

A cura di / Edited by
Virginia Mastellari/Massimiliano Ornaghi/Bernhard Zimmermann

Chorodidaskalia

STUDI DI POESIA E PERFORMANCE
IN ONORE DI ANGELA ANDRISANO

Studia Comica



V&R

Verlag Antike



Verlag Antike

© 2022 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH

ISBN Print: 9783949189425 — ISBN E-Book: 9783949189432

Studia Comica

Herausgegeben von Bernhard Zimmermann

Band 15

Chorodidaskalia

Studi di poesia e performance
in onore di Angela Andrisano

A cura di / Edited by
Virginia Mastellari
Massimiliano Ornaghi
Bernhard Zimmermann

Verlag Antike

Dieser Band wurde im Rahmen der gemeinsamen Forschungsförderung von Bund und Ländern im Akademienprogramm mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung und des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Baden-Württemberg erarbeitet.



**HEIDELBERGER AKADEMIE
DER WISSENSCHAFTEN**
Akademie der Wissenschaften
des Landes Baden-Württemberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2022 Verlag Antike, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh,
Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Dionysos-Theater und Mosaik einer Komödienmaske,
mit freundlicher Genehmigung des Reihenherausgebers

Einbandgestaltung: disegno visuelle kommunikation, Wuppertal

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-949189-43-2

Sommaro

Bernhard Zimmermann	
Vorwort	IX
<i>Studi di poesia e performance per Angela Andrisano in occasione del suo 75° compleanno</i>	
Antonio Aloni	
Testo e rappresentazione nell'Atene dei Pisistratidi	3
Guido Avezù	
Il teatro dei filologi, nel Rinascimento: Euripide, <i>Elettra</i> 275	9
Anna Maria Belardinelli	
Aristofane e la <i>Medea</i> di Euripide: tre postille	17
Paola Angeli Bernardini	
Eracle e Auge nell' <i>Auge</i> di Euripide: dinamica di uno stupro	31
Maurizio Bettini	
Epifanie odorose	39
Luigi Bravi	
L'epirapodo delle <i>Ecclesiazuse</i> (vv. 478–503): alcune osservazioni	43
Valerio Casadio	
Aristofane, Archiloco e l'etica spartana (Ar. <i>Pax</i> 1298 ss. et Archil. fr. 5 West ²)	49
Marco De Marinis	
Dal teatro-che-cura alla politica della performance, passando per il teatro sociale	53
Lowell Edmunds	
Jocasta's Advice to Oedipus (977–83) and the Corinthian Messenger in the Third Episode of Sophocles' <i>Oedipus the King</i>	65
Leonardo Fiorentini	
Per un riesame di alcune coppie di aggettivi in asindeto in Aristofane	81

Sotera Fornaro	
Il quarto stasimo dell' <i>Antigone</i> nella traduzione di Friedrich Hölderlin	113
Arianna Ghilardotti	
Una sirena a Londra: <i>La cantatrice greca</i> di Lord Dunsany.	133
Giulio Guidorizzi	
Ifigenia e un padre assassino: note di lettura	143
Alessandro Iannucci	
Aristofane in Luciano (e la preistoria della parola romanzesca).	147
Olimpia Imperio	
<i>De gustibus non disputandum?</i> La cucina poetica di Cratete nel giudizio di Aristofane	161
Luigi Lehnus	
Note inedite di Paul Maas al <i>Dyskolos</i> di Menandro	173
Massimo Magnani	
Κάτυροι = Κατυρικὸν (δρᾶμα)	179
Franco Maiullari	
Anamorfosi e poetica del doppio in Sofocle: <i>Edipo Re, Antigone e Trachinie</i>	185
Enrico V. Maltese	
Al lavoro, con Fozio, sui testi antichi: ascoltarsi leggere	195
Virginia Mastellari	
Euripidomania: tracce di fanatismo morboso per il poeta tragico in commedia (Philem. fr. 118 Kassel – Austin)	205
Giuseppe Mastromarco	
Aristofane, <i>Ecclesiazuse</i> 906–10	221
Camillo Neri	
Semonide lapalissiano? (fr. 1, 15–17 West ²)	227
Massimiliano Ornaghi	
La cesta e il poeta: Aristofane, <i>Vespe</i> 58	237

Lorenzo Perilli	
Lo <i>zoon logikon</i> sulla scena del mondo: uomo, spazio, misura, relazione	257
Gianna Petrone	
La “responsabilità” comica di Mercurio e l’ethos dello schiavo plautino (Plaut. <i>Amph.</i> 265–69)	275
Giusto Picone	
Tieste sulla scena: gli allettamenti del potere e il declino del modello eroico	285
Renata Raccanelli	
La gestualità del <i>cordolium</i> nella <i>Cistellaria</i> di Plauto.	293
Jordi Redondo	
Evidence for the Comic Character of the Physician in Epicharmus? . . .	307
Xavier Riu	
Old Comedy and the Law	319
Andrea Rodighiero	
Sofocle, <i>Edipo re</i> 1–215: una proposta di traduzione	351
Silvia Romani	
Battesimo di volo: una nota di lettura su Menandro (<i>Leukadia</i> fr. 1 Austin) e Saffo.	361
Vinicio Tammaro	
Un passo ancora problematico (Ar. <i>Thesm.</i> 910)	367
Renzo Tosi	
Una modesta proposta per Aristofane, <i>Rane</i> 1308	373
Piero Totaro	
Τούτο τί ἐστὶν οὐκ οἶδα: nota critica ed esegetica a Aristofane, <i>Pluto</i> 1037	381
Giuseppe Zanetto	
Saffo e l’ <i>Iliade</i> lesbica: il caso di Carasso.	391

Vorwort

Dass die Beschäftigung mit den Texten der griechischen Dramatiker ohne solide philologische Grundlagenarbeit nicht möglich ist, versteht sich von selbst. Dass dies nur ein zwar wichtiger und unabdingbarer, aber trotzdem nur ein Zugang zu den Tragödien, Komödien und Satyrspielen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. ist, muss immer wieder ins Gedächtnis zurückgerufen werden. Theater war immer seit seinen Anfängen in Athen ein multimediales Ereignis. Sprache und Musik, Rhythmus und Tanz, Theaterbauten und Bühnenausstattung, Requisiten, Kostüme, Masken und Theatermaschinen – all dies waren und sind bis heute wesentliche Faktoren, die einen Theaterbesuch zu einem eindrucksvollen Erlebnis machen. Und dass diese performativen Aspekte auch für andere Gattungen der archaischen griechischen Literatur – für die Lyrik wie für die Chorlyrik, für Iambographie wie Elegie – nicht vergessen werden dürfen, ist inzwischen als *communis opinio* anzusehen.

Wir Philologinnen und Philologen, die wir uns in erster Linie mit den Texten befassen und allzu oft in der Nachfolge des Aristoteles der Inszenierung (ὄψις) und Vertonung (μελοποιία) zu wenig Wert beimessen, müssen uns natürlich neben der philologischen Kommentierung und der Interpretation auch mit der Frage beschäftigen, wie solch ein Text in Handlung, in Gesang und Tanz umsetzbar ist und wie wir mit unseren Methoden diese multimediale Dimension einer antiken Theaterrückführung wiedergewinnen können, und wir sollten es uns zur Aufgabe machen, auch bei modernen Aufführungen griechischer Dramen des 5. Jahrhunderts unser Wissen einzubringen, und dies auf der Basis der Kenntnis der Rezeptionsgeschichte dieser Texte in der Literatur und auf der Bühne oder anderen Medien wie dem Film.

Angela Andrisano, der dieser Band gewidmet ist, hat als akademische Lehrerin zunächst in Bologna und dann in Ferrara und als philologisch arbeitende Theaterwissenschaftlerin oder von theaterwissenschaftlichen Interessen geleitete Philologin Bedeutendes und Bleibendes zum Verständnis nicht nur des griechischen Theaters, sondern auch der frühen Lyrik beigetragen. Insbesondere hat sie durch ihre Arbeiten zum Tanz im Drama eine bisher eher stiefmütterlich behandelte Dimension des griechischen Theaters wiederzugewinnen geholfen. Angela Andrisano hat stets der Überzeugung Ausdruck verliehen, dass die Texte der Tragiker und Komiker nicht adäquat verstanden werden können, wenn man sie nicht als ‚Schauspiel‘ versteht, also als etwas, das gesehen werden muss, und sei es nur vor dem inneren Auge. Und diese Überzeugung, dieses Wissen hat sie nicht nur ihren Studentinnen und Studenten, sondern auch Regisseuren, die sich der Inszenierung griechischer Dramen in Übersetzung widmeten, vermittelt und somit die Klassische Philologie als eine aktuelle, als eine im kulturellen Leben verwurzelte Wissenschaft erwiesen.

Die in diesem Band versammelten 35 Arbeiten von Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunden, Schülerinnen und Schülern, die die Freude hatten, Angela Andrisano als Lehrerin, als Kollegin, als Wissenschaftlerin und vor allem als anregenden und warmherzigen Menschen kennen- und schätzen zu lernen, kreisen um die Forschungsgebiete Angela Andrisanos und sind ein kleiner Ausdruck des Respekts und der Anerkennung, aber vor allem der Freundschaft.

Freiburg, im Februar 2022

Bernhard Zimmermann

*Studi di poesia e performance
per Angela Andrisano
in occasione del suo 75° compleanno*

Antonio Aloni

Testo e rappresentazione nell'Atene dei Pisistratidi*

In un libro come questo, che è un gesto di affetto e di stima, un contributo di Antonio non poteva mancare, perché quella tra Antonio e Angela è stata per anni un'amicizia profonda, fatta di tante piccole e grandi cose in comune: dal modo di firmare le e-mail – una semplice “à” – all'organizzazione degli utensili della cucina, a uno sguardo simile sul mondo. Questo articolo di Antonio vuole essere un ricordo e una testimonianza di tutto questo. E anche dell'affetto profondo che noi nutriamo per la persona a cui questo libro è dedicato.

Chiara Berardi – Sofia Aloni

Keywords

Athens; theatre; Dionysia; Panathenaia; Peisistratus; Hipparchus.

Nel quarto capitolo della *Poetica* (1449a 1–5) Aristotele afferma (cito la traduzione di C. Gallavotti): «e quando tragedia e commedia comparvero, chi era dedito all'una o all'altra parte dell'attività poetica seguì la propria natura, così alcuni, lasciati i giambi divennero commediografi, e gli altri, invece che narratori [ma il riferimento di Aristotele è all'epos], furono tragediografi, perché le nuove strutture risultavano più insigni e più pregevoli rispetto alle precedenti».

Aristotele, dunque, fa qui un'affermazione alquanto perentoria (e ancora più perentoria appare nel testo greco) relativamente allo sviluppo dell'attività poetica nell'epoca arcaica collegando l'operare dei poeti con l'importanza e l'efficacia sociale delle forme poetiche da essi praticate: se μείζω afferma una supremazia generica dei nuovi σχήματα, ἐντιμότερα è piuttosto esplicito nel fondare la superiorità sopra la considerazione sociale.

Il passaggio – a quanto mi risulta – è stato sempre considerato non particolarmente rilevante dai commentatori, anche dai più attenti, che lo hanno trascurato, o ne hanno dato un'interpretazione riduttiva.

* Già pubblicato in *Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico*, vol. LIV (1983 = “Atti del IX Congresso Internazionale di Studi sul Teatro Antico, sul tema: *Il teatro antico: testo e comunicazione*”, Siracusa [1985]), pp. 127–134. Il testo di questa comunicazione al congresso siracusano è qui riprodotto integralmente e senza alcuna variazione, al di là della correzione di minime sviste e della uniformazione ai criteri del presente volume. Si ringrazia sentitamente la Direzione della Rivista *Dioniso* per il favore dimostrato nei confronti della proposta di ripubblicazione. [N.d.R.]

Così Lucas nel commento oxoniense sembra preoccupato di dissipare il dubbio (?) che la tragedia abbia potuto costituire uno sviluppo formale – di genere da genere – dell’epos: essa – si dice – ne fu solo un successore spirituale. Occorre peraltro dire che questa parte della *Poetica* pone tali e tanti problemi esegetici da rendere perfettamente comprensibile la scarsa attenzione dedicata a questa che pare una tipica conseguenza dell’“evoluzionismo” aristotelico.

Del significato del passo in rapporto alla commedia e alla poesia giambica, ho già trattato in altra sede; qui tenterò di chiarire se e come le parole di Aristotele si colleghino a qualche evento decisivo della storia dell’epos e della tragedia nell’epoca arcaica.

Negli anni a cavallo tra il quarto e il terzo decennio del VI secolo, i Pisistratidi – Pisistrato e/o i suoi figli: οἱ περὶ τὸν Πεισίστρατον – introdussero due importanti innovazioni nell’organizzazione delle feste più importanti di Atene. Istituirono – o ufficializzarono a livello statale – le Grandi Dionisie, e modificarono parzialmente il “regolamento” delle performances epiche all’interno delle Grandi Panatenee.

Si trattò di due operazioni diverse, ma con tratti comuni e un’ispirazione e fini coerenti.

L’istituzione delle Dionisie introdusse – o ufficializzò – una nuova festa nel complesso e fitto calendario ateniese. La festa e soprattutto gli agoni furono affidati alla responsabilità dell’arconte eponimo invece che, come di norma, a quella dell’arconte re.

È possibile che questa attribuzione sia un segno della relativamente tarda istituzione della festa (come pensa Pickard-Cambridge); è innegabile tuttavia che questa scelta dovette dipendere anche dall’importanza politica attribuita alla festa. Quella dell’arconte eponimo, infatti, fu proprio la magistratura che i Pisistratidi utilizzarono e si preoccuparono di controllare, nella loro politica di equilibrio e di coinvolgimento nei riguardi dell’aristocrazia. Equilibrio e coinvolgimento che non vanno tuttavia intesi nel senso di una politica filoaristocratica o in accordo con gli interessi e le necessità dell’aristocrazia. Ma su questo torneremo.

La natura e i limiti dell’intervento dei Pisistratidi sulle Panatenee sono più complessi e discutibili; non mi pare tuttavia possibile contraddire le notizie che attribuiscono a Ipparco l’imposizione della recitazione continua (ἕξ ὑπολήψεως ἐφεξῆς) dei poemi omerici, i quali furono per questa ragione fatti registrare per iscritto. La realtà di questa redazione pisistratea dei poemi omerici – affermata dalle fonti antiche – è stata convincentemente dimostrata da R. Merkelbach, e più recentemente – sulla base della teoria dell’oralità – da M.S. Jensen. *Contra* resta a mio parere solo quell’obiezione di Allen che escludeva ogni rapporto tra Atene e la registrazione dei poemi, sulla base del fatto che Atene svolge nei poemi stessi un ruolo marginale e irrilevante. Vedremo come, al contrario, questo fatto sia una ragione positiva a favore della redazione pisistratide.

Vediamo ora concordanze e opposizioni nei due fatti descritti:

- 1) in entrambi i casi si trattò di interventi che riguardavano – direttamente o indirettamente – pubbliche performances di tipo narrativo, concernenti per lo più la storia mitica del popolo greco;
- 2) le Dionisie furono istituite *ex novo*, le Panatenee furono solo modificate, dunque preesistevano e, come sappiamo, non solo all'intervento di Ipparco, ma alla tirannide stessa: si tratta dunque di due feste di origine diversa;
- 3) entrambe sono feste di divinità comuni a tutta la popolazione attica: non vi è dubbio tuttavia che talune caratteristiche delle due divinità e la stessa organizzazione del rituale connettano più strettamente le Panatenee con l'aristocrazia, dominante a livello istituzionale nel periodo di formazione delle Panatenee stesse;
- 4) le due performances coinvolte sono profondamente diverse: si oppongono tra loro sia nell'aspetto fondamentale della *diegèsi* vs *mimèsi*, sia per la presenza – nella tragedia – di una mediazione tra poeta e pubblico, rappresentata dagli attori e dal coro. Quest'ultimo tratto – la mediazione – non è evidentemente esclusivo della tragedia; caratterizzante è invece l'unione di un coro – una collettività che agisce e canta – con i singoli personaggi agenti. (Tratto innovativo è – con ogni probabilità – la *mimèsi* drammatica, nel senso di una assunzione attiva di un ruolo; vorrei fare osservare che nelle varie performances descritte all'interno della poesia epica non c'è traccia di *mimèsi* drammatica; e al massimo *mimèsi* – ma di che genere? – è presente in talune performances di tipo giambico.)

Infine – dal punto di vista che più interessa in questo congresso – per le necessità della rappresentazione e in conseguenza dello specifico modello di comunicazione, si compirono due operazioni simili, ma contrarie:

- si scrisse un testo perché fosse possibile recitarlo sempre eguale (o meglio: perché fosse possibile controllare che fosse recitato sempre eguale);
- si diede inizio alla produzione scritta di una serie di testi – su argomenti per lo più simili a quelli dell'*epos* – contenutisticamente sempre diversi ogni anno.

Si trattò del primo – per quanto ne sappiamo – ricorso alla tecnologia della scrittura in campo culturale. Il fine, occorre dirlo, non aveva nulla a che fare con la pubblicazione e la diffusione spazio temporale dei testi registrati, la cui comunicazione era sempre orale. La registrazione era bensì connessa con le modalità pratiche e politiche dell'organizzazione della comunicazione; diremmo oggi: con il controllo dei *media*.

Non sappiamo con certezza se su tutto ciò pesò in modo determinante l'intervento di Ipparco, certo l'uso della scrittura a fini prevalentemente politici sembra caratterizzare il tiranno, se come tramanda il dialogo pseudo-platonico egli – volendo attuare una *paideia* in concorrenza con quella delfica – disseminò

le campagne di Erme recanti scritte sia massime di saggezza sia – e è questo il tratto discriminante – l'attribuzione delle massime stesse alla sapienza di Ipparco.

Ma i comportamenti dei Pisistratidi nei riguardi delle Dionisie e delle Panatenee – e delle rispettive performances – sono più in generale in accordo con le linee complessive della loro politica, dal tempo della prima presa del potere da parte di Pisistrato fino alla rottura traumatica rappresentata dall'assassinio di Ipparco, in occasione proprio delle Panatenee del 514. Questi comportamenti rientrano nell'ambito della politica nazionale e nazionalistica – e perciò anche antiaristocratica – attuata dai Pisistratidi, sia verso l'interno sia verso l'esterno, nella duplice articolazione panattica e panionica.

La caratterizzazione antiaristocratica della tirannide ateniese – sostenuta peraltro nei più recenti studi complessivi sulla tirannide greca – va precisata e delimitata. Pisistrato stesso fu un aristocratico, prese il potere con l'aiuto di singoli aristocratici o di fazioni dell'aristocrazia, e né la sua dominazione né quella dei figli furono contrassegnate da una repressione continua e sanguinosa contro gli aristocratici. Siamo piuttosto di fronte a un attento gioco di mediazione e coinvolgimento dell'aristocrazia nella gestione di un potere – quello tirannico – di per sé contraddittorio a quello aristocratico, negatore delle sue istituzioni isonomiche e egualitarie verso l'interno, e del principio della solidarietà genetica nei rapporti con l'esterno. Ciò coincise con l'oggettivo accrescersi del peso politico – nella determinazione delle scelte – del *demos*, intendendo con questa parola quella parte della popolazione che costituisce il nerbo dell'esercito, gli opliti.

Il segno del successo almeno parziale di questa politica sta nel destino stesso di Atene: conclusa la fase tirannica – per opera congiunta dell'aristocrazia e di Sparta – né l'una né l'altra ebbero la forza – diversamente da quanto accadde altrove – di imporre un ritorno a forme di governo di tipo aristocratico. E gli stessi aristocratici – che certo non scompaiono dalla scena politica – non possono fare altro che adattarsi a nuove istituzioni e a nuovi modi di fare politica, pena la sconfitta – come fu il caso di Isagora e Cimone – o addirittura il rischio di passare per amici dei tiranni, quando questa parola diventerà uno spauracchio propagandistico della democrazia – e questo fu il caso di Isagora –.

Tutto ciò non è conseguenza di un caso fortunato, o di un benevolo sorriso delle divinità, ma effetto dell'opera di divisione e smantellamento interno e di diminuzione di capacità egemonica verso l'esterno, attuata dai Pisistratidi verso l'aristocrazia.

Le performances dionisiache e panatenaiche, con la fissazione scritta dei rispettivi testi, rientrano in questa politica. E non potrebbe essere diversamente, data la compattezza della società arcaica, e il posto centrale che in essa occupano le feste e la comunicazione collettiva della storia, soprattutto mitica.

Le due performances hanno tuttavia un diverso contenuto ideologico e una diversa funzione pragmatica nei riguardi del pubblico: il che spiega il diverso comportamento dei Pisistratidi.

L'epos è l'enciclopedia e il deposito dei valori, dei comportamenti e delle tradizioni della società aristocratica, è strumento di riproduzione verso l'interno e di egemonia – come imposizione, proposizione di valori, comportamenti etc. – verso l'esterno del ceto aristocratico.

Nella tragedia – ridotta al semplice dato strutturale del reciproco condizionamento tra un singolo e un gruppo che per lo più simbolizza una collettività (di più non voglio ipotizzare sulla tragedia originaria, ma se manca ciò non vi è tragedia) – nella tragedia dicevo possono trovare spazio – e storicamente vediamo che lo trovarono – un nuovo modo di vedere le cose e il mondo, nuovi sistemi di vita e di valori. La tragedia è – di per sé e potenzialmente – democratica e politica, in senso letterale e in relazione al significato che le parole *demos* e *polis* hanno nel VI e V secolo. E questa potenzialità – lo sappiamo – si realizzò.

Le diverse caratteristiche di fondo che qui ho solo accennato, spiegano dunque il diverso operare dei Pisistratidi; diciamo di Ipparco, per ragioni di personale simpatia.

Le performances epiche costituivano un momento importante della festa fondamentale della città, dedicata alla divinità eponima e protettrice: esse erano uno strumento di propaganda di una parte della società – l'aristocrazia – rivolto alla gran massa della popolazione. Per contrastare questa forza propagandistica e ideologica – contraddittoria alle ragioni di fondo della tirannide – Ipparco avrebbe potuto agire come Clistene di Sicione. Questi, posto di fronte a una simile situazione, scacciò dal territorio i rapsodi; mantenne invece – seppure con una diversa funzione (e occasione) – i cori tragici narranti dei *pathe* eroici. Ipparco non poté o non volle fare nulla di simile e – di fronte all'impossibilità oggettiva di modificare nelle sue caratteristiche di fondo una tradizione poetica antichissima e venerabile – attuò una sorta di compromesso: fissò per iscritto (forse per la prima volta) e impose un testo eccellente e autorevole, in cui però Atene e l'Attica, e soprattutto l'aristocrazia attica, non compaiono se non in modo affatto marginale e funzionale ai tiranni.

È questo, a mio parere, il tratto fondamentale e nuovo che i rapsodi dovevano rispettare: solo entro questi limiti era possibile un controllo da parte del potere e del pubblico sulla performance prodotta da molti rapsodi uno di seguito all'altro. Sta qui, a mio parere, la risposta alla principale obiezione di Allen contro la redazione pisistratea. L'assenza della città dal testo recitato negli agoni panatenaici appare ancora più strabiliante se raffrontata con la frequente e dominante presenza di Atene, della sua storia e delle sue istituzioni, nella tragedia: in Eschilo soprattutto, ma sempre fino all'*Edipo a Colono*.

Il confronto con la tragedia chiarisce che l'assenza di Atene dall'epos non può essere interpretata come una caratteristica interna della poesia epica, causata dall'assenza di Atene (piccola o poco importante in epoca micenea o achea) dal materiale mitico e tematico della saga troiana. L'assenza diviene invece comprensibile quando la si consideri e si spieghi come una caratteristica e una necessità

strutturale della storia esterna dei poemi, cioè relativa alla loro registrazione e funzione.

Assente Atene, la carica ideologica e propagandistica, connessa con la funzione enciclopedica e paradigmatica dell'epos, è estraniata rispetto al pubblico al quale era diretta. La popolazione ateniese riunita per la festa – cioè la più vasta massa dei fruitori – si trovava ancora di fronte a un monumentale poema celebrante glorie e tradizioni che l'aristocrazia tendeva a presentare come proprie, ma le glorie e le tradizioni erano attribuite a altre aristocrazie, che non erano quelle attiche; aristocrazie estranee alla popolazione ateniese, quando non addirittura nemiche.

L'aristocrazia, a sua volta, si vedeva sottratta ogni possibilità presente e futura di modellare e influenzare le performances epiche, e inoltre, non ritrovandosi in alcun modo nei poemi, era totalmente impedita dal potersi appoggiare a essi per qualsiasi rivendicazione.

L'ufficializzazione della tragedia come rappresentazione di Stato nel contesto delle Dionisie costituì invece il tratto positivo di questa sorta di rivoluzione culturale attuata dai tiranni. Nella tragedia la storia mitica si rinnova ogni anno, registrando i mutamenti e le necessità della polis; inoltre – ma questo è solo un cenno – la maggiore articolazione della lingua propria della poesia giambica permise di registrare, all'interno della mimèsi della storia – sacra e no – i mutamenti e le variazioni che si erano prodotti e si producevano nella città.

È questo il senso, e queste sono le ragioni del mutamento oggettivo registrato da Aristotele: la scomparsa di una tradizione epica creativa a Atene, e l'instaurarsi – sempre a Atene – di una produzione poetica tragica, sostenuta e incrementata dallo Stato, fruita e giudicata dai cittadini. La riforma clistenica certamente perfezionò il sistema, ma le linee fondamentali e portanti sono quelle imposte da Ipparco.

Il tratto caratteristico – lo ripeto a conclusione – fu la fissazione scritta e la conservazione di testi che venivano comunicati/pubblicati oralmente.

Eventi fondamentali per la sopravvivenza della tragedia – quali la revisione dei testi dei grandi tragici voluta da Licurgo oratore, e l'audace e costoso colpo di mano di Tolomeo Evergete – si realizzarono proprio grazie a questa conservazione dei testi tragici voluta dallo Stato.

Registrazione e conservazione non bloccarono tuttavia lo sviluppo e la "creatività" della tragedia: il diverso e non casuale meccanismo dei concorsi favoriva la continua produzione di drammi, costantemente in accordo con i tempi e le necessità degli uomini e della città.

Una produzione di testi, dunque, anche quella tragica, fortemente politicizzata, ma finalizzata non solo e non tanto al controllo preventivo e attuale delle performances, ma anche e soprattutto volta a documentare e conservare la visione cittadina e nuova della storia del popolo attico e greco.

Guido Avezù

Il teatro dei filologi, nel Rinascimento: Euripide, *Elettra* 275

Abstract

In this article we report on a hitherto unknown Renaissance conjecture at line 275 of Euripides' *Electra*, a line with various interpretations, all of them unsatisfactory. This conjecture is the only plausible alternative to the translation offered by Pier Vettori in 1546 and to which it will be necessary to return. From a methodological point of view, it is claimed that more attention should be paid to the relationships established in the dialogues and especially in the *stichomythiai*.

Keywords

Euripidis *Electra*; Pier Vettori; Jean Dorat; Greek philology; *marginalia*.

Stampata nel 1545, quasi quarant'anni dopo il resto del *corpus* euripideo (Venezia 1503), quella dell'*Elettra* di Euripide, curata da Pier Vettori, è l'ultima *editio princeps* di una delle tragedie attiche che hanno attraversato il medioevo bizantino. Scartata dal progetto editoriale aldino per ragioni che è opportuno chiarire in altra sede, questa *Elettra* conserverà a lungo la fisionomia di una "scoperta" e ancora per molto tempo continuerà a essere pubblicata alla fine del *corpus*, in una posizione diversa da quella che occupa nei manoscritti, e preceduta dalla lettera prefatoria a Nicolò Ardinghelli che corredeva la *princeps*. Seguiranno una seconda edizione curata da Vettori (Basilea 1546, con la prima traduzione latina), e le edizioni di tutto Euripide di Herwagen (1551, la terza, finalmente completa) e di Stiblin (1562); infine, a concludere la prima stagione della filologia euripidea, quella curata da Willem Canter per Plantin (1571).

Fra la *princeps* e l'edizione Canter intercorre soltanto un quarto di secolo, ma questi anni sono singolarmente folti di contributi testuali dedicati all'*Elettra* come all'intero *corpus*, dalle note di Jean Brodeau (Brodaeus) pubblicate da Stiblin, alle correzioni annotate da Giuseppe Giusto Scaligero (+1609) nei margini della sua copia dell'edizione Canter¹, a quelle dello stesso Scaligero – riguardanti l'intero *corpus* – giunte per vie sconosciute a Joshua Barnes che le segnala nel suo Euripide, il primo completo dei frammenti (1694). Si direbbe che quest'affollarsi di apporti testuali sia in qualche modo dovuto anche alla "novità" dell'*Elettra*, se uno dei più corposi contributi mai proposti per Euripide – circa duecento correzioni condivise per gran parte da due testimoni – riguarda proprio questo dramma

¹ Ma questa copia, già conservata nella Bodleian Library (Bodl. L. Cat. Auct. S.5.16, erroneamente «S.5.1» in Collard 1974, 242), risulta «missing» al 21 ottobre 2020.

ed è da collocare cronologicamente in prossimità dell'edizione Canter². Queste correzioni sono trasmesse da due vettori che per larga parte si sovrappongono ed è ragionevole immaginare siano frutto di un intenso lavoro critico sull'*Elettra* svolto presumibilmente nell'*entourage* di Jean Dorat (1508–1588), o da lui stesso: Δ, un esemplare della *princeps* vittoriana ricco di annotazioni manoscritte, e B, un codice miscelaneo che contiene, fra altro, una traduzione latina inedita del dramma, varie annotazioni in greco, quasi sempre coincidenti con quelle in Δ, e altri *marginalia* di carattere esegetico e critico-testuale³.

In questo articolo mi limiterò a considerare solo una delle annotazioni in Δ e in B, scelta in quanto – a mio avviso – contribuisce a far comprendere quanto profondamente radicata sia la percezione di un problema interpretativo, e come questa finisca per sollecitare gli studiosi di varie epoche, quand'anche all'oscuro delle obiezioni al testo sollevate dai predecessori (non abbiamo motivo per immaginare che Δ o B siano mai stati conosciuti prima della notizia datane incidentalmente, nel 1977, da Sharratt)⁴. A questo scopo prenderò in considerazione la stratificazione degli interventi su *Elettra* v. 275; quasi tutti riguardano l'interpretazione della battuta, sono testuali solo nelle annotazioni di Δ e di B.

Prima di procedere è però il caso di spendere qualche parola sulla forma e la pratica dei *marginalia*. Come è noto, non è infrequente che gli esemplari delle edizioni a stampa rinascimentali siano corredati da appunti manoscritti che talora si confrontano con problemi di esegesi testuale. Altri appunti, vergati in brogliacci, comunque riflettono una determinata edizione del testo cui si applicano. Si tratti di annotazioni interpretative o traduttorie, o di proposte di correzione testuale, tutte riflettono un'intenzione esegetica che si realizza in un'estrema sintesi ad uso privato, talvolta come riflesso di un'attività didattica, talaltra come elaborazione critica personale, e comunque non lasciano intravedere un destinatario predeterminato. Entrambe queste tipologie di appunti “ai margini” si collocano all'incrocio fra le individuali competenze nell'ermeneutica della parola scritta e un patrimonio di erudizione che sollecita spiegazioni, correzioni, (ri)contestualizzazioni. Ma credo sia plausibile immaginare che le annotazioni in margine ai testi teatrali contemplino un'ulteriore interazione, quella con le tipologie della performance – lettura privata e/o pubblica e/o drammatica – praticate nei diversi contesti culturali, e delle quali l'erudito abbia esperienza. È possibile che queste forniscano una chiave supplementare di decodifica del testo scritto; questo può forse aiutarci a distinguere, nell'atteggiamento critico di un filologo, fra l'attenzione dedicata a un contesto straniente, qual è quello della lirica, caratterizzato da polimetria e da

² Ho ipotizzato che siano da collocare fra 1558 e 1567 o, al più tardi, 1571 (Avezzù 2021, 318).

³ Per ulteriori informazioni rinvio a Avezzù 2021.

⁴ Vd. Sharratt 1977.

particolarità sia nell'*ecloge* che nella *synthesis* delle parole, e quella dominante di fronte al dialogo e dunque sostanzialmente all'azione⁵.

Va da sé, mi pare, che questa fenomenologia dei *marginalia* meriterebbe di essere appositamente indagata sia nelle sue forme aurorali di "complemento" a un testo a stampa, sia nelle sue forme più evolute e problematiche come, per citare un caso molto più recente, nelle annotazioni apposte da Eric Dodds alla sua copia dell'Esiodo curato da Paley⁶. I margini sono il luogo deputato per ospitare le correzioni testuali, perciò di quelle in Δ stupisce solo constatare quanto siano fitte. Questo potrebbe suggerire l'impressione che molto forte sia lo stimolo a riscrivere il testo tràdito; ma, anche se è sempre inverno per il filologo, scontento per non aver trovato le parole che si attendeva, riscontriamo che sulle prime ci si sforza di accettare una paradossi insoddisfacente forzandone l'interpretazione ben oltre un'igienica cautela.

Questo può portare a esiti singolari, come al v. 180 dell'*Elettra*, dove ειλικτὸν κρούσω πόλεμον di LP e accolto da Vettori, Herwagen 1551 e Stiblin produce «multis flexibus implicitum pulsabo bellum» (Vettori 1546) e «volubile et flexuosum (sic) pede pulsabo bellum» (Stiblin 1562). Tuttavia presto soccorre l'esperienza, per esempio il riscontro che nella tradizione manoscritta le lettere δ e λ possono venire scambiate l'una con l'altra – esito, come si sa, del fraintendimento della maiuscola, come appunto nel nostro passo ΠΟΔΕΜΟΝ viene letto ΠΟΛΕΜΟΝ. Restituiscono πόδ' ἔμὸν Δ e B (che inoltre traduce «agilem quatiā pedem meum»), Canter 1571, Porto 1597 («volubilem pulsabo pedem meum»), Porto 1599 e, stando a Barnes, Scaligero, ma quest'ultimo non poté annotarlo in margine all'edizione Herwagiana del 1544, che non conteneva l'*Elettra*, e – stando alla trascrizione dovuta a Collard 1974 – non lo fece nemmeno in margine alla Canteriana 1571. È noto che queste proposte testuali potevano circolare per varie vie, tuttavia qui restano da ricostruire sia la dinamica dell'eventuale diffusione fra Dorat, Canter e Scaligero, sia il percorso da Scaligero a Barnes (se l'attribuzione di quest'ultimo è affidabile). Va comunque segnalato che l'esperienza in merito alle corrotte grafiche non si è ancora formalizzata in rigorose considerazioni paleografiche – nemmeno nel pionieristico *Syntagma* di Canter, dove ci viene detto, prima, che « Λ corrumpitur in α » (sic) e, poi, in δ e in κ , oltre che in ν , ρ e χ ⁷: evidentemente non si propone una distinzione paleografica degli scambi

⁵ Differenti sono, ovviamente, anche gli atteggiamenti dei traduttori rinascimentali: si vedano le considerazioni di Zoé Schweitzer sulle traduzioni di Erasmo (*Ecuba e Ifigenia in Aulide*, 1506) e di George Buchanan (*Medea e Alceste*, 1544 e 1556), le prime molto indaffarate con l'oscurità delle parti liriche e prevalentemente intese a rendere il dettato poetico, e attente invece, le altre, al ritmo degli scambi dialogici (Schweitzer 2015, 121–22).

⁶ Vedi Cartlidge 2019.

⁷ Canter 1566, 639. Per la presentazione della correzione πόδ' ἔμὸν per πόλεμον nelle *Adnotationes* di Canter a Euripide, vedi Avezzù 2021, 322 nota 16.

fra maiuscole (Λ/A) e di quelli fra minuscole (λ/χ), quanto una casistica ancora indifferenziata, prodotta dall'insoddisfazione che fa rigettare certe lezioni tràdite, e dall'ingenua certezza di possedere le correzioni adeguate.

Non disporre di un'interpretazione condivisa – del dramma come insieme, oltre che delle sue parti – comporta, come si è anticipato, la difficoltà di intendere le dinamiche che regolano lo scambio dialogico, prima e forse più ancora che gli stranianti nuclei verbali delle parti liriche. In scena le battute di un personaggio costruiscono il suo carattere; vige il presupposto che siano funzionali al disegno che egli concepisce, ma spesso riscontriamo come si adattino alla fluidità delle interazioni discorsive, esattamente come prendono forma all'interno di una sintassi compartecipata dagli interlocutori nella *stichomythia*. Lo stretto e intenso dialogo fra Oreste ed Elettra, ai vv. 220–89, offre vari esempi di questa interazione e, talora, della difficoltà di intenderne alcuni esiti ambigui.

Ai vv. 274–77, seguendo un pensiero nascosto che affiora esplicitamente al v. 276, Oreste contraffatto comincia chiedendo, prima, come il fratello di Elettra potrebbe intervenire sulla situazione di Argo, quand'anche arrivasse, e poi, dopo la risposta di lei, come potrebbe uccidere gli assassini del padre:

- OP. τί δῆτ' Ὀρέστης πρὸς τάδ', Ἄργος ἦν μόλη;
 275 ΗΛ. ἦρου τόδ'; αἰσχρόν γ' εἶπας; οὐ γὰρ νῦν ἀκμή;
 OP. ἐλθῶν δὲ δὴ πῶς φονέας ἂν κτάνοι πατρός;
 ΗΛ. τολμῶν ὑπ' ἐχθρῶν οἷ' ἔτολμήθη †πατήρ†.

Oreste ripeterà la seconda domanda ai vv. 599–600, ma in prima persona (λέξον, τί δρῶν ἂν φονέα τεισαίμην πατρός / μητέρα τε ...) e con un intento pratico. Invece qui le due domande, più generica l'una e più precisa l'altra, lasciano intravedere, e non è l'unica volta in questo dialogo, un dubbio tenuto accuratamente nascosto: vestendo i panni di un falso messaggero Oreste può esternare, in filigrana, le considerazioni più riposte.

Veniamo alla risposta di Elettra (v. 275): questa suona particolarmente indignata e suggerisce che Elettra intenda la domanda del (falso) messaggero come un'espressione di riserve radicali sulla possibilità della vendetta, o sull'adeguatezza di Oreste al compito, o forse su entrambe. Elettra definisce il quesito αἰσχρόν, cioè vergognoso, disonorevole, come sentiremo dire disonorevoli la confidenza data da una giovane a stranieri (parla il Contadino, v. 344) o l'inversione dei ruoli fra uomo e donna nella famiglia (parla Elettra, v. 932) e, soprattutto, come sarebbe se il figlio del vincitore dei Troiani non sapesse affrontare, da uomo a uomo, l'assassino del padre (Elettra, con enfasi, ai vv. 336–38); γε in cesura intensifica la recisa esclamazione (cf. Denniston 1954, 129 [c]), e l'oltranza della risposta di Elettra può disorientare: come vedremo, i primi traduttori oscillano nella resa di αἰσχρόν fra *turpe*, *turpiter* (Vettori, Heath) e *absurdum* (Stiblinus, Barnes). Si tenga presente che Elettra, come fa notare Denniston (1939, *ad loc.*), non è certa del prossimo ritorno del fratello (cf. v. 263: εἰ δὴ ποθ' ἦξει γ' ἔς δόμους ὁ νῦν ἀπῶν),

e tuttavia non intende rassegnarsi: di qui, forse, l'espressione indignata verso chi dia corpo ai suoi dubbi. La chiave di lettura del verso è data da οὐ γὰρ νῦν ἀκμή, che lo conclude e motiva l'indignazione di Elettra. Vettori stampa, in entrambe le edizioni (1545 e 1546),

ἤρου τόδ'; αἰσχρὸν γ' εἶπα· οὐ γὰρ νῦν ἀκμή.

ma traduce (1546) come si tratti di un'interrogativa:

Rogas istuc? turpe sane dixisti, nonne nunc vigor?

Stiblin 1562 ristampa il testo greco del Vettori e vi si attiene nella traduzione:

Rogas hoc? absurdum dixisti: non enim nunc occasio

ma in margine commenta quella di Vettori: «Alii interrogative legunt et exponunt: “nonne nunc vigor?” sed frigide et male». A questa traduzione si accodano Porto 1597 e Barnes 1694, che tralascia il commento (che forse fraintende, abolendo anche la prima interrogativa: «Rogas hoc: etc.»).

La svolta interpretativa poi accreditatasi risale a Benjamin Heath, che osserverà:

Interrogationis notam post ἀκμή ponendam censeo, et ita haec vertenda: *Hocine rogabas? turpiter sane locutus es* (qui scilicet id, quali dubium esse rogandum existimasti) *nonne enim ipsissimus nunc adest temporis articulus?* (Heath 1762, 153).

Perciò: accoglierà l'allure interrogativa adottata da Vettori nella sua traduzione, ma non la traduzione, e invece, come già Stiblin, interpreterà ἀκμή come «opportune moment», «right time» (Montanari 2015, s. v.: [c]), invece che «full bloom or strength» (ivi: [a]), come invece aveva inteso Vettori con *vigor*. Di qui a una resa più asciutta, ma nella stessa direzione, il passo è breve: «n'est-ce pas maintenant le moment d'agir?» (Weil 1879), «it is not time?» (Murray 1906), «non è questo il momento?» (Diano 1968); sulla stessa linea Cropp in entrambe le edizioni (Cropp 2013 e già 1988¹), Kovacs (1998) e van Emde Boas (2017, p. 104).

Intendere questo verso risulta ostico in una situazione nella quale l'assenza di Oreste, quello nominale e non più “vero” di quello che si nasconde sotto il falso messaggero, esclude l'immediata eventualità di un'azione. Quanto ad ἀκμή, delle due l'una: o designa la condizione in cui sarà opportuno e possibile agire, ma quest'opportunità non è del momento presente, considerata l'assenza del fratello; oppure coinciderà con l'arrivo di Oreste, ma, in questo caso, non hanno senso né il punto interrogativo né l'esecrazione (e quanto a αἰσχρὸν dovremmo seguire Stiblin e intenderlo come *absurdum*, ma ovviamente ciò non è possibile).

La battuta costituisce, comunque, la punta espressiva di Elettra in questo dialogo ma, se non si attribuisca un senso plausibile al secondo emistichio, riconoscervi lo «strongest outburst of the stichomythia» (van Emde Boas 2017, p. 104) è motivato solo dall'intensità semantica di αἰσχροῦν (e, a sua volta, proprio il senso da attribuire a αἰσχροῦν dipende dall'interpretazione di ἀκμῆ).

Denniston propone di intenderla come il momento dell'azione, che coinciderà con l'arrivo ad Argo del fratello, e ho già detto brevemente che questo è comunque inaccettabile, se ἀκμῆ vale «momento opportuno»; tuttavia la sua lettura è, ancora una volta, raffinata: «For her [...] his coming implies his acting [...]. For him, 'coming' is by no means the same as 'acting'» (Denniston 1939, 83). La contrapposizione governa questo dialogo, forse l'intero dramma, ma se ἀκμῆ è da intendere “il momento decisivo” (quello della vendetta, che metterà Oreste alla prova – perché di lui si sta parlando, della sua possibilità di agire e, in definitiva, della sua adeguatezza), il tono dovrebbe piuttosto essere esclamativo: «dici parole fuori luogo [*scil.* “turpi” perché non tieni conto dei fatti], non è ora quel momento!» – sottintendendo: quando egli arriverà sarà il momento, e Oreste saprà agire (come Elettra aggiunge subito) con l'audacia chiesta dalla situazione (v. 277, τολμῶν κτλ.). Resta ancora da chiarire cosa sia questa ἀκμῆ, la cui mancanza rende scandalosa la domanda del falso messaggero. Per giustificare l'interrogativa, Seidler suggerirà che *acme* sia il vertice di iniquità raggiunto dalla coppia assassina, parafrasando: «non tanta iam sunt matris meae et Aegisthi flagitia, ut ultra progredi non possint?» (Seidler 1813, 41), ma questo implicherebbe la necessità di agire anche in assenza di Oreste, una possibilità che non viene mai presa in considerazione – ed è improbabile che quanto Elettra sperimenta quotidianamente, ben poca cosa a fronte dell'uccisione di Agamennone, possa essere detto l'acme dei delitti continuati dalla coppia. Dobbiamo invece partire dalla considerazione che sia αἰσχροῦν anche il solo immaginare (“cosa potrà fare?”) un'esitazione, un interrogativo (“cosa posso fare?”) di Oreste, quando arrivi. In entrambe le sue edizioni Vettori stampa un punto fermo (sia L che P chiudono v. 275 col punto in alto e nella maggior parte dei casi in questa sticomitia l'interpunzione interrogativa/esclamativa “;” è obliterata, anche quella indispensabile al v. 276); ma nel tradurre coglie comunque la tonalità interrogativa e interpreta ἀκμῆ come «vigor», quasi si tratti di qualcosa come *οὐ γὰρ ἐν ἀκμῆ;* (metricamente impossibile) e abbia per sott. sottinteso Oreste⁸. Così la qualifica di αἰσχροῦν al dubbio espresso dal falso messaggero si giustificerebbe pienamente: «mio fratello non è forse nel fiore dell'età» e perciò atto, anzi obbligato, quando ne avrà l'opportunità, ad affrontare i nostri nemici? Questa lettura collima con quanto Elettra esplicherà ai vv. 336–38, che ho già ricordato e ai quali rinvio:

⁸ Per la per la pienezza della gioventù vd. *Alceste* v. 316 (ἤβητος ἐν ἀκμῆ), e *Edipo re* v. 741 (τίνα δ' ἀκμῆν ἤβητος ἔχων;).

αἰσχροὺν γάρ, εἰ πατήρ μὲν ἐξείλεν Φρύγας,
 ὁ δ' ἄνδρ' ἔν' εἰς ὧν οὐ δυνήσεται κτανεῖν,
 νέος πεφυκῶς κάξ ἀμείνωνος πατρός⁹.

La considerazione contribuisce a disegnare l'immagine che Elettra ha del fratello, sulla soglia dell'età matura e coraggioso, cf. εὐθαρσής al v. 526, anche là in rapporto all'ipotesi della sua venuta (ἐς γῆν τήνδε .../ δοκεῖς ἀδελφὸν τὸν ἐμὸν εὐθαρσῆ μολεῖν).

Ma facciamo un passo indietro, per ascoltare la voce di un lettore che accoglie il testo stampato pochi anni prima da Vettori e interpreta ἀκμή come “il momento giusto”, ma si arena davanti a αἰσχροὺν. Questo scontento interpretativo – se fosse di Jean Dorat o di qualcuno della sua scuola è tutto sommato secondario, almeno per ora – produceva la proposta, dubitativa in Δ («ἴσως»), di rimpiazzare αἰσχροὺν con il poetico εὐχος (un oggetto desiderato, cf. *Filottete* v. 1203); mentre, accanto a εὐχῶς εἶπας, B proponeva la traduzione «quod in votis dixisti». In questo modo Elettra risponderebbe “me lo chiedi? ma può essere solo un voto, quello che esprimi, perché il momento non è ancora arrivato!”.

Si tratta di un segnale che invita a una maggiore attenzione per le dinamiche relazionali instaurate nei dialoghi. Questa iniziale varietà di approcci incontrerà una sorta di normalizzazione nello sviluppo degli studi filologici; è un indizio significativo sia del carattere entropico degli studi, sia dello scarso rilievo troppo spesso assegnato alle fluide relazioni delle quali sono vettori i dialoghi.

Abbreviazioni bibliografiche

- Avezù 2021 = G. Avezù, “Dalla scuola di Jean Dorat. Annotazioni rinascimentali inedite all’*Elettra* di Euripide”, *Eikasmòs* 32 (2021), 315–330.
 Barnes 1694 = *Euripidis quae extant omnia*, ed. J. Barnes, Cambridge 1694.
 Canter 1566 = *Aelii Aristidis [...] orationum libri III, nunc primum Latine versi a G. Cantero. Huc Accessit [...] De ratione emendandy scriptores Graecos eiusdem Syntagma*, Basileae (Perna) 1566.
 Canter 1571 = *Euripidis Tragoediae XIX*, ed. W. Canter, Anversa (Plantin) 1571.
 Cartlidge 2019 = B. Cartlidge, “E.R. Dodds’ Lecture Notes on Hesiod’s *Works and Days*”, *History of Classical Scholarship* 1 (2019), 203–236.
 Collard 1974 = Ch. Collard, “J. J. Scaliger’s Euripidean Marginalia”, *CQ* 24 (1974), 242–249.
 Cropp 2013 = *Euripides. Electra*, with Introduction, Translation and Commentary by M. Cropp, Oxford 2013² (Warminster 1988¹).
 Denniston 1939 = *Euripides. Electra*, ed. with Introduction and Commentary by J.D. Denniston, Oxford 1939.
 Diano 1968 = *Euripide. Elettra*, versione di C. Diano, Urbino 1968.

⁹ Per νέος κτλ. si va da «iuvenis existens» (Vettori) a «is he a man and Agamemnon’s son?» (Murray, con la consueta libertà).