si siano conservate solo testimonianze che indicano esclusivamente i titoli delle loro opere, senza nemmeno la presenza di frammenti. Lo studio linguistico può essere un buon indizio per ipotizzare una datazione indicativa dell'opera, ma proprio la frammentarietà del testo non sempre permette di cogliere caratteristiche linguistiche così evidenti da proporre una data di composizione.

Un caso interessante è quello relativo a Crizia, di cui si sono conservati frammenti di quattro opere - *Piritoo*, *Radamanto*, *Sisifo* e *Temnes* – anche tramite tradizione papiracea: la nostra possibilità di conoscere con maggiore precisione questi drammi è dovuta alla loro erronea attribuzione a Euripide. Il dubbio sulla paternità di *Piritoo* è ravvisabile in Ateneo che, citando un frammento, sostiene possa trattarsi di un'opera di Crizia o di Euripide;²⁶ alcuni frammenti papiracei riconducibili a quest'opera si sono conservati.²⁷ *Radamanto* e *Temnes* sono presenti nelle *hypotheseis* narrative euripidee;²⁸ inoltre *Temnes* e *Sisifo* sono indicati anche in un papiro che elenca i drammi euripidei.²⁹

Montana sostiene che la messa per iscritto dei testi teatrali in età classica si sia sviluppata fondamentalmente in quattro tappe.³⁰ In un primo momento è senz'altro avvenuta la stesura dell'autografo da parte del drammaturgo e sono stati prodotti dei copioni da consegnare agli attori per la rappresentazione teatrale; si presuppone anche la formazione di copie di consumo dell'opera che grossomodo erano contemporanee all'autore. In epoche posteriori, quando diviene abbastanza comune riproporre drammi precedenti, si formano nuovi copioni per le repliche e vengono prodotte anche copie di consumo.

²⁴ COLLART 1943, p. 23.

²⁵ Ricerca compiuta su LDAB in data 06/03/2021 con le chiavi "tragedia" e "greco".

²⁶ Ateneo, *Deipnosofisti*, XI, 496a-b.

²⁷ CROPP 2018, F4a, F5, F7, F8 e F9, pp. 199-207.

²⁸ PSI XII 1286 (TM 59817) e P. Oxy. 27 2455 (TM 59820).

²⁹ P. Oxy. 27 2456 (TM 59821).

³⁰ MONTANA 2016, p. 26.

Inoltre, a partire dall'età ellenistica in poi, nascono le edizioni filologiche, dalle quali deriva probabilmente la tradizione testuale dell'opera. Dei prodotti librari ipotizzati da Montana, non si è conservato quasi niente, se non possibili copioni "da riuso" e copie di lettura (oltre alla possibilità di copie da lettura derivate da copioni e viceversa);³¹ le prime tracce di tradizione diretta di testi tragici che si sono conservate fino ad oggi sono databili al massimo al III secolo a.C.

Nonostante siano stati molteplici i mezzi e le modalità di trasmissione che hanno coinvolto le produzioni librarie relative alle opere teatrali, vi sono alcune caratteristiche standard che coinvolgono tutti i testi tragici. Secondo la prassi scrittoria antica, le copie sono redatte in più colonne affiancate e in *scriptio continua*, senza la presenza di segni di interpunzione o altri segni lezionali, se non per sporadiche e discontinue attestazioni. In genere la disposizione del testo è κατὰ στίχον (talvolta fanno eccezione le antologie) e viene indicata la distinzione tra parti liriche e dialogate (o il semplice cambio di metro) attraverso rientri o sporgenze rispetto al margine sinistro. Talvolta sono presenti segni che indicano il cambio di battuta: la *paragraphos* è una linea orizzontale posta sotto la prima parola del verso in cui prende a parlare un nuovo interlocutore, mentre con il *dikolon* - un segno simile ai due punti - viene indicata la presenza di un'*antilabè*. In alcuni casi vengono poste nel margine sinistro o sopra i righe le cosiddette *notae personarum*, che indicano per lo più in forma abbreviata quale personaggio prende parola. Le sigle invece non servono a specificare i personaggi ma gli attori: A indica che la battuta spetta al protagonista, B al deuteragonista e Δ al tritagonista; proprio queste sigle sono ritenute tracce di un possibile uso della copia per la messinscena dello spettacolo. Su una decina di papiri drammatici che contengono questo tipo di sigle - tutti ascrivibili al III secolo d.C. - solo uno contiene un testo tragico, il *Cresfonte* di Euripide.³² La presenza di notazioni musicali, riscontrabile in almeno tredici frammenti drammatici (per lo più tragici) databili tra l'età tolemaica e quella romana,³³ fa presupporre che fossero stati destinati a una *performance*, anche se non si può individuare precisamente il contesto di esecuzione. Non è possibile stabilire con certezza a che epoca risalgano le musiche aggiunte a testo, ma risulta più probabile che siano contemporanee ai papiri su cui sono state trascritte. Altro indizio d'impiego in contesti performativi è la presenza di note registiche, che in genere forniscono informazioni di tipo acustico o relative al movimento degli attori, anche se quelle rinvenute nei papiri comici e tragici sono rare ed estremamente dubbie.³⁴ In ogni caso, i papiri che sono riconducibili con certezza ad un contesto pratico di allestimento di rappresentazioni teatrali sono esigue e si tratta di casi rari, perché non si può definire con sicurezza il loro contesto d'uso: infatti potrebbero anche essere selezioni di brani (o antologie) per la recitazione a teatro o a simposio, oppure copie destinate alla lettura e allo studio privato. Un caso interessante è rappresentato dal P. Oxy. 67 4546 (TM 68623), papiro databile tra il I secolo a.C. e d.C. e contenente i vv. 344-382 dell'*Alceste* di Euripide, privo di due versi corali e sette versi

³¹ Per un elenco di copie d'uso cfr. PERNIGOTTI 2009, pp. 307-309.

³² P. Oxy. 27 2458, III secolo d.C. (TM 59861).

³³ Vd. GAMMACURTA 2006; agli undici papiri presenti nella sua edizione, si possono aggiungere anche P. Louvre inv. E 10534 (II secolo d.C.) e P. Oxy. 53 3705 (III secolo d.C.).

³⁴ P. Oxy. 36 2746, II secolo d.C. (TM 59325), contiene testi tragici, probabilmente riconducibili ad Astidamante e a Licofrone, con indicazioni di regia.

di Alceste. Marshall sostiene che si tratti di una copia realizzata per la messinscena dell'opera nell'Egitto romano; questa attestazione papiracea gli ha permesso di avanzare considerazioni relative alla trasmissione dei testi tragici e alle fasi preparatorie dell'allestimento scenico. Dall'analisi del testo, emergerebbero errori derivati dalla dettatura a memoria del testo da parte dell'attore dopo una rappresentazione.³⁵ Inoltre, la presenza dei versi relativi esclusivamente ad Admeto, porta Marshall a ipotizzare un sistema di prove caratterizzato dalla formazione di copioni in cui venivano registrate solo le battute dell'attore a cui erano destinati, mentre le sceneggiature complete erano nelle mani del *didaskalos*.³⁶

1.3 La popolarità di Euripide

La quantità di materiale tragico perduto nell'arco dei secoli è immensa: basti pensare che dei tre tragici di età classica - gli unici di cui resta un buon numero di opere conservatesi per intero - sono giunti a noi in totale 33 drammi, che sono una minima parte di quelli a loro attribuiti, cioè 300. Come detto precedentemente, l'autore di cui si è conservato un numero maggiore di opere complete è Euripide, con 17 tragedie (considerando che il *Reso* è ormai ritenuto spurio, nonostante sia presente nei manoscritti) e un dramma satiresco, ma la discrepanza numerica potrebbe essere dovuta puramente al caso. Nove tragedie euripidee sopravvivono in un manoscritto medievale, il Laurenziano 32, 2, privo di scoli e in cui le opere sono ordinate alfabeticamente, da E a K: probabilmente si è conservato a partire da una raccolta più ampia che comprendeva tutti i drammi euripidei organizzati in ordine alfabetico. A differenza delle tragedie conservatesi nel Laurenziano, le altre dieci, presenti in un numero maggiore di manoscritti, sono il frutto della selezione scolastica operata nell'antichità; in generale, le tre opere più apprezzate nella storia della tradizione sono certamente *Ecuba*, *Fenicie* e *Oreste*, presenti in oltre 200 manoscritti. A prescindere dal numero di tragedie euripidee ricavate dai manoscritti medievali, che è almeno in parte legato ad un caso fortuito, l'importanza di Euripide nell'antichità è riscontrabile anche attraverso le scoperte papiracee: infatti, come è stato già detto all'inizio del capitolo, Euripide risulta secondo solo a Omero per quanto concerne la documentazione papiracea. Frammenti di papiro contenenti porzioni di testo euripideo giunti fino a noi sono datati a partire dal III secolo a.C. fino alla prima età bizantina.³⁷ La messa in scena delle opere di Euripide fino alla tarda antichità può spiegare una maggiore frequenza di trasmissione delle sue opere anche in età ellenistica e imperiale.

Gli studiosi ritengono che uno dei motivi principali per cui Euripide dopo la sua morte prevalse rispetto agli altri tragici e rimase un modello nell'arco dei secoli sia la sua capacità di produrre opere che rispondessero meglio alle esigenze dei tempi mutati: la sua apertura alla sperimentazione, l'attenzione alla retorica e alla morale e la capacità di esaltare i sentimenti umani sono solo alcune delle caratteristiche che permisero alle sue opere di riscuotere tanto successo nel pubblico. Secondo Collart la fama di Euripide in

³⁵ MARSHALL 2004, p. 31.

³⁶ MARSHALL 2004, p. 35.

³⁷ Nell'edizione di CARRARA 2009 sono raccolti tutti i frammenti di tradizione diretta delle opere di Euripide databili tra IV secolo a.C. e VIII secolo d.C.

Egitto era conseguenza di un preciso gusto del pubblico nei confronti della produzione letteraria: a tal proposito mette in evidenza delle caratteristiche comuni riscontrabili nelle tragedie euripidee e nel romanzo.³⁸ Gli aspetti che caratterizzano prevalentemente il romanzo di età ellenistica sono l'esotismo, il racconto di una storia favolosa e la presenza di intrighi amorosi, tutte caratteristiche che sono comuni anche a Euripide. Sempre in relazione al mutamento del gusto del pubblico nell'arco del tempo, si spiegherebbe la fama di cui godeva *Medea*, il cui personaggio doveva essere piuttosto famoso dal III secolo a.C. anche tramite le *Argonautiche* di Apollonio Rodio: la sua popolarità tra il pubblico egiziano era probabilmente legata alla frequente pratica di scienze occulte e al forte interesse nei confronti della magia. Proprio in virtù degli aspetti che rendono Euripide differente dai suoi predecessori e contemporanei, a partire dal IV secolo a.C. le opere tragiche vengono create seguendo le linee che egli aveva tracciato con le sue innovazioni nei soggetti e nella tecnica drammatica.

Ateneo racconta che Alessandro Magno, di cui il poeta aveva tessuto le lodi nell'*Archelao*, aveva declamato a un banchetto con i suoi ufficiali un episodio dell'*Andromeda*.³⁹ Callimaco testimonia che ai suoi tempi Euripide era diventato già un "classico" in Egitto, descrivendo la recitazione di alcuni versi delle *Baccanti* a scuola.⁴⁰

Il contesto scolastico deve essere stato fondamentale per la conservazione delle opere euripidee: dalla documentazione papiracea riconducibile a contesti d'istruzione, è ravvisabile la presenza di passi euripidei utilizzati per i diversi livelli di apprendimento. Uno dei documenti scolastici più importanti è il cosiddetto *Livre d'ecolier* (TM 59942), un libro scolastico su papiro databile alla fine del III secolo a.C. in cui sono presenti esercizi di vario livello: in esso sono presenti alcuni versi di *Ino* e delle *Fenicie*, trascritti sul papiro per far compiere agli scolari esercizi di lettura. L'importanza dei testi euripidei in contesti scolastici è riscontrata anche in un'iscrizione rinvenuta presso il Pireo: questa stele - datata intorno al 43/41 a.C. - registra la donazione da parte di un gruppo di efebi di un'edizione delle opere di Euripide e di Omero al Ptolemaion, che era una delle scuole della città e possedeva anche un'ampia biblioteca.⁴¹

Col tempo il numero di drammi popolari che continuarono a circolare deve essersi sempre più ridotto; inoltre, il divario cronologico tra pubblico e opera aumentava e probabilmente si conservarono maggiormente le opere di cui si possedevano commenti adeguati alla comprensione del testo. Barrett sostiene che la scrematura delle opere sopravvissute nei manoscritti medievali abbia avuto inizio a partire dal III secolo d.C. quando – con il passaggio da rotolo a codice – è divenuta consuetudine riunire più opere in un unico manoscritto.⁴²

³⁸ COLLART 1943, p. 26.

³⁹ Ateneo, *Deipnosofisti*, XII, 53.

⁴⁰ Antologia Palatina, VI, 310.

⁴¹ IG II² 1041.

⁴² BARRETT 1992, p. 53.

1.4 Fonti di tradizione indiretta e testimonianze

Capita molte volte che le opere non conservatesi tramite manoscritti o papiri riescano a sopravvivere in maniera più o meno estesa per mezzo delle fonti di tradizione indiretta, tramite commenti, citazioni, antologie, enciclopedie o manuali di grammatica. A differenza dei reperti papiracei, si tratta di una frammentarietà decisa e consapevole, dalla quale si possono ricavare dei vantaggi: infatti, grazie alla tradizione indiretta è possibile che il passo conservatosi possa essere inquadrato all'interno di un contesto preciso che permette di cogliere il senso generale dell'opera o di una parte di essa. Inoltre, la presenza di un frammento tragico in un'opera successiva è indice dell'apprezzamento da parte del pubblico nell'arco dei secoli e quindi fornisce informazioni anche relative al gusto dei lettori di una determinata epoca.

Tuttavia questo tipo di tradizione presenta anche dei problemi: infatti capita spesso che nel corso della tradizione indiretta vengano perse – o vengano volontariamente tralasciate - informazioni relative all'autore o al titolo dell'opera di cui viene menzionato il passo (una delle cause principali può essere il processo di epitomazione dell'opera che riporta la citazione), comportando grandi difficoltà nella sua identificazione, soprattutto se non è attestato in nessun'altra fonte; oltretutto, nell'atto di citazione del testo non è scontato che l'autore riporti il passo dell'opera rimandando al suo senso originario, dato che c'è anche la possibilità di una reinterpretazione, volontaria o meno.

Tra i principali strumenti che consentono di ricostruire la trama e gli aspetti principali di un'opera vi sono le *hypotheses* narrative (conservatesi tanto per mezzo di papiri quanto di manoscritti medievali) relative prevalentemente ai drammi euripidei e ad alcuni sofoclei. Una maggiore comprensione dello sviluppo narrativo della *fabula* e dei personaggi può avvenire – seppur con le dovute cautele, data la presenza di innumerevoli varianti mitiche – anche attingendo a opere che contengono racconti mitici: a tal proposito è utile menzionare la *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro, scritta tra il I secolo a.C. e il III secolo d.C., che è un riassunto in prosa di leggende e miti greci organizzati secondo un ordine genealogico e cronologico. È possibile raccogliere informazioni dello stesso tipo anche dalle *Fabulae* di Igino, una raccolta di storie mitiche databile tra I secolo a.C. e d.C., di cui però si è conservata solo una rielaborazione stratificatasi nell'arco dei secoli. Van Rossum-Steenbeek mette in evidenza il fatto che i racconti dello Pseudo-Apollodoro e di Igino presentano importanti somiglianze con le *hypotheses* narrative: giunge dunque alla conclusione che questi due autori non si siano serviti direttamente di tale materiale, ma abbiano invece utilizzato estratti, riassunti e commenti derivanti da questi.⁴³

Era abbastanza comune che i tragediografi latini d'età repubblicana riproducessero i modelli greci in maniera più o meno fedele, rifacendosi innanzitutto ai principali tragici di V secolo a.C.: a questo riguardo si possono menzionare opere come *Antigona*, *Aegisthus* (che corrisponderebbe alle *Coefore*) e *Clutemestra* di Accio o *Melanippa* di Ennio. Sembrano ricorrenti anche i riferimenti a opere di epoca successiva: sembrerebbe che *Hector Proficiscens* di Nevio sia modellato sull'*Ettore* di Astidamante e che

⁴³ VAN ROSSUM-STEENBEEK 1998, p. 28.

l'*Astianatte* di Accio possa aver preso a modello l'*Andromaca* di Antifone.⁴⁴ Tuttavia la presenza di esigui frammenti di tragedia romana e l'utilizzo di titoli differenti rispetto alle versioni greche comporta una certa difficoltà nell'identificare le opere romane con quelle classiche e post-classiche.

Altri importanti indizi riguardanti la messa in scena di un'opera possono derivare dai rinvenimenti archeologici: è piuttosto comune che alcune opere d'arte raffigurino scene riconducibili alle rappresentazioni teatrali, come accade nelle ceramiche dipinte, nelle pitture murali, nei mosaici e nelle sculture.⁴⁵ Tuttavia, bisogna tenere conto del fatto che, pur condividendo lo stesso argomento, arte e letteratura hanno due origini totalmente differenti e non sempre esiste una vera e propria dipendenza di una forma d'arte rispetto all'altra, pertanto si possono solamente rintracciare elementi comuni alla rappresentazione teatrale. Small sostiene che una delle maggiori differenze tra immagine e testo sia l'incapacità della prima di distinguere le fasi della trama e di stabilire relazioni di causa-effetto. L'artista perciò è portato a esprimere il contenuto narrativo inserendo diversi elementi della trama in un'immagine policronica, lasciando allo spettatore il compito di ricostruire la sequenza narrativa; in alternativa, soprattutto a partire dal IV secolo a.C. vennero sviluppate immagini prevalentemente monocroniche, in cui viene rappresentato invece il momento che precede il culmine della trama, creando *suspence* nello spettatore, che è portato a immaginare il momento finale. Egli inoltre specifica che le immagini di vasi risalenti al VII, VI e V secolo a.C. sono riconducibili a un contesto orale: pertanto il racconto viene assorbito dall'artista in una versione più sfumata e viene rielaborato, mantenendo una certa indipendenza iconografica; il progressivo diffondersi della circolazione libraria a partire dal IV secolo a.C. comporta invece una maggiore dipendenza dal testo scritto: in particolare, ciò è ravvisabile quando l'artista, soffermandosi su un passo particolare del testo, restringe il campo prospettico dell'immagine.⁴⁶

Tra le principali fonti testuali che hanno permesso la conservazione di un ampio numero di frammenti tragici è senz'altro degno di menzione Ateneo di Naucrati, che alla fine del II secolo d.C. scrisse i *Deipnosophisti*, un'opera che descrive un lungo dialogo compiuto da 29 sapienti in relazione a svariati argomenti: l'importanza di quest'opera risiede nel fatto che a qualsivoglia argomento menzionato dai sapienti seguono citazioni tratte da una grande mole di opere letterarie. È molto frequente che Ateneo risulti l'unica fonte esistente grazie a cui si sono conservati passi tragici: vi sono infatti 27 frammenti di Eschilo, 44 di Sofocle, 14 di Euripide e 72 di altri poeti classici e post-classici, oltre a 4 frammenti adespoti.⁴⁷ Per quanto concerne gli autori di V secolo a.C., è riscontrato un numero piuttosto elevato di frammenti riconducibili a Ione di Chio e ad Agatone, oltre a singoli frammenti di Pratina, Aristarco, Acheo, Filocle, Crizia e Diogene; tra gli autori di IV secolo a.C. ricorrono frammenti appartenenti ad opere di Cheremone, Agatone, Aristia, Aristarco, Carcino e Teodotto. Grazie ad Ateneo si sono conservati anche alcuni frammenti di tragedia ellenistica: degni di menzione sono il frammento relativo all'*Agone*

⁴⁴ XANTHAKI-KARAMANOU 1980, p. 27.

⁴⁵ Su questo punto vd. TRENDALL e WEBSTER 1971, WEBSTER 1962, GREEN e HANDLEY 1995.

⁴⁶ SMALL 2013, pp. 248-252.

⁴⁷ COLLARD 2007, p. 85.

di Pitone e i versi del *Menedemo* di Licofrone.

Molto elevato è il numero di frammenti tragici presenti anche nell'*Antologia*, scritta nel V secolo d.C. da Giovanni Stobeo con la finalità di preparare per suo figlio una vasta raccolta di estratti da autori antichi per esemplificare questioni etiche, filosofiche, politiche ed economiche. Grazie a quest'opera si conservano frammenti di alcuni autori di V secolo a.C., come Agatone, Crizia e Aristarco; per quanto concerne gli autori di IV secolo, sono riportati al suo interno frammenti di Astidamante, Carcino, Cheremone, Teodotto, Dionisio e Moschione. È molto probabile che Stobeo non conoscesse tutte queste opere direttamente e completamente, ma che facesse uso di antologie ed estratti di epoche precedenti.

Per quanto riguarda invece le informazioni inerenti ad autori e ai titoli dei loro drammi, una delle principali fonti è il lessico *Suda*, una raccolta enciclopedica di XI secolo d.C. in cui sono presenti voci biografiche che derivano dall'*Onomatologos*, un'opera biografica scritta nel VI secolo d.C. da Esichio di Mileto. Grazie a queste voci è possibile conoscere almeno i titoli di alcuni drammi di uno specifico tragediografo, anche se sono piuttosto ricorrenti gli errori relativi all'attribuzione delle opere. In particolare, confusioni ed errori sono sorti sia a causa della presenza di un numero abbastanza elevato di omonimi e delle ormai scarse conoscenze riguardo alla maggior parte di questi autori, sia probabilmente a seguito del processo di riorganizzazione del materiale dall'originale divisione per generi che si suppone avesse l'opera di Esichio.

Informazioni relative ai nomi degli autori, ai titoli dei drammi e alle vittorie, si sono conservate tramite iscrizioni. I *Fasti* (IG II² 2318) elencano vincitori, coreghi e poeti di agoni drammatici e ditirambici di ogni anno alle Dionisie, le *Didaskaliai* (IG II² 2319-2323a) sono un elenco di poeti e attori che in ciascun anno hanno partecipato a Dionisie e Lenee, con la menzione dei rispettivi titoli; infine, le *Liste dei vincitori* (IG II² 2325) consistono in un altro elenco in cui sono indicati poeti e attori che hanno partecipato a Dionisie e Lenee, con la menzione del numero di vittorie per ognuno. Queste ultime mettono in evidenza – come viene fatto notare da Kotlińska-Toma – il fatto che le rappresentazioni tragiche in età ellenistica dovessero essere ancora molto frequenti: se si tiene conto che vengono registrati come vincitori circa 50 tragediografi, che queste liste indicano solo chi effettivamente ha mai vinto un agone e che sono state rinvenute esclusivamente ad Atene e in piccole città, è chiaro che la produzione tragica in quel periodo dovesse essere particolarmente prolifica (a differenza di quanto hanno ritenuto gli studiosi per molto tempo).⁴⁸

⁴⁸ KOTLIŃSKA-TOMA 2016, p. 12.

CAPITOLO 2: PAPIRI TRAGICI NEL FAYUM

2.1 L'Egitto greco-romano

I primi significativi contatti tra il mondo greco e quello egiziano sono ravvisabili a partire dalla XXVI dinastia faraonica, quando i Greci entrano nelle dinamiche politiche ed economiche dell'Egitto: in particolare, i faraoni Psammetico I e Psammetico II si servirono di mercenari greci per attaccare i nemici al confine con i propri domini e ampliare i loro territori. Inoltre, tra il VII e il VI secolo a.C. vennero concessi ai Greci i primi insediamenti stabili e autonomi lungo le rive del Nilo: così il faraone Amasis permise loro di insediarsi nell'*emporion* di Naucrati, città lungo uno dei rami occidentali del delta del Nilo, rendendolo il centro principale nei rapporti commerciali con la Grecia; inoltre, diede ai Greci che vivevano negli accampamenti concessi da Psammetico – che erano per lo più Ioni e Cari – la possibilità di trasferirsi nella città di Menfi.

Dopo un lungo periodo sotto il dominio achemenide, con la conquista dell'Egitto da parte di Alessandro Magno viene inaugurata una nuova fase, caratterizzata da prosperità economica e culturale: alla sua morte, i territori dell'impero vennero spartiti tra i suoi generali e Tolomeo figlio di Lago nel 305 a.C. diviene re d'Egitto con il titolo di Tolomeo Sotèr, dando inizio alla dinastia tolemaica. Con i primi Tolomei è forte l'incoraggiamento all'immigrazione greca: coloni militari provenienti prevalentemente dal Mediterraneo orientale venivano attirati in Egitto attraverso la promessa di concessione di terre da coltivare. Alessandria, oltre ad essere divenuta capitale del regno, viene trasformata nel centro culturale di tutto il Mediterraneo tramite la fondazione del Museo e della Biblioteca: promuovendo la cultura greca tramite scienza e letteratura, i Tolomei cercano di legittimare il proprio potere.⁴⁹ Ai Greci vengono concesse posizioni di autorità all'interno del nuovo regno, pur essendo un gruppo di minoranza rispetto alla popolazione totale d'Egitto: quando il greco diviene la lingua ufficiale del regno, risulta più importante l'appartenenza culturale e linguistica al mondo greco che una vera e propria origine etnica, tanto che molti Egiziani ellenizzati riescono ad ottenere impieghi di comando in ambito militare e amministrativo.

La battaglia di Anzio nel 31 a.C. segna l'inizio del dominio romano in Egitto, rendendolo una provincia imperiale sotto il controllo di un prefetto di classe equestre nominato direttamente dall'imperatore: durante la prima fase di controllo romano c'è continuità rispetto all'età tolemaica nell'organizzazione burocratica e amministrativa della provincia. Tuttavia, la differenziazione tra Greci ed Egiziani tende a sfumare, in quanto gli abitanti della provincia vengono tutti identificati come "Egiziani", con un maggior riguardo nei confronti degli abitanti delle città greche di Alessandria, Naucrati e Tolemaide. La mancanza di funzionari romani che occupassero posizioni amministrative, porta necessariamente alla dipendenza dall'élite della provincia: per questa ragione l'ereditarietà delle terre diventa un importante strumento con il quale ottenere fedeltà da parte dei funzionari burocratici e delle forze militari.

⁴⁹ Per maggiori informazioni relative al programma culturale promulgato dai primi Tolomei in Egitto vd. MONTANA 2012.

Sulla base dell'analisi condotta da Rathbone, sembrerebbe che la popolazione in Egitto avesse raggiunto circa i 4 milioni di abitanti in età tolemaica, arrivando ad un numero di 5 milioni di abitanti intorno al I secolo d.C., per poi diminuire nuovamente a partire dal III secolo d.C.⁵⁰ Dell'intera popolazione che viveva in Egitto, una minima percentuale era composta da Greci: egli stima che nel III secolo a.C. solo il 10% della popolazione fosse di origine greca, ovvero 150.000 persone, mentre nel I secolo a.C. la percentuale sarebbe aumentata raggiungendo il 15%, probabilmente a causa dei matrimoni misti che resero più consistente il numero di individui considerati Greci.⁵¹

A partire dal III secolo d.C. l'Egitto subì un processo di urbanizzazione, pur essendo composto ancora prevalentemente da aree rurali: la maggior parte dei villaggi era costituita da un massimo di 1000 abitanti, ma altri erano composti addirittura da 4000 persone. È necessario porre una distinzione tra *poleis* e villaggi: le prime (a cui appartengono anche le *metropoleis*, ovvero le capitali dei *nomoi*) differiscono dai villaggi per una maggiore densità demografica, la presenza di un centro di potere (politico e religioso) e ampia dimensione del sito; alcuni villaggi però presentano edifici monumentali e un gran numero di individui, tanto che risulta difficile considerarli semplici villaggi e si tende a identificarli come "città di terzo grado". Riguardo l'urbanistica dell'Egitto greco-romano si hanno poche conoscenze per tre principali motivi: innanzitutto, si è riscontrata una certa continuità nella disposizione degli insediamenti antichi e moderni, dettata dall'andamento della piena annuale del Nilo. A questo bisogna aggiungere il fatto che intorno alla prima metà del XIX secolo lo sviluppo economico dell'Egitto ha comportato una forte antropizzazione e un grande processo di bonifica e di espansione delle terre vivibili, così che i siti antichi furono utilizzati per recuperare materiale da costruzione per i nuovi insediamenti e per ottenere *sebbakh* come fertilizzante. Infine, gli scavi condotti finora tendono a focalizzarsi prevalentemente sulla ricerca di papiri e non vengono quasi mai attuati su larga scala: ciò significa che vi è spesso il rischio di compiere delle generalizzazioni a partire dai pochi dati archeologici e da quelli papirologici. Oltretutto, la maggior parte dei resti scoperti nei siti è databile all'epoca romana, sia per ragioni legate alla conservazione degli strati più recenti, sia perché nel corso degli scavi è difficile che vengano raggiunti quelli più antichi.

2.2 Il Fayum dall'età tolemaica alla caduta dell'Impero Romano

L'area del Fayum è una vasta depressione di 2000 km² situata presso il lago Moeris nel Basso Egitto, più precisamente lungo la sponda sinistra del Nilo, che originariamente era una zona paludosa, tanto che veniva chiamata dagli antichi ἡ Λίμνη, ovvero "La palude". I primi interventi di recupero di questo territorio vennero attuati su ordine di Tolomeo I tramite opere di bonifica, che vennero proseguite e ampliate da Tolomeo II, sotto il governo del quale questa regione ebbe un ampio sviluppo. Egli fece approntare un sistema idrico molto complesso formato da canali e dighe per riuscire a incrementare la produttività agricola in Egitto. Questo *nomos* venne dedicato dal re alla sorella, nonché moglie, Arsinoe II e per questa ragione prese il nome di Arsinoite, la quale a sua volta fu

⁵⁰ RATHBONE 1990, p. 123.

⁵¹ RATHBONE 1990, p. 113.

suddivisa in tre *merides* - Themistos, Herakleides e Polemon - governate ciascuna da uno *strategòs*; un'ulteriore suddivisione amministrativa consiste nella formazione di toparchie e villaggi, guidati rispettivamente da toparchi e comarchi.

Tutte le terre del *nomos*, così come nel resto del regno, appartenevano al re, il quale manteneva il possesso diretto di alcune, mentre altre venivano distribuite come compenso a militari e funzionari regi: gli usufruttuari delle terre arsinoitiche venivano definiti catèci; a costoro il re donava terre che originariamente erano povere e incolte a patto che le rendessero produttive. Sulla base dei dati relativi alla composizione degli abitanti nell'Arsinoite a metà del III secolo a.C., Rathbone ha notato che su 30.000 individui di sesso maschile, il 20% era costituito da catèci greci,⁵² cifra che corrisponde circa a 6500 persone.⁵³ Così, sotto i Tolomei la terra coltivabile del Fayum venne quasi triplicata, passando da 450 a 1200 km²: secondo la maggioranza degli studiosi l'opera di bonifica è stata attuata durante la prima età tolemaica tramite una regolazione del flusso d'acqua che dal canale di Giuseppe (collegato direttamente al Nilo) giungeva nell'ampia depressione tramite la località di Lahun, dove era presente un dislivello; questo processo durò dai 20 ai 40 anni, fino a che non vennero diminuite le aree occupate dal lago Moeris, che doveva essere già di dimensioni ridotte a causa della scarsità di piogge africane. Anche se non è ancora chiaro il preciso funzionamento del sistema idrico, è probabile che alcuni canali avessero la funzione di portare acqua dolce del Nilo nelle aree laterali della depressione, mentre altri dovessero drenare le acque che stagnavano e che impedivano la coltivazione delle terre facendole defluire verso il lago. Alcuni studiosi ritengono invece che il Fayum fosse già prosciugato da tempo e che i Tolomei dovettero esclusivamente organizzare i canali per la fertilizzazione delle terre.⁵⁴ Gli enormi progressi condotti sotto i primi Tolomei nelle terre del Fayum sono stati condotti innanzitutto per la necessità di sostenere i nuovi coloni, nonché di far fronte alla crescente popolazione urbana e al mercato di esportazione nel Mediterraneo più che al miglioramento della produttività agricola; la maggior parte dei nuovi agricoltori insediatisi nelle terre arsinoitiche furono egiziani.

Facendo una stima di 620 persone per villaggio e di 100 villaggi, è stato calcolato che all'inizio del III secolo a.C., cioè nelle prime fasi di riorganizzazione del territorio, la popolazione del *nomos* doveva essere costituita da 60.000 abitanti, con una densità di 50 persone per km². Successivamente, l'incremento agricolo ha provocato un forte ampliamento dei villaggi preesistenti e la nascita di nuove fondazioni. È soprattutto nel Fayum che si riscontra la presenza di alcuni villaggi grandi tanto quanto le più piccole città del regno: ne è un esempio Philadelphia, di circa 10.000 *arouras*, che spesso viene infatti definita *polis* nei documenti presenti, ad esempio, nell'archivio di Zenone.

Le rovine dei siti archeologici nel Fayum sono state rinvenute prevalentemente nelle aree laterali della regione, mentre nel centro non esistono tracce di centri urbani: ciò probabilmente è dovuto al fatto che c'è sempre stata una forte antropizzazione e

⁵² Per un'analisi dettagliata dei 6475 catèci greci dell'Arsinoite noti tramite le testimonianze papiracee cfr. CANDUCCI 1991, pp. 121-216.

⁵³ RATHBONE 1990, p. 113.

⁵⁴ RATHBONE 1990, pp. 111-112.

un'intensa coltivazione di quelle terre che hanno comportato la distruzione dei resti più antichi. Le planimetrie dei siti del Fayum risultano molto differenti le une dalle altre, cosa che dimostra la mancanza di un vero e proprio progetto unitario e standardizzato istituito a seguito della bonifica dell'area. Tutte le città tendono ad essere organizzate su strade ortogonali, creando un centro abitato dalla forma ellittica che presenta uno dei due assi lungo il doppio rispetto all'altro; la disposizione degli edifici, che sono collegati alle strade principali tramite piccole vie irregolari, risulta tuttavia priva di un modello preciso. I templi venivano isolati rispetto al resto dall'abitato tramite la presenza del *temenos*; il *dromos* era la via di accesso al tempio, piuttosto ampia e lastricata. Non si sono riscontrate grandi differenze nella costruzione di edifici pubblici e privati, tanto che risulta difficile identificare gli uni rispetto agli altri e le loro caratteristiche architettoniche restano ignote. Le abitazioni domestiche sono costruite con mattoni crudi e fango: ciascuna casa è isolata (cioè priva di muri in comune con altre case), è costruita su più piani e spesso possiede anche una cantina o un vano sotterraneo, nonché uno spazio aperto al di fuori di essa. Le tecniche architettoniche e di costruzione degli edifici non sembrano aver subito l'influenza greca e romana, ma sembrano improntate maggiormente alla tradizione egiziana. Per quanto riguarda le necropoli, esse vengono rinvenute generalmente in località più distanziate rispetto ai siti urbani, lontano dalle coltivazioni e in direzione del deserto.

Tra le città più importanti bisogna ricordare l'antica capitale del *nomos*, che corrisponde all'odierna Medinet el-Fayum e che era il fulcro economico, religioso e amministrativo dell'intera area. Essa assunse diversi nomi nel tempo: l'antichissima Šdt, che pare risalire alla prima dinastia faraonica e che divenne particolarmente fiorente durante la XII dinastia, prese il nome di Crocodilopolis, attribuito dagli antichi greci e rimasto tale dal III secolo a.C. fino almeno a tutto il II secolo a.C. Dopo la morte di Tolomeo Evergete II (116 a.C.) venne attribuito alla città il nome Ptolemais Evergetis, anche se resta dubbio se ricondurre il nome a Evergete I o Evergete II; in epoca romana iniziò in maniera graduale a comparire il nome Arsinoe, che è rimasto quello maggiormente utilizzato per indicare la capitale dell'Arsinoite.⁵⁵ Per quanto riguarda le conoscenze archeologiche della capitale, le informazioni sono davvero scarse: nonostante i papiri documentari testimonino la presenza di innumerevoli edifici pubblici, non si conosce la loro disposizione nel sito.

In generale, gli studiosi tendono a ritenere che con la crisi che interessò l'Impero Romano nell'arco del III secolo d.C., quando, a seguito della morte di Alessandro Severo, si avvicendarono numerosi imperatori che venivano eletti direttamente dalle truppe militari, vi sia stato un progressivo decadimento della regione del Fayum. In particolare, il deterioramento del sistema idrico nella regione avrebbe portato all'abbandono dei villaggi, anche se non tutti gli studiosi sono concordi nel ritenere che si sia registrato un decadimento generalizzato, dimostrando tramite resti papiracei e archeologici che alcuni villaggi del Fayum, nonostante un ridimensionamento, hanno continuato ad essere abitati fino ad epoche successive.

⁵⁵ CASARICO 1995, pp. 133-135.

A partire dall'analisi dei papiri documentari provenienti da Theadelphia e Philadelphia, Rostovtzeff sosteneva che nell'arco del III secolo d.C. vi fosse stato un progressivo spopolamento delle terre e il conseguente degrado del sistema idrico, nonché l'aumento di rifiuti provocato dalla presenza di maggiori terreni improduttivi;⁵⁶ tuttavia egli tendeva a compiere una generalizzazione a partire esclusivamente dai dati papirologici riscontrati in due siti i cui resti archeologici risultano così scarsi da non permettere di confutare o confermare le informazioni ricavate dai papiri. Gli studi condotti da Boak sui registri di tasse rinvenuti a Karanis lo portarono a sostenere che all'inizio del IV secolo d.C. il villaggio diminuì nelle dimensioni a seguito di una forte riduzione della popolazione, ma resistette declinando gradualmente fino alla definitiva scomparsa a metà del V secolo.⁵⁷ Nuovi studi vengono condotti da van Minnen nei siti di Karanis e Soknopaiou Nesos, che lui stesso riteneva dovessero essere considerati "deserted villages", ovvero villaggi abbandonati, ipotizzando un processo analogo a quello riscontrato nei villaggi medievali in Europa.⁵⁸ Mentre nel villaggio periferico di Soknopaiou Nesos la popolazione si ridusse notevolmente a partire dall'inizio del III secolo d.C., fino all'abbandono di quest'area verso la metà dello stesso secolo a causa del decadimento del regime di irrigazione, Karanis riuscì ancora a sopravvivere fino al V secolo. Non tutti gli studiosi sono stati concordi con van Minnen nel ritenere che Karanis avesse iniziato un processo di decadimento nel V secolo d.C., soprattutto in relazione al fatto che in quel periodo viene registrato un numero molto alto di preti e diaconi nel villaggio, che fa supporre ancora una sua sostanziale occupazione. A tal proposito, un papiro contenente una lista di nomi per villaggio databile intorno al primo periodo islamico (VII-VIII secolo), testimonia ancora la presenza di un numero - seppur esiguo - di abitanti a Karanis, dimostrando una sopravvivenza oltre il V secolo d.C. del villaggio. Anche Tebtynis, situata a sud del Fayum, dimostra che l'abbandono dei villaggi del Fayum intorno al III secolo d.C. non fu generalizzato: infatti mostra tracce di insediamento anche sotto il dominio islamico e venne abbandonata solo a partire dall'XI secolo d.C.

2.3 Papiri letterari nel Fayum

Il particolare interesse riscontrato nei confronti della zona del Fayum da parte degli studiosi è legato principalmente al gran numero di documenti letterari trovati in questa regione. La maggior parte dei frammenti papiracei provenienti dall'Arsinoite è stata comprata da privati e istituzioni europee e americani tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo tramite venditori locali e per questo motivo spesso risulta difficile stabilire la località di provenienza. In genere, qualora i papiri siano stati acquistati in località prossime a un sito antico, si considera proprio quel sito il luogo di provenienza. A partire dal XX secolo iniziarono anche le prime importanti campagne di scavo con metodi più scientifici: tra i siti archeologici ampiamente scavati, quelli da cui sono state ricavate molte informazioni sia archeologiche che papirologiche sono Karanis e Soknopaiou Nesos, oltre a Bakchias e Tebtynis. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, alla

⁵⁶ ROSTOVITZEFF 1926, p. 567.

⁵⁷ BOAK 1955, p. 162.

⁵⁸ VAN MINNEN 1995, p. 41.

pubblicazione dei papiri non ne segue una relativa ai siti di ritrovamento, anche se ciò permetterebbe di indagare più a fondo e di ricavare maggiori e più dettagliate informazioni di contesto, come la possibile identificazione dei loro proprietari. Infine, numerosi testi sono stati recuperati da cartonnage o riempitivi di mummie presenti nelle necropoli: ragionevolmente si tende a ritenere che spesso, quando vengono ritrovati più papiri letterari riutilizzati come cartonnage di una stessa mummia, essi possano provenire da una biblioteca abbandonata e appartengano ad uno stesso proprietario. A tal proposito, l'elevata percentuale di papiri letterari estratti da cartonnage a El Hibeħ ha portato a ipotizzare la loro provenienza da una biblioteca scartata. Maltomini, concentrandosi su un gruppo di dieci papiri (tre documentari e sette letterari) che provenivano dalle mummie 68, 69 e 70, arriva alla seguente conclusione: i testi letterari sono stati riutilizzati dapprima in uffici di una toparchia settentrionale - dato che in tutti è presente un testo documentario sul retro di quello letterario - e in seguito sono stati reimpiegati per la produzione di cartonnage insieme ad altri papiri documentari.⁵⁹ Applicando lo stesso metodo a tutti i papiri letterari rivenuti a El Hibeħ si potrà giungere a conclusioni più specifiche: in particolare, analizzando la relazione tra il testo presente sul retro dei papiri letterari e gli altri papiri documentari, si potrebbe chiarire meglio dove sia avvenuto il loro riutilizzo e determinare se provengano o meno dalla stessa biblioteca.

L'elevato numero di papiri letterari scoperti nel *nomos* arsinoitico ha destato un forte interesse negli studiosi, soprattutto in relazione al fatto che i siti scavati sono prevalentemente villaggi e quindi la maggior parte della popolazione è rurale e non particolarmente alfabetizzata. Una spiegazione plausibile può essere rintracciata nel fatto che un'ampia componente greca (sia nelle aree rurali che in quelle urbane) deve aver influenzato gli abitanti di queste terre nella conoscenza della cultura letteraria greca. Inoltre, l'Arsinoite era caratterizzata dalla presenza di villaggi così grandi da poter essere paragonati a piccole città: questo può aver comportato una differenziazione sociale al loro interno e la volontà di distinguersi da parte dell'élite locale anche in campo culturale.

Tra i principali proprietari di testi letterari si riscontrano per lo più i funzionari pubblici dei villaggi che, occupandosi della gestione amministrativa e burocratica di una precisa area, sono generalmente abbastanza istruiti. A tal proposito, un esempio significativo proviene da Karanis, dove un esattore delle tasse di nome Sokrates possedeva nella sua dimora (B17) numerosi testi letterari e metteva in mostra la loro conoscenza: in un registro per il pagamento delle tasse egli traduce scherzosamente il nome di un contribuente egiziano servendosi di un *hapax* callimacheo tratto dagli *Aitia*, di cui è stata trovata una copia nella casa adiacente alla sua (B2), motivo per cui van Minnen ha ipotizzato che il vicino possa aver prestato quest'opera letteraria a Sokrates.⁶⁰ In alcuni casi anche i veterani possono aver contribuito all'incremento della cultura letteraria, come Iulius Niger, residente a Karanis, a cui viene attribuito un archivio contenente papiri documentari e letterari; tuttavia van Minnen mette in discussione che i testi letterari fossero realmente utilizzati dalla famiglia di Iulius Niger e immagina che potessero essere stati acquistati come rotoli da riciclo.⁶¹ Un importante contesto nel quale venivano raccolti

⁵⁹ MALTOMINI 2019, pp. 145-160.

⁶⁰ VAN MINNEN 1994, pp. 244-246.

⁶¹ VAN MINNEN 1998, p. 132.

e conservati numerosi testi è quello religioso; a tal proposito, a Soknopaiou Nesos e a Tebtynis sono stati rinvenuti testi letterari vergati sia in greco che in egiziano. In quello che si presume essere il deposito della biblioteca del tempio di Tebtynis è stata rinvenuta una quantità considerevole di papiri: non è chiaro se fossero stati conservati in quel luogo quando erano ancora in uso o meno, ma la presenza di testi scritti su papiri riutilizzati e di testi incompleti fanno propendere maggiormente per l'idea che fosse un deposito di natura secondaria.⁶² Le conoscenze relative ai papiri di Soknopaiou Nesos riconducibili a questo contesto sono ancora scarse a seguito della mancanza di un'indagine accurata al riguardo. Un altro importante contesto che ha contribuito alla conservazione di opere letterarie è sicuramente quello 'scolastico', dato che è molto frequente la trascrizione di passi più o meno estesi e complessi in base al livello di istruzione e al tipo di esercizio che veniva richiesto agli studenti. A Soknopaiou Nesos sono stati rinvenuti testi letterari greci molto simili ad altri in demotico: questo ha portato a ipotizzare che fossero connessi ad attività educative all'interno delle famiglie di sacerdoti. A Karanis è stato riscontrato un numero elevato di *ostraka* su cui sono riportati esercizi scolastici contenenti passi letterari, ma in questo caso la mancanza di un testo corrispondente in demotico ha fatto propendere più per la possibilità della presenza di scuole private non riconducibili direttamente all'istruzione di famiglie sacerdotali, bensì rivolte a coloro che potevano permettersi di istruire i propri figli e di far loro imparare a scrivere e leggere il greco. Tuttavia, quelli appena descritti sono casi minoritari, mentre la stragrande maggioranza della popolazione era analfabeta, o al massimo conosceva il demotico: infatti, è più frequente il rinvenimento di papiri documentari, che ciascun individuo doveva conservare per dimostrare di possedere una proprietà o di aver effettuato dei pagamenti; il libro invece, oltre ad avere un costo abbastanza elevato, non aveva alcuna finalità per artigiani o agricoltori senza istruzione e incapaci di leggere.

Facendo un prospetto dei testi letterari greci presenti nei principali villaggi del Fayum è stato notato come sia ampia la quantità di papiri contenenti il testo omerico, in totale 217: la percentuale di papiri omerici in quest'area risulta di un numero leggermente superiore rispetto al resto d'Egitto. Inoltre, tra gli autori che compaiono nei papiri letterari arsinoitici sono presenti figure interessanti come Alceo (sia il poeta lirico che quello epigrammatico), Alcidamante, Apollodoro di Atene, Aristotele, Astidamante, Caritone, Ditti Cretese, l'imperatore Adriano, Erodoto (l'autore di testi di medicina), Nicandro, Teopompo e Ulpiano. Partendo dalle 10 principali località arsinoitiche in cui sono stati rinvenuti papiri letterari, viene proposta da van Minnen la seguente tabella, in cui viene indicata la distribuzione geografica dei papiri greci letterari nel Fayum.⁶³

⁶² RYHOLT 2019, p. 400.

⁶³ Cfr. VAN MINNEN 1998, p. 114; compiendo una nuova ricerca (01/03/2012) su LDAB con la chiave di ricerca "greco" e ciascun sito indicato da van Minnen, risulta che il numero di papiri a Tebtynis, Soknopaiou Nesos, Karanis e Narmouthis sia incrementato molto, mentre per le altre località la quantità di papiri è pressoché rimasta uguale. Nonostante il generale aumento di reperti papiracei noti, resta invariata la proporzione relativa alla loro distribuzione nei differenti siti.

Località	Numero di libri
Tebtynis	94 (23 incerti, 16 da cartonnage)
Soknopaiou Nesos	40 (11 incerti)
Karanis	67 (4 incerti)
Narmouthis	16 (1 incerto)
Theadelphia	29 (5 incerti)
Philadelphia	27 (6 incerti)
Hawara	12 (1 incerto)
Bakchias	9
Euhemereia	7 (1 incerto)
Kerkeosiris	2

A Tebtynis, dove è stato rinvenuto il numero più elevato di papiri letterari, una gran quantità di frammenti è stata scoperta presso una struttura definita “cantina dei papiri”, nella quale si sono conservati documenti molto eterogenei, tra i quali i *dossier* di tre differenti famiglie: è stato dimostrato da Gallazzi che verosimilmente si tratta di un deposito secondario di materiale combustibile.⁶⁴ Come già detto precedentemente, un’ingente quantità di papiri proviene anche dal deposito della biblioteca del tempio: sono stati rinvenuti circa quattrocento papiri letterari in egiziano e in greco, i quali si suddividono prevalentemente in testi cultuali, scientifici e narrazioni storiche; i papiri greci all’interno della biblioteca - di cui è difficile stabilire ancora il numero - comprendono principalmente opere di astrologia e medicina, oltre ad almeno una copia di Omero. Per quanto riguarda il sito di Soknopaiou Nesos, Turner sostiene che esso potrebbe essere il luogo di provenienza della collezione dei papiri di Aberdeen (circa 40),⁶⁵ ma van Minnen ha preferito escludere questi frammenti in quanto la loro aggiunta risulterebbe troppo dubbia a seguito del fatto che non c’è una prova sicura relativa alla loro provenienza. Tra i testi letterari che si suppone derivino da un contesto scolastico, alcuni sono stati trascritti sia in greco che in demotico e ciò viene spiegato con la possibilità dell’esistenza di una scuola per giovani sacerdoti. A Karanis gli studi condotti dall’università del Michigan hanno permesso di compiere un’analisi più precisa dei papiri ricollegandoli con maggior precisione ai luoghi di rinvenimento, così da riuscire talvolta a ottenere maggiori informazioni relative ai loro proprietari. L’archivio del veterano Iulius Niger contiene un buon numero di papiri letterari, tra cui un testo di logica, un brano con notazioni musicali (TM 63552, di cui tratterò più approfonditamente in seguito) e un frammento omerico; dato che risulta poco credibile l’interesse da parte di un veterano nei confronti di opere riguardanti la logica e la musica e in relazione al fatto che il papiro omerico è stato riutilizzato per una ricevuta, è più probabile che essi siano stati acquistati come carta straccia. Anche nella dimora dell’esattore di tasse Sokrates sono state rinvenute alcune opere letterarie, tra cui gli *Acta Alexandrinorum* e gli *Epitrepontes* di Menandro. Numerosi sono i testi scolastici rinvenuti nel villaggio, contenenti le favole di Esopo, passi omerici, tabelle matematiche, nomi con le parti del corpo e sillabari. A

⁶⁴ GALLAZZI 1990, p. 284.

⁶⁵ TURNER 1939, prefazione.

Theadelphia sono stati trovati un frammento di Alceo e alcuni commenti a testi filosofici, in particolare ad Aristotele; molti testi letterari, come alcuni passi omerici o un frammento di Demostene, fanno parte dell'archivio di Eronino, databile tra II e III secolo d.C.: i papiri contenenti queste opere sono stati riutilizzati per trascrivere sul *verso* delle lettere, perciò è altamente probabile che il luogo in cui sono stati trascritti i testi non corrisponda al sito di rinvenimento. A Philadelphia sono stati scoperti numerosi testi letterari trascritti su *ostraka* che in un primo momento si riteneva appartenessero ad un contesto scolastico; tuttavia, la presenza di un finto epitaffio a un certo Kleitorios, che tramite papiri documentari è stato riconosciuto come il possibile proprietario di una tenuta (e non un maestro o un allievo), ha portato gli studiosi a propendere maggiormente per l'ipotesi di un archivio di un amministratore. In tal caso, questi testi letterari possono essere stati utilizzati come materiale didattico per i suoi impiegati o semplicemente sono stati trascritti affinché lui stesso ne usufruisse privatamente. Dall'archivio di Zenone (III secolo a.C.) risulta abbastanza evidente un forte interesse nei confronti della musica e del teatro: infatti, non solo è presente un testo letterario con annotazioni musicali (TM 65678, di cui tratterò più avanti), ma nei documenti privati vengono menzionati un musicista (Eracleoto), una citareda (Satira) e un attore comico (Mikione). La maggior parte dei papiri letterari di Hawara sono stati scoperti da Flinders Petrie durante i suoi scavi nella necropoli: tra i rinvenimenti più importanti bisogna menzionare una copia di lusso del testo omerico che è sicuramente riconducibile ad un abitante appartenente all'élite urbana; un altro testo interessante è la *Periegesi dell'Attica*, che presuppone un proprietario particolarmente colto. Anche nelle necropoli di Gurob e Ghoran è stato rinvenuto un numero piuttosto cospicuo di papiri letterari; tuttavia, non vengono presi in considerazione da van Minnen in quanto questi ritrovamenti non trovano corrispondenza nei rispettivi centri urbani: infatti, la presenza di rinvenimenti papiracei nelle necropoli di una città non è per forza indice del fatto che questi provengano dalla città stessa e quindi i dati risulterebbero falsati. In ogni caso, a Gurob sono stati scoperti 20 papiri letterari databili al III secolo a.C. e a Ghoran 8, la cui datazione oscilla tra III e II secolo a.C. È piuttosto comune che intere biblioteche abbandonate vengano riutilizzate per fabbricare cartonnage di mummia: a tal proposito, sia per Gurob che per Ghoran non si può escludere che i papiri letterari rinvenuti - ascrivibili tutti allo stesso periodo cronologico - appartenessero a due biblioteche.

2.4 Papiri tragici nel Fayum

Teresa Morgan, servendosi del Leuven Database of Ancient Books, nel 2003 ha riportato i dati relativi al numero di testi tragici presenti in tutto l'Egitto e sono state indicate dal sistema 301 voci sotto "tragedia", di cui 249 riconducibili ai tre tragediografi principali: Euripide risulta di gran lunga il più popolare con 176 testi, di Sofocle ne sono stati scoperti 38 e di Eschilo 35.⁶⁶ La cronologia di questi papiri, ipotizzabile nella maggior parte dei casi su basi paleografiche, mostra una distribuzione eterogenea nell'arco dei secoli; è interessante notare che, compiendo lo stesso procedimento di ricerca solo in relazione ai papiri tragici provenienti dal Fayum, in proporzione viene riscontrata la stessa tendenza

⁶⁶ MORGAN 2003, p. 187.

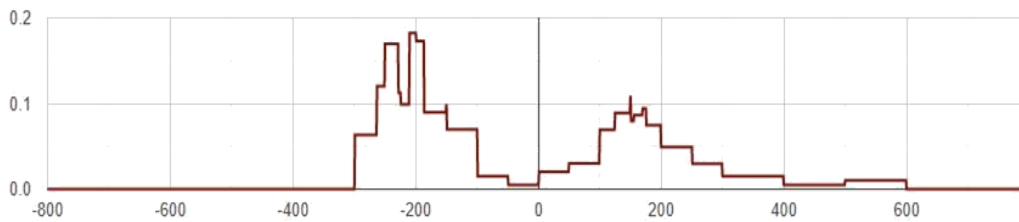
nel numero di papiri che si sono conservati durante l'ampio arco temporale riconducibile all'età tolemaica, alla dominazione romana e al periodo immediatamente successivo.

Tramite la ricerca in LDAB condotta esclusivamente per rintracciare i papiri tragici provenienti dal Fayum,⁶⁷ è emerso il numero di 39 documenti, dei quali due sono da scartare per un errore del sistema (mi riferisco ai papiri riconducibili ai codici TM 65785 e TM 59731). Quasi la totalità dei testi è riportata su papiro e 13 frammenti sono stati reimpiegati per la produzione di cartonnage di mummia; solo due testi letterari sono stati trascritti su pergamena e due su *ostrakon* (i primi sono stati rinvenuti entrambi ad Arsinoe, mentre i secondi a Philadelphia). Di seguito sono riportate due tabelle che rappresentano la distribuzione di questi papiri in base alle principali località del *nomos* arsinoitico e nell'arco dei secoli.

Località	Numero di papiri
Fayum	9
Philadephia	6
Gurob	5
Arsinoe	4
Soknopaiou Nesos	4
Tebtynis	4
Ghoran	3
Karanis	2

Datazione	Numero di papiri
III a.C.	9
III/II a.C.	4
II a.C.	6
II/I a.C.	1
I a.C./I d.C.	1
I d.C.	1
I/II d.C.	2
II d.C.	4
II/III d.C.	5
III d.C.	1
IV d.C.	1
IV/V d.C.	1
VI d.C.	1

⁶⁷ In data 01/03/2010 è stata eseguita la ricerca utilizzando le chiavi “tragedia”, “greco” e “Arsinoite”.



Trismegistos, chronological overview

Come detto precedentemente, molti papiri sono stati acquistati da privati tramite una compravendita con mercanti locali e pertanto non è sempre facile stabilire il luogo di provenienza di ciascuno di essi: infatti, un buon numero di papiri viene classificato genericamente sotto la località “Fayum”, poiché si ipotizza che provengano da questa regione, ma non si conosce con certezza il luogo in cui sono stati ritrovati, né tanto meno quello in cui sono stati prodotti. Per quanto riguarda i restanti, essi sono distribuiti in maniera abbastanza omogenea in diversi siti, nonostante una quantità leggermente superiore sia riscontrata a Philadelphia (due dei papiri tragici rinvenuti in questo sito appartengono all’archivio di Zenone).

La distribuzione dei papiri nei secoli mette in evidenza delle possibili tendenze culturali che caratterizzarono l’area del Fayum durante il periodo greco-romano e nei secoli successivi. Il consistente numero di papiri che vengono datati tra III e II secolo a.C. testimonia un buon interesse nei confronti delle opere tragiche. Secondo Collart, l’aumento di papiri tragici in questi secoli in tutto l’Egitto può essere spiegato anche grazie alla nascita di associazioni professionali che a partire dal III secolo a.C. riunirono artisti di ogni genere (attori, musicisti, poeti, cantanti, truccatori, costumisti ecc.), contribuendo alla diffusione delle opere tragiche.⁶⁸ La nascita di queste organizzazioni e l’aumento degli agoni che ottennero lo *status* di “concorsi sacri” mette in evidenza il fatto che l’interesse nei confronti delle rappresentazioni teatrali in epoca ellenistica era ancora molto elevato e pertanto è plausibile il fatto che si sia conservato un numero piuttosto elevato di papiri tragici databili a quel periodo. Un altro motivo può essere ricondotto al fatto che, come racconta Galeno, sotto Tolomeo Evergete era stata ricopiata la raccolta dei tre tragediografi di età classica fatta redigere da Licurgo e questo deve aver comportato la creazione di più copie che si sono diffuse nelle città e nei villaggi.⁶⁹ Nei secoli successivi viene registrato un declino, che probabilmente è stato provocato dalle continue guerre dinastiche sotto i Tolomei e dal sopraggiungere del dominio romano; con la stabilizzazione dell’Impero Romano e grazie all’influenza della seconda sofistica, tra il II e il III secolo d.C. si nota un nuovo aumento di ritrovamenti, indice di una rifioritura della cultura letteraria nel Fayum a causa di un rinnovato interesse da parte del pubblico. A partire dal IV secolo d.C. sono davvero scarsi i ritrovamenti di questo genere letterario: questo dato ha fatto ipotizzare una drastica diminuzione della lettura di opere tragiche, eccezion fatta per piccoli gruppi di persone altamente colte. In riferimento a questo processo di riduzione di testi tragici, Teresa Morgan mette in evidenza il fatto che lo

⁶⁸ COLLART 1943, p. 29.

⁶⁹ Galeno, *In Hippocratis librum III epidemiarum commentarii III*, 606-607.

stesso Dioscoro di Afrodito, notaio e poeta vissuto nel VI secolo d.C., fa solo due riferimenti alla tragedia nelle sue poesie, mettendo in evidenza come in quel periodo probabilmente vi fosse scarso interesse nei confronti di tal genere in tutto l'Egitto.⁷⁰ Questo progressivo declino - che non ha interessato solo la diffusione di opere tragiche, ma è osservabile per tutti i generi letterari - deve essere stato provocato dal dilagare di una sempre più forte crisi economica e dal peso delle liturgie imposte dal dominio romano, che fecero decadere lentamente le famiglie borghesi, le quali erano il gruppo prevalentemente coinvolto nella diffusione della cultura letteraria greca in Egitto; inoltre, l'avvento del cristianesimo e la disapprovazione nei confronti degli spettacoli teatrali contribuirono ad arrecare un duro colpo alla tragedia.

Passando ad analizzare il contenuto dei papiri tragici rinvenuti nel Fayum, si possono fare alcune considerazioni. Innanzitutto, spesso accade che in un unico frammento siano contenuti diversi passi provenienti da varie tragedie e testi di altro genere: queste attestazioni sono riconducibili alla presenza di un cospicuo numero di antologie, circa il 25% dei papiri. In tutti i frammenti considerati antologie è presente almeno un testo riconducibile ad un'opera euripidea, eccezion fatta per un'antologia con due brevi brani appartenenti ad una o forse due differenti tragedie adespote (TM 63772, di cui tornerò a trattare più approfonditamente nella parte finale). Entrambi i testi tragici che si sono conservati su *ostrakon* sembrano appartenere a delle antologie (TM 59946 e TM 62676). Tra gli autori che vengono accostati ai testi tragici in questi frammenti si ricordino Menandro, Teofrasto, Demostene, Teognide, Omero, Esiodo, Anassimene di Lampsaco e Stratone.

Tra le antologie, un discreto numero deve essere probabilmente associato ad un contesto scolastico, così come alcuni papiri che vengono ritenuti esercizi scolastici: infatti, dopo aver imparato a leggere e scrivere, era piuttosto comune che agli allievi venissero assegnati passi di poesia da imparare e da trascrivere, con una particolare predilezione per Omero, Euripide e Menandro. Tra i testi scolastici degni di menzione provenienti dal Fayum, risulta interessante il cosiddetto "livre d'écolier", un libro scolastico che è composto da esercizi suddivisi per livelli: inizia con un sillabario, un elenco di mesi, numeri, monosillabi, nomi di divinità e sostantivi polisillabici, mentre la seconda parte del libro è costituita da un'antologia di brani poetici, tra i quali sono presenti le *Fenicie* di Euripide.

Tra i papiri tragici provenienti dal Fayum, 23 attestano opere di Euripide: in particolare, 7 papiri contengono antologie in cui sono presenti uno o più passi riconducibili a drammi euripidei, mentre i restanti contengono frammenti di singole copie di un'opera; inoltre, 6 papiri sembrano derivare da un contesto scolastico, fatto che non sorprende poiché Euripide era uno degli autori maggiormente studiati nei vari livelli di apprendimento. I drammi presenti nei papiri sopra indicati sono i seguenti: *Antiope*, *Baccanti*, *Cresfonte* (2 frammenti), *Ecuba* (2 frammenti), *Egeo*, *Elettra*, *Eretteo*, *Fenice* (3 frammenti), *Ino*, *Ippolito* (2 frammenti), *Ipsipile* (2 frammenti), *Medea*, *Oreste* (2 frammenti), *Palamede*, *Poliido*, *Radamante* e 3 frammenti di incerta attribuzione che si ritiene appartengano a questo autore. La distribuzione cronologica dei papiri contenenti le opere euripidee è in

⁷⁰ MORGAN 2003, pp. 187-188.

linea con il dato generale riscontrato precedentemente: infatti 15 papiri sono databili tra III e II secolo a.C. e dopo un calo nei rinvenimenti (2 papiri di I secolo d.C.) segue un nuovo incremento con 4 papiri databili tra II e III secolo d.C., per concludere con un successivo ulteriore calo (1 papiro di IV secolo d.C. e 1 papiro di VI secolo d.C.). Solo due sono i papiri arisinoitici contenenti un testo di Sofocle: in particolare, sono stati rinvenuti passi provenienti da *Inaco* e da un'opera sconosciuta che si presume essere sua. Anche ad Eschilo sono attribuiti due frammenti: uno proviene dagli *Eraclidi* e l'altro da un'opera sconosciuta. È attestato anche un passo che sembra provenire dall'*Achille* di Sofocle il Giovane; infine, si tengano presenti sei papiri adespoti, su cui verterà il terzo capitolo di questo lavoro.

CAPITOLO 3: PAPIRI TRAGICI ADESPOTI NEL FAYUM

3.1 Il concetto di adespota

Nonostante il numero di tragedie giunte fino a noi tramite tradizione medievale risulti estremamente esiguo, frammenti di tradizione diretta e indiretta hanno permesso la conservazione di tracce di alcune opere tragiche altrimenti sconosciute. I frammenti di tradizione indiretta sono generalmente accompagnati da informazioni relative ad autore e opera del passo riportato; tuttavia, capita sovente che queste informazioni vengano perse, soprattutto quando le opere che riportano tali frammenti subiscono processi di epitomazione. La perdita di tali informazioni è ravvisabile anche nei frammenti di tradizione diretta: questi ultimi proprio a causa della loro frammentarietà – che non è delimitata e circoscritta, ma completamente casuale – non contengono quasi mai indicazioni relative all'autore o all'opera. In alcune circostanze probabilmente queste informazioni non sono mai esistite: ad esempio, nella trascrizione di testi tragici in vista di un esercizio scolastico, oppure nella produzione di antologie, i titoli delle opere non venivano apposti prima dei rispettivi passi tragici. Perciò quando il testo tramandato dal frammento non trova coincidenze con quanto riportato in un'altra fonte di tradizione diretta o indiretta, che espliciti autore e opera del dramma, si ha tra le mani un frammento tragico “adespoto”.⁷¹

Occorre però fare una precisazione su cosa si intenda con “adespota”. Innanzitutto, bisogna tenere presente il fatto che nessuna tragedia nasce “adespota”, poiché la presenza di un dramma implica necessariamente l'esistenza di un autore che lo abbia ideato e messo per iscritto. Questo significa che il concetto di “adespota” non è intrinseco dell'opera, ma si tratta di una definizione data a posteriori dai moderni per cercare di catalogare quella parte di sapere antico di cui non si hanno abbastanza informazioni per poterne individuare l'autore. Ciò significa che questo termine non fornisce reali informazioni relative all'opera stessa, ma rispecchia esclusivamente il punto di vista dei moderni rispetto alle conoscenze che hanno riguardo a quella determinata opera. Lo studio di tali frammenti giunge quasi sempre a esiti incerti: nonostante si possano rintracciare caratteristiche formali e contenutistiche dell'opera, oltre ad aspetti che permettono di individuare un possibile contesto d'impiego del papiro, alla fine le informazioni ottenute rimangono nella maggior parte dei casi estremamente labili e mai totalmente chiare. Nonostante l'enigmaticità di questi reperti, il loro studio permette di ottenere una visione d'insieme più completa relativa alla tradizione testuale di questo genere e ai gusti del pubblico nell'Egitto greco-romano: la presenza di antroponomi o l'individuazione della tematica affrontata nel testo che si è conservato permettono di comprendere a grandi linee quali personaggi o argomenti piacevano maggiormente al pubblico in un certo periodo e in un determinato luogo.

Ad oggi il numero di papiri tragici ritenuti adespoti ammonta circa a 60.⁷² Pur tenendo

⁷¹ La prima edizione di frammenti tragici adespoti è stata curata da Nauck tra il 1822 e il 1892; nel 1981 è stata prodotta una nuova edizione ad opera di Kannicht e Snell.

⁷² Compiendo una ricerca su MP³ per sottogenere “tragedia” in data 10/04/2021, sono usciti 88 risultati, da cui ho scartato 7 *delenda* e un numero cospicuo di papiri attribuiti (seppur con incertezza) ad opere

presente che la conservazione e il rinvenimento dei frammenti papiracei sono per lo più dettati dal caso, può essere comunque interessante sottolineare il seguente aspetto: la presenza di papiri contenenti opere non riconducibili ai drammi “tradizionali” è indicativa di un interesse molto più ampio e variegato da parte del pubblico dell’Egitto greco-romano rispetto a quanto ci porterebbe a credere la tradizione manoscritta medievale delle opere tragiche. Tuttavia, il numero di papiri tragici adespoti è di gran lunga inferiore rispetto ai rinvenimenti papiracei il cui testo è riconducibile ad un autore ben preciso, che è identificabile quasi sempre con uno dei tre tragici di V secolo a.C.: infatti 33 frammenti contengono il testo di opere eschilee, 37 frammenti riportano opere di Sofocle e ben 169 sono i frammenti tragici riconducibili ad Euripide.⁷³

Nel tentativo di identificare opera e autore, è piuttosto frequente la tendenza a ricondurre tali frammenti alle opere perdute dei tre grandi tragediografi di V secolo a.C. e non è difficile spiegarne il motivo: le opere perdute di Eschilo, Sofocle ed Euripide sono quelle di cui si sono conservate maggiori informazioni. Questo discorso vale in particolar modo per Euripide: di questo autore la tradizione papiracea e la tradizione indiretta hanno permesso la conservazione di frammenti appartenenti ad almeno una decina di opere che non sono comprese in quelle conservatesi per tradizione medievale diretta; inoltre, testimonianze e *hypotheseis* hanno permesso di conoscere i titoli e gli sviluppi narrativi di un numero piuttosto elevato di drammi euripidei perduti. Diventa perciò chiaro il motivo per cui, ogniquale volta venga individuato un tema riconducibile ad un’opera di questo poeta, gli studiosi sono particolarmente propensi a identificare il frammento come testimone di quell’opera. Circostanze simili sono ravvisabili anche in relazione a Eschilo e Sofocle, anche se la tradizione diretta e indiretta hanno conservato una quantità decisamente inferiore di informazioni rispetto ai drammi euripidei. Bisogna però tenere conto del fatto che - escludendo Eschilo, Sofocle ed Euripide - è attestata l’esistenza di 200 tragediografi attivi dal V secolo a.C. fino al V secolo d.C.,⁷⁴ senza considerare innumerevoli altri tragici vissuti nell’arco di quei secoli, di cui si è persa completamente traccia. Oltretutto, da quanto si è conservato è evidente che vi fosse la tendenza a riportare in scena personaggi e argomenti piuttosto comuni in tutte le epoche, pur declinando il racconto in modi differenti: perciò non è possibile attribuire con certezza un frammento a uno dei tre tragici su una base prettamente contenutistica, perché quello stesso tema poteva essere stato affrontato da un numero imprecisato di tragici in tempi differenti.

3.2 Frammenti tragici adespoti nel Fayum

Passando a trattare nello specifico i sette papiri tragici adespoti rinvenuti nel Fayum, è possibile formulare qualche considerazione preliminare. Per ciascun papiro, una volta raccolte le informazioni ricavate dagli editori precedenti, sono state fornite innanzitutto informazioni di carattere generale relative alla provenienza e alla datazione, al suo stato di conservazione e al possibile contesto di impiego. È stata poi scelta la trascrizione del

eschilee (19), oltre ad un’attribuzione sofoclea e una euripidea; il numero totale è quindi di 60 papiri tragici adespoti.

⁷³ Ricerca condotta per autore su MP³ in data 08/04/2021.

⁷⁴ In TrGF I (1986) sono stati raccolti da Snell tutti i frammenti e le testimonianze relative ai cosiddetti “tragici minori”.

testo più recente, a cui sono seguite osservazioni specifiche relative alle proposte degli editori nella lettura e nell'integrazione del testo stesso. Infine, vengono indicate – quando è possibile – delle ipotesi relative all'identificazione del testo. L'incertezza dell'attribuzione è dovuta nella maggior parte dei casi al numero estremamente esiguo di parole leggibili all'interno del frammento: questo non permette di individuare né particolari caratteristiche linguistiche, né tantomeno l'argomento dell'opera. Un indizio interessante, ma mai risolutivo, nell'analisi dei seguenti papiri è stato l'individuazione di alcuni antroponomi in ben quattro frammenti: in questo modo può essere almeno riconosciuto in linea generale il tema narrativo dell'opera;⁷⁵ in un altro caso invece, la menzione di un popolo ha permesso di supporre l'ambientazione del dramma.⁷⁶ È possibile suddividere i papiri in tre macrocategorie sulla base del tipo di fruizione che è stata ipotizzata a partire dall'analisi compiuta.

Prodotti librari per l'istruzione

Papiro	Datazione	Luogo
BKT IX 89	I d.C.	Soknopaiou Nesos
BKT IX 10	II d.C.	Fayum

I papiri sopraelencati presentano caratteristiche che porterebbero a ipotizzare un contesto d'impiego legato all'istruzione, seppur riconducibili a due gradi di apprendimento totalmente differenti. BKT IX 89 potrebbe essere considerato un'antologia scolastica tramite cui gli scolari si esercitavano a leggere e a scrivere e apprendevano massime morali impartite loro dai grandi autori del passato. Caratteristiche paleografiche e aspetti legati all'impaginazione del testo forniscono gli indizi più significativi riguardo all'ipotesi che il testo provenga da un contesto scolastico. Per quanto concerne BKT IX 10, il discorso risulta totalmente differente: il testo presenta caratteristiche lessicali che portano a identificarlo con un passo corale tragico in dialetto dorico, che può essere considerato un testo poetico abbastanza complesso e riconducibile a fasi avanzate di istruzione. Altri indizi che portano a propendere per questo tipo di considerazioni riguardano la presenza di possibili correzioni e soprattutto di segni lezionali: in particolare, sono ravvisabili accenti, che in genere vengono appuntati per risolvere dubbi di lettura, e soprattutto spiriti, che sono presenti per lo più in testi d'istruzione elevata.

⁷⁵ Mi riferisco a Βοιωτων (r. 9) in BKT IX 10, Ορέστην (r. 4) in P. Aberd. 115, Αἴαντ and [Ο]δυσσεύα (rr. 17-18) in P. Berol. 6870 e Αἰγίσθου (r. 17) in P. Mich. inv. 2958.

⁷⁶ Μακηδόνων παῖδες (r. 10) in BKT IX 89.

Prodotti librari per il consumo privato

Papiro	Datazione	Luogo
P. Mich. inv. 6182f	II d.C.	Soknopaiou Nesos
P. Aberd. 115	II/III d.C.	Soknopaiou Nesos

La scrittura formale di entrambi i papiri ha portato a ritenerli prodotti librari riconducibili ad una fruizione privata: si tratterebbe pertanto di testi scritti professionalmente e acquistati da un privato. P. Aberd. 115 è caratterizzato dalla presenza di una scrittura maiuscola libraria; inoltre sono presenti a testo alcuni segni lezionali; purtroppo non si possono fare considerazioni più dettagliate a causa della scarsa risoluzione dell'unica immagine a nostra disposizione relativa a questo papiro. Per quanto riguarda P. Mich. inv. 6182f, la scrittura è molto formale ed è comparabile con quella dell'*Iliade* di Hawara (TM 60571): le caratteristiche paleografiche fanno propendere per un'edizione molto elegante di un testo letterario non chiaramente identificabile; forse si tratta di un prodotto librario di lusso appartenente a un personaggio benestante che viveva a Soknopaiou Nesos.

Copie d'uso musicate

Papiro	Datazione	Luogo
P. Cair. Zen. 4 59533	III a.C.	Philadelphia
P. Berol. 6870	II d.C.	Fayum
P. Mich. inv. 2958	II d.C.	Karanis

Questi papiri sono caratterizzati dalla presenza di un testo letterario intervallato da notazioni musicali disposte nell'interlinea. Dall'analisi di questi reperti è risultato comune il problema relativo all'individuazione del genere di appartenenza di queste opere: la frammentarietà del testo comporta difficoltà nell'individuazione del metro e le scarse conoscenze in ambito musicale non permettono di suggerire con sicurezza a quale genere appartengano i passi conservatisi. In particolare, è sorto il dubbio che i testi presenti in P. Cair. Zen. 4 59533 e in P. Berol. 6870 appartenessero ad un ditirambo piuttosto che ad un testo tragico; in entrambi i casi non si è pervenuti a una risposta definitiva.

Ciò che accomuna tutti e tre i papiri è la presenza della notazione musicale sopra al testo, suddiviso in sillabe; in particolare, è stato notato dagli editori che viene prestata sempre maggiore attenzione nei confronti della notazione musicale piuttosto che del testo: addirittura, in P. Berol. 6870 si nota che l'annotazione musicale è posta quasi sullo stesso rigo del testo, come se si volessero mettere in risalto le note più del testo stesso. Inoltre, in P. Mich. inv. 2958 e in P. Berol. 6870 si notano correzioni e modifiche solo relative alla notazione musicale: questo potrebbe essere indizio di un processo di composizione da parte di colui che ha trascritto i testi.

P. Berol. 6870 e P. Mich. inv. 2958 presentano alcune caratteristiche – più evidenti in P.

Berol. 6870 – che hanno portato a considerarli possibili antologie teatrali impiegate in un contesto pratico di rappresentazione teatrale. Per quanto riguarda P. Mich. inv. 2958, è stato ipotizzato che si possa trattare di due brani drammatici delimitati da un interlineo bianco, anche se non tutti gli editori sono concordi. Nel caso di P. Berol. 6870, la disposizione del testo secondo l'uso di rientranze e sporgenze, nonché la presenza della sigla ἄλλο, portano a ipotizzare che si tratti di un'antologia contenente differenti testi. Qualora in entrambi i casi si possa ritenere plausibile l'ipotesi che siano antologie utilizzate per un impiego pratico, bisogna cercare di individuare i possibili contesti di fruizione di questi papiri. Sin dall'età ellenistica, oltre alle rappresentazioni "tradizionali", si andarono diffondendo *performance* molto variegata e aperte ad un ampio pubblico: artisti di ogni tipo, organizzati in associazioni, intrattenevano gli spettatori con rappresentazioni mirate a sorprenderli. È proprio in questo contesto che prendono vita le antologie teatrali: l'interesse non era più quello di raccontare una storia nella sua interezza, ma di entusiasmare il pubblico proponendogli esecuzioni straordinarie e ricche di spettacolarità. Queste antologie quindi comprendevano brani riconducibili spesso ad opere famose e riarrangiati per esaltare le capacità vocali degli attori, oppure contenevano testi completamente inediti. Un altro frammento papiraceo che presenta caratteristiche simili ai due papiri sopra citati è P. Oslo inv. 1413 (TM 63281): questo papiro di provenienza ossirinchiense sembrerebbe un'antologia costituita da due brani tragici separati da un *vacuum* e caratterizzata dalla presenza di modifiche e correzioni delle annotazioni musicali; Tedeschi ritiene che probabilmente questo papiro fosse un copione d'uso destinato all'esecuzione da parte di un attore in un teatro egiziano.⁷⁷ Pertanto, sulla scia delle considerazioni compiute da Tedeschi rispetto al papiro di Oslo, si potrebbe ipotizzare che anche P. Berol. 6870 e P. Mich. inv. 2958 fossero antologie teatrali destinate a rappresentazioni pubbliche.

⁷⁷ TEDESCHI 2017, pp. 51-52.

3.1.2 BKT IX 89

(TM 63066, MP³ 01716.300, TrGF II F 646)

Edizioni: MAEHLER, ZPE 4 (1969), pp. 109-112; TrGF II F 646, pp. 215-217; IOANNIDOU 1996, p. 117.

BKT IX 89 è stato ritrovato durante gli scavi condotti da Zucker nella primavera del 1909 a Dime, l'antica Soknopaiou Nesos. Oggi è conservato presso i Musei statali di Berlino. Questo frammento ha una dimensione di cm 8,5 x 11,5. È mutilo su tutti e quattro i lati e presenta diverse lacune materiali. Nella parte superiore e in quella inferiore del papiro è visibile una porzione priva di scrittura rispettivamente di 0,5 cm e 0,7 cm; tuttavia, nella più recente trascrizione di Ioannidou (1996) sembra sia esclusa la presenza di margini e anche l'*ed. pr.* Maehler, pur non mettendo alcun segno di frattura, non indica la loro presenza. In base alla scrittura, una maiuscola rotondeggiante caratterizzata da calamo spesso e dall'asse verticale, Maehler ha proposto di datare il papiro intorno al I secolo d.C.⁷⁸ Il papiro è scritto sul *recto* con un andamento perfibrato, mentre sul *verso* non è presente alcuna traccia di scrittura. Si conservano resti di due colonne: la prima manca della parte sinistra del testo e presenta versi di lunghezza diseguale, più estesa negli ultimi righe conservati; nella seconda colonna sono visibili al massimo le prime due lettere di ogni rigo. I versi 1-8 sembrano essere trimetri giambici, mentre i versi 9-14 sono di metrica incerta e potrebbero appartenere all'inizio di una parte corale nel testo: questo ha fatto pensare alla possibilità che si tratti di un passo appartenente ad una tragedia.⁷⁹

Alcune caratteristiche del papiro portano ad ipotizzare la sua provenienza da un contesto di istruzione. Un primo elemento significativo è quello paleografico: infatti, nonostante i tentativi di rendere il testo calligrafico tramite l'uso di apici ornamentali, la scrittura risulta grezza, le lettere sono realizzate con incertezza e si nota la difficoltà di chi scrive a mantenere la linea di testo dritta. Inoltre, una spessa linea verticale è stata disegnata immediatamente a sinistra della seconda colonna: in genere, simili linee vengono utilizzate dagli alunni per separare le colonne adiacenti, che, per risparmiare materiale scrittoria, sono così ravvicinate da rendere difficile distinguere quale sia la fine di una colonna e l'inizio dell'altra. La sua funzione potrebbe anche essere legata all'impaginazione del testo: la presenza della linea verticale aiuterebbe chi scrive a evitare che si realizzi la cosiddetta "Legge di Maas", per cui ad ogni riga della colonna vi è la tendenza ad un progressivo spostamento verso sinistra.⁸⁰ Se poi si ritiene che le porzioni di papiro prive di scrittura fossero margini e non solo un'illusione dovuta alla perdita di fibre orizzontali, si avrebbe a che fare con una colonna molto bassa e costituita solamente dai versi presenti nel testo; è anche possibile che si tratti semplicemente di *vacua* tramite cui vengono separate parti del testo, forse brani differenti. A tal proposito, si può ipotizzare che si tratti di un'antologia scolastica, nella quale fossero presenti passi in poesia e in prosa tramite cui gli scolari non solo si esercitavano a leggere e a scrivere più

⁷⁸ MAEHLER 1969, pp. 109-112.

⁷⁹ Per l'analisi più approfondita di possibili autore e opera si vedano le osservazioni nella parte conclusiva.

⁸⁰ In merito alle caratteristiche di impaginazione del testo in contesti scolastici cfr. CRIBIORE 1996, p. 77.

fluentemente, ma potevano anche acquisire insegnamenti morali.⁸¹ Ammettendo che il passo in questione sia tratto da una tragedia, non risulterebbe strana la sua presenza in un'antologia scolastica o gnomica: nello specifico, per quanto concerne i testi tragici, nonostante vi sia una predilezione di passi scelti dalle opere di Euripide, alcune antologie contengono frammenti che sembrano tragici e che risultano sconosciuti.⁸² Riporto la trascrizione di Ioannidou con traduzione.

	Colonna I		Colonna II
	---		---
	πλ]οῦτον δ' ἢ τύχη		. . [
]τὴν δὲ δόξαν ὁ φθόν[ο]ς		. [
	π]αιδεία μόνη		α . [
]παντα τὸν χρόνων		η [
5]τον απορ[.]σ. . . .	5	ν . [
]ότητα γουθετεῖ		κα [
] . αγηκότι		μ . [
] . ευδαιμονεῖ		σω[
]ηγεῖται κοσμίως		σα[
10]ι Μακεδόνων παῖδες	10	/ [
] . φια λαχόντες		το[
	κλ]εινῆς ἔρυμα πάτρας		επ[
] . . ληνβ[] . [] . []ριπειδε		. . [
]ερῖσ []αγιαδιν		. [
	---		---

- r. 1 . . . il fato [rovina?] ... la ricchezza
- r. 2 . . . la fama ... l'invidia
- r. 3 . . . solo l'educazione.
- r. 4 . . . tutto il tempo
- r. 6 . . . consiglia [le cose più mostruose?]
- r. 8 . . . è felice.
- r. 9 . . . fu condotto ordinatamente
- r. 10 . . . i Macedoni
- r. 11 . . . ricevendo
- r. 12 . . . baluardo dell'illustre patria

⁸¹ Sulla sentenziosità di certi termini, si veda l'osservazione di MAEHLER 1969, p. 109, relativa a specifiche parole del testo.

⁸² PORDOMINGO 2013, cfr. P. Hibeh I 7 (p. 129) e J. Barns CQ 44 (1950) 126-163 (p. 136).

Snell propone che il verbo non conservato da riferire al nominativo τύχη del r. 1 possa essere φθείρει o un termine analogo:⁸³ in questo modo si intenderebbe che il fato rovina la ricchezza, mentre al r. 2 che l'invidia rovina la fama. Al r. 3 la presenza di παιδεία μόνη, preceduta da termini come τύχη, δόξα e φθόνος, ha fatto pensare a Maehler che il contenuto fosse di carattere gnomico. Sempre l'*editor princeps* corregge al r. 4 χρόνων, errore fonetico per χρόνον, che concorderebbe così con il precedente πάντα. Al r. 6 Maehler propone di integrare μαργ]ότητα, φαυλ]ότητα o σκαι]ότητα in riferimento al verbo νουθετεῖ (o νουθέτει all'imperativo), poiché il sostantivo deve essere costituito da tre sillabe; ritiene non adeguato integrare δειν]ότητα poiché lo reputa troppo prosaico. Secondo Maehler la prima lettera del r. 7 potrebbe essere una *hypsilon* e per questo motivo ritiene di poter integrare il testo con να]υαγηκότι oppure ε]υαγηκότι. Al r. 10 si legge Μακηδόνων, nonostante in genere il termine si presenti con *epsilon*: secondo Kannicht e Snell è stato adattato per questioni metriche; inoltre viene proposto, già a partire dall'*editio princeps*, di intendere Μακηδόνων παῖδες come una perifrasi per indicare semplicemente Μακεδόνες. Al r. 11 Maehler ha ipotizzato che potesse essere presente il nome di una località, anche se non è in grado di definire quale sia. È stato inoltre ritenuto da quest'ultimo che i verbi νουθετεῖ, εὐδαιμονεῖ ed ἡγεῖται siano riferibili ad uno stesso soggetto.⁸⁴

Sulla base di Μακηδόνων παῖδες, sono state prese in considerazione da Maehler due possibili interpretazioni del testo. Se i due termini indicano i discendenti dei Macedoni, allora questo potrebbe essere il frammento di una tragedia di epoca ellenistica in cui si vogliono celebrare i Tolomei. Se invece, come egli ritiene più probabile, questo termine indica solo il popolo macedone, allora potrebbe trattarsi di un frammento riconducibile alla trilogia euripidea costituita da *Temeno*, *Temenidi* e *Archelao*.⁸⁵ Come ulteriore indizio di una possibile paternità euripidea del frammento, Maehler ha notato che in O. Bodl. inv. 2943 (TM 61305) - un *ostrakon* (II secolo d.C., Tebe) che contiene Γνώμαι Μονόστιχοι - è stata proposta da Schröter l'integrazione βέβαιόν ἐστι κτῆμα παιδε]ία μόνη.⁸⁶ Comparando il passo in questione con il r. 2 del frammento, ha ritenuto che questo potesse essere un argomento a favore dell'attribuzione dei versi ad Euripide, dato che è piuttosto frequente che passi sentenziosi euripidei vengano riportati nei monastici menandrei.⁸⁷ Tuttavia, riguardo all'appartenenza del testo alla trilogia sopra citata, mostra egli stesso incertezza. Sui primi due drammi non si hanno molte conoscenze; per quanto riguarda invece l'*Archelao* - a partire dalla ricostruzione che ne è stata fatta tramite i frammenti della tragedia e il racconto di Igino⁸⁸ - è più probabile pensare che il coro fosse costituito dai sudditi di Cisseo (cioè gli abitanti della Tracia), davanti ai quali l'oracolo di Apollo doveva rivolgersi ad Archelao, mentre secondo Maehler gli ultimi versi del frammento fanno pensare che il coro sia costituito da Macedoni.

Differente è il parere di Kannicht e Snell, secondo i quali è più probabile che questo sia

⁸³ *Apud* MAEHLER 1969, p. 111.

⁸⁴ MAEHLER 1969, p. 110.

⁸⁵ MAEHLER 1969, p. 110.

⁸⁶ Cfr. SCHRÖTER 1927, p. 260.

⁸⁷ MAEHLER 1969, pp. 109-110.

⁸⁸ Igino, *Fabulae*, 219.

un dramma appartenente ad un autore minore di epoca successiva rispetto ad Euripide.⁸⁹ Innanzitutto evidenziano che dal v. 9 - dove potrebbe avere inizio un coro tragico - non c'è mai la conservazione dell'*alpha* lungo originario tipico del dialetto dorico, poi indicano la presenza del termine παιδεία, ritenendolo insolito per un dramma di epoca classica; infine, mettono in evidenza il fatto che la grafia Μακηδόνων con *eta*, anziché *epsilon*, è attestata solo a partire dall'epoca ellenistica.⁹⁰

Altri dubbi vengono sollevati da Annette Harder, che ritiene improbabile l'appartenenza del frammento all'*Archelao* di Euripide,⁹¹ rimandando anche alle riflessioni fatte dagli editori precedenti. Innanzitutto, precisa che il termine παιδεία non è attestato in nessun'altra opera tragica con l'accezione di "educazione";⁹² poi ritiene ragionevoli le osservazioni di Kannicht e Snell in riferimento al termine Μακηδόνων e al fatto che *eta* non è mai sostituita con l'*alpha* dorica nella parte che viene considerata corale. Parlando più specificatamente dell'*Archelao*, sostiene, come Maehler, che il coro dell'opera doveva essere composto da Traci e ritiene che il contenuto dei primi versi non si adatti agli altri frammenti del dramma, in cui vengono sottolineati aspetti quali nobiltà e fama. Infine, dice che, anche ipotizzando che i versi 1-8 illustrino l'oracolo di Apollo (*deus ex machina*, mentre convince Archelao a fuggire in Macedonia), sarebbe improbabile che questo fosse seguito da un così lungo passaggio lirico, poiché questa organizzazione del testo tragico non è riscontrata in nessun altro dei drammi euripidei.

Secondo Carrara la datazione del papiro desta qualche perplessità in riferimento all'ipotesi di attribuzione fatta da Kannicht e Snell, sostenendo che a partire dal I secolo d.C. sono molto scarsi i riferimenti da parte degli antichi a tragedie ellenistiche e che quindi in quel periodo il *corpus* di tragedie ellenistiche fosse fuori circolazione.⁹³ Tuttavia, risulta sempre molto rischioso dedurre argomenti *ex silentio*: infatti l'assenza di documenti e informazioni relativi ad un genere in un certo periodo non può essere la prova del fatto che in quel tempo non circolassero, soprattutto quando si tratta di opere a noi sconosciute.

Sulla base di quanto è stato appena affermato, non si può escludere che questo frammento contenga un passo di una tragedia di epoca ellenistica; se è pur vero che sono poche le conoscenze riguardo tragedie ellenistiche e non si è conservata nessuna opera integralmente, è comunque possibile fare supposizioni a partire dai pochi frammenti e dalle informazioni conservatesi.

Si consideri innanzitutto che il sintagma Μακεδόνων παῖδες ricorre solamente nel *Romanzo di Alessandro* per sei volte, in particolare nelle *recensiones* α, γ ed ε: questo può essere un indizio utile per ipotizzare una datazione dell'opera almeno a partire dall'età ellenistica.

Inoltre, a partire dalle supposizioni degli editori illustrate precedentemente, risulta

⁸⁹ KANNICHT, SNELL 1981, p. 216.

⁹⁰ Cfr. Callimaco, *In Delum*, v. 167, Ermesianatte, fr. 7, v. 65, Pausania I, 13, 3.

⁹¹ HARDER 1985, pp. 283-284.

⁹² Tuttavia viene dimostrato da Maehler che il verbo παιδεύω viene utilizzato con il valore di "educazione" in alcune opere euripidee: in particolare si riferisce al v. 561 dell'*Ifigenia in Aulide*, ai vv. 909-917 de *Le supplici* e ai vv. 488-493 del *Ciclope*.

⁹³ CARRARA 2008, p. 381 con riferimento alle osservazioni di Page in *A new Chapter in the History of Greek Tragedy*, Oxford 1934.

interessante una considerazione fatta da Schramm e riportata da Kotlińska-Toma⁹⁴ in riferimento ad un frammento di Moschione, tragediografo di III secolo a.C., che viene citato da Stobeo.⁹⁵ Nel frammento (TrGF I 97 F9) viene menzionato un Ἄργουσι δυνάστης che è stato privato del trono reale:⁹⁶ questo ha portato Schramm a ipotizzare che potesse appartenere ad un'opera riguardante le imprese di Archelao, il quale, scacciato per volere dei fratelli dalla patria Argo, giunse supplice presso il re Cisseo. Il fatto che Moschione abbia potuto mettere in scena un'opera dello stesso argomento rispetto a quella di Euripide è plausibile, dato che la popolarità degli autori classici e la loro influenza sui tragediografi successivi non è una novità: infatti è abbastanza comune che i titoli delle tragedie ellenistiche coincidano con quelli dei tre tragediografi, soprattutto di Euripide.⁹⁷ Oltre a ciò, bisogna tenere presente un altro aspetto: come racconta lo stesso Igino, si riteneva che Alessandro Magno fosse un discendente di Archelao; pertanto l'interesse da parte di un autore alessandrino nei confronti di questo personaggio mitologico non dovrebbe stupire.

Per quanto riguarda la perplessità di Maehler e della Harder relativa all'improbabilità che un coro di Traci pronunci gli ultimi versi, si potrebbe considerare questa possibilità: partendo dal presupposto che nei versi precedenti a parlare sia l'oracolo di Apollo, si può immaginare che il coro accompagni l'uscita di Archelao mentre si dirige verso la Macedonia. Invece, per quanto riguarda il dubbio relativo alla presenza di un passaggio lirico così lungo dopo le parole del *deus ex machina*, il problema rimane; bisogna anche considerare che ben poco si conosce del ruolo del coro tragico in epoca ellenistica.⁹⁸

In ogni caso, l'ipotesi di Schramm in riferimento al passo citato da Stobeo non è supportata da prove certe e l'editore stesso mette in luce altre possibili interpretazioni.⁹⁹ Pertanto, anche le considerazioni appena fatte in riferimento al frammento qui analizzato restano solo ipotetiche.

⁹⁴ KOTLIŃSKA-TOMA 2015, p. 140.

⁹⁵ Stobeo, *Anthologion*, IV, 41, 22.

⁹⁶ KANNICHT, SNELL 1986, p. 267.

⁹⁷ KOTLIŃSKA-TOMA 2015, p. 30.

⁹⁸ Per maggiori informazioni relative al coro nella tragedia ellenistica cfr. KOTLIŃSKA-TOMA 2015, pp. 36-43.

⁹⁹ Cfr. KOTLIŃSKA-TOMA 2015, p. 140.

3.2.2 BKT IX 10

(TM 63359, MP³ 01910.010)

Edizioni: IOANNIDOU 1996, p. 20; BENELLI, APF 59 (2013), pp. 29-32.

BKT IX 10 è un frammento di papiro di cm 8,5 x 4,2 la cui datazione secondo Ioannidou può porsi intorno all'inizio del II secolo d.C. sulla base del confronto con la scrittura presente in BGU I 140 (TM 20197), epistola scritta nel 119 d.C.¹⁰⁰ La provenienza è incerta, ma si ipotizza che possa essere stato rinvenuto nel Fayum.¹⁰¹

Il frammento è mutilo nei lati destro, sinistro e inferiore, mentre conserva un ampio margine superiore dell'ampiezza di circa cm 2,5; al centro del papiro il materiale tende ad avere un colore più scuro: ciò può essere dovuto a problemi di conservazione, ma non si può escludere che si tratti di una cancellatura con spugna, dato che talvolta sembra siano presenti leggere tracce di inchiostro non riconducibili al testo principale.

Sul *recto* è presente un testo letterario, mentre sul *verso* è contenuto un documento inedito copiato con orientamento capovolto rispetto al *recto*. La grafia dei due testi è molto simile e porta Ioannidou a ipotizzare che la loro stesura sia opera della stessa mano.¹⁰² La scrittura è un'informale tondeggiante, ricca di uncinate verso destra,¹⁰³ l'asse è leggermente inclinato verso sinistra e il calamo è piuttosto spesso; in genere le lettere tendono a mantenere un modulo bilineare. Sono presenti a testo alcuni segni lezionali: ai rr. 3 e 9 vengono indicati rispettivamente uno spirito dolce e uno aspro, un accento grave è visibile ai rr. 5 e 9 e un accento acuto al r. 7; inoltre, sembrerebbe essere presente un'*hyphen* al r. 6.¹⁰⁴ Tanto i segni lezionali, quanto le lettere aggiunte nell'interlinea (forse si tratta di correzioni del testo), possono essere attribuiti alla stessa mano responsabile del testo principale.

La presenza di parole in dialetto dorico, come ἀμνο[, Δάματρος e δᾶμος, ha portato Ioannidou a ipotizzare che il frammento possa appartenere ad un testo lirico in lingua dorica («Doric lyric»); Benelli sostiene la possibilità che si tratti di un testo tragico, specificando che potrebbe appartenere ad una parte corale, almeno fino al r. 5, proprio a causa della presenza di forme doriche. La frammentarietà del testo non permette di stabilire la struttura metrica, ma Benelli ritiene che il r. 9 si possa considerare giambico, pur non escludendo che possano essere giambici anche i vv. 2, 5 e 11.¹⁰⁵

Alcuni indizi suggeriscono la possibilità che il frammento appartenesse a un prodotto librario utilizzato in un contesto di istruzione di livello elevato: innanzitutto è ravvisabile una certa attenzione al testo tramite l'aggiunta di probabili correzioni e di segni lezionali; inoltre, è plausibile ipotizzare che è il papiro riproduca un passo corale tragico in dialetto dorico, quindi un testo poetico abbastanza impegnativo.

Riporto di seguito il testo dell'edizione di Ioannidou con traduzione.

¹⁰⁰ IOANNIDOU 1996, p. 20.

¹⁰¹ Questo papiro appartiene ad un lotto acquistato nel Fayum, pertanto si ipotizza la sua provenienza da quest'area.

¹⁰² IOANNIDOU 1996, p. 20.

¹⁰³ Le aste di ι, κ, ν, π e τ sono uncinate verso destra.

¹⁰⁴ Per una descrizione più dettagliata si veda il commento nelle pagine seguenti.

¹⁰⁵ BENELLI 2013, p. 29.

< margine cm 2,5>

]´ . μμας ὠ . . [
] . ξιας αμπνο[
]Δαματρος ἄ[
]αι . . . σ . ν φυ[
5]κε δαμος ἐσ[
] . χηλωι τε[
]αιά [. .] . πθ . . [
]εκριναντο[
]Βοιῶτον ὦ[
α
10]πεῖν ο σὲ[
] . στεναξε[
] . . . [
- - - - -

- r. 2 ... [di breve respiro?]
r. 3 ... di Demetra ...
r. 5 ... il popolo...
r. 6 ... [al collo?] ...
r. 8 ... giudicavano ...
r. 9 ... il Beota/Beoto ...
r. 11 ... gemette...

Sopra il primo rigo sono presenti tracce di difficile interpretazione: Ioannidou le interpreta come segni lezionali (presenti anche nei righi successivi, vd. *infra*) e propone un accento acuto all'inizio del rigo e uno spirito dolce sull'*omega*.¹⁰⁶ Benelli cerca di integrare il lemma all'inizio del rigo individuando una parola che finisca in -μμας e abbia l'accento sulla vocale precedente: propone il genitivo dorico di γραμμή,¹⁰⁷ sostenendo la sua rarità in poesia ed evidenziando il fatto che la posizione dell'accento sarebbe in contrasto con l'ipotesi formulata da Ioannidou. Inoltre, afferma che le tracce di inchiostro all'inizio del rigo non sembrano riconducibili ad un *alpha* e pertanto è da escludere l'integrazione con ψαμμάς¹⁰⁸ oppure ἀμμάς; propone anche il nome proprio Ἐχέμμας ma ammette che il passo parallelo in cui appare mostra un contesto totalmente differente.¹⁰⁹ Dopo questi tentativi di integrazione, egli arriva alla conclusione che sia improbabile la presenza di una parola che finisca in -μμας e abbia l'accento sulla vocale precedente;¹¹⁰ tuttavia non sempre gli accenti presenti nei papiri sono corretti e a volte vengono utilizzati seguendo criteri molto lontani rispetto ai nostri (vd. *infra* in relazione all'accento grave del r. 9).

¹⁰⁶ IOANNIDOU 1996, p. 20.

¹⁰⁷ Teocrito, *Idilli*, VI 18.

¹⁰⁸ Aristofane, *Lisistrata*, v. 1261.

¹⁰⁹ Antologia Palatina VI 121.

¹¹⁰ BENELLI 2013, p. 31.

Per quanto riguarda la presenza di uno spirito dolce sull'*omega*, Benelli fa un confronto con lo spirito dolce sopra l'*alpha* alla fine del r. 3, dimostrando che quest'ultimo ha una forma differente rispetto alle tracce presenti al r. 1.¹¹¹ Egli pertanto arriva alla conclusione che i segni di inchiostro presenti sopra al primo rigo potrebbero essere spiegati con la presenza di un verso che precedeva il r. 1 e che è stato cancellato.¹¹² Tuttavia, tracce di scrittura non sono presenti in maniera omogenea per tutta la lunghezza del rigo, ma solo nella parte iniziale e finale: a meno che non vi sia stata un'ampia perdita di fibre, si può supporre che siano state scritte sopra al r. 1 solo singole lettere non identificabili a causa delle esigue tracce di inchiostro. Verso il margine destro sembra si possano vedere due lettere distinte e in entrambe si nota la presenza di un tratto obliquo che porta a supporre fossero state trascritte lettere come *delta* o *alpha*; tuttavia, osservando le tracce d'inchiostro sull'*omega*, si potrebbe immaginare che siano stati scritti uno spirito aspro angolare - di cui mancherebbe la porzione superiore sinistra a causa della perdita di fibre - e un accento grave: in tal caso si tratterebbe della forma dorica di $\acute{\omega}\varsigma$. Se i segni di inchiostro conservatisi alla fine di ciò che resta del primo rigo appartengono effettivamente ad una lettera, è probabile che sia una correzione sopra al verso, così come l'*alpha* scritto sopralinea al r. 10: la dimensione dell' *alpha* al r. 10 è di gran lunga minore rispetto ai segni visibili sopra al primo rigo, ma questo può essere spiegato con l'ampio spazio presente nel margine superiore.

Al r. 2 Benelli propone in apparato l'integrazione $\beta\rho\alpha]\chi\epsilon\acute{\iota}\alpha\varsigma \acute{\alpha}\mu\pi\nu\omicron[\acute{\alpha}\varsigma$, rimandando a paralleli in Teofrasto e in Filostrato.¹¹³ Al r. 5 viene proposta da Ioannidou la presenza di un *epsilon* dopo il *kappa*, ma potrebbe anche trattarsi di un *omicron*, immaginando una sequenza $\omicron\upsilon]\kappa$ o $\delta\alpha\mu\omicron\varsigma$; alla fine del r. 5 Ioannidou, seguita da Benelli, ritiene sia apposto un accento grave sull'*epsilon*, ma il segno visibile sembra somigliare maggiormente a un trattino orizzontale.¹¹⁴ Parte del testo al r. 6 viene integrata da Benelli con il termine $\tau\rho]\alpha\chi\acute{\eta}\lambda\omega\iota$;¹¹⁵ il segno curvo visibile sotto a $\chi\eta$, non interpretato dagli editori, potrebbe essere un'*hyphen*, che viene posto sotto a due lettere per indicare che esse appartengono alla stessa parola.

Al r. 7 viene proposto da Ioannidou un accento acuto sopra il secondo *alpha*¹¹⁶ e Benelli ritiene che dopo la lacuna materiale sia presente un ulteriore *alpha*;¹¹⁷ le lettere di seguito sono state interpretate da Ioannidou come il verbo $\tau\theta\epsilon\iota$ o forme simili;¹¹⁸ vi è anche la possibilità che ci sia scritto $\pi\epsilon\rho\iota$. Prima della linea di frattura sono presenti tracce di inchiostro scritte più in alto rispetto alla linea di testo, nonostante il tratto verticale tenda a scendere molto: è possibile che si tratti di una lettera in sopralinea, oppure che siano due lettere differenti - una a testo e l'altra nell'interlinea - che si intersecano, o ancora che sia una lettera a testo leggermente più alta (anche se questa scrittura tende ad avere un modulo bilineare).

¹¹¹ BENELLI 2013, pp. 31-32.

¹¹² BENELLI 2013, p. 31.

¹¹³ Teofrasto, *Opinioni Fisiche*, 12, 91, Filone, *De aeternitate mundi*, 135, 3.

¹¹⁴ IOANNIDOU 1996, p. 20.

¹¹⁵ BENELLI 2013, p. 32.

¹¹⁶ IOANNIDOU 1996, p. 20.

¹¹⁷ BENELLI 2013, p. 29.

¹¹⁸ IOANNIDOU 1996, p. 20.

È possibile che al r. 8 l'*alpha* di ἐκριναντο sia frutto di correzione su *omicron*: infatti si notano tratti particolarmente tondeggianti e maggior spessore nel punto in cui è segnato il tratto obliquo dell'*alpha*.

Al r. 9 Benelli legge Βοῶτον,¹¹⁹ mentre Ioannidou, come sembra più probabile, pone a testo Βοιῶτον:¹²⁰ l'accentazione attesa sarebbe Βοιωτός oppure – con accento sull'*omega* – Βοιώτιος, ma è frequente l'utilizzo dell'accento grave sulla sillaba che precede quella tonica;¹²¹ alla fine del rigo viene trascritto da Ioannidou uno spirito aspro sopra l'*omega*, che viene accettato anche da Benelli.¹²²

Al r. 10 Benelli suppone che le prime lettere conservate siano riferibili alla fine di un verbo all'infinito e propone di integrare εἰ]πεῖν oppure -λι]πεῖν.¹²³ Di seguito viene proposta la lettura *omicron* puntato da entrambi gli editori; tuttavia la presenza di un tratto orizzontale in alto a destra sarebbe piuttosto compatibile con *pi*, confrontabile per tracciato con la medesima lettera al r. 2. Nell'interlinea, sopra questa lettera difficilmente decifrabile, è stato aggiunto un *alpha* di dimensioni minori e con *ductus* leggermente più corsivo: è possibile che lo scriba abbia compiuto un errore di trascrizione e abbia corretto il testo aggiungendo sopralinea la lettera mancante: avremmo allora una sequenza]πεῖν πᾶσ' ε[oppure]πεῖν πᾶς ε[; tuttavia, ogni possibile interpretazione rimane un'ipotesi data l'impossibilità di comprendere quali parole siano presenti nel testo. Oltre all'accento circonflesso che si trova su *iota* all'inizio di quanto si conserva del rigo, sembra sia presente anche un accento grave sull'*epsilon* nella parte finale del testo che si è conservato.

Al r. 11 la presenza della forma verbale στεναξ- porta Benelli a scartare l'ipotesi che si tratti di un testo lirico in dialetto dorico, perché prima del V secolo a.C. i poeti arcaici utilizzavano solo le forme στενάχω, στεναχίζω e στένω, mentre la forma στενάζω non è riscontrata nella poesia lirica arcaica. Tuttavia, στεναξ- potrebbe essere una forma verbale riconducibile a στενάζω quanto a στενάχω: ciò che si può mettere in evidenza è il fatto che essa sia ampiamente documentata in tragedia solo come forma di στενάζω, mentre στενάχω è attestato in tragedia solo al presente.¹²⁴ Da un'analisi più dettagliata della forma στεναξ-, non è risultata ancora nessuna attestazione in Eschilo, una sola in Sofocle,¹²⁵ ma numerose in Euripide;¹²⁶ è necessario però tenere presente il fatto che son di gran lunga maggiori le conoscenze relative ai drammi euripidei rispetto a quelli degli altri due tragici, pertanto questi dati potrebbero fornire un'illusione prospettica. Prima del *sigma* sembrerebbe essere presente un *epsilon* di cui si conserva la chiusura dell'occhiello superiore: in tal caso si tratterebbe di un indicativo aoristo del verbo, e sarebbe escluso che si tratti di un indicativo futuro o di un ottativo aoristo.

¹¹⁹ BENELLI 2013, p. 29.

¹²⁰ IOANNIDOU 1996, p. 20.

¹²¹ CRIBIORE 1996, p. 85.

¹²² IOANNIDOU 1996, p. 20.

¹²³ BENELLI 2013, p. 32.

¹²⁴ Eschilo, *Prometeo incatenato*, v. 99; Sofocle, *Elettra*, vv. 141 e 1076; Euripide, *Elettra*, v. 133, *Fenicie*, v. 1551, *Troiane*, v. 106, fr. 263 (TrGF 5).

¹²⁵ Fr. 210 (TrGF 4).

¹²⁶ *Alceste*, v. 234; *Medea*, v. 1184; *Eracle*, vv. 248, 875; *Ifigenia in Tauride*, vv. 283, 550, 656; *Ione*, v. 769; *Ifigenia in Aulide*, v. 1549 ecc.

Sotto al r. 11 sono presenti tracce di inchiostro la cui decifrazione risulta molto difficile: lo spazio interlineare è meno ampio rispetto ai righi precedenti.

Per quanto riguarda il contenuto del testo, non si conosce l'opera di appartenenza. Il termine Βοιωτων può essere inteso come un'indicazione etnica, ma Benelli propone di interpretarlo come un antroponimo, associandolo al mitico figlio di Melanippe, la quale è protagonista di due tragedie euripidee, *Melanippe sophè* e *Melanippe desmotis*; purtroppo le conoscenze in nostro possesso riguardo entrambi i drammi sono estremamente frammentarie.

Le informazioni relative a *Melanippe sophè* sono in gran parte ricavate da un'*hypothesis*¹²⁷ che ne illustra lo sfondo mitico e la trama del dramma: dall'unione di Melanippe e Poseidone nascono due gemelli che lei nasconde a suo padre, il re Eolo, portandoli presso una stalla di buoi, ma quando i pastori li vedono mentre vengono allattati da una mucca, il re decide che vengano bruciati; allora la protagonista, con le sue abilità retoriche e la sua intelligenza, interviene in loro favore, ma non si conosce la conclusione dell'opera.

Melanippe desmotis non deve essere considerato un seguito del primo, ma una versione alternativa della storia, la cui trama può essere dedotta a partire dai racconti di Igino e Diodoro Siculo. Il primo narra della prigionia di Melanippe presso il re di Icaria Metaponto: costui desidera avere figli con la moglie Teano, la quale acquista in segreto e dichiara come propri i gemelli di Melanippe, che erano stati cresciuti dai pastori; quando lei stessa partorisce due gemelli e nota la predilezione del marito nei confronti dei figli di Melanippe, cerca di ucciderli, ma Eolo e Beoto si salvano e vanno in soccorso della loro vera madre liberandola.¹²⁸ In Diodoro il racconto risulta differente: la protagonista, che viene chiamata Arne, è venduta dal padre al re Metoponto, il quale decide di adottare i gemelli da lei partoriti a seguito dell'unione con Poseidone; la storia si conclude con una guerra civile in cui i gemelli uccidono la moglie del re e fuggono: Eolo raggiunge le terre di Sicilia, dando vita al popolo degli Eoli, mentre Beoto si dirige verso la Grecia centrale, generando il popolo dei Beoti.¹²⁹

Se si accetta la proposta di Benelli relativa al fatto che Βοιωτων potrebbe indicare il nome proprio di persona Beoto, è interessante notare che tale personaggio viene esplicitamente menzionato anche nel frammento 489 del TrGF, in cui si legge τὸν δ' ἄμφι βοῦς Βοιωτὸν καλεῖν,¹³⁰ la cui fonte è Stefano di Bisanzio.¹³¹ Kannicht accetta l'ipotesi di Wilamowitz, il quale attribuisce questo frammento al prologo di *Melanippe desmotis*, sostenendo che probabilmente venissero fornite informazioni riguardo alla vicenda amorosa di Melanippe e Poseidone e alla necessità di nascondere i figli appena nati, spiegando quindi perché fosse stato scelto il nome Beoto per uno dei gemelli.¹³² Sempre in relazione al fr. 486, van Looy non esclude la sua collocazione nell'epilogo di *Melanippe sophè*: egli infatti sostiene, come altri editori, che l'opera potesse concludersi con l'intervento da

¹²⁷ P. Oxy 27 2455, II secolo d.C. (TM 59820, MP³ 453).

¹²⁸ Igino, *Fabulae*, 186.

¹²⁹ Diodoro Siculo, *Biblioteca historica*, IV, 67.

¹³⁰ TrGF (Fr. 489), vol. 5, 2004.

¹³¹ Stefano di Bisanzio, *Ethnica*, II, 116.

¹³² WILAMOWITZ 1921, p. 67.

parte della madre Hippe in soccorso di Melanippe e un discorso finale in cui prediceva la futura fama di Eolo e Beoto.¹³³ In entrambi i casi, come afferma Cropp, è molto probabile che il nome di Beoto fosse preceduto da quello del fratello Eolo.¹³⁴

Per quanto concerne i pochi frammenti conservatisi relativi ai due drammi euripidei, la tradizione papiracea risulta praticamente inesistente: infatti è stato rinvenuto solo un papiro (TM 62570) che riporta un'antologia in cui è presente una difesa da parte della protagonista nei confronti delle donne. Il testo è riconducibile a *Melanippe desmotis*: un dato interessante riguarda la datazione del papiro, in quanto anch'esso è databile intorno al II secolo d.C., mentre sulla sua provenienza non si hanno informazioni.

Qualora il testo su papiro si riferisca ad uno dei due drammi euripidei, si potrebbe propendere per l'appartenenza a *Melanippe desmotis*, in cui i gemelli dovrebbero avere un ruolo più attivo nella trama. Tuttavia, non si può escludere che il frammento appartenga ad un passo di *Melanippe sophè*: se infatti ad un certo punto del dramma è emersa la verità riguardo i gemelli, è plausibile che il re Eolo insieme al padre Elleno abbiano deciso di punire Melanippe e di uccidere i suoi figli.

È probabile che almeno l'inizio del passo conservato sia riconducibile ad una parte corale, vista la presenza di parole in dialetto dorico (ἀμπνο[al r. 2, Δάματρος al r. 3 e δᾶμος al r. 5); in entrambi i drammi non si ha alcuna informazione riguardo la composizione del coro. Nonostante le parole leggibili nel frammento siano davvero poche, sembra probabile che sia descritta una situazione di sofferenza: in particolare, la presenza del verbo στενάζω al r. 11 fa supporre il lamento di una persona. Inoltre, se l'integrazione di Benelli al r. 6 è corretta, si può fare un'ulteriore considerazione, dato che nelle rappresentazioni tragiche il termine τράχηλος ricorre quasi sempre in frangenti narrativi che riguardano soprattutto la morte¹³⁵ o la condizione di schiavitù:¹³⁶ all'interno della vicenda mitica di Melanippe, si può ipotizzare quindi che si stia annunciando la morte di qualcuno o che possa essere un riferimento alla prigionia della protagonista presso il re Metaponto. Per quanto concerne il verbo κρίνω, non è possibile stabilire né chi siano i soggetti (plurale), né tantomeno l'oggetto del giudizio. Se davvero il frammento appartenesse alla parte finale di *Melanippe sophè*, si potrebbe ipotizzare che venga descritto il momento in cui il re Eolo e suo padre Elleno hanno stabilito di ridurre in schiavitù Melanippe e di bruciare al rogo i due figli: in quest'ottica sarebbe possibile immaginare che i soggetti di ἐκρίναντο siano Eolo ed Elleno, i quali stanno emettendo una sentenza sul destino che spetta ad Eolo e Beoto, e che a gemere (. στενάξει) sia proprio Melanippe, ormai consapevole della sua futura schiavitù (τρ]αχίλωι) e della morte dei figli. Purtroppo la mancanza di informazioni relative al finale dell'opera non permette di dimostrare la veridicità di queste supposizioni.

La menzione di Demetra potrebbe essere interpretata come il richiamo analogico da parte del coro ad una vicenda che accomuna la dea a Melanippe: infatti, secondo una tradizione

¹³³ VAN LOOY 1964, p. 238.

¹³⁴ CROPP 2008, p. 252.

¹³⁵ Cfr. Euripide, *Ciclope*, v. 608; *Troiane*, v. 362; *Baccanti*, v. 241; fr. 706 (TGrF 5).

¹³⁶ Licofrone, *Alessandra*, v. 1344.

mitica sembrerebbe che anche Demetra sia stata violentata da Poseidone e che dalla loro unione siano nati due figli.¹³⁷

C'è la possibilità che in epoca ellenistica fossero stati scritti dei drammi relativi alle vicende di Melanippe e dei suoi figli: nel lessico *Suda*, alla voce enciclopedica relativa a Licofrone, vengono menzionati tra le sue tragedie due drammi, *Eolo* e *Figlie di Eolo*, che probabilmente appartenevano ad una dilogia.¹³⁸ Come viene indicato da Kotlińska-Toma, non è però chiaro se il protagonista mitologico fosse il figlio di Elleno e della ninfa Orseide o il figlio di Poseidone e Melanippe.¹³⁹ Dato che durante l'età ellenistica vi era la tendenza a riprodurre storie mitiche già rappresentate dai tre grandi tragici, con una particolare predilezione per i soggetti euripidei, è plausibile che Licofrone abbia voluto raccontare la storia del figlio di Melanippe e che possa essere stato menzionato il fratello Beoto. Inoltre, è interessante notare che nell'*Alessandra* sono presenti due termini che ricorrono nel papiro in questione. Innanzitutto, al v. 1344 si trova il già citato τραχήλω, quando viene narrata la distruzione di Troia a opera di Eracle e la riduzione in schiavitù dei Troiani; in seguito, al v. 1463, con la conclusione della lunga profezia di Cassandra, viene utilizzato il termine ἐστέναξε per indicare l'ultimo gemito della protagonista. Nonostante queste considerazioni e le affinità lessicali, bisogna tenere conto di due fattori importanti: per prima cosa, riguardo ai due drammi di Licofrone a cui si è fatto riferimento prima, non si hanno altre informazioni se non l'elenco di titoli riportato dal lessico *Suda*, pertanto si possono solo ipotizzare le trame di queste opere. Inoltre, vi sono forti dubbi relativi all'attribuzione dell'*Alessandra* a Licofrone di Calcide a causa della presenza di due passaggi che profetizzano la grandezza di Roma: il primo narra l'arrivo in Italia di Enea e il dominio romano in mare e in terra (vv. 1226-1280); il secondo, dopo aver menzionato tramite oscure metafore gli scontri che si sono succeduti tra Europa e Asia, si conclude con la descrizione di quello che Cassandra ritiene il conflitto finale, ovvero la battaglia di Cinocefale nel 197 a.C. (vv. 1283-1450). La mancanza di allusioni alla battaglia di Pidna nel 168 a.C. ha portato gli studiosi a ritenere che l'opera sia stata prodotta tra quelle date. Pertanto è stato messo in dubbio che vi sia identità tra il Licofrone appartenente alla Pleiade e autore di un trattato sulla commedia e colui che ha scritto *Alessandra*; secondo alcuni l'opera è stata prodotta da Licofrone di Calcide, ma ha subito poi delle interpolazioni dei secoli successivi, ma i dubbi non sono ancora stati risolti.

¹³⁷ Pausania, *Periegesi dell'Ellade*, VIII, 25, 5.

¹³⁸ *Suda*, λ 827.

¹³⁹ KOTLIŃSKA-TOMA 2016, p. 84.

3.2.3 P. Mich. inv. 6182f

(TM 873624)

Edizione: CAPASSO 2020, pp. 8-9.

P. Mich. inv. 6182f è stato rinvenuto a Soknopaïou Nesos durante gli scavi condotti dall'Università del Michigan tra la fine del 1931 e l'inizio del 1932. In particolare, è stato rinvenuto nel settore est dell'area di scavo, nella stanza E della casa II 203, la quale era probabilmente una cantina. Al suo interno sono stati riportati alla luce circa 70 papiri greci e alcuni demotici. Nella cantina sono state rinvenute nove ricevute fiscali con sigilli in argilla, datati tra II e III secolo d.C.¹⁴⁰ Nel registro della missione viene indicato il rinvenimento di circa una ventina di oggetti in questa stanza, tra cui anche corde, pezzi di legno e parti di oggetti in bronzo: la loro presenza in una cantina fa supporre che questi oggetti non fossero più in uso.

Il frammento papiraceo è di colore chiaro e ha una dimensione di cm 4,5 x 3,5. Nessuno dei margini si è conservato, e le condizioni del frammento sono discrete, fatta eccezione per qualche sfilacciatura nella parte superiore destra. La datazione – basata su aspetti paleografici – è riconducibile circa al periodo degli Antonini (II secolo d.C.) e può essere comprovata dalla presenza nel medesimo contesto di rinvenimento di ricevute fiscali databili allo stesso periodo.

Il testo è scritto sul *recto* seguendo le fibre, mentre il *verso* è bianco; le quattro righe che si sono conservate in maniera parziale sono scritte con un andamento che segue con precisione la linea di base. La scrittura è comparabile con quella dell'*Iliade* di Hawara (TM 60571): le lettere seguono un sistema bilineare senza eccezioni, hanno dimensioni costanti e tendono ad essere staccate l'una dall'altra; la loro forma è tondeggiante, chiara ed elegante. Viene specificato da Capasso che è stato utilizzato un pennino dalla punta morbida e larga:¹⁴¹ in tal caso si tratterebbe di un pennello alla maniera egiziana, elemento interessante se si considera che nello stesso contesto sono stati rinvenuti anche documenti in demotico. È ravvisabile un chiaroscuro tra i tratti diagonali di sinistra e quelli di destra, in quanto i secondi tendono ad essere più spessi dei primi (è il caso di *alpha*, *delta* e *lambda*); alle estremità inferiori dei tratti verticali sono visibili piccoli apici ornamentali (come nel caso di *pi*, *ny*, *kappa* e *tau*). Sono presenti anche delle piccole macchie di inchiostro: probabilmente il foglio di papiro è stato arrotolato quando l'inchiostro del testo non era ancora asciutto e ha rovinato la superficie del papiro. Sotto la prima lettera del primo rigo si vede un tratto orizzontale, che probabilmente è una *paragraphos*: la sua presenza indica con certezza che si è salvata la prima parte di questi rigi. Il metro è quello trocaico: da ciò Capasso deduce che si possa trattare di un passo proveniente da tragedia o da commedia antica.¹⁴²

Il tipo di scrittura, formale e calligrafica, fa pensare ad un'elegante edizione di un testo letterario, che forse apparteneva ad una biblioteca privata: esso può essere considerato un prodotto librario di lusso di cui usufruiva un cittadino benestante e che poi è stato

¹⁴⁰ Per una descrizione dettagliata delle ricevute fiscali e dei sigilli vd. BOAK 1935, pp. 22-32.

¹⁴¹ CAPASSO 2020, p. 8.

¹⁴² CAPASSO 2020, p. 9.

depositato nella cantina una volta non più in uso. Informazioni più accurate sulla possibile datazione del papiro e sul suo utilizzo all'interno della casa potranno essere acquisite conoscendo il contenuto dei numerosi papiri ancora inediti rinvenuti nella stessa cantina.¹⁴³

Riporto di seguito la trascrizione di Capasso.

1 πῶς λέγεις [
—
2 ὦ τάλας δια[
3 τὴν γυναῖκα[
4 [. .]ικω . [

1 Cosa dici? ...
2 Oh misero/a per ...
3 La donna ...
4 ...

Al r. 1 è presente a inizio verso πῶς λέγεις; questa locuzione all'inizio di un verso trocaico ha paralleli tanto in un testo tragico,¹⁴⁴ quanto in due opere comiche.¹⁴⁵ Anche per quanto concerne il sintagma ὦ τάλας posto a inizio verso, in totale sono presenti quattro attestazioni in tragedia¹⁴⁶ e due in commedia.¹⁴⁷ Il r. 3 inizia col sostantivo al caso accusativo τὴν γυναῖκα, che ricorre solo una volta all'inizio di un verso trocaico.¹⁴⁸ Tuttavia queste informazioni non permettono di propendere maggiormente in favore di uno dei due generi teatrali, soprattutto a causa della scarsità di parole leggibili e del loro uso piuttosto comune. Al r. 4 Capasso propone di integrare ὀδῖκω[ς. La presenza della *paragaphos* indica il cambio di battuta: che si tratti di un dialogo lo testimonia anche la seconda persona singolare indicativo del verbo λέγω all'interno di una frase interrogativa.

¹⁴³ Questo tipo di studio è in corso ad opera di F. Hoogendijk.

¹⁴⁴ Sofocle, *Filottete*, v. 1407.

¹⁴⁵ Aristofane, *Uccelli*, v. 323; Menandro *Samia*, v.530.

¹⁴⁶ Euripide, *Ippolito*, v. 852, *Fenice*, vv. 1335 e 1337 *Oreste*, v. 768.

¹⁴⁷ Menandro, *Samia*, v. 532; ricorre anche in un frammento di commedia adespota (F 441).

¹⁴⁸ Menandro, *Samia*, v. 558.

3.2.4 P. Aberd. 115

(TM 63743, MP³ 01716.000, TrGF II F 666)

Edizioni: WINSTEDT, CQ 1 (1907) p. 262; TURNER 1939, p. 83; TrGF II F 666, pp. 253-254.

P. Aberd. 115 appartiene alla collezione di papiri acquistata da James Andrew Sandilands Grant: costui era un alunno dell'Università di Aberdeen che negli anni '80 si trasferì al Cairo e iniziò a collezionare antichità; alla sua morte i papiri vennero donati all'università. Nella prefazione al catalogo dei papiri di Aberdeen, Turner sostiene che tale collezione possa provenire dall'antica Soknopaiou Nesos: egli innanzitutto sottolinea il fatto che Grant abbia acquistato – secondo quanto afferma Th. Reinach – questo lotto di papiri nel 1887, stesso anno in cui sono stati condotti gli scavi ad opera di Sebbakhin a Dime; inoltre afferma l'esistenza di prove interne che dimostrano la provenienza della maggior parte dei papiri da Soknopaiou Nesos.¹⁴⁹

Le informazioni relative a P. Aberd. 115 fornite dagli editori sono piuttosto scarse. Viene indicata da Turner una datazione tra II e III secolo d.C.¹⁵⁰ Il frammento è della dimensione di cm 6,4 x 3,5. I margini superiore, sinistro e destro non si sono conservati, mentre lo spazio bianco di circa cm 2,5 visibile dopo l'ultimo rigo può essere ritenuto il margine inferiore, come viene indicato dagli editori; a questo proposito, Turner ritiene che il r. 8 possa essere l'ultimo della colonna, di cui si è conservata solo la parte centrale dei rigi.¹⁵¹ Il testo è scritto sul *recto* lungo le fibre, mentre il *verso* del papiro è bianco. Riguardo al tipo di scrittura, anche se non viene fornita alcuna informazione dagli editori e l'immagine a disposizione è estremamente piccola, si possono fare alcune considerazioni: è una maiuscola libraria con asse inclinato a destra e modulo costante, confrontabile con P. Lond. Lit. 5 (TM 61277); sono visibili alcuni segni lezionali: al r. 3 è presente un'*ano stigmè* e al r. 8 vi è uno spirito aspro angolare sulla terza *omicron*.

La presenza dell'antroponimo Oreste porta Winstedt a sostenere che si tratti di un passo proveniente da una tragedia perduta.¹⁵² Turner, oltre a concordare con l'ipotesi dell'editore precedente, sostiene che probabilmente la porzione di testo conservatasi contenga il secondo piede di un trimetro giambico.

Riporto di seguito la trascrizione di Kannicht contenuta nei TrGF II.

¹⁴⁹ TURNER 1939, Prefazione.

¹⁵⁰ TURNER 1939, p. 83.

¹⁵¹ TURNER 1939, p. 83.

¹⁵² WINSTEDT 1907, p. 262.

] . [

]ων ἐκειν[

] . ζειν· μα . [

4 × –]ς Ορέστην [– ∪ – × – ∪ –

] . ρος ην ει[

]ροντες ἀλλήλ[

]ησαν ημ[.]ν . [

8]οπους ὁδ’ ὄτι το[

4 ... Oreste ...

6 ... [l’un l’altro ...?]

Al r. 3 viene proposto da Kannicht di integrare κλή]ιζειν oppure χρή]ιζειν¹⁵³ e allo stesso rigo Turner legge con incertezza μαθ[.¹⁵⁴ Al r. 6 si potrebbe integrare μαρμαί]ροντες ἀλλή[λων, sulla base del confronto col frammento dei *Sette contro Tebe* di Eschilo presente in uno scolio al v. 1375 dell’*Edipo a Colono* di Sofocle.¹⁵⁵ Al r. 7 sempre Kannicht ipotizza la lettura di ἤμ[ε]νο[ι, rimandando al v. 1339 dell’*Ifigenia in Tauride* di Euripide, dove è presente ἤμεν ἤμενοι; in alternativa propone ἡ μ[ε]ν . [.¹⁵⁶ Al r. 8 esprime il dubbio sulla *divisio verborum*, ipotizzando ὄδ’ oppure ὁ δ’.¹⁵⁷ Allo stesso rigo si potrebbe integrare λευκ]όπους a partire dal confronto con il v. 6 del nono componimento dei *Carmina anacreontea*, in cui l’aggettivo è oltretutto riferito ad Oreste.

Per quanto concerne il contenuto del frammento, l’unica parola conservatasi per intero è proprio l’antroponimo Oreste. Dato che il frammento non coincide con nessuna opera giunta fino a noi, è necessario ricercare altri drammi in cui Oreste sia stato personaggio principale o secondario; tuttavia, la popolarità di questa figura mitica e delle vicende relative alla sua stirpe comporta probabilmente la presenza di innumerevoli rappresentazioni teatrali che lo riguardavano.

Tramite le testimonianze indirette, siamo a conoscenza di autori di V e IV secolo che hanno prodotto opere intitolate *Oreste*. Il lessico *Suda* contiene una voce biografica relativa ad un certo Euripide, indicato dal TrGF I come Euripide II,¹⁵⁸ in cui viene menzionato un dramma intitolato *Oreste*.¹⁵⁹ Sempre il lessico *Suda* ci informa che Carcino compose un’opera dal titolo *Oreste*, in cui il protagonista si trovava costretto ad ammettere di aver ucciso sua madre e lo faceva parlando per enigmi.¹⁶⁰ Dell’*Oreste* di

¹⁵³ KANNICHT 1981, p. 253.

¹⁵⁴ TURNER 1939, p. 83.

¹⁵⁵ TrGF II, F 458, pp. 133-134.

¹⁵⁶ KANNICHT 1981, p. 254.

¹⁵⁷ KANNICHT 1981, p. 254.

¹⁵⁸ TrGF I, p. 94.

¹⁵⁹ *Suda*, ε 3694.

¹⁶⁰ *Suda*, κ 397.

Teodette resta un frammento di tradizione indiretta tramite la *Retorica* di Aristotele:¹⁶¹ a parlare è presumibilmente il protagonista stesso, il quale si difende sostenendo che è giusto uccidere chi assassina lo sposo, ma è ancora più giusto che a vendicarlo sia il figlio di questo.¹⁶² Infine, le *Didaskaliai* registrano che Afareo portò in scena un dramma intitolato *Oreste* nel 341 a.C.¹⁶³

La testimonianza di opere il cui protagonista è Oreste non è comunque indicativa del fatto che il frammento possa appartenere ad uno di questi drammi. Infatti, a partire dall'età post-classica vi era la tendenza a portare in scena storie mitiche già proposte a partire dal V secolo a.C. Lo stesso Aristotele nella *Poetica* fa notare che ai suoi tempi era frequente da parte dei drammaturghi focalizzarsi prevalentemente sulla rappresentazione di opere riguardanti poche casate e menziona proprio quella di Oreste come esempio.¹⁶⁴ Pertanto la possibilità di ricondurre questo testo tragico a drammi inscrivibili entro un arco cronologico estremamente ampio non aiuta l'identificazione di autore e opera; inoltre, l'impossibilità di leggere altre parole oltre all'antroponimo non permette di cogliere aspetti linguistici che aiutino a individuare la datazione dell'opera.

Inoltre, bisogna considerare il fatto che non necessariamente sia un brano riconducibile ad un'opera tragica: lo stesso Aristotele menziona Oreste ed Egisto in quanto personaggi di una commedia, anche se non esplicita quale sia.¹⁶⁵ A tal proposito, non solo l'antroponimo Oreste è presente in alcune opere comiche conservatesi,¹⁶⁶ ma vi sono testimonianze del fatto che esistessero commedie recanti questo titolo. Ateneo afferma che i commediografi di IV secolo a.C. Sopatro e Alessi scrissero un'opera intitolata *Oreste*.¹⁶⁷ Inoltre, P. Oxy. 33 2659 (TM 63604) - papiro di II secolo d.C. contenente un elenco alfabetico di autori comici e delle loro opere - registra un dramma intitolato *Oreste* in relazione al poeta comico Dinoloco.

¹⁶¹ Aristotele, *Retorica*, 1401a.

¹⁶² TrGF I, F 5, p. 232.

¹⁶³ IG II² 2320, col. 2, r. 13.

¹⁶⁴ Aristotele, *Poetica*, 1453a.

¹⁶⁵ Aristotele, *Poetica*, 1453a.

¹⁶⁶ Aristofane, *Uccelli*, vv. 714 e 1491, *Rane*, v. 1167; Strattide, F 1, r. 3.

¹⁶⁷ Ateneo, *Deipnosofisti*, VI, 18, 52.

3.2.5 P. Cair. Zen. 4 59533

(TM 65678, MP³ 01916.000, TrGF II F 678)

Edizioni: MOUNTFORD, JHS 51, pp. 91-100; EDGAR 1931, pp. 2-3; DEL GRANDE 1936, pp. 369-382; TrGF II F 678, pp. 264; WEST 1992, p. 287; POHLMANN e WEST, DAGM nr. 8, pp. 41-43.

P. Cair. Zen. 4 59533 è stato rinvenuto dai sebakkin a Philadelphia tra i papiri documentari appartenenti all'archivio di Zenone¹⁶⁸ ed è oggi conservato – così come la maggior parte dei documenti zenoniani – dal Museo egizio del Cairo. Il rinvenimento di tale papiro tra i reperti papiracei riconducibili all'archivio di Zenone e le sue caratteristiche paleografiche portano Edgar a ipotizzare una sua datazione intorno al 250 a.C.:¹⁶⁹ questo assume perciò grandissimo interesse, in quanto risulta il più antico documento musicale mai rinvenuto prima.

La dimensione del papiro è di cm 13x12. Si conserva il margine superiore (cm 0,4), mentre i margini sinistro e destro sono mutili. Per quanto riguarda il bordo inferiore, Mountford sostiene che l'altezza media dei rotoli di papiro di III secolo a.C. fosse di circa cm 30: ipotizza dunque che una buona parte del fondo del papiro sia perduta.¹⁷⁰ Pohlmann ritiene sia più plausibile l'ipotesi – indicata come alternativa da Mountford – secondo la quale sarebbe stata tagliata la parte superiore del papiro prima del suo utilizzo, creando un rotolo piuttosto basso.¹⁷¹ Dall'immagine, sembra essere presente una *kollesis* nella porzione destra del papiro (cm 1,7 da ciò che resta del bordo destro).

Il *recto* del papiro contiene nella porzione superiore un testo lirico con notazione musicale, mentre il *verso* è bianco; in totale, si sono conservati due righe e parte di un terzo che occupano circa un quarto dell'altezza del papiro. La disposizione del testo porta Mountford a considerare il papiro come un foglio piuttosto che parte di un rotolo: egli sostiene che si possa individuare nella porzione inferiore del papiro il bordo destro e da ciò deduce che il margine destro fosse estremamente esiguo. Sulla scia di queste considerazioni, arriva alla conclusione che il testo fosse costituito esclusivamente dai righe conservatisi e che occupasse l'intera larghezza del foglio.¹⁷² Completamente differente è l'ipotesi avanzata da Pohlmann, secondo il quale il frammento doveva costituire la parte finale di un rotolo, immaginando così la perdita di più colonne che dovevano precedere il testo conservato nel papiro.¹⁷³

Nella porzione inferiore del papiro sono presenti dei segni di incerta interpretazione, che vengono ritenuti da Pohlmann un'indicazione sticometrica: egli sostiene che επ corrisponderrebbe all'abbreviazione di ἔπ(η) (ovvero “versi”) e che sia affiancato da due *sampi*, trascritti nella forma tolemaica. Il *sampi* disposto più in basso è caratterizzato da elementi decorativi: il montante mediano viene prolungato verso il basso con una

¹⁶⁸ Per informazioni dettagliate riguardo a Zenone e i papiri appartenenti al suo archivio si veda la scheda di K. Vandorpe in www.trismegistos.org/archive/256.

¹⁶⁹ EDGAR 1931, p. 2.

¹⁷⁰ MOUNTFORD 1931, p. 92.

¹⁷¹ POHLMANN 2001, p. 42.

¹⁷² MOUNTFORD 1931, p. 92.

¹⁷³ POHLMANN 2001, p. 42.

biforcazione e unito a un cerchio.¹⁷⁴ E' proprio in virtù di queste considerazioni che Pohlmann ipotizza che si tratterebbe di un rotolo di papiro di cui si è conservata esclusivamente la parte finale.¹⁷⁵ In merito alla proposta di Pohlmann si potrebbero tuttavia avanzare delle obiezioni: innanzitutto non è attestata altrove la presenza di ε̄π(η) per indicare i versi in un calcolo sticometrico e non è spiegabile la ripetizione del *sampi*. Inoltre, è difficile che un calcolo sticometrico occupi una porzione di foglio così ampia: in genere, lo scriba appunta questo tipo di informazione nella parte finale del rotolo per una questione esclusivamente pratica, dato che il compenso che gli spetta è proporzionale al numero di versi trascritti; perciò non è necessario enfatizzare questa informazione trascrivendola a caratteri persino più grandi del testo lirico. Infine, se si considerasse il frammento come la parte conclusiva di un rotolo contenente 900 versi - tenendo presente l'altezza del papiro e le dimensioni della scrittura - si dovrebbe immaginare un rotolo eccessivamente lungo. Gli stessi segni vengono considerati da Mountford uno scarabocchio senza significato, che è segnato dallo scriba esclusivamente per *probatio peninae*.¹⁷⁶ Non si può escludere però che i segni presenti a testo avessero un significato, che tuttavia è a noi oggi incomprensibile: è possibile che chi ha trascritto il testo lirico abbia segnato un appunto nella parte inferiore del testo, senza che vi sia un legame effettivo con quanto scritto sopra.

La scrittura è una maiuscola ad asse dritto piuttosto formale: l'*alpha* presenta il tratto obliquo discendente da sinistra verso destra leggermente concavo, *tau* e *pi* hanno il tratto verticale ricurvo ed *epsilon* è costituito da due soli tratti. I caratteri sono grandi e molto chiari; inoltre le lettere presentano per lo più modulo bilineare, eccezion fatta per *omicron*, *omega* e *rho*.

Le parole sono suddivise in sillabe, sulle quali sono apposti i corrispettivi segni musicali: Del Grande ritiene che la trascrizione di testo e note sia stata compiuta da una stessa mano, scrivendo prima le note e in seguito inserendo la sillaba. Sostiene anche che lo spazio così regolare che intercorre tra una sillaba e l'altra possa essere spiegato tramite la presenza di un modello da cui prendere spunto; in alternativa, ipotizza che vi sia stata una fase precedente alla trascrizione in cui è stata progettata la disposizione del testo.¹⁷⁷ Egli inoltre suppone che i segni disposti in fondo al papiro fossero plausibilmente al centro rispetto alla lunghezza dei righe e da ciò desume che la lacuna a sinistra è di circa cm 3 e che manchino dalle quattro alle sei lettere.¹⁷⁸

Gli editori mostrano incertezza nell'identificazione del metro: West propone il docmio,¹⁷⁹ Kannicht ipotizza che possa trattarsi del peonio o del cretico.¹⁸⁰ Da un punto di vista musicale, West ritiene che la melodia sia in chiave frigia.¹⁸¹

Gli editori si dividono riguardo all'identificazione del genere di appartenenza del testo:

¹⁷⁴ Pohlmann indica in nota paralleli per la forma del *sampi* presente a testo e mette in evidenza il fatto che in P. Cair. Zen. 4 59723 al r. 18 sia presente un *sampi* con il tratto verticale mediano prolungato e uncinato.

¹⁷⁵ POHLMANN 2001, p. 42.

¹⁷⁶ MOUNTFORD 1931, p. 91.

¹⁷⁷ DEL GRANDE 1936, p. 369.

¹⁷⁸ DEL GRANDE 1936, p. 370.

¹⁷⁹ WEST 1992, p. 287.

¹⁸⁰ KANNICHT 1981, p. 264.

¹⁸¹ WEST 1992, p. 287.

alcune caratteristiche portano a ritenere che il passo appartenga ad una tragedia, anche se Del Grande propende maggiormente per l'ipotesi di un ditirambo.¹⁸²

Di seguito viene riportata la trascrizione di Kannicht,¹⁸³ con traduzione.

1]σοι τάδ' ἐτάρων ἰκέτιν αὖ
2].. γονάτων ἔπι κατασπο-
3]δων

... [a te?] queste cose di nuovo supplice davanti ai compagni
... le ginocchia presso ...

All'inizio del r. 1 Pohlmann e West propongono la lettura incerta di *kappa*,¹⁸⁴ ma risulta più verosimile la proposta di Mountford, il quale pone a testo *sigma*. Proprio riguardo a]σοι, propone differenti ipotesi di interpretazione: egli ritiene che possa essere interpretato come il pronome personale σύ al dativo; in alternativa ipotizza la parte finale di un verbo all'aoristo o al presente ottativo, indicando rispettivamente come proposte di integrazione πέ]σοι o πράσ]σοι, oppure ancora interpreta le lettere come la parte conclusiva di un aggettivo o un sostantivo maschile plurale appartenente alla seconda declinazione, proponendo le seguenti integrazioni: πόνοι δισ]σοί oppure φρενῶν νό]σοι.¹⁸⁵ Sempre al r. 1, sono differenti le interpretazioni degli editori riguardo alla *divisio verborum*. Mountford trascrive τάδε τᾶρ ὧν ἰκέτιν e - integrando la parte finale del rigo con αὐ[δᾶν προφέρω - propone la seguente traduzione: “queste sono dunque le cose per le quali alzo la mia voce nella supplica”.¹⁸⁶ Del Grande invece pone a testo τάδε τ' Ἄρῶν ἰκέτιν e - integrando l'inizio del rigo con προφέρω e la fine con αὐ | [τῶν - propone la seguente traduzione: “raccomando a te queste cose, (e) una supplice delle stesse Erinni”.¹⁸⁷ Infine Pohlmann e Kannicht pongono a testo τάδ' ἐτάρων.¹⁸⁸ Io stesso Mountford aveva preso in considerazione questo tipo di *divisio*,¹⁸⁹ ma aveva scartato tale possibilità perché aveva notato che il termine ἔταρος ricorre nei testi tragici superstiti solamente una volta.¹⁹⁰ Kannicht interpreta le due lettere alla fine del r. 1 come l'avverbio αὖ (“di nuovo”).¹⁹¹ All'inizio del r. 2 sono presenti tracce di lettere non chiaramente visibili: Mountford ritiene che si possa leggere con certezza solamente un tratto verticale e, nel tentativo di integrare il testo, propone προσεύχομα]ι,¹⁹² l'integrazione viene ritenuta plausibile da Edgar, il quale tuttavia preferisce porre a testo]ει.¹⁹³ Kannicht non ritiene verosimile la

¹⁸² Sulla questione relativa all'identificazione del genere di tale testo, si veda di seguito.

¹⁸³ KANNICHT 1981, p. 264.

¹⁸⁴ POHLMANN 2001, p. 41.

¹⁸⁵ MOUNTFORD 1931, p. 91.

¹⁸⁶ MOUNTFORD 1931, p. 94.

¹⁸⁷ DEL GRANDE 1936, p. 372.

¹⁸⁸ POHLMANN 2001, p. 41.

¹⁸⁹ MOUNTFORD 1931, p. 93.

¹⁹⁰ Eschilo, *Persiani*, v. 988.

¹⁹¹ KANNICHT 1981, p. 264.

¹⁹² MOUNTFORD 1931, p. 94.

¹⁹³ EDGAR 1931, p. 3.

lettura dell'*alpha* all'inizio del rigo e quindi esclude l'integrazione dell'*editor princeps*.¹⁹⁴ L'uso di γονάτων è attestato in tragedia diciannove volte, sempre in opere euripidee: in particolare, in due occasioni questo termine ricorre in prossimità di ἰκέτις.¹⁹⁵ Alla fine del rigo Mountford integra κατασπο[δουμένα e propone la seguente traduzione del r. 2: “mi rivolgo in preghiera, mentre sono costretto a inginocchiarmi nella polvere”.¹⁹⁶ Nonostante tutti gli editori siano concordi, non è totalmente convincente la lettura dell'*alpha* accanto al *kappa*, in quanto la sua forma risulta differente rispetto a quella attestata nel resto del testo: le tracce di inchiostro farebbero propendere maggiormente per la lettura di *omega*, ma l'interpretazione di questa sequenza di lettere potrebbe coincidere solamente con κῶτα, che è piuttosto improbabile. Meno plausibile è la lettura di *omicron*, anche se è interessante proporre la lettura di ἐπίκοτα (ovvero “detestabili”): Esichio riporta un frammento sofocleo (TrGF IV, F. 428) costituito esclusivamente da questo termine;¹⁹⁷ inoltre tale aggettivo ricorre quattro volte nei drammi di Eschilo.¹⁹⁸ Per quanto riguarda le tracce finali del rigo, l'ultima lettera, di cui si conserva solo un tratto tondeggiante sulla base del rigo, potrebbe essere interpretata sia come *omicron* che *epsilon*. Pohlmann e West leggono alla fine del rigo *kappa* anziché *pi* e integrano il testo con κατασκ[ίωv, che insieme a γονάτων verrebbe tradotto “ginocchia ombreggiate”.¹⁹⁹

Al r. 3 Mountford pone a testo]δων,²⁰⁰ mentre Del Grande ritiene che non sia assolutamente visibile il *delta*;²⁰¹ West pone a testo un *epsilon* puntato.²⁰²

Sia l'*editor princeps* che Pohlmann e West ritengono che il testo in questione sia riconducibile ad un'opera tragica ed evidenziano alcune caratteristiche che potrebbero far propendere per questa ipotesi. Mountford si sofferma su un aspetto contenutistico: egli infatti sostiene che la presenza di una supplica (ἰκέτιν al r. 1, forse da associare a γονάτων del r. 2) potrebbe rimandare principalmente ad un contesto tragico.²⁰³ Inoltre Pohlmann prende in considerazione un aspetto più specificatamente musicale, mostrando che la linea melodica segue l'accento di parola solamente in ἰκέτιν ed ἔπι: è quindi plausibile che si tratti di una composizione strofica, in cui l'accento di parola non viene generalmente rispettato. Sulla base delle considerazioni relative alle caratteristiche musicali del testo e in relazione al contenuto del testo lirico desumibile dalle parole conservatesi, arriva alla conclusione che il brano possa essere la parte corale di un'opera tragica.²⁰⁴

Del Grande invece non ritiene possibile che il brano appartenga ad una tragedia. Partendo dalla supposizione che il testo qui presente sia la parte conclusiva di un'opera, egli osserva

¹⁹⁴ KANNICHT 1981, p. 264.

¹⁹⁵ Euripide, *Ipsipile*, F 60, r. 25; *Ecuba*, v. 145.

¹⁹⁶ MOUNTFORD 1931, p. 94.

¹⁹⁷ cfr. Esichio, *Lessico*, ε 4883.

¹⁹⁸ Eschilo, *Prometeo incatenato*, vv. 163 e 601; *Sette contro Tebe*, v. 786; *Coefore*, v. 628.

¹⁹⁹ POHLMANN 2001, p. 41.

²⁰⁰ MOUNTFORD 1931, p. 91.

²⁰¹ DEL GRANDE 1936, p. 270.

²⁰² WEST 1992, p. 287.

²⁰³ MOUNTFORD 1931, p. 93.

²⁰⁴ POHLMANN 2001, p. 42.

che da un punto di vista metrico non rispecchia il finale delle tragedie conservatesi per intero: infatti, solo quattro drammi si concludono con una strofe lirica (*Supplici* e *Persiani* di Eschilo, *Troiane* e *Ifigenia in Aulide* di Euripide) e tre terminano in tetrametri trocaici (*Agamennone*, *Edipo re* e *Ione*), mentre tutte le restanti 25 tragedie presentano serie anapestiche nella parte finale.²⁰⁵ Ma l'aspetto che ritiene maggiormente comprovante del fatto che il testo non appartenga ad una tragedia è di tipo musicale: egli infatti sostiene che la notazione musicale sarebbe caratterizzata da un'armonia cromatica, non altrimenti attestata in tragedia.²⁰⁶ In virtù di tali considerazioni arriva alla conclusione che sia più plausibile considerare questo frammento come la parte conclusiva di un ditirambo composto da un musicista che aderiva alle dottrine di Frinide: egli ipotizza – con le dovute cautele – che l'autore possa essere stato Cinesia, attivo tra la fine del V secolo a.C. e l'inizio del IV secolo a.C.²⁰⁷ Tuttavia, le considerazioni di Del Grande si fondano esclusivamente su tre autori vissuti nel V secolo a.C.: le caratteristiche che ha preso in considerazione non riguardavano necessariamente tutti gli altri autori vissuti nel secolo dei tre tragici o in epoche successive. Inoltre, Pohlmann sostiene che l'ipotesi di Del Grande relativa alla presenza di note cromatiche sia da scartare, in quanto l'uso di aggiungere tratti orizzontali sui segni musicali per fornire questo tipo di indicazione è tipico di fonti molto più tarde.²⁰⁸

Un altro problema riguarda l'appartenenza o meno del papiro all'archivio di Zenone: alcune informazioni ricavate dalle sue carte permettono di non scartare l'ipotesi che questo testo lirico con notazione musicale appartenesse effettivamente al suo archivio. Nonostante i prodotti letterari presenti nell'archivio di Zenone corrispondano solamente allo 0,8% del totale,²⁰⁹ le informazioni ricavate principalmente dalla sua corrispondenza permettono di comprendere che era un uomo particolarmente istruito e che si dilettava nella lettura di opere letterarie. Una lettera registra la richiesta da parte di Demeas (il direttore del *gymnasium* locale di Philadelphia) a Zenone di libri per “passare il tempo”;²¹⁰ inoltre, un certo Mnesitheos invia un'epistola a Zenone per invitarlo ad una conferenza su Omero.²¹¹ Passando più specificatamente all'aspetto musicale e teatrale, in un resoconto di indumenti e tovaglioli viene menzionata due volte una citareda di nome Satira²¹² e in due papiri viene fatto riferimento al progetto di costruzione di un teatro a Philadelphia.²¹³ È inoltre interessante il fatto che sul *verso* di un registro di spese è stato raffigurato un uomo mentre suona un'arpa costituita da quindici corde.²¹⁴

²⁰⁵ DEL GRANDE 1936, pp. 375-376.

²⁰⁶ DEL GRANDE 1936, p. 381.

²⁰⁷ DEL GRANDE 1936, pp. 381-382.

²⁰⁸ POHLMANN 2001, p. 42.

²⁰⁹ I papiri letterari appartenenti all'archivio di Zenone sono i seguenti: un frammento dell'*Ippolito* di Euripide (P. L. Bat. 20 15), un tetrametro di Archiloco (P. L. Bat. 20 14), una lista di termini letterari (P. Cair. Zen. 4 59534), un esametro che parla delle navi di Achille (P. Cair. Zen. 4 59535), un frammento mitologico con commento (P. L. Bat. 20 16) e degli epitaffi in memoria del suo cane Tauron (P. Cair. Zen. 4 59532).

²¹⁰ P. Cair. Zen. 4 59588.

²¹¹ P. Cair. Zen. 4 59603.

²¹² P. Cair. Zen. 1 59087.

²¹³ P. Cair. Zen. 5 59823; P. Lond. 7 2140.

²¹⁴ P. Cairo Zen. 4 59706.

Ma a suscitare maggiore interesse è la presenza di alcune petizioni da parte di un giovane musicista di nome Herakleotes, che era divenuto protetto di Zenone dopo la morte di Demeas (lo stesso menzionato sopra). Herakleotes doveva essere uno degli allievi più promettenti di Demeas, perché quest'ultimo alla sua morte aveva lasciato in eredità al ragazzo la propria arpa e un'indennità per il mantenimento e la formazione musicale del giovane. Appartengono all'archivio di Zenone tre petizioni a lui indirizzate proprio da Herakleotes: le informazioni più importanti che si ricavano da questi documenti sono il forte interesse del fanciullo nei confronti dell'arpa del suo maestro e la necessità di un aumento dell'indennità per poter provvedere a pieno alla propria formazione.²¹⁵ Clarysse propone che vi possa essere un qualche legame tra questo giovane musicista particolarmente interessato allo studio dell'arpa e la raffigurazione presente nel *verso* di P. Cairo Zen. 4 59706 dell'uomo che suona l'arpa; inoltre, ipotizza che l'autore del testo lirico in esame possa essere identificato proprio con Herakleotes.²¹⁶ Mountford aveva proposto di considerare il testo di P. Cair. Zen. 4 59533 come un brano famoso copiato da un citaredo (o da uno studente di musica), oppure un testo ideato dalla stessa persona che lo aveva trascritto.²¹⁷ Sulla scia di quest'ipotesi non è del tutto improbabile immaginare che un testo lirico composto o riarrangiato da Herakleotes sia stato rinvenuto tra le carte di Zenone, che non solo era appassionato di musica e rappresentazioni teatrali, ma era anche il tutore del giovane ragazzo. Inoltre, in P. Lond. 7 2017 viene specificata da Herakleotes la necessità di trovare un maestro che lo aiutasse a prepararsi per partecipare "ai giochi organizzati dal re": Clarysse ritiene che con molta probabilità si stia riferendo ai giochi tolemaici istituiti da Tolomeo II Filadelfo nel 280 a.C.²¹⁸ In conclusione, si potrebbe considerare il testo lirico di P. Cair. Zen. 4 59533 come frutto di un riarrangiamento o della composizione da parte del giovane musicista Herakleotes, il quale si stava allenando per poter partecipare agli agoni pubblici; la presenza di questo testo nell'archivio di Zenone si potrebbe spiegare ipotizzando che Herakleotes mostrasse il frutto del proprio lavoro a Zenone, dato che era proprio grazie a costui che il musicista poteva proseguire i propri studi e migliorare la sua formazione.

²¹⁵ P. Cairo Zen. 3 59440; PSI 9 1011; P. Lond. 7 2017.

²¹⁶ CLARYSSE 1983, p. 53.

²¹⁷ MOUNTFORD 1931, p. 92.

²¹⁸ CLARYSSE 1983, p. 53.

3.2.6 P. Berol. 6870

(TM 63772, MP³ 01706.100, TrGF II F 683)

Edizioni: SCHUBART, SPAW, vol. 36, pp. 763-768, 1918; REINACH, RA 10, pp. 11-22, 1919; HEITSCH, *Die griechischen Dichterfragmente*, pp.168-170, 1961; TrGF II, F 683, pp. 275-276, 1981; WEST 1992, pp. 317-322; POHLMANN e WEST, DAGM nrr. 17-18 (e 50-52), pp. 56-60; GAMMACURTA 2006, pp. 209-217.

P. Berol. 6870 venne comprato dall'egittologo Heinrich Karl Brugsch ed entrò a far parte della collezione dei papiri di Berlino nel 1891. In seguito un piccolo frammento aggiuntivo (inv. 14097) è stato unito all'angolo in alto a destra del papiro e il testo è stato rieditato da M. L. West con l'aggiunta di sette lettere e tre note musicali.²¹⁹ Il *recto* del papiro contiene un documento militare in latino che fa riferimento alla *Cohors I Augusta Praetoria Lusitanorum Equitata*, di stanza a Contrapollinopolis nel 156 d.C. Worp mostra scetticismo nel ritenere che questa località sia il luogo di provenienza del testo musicato trascritto sul *verso* e ipotizza che il papiro possa aver accompagnato gli spostamenti di qualche militare, oppure sia entrato nel circuito della carta usata.²²⁰ Riguardo alla datazione, il documento sul *recto* segna il *terminus post quem* per il testo con notazione musicale al 156 d.C.: Schubart sostiene che possa essere stato composto qualche decennio dopo.²²¹

Le dimensioni del papiro sono di cm 35 x 24. Del testo sul *verso* si conservano i margini sinistro (cm 4,5), superiore (cm 4) e inferiore (cm 4,5), mentre risulta mutila la parte destra. È presente una colonna che si è conservata per intero in altezza con un totale di 23 righe; il testo non è allineato a sinistra, ma organizzato tramite un sistema di rientranze: pertanto la lunghezza della porzione di colonna conservatasi varia da cm 16,5 a 19; Reinach ritiene che siano andati perduti circa due quinti della lunghezza dei righe.²²² Il testo musicato è disposto sul *verso* del papiro capovolto di 180° rispetto al documento sul *recto*. Schubart segnala che nella parte sinistra del *verso* sono ravvisabili fibre che corrono orizzontalmente, in contrasto con il resto della pagina: questo è indicativo del fatto che il documento sul *recto* fosse stato scritto su un rotolo. Probabilmente nella fase di riuso il rotolo è stato tagliato per creare un foglio singolo, costituito da una parte del *protokollon* e dal primo *kollema*; per quanto riguarda il testo sul *verso*, non possiamo sapere se fosse più ampio rispetto a quanto si è conservato.

Sul *verso* del papiro sono presenti differenti testi caratterizzati dalla presenza di notazione musicale, i quali non sono suddivisi colometricamente e sono disposti sulla pagina in maniera particolarmente accorta e studiata. I primi dodici righe riportano un peana con rispettiva notazione musicale: il primo rigo è preceduto da un tratto che viene identificato da Pohlmann come una *paragraphos*²²³ e la parola incipitaria (che identifica chiaramente l'opera come un peana) è posta in *eisthesis*; tuttavia, l'identificazione del tratto che precede il primo rigo di testo con una *paragraphos* risulta poco convincente, in quanto

²¹⁹ WEST 1992b, pp. 12-14.

²²⁰ Worp 1998, p. 205.

²²¹ SCHUBART 1918, p. 763.

²²² REINACH 1919, p. 12.

²²³ POHLMANN 2001, p. 58.

questo segno ha generalmente la funzione di indicare la fine di una porzione di testo e non il suo inizio. Seguono due brani strumentali (rr. 13-15, 19-22) e due passi presumibilmente tragici²²⁴ (rr. 16-18, 23) che si alternano l'uno l'altro. La rientranza dei brani strumentali permette una distinzione netta rispetto ai passi tragici.

A introdurre le due sezioni tragiche sembrano essere presenti delle sigle che sono state interpretate in vari modi dagli editori. Sin dall'*editio princeps* è stato trascritto all'inizio del r. 16 $\alpha\lambda^{\lambda}\chi$,²²⁵ che viene generalmente interpretato come ἄλλο χορός (oppure χοροῦ): Gammacurta – in linea con la maggior parte degli editori – ritiene che indichi un nuovo estratto all'interno di una raccolta di *excerpta*.²²⁶ Differente è l'ipotesi di Johnson, il quale, sciogliendo il monogramma *chi-rho* presente in P. Yale inv. 4510 (TM 66867) con il termine $\chi\rho\eta\sigma\iota\varsigma$, propone di interpretare il *chi* presente in P. Berol. 6870 allo stesso modo: questo andrebbe ad indicare la presenza di una nuova “canzone” all'interno dell'antologia.²²⁷ Tuttavia, Gammacurta si mostra scettica nei confronti di tale interpretazione e fa notare che non esiste una vera e propria analogia tra i due papiri, in quanto in P. Berol. 6870 non viene trascritto l'intero monogramma, ma semplicemente il *chi*.²²⁸

Più difficoltosa risulta l'interpretazione della sigla presente al r. 23: Schubart pone a testo $\alpha[\dots] [[\alpha']]$.²²⁹ Gammacurta invece propende per la trascrizione $\alpha\lambda \bar{\alpha}'$ proposta da Kannicht, il quale ritiene che il secondo *alpha* non sia stato cancellato, ma sia sormontato da un trattino orizzontale e affiancato da un apice;²³⁰ tuttavia dall'immagine non è chiaramente visibile un tratto orizzontale, quanto più un segno curvilineo disposto leggermente a destra rispetto all' *alpha*. Le prime tracce ($\alpha\lambda$) dovrebbero corrispondere alla parola iniziale della sigla riscontrata precedentemente (ἄλλο), mentre ragionevoli dubbi sono stati espressi dagli editori riguardo al secondo *alpha*. Abert propone di interpretarlo come un'annotazione musicale che indica l'innalzamento dell'intero rigo all'ottava superiore;²³¹ Wagner propone un'indicazione di chiave musicale,²³² mentre Pighi preferisce ritenerla una nota cantata su un registro alto.²³³ Gammacurta ipotizza invece un'indicazione scenico-drammaturgica: propone così di interpretare il secondo *alpha* come una sigla di ruolo (che indicherebbe perciò il protagonista), oppure la lettera iniziale del nome di un personaggio (o di un attore); in tal caso, la sigla al r. 23 indicherebbe un solo interlocutore, ponendo una distinzione rispetto alla sezione corale ai rr. 16-19, indipendentemente dal fatto che i due passi appartengano o meno allo stesso testo.²³⁴ Anche Pighi ritiene che il r. 23 sia da attribuire a un unico personaggio: egli

²²⁴ Non tutti gli studiosi sono concordi nel ritenere che i rr. 16-19 e 23 riportino versi tragici: come vedremo in seguito, è stata avanzata da Del Grande l'ipotesi di un ditirambo di Timoteo di Mileto, accettata e approfondita anche da Belis.

²²⁵ SCHUBART 1918, p. 768.

²²⁶ GAMMACURTA 2006, p. 215.

²²⁷ JOHNSON 2000, p. 64.

²²⁸ GAMMACURTA 2006, p. 215.

²²⁹ SCHUBART 1918, p. 766.

²³⁰ KANNICHT 1981, p. 276.

²³¹ ABERT 1923, pp. 1-7.

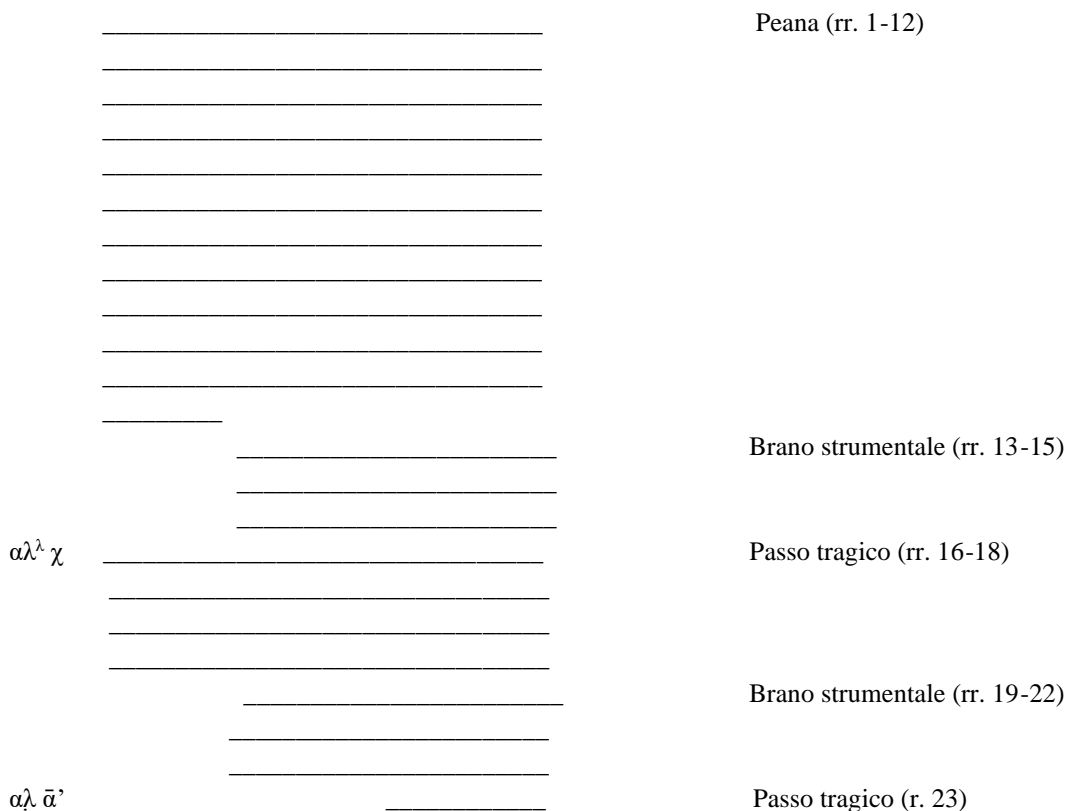
²³² WAGNER 1955, p. 271.

²³³ PIGHI 1943, p. 226.

²³⁴ GAMMACURTA 2006, p.216.

infatti immagina che, dopo il lamento del coro di donne (rr. 16-18), Teucro entri in scena accompagnato dal pezzo strumentale (rr. 19-22) e - scoprendo il cadavere del fratello - esterni il proprio dolore nella battuta finale.²³⁵ Pohlmann e West propongono un'interpretazione ancora differente: ritengono che il secondo *alpha* facesse parte del testo tragico e che sia stato cancellato perché posizionato troppo in alto rispetto al rigo di scrittura.²³⁶

Riporto di seguito lo schema d'impaginazione del testo tramite l'uso di rientranze e di sigle.



Sembrerebbe che la notazione musicale e il testo siano stati copiati dalla stessa mano: se l'impaginazione risulta elaborata e studiata, l'attenzione posta nella trascrizione del testo è di gran lunga inferiore. La scrittura appare poco curata e frettolosa, soprattutto nella seconda metà del foglio; Schubart la definisce una maiuscola ad asse verticale e, a partire dalle caratteristiche paleografiche, propone di datare il testo tra il II e il III secolo d.C.²³⁷ Sembrerebbe trattarsi di una scrittura libraria eseguita con una certa rapidità: non sono presenti legature tra le lettere, la mano risulta esperta e il calamo sottile. Differente è l'opinione di Gammacurta: pur ammettendo che le lettere siano piuttosto chiare (ad esempio mette in evidenza il fatto che l'*eta* ha una forma riconducibile al modello epigrafico), ritiene che l'impressione di corsività sia da ricondurre alla variabilità della grandezza delle lettere, che mina la bilinearità della scrittura.²³⁸ In realtà, pur essendo

²³⁵ PIGHI 1943, p. 226.

²³⁶ POHLMANN 2001, p. 58.

²³⁷ SCHUBART 1918, p. 763.

²³⁸ GAMMACURTA 2006, p. 212.

presente un certo contrasto modulare, il bilinearismo non pare essere totalmente sconvolto e non può essere considerato elemento di corsività di tale scrittura. Il testo è suddiviso in sillabe al fine di indicare con più precisione il punto di aggancio della nota, che viene trascritta sopra e leggermente più a destra rispetto alla sillaba stessa: viene notato da Körte che l'annotazione musicale è posizionata quasi sullo stesso rigo del testo, come se lo scriba volesse mettere in primo piano le note piuttosto che le parole.²³⁹ Gammacurta nota inoltre una certa irregolarità nell'ampiezza dell'interlinea, che si riduce da sinistra verso destra durante l'atto di copiatura del testo.²⁴⁰ Sono ravvisabili cancellature e correzioni solo per quanto concerne l'annotazione musicale (rr. 14, 15, 19): si potrebbe ipotizzare che colui che ha trascritto il testo sia l'autore stesso della notazione musicale e che le correzioni siano il risultato del processo di composizione.

Da un'analisi delle sequenze musicali, è risultato che il peana e i due brani strumentali sono caratterizzati dal τρόπος iperionico e dal γένος diatonico, mentre i due passi tragici hanno un τρόπος ipereolico e un γένος misto.

Dall'analisi dei brani vocali, Pohlmann e West notano che i rr. 16-18 presentano apici che indicano l'innalzamento delle note all'ottava superiore e sostengono che il registro acuto di tale notazione musicale non possa riflettere una rappresentazione tragica standard originale. A tal proposito, ritengono che la musica fosse stata adattata all'esecuzione di una solista nel ruolo di Tecmessa, anche se questo non spiegherebbe l'indicazione del coro tramite la presenza del *chi*.²⁴¹ Belis propone invece un'interpretazione differente dei rr. 16-19: sostiene infatti che questo brano possa riflettere la λέξις διθυραμβική, che si affermò a partire dal IV secolo a.C.; essa giustifica il registro particolarmente alto della notazione musicale in relazione all'esecuzione del brano da parte di un coro di bambini.²⁴² Per quanto riguarda il r. 23, sia Pohlmann che Belis non ritengono che vi siano grandi differenze da un punto di vista musicale e ritmico rispetto alla sezione precedente (rr. 16-19), pertanto sostengono che sia la continuazione del passo tragico o del ditirambo, a seconda dell'interpretazione di ciascuno.²⁴³ In genere, a partire dall'edizione di Pighi l'idea preponderante è che le due sezioni tragiche siano strettamente collegate: in particolare, Pohlmann spiega che sia più plausibile considerare il r. 23 come un *addendum* alla sezione precedente piuttosto che l'inizio di un nuovo passo posto nell'ultimo rigo della colonna; la presenza di ἄλλο viene spiegata da Pohlmann come una semplice indicazione per delimitare il r. 23 dal brano musicato che lo precede.²⁴⁴ West pone invece una distinzione tra le cinque sezioni, senza considerare l'ultimo rigo legato al passo precedente;²⁴⁵ Gammacurta non esclude la possibilità che i testi ai rr. 16-19 e 23 siano riconducibili alla stessa opera, ma sostiene che un simile legame non possa essere dato per scontato.²⁴⁶

²³⁹ KÖRTE 1924, p. 140.

²⁴⁰ GAMMACURTA 2006, p. 212.

²⁴¹ POHLMANN 2001, p. 59.

²⁴² BELIS 1998, pp. 86-87.

²⁴³ POHLMANN 2001, p. 60; BELIS 1998, p. 96; riguardo alle proposte di interpretazione relative al genere delle due sezioni (rr. 16-19 e 23), si veda di seguito.

²⁴⁴ POHLMANN 2001, p. 59.

²⁴⁵ WEST 1992a, p. 322.

²⁴⁶ GAMMACURTA 2006, p. 212.

Riguardo al contesto di impiego di questo papiro, la presenza del termine ἄλλο - adottato generalmente nelle antologie per indicare la separazione di testi che rimandano allo stesso autore o che sono caratterizzati dallo stesso argomento - porta Gammacurta a proporre un'esecuzione all'interno di uno spettacolo di tipo antologico.²⁴⁷ Tuttavia, mette in evidenza anche alcuni aspetti che risultano in contrasto con la possibilità di identificare il testo con un'antologia teatrale. Un primo problema riguarda l'alternanza tra brani vocali e pezzi strumentali, che non si spiegherebbe nell'ambito di uno spettacolo antologico. Gammacurta sostiene anche che le due sezioni tragiche siano troppo brevi e di contenuto differente: in genere le antologie teatrali presentano unità drammatiche compositive e non estratti isolati; inoltre, pur ammettendo che i rr. 16-19 e 23 appartengano a un unico passo tragico e che siano intervallati da un brano strumentale (rr. 19-22) strettamente legato a questi, non riesce a individuare nessun criterio di selezione, né da un punto di vista tematico, né tantomeno strutturale-formale, che abbia portato alla scelta di questi *excerpta*.²⁴⁸ Essa pertanto arriva alla conclusione che l'unico aspetto caratterizzante di questo testo è la chiara distinzione musicale che ricorre nel peana e nei brani strumentali rispetto ai versi tragici. In virtù di queste considerazioni, ritiene plausibile l'ipotesi avanzata da Schubart, secondo cui questo foglio riporta un elenco di *exempla* che dovevano accompagnare un trattato o un manuale di musica: in tal modo si spiegherebbe sia il maggior interesse nella trascrizione delle note piuttosto che del testo, sia l'uso della nota marginale ἄλλο ai rr. 16 e 23, che indicherebbe appunto nuove voci all'interno di un elenco.²⁴⁹ In relazione a questa interpretazione, dal materiale raccolto da McNamee, si evidenzia la presenza del segno *chi* nei papiri letterari: pur non avendo certezza sul suo significato, ritiene probabile che avesse la funzione di indirizzare il lettore ad una nota contenuta nel corrispondente commentario;²⁵⁰ Pontani mette in evidenza il fatto che questo segno sia largamente presente nell'esegesi ai testi prodotti per le rappresentazioni sceniche e che dovesse avere la funzione dell'odierno "nota bene".²⁵¹ L'analisi verte ora principalmente sui brani vocali ai rr. 16-19 e 23. Nella prima sezione viene descritto il suicidio di Aiace per mezzo della spada a seguito della contesa con Odisseo per le armi di Achille; la seconda sezione risulta oscura in quanto è presente a testo solamente un rigo: non è chiaro se effettivamente questo passo consistesse in un unico rigo o se esistesse un'ulteriore colonna che è andata perduta su cui il brano proseguiva. Riporto di seguito la trascrizione proposta da Kannicht,²⁵² con traduzione.

16 αὐτοφόνῳ χερὶ καὶ φάσγανον γ[
 17 Τελαμωνιάδα, τὸ σόν, Αἴαν· ε[
 18 δι' [Ο]δυσέα τὸν ἀλιτρὸν οὔρη[
 19 ἔλκεσιν ὁ ποθούμενος [

²⁴⁷ Per indicazioni più specifiche riguardo la *mise en page* delle antologie teatrali vd. PORDOMINGO 2013.

²⁴⁸ GAMMACURTA 2006, p. 216.

²⁴⁹ SCHUBART 1918, p. 764.

²⁵⁰ MCNAMEE 1992, pp. 19-20.

²⁵¹ PONTANI 2019, p. 51.

²⁵² KANNICHT 1981, pp. 275-276.

- 23 αἷμα κατὰ χθονὸς ἀπο[
 16 con la mano suicida e la spada ...
 17 il figlio di Telamone, il tuo, Aiace²⁵³ ...
 18 a causa del malvagio Odisseo ...
 19 dalle ferite, il rimpianto ...
 23 il sangue per terra da ...

Al r. 16 Belis ipotizza che la battuta potesse essere pronunciata nel seguente modo: essendo apposto sul καί un segno che indica il silenzio musicale di un tempo, propone di immaginare Tecmessa interrompere improvvisamente la frase per dire ciò che sta vedendo, cioè la spada con cui il corpo del suo amato è trafitto.²⁵⁴ Pighi propone di integrare la parte finale del r. 16 con ὄξϋ λαβών,²⁵⁵ ma gli editori successivi interpretano diversamente da *omicron* l'ultima traccia d'inchiostro visibile alla fine del rigo. In particolare, Pohlmann e Belis riprendono la trascrizione dell'*editor princeps*, il quale legge con incertezza *iota*,²⁵⁶ ma le tracce visibili nel testo non corrispondono affatto a questa lettera; Kannicht, come sembra più probabile, pone invece a testo un *gamma* puntato.²⁵⁷

Al r. 17 Wagner considera vocativi tanto Τελαμωνιάδα, quanto Αἴαν (che infatti pone tra due virgole);²⁵⁸ Pighi sostiene che in tal caso τὸ σόν rimarrebbe isolato e andrebbe collegato a un sostantivo neutro che non si è conservato, come per esempio σῶμα.²⁵⁹ Tuttavia, Pighi ritiene più plausibile che Αἴαν sia all'accusativo e vada unito a σόν: egli infatti sostiene che il coro di prigionieri si stia rivolgendo a Teucro (definendolo Τελαμωνιάδα, cioè “figlio di Telamone”) facendo riferimento a suo fratello (dicendo appunto σόν Αἴαν, ovvero “il tuo Aiace”); per quanto riguarda το, propone di riferirlo a φάσγανον.²⁶⁰ Ancora differente è l'interpretazione di Belis, secondo cui Aiace verrebbe introdotto da due perifrasi: un coro di bambini, rivolgendosi a Tecmessa - che ha appena scoperto il cadavere di Aiace - definisce il suo amato come “figlio di Telamone” e “tuo”, probabilmente per distinguerlo dal fratello Teucro.²⁶¹ Alla fine del rigo Kannicht propone di integrare ἔ[θανεσ (“sei morto”).²⁶²

Al r. 18 Wagner propone la seguente *divisio verborum*: ὄξϋ, cioè “costui (Odisseo) che

²⁵³ Come viene detto di seguito, questa è solo una delle diverse interpretazioni del verso (proposta da Belis), che a mio parere risulta la più convincente.

²⁵⁴ BELIS 1998, p. 84.

²⁵⁵ PIGHI 1943, p. 209.

²⁵⁶ SCHUBART 1918, p. 765.

²⁵⁷ KANNICHT 1981, p. 275.

²⁵⁸ WAGNER 1955, p. 266.

²⁵⁹ PIGHI 1943, p. 210.

²⁶⁰ PIGHI 1943, p. 211.

²⁶¹ BELIS 1998, p. 84.

²⁶² KANNICHT 1981, p. 275.

vive”;²⁶³ Kannicht invece propone di integrare ὁ ζηλωτός (“invidioso”), o simili.²⁶⁴ Totalmente differente è la lettura di Pohlmann che trascrive in fondo al rigo ὁ τρ . [²⁶⁵

Nell’identificazione dei rr. 16-19 e 23 vi sono due differenti opinioni: la maggior parte degli editori ritiene che queste sezioni siano riconducibili a un testo tragico, proponendo differenti ipotesi di attribuzione, mentre alcuni hanno ritenuto più verosimile l’identificazione con un ditirambo.

Pighi propende per ritenere i rr. 16-19 e 23 parte di un unico testo tragico: mette in evidenza il fatto che la morte di Aiace dovesse essere rappresentata nell’*Aiace mainomenos* di Astidamante²⁶⁶, nonché nell’*Aiace* di Carcino²⁶⁷ e di Teodette²⁶⁸; tuttavia è consapevole dell’impossibilità di identificare con certezza l’opera, in virtù delle scarsissime conoscenze riguardo ai drammi sopra citati.²⁶⁹

Heichelheim prende in considerazione solamente i rr. 16-19 e propone di interpretare il frammento come parte dell’*Hoplôn krisis* di Eschilo: egli ritiene che la seguente sezione concordi da un punto di vista tematico e metrico con P. Oxy. 2256 (TM 59033)²⁷⁰ e sostiene che P. Oxy. 2255 (TM 59025)²⁷¹ possa essere integrato con le stesse parole presenti in P. Berol 6870, considerandolo perciò un altro testimone della sezione di testo qui presente (anche se estremamente frammentario).²⁷² La somiglianza del soggetto con P. Oxy. 2256 viene messa in evidenza anche da Kannicht, soprattutto ai rr. 16-17, in cui è riportato il seguente testo: Τελαμῶ[νιος ... | αὐτ]οκτόνος ὄλετο.²⁷³ L’ipotesi di Heichelheim viene scartata da Pighi:²⁷⁴ egli ritiene che le parole del coro presuppongano la messa in scena della morte di Aiace, ma uno scolio al v. 815 dell’*Aiace* di Sofocle, riferendosi all’opera di Eschilo, indica che questa parte di narrazione venisse raccontata da un messaggero e non fosse rappresentata sulla scena.²⁷⁵

Pohlmann mette in luce alcuni aspetti che lo portano a considerare i due brani vocali come parte di un’unica tragedia di età classica oppure ellenistica: innanzitutto afferma che, da un punto di vista contenutistico, sia ragionevole interpretare il brano come la descrizione della morte di Aiace ad opera del coro che si sta rivolgendo a Tecmessa; inoltre, l’analisi metrica del testo porta a ipotizzare la presenza di dattilo-epitriti, che sono abbastanza comuni nelle parti liriche della tragedia. Infine, sostiene che la musica non sembra seguire l’accento di parola: pertanto questo potrebbe essere un ulteriore indizio del fatto che sia stato trascritto un passo corale tragico.²⁷⁶ L’ipotesi di Pohlmann, secondo cui i passi di una tragedia sarebbero stati arrangiati per il concerto di una cantante solista in epoca

²⁶³ WAGNER 1955, p. 266.

²⁶⁴ KANNICHT 1981, p. 276.

²⁶⁵ POHLMANN 2001, p. 57.

²⁶⁶ *Suda*, a 4265.

²⁶⁷ Zenobio, *Proverbia*, Athoa 1, 61.

²⁶⁸ Aristotele, *Retorica*, II 1400 a.

²⁶⁹ PIGHI 1943, pp. 233-234.

²⁷⁰ Cfr. TrGF III F 451q, pp. 482-483.

²⁷¹ Cfr. TrGF III F 451m, p. 471.

²⁷² HEICHELHEIM 1958, pp. 15-18.

²⁷³ KANNICHT 1981, p. 276.

²⁷⁴ PIGHI 1943, p. 233.

²⁷⁵ Cfr. CHRISTODOULOS 1977, schol. 134a.

²⁷⁶ POHLMANN 2001, p. 58.

imperiale viene ritenuto abbastanza verosimile da Tedeschi: quest'ultimo mette in evidenza il fatto che in età imperiale esistessero *performance* molto differenti tra di loro e che l'esibizione pubblica da parte di un'attrice o una cantante donna è testimoniata anche altrove.²⁷⁷

Differente era l'ipotesi precedentemente prospettata da Del Grande,²⁷⁸ che viene accolta da Belis, secondo cui si tratterebbe dell'*Aiace folle*, un ditirambo composto da Timoteo di Mileto. Questa ipotesi di identificazione viene ricavata da un passo dell'*Harmonides* di Luciano:²⁷⁹ essa suppone che Timoteo di Mileto, ormai novantenne, avrebbe composto questo ditirambo per Timoteo di Tebe, un giovane auleta che, portando in scena l'opera per mezzo di un coro di bambini della tribù di Pandione, avrebbe vinto alle Grandi Dionisie nel 365/364 a.C. Secondo la sua interpretazione apparterebbero al ditirambo sia i due brani vocali, sia il passo strumentale che li separa (rr. 13-15);²⁸⁰ tuttavia Pohlmann solleva un'obiezione: egli sostiene che, pur non avendo alcuna informazione relativa a questo ditirambo composto da Timoteo, è piuttosto probabile che si trattasse di un componimento astrofico; invece, il seguente passo sembrerebbe essere strofico, perché l'accento di parola non viene mai rispettato.²⁸¹ Inoltre, Gammacurta precisa che l'ipotesi di Belis non potrebbe in alcun modo spiegare la presenza della sigla $\alpha\lambda \bar{\alpha}$ presente all'inizio del r. 23: infatti, se i rr. 16-23 si susseguono effettivamente all'interno del ditirambo come sembra proporre Belis, non avrebbe senso che prima del r. 23 sia apposta una sigla indicante la presenza di un nuovo estratto.²⁸²

²⁷⁷ TEDESCHI 2017, p. 140; egli indica in nota una serie di attestazioni epigrafiche e letterarie di attrici e cantanti impegnate in *performance* pubbliche durante l'età imperiale.

²⁷⁸ Vd. DEL GRANDE 1931, pp. 441-450.

²⁷⁹ Il passo in questione è il seguente: «... ὅτε καὶ σύ, ὦ Τιμόθεε, τὸ πρῶτον ἐλθὼν οἴκοθεν ἐκ Βοιωτίας ὑπήλυσας τῇ Πανδιονίδι καὶ ἐνίκησας ἐν τῷ Αἴαντι τῷ ἔμμανεϊ, τοῦ ὁμωνύμου σοι ποιήσαντος τὸ μέλος, οὐδεὶς ἦν ὃς ἠγνόει τοῦνομα, Τιμόθεον ἐκ Θηβῶν». Riporto di seguito la traduzione: «...quando anche tu, Timoteo, hai lasciato per la prima volta la nativa Beozia e hai ottenuto la vittoria con il folle Aiace accompagnando la tribù dei Pandioni, dopo che il tuo omonimo aveva composto per il canto; in quel tempo nessuno conosceva il tuo nome, Timoteo di Tebe».

²⁸⁰ BELIS 1998, p. 96.

²⁸¹ POHLMANN 2001, p. 58.

²⁸² GAMMACURTA 2006, p. 213.

3.2.7 P. Mich. inv. 2958

(TM 63552, MP³ 02442.000, TrGF II F 682)

Edizioni: PEARL – WINNINGTON-INGRAM, JEA 51 (1965), pp. 179-195; POHLMANN – WEST, DAGM nrr. 42-43; TrGF II F682; GAMMACURTA 2006, nr. 19; SEARS, BASP 52 (2015), pp.143-179.

P. Mich. inv. 2958 è stato rinvenuto a Karanis durante la campagna di scavi condotta dall'Università del Michigan tra il 1928 e il 1935 nel luogo di ritrovamento denominato C5006.²⁸³ Questo documento è stato rinvenuto insieme ad altri papiri che appartengono all'archivio del veterano Iulius Niger,²⁸⁴ vissuto tra il 107 d.C. e il 187 d.C. Come è già stato detto nel capitolo 2, van Minnen dubita che questo testo letterario potesse appartenere ad un veterano e pertanto ipotizza che si tratti di carta straccia acquistata per essere riutilizzata.²⁸⁵ A tal proposito, il papiro contiene sul *recto* un testo tragico altrimenti sconosciuto – presumibilmente in trimetri giambici²⁸⁶ – e sul *verso* una lista di nomi con i relativi pagamenti, di cui si conserva in maniera alquanto frammentaria solo la porzione destra, disposta nella parte superiore sinistra del papiro. Gammacurta sostiene che non si possa escludere la provenienza di questo materiale di seconda mano da Karanis, ma che sia più verosimile ricondurlo ad altri centri – come Philadelphia o addirittura Alessandria – con cui il villaggio aveva diretti contatti proprio in virtù della presenza di numerosi veterani.²⁸⁷ Purtroppo le conoscenze relative ai canali di circolazione di carta straccia sono davvero esigue: se per i documenti pubblici si possono ipotizzare dei possibili movimenti,²⁸⁸ è davvero difficile stabilire il percorso di scritture private, letterarie e non. La dimensione del papiro è di cm 18 x 30. Esso mostra danni significativi: sono ravvisabili abrasioni, sbiadimenti, pieghe e numerose lacune materiali. Il bordo sinistro è caratterizzato da una frattura netta nella parte inferiore, provocata probabilmente dalla piegatura del papiro durante la fase di riutilizzo. Il bordo destro presenta la porzione superiore maggiormente conservata, permettendo il mantenimento di alcuni righe per intero (in questa parte sono presenti circa cm 3,5 del margine destro). La posizione del documento sul *verso* fa presupporre la mancanza di una parte piuttosto abbondante del papiro: pertanto, è probabile che vi fosse una colonna posta di seguito a quella conservata sul *recto*. Inoltre, è ravvisabile la presenza di una *kollesis* nella porzione destra del papiro (a circa cm 12,5 di distanza rispetto al margine sinistro): oltre a confermare la presenza di almeno un'altra colonna di testo, questo spiegherebbe la frattura verticale presente vicino al margine destro. Si sono conservate porzioni di

²⁸³ La sigla completa secondo gli standard negli scavi americani a Karanis è 24-5006 E²-A: 24 indica l'anno della campagna di scavo, C lo strato/livello di occupazione, 5006 la struttura/casa, E² la stanza, A il reperto o il gruppo di reperti; questa sigla è stata utilizzata anche nell'*editio princeps* del papiro.

²⁸⁴ Informazioni generali riguardo a Iulius Niger e i documenti che appartengono al suo archivio sono presenti nella scheda curata da Smolders in www.trismegistos.org/archive/90.

²⁸⁵ VAN MINNEN 1998, p. 132.

²⁸⁶ Sulla questione metrica vd. le pagine seguenti.

²⁸⁷ GAMMACURTA 2006, p. 202.

²⁸⁸ Per quanto concerne i documenti pubblici, si ipotizza che, una volta scaduti, venissero convogliati in una sorta di macero, oppure che esistesse un sistema di richieste inoltrato direttamente alle cancellerie; inoltre sembra fosse piuttosto comune l'appropriazione di carta da parte dei funzionari alla fine del loro mandato.

marginale superiore (cm 1,5) e inferiore (cm 1,6): questo spazio risulta più ampio di quello che intercorre tra i righi, pertanto è ragionevole ritenere che la colonna conservatasi sia completa nel numero di righi (in totale 25). È stata mantenuta una spaziatura interlineare piuttosto ampia per permettere l'aggiunta delle notazioni musicali al testo; essa risulta inoltre abbastanza irregolare (intercorre uno spazio che varia tra cm 0,4 e 0,8). Pernigotti sostiene che l'interlineo ai rr. 15-17 sia inferiore, ipotizzando un originale intento di non porvi notazione musicale, che poi vi fu invece aggiunta.²⁸⁹ Sears sostiene che sia poco ragionevole l'ipotesi di Pernigotti: mette infatti in evidenza che nei papiri musicali che omettono deliberatamente la notazione in alcuni passaggi, la spaziatura è ancora più stretta di quella che intercorre tra i rr. 15 e 17; ritiene piuttosto che l'irregolarità dello spazio interlineare sia causata dal disinteresse dello scriba per un *layout* formale.²⁹⁰

Pearl descrive la scrittura come "altamente qualificata e quasi calligrafica", riconducendola ai prodotti librari di II secolo d.C.: sostiene che possa trattarsi di una scrittura libraria di livello non elevato, oppure di una scrittura commerciale particolarmente attenta. Oltre alle informazioni fornite dallo strato archeologico del sito²⁹¹ e dagli aspetti paleografici, anche altri indizi suggeriscono una datazione al II secolo d.C. Innanzitutto, è interessante notare che su 37 papiri scoperti nello stesso luogo di rinvenimento di P. Mich. inv. 2958, 27 sono datati tra il 155 d.C. e il 216 d.C. Inoltre, nel testo documentario presente sul *verso* del papiro è presente al r. 16 Val () Val () (dr.) 100: la menzione nei rotoli di tasse rinvenuti a Karanis²⁹² di un certo Valerio, figlio di Valeria, registrato come contribuente che effettua pagamenti tra il 171 d.C. e il 175 d.C., porta a ricondurre il documento sul *verso* di P. Mich. 2958 alla fine del II secolo d.C. Ritenendo verosimile che il testo musicato sia stato scritto precedentemente rispetto all'elenco di nomi, Pearl indica come *terminus ante quem* per il testo presente sul *recto* gli ultimi decenni del II secolo d.C. e ipotizza che sia stato trascritto tra i 25 e i 50 anni prima del testo sul *verso*.²⁹³

Tornando alla scrittura, Sears sostiene che sia veloce e informale: in particolare, mette in evidenza la variazione della forma di lettere e *semeia*, nonché la presenza di frequenti legature; si tratta di una scrittura per lo più bilineare, tranne che per alcune lettere (β , ι , ρ , ϕ , υ , ψ).²⁹⁴ I righi hanno un andamento poco regolare, causato probabilmente dalla scrittura simultanea di testo e notazione musicale: nell'atto di scrittura vi è un graduale innalzamento da sinistra verso destra, tanto che talvolta risulta difficile distinguere notazioni e testo (soprattutto nelle parti in cui il papiro è maggiormente danneggiato).

A ciascuno dei 25 righi di testo sono strettamente collegati i *semeia* riconducibili al sistema vocale e i simboli ritmici presenti nell'interlineo; l'unica eccezione consiste nella notazione vocale priva di testo sotto al r. 4. Nonostante sia ravvisabile disomogeneità tra

²⁸⁹ PERNIGOTTI 2009, p. 304.

²⁹⁰ SEARS 2015, p. 146; pone come esempio di omissione della notazione musicale volontaria Pap. Ashm. inv. 89B/29-32.

²⁹¹ Nella sigla C5006, la lettera iniziale indica proprio lo strato archeologico corrispondente al periodo posteriore alla metà del II secolo d.C.

²⁹² Si tratta di quattro lunghi rotoli – e alcuni frammenti – appartenenti all'archivio di Sokrates: P. Cairo Mich. 359; P. Mich. IV 223 + SB XIV 11710; P. Mich. IV 224 + 357a-c; P. Mich. IV 225 + 358a-h; P. Mich. IV 357 a-d, 360, 362-363.

²⁹³ PEARL 1965 p. 179.

²⁹⁴ SEARS 2015, p. 147.

la scrittura informale del testo e quella decisamente più raffinata della notazione musicale, Sears ritiene che siano stati scritti entrambi dalla stessa mano e nello stesso momento.²⁹⁵ All'interno del testo ricorrono spaziature tra gruppi di parole, parole o sillabe: la presenza di spazi ha la funzione pratica di rendere più chiara la disposizione delle note sulle sillabe (o sulle parole) affinché risulti più facile individuare il punto di inserimento della nota (che in genere viene posta leggermente più a destra della sillaba a cui si riferisce).²⁹⁶ Questa disposizione del testo viene ritenuta da Pernigotti indicativa di un uso pratico del papiro da parte di professionisti della musica.²⁹⁷ Sears non solo è concorde con l'ipotesi di Pernigotti, ma sostiene anche che l'uso di una scrittura informale, nonostante la capacità di scrivere in maniera elegante (come si evince dalla notazione musicale), sia un indizio del fatto che questa copia fosse di uso personale per l'esecuzione.²⁹⁸

Sotto al r. 17 intercorre uno spazio di cm 2, che sarebbe l'equivalente di un rigo di testo e della rispettiva notazione musicale: Pohlmann e West hanno ipotizzato che all'inizio dell'ipotetico r. 18 terminasse il trimetro giambico presente al r. 17 (che risulta infatti incompleto), ma che sia andato perduto a seguito della mancanza del margine sinistro.²⁹⁹ Costoro seguono l'ipotesi proposta già dai primi editori, secondo cui si tratterebbe di due brani appartenenti ad un'antologia del tipo di P. Oslo inv. 1413 (DAGM 39-40): un indizio significativo a tal proposito può essere il passaggio da note vocali in chiave iperionica (rr. 1-18) a quelle in chiave ipolidia (rr. 19-25). Anche Gammacurta ritiene che non vi siano ragioni materiali che impediscano di scrivere in quel punto e pertanto sostiene sia più plausibile la presenza di un *vacuum* intenzionale per dividere la colonna in due gruppi di versi che possono costituire due sezioni di testo non contigue, oppure due brani totalmente distinti.³⁰⁰ Sears concorda con l'ipotesi espressa da Pohlmann e West, sostenendo che lo spazio vuoto contenesse la parte restante del trimetro giambico al r. 17 e la rispettiva notazione musicale; esclude la possibilità che lo spazio vuoto fosse riempito dalla presenza di un titolo per marcare il cambio di brano e ritiene più plausibile l'uso di una *paragraphos* o una *koronis* dopo il r. 18 (anche se in realtà propende per una soluzione differente dalla proposta di un'antologia, come si dirà in seguito).³⁰¹

Fino al r. 17 è ravvisabile una certa disomogeneità nella lunghezza dei rigi e la presenza di tratti obliqui (rr. 3, 13 e 17).³⁰² Dato che questa sezione del testo sembra contenere un dialogo, Pohlmann e West hanno ipotizzato che nel testo fossero adottati due metodi differenti per indicare il cambio di interlocutore: talvolta viene specificato andando a capo (e spiegherebbe la presenza di rigi particolarmente brevi, come rr. 5, 14, 15); in alternativa vengono utilizzate barre diagonali (come ai rr. 3, 13, 17), anche se non è chiaro perché al r. 3 vi sia una barra disposta in fondo al rigo.³⁰³ Gammacurta ritiene discutibile

²⁹⁵ SEARS 2015, p. 146.

²⁹⁶ L'uso di note o gruppi di note poste sopra agli spazi vuoti che intercorrono tra gruppi di parole, parole o sillabe è ravvisabile anche in altri papiri, indicati in POHLMANN 2001, p. 142.

²⁹⁷ PERNIGOTTI 2009, p. 304.

²⁹⁸ SEARS 2015, p. 148.

²⁹⁹ WEST 1992, p. 315.

³⁰⁰ GAMMACURTA 2006, p. 197.

³⁰¹ SEARS 2015, p. 149.

³⁰² In genere, nei testi letterari i tratti obliqui sembrano marcare la suddivisione in versi o le unità di senso.

³⁰³ POHLMANN 2001, p. 142.

che il cambio di battuta venga indicato in due modi differenti nello stesso testo: seppur consapevole che i copioni teatrali sono caratterizzati da asistematicità, mette in evidenza il fatto che il cambio di interlocuzione non è mai marcato in tal modo, ma con le sigle dei ruoli o l'uso della *paragraphos*. Ritiene sia più verosimile che i segni obliqui avessero una finalità pratica ed esecutiva: porta come esempio P. Oxy 413 (TM 63690), che conserva il mimo dell'*Adultera*, in cui questi tratti scandiscono le frasi indicando le pause di recitazione all'interno del monologo della protagonista.³⁰⁴

Tutti gli editori sono concordi nel ritenere che i primi 17 righi della colonna contengono un dialogo fortemente drammatico tra due personaggi: questo si può dedurre a partire dalla presenza di imperativi (rr. 7 e 10), domande (rr. 2, 3, 8, 18), vocativi (rr. 1 e 6), nonché pronomi e forme verbali di prima e seconda persona (rr. 2, 3, 9, 13, 14). Pearl ipotizza che questa sezione sia composta da tetrametri trocaici o – con maggiore probabilità – da trimetri giambici, di cui sono andate perdute le prime sei o sette sillabe a causa della mancanza del margine sinistro;³⁰⁵ viene fatto però notare da Pohlmann e West che due espressioni sembrerebbero *extra metrum*: ὦ φίλτατε al r. 5 e δίδαξον al r. 9. Nonostante non si possano definire con certezza chi siano i due parlanti, la presenza di ὦ φίλτατε (rr. 1, 3 e 5) e di φοβηθεῖς (r. 17) fa presupporre che almeno uno degli interlocutori sia un uomo (anche se probabilmente lo sono entrambi). La menzione di Egisto (r. 16) e la descrizione di un ritorno (r. 7) portano a supporre una narrazione legata al ritorno di Oreste in patria per vendicare la morte del padre. La ripetuta presenza del vocativo ὦ φίλτατε nel dialogo (rr. 1, 3, 5) mette in evidenza uno stretto rapporto tra i due interlocutori, tanto che gli editori hanno proposto possibili identità dei personaggi. West ha suggerito un dialogo tra Oreste e un servitore che lo accoglie al suo ritorno.³⁰⁶ Kannicht al riguardo puntualizza che tra Oreste e il servo dovesse esservi uno stretto rapporto affettivo; in alternativa propone che il dialogo sia tra Oreste e sua sorella Elettra.³⁰⁷ Sears ritiene accettabile la proposta di Belis secondo cui Oreste starebbe parlando con il fantasma di suo padre Agamennone, a partire dalla possibile integrazione πά[πι]α al r. 6.³⁰⁸ Inoltre, Sears compie una ricerca relativa alla combinazione di φίλτατος e ἰκετεύω (ammettendo che sia giusta l'integrazione del verbo ad opera di Belis), trovando un solo risultato nell'*Edipo a Colono* di Sofocle:³⁰⁹ in questo caso i due termini sono utilizzati da due personaggi differenti che hanno uno stretto rapporto affettivo, Antigone e Polinice; a partire da questa ricorrenza arriva alla conclusione che si tratti di un dialogo tra due personaggi direttamente coinvolti nell'azione del dramma e legati tra di loro.³¹⁰ West ha cercato di integrare totalmente il dialogo e di indicare la spartizione delle battute,³¹¹ che in parte differisce da quella proposta successivamente da Kannicht.³¹²

Per quanto riguarda la sezione finale del testo, comprendente i rr. 18-25, i danni presenti

³⁰⁴ GAMMACURTA 2006, p. 200.

³⁰⁵ PEARL 1965 p. 185.

³⁰⁶ POHLMANN 2001, p. 142.

³⁰⁷ KANNICHT 1981, p. 273.

³⁰⁸ SEARS 2015, p. 151; in nota spiega che quest'idea è nata in una conversazione con Annie Belis.

³⁰⁹ Sofocle, *Edipo a Colono*, vv. 1414-1415.

³¹⁰ SEARS 2015, p. 151.

³¹¹ Cfr. POHLMANN 2001, p. 145.

³¹² Cfr. KANNICHT 1981, p. 274.

nel papiro hanno permesso la conservazione di un numero inferiore di testo e di musica: questo impedisce un'analisi più dettagliata di stile e contenuto, anche se non sembrerebbe essere un dialogo. Sears mette in evidenza il fatto che l'andamento metrico sembra differire dalla prima parte: sebbene non sia propriamente identificabile, mette in dubbio l'ipotesi di Pohlmann e West che si tratti di versi trocaici o giambici,³¹³ mentre sostiene che si tratti con maggiore probabilità di un metro lirico.³¹⁴ Dato che, a differenza degli editori precedenti, la studiosa non considera il papiro come un'antologia teatrale, ma ritiene si tratti di un unico brano, propone di interpretare questa sezione come un monologo o - con maggior probabilità - una parte corale. In riferimento a quest'ultima ipotesi, sono rintracciabili alcuni indizi: in particolare, si veda la presenza di parole dal tono moralizzante (γνώμην r. 20, σαφῶς r. 21, κάκιστον r. 23), un verbo in terza persona singolare (ἤλθε r. 24), l'uso di una gamma melodica inferiore e la semplificazione generale della melodia. Inoltre, i termini κάκιστον (r. 23) ed ἤλθε (r. 24) potrebbero essere messi direttamente in relazione con Αἰγίσθου (r.16) e νόστος (r. 7), rafforzando, secondo Sears, ulteriormente l'ipotesi che vi sia un legame diretto tra le due sezioni del papiro.³¹⁵ A farla propendere maggiormente per l'ipotesi di una parte corale vi è anche l'opinione che, qualora si trattasse di un'aria cantata da un singolo personaggio, sarebbe complessa tanto quanto il dialogo nella prima parte del testo da un punto di vista melodico e musicale.

Come già detto precedentemente, le due sezioni sono musicate su due melodie differenti, entrambe rispettose dell'accento di parola: le note vocali della prima sezione di testo (rr. 1-17) sono in chiave iperionica, mentre quelle della sezione successiva (rr. 18-25) sono in chiave ipolidia. Sotto al r. 4 è presente una sequenza di note vocali non riconducibile a nessuna parte del testo: Pernigotti, a causa dell'inchiostro che risulta più netto, suggerisce che sia stato aggiunto successivamente.³¹⁶ La presenza di due notazioni musicali poste di seguito dopo il r. 4 ha portato gli studiosi a proporre due possibili interpretazioni. Pohlmann sostiene che si tratti di un interludio eseguito dopo ὦ φίλτατε (r. 5), ma annotato prima perché – nonostante il r. 5 sia uno dei più brevi del componimento – non doveva esserci comunque spazio sufficiente per trascrivere a fianco tutta la notazione musicale.³¹⁷ Belis parla invece di παραφωνία, ovvero di un'esecuzione simultanea di due melodie annotate una sopra l'altra, quella del canto e quella strumentale: se così fosse, l'annotazione musicale potrebbe essere stata ideata direttamente dal compositore, dato che l'accompagnamento eterofonico è in genere improvvisato dal musicista nel momento della *performance*.³¹⁸

Viene riprodotta di seguito la trascrizione del testo proposta da Rebecca Ann Sears con relativa traduzione.

³¹³ POHLMANN 2001, p. 147.

³¹⁴ SEARS 2015, p. 151.

³¹⁵ SEARS 2015, p. 151.

³¹⁶ PERNIGOTTI 2009, p. 304.

³¹⁷ POHLMANN 2001, p. 143.

³¹⁸ BELIS 1996, p. X.

- 1] ὦ φίλτατε [σ']ικετε[ύω]
]τ[] . τίς εἶ ποτ' ἢ τίνος ν[ε]ορ[] . . . [. . .] .
] ὦ φί]λτ[α]τε τάδε λέγεις ποτ[[. . . .]] [. .]τε/
 ο]υ πέλας πάντη σο[. .]τα . . ος κετεύω [
- 5 ὦ] φίλτατε
] . .ισαν ὦ .πα[. . .]α φράσον φρά[σον
]αων ἐγενεθ' ἢ σωτ[η]ρία· τίς νόστος
]γῆς δευρό μοι ἐκ \ .ο. / [. . . .] φανείσης
]λης· δίδαξον δί[[.]]δαξον ὡς τῶν[. .]
- 10] . . . οὐκ ἔστ' ἀέλπτου τέρψις
] πρὸς νῦν
] ἄλλο δ' ἄν μ' ἔτι ἔσπευδε[ν] πρὸς η . . σ
]ει / οὐκ ἂν εἰδείην τάδ[ε]· παρόντα
 θά]μβος ἐμποεῖ
- 15] . σῶν πεφασμένων
] τὸν Αἰγίσθου λέγεις· τῶν τα[. .]να
] . κράτη / ποῖον φοβηθεῖς δεῖμα [
-]]
]ειωτι τίν' ἔπι το .[.]οι [. . . .].[
- 20]α γνώμην τ . . τε .[
] .νος σαφῶς ο.[
]ον πάρος ι[] . κον . .[
] . ἢ τὸν κάκιστον [
] .σων ἦλθε ποῖ γῆ[σ
- 25] .α ταῦ[τα], τὰ γὰρ . . α[

... oh carissimo, ti imploro ...
 ... chi sei tu, oppure di chi sei figlio ...
 ... oh carissimo, tu dici queste cose / ...
 ... vicino a... da tutte le parti... ti supplico ...

- 5 ... oh carissimo ...
 ... dimmi, dimmi!³¹⁹ ...
 ... la salvezza è arrivata; quale ritorno ...
 ... qui per me da... è apparsa ...
 ... insegnami! Insegnami come ...
- 10 ... non è una gioia inaspettata ...
 ... prima di ora ...
 ... e un'altra cosa mi stava ancora una volta affrettando verso ...
 ... / che io possa non aver conosciuto queste cose, essendo presente
 lo stupore provoca
- 15 ... delle tue³²⁰ cose che sono state rivelate ...

³¹⁹ Potrebbe voler dire anche “guarda guarda!”.

³²⁰ Potrebbe essere la desinenza del genitivo plurale di un aggettivo o un sostantivo.

- ... tu dici questo di Egisto; di questi ...
 ... forza / intimorito da quale paura ...
- 18
- ...
- 20 ... giudizio³²¹ ...
 ... chiaramente ...
 ... originariamente ...
 ... o³²² il peggiore (uomo) ...
 ... giunse a quale parte di terra ...
- 25 ... queste cose, infatti ...

All'inizio del r. 1 Sears ritiene che le tracce di lettere individuate da alcuni editori precedenti siano con maggiore probabilità riconducibili alla notazione musicale:³²³ essa sostiene invece che, qualora una nuova sezione iniziasse proprio al r. 1, probabilmente questo rigo inizierebbe proprio con $\tilde{\omega}$ φίλτατε, disposto in rientranza rispetto alla colonna.³²⁴ Dell'omega restano pochissime tracce, ma viene ritenuta da tutti gli editori la proposta più adeguata in relazione a φίλτατε. Allo stesso rigo viene proposta da West l'integrazione [o]ικετῶ[v, interpretando il verso come il saluto da parte di uno dei due personaggi all'altro, che viene definito come "uno di casa";³²⁵ Sears sostiene che le tracce d'inchiostro restanti suggerirebbero meglio l'integrazione [σ']ικετῆ[ύω], indicando la supplica da parte di un personaggio nei confronti dell'altro.

All'inizio del r. 2 viene proposto da West di integrare ἀ[τ[ὰ]ρ e alla fine dello stesso rigo legge con incertezza νέου, integrando così νέου [θάλ]ος;³²⁶ Kannicht legge piuttosto χθο.[e propone l'integrazione χθον[ὸς] γε[γώς].³²⁷

Al r. 3 West propone di integrare τ[ι] ἢ πῆ<ι> prima di τάδε λέγεις,³²⁸ ma Sears ritiene che le tracce di inchiostro rimanenti siano con più probabilità interpretabili come $\tilde{\omega}$ φί]λτ[α]τε, in quanto la spaziatura delle lettere corrisponde quasi perfettamente a quella del medesimo termine ai rr. 1 e 5. Inoltre, allo stesso rigo Sears ritiene che la cancellatura potesse essere una ripetizione di τάδε.³²⁹

Al r. 4 Sears propone che venisse ripetuto il verbo ἰκετεύω, data la tendenza alla ripetizione di parole significative.³³⁰

Le prime lettere del r. 6 sono state interpretate da Pearl e Winnington come]τωισα, anche se ammettono la possibilità che le tracce interpretate come *omega* potrebbero in realtà indicare *omicron*, soprattutto in relazione al fatto che non è presente altrove nel testo lo

³²¹ Potrebbe significare anche "pensiero", oppure "opinione".

³²² Oppure "il quale".

³²³ Sia Pearl che Kannicht indicano in trascrizione la presenza di segni non riconoscibili.

³²⁴ SEARS 2015, p. 167.

³²⁵ WEST 1992, p. 315.

³²⁶ POHLMANN 2001, p. 145.

³²⁷ KANNICHT 1981, p. 273.

³²⁸ POHLMANN 2001, p. 145.

³²⁹ SEARS 2015, p. 168.

³³⁰ SEARS 2015, p. 168.

iota ascritto.³³¹ Sears propende per considerare le tracce all'inizio del rigo la desinenza dell'aoristo di un verbo in -ίζω alla terza persona plurale (-ισαν), indicando come illeggibili le prime due lettere che i primi editori leggevano come τω.³³² Gli editori precedenti avevano integrato la prima parte del rigo in maniera totalmente differente: Kannicht propone]οις ἀνώ[ρθ[ωσα]ς³³³, mentre West legge]τωι σ'ἀνξίπα. [πῶ]ς.³³⁴ Allo stesso rigo Sears ipotizza che πα[. . .]α fosse un sostantivo o un aggettivo in -ης al caso vocativo, tentando l'integrazione πᾶ[ππ]α.³³⁵

All'inizio del r. 8 potrebbe essersi conservato per intero il sostantivo femminile al caso genitivo γῆς, oppure il genitivo singolare di un sostantivo femminile che termina in -γη. Sotto al r. 8 viene letto da Sears .ο. : ritiene che si tratti di una correzione posta in maniera anomala sotto al rigo anziché sopra per evitare che si creasse confusione con le annotazioni musicali.³³⁶

Al r. 11 la vicinanza tra il registro musicale e il testo porta West a leggere alcuni *semeia* come lettere a testo;³³⁷ in realtà le uniche parole leggibili sono προς νυν. Sears sostiene che questa locuzione è la tipica introduzione alla supplica presente all'inizio di un verso: dato che all'esame microscopico è stata notata la mancanza di lettere successive, suppone si tratti di un'interruzione dell'interlocutore intento a iniziare una supplica da parte dell'altro parlante.³³⁸

Sotto alla parte finale del r. 25 Sears nota la presenza di un segno, che propone di considerare una correzione o la decorazione di una lettera (ad esempio di *phi* o *psi*); in alternativa ipotizza si tratti di un simbolo extra testuale, come un conteggio dei rigi, sebbene sia posto leggermente a destra rispetto al centro della colonna.³³⁹ Pearl e Winnington hanno letto tracce di inchiostro sotto al r. 25, ipotizzando fossero presenti dei *semeia*;³⁴⁰ Sears ritiene invece che si tratti solamente di ombre e fibre di colore più scuro, le quali creano l'illusione di segni particolarmente sbiaditi in fotografia.³⁴¹

Tanto West quanto Kannicht hanno proposto una divisione di battute della prima sezione (rr. 1-18) seguendo una scansione metrica in trimetri giambici: tra i due ci sono delle differenti attribuzioni di battute, in particolare ai rr. 2-3, 11-12 e 16-17. West ha provato a ricostruire per intero il testo, ma le oggettive difficoltà di integrazione, provocate anche dall'incognita della spaziatura, non permettono di compiere questo tipo di lavoro con totale sicurezza.

Tenendo conto del fatto che con ogni probabilità questo papiro ha un luogo d'origine che non corrisponde a Karanis e che il proprietario del testo musicato sul *recto* non è Iulius Niger, non vi sono informazioni interne al papiro che permettano di proporre ulteriori

³³¹ PEARL 1965 p. 183.

³³² SEARS 2015, p. 168.

³³³ KANNICHT 1981, p. 273.

³³⁴ POHLMANN 2001, p. 145.

³³⁵ SEARS 2015, p. 169.

³³⁶ SEARS 2015, p. 169.

³³⁷ POHLMANN 2001, p. 145.

³³⁸ SEARS 2015, p. 170.

³³⁹ SEARS 2015, p. 170.

³⁴⁰ PEARL 1965 p. 182.

³⁴¹ SEARS 2015, p. 171.

ipotesi riguardo a questi aspetti. Tuttavia, considerando che testo e musica sono stati probabilmente scritti da un'unica persona e trattandosi di un testo altrimenti sconosciuto, Pernigotti ipotizza che il papiro sia stato trascritto dall'effettivo autore e che quindi il testo riproduca il suo lavoro di composizione dell'opera.³⁴² Egli sostiene inoltre che l'infrazione di una delle "regole" tipiche della scrittura musicale,³⁴³ ovvero la mancata osservanza dell'interlineo ampio ai rr. 15-17, potrebbe evidenziare diverse fasi di elaborazione del testo oppure modifiche dettate dall'adattamento ad un tipo di *performance* differente rispetto a quella per cui era stato originariamente approntato il brano.³⁴⁴ Questa supposizione potrebbe essere ulteriormente rafforzata dal pensiero di Belis riguardo alla doppia notazione musicale al r. 5: infatti, qualora si trattasse di παραφωνία, in genere improvvisata dal musicista nell'atto dell'esecuzione, l'annotazione musicale potrebbe essere stata ideata direttamente dal compositore.³⁴⁵ In ogni caso, a prescindere dal fatto che colui che ha trascritto il testo³⁴⁶ ne sia l'autore o meno, è interessante notare la scelta di un'opera non canonica da parte di un compositore nell'Egitto romano. Questo aspetto è significativo del fatto che i gusti del pubblico non si limitassero esclusivamente alle opere più famose che sono state tramandate fino a noi, ma che verso la fine del II secolo d.C. ci fosse interesse nei confronti di questo genere. Come in P. Aberd. 115, il contenuto sembra essere incentrato sulle avventure della casata di Oreste: la presenza di due testi sconosciuti databili tra il II e il III secolo d.C. in cui vengono narrate le vicende di Oreste, oltre ai numerosi frammenti che riportano l'*Oreste* euripideo, può essere indicativo del gradimento di questo personaggio e delle sue peripezie da parte del pubblico nell'Egitto greco-romano.

³⁴² PERNIGOTTI 2009, p. 311.

³⁴³ Pernigotti sostiene che vi siano tre caratteristiche che ricorrono sempre nei documenti musicali: la disposizione del testo che evita la colizzazione, l'interlineo piuttosto ampio e la suddivisione delle parole in sillabe (quest'ultimo aspetto non riguarda proprio tutti i papiri musicali); vd. PERNIGOTTI 2009, p. 304.

³⁴⁴ PERNIGOTTI 2009, p. 312.

³⁴⁵ BELÌS 1996, p. X.

³⁴⁶ Si tenga conto del fatto che vi è la possibilità che il papiro riporti un'antologia di brani musicali: in tal caso sarebbe più corretto parlare di "testi".

BIBLIOGRAFIA

- Abert H. (1923) – *Bericht über die literatur zur griechischen musik aus den jahren (1909-1921)*, in “Bursians Jahresber”, vol. 48, pp. 1-59, 1923.
- Bagnall R., Frier B. (1994) – *The demography of Roman Egypt*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Bagnall R., Rathbone D. (2004) – *Egypt from Alexander to the Early Christians: An Archaeological and Historical Guide*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2004.
- Barrett W. S. (1992) – *Euripides: Hippolitos*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- Battezzato L. (2003) – *I viaggi dei testi*, in “Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca: atti del convegno Scuola normale superiore”, Pisa, 14-15 Giugno 2002, Amsterdam 2003, pp. 7-31.
- Belis A. (1996) – *Actes de l'association*, in “Revue des Études Grecques”, vol. 109, pp. X-XI, 1996.
- Belis A. (1998) – *Un Ajax et deux Timothée (P. Berol. n° 6870)*, in “Revue des Études Grecques”, vol. 111, pp. 74-100, 1998.
- Benelli L. (2013) – *BKT IX 10 = P.Berol. 21110r: Dorische Lyrik oder Tragödie?*, in “Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete”, vol. 59, 2013, pp. 29-32.
- Boak A. (1935) – *Soknopaion Nesos: the University of Michigan excavations at Dimé in 1931-32*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1935.
- Boak A. (1955) – *The Population of Roman and Byzantine Karanis*, in “Zeitschrift für Alte Geschichte”, vol. 4, 1955.
- Canducci D. (1991) – *I 6475 cateci dell'Arsinoite*, in “Aegyptus”, vol. 71, pp. 121-216, 1991.
- Capasso M., Pellé N. (2020) – *Three Unpublished Greek Literary Papyri from Soknopaion Nesos*, in “News from Texts and Archaeology: Acts of the 7th International Fayoum Symposium: 29 October-3 November 2018 in Cairo and the Fayoum”, pp. 3-18, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 2020.
- Carrara P. (2008) – *Il testo di Euripide nell'antichità: ricerche sulla tradizione testuale euripidea antica (sec. IV a.C.-sec. VIII d.C.)*, Università degli studi di Firenze, Firenze, 2008.
- Carruesco J., Cuesta I., Subías E. (2011) - *The Space of the City in Graeco-Roman Egypt Image and Reality*, Institut Català d'arqueologia clàssica, Terragona, 2011.
- Casarico L. (1987) – *Crocopolis-Prolemais Evergetis in epoca tolemaica*, in “Aegyptus”, vol. 67, pp. 127-159, 1987.

- Casarico L. (1995) – *La metropoli dell'Arsinoite in epoca romana*, in “Vita e Pensiero”, vol. 69, pp. 69-94, 1995.
- Clarysse W. (1983) – *Literary Papyri in Documentary "Archives"*, in “Egypt and the Hellenistic World: Proceedings of the International Colloquium Leuven, 24-26 May 1982”, pp. 43-61, 1983.
- Collard C. (2007) – *Tragedy, Euripides and Euripideans*, Liverpool University Press, Liverpool, 2007.
- Collard C., Cropp M. (2008) – *Euripides, Fragments*, Harvard University Press, Cambridge, 2008.
- Collart P. (1943) – *Les fragments des tragiques grecs sur papyrus*, in “Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes”, vol. 17, pp. 5-36, 1943.
- Cribiore R. – *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt*, Scholars Press, Atlanta, 1996.
- Daris S. (1997) – *La topografia nel Fayyum: la testimonianza dei papiri*, in “Bicentenario della morte di Antonio Piaggio: raccolta di studi, a cura di Capasso M.”, Congedo editore, Galatina, 1997.
- Del Grande C. (1936) – *Nuovo frammento di musica greco in un papiro del Museo del Cairo* in "Atti del 4 Congresso internazionale di Papirologia. Firenze, Aprile-Maggio 1935-XIII", Cisalpino-La Goliardica editore, Milano, pp. 369-382, 1936.
- Davoli P. (1998) – *Archeologia Urbana nel Fayyum di età ellenistica e romana*, Generoso Procaccini, Napoli, 2008.
- Duè (2003) – *Poetry and the Dēmos: State Regulation of a Civic Possession*, in “Demos: Classical Athenian Democracy”, The Stoa: a Consortium for Scholarly Publication in the Humanities, London, 2003.
- Edgar C. (1931) – *Zenon Papyri 4, Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire Nos. 59532-59800*, IFAO, Le Caire, 1931.
- Gallazzi C. (1990) – *La "Cantina dei Papiri" di Tebtynis e ciò che essa conteneva*, in “Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik”, vol. 80, pp. 283-288, 1990.
- Gammacurta T. (2006) – *Papyrologica scaenica*, Edizioni dell'orso, Alessandria, 2006.
- Giuliani L. (2013) – *Image and Myth. A History of Pictorial Narration in Greek Art*, University of Chicago Press, Chicago, 2013.
- Gregory J. (2005) – *A Companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, New Jersey, 2005.
- Hamilton R. (1974) – *Objective Evidence for Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, in “Greek, Roman, and Byzantine Studies”, vol. 15, pp. 387-402, 1974.
- Harder A. – *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Brill, Leiden, pp. 283-284, 2018.

- Heichelheim F. M. (1958) – *A new Aeschylus fragment?*, in “Symbolae Osloenses”, vol. 34, pp. 15-18, 1958.
- Ioannidou G.(1996) – *Catalogue of Greek and Latin literary papyri in Berlin: P. Berol. Inv. 21101-21299, 21911*, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, P. von Zabern, Mainz am Rhein, 1996.
- Johnson W. (2000) – *Musical Evenings in the Early Empire: New Evidence from a Greek Papyrus with Musical Notation*, in “The Journal of Hellenic Studies”, vol. 120, pp. 57-85, 2000.
- Kannicht R. (2004) – *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 5, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottingen, 2004.
- Kannicht R., Snell B. (1981) – *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 2, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottingen, 1981.
- Keenan J. (2003) – *Deserted Villages: From the Ancient to the Medieval Fayyum*, in “The Bulletin of the American Society of Papyrologists”, vol. 40, pp. 119-139, 2003.
- Körte A. (1924) – *Literarische Texte mit Ausschluss der christlichen*, in “Archiv für Papyrusforschung”, vol. 7, pp. 139-140, 1924.
- Kotlinska-Toma A. (2016) – *Hellenistic Tragedy: Texts, Translations and a Critical Survey*, Bloomsbury Publishing, London, 2016.
- Liapis V., Petrides A. K. (2019) – *Greek tragedy after the fifth century: a survey from ca. 400 BC to ca. AD 400*, Cambridge University Press, Cambridge, 2019.
- Maehler H. – *Griechische literarische Papyri*, in “Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik”, vol. 4, 1969. pp. 109-112.
- Maltomini F. (2019) – *The Second Life of the El Hibeh Literary Papyri: A Case Study*, in “Bulletin of the American Society of Papyrologists”, vol. 56, pp. 145-160, 2019.
- Marshall C. W. (2004) – *"Alcestis" and the Ancient Rehearsal Process*, in “A Journal of Humanities and the Classics”, vol. 11 pp. 27-45, 2004.
- Mastromarco G. (2012) – *Commercio librario e testi teatrali attici nel quinto secolo a. C.*, in “Studi di cultura scritta. Studi per Francesco Magistrale”, Spoleto, pp. 585-604, 2012.
- Mastronarde D. J. (1994) – *Euripides: Phoenissae*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- McNamee K. (1992) – *Sigla and Select Marginalia in Greek Literary Papyri*, Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, Bruxelles, 1992.
- Montana F. (2016) – *Drammi greci: dallo spettacolo 'monouso' all'idolo testuale*, in “Registrazione la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione”, Pavia University Press, Pavia, 2016.

- Mountford J. F. (1931) – *A New Fragment of Greek Music in Cairo*, in “The Journal of Hellenic Studies”, vol. 51, pp. 91-100, 1931.
- Page D. L. (1943) – *Actors' Interpolations in Greek Tragedy, studied with special reference to Euripides' "Iphigeneia in Aulis"*, Clarendon Press, Oxford, 1934.
- Pearl O. M. e Winnington-Ingram R. P. (1965) – *A Michigan Papyrus with Musical Notation*, in “The Journal of Egyptian Archaeology”, vol. 51, pp. 179-195, 1965.
- Pernigotti C. (2009) – *I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica*, in “La Musa dimenticata. Aspetti dell’esperienza musicale greca in età ellenistica”, Edizioni della Normale, pp. 303-316, 2009.
- Perrone S. (2011) – *Dalla scena al libro, dal libro alla scena. Qualche nota su tradizione ed esegesi antica dei testi drammatici greci*, in “Dionysus ex Machina”, vol. 2, pp. 148-165, 2011.
- Pighi G. B. (1943) – *Le composizioni vocali e strumentali del. PBerol. inv. 6870*, in “Aegyptus”, vol. 23, pp. 169-243, 1943.
- Pohlmann E., West M. L. (2001) – *Documents of Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford, 2001.
- Pontani F. M. (2019) – *Chi*, in “Approaches to Greek Poetry”, De Gruyter, pp. 51-60, 2019.
- Pordomingo P. F. – *Antologías de época helenística en papiro*, Gonelli, Firenze, 2013.
- Rathbone D. W. (1990) – *Villages, land and population in Graeco-Roman Egypt*, in “Proceedings of the Cambridge Philological Society”, vol 36, pp. 103-142, 1990.
- Reinach T. (1919) – *Nouveaux fragments de musique grecque*, in “Revue Archéologique”, vol. 10, pp. 11-27, 1919.
- Rostovtzeff M. (1926) – *The Social And Economic History Of The Roman Empire*, Clarendon Press, Oxford, 1926.
- Ryholt K., Barjamovic G. (2019) – *Libraries before Alexandria: Ancient Near Eastern Traditions*, Oxford Scholarship Online, Oxford, 2019.
- Schubart W. (1918) – *Ein griechischer Papyrus mit Noten*, in “Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften”, vol. 36, pp. 763–768, 1918.
- Scodel R. (2007) – *Lycurgus and the State Text of Tragedy*, in “Politics of Orality”, Brill, Leiden, 2007.
- Sears R. A. (2015) – *A Michigan Musical Papyrus Revisited*, in “The Bulletin of the American Society of Papyrologists”, vol. 52, pp. 143-179, 2015.
- Stewart E. (2017) – *Greek tragedy on the move: the birth of a panhellenic art form c. 500-300 BC*, Oxford University Press, Oxford, 2017.

- Tessier A. (2018) – *Una breve storia illustrata del testo tragico greco sino a Willem Canter*, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2018.
- Tedeschi G. (2002) – *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea*, in “Papirologica Lupiensia”, vol. 11, pp. 87-187, 2002.
- Turner E. G. (1939) – *Catalogue of Greek and Latin Papyri and Ostraca in Possession of University of Aberdeen*, Università di Aberdeen, Aberdeen, 1939.
- Turner E. G. (1968) – *Greek papyri: an introduction*, Princeton University Press, New Jersey, 1968.
- Uebel F. – *Literarische Texte unter Ausschluss der Christlichen*, in “Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete”, vol. 22, pp. 332-333, 1973.
- Van Looy (1964) – *Zes verloren tragedies van Euripides: Studie met kritische uitgave en vertaling der fragmenten*, Paleis der Academien, Brussel, 1964.
- Van Minnen P. (1994) – *House-to-house enquiries: an interdisciplinary approach to Roman Karanis*, in “Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik”, vol. 100, pp. 227-251, 1994.
- Van Minnen P. (1995) – *Deserted Villages: Two Late Antique Town Sites in Egypt*, in “The Bulletin of the American Society of Papyrologists”, vol. 32, pp. 41-56, 1995.
- Van Minnen P. (1998) – *Borish or bookish? Literature in Egyptian villages in the Fayum in the Graeco-Roman period*, in “The Journal of Juristic Papyrology”, vol. 28, pp. 99-184, 1998.
- Van Rossum-Steenbeek M. (1997) – *Greek Readers' Digests? Studies on a Selection of Subliterary Papyri*, Brill, Leiden, 1997.
- Wagner R. (1921) – *Der Berliner Notenspapyrus*, in “Philologus”, vol. 77, pp. 256-310, 1921.
- West M. L. (1992a) – *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, Oxford, 1992.
- West M. L. (1992b) – *Analecta Musica*, in “Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik”, vol. 92, pp. 1-54, 1992.
- Wilamowitz U. (1921) – *Melanippe*, in “Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften”, Verlag der Akademie der Wissenschaften, Wien, 1921.
- Winstedt E. (1907) – *Some Greek and Latin Papyri in Aberdeen Museum*, in “The Classical Quarterly”, vol.1, n. 4, pp. 257-267, 1907.
- Worp K. (1998) – *A Note on the Provenances of Some Greek Literary Papyri*, in “Journal of Juristic Papyrology”, vol. 28, pp. 201-216, 1998.
- Xanthaki-Karamanou G. (1980) – *Studies in Fourth-century Tragedy*, the Academy of Athens, Athens, 1980.

SITOGRAFIA

Advanced Papyrological Information System (APIS):

<https://quod.lib.umich.edu/a/apis>

Berliner Papyrusdatenbank (BerlPap):

<https://berlpap.smb.museum/>

Leuven Database of Ancient Books (LDAB):

<https://www.trismegistos.org/ldab/>

Mertens-Pack 3 (MP3):

http://cip193.philo.ulg.ac.be/Cedopal/MP3/dbsearch_en.aspx

Papyri.info:

<https://papyri.info/>

Photographic Archive of Papyri in the Cairo Museum (PAPCM):

<http://ipap.csad.ox.ac.uk/>

Trismegistos (TM):

<https://www.trismegistos.org/index.php>

INDICE DELLE TAVOLE

TAVOLA I

- BKT IX 89 *recto*
- BKT IX 89 *verso*

TAVOLA II

- BKT IX 10 *recto*
- P. Mich 6182 *recto*
- P. Aberd. 115 *recto*

TAVOLA III

- P. Cair. Zen. 4 59533 *recto*

TAVOLA IV

- P. Berol 6870 *verso*

TAVOLA V

- P. Berol 6870 *recto*

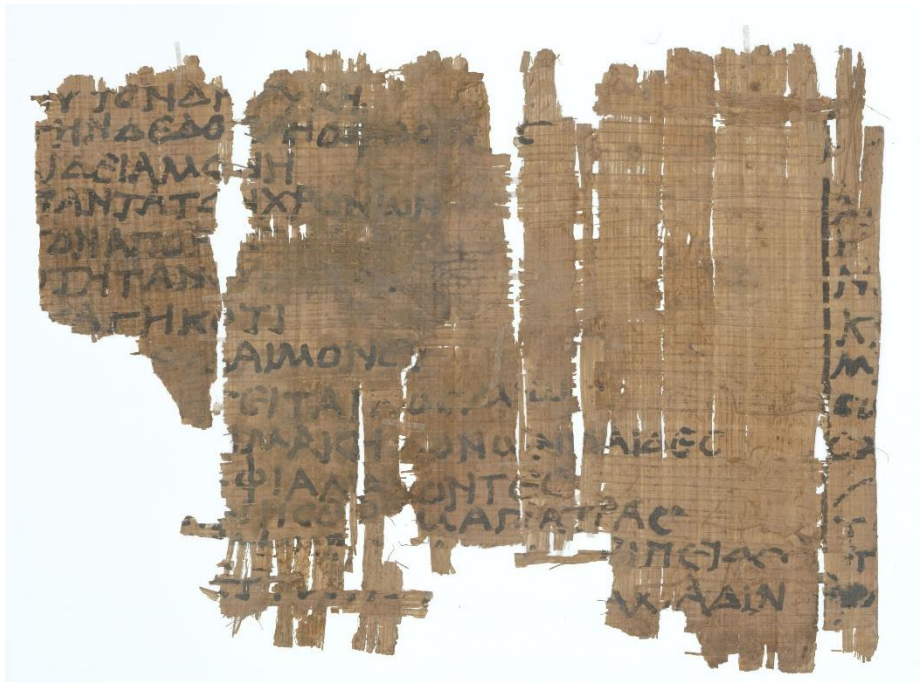
TAVOLA VI

- P. Mich. inv. 2958 *recto*

TAVOLA VII

- P. Mich. inv. 2958 *verso*

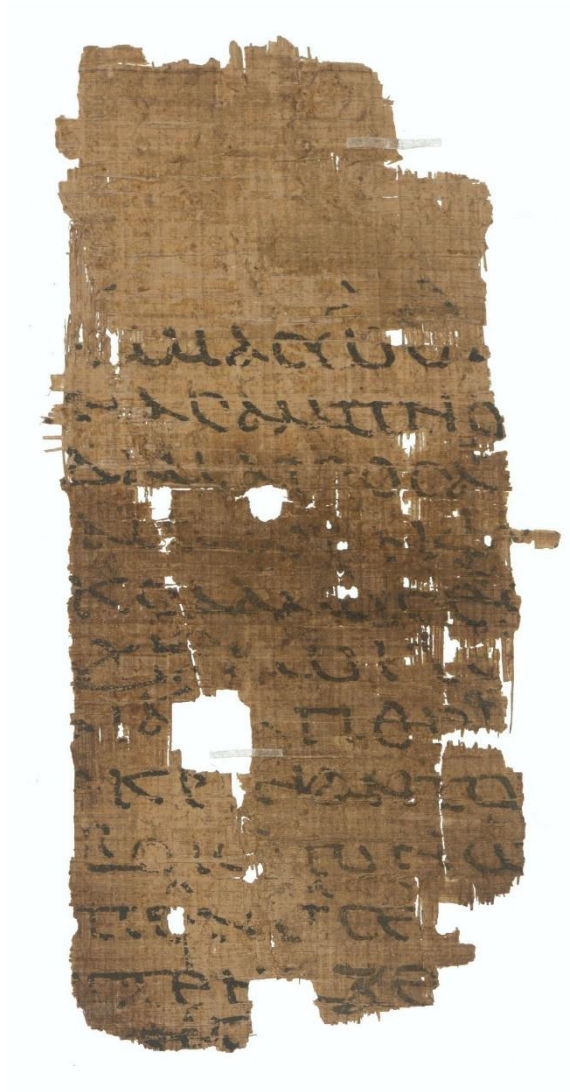
TAVOLE



BKT IX 89 *recto*



BKT IX 89 *verso*



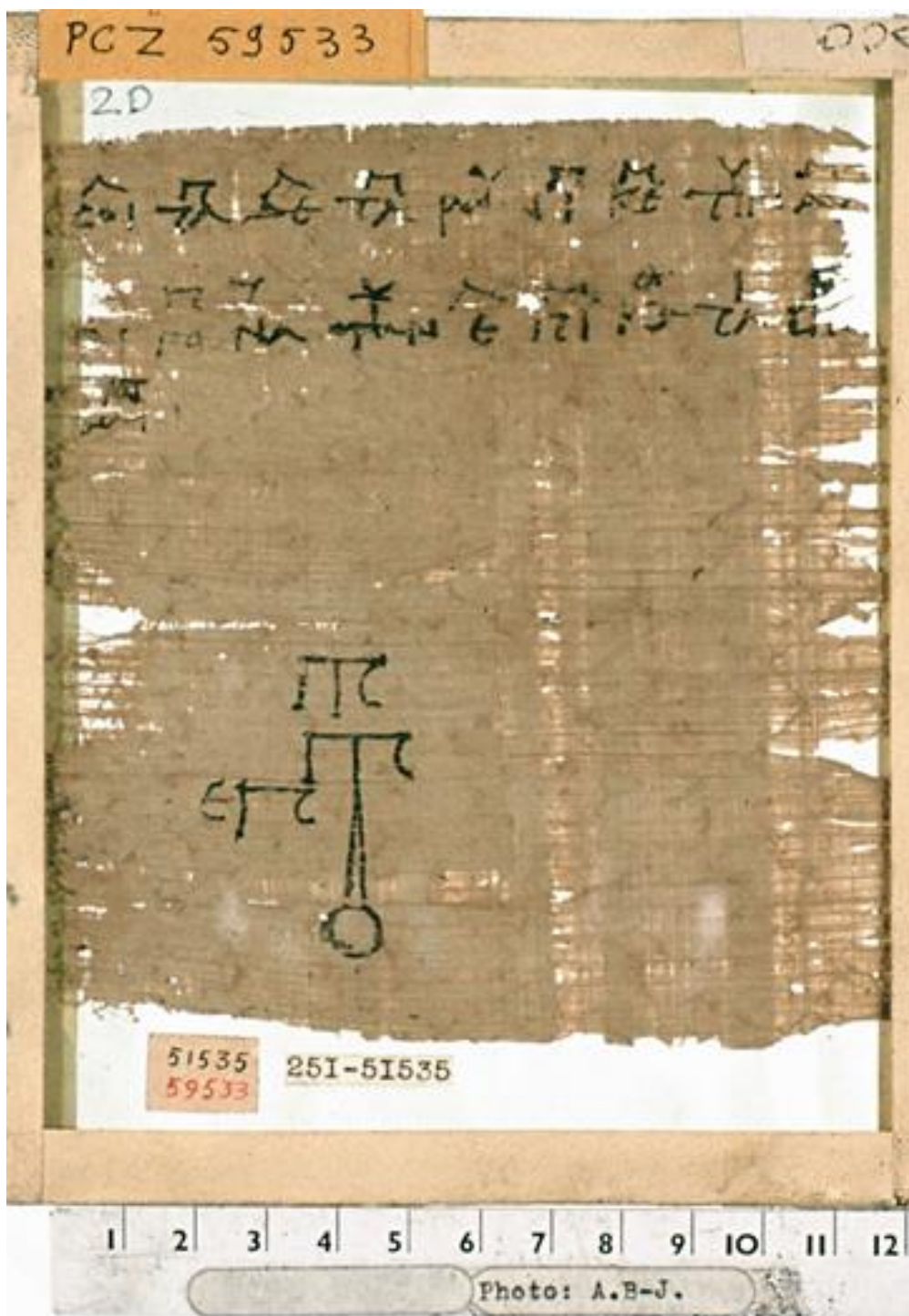
BKT IX 10 *recto*



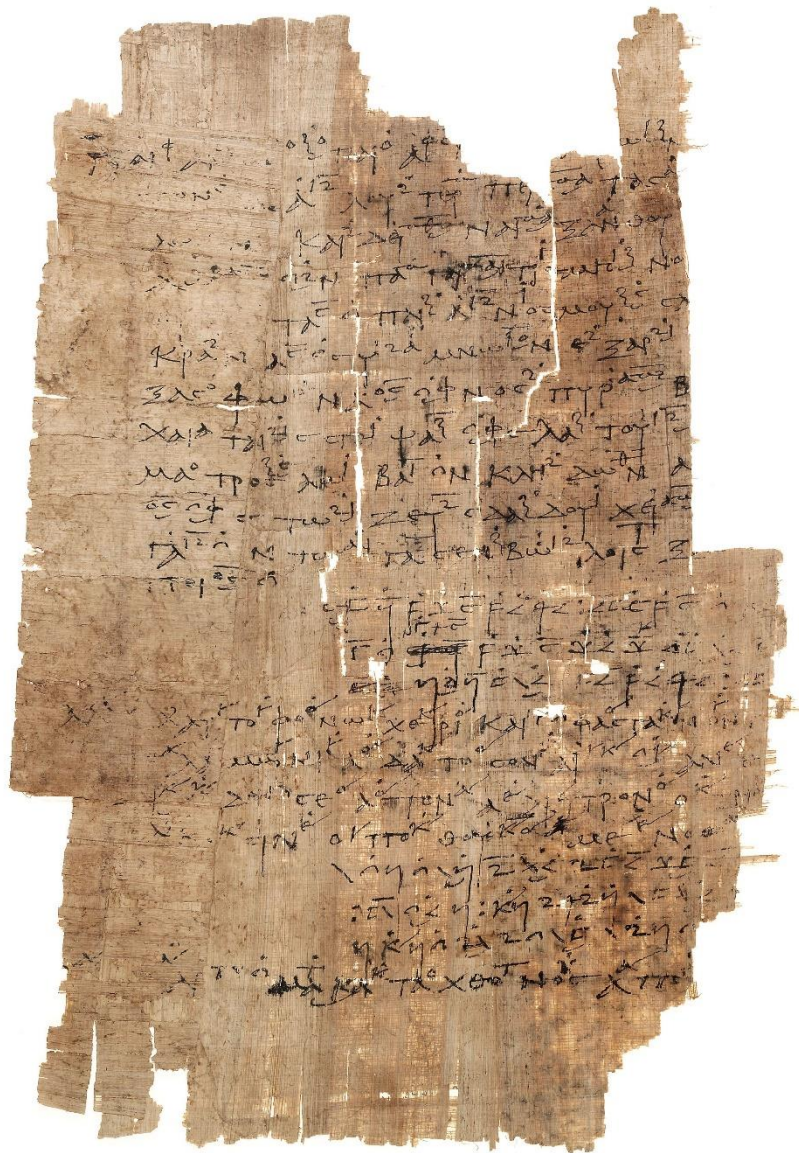
P. Mich 6182 *recto*



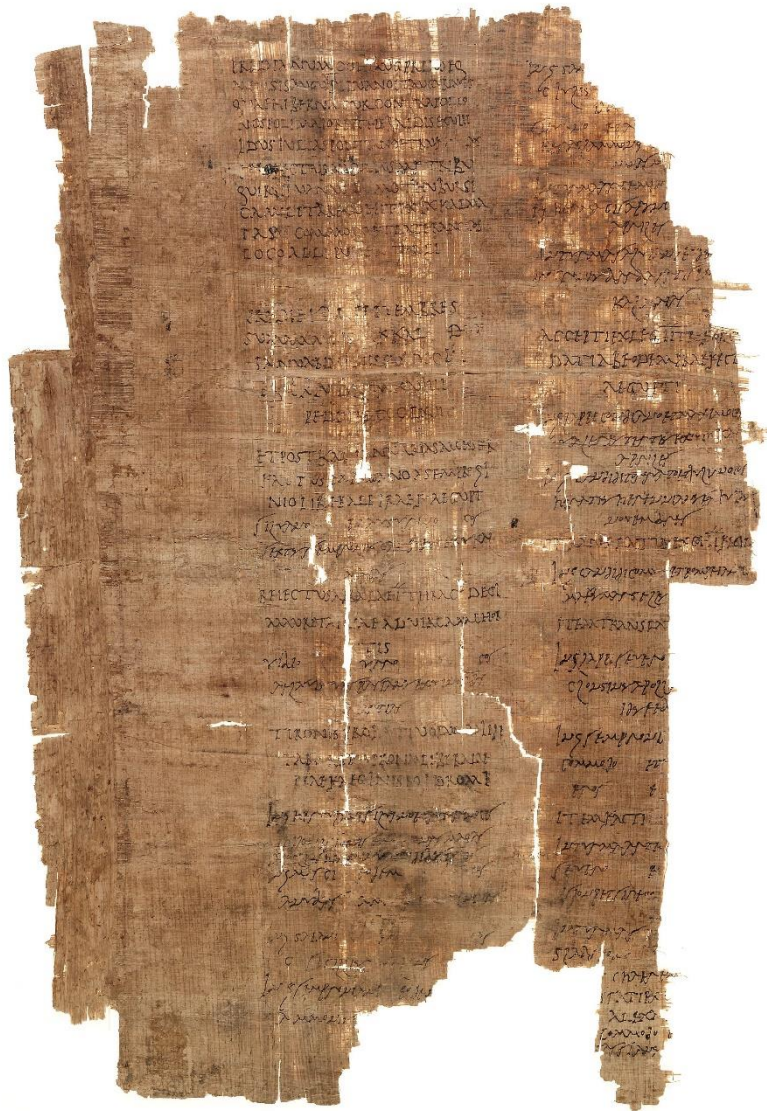
P. Aberd. 115 *recto*



P. Cair. Zen. 4 59533 recto



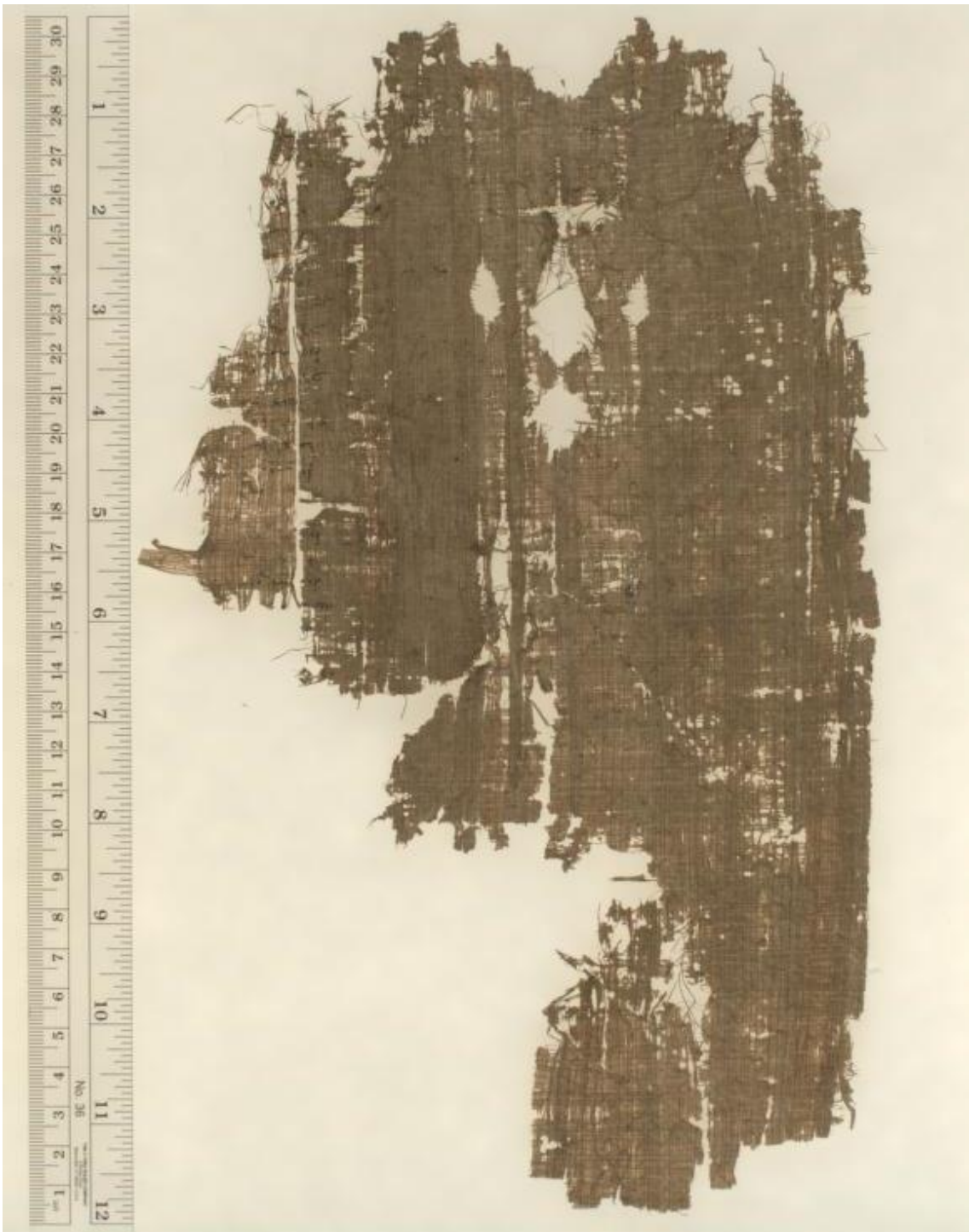
P. Berol. 6870 verso



P. Berol. 6870 recto



P. Mich. inv. 2958 *recto*



P. Mich. inv. 2958 verso