

Un testo per la scena: il ‘frammento di Cassandra’ (*TrGF* adesp. 649 K.-Sn.)*

Enrico Medda
Università di Pisa

ABSTRACT

The nature of the dramatic dialogue transmitted by P.Oxy. 2746 (= *TrGF adespota* 649 K.-Sn.) and its place in the history of postclassical tragedy are notoriously controversial. Through a detailed analysis of the author's treatment of space this paper aims at demonstrating that the fragment is very probably a remnant of a real tragedy written for performance, not the work of a cultivated amateur or a free-standing scene created by a *tragoidos* for a virtuoso performance (though it is possible that an original tragic text was adapted for such an occasion).

KEYWORDS: *P. Oxy.* 2746, *TrGF adespota* 649 K.-Sn., dramatic dialogue, postclassical tragedy, Cassandra.

Chi cerchi di farsi un'idea della qualità della produzione tragica greca successiva alla fine del V secolo a.C. deve fare i conti con difficoltà che possono apparire scoraggianti. Sappiamo così poco delle caratteristiche linguistiche, stilistiche, metriche e drammatiche dei testi scritti nei nel IV e III secolo a.C. che ogni nuova scoperta, se pur permette di posare lo sguardo su una piccola porzione del vasto patrimonio di opere perdute, solleva al tempo stesso nuovi problemi, acuiti dalla limitatezza delle conoscenze relative alla vita teatrale di quell'epoca.

Un esempio particolarmente significativo di questo genere di difficoltà è offerto dal frammento di dialogo drammatico conservato da P.Oxy. XXVI 2746 (= *TrGF adespota* 649 K.-Sn.), pubblicato per la prima volta da Revel

* Sono grato agli organizzatori delle giornate di studio in onore di Carles Miralles per avermi dato l'occasione di ricordarne con questo piccolo contributo la figura di studioso e poeta, e l'amicizia della quale ha voluto onorarmi. Le tante occasioni in cui abbiamo condiviso opinioni, dubbi e progetti in relazione allo studio della tragedia greca restano indelebili nel mio ricordo, accompagnate dalla memoria della sua viva e coinvolgente umanità.

Coles nel 1968.¹ Il testo letterario è scritto sul lato transfibrato del manoscritto, che sul lato opposto contiene alcuni testi documentari databili, su base paleografica, al I secolo d.C. Le battute presenti nel frammento sono pronunciate da almeno tre personaggi (Priamo, Cassandra e Deifobo) e da un Coro; la forma è apparentemente quella del dialogo epirrematico, con trimetri giambici misti a versi lirici. Nei 35 versi che sopravvivono Cassandra descrive a Priamo e al Coro il duello fra Ettore e Achille che si sta consumando fuori dalle mura di Troia. La scena culmina con l'annuncio della morte dell'eroe troiano (v. 25), e nelle linee finali, gravemente mutila, Cassandra e almeno un altro personaggio non identificabile levano un lamento su questo triste evento, che lascia presagire per Troia un futuro di sciagura.

ΠΡΙ]ΑΜΟ(Σ)	θάρσησον, ὦ παῖ· μὴ κάμῃς· στήσον πόδα, καὶ σαῖσι β[ο]υλαῖς προσδέχου τὰ κρείσσο[να]	
	ῶδή	
ΚΑΣ]Σ(ΑΝΔΡΑ)	βέβληκε δεινὸν κάμακα.	
ΠΡΙ]ΑΜ(ΟΣ)	τίς, τέκνον; φράσον· ΧΟ(ΡΟΣ) ὁ Πηλιώτης [5
ΚΑ]ΣΣΑΝΔ(ΡΑ)	ἀλλ' ἡστόχησε· ΧΟ(ΡΟΣ) εἶπας ὡς ἔχει[
ΚΑ]ΣΣ(ΑΝΔΡΑ)	Ἔκτωρ † δεδεμει † ΧΟ(ΡΟΣ) δυστυχήσῃ ἀγῶ[ν]	
ΚΑΣ]Σ(ΑΝΔΡΑ)	ἴσως ἐδυστύχησεν· [
	ῶδή	
	κοινὰ μέχρι νῦν νικῶμεν	χ [10
ΔΗΙ]ΦΟΒ(ΟΣ)	τίς ἦχ[ο]ς ἡμᾶς ἐκ δόμων ἀνέκλαγε;	
	ῶδή	
ΚΑ.]	ἔα ἔα· τί λεύσ<σ>ω;	.[
ΔΗΙ]ΦΟΒ(ΟΣ)	αἰνίγ[ματός] μοι μείζον' ἐφθέγξω λόγῳ[ν·	
	ῶδή	15
ΚΑ.]	ο[ῦ]κ εἶ πρὸ πύργων;	οὐκ[.]σε.[
ΔΗΙ]ΦΟΒ(ΟΣ)	μέμνηνα[ς] αὐτὴ καὶ παρεπλάγχθῃς φρένα.	
	ῶδή	
ΚΑ.]	οὐ παρεκέ[λ]ευες;	.[
] πατ...τ.....ατο[.....].[20
] ὄς νῦ[ν] .ε....ροιο[ς]	
	ῶδή	
ΚΑΣ]Σ(ΑΝΔΡΑ)	γε[ώ]τερόν μοι τ[[
] ἀκού[σ]α[τ'] ἄ[κ]ραν γῆρυ[ν]	
] ἀκού[σ]αθ'· Ἔκτωρ ἐξόλωλ[.].[25
	ῶδή	

1. Cf. COLES 1968 e 1970; KANNICHT; SNELL 2007², 221-223.

KA.]	[.][] ἄχλυσ πόθεν με[
] ὄλωλ[...αι καὶ φάος Τιτα[
] ...[.]...δ. γῆν τὸ κλεινὸ[ν Ἴλιον	
] τῆς σῆς ἔρη[μ]ον χειρὸς Ἑλλή[νων]	30
] βαλεῖ πρὸς οὐδας [
	ν]ῦν δ[ἐ] δ[υσ]τυχῆς ἐγώ· [
]λλ[...αγρ[. σ]κῆπτρ[
	[ὠδή]	
KA.]	...[]τυ[35

6 ἔχει[ν θέλω Barrett apud Coles, ἔχει [καλῶς Snell, ἔχει[τάδε Ferrari 7 δὲ βάλλει vel δὲ πέμπει Coles, qui etiam de δὲ μέλλει vel δ' ἄθυμει cogitat | ἀγῶ[ν ὄδε vel ἀγῶ[νιῶ Coles, ἀγῶ[νία Stephanopoulos, ἀγῶ[ν δοκεῖ Ferrari 8 ἔδυστύχησε Ferrari 10 Χ[ο(ρός) Kannicht-Snell 13 prius ἔα del. Coles | fin. π[vel τι [Kannicht-Snell : e.g. π[ῶς ἀπὸν πάρει, κάσι; vel π[ῶς ἄπει πάρει θ' ἄμα; Ferrari 16 ο[ὐ]κ εἶ. Kannicht-Snell | fin. οὐκ [ἔ]σει [σοφός ~ - Snell: οὐκ [ἔ]σει [σώφρον μανείς; (μανείς iam Kannicht) Ferrari cl. Eur. *IA* 1208 23 init. Κασ] σ(άνδρα) Kannicht-Snell 24 suppl. Snell 27 μέ[λαινα? Ferrari, cl. Aesch. *Sept.* 494, Eur. *HF* 46 28 Τιτά[νιον Kannicht-Snell coll. Ezech. *Exag.* 217 Τιτὸν Ἴλιος 29 fort. λογ[χ]αῖσ[ι]ν ἤδη γῆν Ferrari, cl. Aesch. *Ag.* 1578, Soph. *Ichn.* 398 30 fin. e.g. στόλος Ferrari: βία Kannicht-Snell 32 Πρ. ν]ῦν δ[ἐ] Ferrari | δ[υσ]τυχῆς Coles

Si tratta di uno dei pochissimi trattamenti drammatici conosciuti del celebre episodio del duello narrato in Il. 22.260-365. L'autore segue da vicino la sequenza narrativa del modello epico: lo scontro ha luogo fuori dalle mura di Troia, e all'inizio entrambi gli eroi scagliano la loro lancia senza successo (cf. Il. 22.274-293); inoltre, dal testo sembra potersi ricavare un riferimento all'inganno di Atena che prende le sembianze di Deifobo (cf. Il. 22.226-246) e, dopo aver esortato Ettore ad affrontare Achille, scompare all'improvviso dal campo di battaglia (cf. Il. 22.294-305). Un'innovazione specifica è rappresentata dal fatto che il compito di descrivere ciò che sta accadendo fuori dalle mura della città è assegnato a Cassandra, che invece in Omero non è testimone diretta del combattimento.

La natura, la cronologia e la paternità del frammento sono controverse, non soltanto a causa del contenuto, ma anche per la disposizione molto particolare dei versi nel manoscritto, che, insieme alla presenza dell'enigmatica *parepigraphē* ὠδή, ripetuta per sette (o forse otto) volte su righe isolate, rende

difficile comprendere esattamente le intenzioni di chi lo trascrisse in questo modo.² Offro qui una rapida sintesi delle proposte di identificazione sino ad oggi avanzate:

(a) Un frammento di una tragedia del IV secolo a.C. Coles prendeva in considerazione, ma solo per respingerla, la possibilità di una attribuzione all'*Ettore* di Astidamante il Giovane, uno dei pochissimi drammi noti che trattavano della morte dell'eroe troiano.³ Il suo scetticismo è condiviso dalla maggior parte degli interpreti successivi;⁴ non di meno, l'attribuzione a Astidamante è stata recentemente riproposta da Oliver Taplin.⁵

(b) Un frammento di una tragedia ellenistica, probabilmente del III secolo a.C. o anche più tarda (Coles, Gentili e altri).⁶ Fernández-Galiano, osservando che un certo numero di parole presenti nel frammento si ritrova anche nell'*Alessandra* di Licofrone, suggerisce la possibilità che il frammento provenga da una tragedia perduta di questo autore dedicata a Cassandra.⁷

(c) Un adattamento di una scena tragica preesistente, scritta originariamente in trimetri giambici, operato da un τραγῳδός di epoca ellenistica che traspone parte dei versi in forma lirica in vista di una performance musicale *a solo* (è questa l'idea sostenuta da Coles e, con dettagliata argomentazione, da Ferrari).⁸

(d) Un *Singspiel* ellenistico (Kannicht e Fantuzzi; Hunter).⁹

2. Per una descrizione dettagliata del *layout* di P.Oxy. 2746 e delle difficoltà che ne discendono si vedano, oltre a COLES 1968, soprattutto GENTILI 2006², 73-87 e GAMMACURTA 2006, 121-130.

3. Cf. COLES 1968, 111-112. Di questa tragedia possediamo un frammento attribuibile con certezza, cui si aggiungono tre frammenti papiracei (*TrGF* 60 F **1 h, **1i, **2a) per i quali l'attribuzione è da ritenere assai probabile.

4. Cf. SNELL 1986², 201, GENTILI 2006², 87, KANNICHT; SNELL 2007², 222, XANTHAKIS-KARAMANOS 1997, 1045, CATENACCI 2002, 98 n. 6, FERRARI 2009, 26 n. 21, KOTLIŃSKA-TOMA 2015, 195-198.

5. TAPLIN 2009, 259-263.

6. Cf. COLES 1968, 111, GENTILI 2006², 75, CATENACCI 2002, 98.

7. Cf. FERNÁNDEZ-GALIANO 1978, il cui esame del lessico è per altro poco approfondito.

8. COLES 1968, 116, FERRARI 2009, 21-27. Per un'analisi metrica dei segmenti apparentemente lirici del frammento cf. GENTILI 2006². EASTERLING 2005, 32-3 osserva che «we should not automatically think *whole tragedy* when we find fragments like these», e che si può immaginare «a singer drawing on his personal repertoire to create Cassandra in musical terms that would suit this dramatic situation».

9. Cf. KANNICHT; SNELL 2007², 222, dove si parla di un *drama musicum stilo severiore conscriptum*, per altro osservando che mancano sinora esempi di composizioni analoghe, e FANTUZZI; HUNTER 2002, 514-515 (= 2004, 433).

(e) Un esercizio letterario scritto da un colto dilettante di teatro (Taplin *olim*).¹⁰

In questa sede non affronterò le spinose difficoltà poste dall'impaginazione veramente inusuale del testo, delle quali ho discusso in altra sede. La mia attenzione si rivolge soltanto al contenuto del frammento, nel tentativo di individuarne alcune caratteristiche che permettano di riconoscere nel testo originario (al di là dunque di un eventuale processo di riadattamento posteriore per un tipo diverso di spettacolo) i tratti di un'opera di teatro destinata alla messa in scena.

Il primo punto sul quale vorrei richiamare l'attenzione è il tentativo operato dall'autore di creare una tensione fra lo spazio nel quale avviene il dialogo e altri spazi (extra- e retroscenici) non direttamente visibili che vengono richiamati nel testo.¹¹

Consideriamo innanzitutto l'entrata in scena di Deifobo. Le sue prime parole «τίς ἤχ[ο]ς ἡμᾶς ἐκ δόμων ἀνέκλαγε;» (v. 11) rivelano che il personaggio sta uscendo da una casa e che dall'interno ha udito le voci di Cassandra e degli altri personaggi presenti all'esterno dell'edificio. Taplin ha certamente ragione di individuare nel verso «an implicit stage-direction»¹² che offre un'indicazione decisiva circa l'ambientazione del dialogo. Considerata la presenza di Priamo e di suo figlio Deifobo, è molto verosimile che esso si svolga di fronte alla reggia di Troia, che nel racconto omerico di *Il.* 6.314-317 è situata ἐν πόλει ἄκρῃ, con le case dei figli di Priamo poste nelle immediate vicinanze. La κλαγγή di Cassandra è dunque immaginata come capace di raggiungere quello che sembra proprio essere uno spazio retroscenico. Si tratta di una convenzione ben attestata nel teatro tragico del V secolo a.C. Per la situazione in cui un personaggio esce dalla *skēnē* dicendo di aver udito una voce o un grido emesso nello spazio scenico visibile si possono ricordare le entrate in scena di Euridice in *Soph. Ant.* 1183-1188, di Macaria in *Eur. Hcll.* 478-479 e di Clitemestra in *Eur. IA* 819-820; di natura affine risulta l'ingresso in scena di Giocasta in *Soph. OR* 634-638. Si possono utilmente comparare anche due

10. Cf. TAPLIN 1977, 126-127 (questa possibilità è presa in considerazione anche da KANNICHT e FANTUZZI; HUNTER, cf. n. 9).

11. Per la definizione e il trattamento degli spazi extra- e retroscenici mi permetto di rimandare a DI BENEDETTO; MEDDA 2002², 34-78.

12. TAPLIN 2009, 259.

casi nei quali l'arrivo in scena di un personaggio dallo spazio extrascenico è motivato dalla percezione di un grido. In Eur. *Hec.* 1109-1111 Agamemnone, che ha udito le grida di Polimestore, entra in scena dicendo: κραυγῆς ἀκούσας ἦλθον· οὐ γὰρ ἦσυχος | πέτρας ὀρείας παῖς λέλακ' ἀνὰ στρατὸν | Ἥχῶ διδοῦσα θόρυβον. In Eur. *Hipp.* 790-791 Teseo fa riferimento al risuonare delle grida dei servi nella casa come causa del suo arrivo (il passo è corrotto, ma la presenza dei termini βοή e ἦχώ è certa).

Un tratto rilevante che accomuna i passi sin qui citati è che il personaggio che esce dalla *skēnē* ha potuto comprendere il contenuto o almeno il tono generale delle parole pronunciate nello spazio scenico. Possiamo chiederci se lo stesso tipo di situazione non sia presente anche nel nostro frammento. Il verbo usato da Deifobo al v. 11 è ἀνέκλαγε, un raro composto di κλάζω (se ne rintraccia una sola occorrenza tragica, Eur. *IA* 1062) che presenta qui un costrutto mai attestato in precedenza, con l'accusativo che indica la persona che è stata richiamata fuori dalla 'voce rumorosa'. Il verbo κλάζω normalmente è riservato a suoni molto forti (ad esempio il tuono, o la tromba in Aesch. *Sept.* 386) o a suoni emessi da animali (Soph. *Ant.* 112, 1002, *OR* 966, fr. 767.1 R.², Eur. *Ion* 1204, Xen. *Cyr.* 1.4.15.4). Solo raramente esso connota la voce umana: cf. Il. 2.222 ὄξεα κεκλήγων λέγ' ὀνειδέα, Aesch. *Ag.* 174 ἐπινίκια κλάζων, Eur. *Phoe.* 1144 ἔκλαξε Τυδεὺς καὶ σὸς ἐξαίφνης γόνος. In particolare, è notevole che in ben tre casi esso risulta associato a enunciazioni profetiche fatte ad alta voce. Due di questi appartengono all'*Agamemnone* di Eschilo (*Ag.* 156 τοιάδε Κάλχας ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαγξεν e 201 μάντις ἔκλαγξεν: in entrambi i passi il soggetto è Calcante),¹³ mentre il terzo si incontra in Pindaro, *Pae.* 8a, fr. 52i(A), 10 M. (= B3, 16 Rutherford), dove il verbo è riferito a Cassandra.

Questi confronti suggeriscono che l'autore anonimo abbia intenzionalmente scelto un termine facilmente associabile all'enunciazione profetica. Deifobo dunque non ha solo udito una voce confusa, ma ha più probabilmente riconosciuto l'inquietante natura delle parole di Cassandra. Se questa lettura del passo è corretta, inoltre, si può individuare in ἀνέκλαγε un elemento a favore dell'interpretazione della scena come una manifestazione della capacità visionaria di Cassandra (un punto sul quale tornerò tra poco). Esso

13. Si deve anche considerare il fatto che in Aesch. *Ag.* 1152-1153 il Coro descrive il canto di Cassandra come una δυσφάτω κλαγγῆ. In Eur. *IA* 1062, invece, le parole μέγα δ' ἀνέκλαγον introducono un discorso dei Centauri che, pur senza essere profeti, riferiscono a Thetis una profezia di Chirone.

contribuisce dunque a creare un'articolata interazione fra la situazione della veggente e la messa in scena: l'apparizione improvvisa di Deifobo causa infatti una reazione di sorpresa in Cassandra, che lo ha appena visto sul campo di battaglia, al fianco di Ettore.¹⁴ Si può anche cautamente ipotizzare che proprio la volontà di sottolineare il nesso fra le enunciazioni visionarie di lei e l'uscita di Deifobo dalla casa sia la ragione che ha spinto l'anonimo a introdurre l'innovativa costruzione del verbo con l'accusativo.

Una seconda, decisiva tensione è creata dall'autore fra il luogo nel quale i tre personaggi stanno dialogando e il campo di battaglia sul quale Ettore e Achille combattono, fuori dalle mura di Troia. L'anonimo utilizza a questo scopo due diverse forme di percezione convenzionale.

La prima, che è anche quella più ampiamente sviluppata, coinvolge la vista. Cassandra offre una descrizione dettagliata del duello, che certamente ha luogo fuori dalle mura di Troia, a una distanza considerevole dal luogo dove si trovano i personaggi dialoganti. Come le è possibile percepire questo evento in forma così precisa? Tre possibili interpretazioni sono state considerate da Coles.¹⁵

(a) Cassandra sta profetizzando un evento futuro.

(b) Cassandra è testimone oculare del duello di cui sta descrivendo le fasi. Questo richiede che il personaggio sia collocato in alto, sulle mura di Troia o in altro punto dalla visuale privilegiata. La situazione sarebbe allora simile a quella della cosiddetta *Teikhoskopia* delle *Fenicie* di Euripide (vv. 103-192), dove Antigone raggiunge il tetto della sua casa e da lì scorge i guerrieri che si stanno muovendo a una certa distanza nella piana di Tebe.

(c) La descrizione del duello è una forma di percezione telesistica, o, come la definisce Taplin, «a 'televisionary' narration».¹⁶ Pur stando di fronte al palazzo reale sull'acropoli di Troia, Cassandra 'vede' nella propria mente il duello nel momento stesso in cui esso si svolge fuori dalle mura della città.

La prima soluzione può essere scartata con buona sicurezza. Se le parole di Cassandra fossero una profezia sul futuro, la veggente non avrebbe ragio-

14. LIAPIS 2016, 81 si esprime in modo scettico circa questo punto, osservando che «the legible remains are too scanty to bear out this interpretation in full», ma nonostante il suo giusto appello alla prudenza, questa rimane l'interpretazione più probabile della situazione.

15. Cf. COLES 1968, 110-111.

16. TAPLIN 2009, 260.

ne di mostrarsi sorpresa quando Deifobo esce dalla casa, e le sue domande dei vv. 13 (ἔα ἔα· τί λεύσ<σ>ω;), 16 (ο[ὐ]κ εἶ πρὸ πύργων;) e 19 (οὐ παρεκέ[λ]ευες;) risulterebbero difficilmente comprensibili. In particolare l'ultima domanda, che sottolinea la discrepanza fra l'apparizione di Deifobo in scena e la percezione della sua presenza e del suo ruolo accanto a Ettore durante il duello, perderebbe del tutto di significato.¹⁷

L'interpretazione (b) è stata sostenuta da Franco Ferrari,¹⁸ che interpreta la situazione come una combinazione della narrazione del duello di Il. 22.260-365 con l'episodio di Il. 24.697-706, dove Cassandra, dalla rocca di Pergamo (cf. v. 700 Πέργαμον εἰσαναβᾶσα), è la prima fra i Troiani a riconoscere il padre Priamo che torna dal campo greco con la salma di Ettore sul carro. L'anonimo autore avrebbe cioè scelto di rappresentare Cassandra non come una veggente, ma come l'antica figura omerica, alla quale nei due poemi non sono attribuite esplicitamente doti mantiche (cf. *schol.* bT in Il. 24.699 [V 632.6-7 Erbse] οὐ γὰρ οἶδεν αὐτὴν μάντιν ὁ ποιητής).¹⁹ La scena sarebbe dunque ambientata sulle mura di Troia, e non davanti al palazzo reale: Ferrari suggerisce che Cassandra si trovi sul torrione vicino alle Porte Scee. Questa ricostruzione comporta che anche Priamo e il Coro possano vedere il campo di battaglia. Ma non è facile conciliare tale collocazione della scena con la presenza della facciata di una casa, che sembra invece richiesta da ἐκ δόμων del v. 11 (si è visto sopra che la battuta d'ingresso di Deifobo è tipica di un personaggio che sta uscendo dalla *skēnē*, cf. *Soph. Ant.* 1183-1188, *Eur. Hcl.* 478-479 e *Eur. IA* 819-820). Se era presente una *skēnē* raffigurante la facciata di un palazzo, come sarebbe stato possibile che lo spazio scenico antistante ad essa rappresentasse un luogo posto sulle mura della città? E in quel caso, da dove arriverebbe Deifobo? Si dovrebbe immaginare il palazzo come posto nello spazio extrascenico, con il personaggio che entra in scena da una delle *eisodoi*. Ma Deifobo dice che ha udito le voci dei personaggi che parlano in scena e la sua percezione è stata probabilmente abbastanza chiara da fargli comprendere la natura delle parole di Cassandra. L'idea di una percezione convenzionale estremamente estesa, che permetta a un personaggio posto all'interno di una casa situata nello spazio extrascenico di udire ciò che viene detto in scena

17. Su questo punto cf. MAZZOLDI 2001, 271 e CATENACCI 2002, 98.

18. FERRARI 2009, 27-35.

19. L'interpretazione dello scoliaste non è per altro vincolante. Non possiamo infatti escludere che il poeta ignorasse deliberatamente una caratteristica di Cassandra che pure era già presente nel mito al suo tempo: cf. RICHARDSON 1993, 348.

(e per di più sulle mura, in un punto certamente distante e più elevato rispetto alla casa stessa) è tutt'altro che attraente e non trova alcun parallelo nel teatro tragico conosciuto. Volendo cercare casi di massima estensione di questo tipo di percezione convenzionale, non si va al di là di alcuni esempi euripidei di contatto acustico tra lo spazio retroscenico e gli spazi extrascenici adiacenti rispetto alle *eisodoi*. Ad esempio, nella *Medea* la protagonista grida nella casa, e quando il Coro entra, le donne di Corinto dicono di aver udito la sua voce (*Med.* 131-138); nell'*Ippolito* Teseo, arrivando da un'*eisodos*, chiede al Coro quale sia il significato delle grida di 'qualcuno dei servi' che ha udito provenire dalla casa (*Hipp.* 790-791). La forma più audace di esplorazione della convenzione si incontra nell'*Oreste*, quando Ermione, che sta tornando dalla tomba di Clitemestra, è ansiosa per le grida che ha udito provenire dalla casa prima di entrare in scena, τηλουρὸς οὔσα (*Or.* 1324-1325). In tutti questi passi il suono viene dall'interno della *skēnē* ed è percepito da qualcuno che si trova in uno spazio aperto non troppo lontano dalla casa nella quale si è gridato; niente di paragonabile all'ipotesi di un contatto fonico fra un personaggio che parla nello spazio scenico e un altro che si trova dentro una casa posta a distanza nello spazio extrascenico a una distanza considerevole e a un livello più basso.

La presenza di una casa in scena, comunque, non è argomento sufficiente a escludere l'interpretazione delle parole di Cassandra come un resoconto operato da un testimone oculare. Cassandra potrebbe parlare stando sul tetto della *skēnē*, oppure da un altro punto elevato vicino alla casa. In questo caso, però, sembra decisamente improbabile che anche Priamo e il Coro possano vedere il campo di battaglia. Un intero coro collocato sul tetto o su una postazione sopraelevata visibile agli spettatori, infatti, è evidentemente fuori questione: quanto al vecchio Priamo, la sua presenza sul tetto non è facile da immaginare, soprattutto se si ricorda la scena delle *Fenicie* di Euripide nella quale Antigone e il vecchio Servitore salgono una ripida scala per raggiungere la parte più elevata del palazzo. Per poter accogliere l'idea di una Cassandra testimone oculare del duello, dunque, si dovrebbe immaginare un dialogo tra un attore che si trova in alto e gli altri personaggi che occupano il livello dell'orchestra o del *logeion* (qualcosa di simile a ciò che accade in *Eur. Or.* 1567-1624). Questa ricostruzione non è impossibile, ma lascia inspiegato un tratto importante del dialogo, e cioè l'omissione dei soggetti nelle frasi dei vv. 4 e 6, che appare perfettamente adeguata nel caso di una μάντις preda delle sue visioni, mentre lo è assai meno nel resoconto di un testimone che riferisce un evento a qualcun altro che non lo può vedere direttamente. Inoltre, con que-

sta ricostruzione finisce col risultare poco motivata l'accusa di follia che Deifobo muove a Cassandra al v. 17.

La percezione telestesica del duello è di fatto la soluzione più attraente.²⁰ Gentili, in particolare, individuava nella scena un affinamento del magistrale trattamento della figura di Cassandra offerto da Eschilo nell'*Agamennone*. Rispetto a questo possibile modello, l'anonimo introduce due importanti innovazioni. La prima è il fatto che, mentre in Eschilo le visioni di Cassandra riguardano lo spazio retroscenico (la veggente percepisce sia il passato sia il futuro immediato degli abitanti della casa), qui la sua percezione concerne un fatto che accade nello spazio extrascenico; la seconda, che è anche la più notevole, è che quell'evento non è un'azione futura, ma qualcosa che sta accadendo sul campo di battaglia nel momento stesso in cui ella parla. Normalmente nel teatro tragico del V secolo a.C. la narrazione di una morte extrascenica sarebbe stata assegnata a un messaggero, ruolo rispetto al quale troviamo qui una variazione raffinata e innovativa. Il momento in cui il personaggio assiste all'evento e quello in cui lo racconta ad altri si fondono in una combinazione dal potente effetto emotivo. Inoltre, la tensione fra lo spazio scenico e quello extrascenico è accresciuta dalla scelta dell'autore di porre in evidenza la discrepanza tra il resoconto visionario di Cassandra e la realtà scenica. La veggente è stupefatta nel vedere davanti a sé, dentro la città, Deifobo, che, secondo la sua visione, dovrebbe essere fuori, al fianco di Ettore. La sconvolgente contraddizione è messa in evidenza dalla domanda ο[ὐ]κ εἶ πρὸ πύργων; al v. 16. Nessun parallelo per una situazione di questo tipo si rintraccia nella produzione tragica del V secolo a.C. Essa potrebbe vagamente ricordare alcuni casi in cui Euripide gioca con le attese degli spettatori, ad esempio la discrepanza fra il grido di morte di Elena che si ode dalla casa in *Or.* 1296 e 1301 e la narrazione seguente dello schiavo Frigio, che rivela che la padrona non è morta. Ma nulla è realmente comparabile alla situazione di una veggente che nella mente percepisce un evento che si rivela in contraddizione con quanto ella stessa può vedere con i propri occhi in scena. La reazione sorpresa e turbata di Cassandra è posta in evidenza dalla domanda ἔα ἔα, τί λεύσσω; (v. 13), che ha solo un parallelo nella tragedia classica, Eur. *Ba.* 1280 ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χερσῶν; È significativo che anche in quel passo la domanda sottolinei il contrasto fra quanto Agaue credeva di vedere quando la sua mente era ingannata da Dioniso e la visione reale della testa mozzata di Penteo

20. Cf. su questa linea GENTILI 2006², 76-78, 82-83, MAZZOLDI 2001, 271-276, CATE-
NACCI 2002, 97-98, TAPLIN 2009, 260-261.

nelle sue mani al momento del ritorno della coscienza.²¹ In Euripide le due percezioni corrispondono a momenti diversi; l'autore anonimo fa un passo più in là, rendendo contemporanee la percezione mentale e quella reale, così che la contraddizione risulti esasperata.

Un vantaggio rilevante della percezione 'telestesica' è che essa permette di spiegare l'affermazione di Deifobo al v. 14, αἰνίγ[ματό]ς μοι μείζον' ἐφθέγξω λόγο[v, e la sua battuta del v. 17, μέμηνα[ς] αὐτὴ καὶ παρεπλάγχθης φρένα. La reazione della veggente al v. 13 non è infatti comprensibile per Deifobo, che non può percepire ciò che lei vede nella mente, e il personaggio è indotto ad attriburla a un turbamento mentale (v. 17). Si coglie qui un altro punto di contatto con la scena di Cassandra dell'*Agamemnone*, dove il Coro reagisce alle parole oscure della prigioniera troiana con la battuta: οὐπὼ ξυνηϊκα· νῦν γὰρ ἔξ αἰνιγμάτων / ἐπαργέμοισι θεσφάτοις ἀμηχανῶ (vv. 1112-1113). Eschilo offre anche un parallelo preciso per l'accusa di essere folle (μέμηνα[ς], v. 17): in *Ag.* 1140, infatti, gli anziani di Argo descrivono Cassandra come φρενομανῆς e θεοφόρητος. Più avanti, ai vv. 1174-1176, il Coro spiega la condizione della prigioniera come la conseguenza dell'azione di un 'demone pesante' che le riempie la mente di cattivi pensieri: καὶ τίς σε κακοφρονεῖν τίθη-/σι δαίμων ὑπερβαρῆς ἐμπίτων / μελίζειν πάθη γοερὰ θανατοφόρα.²² Nella risposta di Deifobo al v. 17, tuttavia, si deve tener conto della presenza di αὐτὴ, che dà alla frase il tono di una ritorsione. Ciò significa che Cassandra stessa deve aver introdotto in qualche modo il tema della follia nella parte perduta del v. 16, forse rimproverando il fratello per quello che a lei appare un comportamento insano. Per questa ragione Kannicht e Ferrari integrano ragionevolmente una forma del verbo μανεῖν alla fine del v. 16; sembra però eccessivo trarre dal fatto che Cassandra parli per prima di μανία un argomento per negare l'associazione di questo motivo con il suo stato di possessione. L'endiadi μέμηνας ... καὶ παρεπλάγχθης φρένα non può non ricordare la familiare descrizione della veggente folle cui nessuno dà credito (cf. *Aesch. Ag.* 1269-1274, *Eur. Troad.* 417).

Un secondo tipo di soluzione convenzionale che crea tensione verso lo spazio lontano del campo di battaglia è probabilmente presente al v. 24-25, dove un interlocutore non identificato invita gli altri ad ascoltare un grido (v.

21. Lo nota opportunamente MAZZOLDI 2001, 275.

22. Per il testo di questi versi cf. MEDDA 2017, III 203-204.

24 ἀκού[σ]α[τ'] ἄ[κ]ραν γῆρυν). L'invito ad ascoltare è ripetuto al verso successivo, dove si annuncia esplicitamente la morte di Ettore (ἀκού[σ]αθ' Ἐκτωρ ἐξόλωλ[ε]). Il contesto lacunoso rende difficile intendere esattamente il passo, e una parte degli interpreti riferisce l'espressione ἄ[κ]ραν γῆρυν alle parole di Cassandra, che qualcuno (o lei stessa?) inviterebbe ad ascoltare.²³ Si tratta di una soluzione poco soddisfacente, sia perché Cassandra sta già parlando da un po', il che rende l'invito superfluo, sia soprattutto perché non rende conto adeguatamente della ripetizione dell'imperativo ἀκούσατε, che sembra sottolineare l'importanza di una percezione nuova. Tale percezione sembra essere indicata al v. 23, molto probabilmente da Cassandra, con le parole νε[ώ]τερόν μοι τ[ι] (l'integrazione è molto probabile, cf. Eur. *Phoe.* 709, *Or.* 1327, *Ba.* 214). Appare dunque senz'altro preferibile riferire l'espressione ἄ[κ]ραν γῆρυν al grido di morte di Ettore o, in subordine, alle grida di chi ne ha visto la tragica fine.²⁴ L'intento di richiamare l'attenzione dei personaggi e degli spettatori verso lo spazio extrascenico trova un buon parallelo nella scena dell'*Elettra* euripidea dove il Coro e Elettra sentono un grido che proviene da fuori scena e che annuncia la morte di Egisto: cf. 747-748 Χο. ἔα ἔα φίλοι, βοῆς ἠκούσατ', ἢ δοκῶ κενὴ / ὑπῆλθέ μ' ...; e 752-753 φοίνιον οἰμωγὴν κλύω. / Ηλ. ἤκουσα κἀγώ, τηλόθεν μὲν ἀλλ' ὄμως. / Χο. μακρὰν γὰρ ἔρπει γῆρυσ, ἐμφανὴς γε μὴν. Colpisce la presenza in questo passo dello stesso termine γῆρυσ che si incontra nel v. 24 del frammento. Un punto delicato è per altro rappresentato dal significato dell'aggettivo ἄκραν all'interno di questo nesso insolito. Una possibilità è intenderlo con Ferrari nel senso di 'alto', 'acuto'; in alternativa, proporrei il senso di 'grido estremo', 'supremo', nonostante non sia riuscito a trovare un parallelo certo per questo significato.

L'impossibilità di attribuire con certezza le battute dei vv. 23-25 impedisce di capire se si faccia riferimento a un grido percepito dalla sola Cassandra (e dunque parte delle sue individuali percezioni) oppure se si tratti di un richiamo a un grido percepibile da tutti i presenti. Si possono solo considerare due possibilità: (a) Cassandra percepisce il sopraggiungere di una qualche terribile novità, poi lei stessa invita gli altri ad ascoltare la ἄ[κ]ραν γῆρυν e al v.

23. Cf. MAZZOLDI 2001, 278, che ricorda come in *Lycoph.* 7 γῆρυσ sia la voce della Sfinge imitata da Alessandra (cf. FERNÁNDEZ-GALIANO 1978, 140); in questo senso sembra andare anche la traduzione di KANNICHT et al. 1991, 255 «Hört den Gipfel der Kunde». Cf. anche LIAPIS 2016, 79 «listen to my ultimate (?) utterance». Altri, come Coles e Gentili, non traducono questa parte del testo, e non è dato sapere come intendano l'espressione.

24. In questa direzione va la traduzione di FERRARI 2009, 34 «Ascoltate il grido alto [...] / Ascoltate! Ettore è morto» (Ferrari attribuisce dubitativamente i due versi a Deifobo).

25 ne chiarisce il significato; b) Cassandra ha una vaga premonizione di qualche nuovo disastro, che viene subito dopo confermata dal grido che risuona tra il v. 23 e il v. 24 e che qualcuno (forse Deifobo, forse il Coro, o entrambi se si dividono tra i due personaggi le battute dei vv. 24 e 25) percepisce e sottolinea esplicitandone il significato.

Se Cassandra è presentata come una veggente che percepisce mentalmente il duello situato nello spazio extrascenico, è ragionevole ritenere che gli altri personaggi presenti non abbiano percezione diretta di quell'evento. È necessario tuttavia fare i conti con alcuni punti problematici.

Consideriamo innanzitutto le battute di Priamo. Quando Cassandra comincia a parlare al v. 4, non sente il bisogno di chiarire chi sia il soggetto della frase βέβληκε δεινὸν κάμακα, perché nella sua mente il duello è una scena presente, che non necessita di precisazioni. Priamo replica con la domanda: τίς, τέκνον; φράσον, che sembra confermare che il vecchio re non ha visto l'azione descritta dalla figlia. Se questo è vero, il vocativo ὦ παῖ nella prima battuta di Priamo, θάρσησον, ὦ παῖ (v. 1), non può che essere rivolto a Cassandra. L'esortazione «Coraggio, figlia, non stancarti! Ferma il piede», deve allora essere spiegata con l'ipotesi che in alcuni versi perduti che precedevano il v. 1 ci fosse un momento di frenetica agitazione della donna, preludio di una crisi mantica. Un parallelo per questo tipo di situazione è offerto da Eur. *Tro.* 298-307 (cf. in particolare vv. 306-7 παῖς ἐμῆ / μαινὰς θοάζει δεῦρο Κασσάνδρα δρόμῳ), e dalla Cassandra *furens* di Enn. *Alexander* fr. XVIII Jocelyn (= Cic. *De divinatione* I 66).²⁵

Rispetto a questa plausibile ricostruzione, una seria difficoltà è posta dall'espressione del v. 2 καὶ σαῖσι β[ο]υλαῖς προσδέχου τὰ κρείσσο[να]. Quando è applicato alla dimensione psicologica, infatti, il verbo προσδέχεσθαι significa 'accettare', 'ricevere', cf. Eur. *Alc.* 130 νῦν δὲ βίου τίν' ἐλπίδα προσδέχομαι e Plat. *R.* 485c τὴν ἀψεύδειαν καὶ τὸ ἐκόντας εἶναι μηδαμῆ προσδέχεσθαι τὸ ψεῦδος.²⁶ Ma che cosa si intende con βουλαῖς? Qui ci si aspetterebbe un'esortazione come «accogli nella tua mente τὰ κρείσσονα», i.e. la forza superiore della divinità (cf. Eur. *Ion* 973 καὶ πῶς τὰ κρείσσω θνητὸς ὢν ὑπερδράμω;).

25. L'accostamento con Euripide e Ennio è suggerito da MAZZOLDI 2001, 272 e n. 518 e da CATENACCI 2002, 100 e n. 11.

26. Cf. COLES 1968, 115 che, prendendo atto dei problemi del verso, propone una traduzione intenzionalmente generica: «accept the better course in your designs».

βουλή però significa sempre ‘volontà’, ‘progetto’, e non può essere semplicemente equiparato a ‘mente’ (la differenza è chiarita da Pind. *N.* 1.27 πράσσει γὰρ ἔργω μὲν σθένοσ, βουλαῖσι δὲ φρήν). Gentili suggerisce che βουλαῖς sia da intendere come ‘risorse della mente’, e traduce «affronta con le risorse del tuo senno la forza superiore (del tuo potere profetico)». ²⁷ προσδέχου però non può significare ‘affronta’, né mi è riuscito di trovare un parallelo valido per tale significato di βουλαῖς. ²⁸ Una frase come «accogli nei tuoi piani la scelta migliore», del resto, sarebbe più adatta alla situazione di Ettore che a quella di Cassandra, ed è questa la ragione che ha indotto a suo tempo Uebel a ritenere che la domanda di Priamo sia effettivamente rivolta a Ettore. ²⁹ Così però l’esortazione a fermarsi e a resistere ad Achille risulterebbe esattamente opposta a quanto Priamo consiglia al figlio in *Il.* 22.38-76, e cioè di abbandonare il campo di battaglia e rifugiarsi in città. Ferrari pensa a un intenzionale rovesciamento dell’esortazione omerica, motivato dal fatto che a questo punto il combattimento è ormai inevitabile, visto che Ettore ha deciso di restare fuori dalle porte Scee. ³⁰ A suo parere l’anonimo trasferisce a Priamo il consiglio che Atena dà ad Achille in *Il.* 22.222 ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν στήθι καὶ ἄμπνευε. Ma, anche volendo accogliere questa lettura, resta la difficoltà relativa al fatto che essa comporta la visibilità del campo di battaglia per Priamo, in contrasto con l’indicazione piuttosto chiara offerta in contrario dal v. 5. Ferrari cerca di spiegare la contraddizione come «un tocco di realismo», ³¹ cioè un tentativo di evidenziare la difficoltà di percepire esattamente da lontano ciò che sta accadendo sul campo di battaglia dalle mura della città, e richiamando la situazione di *Eur. Pho.* 159-162, dove Antigone non riesce a discernere esattamente la figura del fratello che il vecchio servitore le indica. Cassandra sarebbe cioè la prima a cogliere un dettaglio che è ancora fuori fuoco per gli altri personaggi. Ma, oltre alla debolezza già sottolineata della ricostruzione che pone i personaggi della scena sulle mura di Troia o su una posizione sopraelevata che risulterebbe poco idonea per il vecchio Priamo, si deve osservare che se Priamo vedesse Ettore abbastanza chiaramente per poterglisi rivolgere al v. 1,

27. GENTILI 2006², 74; a 77 n. 9 Gentili osserva che «l’uso del plurale σαῖσι βουλαῖς in luogo del singolare sottolinea enfaticamente, in rapporto alle non comuni qualità e capacità del personaggio, tutte le risorse del calcolo intelligente e della riflessione».

28. Il rinvio di GENTILI 2006², 77 n. 9 alla trattazione di βούλομαι/βουλή data da VERNANT; VIDAL-NAQUET 1972, 45-46 non offre aiuto in questo senso.

29. Cf. UEBEL 1964, 324.

30. Cf. FERRARI 2009, 28.

31. FERRARI 2009, 29.

sarebbe assai strano che due versi più tardi non fosse in grado di sapere quale dei due guerrieri ha scagliato per primo la sua lancia. Dunque, nonostante le difficoltà dei vv. 1-2, sembra inevitabile concludere che essi sono diretti a Cassandra e non a Ettore. Quanto alla problematica espressione *καὶ σαῖσι β[ο]υλαῖς προσδέχου τὰ κρείσσ[ονα]*, se non ci si vuol risolvere per la traduzione di Gentili, si può ricorrere all'idea che nei versi perduti che precedono il v. 1 ci fosse qualcosa che giustificava l'uso del termine *βουλαῖς*. Forse Cassandra dava l'impressione di essere sul punto di compiere qualche gesto autolesionistico, così che Priamo reagiva esortandola a calmarsi e a prendere decisioni migliori.

Quanto al Coro, la natura dei suoi commenti è parzialmente oscurata dalle lacune alla fine dei vv. 5-7. Al v. 5 il Coro identifica il guerriero che ha scagliato l'asta come *ὁ Πηλιώτης*. Il termine sembra essere un etnonimo da *Πήλιον* (cf. Eur. *Med.* 581 *τὴν Πηλιῶτιν Ἴωλκόν*); il nominativo fornisce un soggetto per il verbo *βέβληκε* al v. 4, e il candidato più naturale è Achille, che sembra essere chiamato, in modo inusuale, 'l'uomo del Pelio', forse perché allevato su quella montagna da Chirone. Ma si tratta di un'affermazione oppure di una domanda? La prima delle due soluzioni richiederebbe che il Coro si trovi anch'esso sulle mura di Troia e va dunque incontro alle obiezioni formulate in precedenza riguardo a questa ricostruzione. Gli altri commenti al v. 6 *εἶπας ὡς ἔχει* e al v. 7 *δυστυχήs ἀγών* sono troppo generici per provare che il Coro veda i combattenti (la frase del v. 7 può essere intesa come una domanda). Inoltre, non sappiamo se le due battute siano complete oppure no. Al v. 6 Ferrari integra *εἶπας ὡς ἔχει* [*τάδε*, Snell *εἶπας ὡς ἔχει* [*καλῶs*, Barrett *εἶπας ὡς ἔχει* [*ν* *θέλω* (quest'ultima, a mio giudizio, è la proposta migliore); al v. 7 *δυστυχήs ἀγών* [*ν* *ὄδε* di Coles, nonostante i dubbi dell'autore, è suggerimento accettabile.³²

Ho discusso a lungo il trattamento dello spazio nel frammento per mostrare come esso offra una base abbastanza sicura per concludere che questo testo è parte di un'opera destinata alla rappresentazione. La concezione spaziale della scena suggerisce con forza che ci troviamo di fronte al prodotto di una mente teatrale. L'anonimo non solo dimostra piena familiarità con le convenzioni sceniche a noi note dal teatro del V secolo a.C., ma è anche capace di svilupparle in una maniera intelligente e innovativa. Inoltre, abbiamo

32. Per le integrazioni menzionate cf. FERRARI 2009, 33 e COLES 1968, 117; l'incompletezza della frase *εἶπας ὡς ἔχει* [impedisce di intenderla, come fa MAZZOLDI 2001, 273, con il senso di 'tu hai detto come sta la cosa' e di interpretarla perciò come indizio del fatto che il Coro è in condizione di vedere il campo di battaglia

qui un Coro che partecipa a un dialogo lirico a più voci, e non si vede dove questo trovi meglio posto che in un testo per la scena. Taplin, nonostante osservi puntualmente che «we have a firmer evidence than it is unusually acknowledged that this is a passage from a play for performance», esita ad abbandonare l'opinione che aveva espresso nel 1977, e stempera il proprio giudizio aggiungendo che «if it is not, then it is in a sense masquerading as one», etichettando il frammento come «dramatic or quasi-dramatic».³³ Ma avrebbe potuto un letterato dilettante sviluppare un trattamento così raffinato delle tensioni che si creano fra lo spazio scenico e gli spazi extra- e retroscenici?

Si deve anche tener conto del fatto che l'invenzione più eclatante, e cioè la percezione telestesica di Cassandra, è associata qui con altre caratteristiche che rivelano il gusto letterario e teatrale dell'autore. Prima di tutto, egli sceglie di portare in scena il celebre episodio del duello (non comune nella produzione tragica nota) non nella forma prevedibile della narrazione di un messaggero, ma costruendo piuttosto una scena vivace in cui lo spazio extrascenico, come ha osservato finemente Catenacci, coincide con lo spazio della memoria letteraria.³⁴ A questo si aggiunge la scelta di rielaborare un modello celebre qual era quello della Cassandra eschilea, con soluzioni innovative a livello sia di contenuto che di forma.

Una terza caratteristica decisiva, segnalata da Taplin, è il fatto che la visione di Cassandra include l'inganno sovranaturale messo in atto contro Ettore da Atena. Benché ispirata da un dio, Cassandra vede nella sua mente esattamente quello che avrebbe visto chiunque altro si fosse trovato sul campo di battaglia: una scena che è il risultato di un'astuzia divina dalla quale la veggente non è immune. Ella è dunque ingannata allo stesso modo di Ettore, e su questo dettaglio l'autore costruisce l'efficace gioco scenico discusso sopra. Non si può che concordare con Taplin quando scrive che in questo frammento si riscontra «a kind of self-consciousness which goes beyond anything readily comparable from fifth-century tragedy».³⁵

Un testo per la scena, dunque, e con buona probabilità un frammento di un'opera tragica vera e propria: è questa la lettura che appare più adeguata alle caratteristiche di un insieme così curato dal punto di vista drammatico,

33. TAPLIN 2009, 259.

34. Cf. CATENACCI 2002, 99.

35. TAPLIN 2009, 261.

che alcuni tratti linguistici e metrici, già messi in evidenza da Coles e da Kannicht-Snell, sembrano collocare in epoca ellenistica.³⁶ Ma a proposito dell'aspetto cronologico, come della natura e della destinazione del manoscritto, rimando a quanto ho osservato in altra sede.³⁷

BIBLIOGRAFIA

- C. CATENACCI 2002, «Un frammento di tragedia ellenistica (P.Oxy. 2746 = *TrGF* adesp. 649)», *QUCC* n. s. 70, pp. 95-104.
- R. A. COLES 1968, «A New Fragment of Post-Classical Tragedy from Oxyrhynchus», *BICS* 15, pp. 110-118.
- R. A. COLES 1970, Edition of *P.Oxy. 2746*, in R.A. COLES et al., *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. XXXVI, London, pp. 7-11.
- S. DARIS 1988, «Lo spettacolo nei papiri greci», *Aevum Antiquum* 1, pp. 77-93.
- V. DI BENEDETTO; E. MEDDA 2002² [1997], *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- J. DIGGLE 1994, *Euripidea. Collected Essays*, Oxford.
- P. EASTERLING 1993, «The End of an Era? Tragedy in the Early Fourth Century», in A.H. SOMMERSTEIN; S. HALLIWELL; J. HENDERSON; B. ZIMMERMANN (edd.), *Tragedy, Comedy and the Polis, Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, pp. 559-569.
- P. EASTERLING 2005, «*Agamemnon* for the Ancients», in F. MACINTOSH; P. MICHELAKIS; E. HALL; O. TAPLIN (edd.), *Agamemnon in Performance. 485 B.C. to AD 2004*, Oxford, pp. 23-36.
- F. ELLENDT - H. GENTHE 1872, *Lexicon Sophocleum*, editio altera emendata curavit H. Genthe, Berolini.
- M. FANTUZZI - R. HUNTER 2002, *Muse e Modelli. La poesia Ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Bari (English edition revised and expanded, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge 2004)

36. In particolare l'imperativo θάρσησον al v. 1 e l'espressione φάος Τῆτά[νιον] al v. 28 per indicare il Sole (l'integrazione è di Kannicht e Snell, cl. Ezek. *Exag.* 217 Τῆτῶν ἥλιος) non trovano riscontri in età classica. Dal punto di vista metrico, si individuano tre casi di assenza di *correptio attica* (v. 11 ἀνέκλαγε, v. 17 παρεπλάγχθης, v. 24 ἄ[κ]ραν), due dei quali comportano allungamento dell'aumento sillabico posto fra il prefisso prepositivo e il radicale del verbo iniziante con *muta cum liquida*, fenomeno raro negli autori del V secolo a.C. (Aesch. *Pers.* 395, *Suppl.* 624, *Eur. Or.* 12 e 128, *Hel.* 1188) ma diffuso in autori ellenistici come Licofrone, Moschione e Sositeo. Per altro al v. 11 μέχοι e al v. 29 ἄχλυς non presentano allungamento, e la situazione appare piuttosto fluida.

37. Cf. MEDDA 2018.

- M. FERNÁNDEZ-GALIANO 1978, «Sobre el fragmento trágico del P.Oxy. 2476», *MPhL* 3, pp. 139-141.
- F. FERRARI 2009, «L'altra Cassandra: *adesp. trag. fr. 649 TrGF*», *SemRom* 12.1, pp. 21-35.
- T. GAMMACURTA 2006, *Papyrologica scaenica*, Alessandria 2006, pp. 121-130.
- B. GENTILI 2006², *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Roma (Roma - Bari 1977).
- E. HALL 2002, «The Singing Actors of Antiquity», in P. EASTERLING - E. HALL (edd.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, pp. 3-38.
- V. LIAPIS 2016, «On the *Hector* of Astydamas», *AJPh* 137, pp. 61-89.
- R. KANNICHT; B. SNELL (edd.) 2007² [1981], *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 2., *Fragmenta adespota, testimonia volumini 1 addenda, indices ad volumina 1 et 2*, Göttingen.
- R. KANNICHT et al. 1991, *Musa Tragica. Die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel*, Göttingen.
- A. KOTLIŃSKA-TOMA 2015, *Hellenistic Tragedy. Texts, Translations and a Critical Survey*, London - New York.
- D. J. MASTRONARDE 1994, *Euripides. Phoenissae*, Cambridge.
- S. MAZZOLDI 2001, *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa - Roma.
- E. MEDDA 2017, *Eschilo, Agamennone, con introduzione traduzione e commento*, Suppl. n. 31.1-3 al *Bollettino dei Classici dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma.
- E. MEDDA 2018, «Cassandra in a Shard from Post-Classical Tragedy (*TrGF adesp. 649*)», *DeM* 9, pp. 53-79.
- E. PÖHLMANN 1988, «Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro», in B. GENTILI; R. PRETAGOSTINI (edd.), *La musica in Grecia*, Roma - Bari, pp. 133-144.
- B. SNELL 1986² [1971], *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 1, *Didascaliae tragiccae, Catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum*, editio correctior et addendis aucta curavit R. KANNICHT, Göttingen.
- N. RICHARDSON 1993, *The Iliad: A Commentary, books 21-24*, in G.S. KIRK (gen. ed.), *The Iliad: A Commentary*, vol. VI, Cambridge.
- T.K. STEPHANOPOULOS 1988-1990, «*Tragica I*», *ZPE* 73, pp. 207-247; «*Tragica II*», *ZPE* 82, p. 37.
- O. TAPLIN 1977, «Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?», *PCPhS* 203, pp. 121-132.
- O. TAPLIN 2007, *Pots and Plays. Interaction between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles.
- O. TAPLIN 2009, «Hector's Helmet Glinting in a Fourth-century Tragedy», in S.

- GOLDHILL; E. HALL (edd.), *Sophocles and the Greek Tragic Tradition*, Cambridge, pp. 251-263.
- O. TAPLIN 2014, «How Pots and Papyri Might Prompt a Re-evaluation of Fourth-Century Tragedy», in E. CSAPO; H.R. GOETTE; J. R. GREEN; P. WILSON (edd.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin-Boston, pp.141-155.
- F. UEBEL 1974, «Literarische texte unter Auschluß der Christlichen», *APF* 22-23, p. 324.
- G. XANTHAKIS-KARAMANOS 1997, «A Survey of the Main Papyrus Texts of Post-classical Tragedy», in *Akten des 21. Internationalen Papyrologenkongresses, Berlin 1995*, *APF* Beiheft 3, Berlin, pp. 1034-1048.