

---

## Commento e traduzione

---

### Test. 1 (*TrGF* 3, 575-6)

Fr. 1, 7 ss.

... il cui inizio è questo:

'... del sole figli' (?). Questo l'argomento:

... amandoli ...

... disse che (la sua progenie?) era meglio (di quella) di Leto

... a caccia i maschi ...

... si vantò (?) di loro

... essendo madre di questi (?)...

... le (*vel* delle) fanciulle ... per la bellezza ...

[6 righe di testo incerto]

Fr. 2, col. I

... Leto infatti ...

... loro (?)...

... di quella ...

...  
... di Leto ...  
[4 righe di testo incerto]  
... a causa dello sconvolgimento ...  
... rimanendo nell'intento ...  
... impazzendo per la paura ...  
... prendere animo (*vel* nell'animo) (?)...  
[4 righe di testo incerto]  
... la loro morte a opera di Apollo  
... Niobe, non soffrendo insieme a questi (*vel* per queste cose) (?)...  
... i cadaveri chiamò (?)...  
... venuto a sapere di questi avvenimenti, Anfione biasimò  
[(Apollo *vel sim.*)  
... a duello diretto ...  
... il dio combattendo (? *vel* combattendo contro il dio) ...  
... trafitto dalle frecce perse la vita. Apollo ...  
... ad Artemide e colpì con le frecce le fanciulle dentro la reggia  
... la superiorità che appartiene agli dei (? *vel* il levarsi al di sopra  
[degli dei]  
... Zeto, arrivato, ... Niobe ...

*Hypothesis* frammentaria della *Niobe*, trasmessa, all'interno di quella che sembra una serie di *hypotheses* alfabetiche di Sofocle, da un papiro databile alla metà del II secolo d.C., P.Oxy. LII 3653 (per maggiori dettagli sul papiro, i suoi frammenti e i riassunti che trasmette, cf. introduzione generale). Il testo conservato si estende per circa 41 righe ma risulta frammentario nella parte centrale e alla fine. Il papiro, edito nel 1984 da Cockle nella collana degli *Oxyrhynchus Papyri*, è riportato nella raccolta dei *TrGF* nel terzo volume del 1985, all'interno della sezione degli 'addenda' al quarto volume (Radt 1985, 575-6), mentre non compare nella seconda edizione del volume dedicato a Sofocle del 1999.

Il testo, mutilo nella parte sinistra, trasmette l'inizio della *hypothesis* con parte del primo verso dell'opera (il fr. 1 della presente edizione). A questo segue un racconto dettagliato della trama, che data la frammentarietà del testo si può purtroppo seguire solo a tratti. Per riassumere qui le parti certe che emergono dall'interpretazione del testo (per maggiori dettagli, cf. commento *ad locc.*), nella prima parte sono testimoniati la *hybris* di Niobe, che si vanta della propria progenie (fr. 1, rr. 3-4 e probabilmente di nuovo 6-7), e l'allontanamento dei figli maschi per una battuta di caccia (fr. 1, r. 5). Dalla *hypothesis* di evince anche che, dopo la morte dei figli maschi a opera di Apollo (a uno dei figli si allude probabilmente al r. 27 del fr. 2), avveniva probabilmente anche quella del marito di Niobe, Anfione, durante un duello contro il dio (fr. 2, rr. 35-8), prima della *climax* drammaturgica, ossia l'arrivo in scena di Apollo stesso e Artemide, la quale ucciderà

le figlie di Niobe (fr. 2, rr. 38-9). Dopo le uccisioni parrebbe comparire in scena anche il fratello di Anfione, Zeto, in quella che probabilmente era la parte conclusiva del dramma (fr. 2, r. 41).

Dopo la menzione di Zeto, si conclude la colonna di scrittura del papiro, lasciando sospesa la fine della tragedia (in merito all'arrivo di Zeto e alle ipotesi a riguardo, cf. commento al r. 41).

1 οἷ ἀρ[χῆ] ἤδε: dopo un *vacuum* di un rigo ha inizio la *hypothesis* della *Niobe*. Da notare che il rigo finisce con ἤδε (non impiegato solitamente nelle formule fisse agli inizi delle *hypotheses*), per lasciare spazio, a capo, al primo verso dell'opera. In merito alla lacuna a sinistra, ἴο ben visibile impedisce di ritenere che il relativo sia direttamente dipendente dal titolo del dramma, sempre trasmesso al femminile come Νιόβη, a meno di non ipotizzare, come propone in maniera abbastanza difficile da seguire Cockle 1984, 36, che Νιόβη sia qui da intendere come τὸ δρᾶμα. Meglio ritenere, con Meccariello 2014, 363, che fosse presente un sostantivo seguito da (τῆς) Νιόβης (come γόνος, κόμπασμα, αὔχημα oppure εὔχος), sulla base dei possibili paralleli di drammi intitolati, nei commenti antichi, per es. Αἴαντος θάνατος (così Dicearco per l'*Aiace* secondo *hyp. Soph. Ai.* rr. 11-12 Pearson), Ἑλένης ἀρπαγή, Ἑλένης ἀπαίτησις ο Ἑλένης γάμος (rispettivamente in *hyp. Soph. Ai.* r. 2 Pearson, *Schol. MTAB Eur. Pho.* 301 Schwartz e Athen. 3.76c). Un'alternativa meno probabile è che in lacuna sia da integrare l'espressione τὸ δρᾶμα Νιόβης, proposta di Cockle che però non trova molti paralleli (se non l'espressione che compare nel commento di Tzetze ad Aristofane 4.3, 691 Koster Ὑπόθεσις δράματος Βατράχων Ἀριστοφάνους). Nessuna di queste due soluzioni manterrebbe comunque uno spazio a sinistra per una possibile indentatura dell'inizio della *hypothesis* (la frammentarietà del papiro nel margine sinistro delle colonne di scrittura non permette di valutare, tuttavia, se l'indentatura fosse presente negli altri inizi e, in caso positivo, di quanto fosse estesa).

2 ]...ις ἡλίου τέκνα: primo verso della *Niobe*, qui fr. 1 (per cui cf. testo e commento *ad loc.*).

ἡ δ' ὑπόθεσις: la dicitura non occupa una riga a sé stante, a differenza dell'indicazione dell'inizio dell'opera nel rigo precedente. Questo *usus* pare senza paralleli, se si esclude forse il caso dubbio di P.IFAO inv. P.S.P. 248, contenente una *hypothesis* della *Medea* di Euripide, in cui è possibile che la dicitura sia da integrare alla fine del rigo che contiene l'inizio dell'opera (cf. Meccariello 2014, 363).

3 ].....οἱ[.]ον τέρρασα: probabilmente in questo rigo si parla dell'amore di Niobe verso la propria progenie. La prima parte fuori lacuna è purtroppo composta da tracce estremamente evanide (forse con errori, cf. trascrizione). L'ipotesi più probabile è leggere con

Parsons (apud Cockle 1984, 37), ] . περιϛ[ ] . τ]ϛοτ[ε]ρον, da intendersi, secondo lo studioso, come Νιόβη τοὺς παῖδα]ϛ περιϛόττερον κτέρϛαα. Meno probabile l'alternativa di Cockle di leggere ]υ Νιόβη τὸ<v> γόνον, che presuppone la caduta di una lettera per aplografia in una sequenza fortemente frammentaria.

4 ]διαν ἀμείνονα τῆς Λητοῦς ἔφηνεν: ci si aspetta che la protagonista vantava la propria progenie, in bellezza e in numero, rispetto a quella di Leto, forse con τῆς Λητοῦς rappresentante un secondo termine di paragone. Per questo punto, esposto in questo rigo e probabilmente in quelli successivi (per cui cf. commento *ad locc.*), cf. i paralleli offerti dai racconti del mito di Niobe di *Schol. b* (BCE<sup>3E4</sup>) *Hom. Il.* 24.602 a.<sup>2</sup>/b.<sup>2</sup> Erbse (ἡ δὲ αἰτία τῆς τῶν παίδων κυμοφοῦς, ὅτι Λητοῖ παρισούτο, λέγουσα πλεῖονα τέκνα καὶ γενναιότερα τεκεῖν), *Schol. D Hom. Il.* 24.602/Z<sup>s</sup> van Thiel (ἐπαρθεῖσα δὲ τῷ πλήθει τῶν παίδων καὶ τῇ καλλονῇ ὄνειδίζεν τῇ Λητοῖ, ὅτι δύο μόνουσι ἐγέννησεν, Ἀπόλλωνα καὶ Ἄρτεμιν, καὶ ὅτι εὐτεκνοτέρα αὐτῆς ἐστὶν ΖQ(X)A(E) (P.Oxy. 4096), lo scolio riporta di aver ripreso il racconto da Euforione) e (Pseudo) *Apollod.* 3.5.6 (εὐτεκνος δὲ οὐδα Νιόβη τῆς Λητοῦς εὐτεκνοτέρα εἶπεν ὑπάρχειν). In merito al termine in parte in lacuna, sono possibili sia εὐπαι]δίαν che πολυπαι]δίαν (entrambi di Cockle; cf. le espressioni simili impiegate nei racconti sopra citati), con la possibile ricostruzione di Parsons, a partire dal rigo precedente, [πολλά | κικ τὴν ἰδίαν εὐπαι]δίαν ἀμείνονα τῆς Λητοῦς ἔφηνεν.

5 ἐπὶ θήραν τοὺς ἄρρενας μετα: i figli maschi vengono mandati a caccia, durante la quale subiranno l'attacco di Apollo che li ucciderà (cf. frr. 2 e 3). Per la sequenza di lettere alla fine del rigo e l'inizio del rigo successivo, Cockle, sulla base del fr. 3 (per cui cf. testo e commento *ad loc.*), ipotizza μετὰ | [τῶν ἔρακτῶν ..., mentre Lloyd-Jones 2003<sup>2</sup>, 230 μετὰ | [φίλων τινῶν ..., entrambe valide supposizioni che ben rendono il fatto che i giovani fossero accompagnati durante la battuta di caccia (in merito alla ricostruzione dei righi 6-8, cf. *infra*).

6-7 Dopo la spedizione dei figli maschi alla battuta di caccia, segue la vera e propria esplicitazione, da parte di Niobe, della superiorità dei propri figli rispetto a quelli di Leto, e quindi di sé stessa rispetto alla dea. Cf. ὑ]πάρχουσα μήτη[ρ] al r. 7, che indica probabilmente l'inizio delle parole di Niobe, medesimo verbo impiegato nella sintesi di questa parte della vicenda a opera di (Pseudo) Apollodoro (citata *supra*, commento al r. 4). In questo senso, da non escludere al r. 6 la lettura, per le tracce non chiare della seconda parte del rigo, ἐμεγαλορημ[όν]ησεν di Parsons (*apud* Cockle), che ben rende il concetto del vanto superbo di Niobe. Il verbo si adatta alle tracce presenti nel testo, e il fatto che dista dal termine precedente di circa due spazi non costituirebbe problema, considerata l'incoerenza nella gestione degli spazi e del modulo delle lettere presente nel testo. Il termine

sarebbe stato scritto con una scempia al posto di -pp-, e in questo senso corregge Diggle 1998, 64, che accetta la lettura di Parsons e stampa a testo ἐμεγαλορ(ρ)ημ[όν]ηξεν. All'inizio del r. 7, considerati il successivo τῶνδε e il fatto che al rigo seguente Niobe sembra parlare delle figlie, è possibile che fosse presente un aggettivo (o simili) a indicare le caratteristiche eccellenti dei figli maschi della donna: cf., in questo senso, le proposte, tutte valide in quanto vanno nella medesima direzione di interpretazione del testo, ὡς ἀρίτων (Parsons); ὡς παναρίτων (Lloyd-Jones); ὡς καλλίωνων oppure πολὺ πλειόνων (Diggle).

8 In questo punto, pare che la lode di Niobe sia passata dai figli maschi alle figlie femmine (cf. γυναι), delle quali forse la madre sta elogiando la bellezza (αἰσθηματι). Questo rigo pare l'ultimo del fr. 1 su cui si possano proporre ipotesi in merito al contenuto, dal momento che a esso seguono sei righe estremamente lacunosi.

15-23 Come per gli ultimi sei righe del fr. 1, allo stesso modo pare estremamente difficile proporre ipotesi sul contenuto dei primi nove righe della colonna I del fr. 2, eccetto la menzione, due volte, di Leto (al r. 15 e al r. 19). La proposta di Cockle, secondo la quale, sulla base di Ov. *Met.* 6.157-203, il testo conterrebbe un riferimento all'arrivo di Manto, che chiederebbe alle donne di Tebe di fare sacrifici a Leto per venire poi contrastata da Niobe, pare interessante ma non è sostenuta da indizi nel testo.

24 [δ]ιὰ τὰ ταραγμαῖα: la prima espressione di nuovo leggibile (e ricostruibile) nella *hypothesis* fa forse riferimento a uno sconvolgimento mentale, per esempio dei figli di Niobe, di uno dei quali poco dopo si descrive la paura (r. 27; per il valore del termine, cf. *LSJ* s.vv. «τάραγμα» e «ταραγμός») durante la loro uccisione, che sembra essere oggetto della narrazione dei righe successivi, oppure allo sconvolgimento reale legato proprio all'attacco in corso. Un'alternativa (meno probabile, considerato il punto della narrazione in cui ci si trova) è che il termine sia legato allo sconvolgimento causato dalla morte già avvenuta dei figli (così Cockle 1984, 38). Il termine è abbastanza raro in prosa, mentre compare nel linguaggio poetico, in particolare di Euripide: specificamente per τάραγμα (ταραγμός *vel sim.* è più comune nel lessico tragico), cf. *HF* 908 (τάραγμα ταρτάρειον ὡς ἐπ' Ἐγκελάδω ποτέ, Παλλάς, | ἐς δόμουσ πέμπεις) e 1091 (ὡς <δ> ἐν κλύδωνι καὶ φρενῶν ταραγματι | πέπτοκα δεινῶ); da non escludere che si possa trattare di un calco ripreso dal lessico tragico dell'opera o delle opere qui riassunte.

25 ἐγ βο[υλή]ματι διαμένονα: l'espressione potrebbe fare riferimento sia a Leto, che persevera nel proprio piano di vendetta nei confronti di Niobe, che a Niobe stessa, che insiste nel proprio atteggiamento di *hybris*. Verso quest'ultima interpretazione potrebbe forse

spingere la parte conservata del r. 33, che potrebbe essere intesa in questo senso (cf. commento ai rr. 33-5).

26 ] [. ] λαβέσθαι θυμόν: Cockle 1984, 38 intende l'espressione come «presumably 'take heart'», notando però come in questo caso il verbo si trovi all'attivo e citando Hom. *Od.* 10.461 (ἀλλ' ἄγετ' ἐσθίετε βρώμην καὶ πίνετε οἶνον, | εἰς ὃ κεν αὐτίς θυμόν ἐνὶ κτήθεσσι λάβητε, | οἶον ὅτε πρότιςτον ἐλείπετε πατρίδα γαίαν | τρηχέϊς Ἰθάκης). Cf. anche Aristid. *Contra Platonem pro rhetorica* 104.30-1 Jebb ἐκφανετάτα δὲ αὐτὸ καὶ μόνον οὐχ ὑπὸ κήρυκος βεβαιοῖ, ποιήσας τὸν Ἀγαμέμνονα τῶν μὲν ἄσπίς καὶ κορύθεσσι καὶ ἔγχεσι πεφρικυίας' τὰς τάξεις παρεχομένων Αἰάντων ἅπαντας λαβεῖν τὸν θυμόν εὐχόμενον. Un'alternativa potrebbe essere 'prendere nell'animo' con θυμόν da intendersi con accusativo di relazione: cf. gli esempi (anche questi con verbo attivo) di Hom. *Il.* 14.475 (ἦ ῥ' εὖ γινώσκων, Τρῶας δ' ἄχος ἔλλαβε θυμόν); 23.468 (ἐπεὶ μένος ἔλλαβε θυμόν); A.R. 3.284 (τὴν (sc. Medea) δ' ἀμφακίη λάβε θυμόν).

27 λυαζὼν φόβῳ: l'espressione, al maschile, in questo punto deve essere riferita a uno dei figli di Niobe (o a un compagno della battuta di caccia: Anfione sembra entrare nel quadro della narrazione successivamente, cf. r. 35). Questo indizio, unito al contesto dei rr. 32 ss., in cui la morte dei figli sembra già avvenuta, permette di ricostruire almeno ipoteticamente il contenuto di questi righi molto frammentari, che dovevano contenere la narrazione della morte dei Niobidi a opera di Apollo durante la caccia, per cui cf. frr. 2 e 3.

32-3 ] ες ἑδὲ τὴν ἀπώλειαν αὐτῶν ἐξ Ἀπόλλω- | [voc: a questo punto del riassunto, pare che si sia appena conclusa la narrazione della morte dei figli maschi di Niobe. Sulla base del fr. 2, che contiene probabilmente una *rhēsis* dell'uccisione dei fanciulli (cf. introduzione al fr. e commento *ad locc.*), Parsons (*apud* Cockle 1984, 38) propone di leggere, per il termine in lacuna del r. 32, ἀγγέλλοντες. Il termine ἀπώλεια, come nota Meccariello 2014, 39, sembra essere proprio del lessico delle *hypotheses*: cf. anche P.Oxy. XLVIII 4640, r. 8 (*hyp. Thes.*).

33-5 La *hypothesis* sembra concentrarsi, in questo punto, sulla reazione di Niobe alla morte dei figli, o quantomeno sul fatto che la donna sembra perseverare nel proprio atteggiamento di *hybris* (che poi causerà quindi anche la morte delle figlie femmine). In questa direzione, secondo Cockle 1984, 38, sembra portare l'espressione al r. 33 Νιώβ[η] δὲ τοῦ[τ]οῦ οὐ ζυπαθοῦσα (che la studiosa traduce come «Niobe feeling no emotion at these happenings»). Cockle propone anche una possibile ricostruzione del periodo presente ai rr. 33-5 come e.g. κατα | [κλείσασα αὐτὴν (oppure τὰς κόρας) εἰς] τὸν οἶκον ἐπὶ τοῦ νεκροῦ ἐκάλεσε | τὴν Λητώ (come per es. avviene in Ov. *Met.* 6.280; oppure Ἀμφίονα).

35-8 In questo punto il riassunto si concentra sulla morte di Anfione, colpito dalle frecce di Apollo (cf. la menzione in (Pseudo) Apollod. 3.5.6 ἐτοξεύθη δὲ ὑπ' αὐτῶν καὶ Ἀμφίων). Se si esaminano più nel dettaglio questi rigghi, si può ricostruire che il marito di Niobe aveva rinfacciato ad Apollo la morte dei propri figli sfidandolo apertamente: cf. ὄνειδι- | [σε, rr. 35-6 (con come soggetto ὄ' Ἀμφί[ω]ν) e, al r. 36, κατ[ὰ] π[ρ]όσωπον εἰς μάχην καταν-, con l'ultimo termine che si può concludere, al rigo successivo, per es. come καταν] | τήσαι (Parsons nel commento dell'*editio princeps*). Diggle propone invece, nel rigo successivo, παραγε]γηθῆντος, oppure, come alternativa meno probabile, ἐπιφ]ανῆντος. Non chiara l'integrazione di Rea (*apud* Cockle) καταν]τήσαντος, che è riportata nel commento di Cockle senza divisione tra rigghi, ma la cui prima parte sembra fare riferimento alla fine del r. 36. Ai rr. 37-8 si narra di come questo duello con Apollo (δὲ τοῦ θεοῦ καθοπλικά[μ]ε-, r. 37: la desinenza del verbo è incerta, a seconda se vada riferito ad Anfione o ad Apollo) si concluda con la morte di Anfione, trafitto dalle frecce del dio (τοξ]ευσθεῖς, r. 38, integrato già da Cockle). In merito all'espressione impiegata per esprimere la morte del marito di Niobe, il papiro riporta al r. 38 l'aoristo μετήλλαξεν, che sembra chiudere il periodo (di seguito si trova infatti la menzione di Apollo al nominativo). Considerato il verbo, molto probabile che in lacuna si trovi l'oggetto τὸν βίον, come proposto da Luppe 1986, 123 (e anche da Lloyd-Jones, che tuttavia attribuisce l'integrazione a sé stesso; τὸν βίον è inserito a testo anche da Diggle). Cockle 1984, 39, invece, ritiene che il verbo sia impiegato qui in maniera assoluta. Questa ipotesi è molto meno convincente, considerato che in lacuna c'è spazio per l'integrazione e che l'espressione dell'oggetto τὸν βίον, tipica dell'*usus* del verbo con il significato di 'morire', sembra propria anche del lessico delle *hypotheses*, cf. *hyp. Eur. Hipp. steph.* r. 4 (τὸν βίον μετήλλαξεν), citata da Meccariello 2014, 364.

38-9 Dopo l'uccisione dei figli e di Anfione da parte di Apollo, la *hypothesis* si concentra sulla morte delle figlie di Niobe (r. 39, τὰς ... κόρας), a casa (κατ' οἶκον), per opera di frecce mortali (ἐτόξευεν) questa volta di Artemide. Il soggetto della frase sembra essere Apollo, al nominativo al r. 38, che, come si ricostruisce dai fr. 4 e 5 della tragedia (per i quali cf. testo e commento *ad locc.*), incita la sorella a uccidere le fanciulle, indicandole la loro posizione. Considerata la molto probabile integrazione Ἀρτέ]μιδι nella lacuna di sinistra del r. 39, e che in seguito, con καί, comincia un nuovo periodo (che dovrebbe avere Artemide come soggetto di ἐτόξευεν: cf. l'integrazione ἐκείνη di Diggle nella lacuna di sinistra del r. 40), per la frase a cavallo tra la fine del r. 38 e l'inizio del r. 39 sono state proposte le due interpretazioni/integrazioni, entrambe possibili: ἐνε[κέ | λευσε καὶ τῇ Ἀρτέ]μιδι (Parsons) ed ἐνε[χό | ρησε τῇ Ἀρτέ]μιδι (Rea, entrambe *apud* Cockle 1984, 39).

40 τὴν ὑπεροχὴν: considerato il successivo τοῖς θεοῖς (il resto del periodo è in lacuna), sono possibili due interpretazioni: o si sta qui alludendo alla superiorità che appartiene solo agli dei, e che Niobe ha sfidato ottenendo una terribile punizione, oppure ci si sta qui riferendo proprio all'offesa perpetrata da Niobe, che ha cercato con le proprie parole di elevarsi non solo alla pari, ma addirittura al di sopra degli dei, ritenendo la propria progenie migliore di quella di Leto. Considerata la reggenza del sostantivo ὑπεροχή e anche del verbo corradicale ὑπερέχω, che solitamente si trovano con genitivo a indicare l'essere o la cosa sopra cui ci si eleva (cf. *LSJ* s.vv.), pare più probabile la prima interpretazione, in riferimento alla superiorità che appartiene agli dei (da notare tuttavia che τοῖς θεοῖς non sembra nella sua posizione normale se possedesse valore attributivo) e che Niobe ha sfidato.

41 π]αραγεν[όμ]ενος δὲ Ζῆθος: considerata la lunghezza della colonna di scrittura e di questa *hypothesis* anche in relazione alle altre contenute in P.Oxy. LII 3653 (cf. l'analisi del papiro nell'introduzione generale), ci si trova qui probabilmente alle ultime battute del riassunto della trama dell'opera. L'arrivo di Zeto non è riportato da altre testimonianze riguardanti la tragedia di Sofocle, e neppure dalle fonti principali che riassumono in generale il mito di Niobe. In questo punto, Zeto doveva avere una funzione conclusiva, probabilmente allo scopo di chiudere la tragedia annunciando di voler condurre Niobe alla sua casa natale in Lidia (cf. test. 2.I νοστήσει <δὲ> αὐτὴν (sc. Niobe) εἰς Λυδίαν; test. 2.II αὐτὴν (sc. Niobe) δὲ εἰς Λυδίαν ἐλθεῖν). La funzione del fratello di Anfione è simile quindi a quella che riveste Tantalò nella *Niobe* di Eschilo. In quest'opera, il padre di Niobe, giunto presso la tomba dei figli della donna, la dissuade dal suo lutto silenzioso sul *taphos* allo scopo di riportarla nella sua terra natale. Nel medesimo dramma si fa anche menzione, per bocca di Niobe stessa, del Monte Sipilo in Lidia, presso il quale la donna, trasformata in pietra, rimarrà per sempre (fr. 163 R Κύπλον Ἰδαίαν ἀνά | χθόν(α)). Meno probabile l'ipotesi di Sutton 1985, 17, che propone in maniera dubitativa che Zeto compaia per prendere il comando a Tebe al posto del fratello, considerato che, secondo tutte le versioni del mito, proprio la tragedia che investe Niobe, Anfione e i loro figli segna il tracollo della loro dinastia, e quindi la fine del regno della famiglia sulla città.

μὲν: la lettura della sequenza di lettere come la particella μὲν pare supportata dal confronto con un'espressione simile presente in *hyp.* Eur. *Alex.* rr. 25-7 (παραγενηθέντα δὲ τὸν Ἀλέξανδρον Κακκάνδρα μὲν), citata da Meccariello 2014, 364.



## Test. 2 (TrGF 4.363)

**I.** La sua vicenda tragica (sc. di Niobe) si svolge per alcuni in Lidia, per altri a Tebe. Sofocle dice che i figli muoiono a Tebe e lei fa ritorno in Lidia.

**II.** E la sua vicenda tragica (sc. di Niobe) si dice che sia avvenuta secondo alcuni in Lidia, per altri a Tebe. Sofocle dice che i figli le muoiono a Tebe e lei fa ritorno in Lidia.

Le due testimonianze qui riportate, molto simili tra loro, sono tratte da uno scolio antico e dal commento di Eustazio al medesimo passo dell'*Iliade*, ossia all'inizio dell'*exemplum* mitico, raccontato da Achille a Priamo, nell'ultimo libro dell'opera: si tratta dello *Schol.* T Hom. *Il.* 24.602 a.<sup>1</sup> Erbse (qui test. 2.I) e del commento di Eustazio a *Il.* 24.602 (pp. 959.30.-960.1 van der Valk, qui test. 2.II), riportati da Radt 1999<sup>2</sup> nella sezione introduttiva alla *Niobe* (363).

Il passo dell'*Iliade* qui commentato è estremamente famoso e rappresenta la prima testimonianza in un'opera letteraria del mito di Niobe. Durante l'incontro tra Achille e Priamo, giunto presso la tenda dell'eroe per richiedere il corpo del figlio, Achille, per convincere il vecchio re a desistere momentaneamente dal suo lutto e a nutrirsi, cita, come esempio, proprio Niobe: persino la donna, esempio per eccellenza di lutto estremo per la morte dei figli, alla fine aveva dovuto cedere e aveva ricominciato a mangiare. Achille racconta a Priamo la vicenda di Niobe nel dettaglio, dedicandole un *excursus* di quindici versi all'interno di questo momento altamente patetico della vicenda iliadica (*Il.* 24.602-17).

Nella narrazione dell'eroe, sono presenti tutti i passaggi fondamentali del mito di Niobe. La donna, secondo Achille, patisce la morte di tutti i propri figli, sei maschi e sei femmine (v. 604; sul numero dei figli, cf. test. 3), a opera di Apollo e di Artemide, che colpiscono rispettivamente i maschi e le femmine (vv. 605-6), a causa della propria *hybris*, dal momento che aveva osato paragonarsi a Leto vantandosi del fatto che, mentre la dea aveva avuto solo due figli, lei ne aveva partoriti molti di più (vv. 607-9). A questo punto, il racconto si sposta sul dolore di Niobe, che è costretta a lasciare insepolti i propri figli per nove giorni, dal momento che Zeus aveva trasformato tutti gli uomini in pietra (vv. 610-11): un dettaglio in un certo senso premonitore del destino della donna che non ricorre in nessun'altra narrazione della vicenda (in merito alla sottolineatura della materialità della roccia in questa vicenda, che fa il paio con la metamorfosi di Niobe e anche con altri passaggi drammatici, e in particolare con la messa in scena della *Niobe* di Eschilo, cf. Ozbek 2022a). Il decimo giorno, gli dei avevano seppellito i figli di Niobe, la quale, sfinita dalle lacrime, «si era ricordata di mangiare» (v. 613 ἦ δ' ἄρα δίτου μνήσατ', ἐπεὶ κάμε δάκρυ χέουσα). La vicenda si conclude con la narrazione della

sua metamorfosi: secondo le parole di Achille, Niobe si trova ora sul Sipilo, trasformata in pietra, a metabolizzare, per sempre, il dolore che le hanno assegnato gli dei (vv. 614-17).

Questo famosissimo racconto ha portato, nell'esegesi antica dell'*Iliade*, a un *excursus* sul mito di Niobe, in cui compare menzionata anche la tragedia di Sofocle. Da notare che, seppure scarse nel proprio riassunto, queste due testimonianze, prima della pubblicazione di P.Oxy. LII 3653, erano le uniche che citassero in maniera esplicita la parte principale della tragedia di Sofocle, ossia l'uccisione dei figli della donna, senza però fornire ragguagli sull'andamento dell'azione, dettaglio che aveva creato non pochi problemi agli studiosi precedenti alla pubblicazione dei frammenti papiracei dell'opera (in merito, cf. Ozbek 2022b).

Le informazioni fornite da queste testimonianze sono legate fondamentalmente ai due luoghi della vita di Niobe: come riportano entrambe, infatti, l'uccisione dei figli di Niobe si svolge a Tebe, mentre la fine della vita della donna in Lidia, nella sua terra natale, in cui ritornerà. In merito a questo dettaglio, cf. anche *Schol.* b (BE<sup>3E4</sup>) Hom. *Il.* 24.602 a.<sup>2</sup>/b.<sup>2</sup> Erbse, che cita il dato senza indicare tuttavia esplicitamente in nome di Sofocle (ἡ δὲ συμφορὰ αὐτῆς, ὡς μὲν τινες ἐν Λυδία, ὥς δὲ ἔνιοι ἐν Θήβαις ἀπολέσθαι, νοστήσαι δὲ αὐτὴν εἰς Λυδίαν).

In questo senso, queste testimonianze avvicinano il racconto dell'azione dell'opera di Sofocle a quello dell'opera di Eschilo. In entrambi i casi, infatti, la fine di Niobe, ossia la sua metamorfosi in pietra e il suo eterno dolore presso il monte Sipilo, dettaglio sempre presente in tutti i racconti, letterari e non, della vicenda della donna, è continuamente sullo sfondo dell'azione, ben presente al pubblico: cf. la menzione del monte Sipilo, per bocca della stessa Niobe, nel fr. 163 R dell'opera di Eschilo (Cίπυλον Ἰδαίαν ἀνά | χθόν(α)). In quest'ottica, pare molto poco probabile l'ipotesi di Seaford 2005, sulla base proprio del fr. 163 R, riguardante la *Niobe* di Eschilo ma che per traslato si può citare anche per queste due testimonianze della *Niobe* di Sofocle in cui si parla del ritorno della protagonista in Lidia, secondo cui il finale della tragedia di Eschilo prevedesse l'effettiva metamorfosi di Niobe a Tebe e il suo successivo spostamento sul Sipilo (come avviene nelle *Metamorfosi* ovidiane), sulla base delle testimonianze artistiche sulla pietrificazione della donna e soprattutto di P.Oxy. II 213, frammento che secondo lo studioso (che segue l'ipotesi di Reinhardt 1934) potrebbe riportare la fine della vicenda rappresentata (cf. in particolare col. I.3 λιθοουργεὶς εἰκόνημα; 4 κωφαῖσιν εἴκελον πέτραις; 6 ἵγγωφὸν κάλυβι κοιμηθήσεται; 7 θάμβος; 10 οἰκτρὰ συμφορὰ δάπτει φρένας; cf. Carden 1974, 239, che non condivide questa attribuzione e per cui si rimanda per il testo qui riportato e per la discussione della bibliografia in merito).

Come nel caso di Eschilo, anche nel caso della *Niobe* di Sofocle il riferimento alla Lidia è citato probabilmente in quanto sentito come importante elemento di confronto rispetto al luogo dell'uccisione

dei figli della donna: se infatti la vicenda finale della donna avviene in Libia, la morte dei figli, fulcro della trama della tragedia di Sofocle, avviene a Tebe. Il fatto che forse la fine della donna fosse esplicitata durante la tragedia, come ipotizza Radt 1999<sup>2</sup>, 363 sulla base di queste testimonianze (chiedendosi: «an haec non ad 'Niobam' sed ad alius fabulae locum [e.g. Chori carmen] spectant?») è, sulla base dell'argomentazione appena esposta, assolutamente possibile ma non necessario: si potrebbe infatti trattare anche solamente di una specificazione per contrasto dei due luoghi in cui avvengono i due momenti principali del mito di Niobe, come notato *supra*.

11.2 αὐτῆ: non pare necessaria l'emendazione di Fritzsche (accettata a testo da Radt 1999<sup>2</sup>, 363) del dativo αὐτῆ nel genitivo αὐτῆς. Il genitivo rappresenterebbe infatti una banalizzazione (oltretutto in posizione non attributiva, non perfetta dal punto di vista della costruzione del periodo) del dativo, che è perfettamente spiegabile come dativo di svantaggio oppure di possesso, e che, secondo entrambe queste ricostruzioni, si troverebbe inoltre nella posizione corretta all'interno della frase.

**Test. 3 (446 R)**

- I.** quello, delle sette figlie: anche Sofocle nella *Niobe* dice che le figlie fossero sette, e sette i figli maschi.  
**II.** Niobe secondo Omero ebbe dodici figli, Sofocle invece dice che ne avesse avuti quattordici.

Due testimonianze in merito al numero dei figli di Niobe nella tragedia di Sofocle, che ricordano entrambe che nella *Niobe* sofoclea i figli della protagonista sono quattordici. La test. 3.I è parte di uno scolio a commento di Eur. *Pho.* 159 (*Schol.* MTA<sup>a</sup>B<sup>i</sup> Eur. *Pho.* 159 Schwartz), in cui, alla domanda di Antigone che gli chiede di indicarle, tra gli attaccanti di Tebe, suo fratello Polinice, il vecchio servo risponde che Polinice si trova a fianco di Adrasto, vicino alla tomba in cui sono sepolte le sette figlie di Niobe (ἐκεῖνος ἐπὶ παρθένων τάφου πέλας | Νιόβης Ἀδράστῳ πλησίον παραστατεῖ). Lo scolio commenta la battuta del vecchio notando immediatamente che anche Sofocle, nella propria *Niobe*, aveva scelto di rappresentare la famiglia come composta da sette figlie femmine e un uguale numero di maschi.

Il medesimo numero pare citato anche dal commento di Lattanzio Placido alla *Tebaide* di Stazio (6.124-5 Sweeney, qui test. 3.II), in cui, in merito ai versi in cui Niobe è detta aver portato presso il Sipilo, e quindi in patria, le dodici urne contenenti i resti dei figli (*quo geminis Niobe consumpta pharetris | squalida bisse nas Sipylon deduxerat urnas*), il commentatore nota la differenza del numero dei figli della donna tra l'opera di Omero, che attesta dodici figli (cf. qui test. 2.I in merito a Hom. *Il.* 24.602-17), e quella di Sofocle, in cui invece sono quattordici.

Il dettaglio del numero dei Niobidi non è unanime in tutte le fonti, anzi spesso (anche escludendo la questione della sopravvivenza di alcuni figli alla strage, per cui cf. introduzione generale e fr. 7) tende a oscillare: i cambiamenti nei diversi autori sembrano risalire, almeno nelle varianti principali, a tradizioni diversificate. Dal momento che il problema è complesso e le variazioni nel numero sono molte, questa analisi si limiterà a commentare e a cercare di ricostruire la tradizione in cui pare rientrare anche la *Niobe* di Sofocle, ossia quella che attribuisce a Niobe quattordici figli (a volte, come nella test. 3.I, indicando anche la ripartizione tra maschi e femmine, di solito uguale, altre invece indicandone solamente il numero complessivo, come accade per esempio nella test. 3.II). Per una discussione più dettagliata riguardo al numero dei figli di Niobe in tutti gli autori in cui questo dato può essere in qualche modo ricostruibile, cf. l'elenco di Pennesi 2008, 152-3, che riporta nelle pagine successive anche le fonti in lingua originale, e in parte Barrett 1974, 227.

Per la ricostruzione della tradizione di cui fa parte anche Sofocle, può venire in aiuto la stessa raccolta di scoli alle *Fenicie*. La prosecuzione dello scolio succitato (questa volta presente in MTA<sup>a</sup>B) riporta

infatti che anche Euripide, nel *Cresfonte*, dice che i figli di Niobe uccisi da Apollo sono sette: *περὶ δὲ τοῦ πλήθους τῶν Νιοβιδῶν αὐτὸς φησιν ὁ Εὐριπίδης ἐν Κρεσφόντῃ· ‘καὶ δις ἑπτ’ αὐτῆς τέκνα Νιόβης θανόντα Λοξίου τοξεύμασιν’* (si tratta del fr. 455 Kn.; si riporta il frammento, di due versi di cui il primo mutilo, come è citato nei *TrGF*: × – – × καὶ δις ἑπτ’ αὐτῆς τέκνα | Νιόβης θανόντα Λοξίου τοξεύμασιν). Il fatto che Euripide avesse adottato questa variante si ricava anche dal testo stesso delle *Fenicie* che lo scolio commenta: ai vv. 159-60, infatti, il servo nota che la tomba di cui sta parlando contiene la sepoltura di sette figlie (lasciando supporre quindi, come nella maggior parte delle varianti riguardo al numero dei figli della donna, che i maschi fossero in numero uguale). Lo stesso dato si trova anche in Aulo Gellio il quale, nelle *Noctes Atticae*, testimonia che i Niobidi in Euripide sono *bis septenos* (20.7): *nam Homerus pueros puellasque eius (sc. Niobae) bis senos dicit fuisse, Euripides bis septenos, Sappho bis novenos, Bacchylides et Pindarus bis denos, quidam alii scriptores tres fuisse solos dixerunt.*

Il numero di quattordici figli sembra proprio non solo di Sofocle e di Euripide, ma di tutto il dramma attico che si è occupato della vicenda. Lo scolio alle *Fenicie*, infatti, cita come aderenti a questa versione, subito dopo Euripide, anche Eschilo nella propria *Niobe* (fr. 167b R) e Aristofane nel *Niobo* (fr. 294 K-A): *ὁμοίως καὶ Αἰχύλος ἐν Νιόβῃ καὶ Ἀριστοφάνης ἐν Δράμασιν ἢ Νιόβῳ [ὁμοίως ἐπτά φησιν αὐτὰς εἶναι καὶ ἐπτά τοὺς ἄρρενας].* Un altro dato interessante è fornito da Eliano che, nell’elencare il numero di figli di Niobe in diversi autori che ne hanno trattato il mito, subito dopo Omero cita Laso, l’autore ateniese più arcaico a cui si fa riferimento nelle fonti, secondo il quale il numero era di sette figli e di sette figlie (*VH* 12.36): *εἰκάσιν οἱ ἀρχαίοι ὑπὲρ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν τῆς Νιόβης παίδων μὴ συνάδειν ἀλλήλοισι. Ὅμηρος μὲν ἐξ λέγει ἄρρενας καὶ τοσαύτας κόρας, Λάκος δὲ δις ἐπτά λέγει* (fr. 706 Page).

In merito alle possibili motivazioni sul perché la tradizione attica presenti il numero di quattordici figli, le ipotesi proposte sono tutte altamente speculative o comunque complesse da dimostrare. Difficile da sostenere l’ipotesi di Headlam 1899, 3 secondo cui il numero sarebbe stato scelto dal dramma attico «as suitable for a Chorus» (in questo caso, sempre secondo lo studioso, il coro sarebbe stato forse composto metà da maschi e metà da femmine). Come nota giustamente Pearson 1917, 2: 101 contro questa ipotesi, non tutti i Niobidi avrebbero potuto far parte del coro dal momento che alcuni (e questo ben si evince per esempio dalla tragedia di Sofocle) svolgono una parte così importante nell’azione da avere il ruolo di personaggi veri e propri. Ma soprattutto, l’esistenza di cori misti non è testimoniata, e oltretutto, se nella tragedia di Sofocle è altamente improbabile che il coro sia composto dai figli della protagonista (cf. introduzione generale), nella tragedia di Eschilo questa eventualità è impossibile, dal momento che l’azione si svolge sulla tomba dei figli di Niobe, già

morti. Anche l'ipotesi di Barrett 1974, 227 nota 131, secondo la quale il numero di sette più sette sarebbe legato al numero delle porte di Tebe, sembra altamente speculativa, e dovrebbe essere stata stabilita, come nota lo studioso stesso, «only ... after the Theban domicile had been established with other numbers».

Questa stessa versione è adottata anche nella letteratura latina: Ovidio fa dire a Niobe stessa, come un punto fondamentale nell'elenco che la protagonista fa a Manto dei motivi per i quali è superiore a Leto, di aver avuto sette figlie e sette figli (*Met.* 6.182-3): *huc natas adice septem | et totidem iuvenes*. Considerati quindi tutti questi dati, si può avanzare l'ipotesi che, riguardo al numero dei figli di Niobe, esistesse, rispetto alla variante omerica di dodici figli, quella che sembra una 'tradizione attica' di quattordici figli, tradizione comprendente tutta la letteratura drammatica e risalente almeno al tempo di Laso la quale, diventata, nelle parole di Barrett 1974, 227, «canonical in consequence of its universal adoption at Athens», sia stata poi ripresa anche nella letteratura latina (con l'eccezione di Stazio, che forse trovava più pertinente a un poema epico *comme il faut* seguire la versione omerica di sei figlie e sei figli).

**Test. 4 (451 R)**

e il | croco dal riflesso dorato: è di sostegno a coloro che accostano il narciso a Demetra il fatto che anche nella *Niobe* Sofocle attribuisce direttamente il croco a Demetra, cosicché anche ora ci si riferisce alle corone di Demetra. E questo sarebbe un dato caratteristico di Sofocle: infatti dicono che Demetra non si compiaccia affatto delle ghirlande di fiori.

La testimonianza compare in uno scolio a commento dell'inizio dell'antistrofe del primo stasimo dell'*Edipo a Colono* di Sofocle (la cosiddetta 'ode a Colono'), in cui si citano, come fiori tipici del luogo, il croco e prima il narciso, definito come «l'antica corona delle due grandi dee», ossia Demetra e Kore (vv. 681-5 *θάλλει δ' οὐρανίας ὑπ' ἄ- | χνας ὁ καλλίβοτρυς κατ' ἡμᾶρ αἰεὶ | νάρκιστος, μέγλαιν θεαῖν | ἀρχαίων στεφάνωμ', ὅ τε | χρυσαυγῆς κρόκος*). La discussione su questo passo nasce da un dibattito riguardo l'identificazione delle 'grandi dee' che vengono citate al v. 683, su cui sembra che nell'esegesi antica ci fossero opinioni discordanti. Cf. in particolare *Schol. L<sup>sup.</sup> et dex. T<sup>sin.</sup> Soph. OC 683-4* e *Schol. L<sup>s.l.</sup>r(MR<sup>sin.</sup>) Soph. OC 683b Xenis*, in cui si allude anche alla possibilità, rifiutata dal primo dei due scoli qui citati, che con l'espressione si alludesse alle Erinni.

Sulla base di questa discordanza, gli scoli all'opera proseguono l'argomentazione a difesa dell'identificazione di Demetra e Kore notando come i fiori in questione venissero associati a queste due dee da Sofocle non solo nell'*Edipo a Colono* ma anche nella *Niobe*, non fornendo tuttavia alcun dettaglio riguardo al contesto in cui si menzionerebbe, in quest'ultima opera, il croco come simbolo di Demetra. Si nota però che si trattasse di un dettaglio del tutto sofocleo, dal momento che a Demetra non parrebbero gradite le corone di fiori: per il significato dell'ultima frase dello scolio, e di *τοῖς ... ἀνθινοῖς* in particolare, che sottintende *στεφανώμασι*, cf. l'*usus* presente anche in *Schol. L<sup>sup.</sup> et dex. T<sup>sin.</sup> Soph. OC 683-4* (a commento di *νάρκιστος ... στεφάνωμ'*), in particolare rr. 19-20 Xenis *αὐθις γούν φασι τὰς θεὰς ἀνθινοῖς μὴ κεχρῆσθαι, ἀλλὰ καὶ ταῖς θεμοφοριαζούσαις τὴν τῶν ἀνθινῶν στεφάνων ἀπειρῆσθαι χρῆσιν*.

Riguardo al croco come particolare in onore di Demetra, i dati a disposizione in effetti non sono molti. Il croco compare nell'*Inno omerico* a Demetra tra l'elenco dei fiori che la figlia della dea sta raccogliendo assieme alle Oceanine quando viene rapita da Ade (v. 6 *παίζουσαν (sc. θύγατρα) κούρησι σὺν Ὠκεανοῦ βαθυκόλοισι, | ἄνθεά τ' αἰνυμένην ῥόδα καὶ κρόκον ἠδ' ἴα καλά | λειμῶν' ἄμ μαλακὸν καὶ ἀγαλλίδας ἠδ' ὑάκινθον | νάρκισπόν θ'*). Come colore, inoltre, esso è caratteristico delle vesti che le donne indossavano alle Tesmoforie, feste appunto in onore di Demetra: cf. Aristoph. *Thesm.* 253, in cui Mnesiloco, che deve recarsi alle Tesmoforie sotto le mentite spoglie di una donna che partecipa

al culto, è invitato a indossare il κροκωτόν, un vestito color croco (Κη. τί οὖν λάβω; | Ευ. ὅ τι; τὸν κροκωτὸν πρῶτον ἐνδύου λαβόν).

Questa veste pare caratteristica tuttavia non solo delle cerimonie in onore di Demetra ma anche di altre cerimonie sempre connesse alla sfera femminile. Anche nelle Brauronie in onore di Artemide, infatti, le fanciulle solevano indossare una veste color croco, come ricorda Aristofane nella *Lisistrata*, in cui il semicoro delle vecchie cita la propria partecipazione, in gioventù, alle Brauronie con il κροκωτόν come uno dei livelli di iniziazione a cui le fanciulle si sottopongono (v. 645): καὶ χέουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἦ Βραυρωνίοις. In merito, cf. anche la spiegazione degli scoli al passo, in particolare *Schol.* Γ 645a Hangard (... αἱ ἀρκευόμεναι δὲ τῇ θεῷ κροκωτὸν ἡμφιέννυντο. ...) e *Schol.* ΡΓ 645c Hangard (... ἡ δὲ Ἄρτεμις ὀργισθεῖσα ἐκέλευσε πᾶσαν παρθένον μιμήσασθαι τὴν ἄρκτον πρὸ τοῦ γάμου, καὶ περιέπειν τὸ ἱερὸν κροκωτὸν ἱμάτιον φοροῦσαν. ...).



**Fr. 1 (TrGF 3, 575-6)**

... del sole figli (?)

Il frammento conserva il primo verso della tragedia, *incipit* trasmesso dalla *hypothesis* della *Niobe* conservata in P.Oxy. LII 3653 (test. 1, per cui cf. testo e commento *ad loc.*). La colonna di scrittura del frammento papiraceo (in questo caso fr. 1) è mutila nella parte sinistra e, nel secondo e nel terzo rigo riguardanti la *Niobe* (il fr. 1 si trova nel secondo rigo), conserva, nella parte sinistra del testo, tracce a volte quasi del tutto evanide (cf. trascrizione).

L'unico dato che si può inferire con certezza è che il frammento allude a dei figli (al plurale) e al sole (al genitivo), ma non è chiaro se i due termini, gli unici trasmessi (e gli ultimi due del verso) vadano interpretati come parte di un'unica espressione oppure siano da intendere come separati all'interno del periodo (cf. *infra*).

Metrica: trimetro giambico, di cui sono trasmessi con sicurezza il terzo *metron* e gli ultimi due elementi del secondo. Considerate le tracce che compaiono prima della frattura di sinistra della colonna di scrittura, appartenenti a probabilmente a quattro lettere (o almeno tre), è possibile che fuori lacuna si trovi anche la seconda sillaba del secondo *metron* (cf. testo). È presente una cesura eptemimere subito prima di ἡλίου τέκνα, espressione che chiude il verso.

1 ] ... ιϛ: le tracce precedenti *iota* (che già di per sé risulta oggetto di dubbio) sono di difficile lettura. Due possibili interpretazioni sono state fornite da Lloyd-Jones in due sedi di pubblicazione differenti, che, data la complessità che le riguarda, si esporranno qui in ordine cronologico. Nella propria edizione Loeb dei frammenti di Sofocle (Lloyd-Jones 2003<sup>2</sup>, 228; la ricostruzione era presente, secondo la medesima struttura, già nella prima edizione dell'opera del 1996), Lloyd-Jones propone di leggere ὄψιϛ, non considerando visibili tracce precedenti a *iota*, collegando questo termine a ἡλίου in un'espressione che traduce come 'the sun's eye'. Questa integrazione rientra all'interno di una ricostruzione del frammento, denominato da Lloyd-Jones '441aa' sulla base della numerazione dei *TrGF*, in cui lo studioso integra la parte iniziale del verso qui trasmesso e ne aggiunge due da lui composti *exempli gratia* (ὄρων δέδορκεν ὄψιϛ ἡλίου τέκνα | <κάλλιπτα πάντων τέτοκε Ταντάλου κόρη | Νιόβη, κύνευνοσ Διογενουὸσ Ἀμφίονοσ>), una scelta considerata come fuori dal comune anche da Easterling 1998, 212 nella recensione al volume; da notare quelli che paiono probabilmente due errori di stampa, non corretti tuttavia nella seconda edizione, proprio in questo termine, che è riportato come ὄψιϛ. Nell'edizione della *hypothesis* della *Niobe* a opera di Diggle pubblicata nel 1998, l'editore, per il verso citato nel riassunto dell'opera, riporta invece in apparato un'altra lettura di Lloyd-Jones, che in questo caso

considera anche le tracce precedenti a *iota* e propone la lettura ἀκτίς (Diggle 1998, 65), termine probabilmente da intendere quindi sempre come collegato a ἡλίου (da notare che in apparato Diggle, che in alcuni casi cita ricostruzioni *exempli gratia* di brevi sezioni di testo, proprie oppure opera di colleghi, non riporta i due versi composti interamente da Lloyd-Jones). Considerando solamente per ora l'integrazione del termine a cavallo della lacuna (l'analisi di tutti i termini trasmessi dal verso verrà esposta *infra*), le tracce precedenti a *iota* sembrano contraddire la prima proposta di Lloyd-Jones (paiono molto difficili da leggere, nella sequenza di tracce conservate, sia ο che ψ: cf. trascrizione). ἀκτίς è invece termine che appartiene al lessico tragico e che ben si adatterebbe sia alla lettura delle tracce (sebbene la loro difficoltà di lettura spinge all'estrema cautela nel proporre ipotesi) che al contesto che qui si richiede. Il termine compare, in tragedia, anche collegato a ἡλίου: per questa esatta espressione (con il genitivo sempre successivo al nominativo, come sarebbe in questo caso), cf. per es. Aesch. *Ag.* 676; *Soph. Ant.* 100 (lir.); Eur. *Med.* 1252 (lir.); *Suppl.* 650. L'espressione compare anche nel primo verso del *Peana* 9 di Pindaro (fr. 52k Maehler).

ἡλίου τέκνα: i due termini possono essere interpretati come collegati tra loro in un'unica espressione oppure come appartenenti a due parti separate del periodo. Il secondo caso pare leggermente più probabile, dal momento che, se i due termini formassero un'unica espressione, non sarebbe chiaro a cosa potrebbero riferirsi, se non forse ai figli del sole (sette maschi, tanti quanti i figli maschi di Niobe? Cf. già Cockle 1984, 37 e, per il numero dei figli di Niobe nel dramma sofocleo, test. 3). Nel caso si ritenga invece che il genitivo non dipenda direttamente da τέκνα, si apre una gamma più vasta di interpretazioni. ἡλίου potrebbe essere successivo al termine a cui fa riferimento, come per esempio interpreta Lloyd-Jones (in entrambe le sue ricostruzioni: cf. *supra*), e τέκνα potrebbe essere il soggetto o l'oggetto della frase, il cui verbo si troverebbe in lacuna. Un'alternativa proposta da Cockle è che il termine sia un vocativo, una movenza che compare agli inizi di quasi tutti i drammi sofoclei conservati per intero, se si eccettuano le *Trachinie* e il *Filottete*. In questo caso, tuttavia, non sarebbe del tutto evidente l'identità di questi τέκνα: difficile che si tratti del coro, che nella *Niobe* sembra avere un'identità difficilmente appellabile con questo termine (cf. introduzione generale). A Cockle, che propende per un vocativo, rimane quindi da interpretare τέκνα come un appello ai figli maschi di Niobe, che nel primo verso sarebbero già pronti a partire per la caccia (ipotesi di Parsons *apud* Cockle). Sebbene la tempististica fittizia dell'azione del dramma lo permetterebbe, se questo cominciasse all'alba, non è comprensibile né spiegabile come questo appello potrebbe avvenire nel primo verso, a meno di non immaginare un improbabile richiamo ai figli i quali si troverebbero nello spazio retroscenico o già in

quello extrascenico, pronti a partire. Considerate tutte le ipotesi, è forse più probabile considerare τέκνα sì come non collegato a ἡλίου dal punto di vista sintattico, ma comunque soggetto (oppure oggetto) della prima frase pronunciata dell'opera, che verte sulla tragedia che si abatterà sui figli di Niobe - tutti loro, sia maschi che femmine.

Fr. 2 (\*\*443 R)

Il frammento conserva quella che pare parte di una *rhēsis* in trimetri giambici che narra la morte dei Niobidi a opera di Apollo mentre si trovavano a caccia (a cavallo?, cf. v. 2 ἵππων[ ]). Il personaggio parlante si rivolge a un interlocutore in un racconto riguardante suo figlio o uno dei suoi figli (v. 8 π[α]ῖς κός). Il giovane menzionato al v. 8 non sembra solo: almeno un altro personaggio è infatti coinvolto nella storia (v. 12 κἄμφω: forse uno dei suoi fratelli, il padre oppure un amico o amante, per cui cf. *infra ad loc.*). Più complessa l'interpretazione a partire dal v. 10, che potrebbe conservare un verbo o un pronome alla 1sg. (μοι). Il contesto sembra essere di battaglia o di caccia, oppure entrambe (cf. ἐπι σκο[πὸν] e ὄζόν, possibili ai vv. 4 e 7, χ]ωρεῖ δ' ἐπ' αὐτόν al v. 9 e una forma di ἀμύλλομαι al v. 11); la spada menzionata al v. 10 fa tuttavia propendere, almeno in questa sezione, per l'ipotesi della battaglia.

I giovani sono quindi forse descritti mentre cacciano e poi, considerata la lunghezza di questa *rhēsis* (di cui è trasmessa solo una parte e che quindi doveva estendersi per un numero maggiore di versi), in una disperata difesa dalle frecce mortali di Apollo con armi e modalità di attacco inadeguate (compare qui l'accenno a una spada al v. 10; a questo 'attacco difensivo' si potrebbe anche riferire il χ]ωρεῖ δ' ἐπ' αὐτόν al v. 9, così come il verbo al v. 11). Considerati il contenuto del frammento e la morte di Anfione subito dopo la strage dei propri figli per come lo svolgersi dell'azione ci è riportato dalla *hypothesis* trasmessa da P.Oxy. LII 3653 (test. 1), è altamente probabile che il personaggio a cui questo racconto è qui rivolto sia Niobe, unico genitore sopravvissuto, la quale, in scena, sta ascoltando il racconto della morte dei propri figli maschi (e forse anche del marito) a opera di un messaggero (o di un personaggio che in questo caso ne assume le funzioni).

L'arrivo in scena del messaggero e il suo racconto si collocavano con molta probabilità nella prima parte della tragedia, e rappresentavano l'inizio della vendetta di Leto per mano dei figli, prima della morte delle figlie femmine. La *hypothesis* trasmessa da P.Oxy. LII 3653 testimonia questo procedere dell'azione (per maggiori dettagli sulla *dispositio fragmentorum* e la trama dell'opera, cf. introduzione generale).

Sulla base dei dettagli presenti nel testo e del resoconto della *hypothesis*, è definitivamente da accantonare il dubbio sul contesto del frammento sollevato da Barrett 1974, 188, che nota, sulla base dell'indicazione di un solo fanciullo, che «[e]vidently the events described are no part of the killing itself». Barrett nota che i termini riportati non spingono né verso un contesto di caccia né verso uno di battaglia, arrivando a commentare *per absurdum* che, se dovesse considerare il frammento per sé, riterrebbe una possibilità concreta la sua attribuzione a una *rhēsis* del *Meleagro* in cui si narra ad Altea la

caccia al cinghiale caledonio (ricordando anche che frammenti della stessa mano non necessariamente appartengono al medesimo rotolo). Accantonando la questione, di bassissima probabilità statistica, che uno solo dei cinque frammenti trasmessi da P.Grenf. II 6 (a) + P.Hibeh I 11 non appartenga al medesimo rotolo degli altri quattro, bisogna notare che, se si prendono in considerazione e si esaminano in maniera comparativa i dati derivanti dalla *hypothesis* della tragedia, i dettagli della trama riportati nella fonte del fr. 3, contestuale a questo racconto (per cui cf. *infra*), e i termini trasmessi da questo frammento, si è in grado di ricostruire, per questo caso, sia il contesto di caccia che quello di un tentativo di battaglia (o quantomeno di resistenza) a seguito dell'agguato di Apollo.

Dal punto di vista della costruzione della tragedia, il racconto dell'attacco a opera di Apollo dei figli di Niobe mentre si trovano a caccia fa il paio con la rappresentazione dell'uccisione delle figlie di Niobe a opera di Artemide, all'interno di una contestualizzazione strettamente correlata al genere dei due gruppi. Mentre infatti i primi si trovano a caccia e cercano di reagire instaurando una possibile battaglia con i mezzi che hanno a disposizione (cf. anche fr. 3), le seconde, invece, sono colte dalle frecce di Artemide all'interno della reggia mentre svolgono le loro faccende abituali e reagiscono con la fuga e la disperata ricerca di un riparo (e, in un caso, la supplica alla dea: cf. i fr. 4, 5 e 6).

Difficile sostenere l'ipotesi di Blass 1900, 99 secondo cui al v. 10 (per il filologo in metro lirico) Niobe, in preda al dolore per quello che ha appena sentito, chiederebbe una spada probabilmente per uccidersi. Indipendentemente dalla difficoltà di una richiesta del genere in bocca a un personaggio femminile in una tragedia, questa divisione di battute (e cambio di metro) non è necessaria se si prende in considerazione la ricostruzione della trama, che prevede un tentativo di battaglia tra i figli di Niobe (e in seguito Anfione) e Apollo, che potrebbe appunto prevedere la richiesta di una spada allo scopo di proteggersi e/o contrattaccare. A favore di quest'ultima interpretazione spinge anche il contenuto del fr. 3 (per cui cf. commento *ad loc.*), in cui un Niobide chiede aiuto a un *erastês* in quello che sembra appunto il momento dell'agguato/battaglia a opera di Apollo.

Metrica: il frammento riporta una porzione di testo in trimetri giambici, tutti frammentari. Da escludere l'inserimento, al loro interno, di singoli versi lirici, come proposto da Blass 1900, 99, il quale, all'interno di una sequenza continua in trimetri giambici, colloca due versi isolati in metro lirico (il v. 6, definito da Blass genericamente come «Lyrisch», e il v. 10, per la cui ricostruzione all'interno del frammento secondo Blass cf. *supra*). Il frustolo non conserva né il margine sinistro né quello destro, dettaglio che apre la strada a diverse ipotesi in merito al posizionamento dei termini conservati all'interno dei singoli versi.

L'opzione più probabile e che crea minori problemi dal punto di vista delle integrazioni delle lacune e dell'analisi del materiale è considerare che il frammento conservi la seconda parte dei trimetri giambici, proposta cursoriamente da Blass, che dà indicazione esatta solamente della ricostruzione dei vv. 8 e 11, unici per i quali indica una possibile ampiezza del verso negli spazi di lacuna di sinistra e di destra. In Blass 1900, 99, lo studioso ricostruisce la lacuna a sinistra del v. 8 come contenente il primo *metron* più l'elemento libero del secondo (× - - - × ]ηκϵ), lasciando nella lacuna a destra solo l'ultimo elemento del verso (in Blass 1897, 334, lo studioso indica invece solo la proposta di integrazione βέβ]ηκϵ), mentre interpreta il v. 11 come × - - - × - - - ]c ημλληc[ - - -.

Barrett 1974, 187, invece, ritiene che il testo conservi l'inizio dei trimetri, «with 1-2 letters lost on the left». Questa ipotesi crea allo studioso diversi problemi di ricostruzione dell'inizio dei termini nella lacuna a sinistra, dal momento che si trova a dover scartare una serie di integrazioni perché troppo brevi per lo spazio di una lettera che ha ipotizzato (che creerebbero quindi un verso iniziante troppo a destra rispetto agli altri), oppure perché troppo lunghe (che porterebbero al problema opposto, ossia un verso leggermente in *ekthesis*).

Barrett si trova quindi costretto a indicare una 'finestra' di circa 1 mm di variazione per l'inizio dei versi («it | is not possible, using letters of average size, to make it (*sc.* the margin) absolutely even, and I have found it necessary to assume that it varies within a belt 1 mm wide ... anything more than that would begin to look very untidy in a hand of this size. But there is obvious uncertainty here, especially as the writer shows a good deal of variation in letter and spacing», 1974, 188-9), e nota che, nonostante questo, il v. 12 si trova ulteriormente spostato a destra (circa 2 mm rispetto alla finestra ipotizzata dal filologo, e 3 mm rispetto all'inizio del verso precedente: cf. commento *ad loc.*). Questo problema lo porta a selezionare solo integrazioni possibili per la finestra da lui indicata e, anche all'interno di queste, a dover distinguere nel commento tra quelle che comunque inizierebbero troppo a sinistra (indicate con <), troppo a destra (indicate con >), e quelle centrate (indicate con | ) - fermo restando il grave problema posto dal v. 12.

Considerate queste due ipotesi, di cui la prima si ritiene senza dubbio più probabile, si presenta qui di seguito un'ipotesi di ricostruzione metrica del frammento (dei vv. 5-12, che conservano maggiore quantità di testo rispetto ai primi versi), con ove possibile l'indicazione di alcune possibili cesure e, in calce, l'esame di alcuni punti fondamentali riguardanti questa scansione:

		-----
		].[.].[
		ἴ]ππων [
		]ς γὰρ α[
		]πικκ.[
5	×- - -	]εμαλλογ[ - ×- - - ≍
	×- -	]ελεαι [ - - ×- - - ≍
	×- - - ×	]οξυν   [..]εα[ - ≍
	×- - - ×	]ηκε   π[α]ῖς còc εἰς κ[ - ≍
	×- - -	χ]ωρεῖ δ' ἐπ'   αὐτὸν.[ - ≍
10	×- - - ×	]χ.[.]ρε   μοι ξίφος.[ - ≍
	×- - -	v]ῆηκεc   ἡμιλλήc[ - ≍
	×- -	] κᾶμφω   ὄρα[ - - ×- - - ≍
		-----

Per i problemi della ricostruzione di Barrett, che pone il frammento a inizi di verso (posizioni 1-2), cf. il grave problema al v. 12 (che secondo la ricostruzione di Barrett doveva per forza iniziare con κᾶμφω, ma che risulterebbe eccessivamente spostato a destra rispetto al resto dell'allineamento, tanto da costringere Barrett a presupporre un problema del materiale in lacuna, cf. introduzione al fr. e commento al v. 12). In aggiunta, si presentano vari problemi posti dalla mancanza di integrazioni plausibili per la lacuna di sinistra, a causa dei quali lo studioso deve presupporre una sfasatura nell'allineamento del margine di sinistra di circa 1 mm, e che comunque non gli permette, con le sue ipotesi di integrazione, di ricostruire un margine sinistro allineato neanche all'interno di questa sfasatura (cf. *supra*). Inoltre, il v. 7 difficilmente può contenere solo una sillaba prima di ]οξυν.

La ricostruzione qui proposta risolve il grave problema posto dal v. 12 e il dubbio posto dalla sequenza conservata al v. 7 se si trovasse a inizio verso, oltre a restituire una scansione compatibile con tutte le sequenze di testo conservate e a evitare il problema della mancanza di integrazioni possibili nella lacuna di sinistra.

Inoltre, questa ricostruzione permette di allargare il campo a ulteriori ipotesi e proposte di interpretazione e integrazione: per esempio, al v. 5, se si ipotizzasse di leggere μᾶλλον, l'avverbio si troverebbe in una delle due posizioni in cui compare sempre in tragedia (in questo caso posizione 6) e subito prima della cesura; al v. 9 la lacuna comincia con un termine iniziante per vocale, rispettando quindi la legge di Porson; il v. 10 conserva probabilmente una consonante dopo ξίφος, che chiude la sillaba finale; il v. 12, così ricostruito, presenta una soluzione del primo elemento lungo del secondo *metron* in ὄρα (scansione alternativa: ×- - - ] κᾶμφω ὄρα[ - ×- - - ≍, con *a* breve derivato dalla soluzione dell'ultimo *longum* del secondo *metron*, che però farebbe perdere la cesura dopo κᾶμφω).

Non creerebbero problemi la cesura su preposizione del v. 9 né la cesura prima di enclitica al v. 10, entrambe presenti in tragedia (sul trimetro giambico nelle opere di Sofocle, cf. in particolare Schein 1979, 35-50, con le tabelle alle pp. 64-83). Per la cesura al v. 9, a seguito di di pospositiva + prepositiva, cf. Eur. *Hel.* 267 ὅστις μὲν οὖν ἐς | μίαν ἀποβλέπων τύχην, che presenta pospositiva + prepositiva subito prima della cesura pentemimere, con discussione in Martinelli 1995, 98 e nota 81 (senza contare che al v. 9 lo spazio nella lacuna a sinistra potrebbe permettere la presenza di una tritemimere in lacuna).

Da escludere l'ipotesi di uno spostamento del testo conservato a partire dalle posizioni 3 e 4 (quindi non all'inizio dei trimetri, come suppone Barrett, ma sul secondo e terzo elemento del primo *metron*): questa ricostruzione creerebbe una scansione incorretta ai vv. 9 e 12.

2 ἵππων: Considerato il μ finale del termine nella trascrizione dello scriba, il sostantivo doveva necessariamente essere seguito da un termine cominciante per consonante labiale. In generale, per la pratica di cacciare a cavallo, cf. le testimonianze iconografiche databili fin dal VI sec. a.C., come per es. la decorazione secondaria di una *hydria* a figure nere, in cui è rappresentata una caccia al cinghiale (provenienza attica, ritrovata a Vulci; tardo VI sec. a.C.; Londra, British Museum inv. B 304, 1103.82; attribuita al Pittore di Antimene; *ABV* 266 nr. 4; Anderson 1961, tav. 16), il coperchio di un'anfora di tipo B che rappresenta, a figure nere, una caccia al cervo (provenienza attica, ritrovata a Vulci; terzo quarto del VI sec. a.C.; Londra, British Museum inv. B 147; *ABV* 135 nr. 44; Anderson 1961, tav. 30b), oppure la decorazione secondaria di una *hydria* a figure nere che ritrae sempre cacciatori di un cervo a cavallo (provenienza attica, 530-520 a.C. circa; Parigi, Musée du Louvre inv. F 294; attribuita al Pittore di Lisipide; *ABV* 256 nr. 18; Anderson 1961, tav. 31c). Per quanto riguarda le testimonianze letterarie di natura tecnica, nel *Cinegetico*, (Pseudo?) Senofonte non indica mai la presenza di cavalli (cf. 6.11-12, omissione che Radermacher 1896 e 1897 ritiene uno dei dati fondamentali a favore della non attribuzione dell'opera a Senofonte), anche nel caso di caccia ad animali di grande stazza come cerbiatti e cervi (9.1-10) oppure cinghiali (10.1-9), o addirittura di grandi felini e orsi (11.1-4), e loda la capacità di portare a piedi armi anche pesanti per il percorso necessario per la caccia (12.1-2). Nel trattato *Sulla cavalleria*, invece, Senofonte cita la caccia vera e propria a cavallo come esercizio di equitazione nel caso di presenza di grandi prede e su terreni adatti (cf. Xen. *Eq.* 8.10, con l'analisi Anderson 1961, 98-109 e per es., per la descrizione di pratiche persiane di caccia a cavallo all'interno di *paradeisoi*, *An.* 1.2.7; *Cyr.* 1.13.14).

In questo punto del frammento, l'allusione a cavalli (senza purtroppo maggiore contestualizzazione, data l'esiguità del testo conservato) può indicare sia che la caccia in questione venisse svolta direttamente



in sella, sia che i Niobidi fossero arrivati a cavallo sul monte Citerone, luogo della caccia e dell'agguato di Apollo, per poi proseguire la caccia a piedi. Barrett 1974, 188 nota 1 propende per la seconda ipotesi, dal momento che, a suo parere, la caccia a cavallo sarebbe stata impossibile sul Citerone. Lo studioso ipotizza quindi che i Niobidi si fossero serviti degli animali «simply to get there ... ; or they may ... be hunting in more open ground». Data l'esiguità del testo qui conservato, entrambe le interpretazioni sono possibili. Ci si trova infatti in una *rhēsis*, in cui gli avvenimenti sono solitamente descritti secondo immagini topiche (spesso non completamente coerenti o verosimili) e aderenti al mito e alle aspettative che il pubblico possiede in merito a quest'ultimo, ragioni per le quali non risulterebbero particolarmente problematici né un anacronismo né una mancanza di verosimiglianza come una caccia a cavallo su un monte. Da notare, per esempio, la testimonianza riportata da un epigramma attribuito a Perse databile al IV sec. a.C. (AP 6.112), in cui si descrive l'uccisione di tre cervi direttamente da cavallo sulle montagne dell'Arcadia (τρεῖς ἄφατοι κεράεσσιν ὑπ' αἰθούσαις τοι, Ἄπολλον, | ἄγκεινται κεφαλαὶ Μαιναλίων ἐλάφων, | ἄς ἔλον ἐξ ἵππων Ἰγυγερό† χέρε Δαίλοχος τε | καὶ Προμένης, ἀγαθοῦ τέκνα Λεοντιάδου), oppure la descrizione nello *Ione* euripideo di βαρβάρων ὑφάσματα che raffigurano battaglie contro navi greche, uomini mostruosi e cacce a cavallo di cervi (oltre a cacce, non specificate, contro leoni selvaggi: 1160-2 εὐηρέτους ναὺς ἀντίαις Ἑλληνίδων | καὶ μισόθηρας φώτας ἰππείας τ' ἄγρας | ἐλάφων λεόντων τ' ἀγρίων θηράματα). Inoltre, esistono alcune rappresentazioni artistiche dell'uccisione dei Niobidi (o della loro caccia precedente all'agguato di Apollo) di età romana in cui i giovani sono rappresentati direttamente a cavallo, anche se queste testimonianze riflettono probabilmente l'immaginario venatorio del pubblico per cui sono state prodotte. Alcuni esempi di quest'ultimo tipo di rappresentazione sono un dipinto murale proveniente dalla Casa del Marinaio a Pompei (Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. 111479; prima metà I sec. a.C., forse derivante da modello ellenistico; *LIMC* s.v. «Niobidai» 14; Cook 1964, 49 nr. 22), raffigurante i Niobidi a caccia in groppa o accanto ai propri cavalli, e due rilievi su sarcofago, di periodo molto vicino, in cui i figli di Niobe sono di nuovo rappresentati a cavallo (Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano inv. 1047; 130-140 d.C.; *LIMC* s.v. «Niobidai» 32a; Cook 1964, nr. 32 [1]; Venezia, Museo Archeologico Nazionale, inv. M 24; 150-170 d.C.; *LIMC* s.v. «Niobidai» 32b; Cook 1964, nr. 32 [2]). A questi si può probabilmente aggiungere una delle decorazioni frontonali di terracotta rinvenute a Luni (Firenze, Museo Archeologico Nazionale; II sec. a.C.; *LIMC* s.v. «Niobidai» 53; Cook 1964, nr. 21) che rappresenta una figura maschile a cavallo nell'atto di cadere a terra, identificata come un Niobide che sta cadendo dopo essere stato colpito da Apollo (Firenze, Museo Archeologico Nazionale; II sec. a.C.; *LIMC* s.v. «Niobidai» 53; Cook 1964, nr. 21).

4 ]πικκ[.]: una buona interpretazione della sequenza è rappresentata da ἐ]πὶ σκοπ[όν (Barrett), che ben si accorderebbe con il contesto di caccia/battaglia del frammento se al secondo termine si attribuisce il significato di ‘bersaglio’. σκοπός è attestato in tragedia con questo valore: cf. per es. Aesch. *Ag.* 628 (ἔκυρσας ὄστε τοζότης ἄκρος σκοποῦ, | μακρὸν δὲ πῆμα ζυντόμως ἐφημίω) e Soph. *Ant.* 1033 (ὦ πρέσβυ, πάντες ὄστε τοζόται σκοποῦ | τοξεύετ’ ἀνδρὸς τοῦδε). Il termine ricorre inoltre, soprattutto in prosa ma anche in poesia, assieme a ἐπί (cf. per es., in merito alle attestazioni poetiche, Theoc. 24.107 τόζον δ’ ἐντανύσαι καὶ ἐπὶ σκοπὸν εἶναι οἰκτόν | Εὐρυτος ἐκ πατέρων μεγάλας ἀφνειὸς ἀρούραις e, con significato e costruzione più lontani da quella qui ipotizzata, Hes. fr. 294.1 M-W καὶ οἱ ἐπὶ σκοπὸν Ἄργον ἴει κρατερόν τε μέγαν τε | τέτρασιν ὀφθαλμοῖσιν ὀρώμενον ἔνθα καὶ ἔνθα). Se si interpreta la sequenza come un unico termine, si restringe il campo quasi esclusivamente a una forma di ἐπίσκοπος (Barrett), termine che compare nel lessico tragico e più in particolare sofocleo nel suo significato più comune di ‘overseer, guardian’ (*LSJ* s.v. «ἐπίσκοπος» A.1): cf. per es. Soph. *Ant.* 217 (ἀλλ’ εἴς’ ἐτοῖμοι τοῦ νεκροῦ γ’ ἐπίσκοποι, Creonte allude alle guardie che ha posto a controllo del cadavere di Polinice); 1148 (νυχίων | φεγμάτων ἐπίσκοπε, invocazione a Dioniso da parte del coro); *OC* 112 (σίγα. πορεύονται γὰρ οἶδε δὴ τινες | χρόνῳ παλαιοί, cῆς ἔδρας ἐπίσκοποι, Antigone nota l’arrivo del coro). Sofocle impiega anche ἐπίσκοπος con valore di aggettivo in *Ai.* 976 (σίγησον· αὐδὴν γὰρ δοκῶ Τεύκρου κλύειν | βοῶντος ἄτης τῆςδ’ ἐπίσκοπον μέλος, il coro indica l’arrivo di Teucro), che *LSJ* s.v. «ἐπίσκοπος» B traduce con ‘having regard to the calamity’ (cf. anche Ellendt s.v.). Se invece si separa la reggenza del secondo termine dalla preposizione (ritenendola per es. posposta o in tmesi con un verbo), è anche possibile interpretare σκοπός (o una sua forma) come ‘avanguardia, vedetta, guardia/guardiano’, possibile sia in un contesto di caccia che in un contesto di battaglia (il termine compare spesso con significati legati a questi campi semantici in tragedia: cf. per es., per citare solo le attestazioni sicure, Aesch. *Sept.* 36; *Suppl.* 381; Soph. *Ai.* 945; *Ant.* 215; *Phil.* 125; *OC* 35; 297; 1096; *Eur. Her.* 337; *El.* 354; *Tro.* 956; *Hel.* 1174; [*Rh.*] 557). Quasi certamente da scartare forme di ἐπισκοτ- oppure di ἐπισκεπ-, mai attestate nel lessico tragico. Il primo termine è emendato in Aesch. *Ch.* 61 (ρόπα δ’ ἐπισκοπεῖ δίκας | ταχεῖα τοῖς μὲν ἐν φάει) da O. Müller (e accettato a testo da West), il quale corregge in ἐπισκοτεῖ il tradito ἐπισκοπεῖ (correzione non accolta da Page; cf. anche, ugualmente contrari, Garvie 1986, 63 e Brown 2018, 185).

6 ]ελει[.]: per la prima parte della sequenza di lettere sono state proposte come possibili integrazioni μ]έλει (Blass 1900, 99) e τ]έλει (Barrett). Sia μ]έλει che τ]έλει sono propri del lessico tragico, ma il primo (da intendere secondo Blass con il significato di ‘unhappy, miserable’, *LSJ* s.v. II) si trova quasi esclusivamente in passi lirici e,

quando in trimetri, spesso nell'espressione ὦ μέλεος e soprattutto mai nell'uso di Sofocle: cf. per es., solo per i passi in trimetri, Eur. *Or.* 90, 447, 671, 1029 (tutti con ὦ μέλεος); *Pho.* 869 (πόσιν τ' ἔφουσε μητρί μέλεον Οἰδίπουν, verso ritenuto all'interno di una sequenza interpolata da Fraenkel 1963 [vv. 869-80; 886-90] e Reeve 1972, 458-9 [vv. 868-90], seguiti da Diggle 1994, 131-2, che espunge i vv. 868-80 e 886-90 e cita in apparato altri studiosi che hanno espunto queste sequenze o parti di esse; i versi sono tuttavia probabilmente tutti da mantenere, cf. Mastronarde 1994, 400-1 e 406); fr. 517 Kn. (Μελέαγρε, μελέαν γάρ ποτ' ἀγρεύεις ἄγραν, gioco di parole con il nome del protagonista). Un problema simile comporta anche τέλεος, che compare prevalentemente in passi non in trimetri giambici (in cui di solito compare la forma τέλειος), se si eccettua Eur. *Ion* 1419 (οὐ τέλεον, οἶον δ' ἐκδίδαγμα κερκίδος) e che, in questa forma, non sembra comparire mai nel lessico sofocleo. L'unica possibile eccezione, comunque in metro lirico, potrebbe essere rappresentata da *Tr.* 948 (πότερα μέλεα περαιτέρω), in cui Lazt trasmettono τέλεα (mentre K τὰ τελευταῖα), emendato in μέλεα da Musgrave e accettato in questa forma da Lloyd-Jones e Wilson.

8 ]ηκε π[α]ϋς còc εἰς κ[: in merito alla presenza di una lettera riscritta lungo il margine destro di frattura, ipotizzata da Barrett ma non coerente con l'uso di correzione dello scriba né con le tracce conservate, cf. trascrizione e descrizione del papiro nell'introduzione generale.

]ηκε: considerate la possibile citazione di un'arma appuntita, se così si interpreta la sequenza ]οξυν[ al v. 7, e l'ipotesi di interpretazione del v. 9 come χ]ωρεῖ δ' ἐπ' αὐτόν, le proposte di integrazione per il primo termine conservato proposte da Barrett, ἔθ]ηκε ο δι]ηκε, e da Blass 1897, 334, βέβ]ηκε, paiono tutte possibili, sebbene si lasci aperta la strada, soprattutto se si considera che queste lettere non coincidano con una sequenza molto vicina all'inizio del verso, ad altre forme verbali alla 3sg. ἔθ]ηκε, per sua natura, permette di postulare un'ampia serie di significati e reggenze, sebbene forse sia poco chiara una sua possibile correlazione con un eventuale εἰς (più che di moto, qui di fine?). Si possono considerare vari supplementi con forme di ἦμι e forme di ἦκω, nessuno estremamente convincente dal punto di vista sintattico e dell'inserimento nel contesto: si esplorerà di seguito una serie di possibilità correlate ai due verbi in questione. Una possibilità è ipotizzare la presenza di una forma di uno dei due verbi preceduta da διά: per forme derivate da ἦκω, cf. per es. Aesch. *Pers.* 505 (φλέγων γὰρ ἀγαῖς λαμπρὸς ἡλίου κύκλος | μέγον πόρον διήκε θερμαίων φλογί), passo per cui *LSJ* s.v. glossa il verbo con 'pass over'; *Ag.* 476 (πυρὸς δ' ὑπ' εὐαγγέλου | πόλιν διήκει θοά | βάσις); *Sept.* 900 (διήκει δὲ καὶ πόλιν τόνος), due casi (in metro lirico) in cui il valore del termine è 'diffondersi'; Soph. *OC* 306 (τὸ cόν | ὄνομα διήκει πάντας); Eur. fr. 757.876 Kn. (cῶφρον γὰρ ὄμμα τοῦμὸν Ἑλλήνων λόγος | πολὺς

διήκει), con costruzione opposta rispetto al passo sofocleo. Per il composto di ἦμι, cf. invece Soph. *OC* 963 (ἄστις φόνους μοι καὶ γάμους καὶ συμφοράς | τοῦ σοῦ διήκας στόματος) ed Eur. *Pho.* 1092 (ἐπεὶ Κρέοντος παῖς ὁ γῆς ὑπερθανόν | πύργων ἐπ’ ἄκρων στὰς μελάνδεται ξίφος | λαμῶν διήκει), riferito a una persona, qui il figlio di Creonte, nell’atto di trafiggersi la gola con una spada, significato che forse compare anche al v. 1398 (ὁ πρόσθε τρωθεὶς ἴστέρνα Πολυνεΐκου βία | διήκε λόγχην), detto di Eteocle che trafigge Polinice, nonostante le *crucis* legate soprattutto alla reggenza del verbo (da notare che M omette βία e lo scolio al passo glossa λείπει ἢ εἰς; per l’analisi del passo, cf. Mastronarde 1994, 539-40). Se si considerano questi ultimi due passi euripidei e il significato che il verbo lì assume (reso da Mastronarde con ‘thrust toward’, nonostante i dubbi sulla reggenza con doppio accusativo che lo studioso solleva per 1092, cf. Mastronarde 1994, 452), il verbo nel verso qui esaminato potrebbe riferirsi all’atto (o al tentativo) da parte di un Niobide di trafiggere una preda (o una vittima) con un’arma, sebbene gli esempi sopra citati non presentino, come invece compare qui, la preposizione ἐς/εἰς. Da tenere in considerazione anche la possibile integrazione ἐφήκει, che se derivata da ἐφήμι ben si inserirebbe nel contesto e che compare in tragedia nella forma qui ipotizzata, anche con la presenza di ἐς/εἰς. Cf. per es. Eur. *Her.* 393 (πεδία μὲν οὖν γῆς ἐς τὰδ’ οὐκ ἐφήκέ πω | στρατόν); *Cycl.* 404 (τὰ δ’ ἐς λέβητ’ ἐφήκεν ἔψεσθαι μέλη), entrambi con ἐς (per questa reggenza, cf. anche Eur. *Andr.* 954 ἄγαν ἐφήκας γλώσσαν ἐς τὸ κύμυτον); Aesch. *Sept.* 786 (τέκνοις δ’ ἀρχαίαις | ἐφήκεν ἐπίκοτος τροφᾶς); Soph. *Ai.* 1297 (λαβὼν ἐπακτὸν ἄνδρ’ ὁ φιτύκας πατήρ | ἐφήκεν ἑλλοῖς ἰχθύσιν διαφθοράν); Eur. *Med.* 373 (τήνδ’ ἐφήκεν ἡμέραν | μείναι μ’). Nel caso di ἐφήκω, che possiede solitamente già valore risultativo di ‘to have arrived’ (*LSJ* s.v.), la forma qui ipotizzata sarebbe più complicata da postulare, anche se va notato che il verbo è proprio dell’uso soprattutto sofocleo: cf. per es. *Ai.* 34 (καιρὸν δ’ ἐφήκεις); *El.* 304 (ἐγὼ δ’ Ὅρεττην τῶνδε προσμένους’ ἀεὶ | παυστήρ’ ἐφήξειν ἢ τάλαιν’ ἀπόλλυμαι); *Ant.* 1257 (καὶ μὴν ὄδ’ ἀναξ αὐτὸς ἐφήκει). Due alternative sono rappresentate dalle forme ἀνήκει e ἀφήκει. Nel primo caso, derivano da ἀνίημι (con il significato di ‘send up’, ‘send forth’, ‘let go’, ‘loosen’ *et sim.*, cf. *LSJ* s.v.) Aesch. *Suppl.* 266 (τὰ δὲ παλαιῶν αἰμάτων μιάμασιν | χρανθεῖς’ ἀνήκει γαῖα ἡμνηταῖα ἄκητ’, | δρακονθόμιλον δυσμενῆ ξυνοικίαν); Soph. fr. \*401.2 R (κυὸς μέγιστον χρῆμ’ ἐπ’ Οἰνέως γύαις | ἀνήκει Λητοῦς παῖς ἐκηβόλος θεά); Eur. *Suppl.* 1042 (ἐπεὶ δ’ ἐγὼ | φυλακὰς ἀνήκα τοῖς παρεστῶσιν κακοῖς); *Pho.* 940 (Γῆν, ἣ ποθ’ ἡμῖν χρυσοπήληκα στάχυν | Σπαρτῶν ἀνήκεν); *Ba.* 448 (κλῆδὲς τ’ ἀνήκαν θύρετρ’ ἄνευ θνητῆς χερός); 766 (κρήνας ἐπ’ αὐτὰς ἄς ἀνήκ’ αὐταῖς θεός). Da ἀνήκω deriva un solo passo, però sofocleo: *Tr.* 1018 (ἰγ., ὃ παῖ τοῦδ’ ἀνδρός, τοῦργον τόδε μεῖζον ἀνήκει | ἦ κατ’ ἐμὰν ῥώμαν). Nel secondo caso, le occorrenze derivano tutte da ἀφίημι (‘send forth’, ‘send away’ *et sim.*, cf. *LSJ* s.v.): cf. Soph. *OT* 1177 (πῶς δῆτ’ ἀφήκας τῷ γέροντι τῷδε κύ;); *Ant.* 1085 (ὄστε τοζότης | ἀφήκα θυμῷ

καρδίας τοξεύματα | βέβαια); *Phil.* 1349 (κοῦκ ἀφήκακ εἰς Ἴδου μολεῖν); *Eur. Her.* 1012 (πόλις τ' ἀφήκε σωφρονοῦσα); 1027 (τήνδε δὲ πόλιν, | ἐπεὶ μ' ἀφήκε καὶ κατηδέσθη κτανεῖν, | χρησιμῶ παλαιῶ Λοξίου δωρήσομαι); *Hec.* 571 (ἐπεὶ δ' ἀφήκε πνεῦμα θανατίμω σφαγῇ); 797 (τύμβου δ', εἰ κτανεῖν ἐβούλετο, | οὐκ ἤξιώσεν ἀλλ' ἀφήκε πόντιον; per la discussione in merito all'espunzione di questi versi, cf., con opinioni diverse, Matthiesen 2010, 354 e Battezzato 2018, 176-7); *Tro.* 1135 (δὲ πεσῶν ἐκ τειχέων | ψυχὴν ἀφήκεν Ἔκτορος τοῦ σοῦ γόνος); *Ion* 47 (οἴκτω δ' ἀφήκεν ὠμότητα); *Hel.* 7 (ἐπειδὴ λέκτρ' ἀφήκεν Αἰακοῦ); 1431 (οὐ γὰρ ἐνθάδε | ψυχὴν ἀφήκε Μενέλεως); *Pho.* 1401 (λαβὼν δ' ἀφήκε μάρμαρον πέτρον); 1440 (φωνὴν μὲν οὐκ ἀφήκεν); fr. 481.8 Kn. (πτόρθον δ' ἀφήκεν ἄλλον εἰς ἄλλην πόλιν). Da non escludere anche la forma non composta ἦκε, anche in questo caso come derivante da ἦμι oppure da ἦκω: solo per la forma qui ipotizzata cf. per es., da ἦμι, *Soph. Tr.* 273 (ἀπ' ἄκρας ἦκε πυργώδους πλακόσ); 567 (γὰρ Ζηνὸς εὐθὺς παῖς ἐπιστρέψας χερσὶν | ἦκεν κομίτην ἰόν); *Eur. Med.* 1176 (εἶτ' ἀντίμολπον ἦκεν ὀλολυγῆς μέγαν | κοικυτόν); *Pho.* 1364 (βλέψας δ' ἐς Ἄργος ἦκε Πολυνείκης ἀράς); [Aesch.] *PV* 154 (εἰ γὰρ μ' ὑπὸ γῆν νέρθεν θ' Ἴδου | τοῦ νεκροδέγμονος εἰς ἀπέραντον | Τάρταρον ἦκεν | δεσμοῖς ἀλύτοις ἀγρίως πελάσας); da ἦκω, *Soph. Ai.* 1116 (πρὸς ταῦτα πλείους δεῦρο κήρυκας λαβὼν | καὶ τὸν στρατηγὸν ἦκε); *OC* 738 (οὐνεχ' ἦκέ μοι γένοι | τὰ τοῦδε πενθεῖν πῆματ' εἰς πλείστον πόλεως); *Eur.* fr. 1132.50 Kn. (*Danae*, nella sezione 'dubia et spuria', τίς ὁ καινοτρόπος οὗτος μῦθος | κατ' ἐμὰν ἦκεν ἀκουάν;). Anche l'integrazione di Blass βέβηκε si attaglierebbe al contesto, in questo caso in riferimento a un movimento (o alla morte) di un Niobide. La descrizione di un movimento, o di una serie di movimenti, forse dovuti alla concitazione del punto qui narrato, appare testimoniata anche dal v. 9 (χ)ωρεῖ δ' ἐπ' αὐτόν) e qui si legherebbe anche alla probabile presenza di εἰς subito dopo il soggetto: un movimento quindi di allontanamento verso qualcosa/qualcuno/qualche altro luogo? Il verbo, in questa forma, è proprio del lessico sofocleo e in generale tragico, con valore di allontanamento (solitamente con sfumatura risultativa): cf. per es., per citare i casi in Sofocle, *OT* 1073 (τί ποτε βέβηκεν, Οἰδίπους, ὕτ' ἀγρίας | ἄξασα λύτης ἠ γυνή); *Ant.* 246 (τὸν νεκρὸν τις ἀρτίως | θάψας βέβηκε); 766 (ἀνὴρ, ἄναξ, βέβηκεν ἐξ ὀργῆς ταχύς); 1091 (ἀνὴρ, ἄναξ, βέβηκε δεινὰ θεσπίας); *Tr.* 41 (κεῖνος δ' ὅπου | βέβηκεν οὐδεὶς οἶδε); 874 (βέβηκε Δηάνειρα τὴν πανυστάτην | ὁδὼν ἀπασῶν ἐξ ἀκινήτου ποδός); *OC* 81 (ὦ τέκνον, ἦ βέβηκεν ἡμῖν ὁ ξένος); 82 (βέβηκεν, ὅτε πᾶν ἐν ἠχύρω, πάτερ, | ἕξεσι φωνεῖν, ὡς ἐμοῦ μόνης πέλας); 613 (καὶ πνεῦμα ταῦτὸν οὔ ποτ' οὔτ' ἐν ἀνδράσιν | φίλοις βέβηκεν οὔτε πρὸς πόλιν πόλει); 1678 (Χο. βέβηκεν; Αν. ὡς μάλιστ' ἂν ἐν πόθῳ λάβοις). Sebbene il verbo, per via del suo significato, si trovi di solito, quando è espressa, con un'indicazione di moto da luogo o di allontanamento, compare tuttavia in alcuni casi la menzione del luogo (figurato o meno) verso cui il soggetto si reca, dettaglio che potrebbe spiegare la possibile presenza nel verso di εἰς: cf. per es. *Eur. Pho.* 596 (ἐγγύς, οὐ πρόσω βέβηκεν); 862 (βασιλεὺς μὲν οὖν βέβηκε

κομηθεὶς ὄπλοις | ἤδη πρὸς ἀλκὴν Ἑτεοκλῆς Μυκηνίδα); *Or.* 1165 (αὐτὴ βέβηκε πρὸς Κλυταμῆτρας τάφον); [*Rh.*] 577 (μῶν λόχος βέβηκε ποι).

9 χ]ωρεῖ δ' ἐπ' αὐτόν: Barrett 1974, 190 commenta l'ultimo termine dell'espressione con «animal? or man?», lasciando aperta la possibilità che si alluda qui all'avventarsi non contro una bestia. L'alternativa esclude tuttavia che il termine si possa riferire a un dio, possibilità altrettanto interessante se si considera che questo punto della *rhēsis* non descriva più la caccia dei Niobidi (ipotesi che farebbe propendere per un animale) ma si concentri sull'attacco di Apollo e quindi il disperato tentativo di difesa da parte dei Niobidi contro quest'ultimo (cf. introduzione al fr.). In quest'ultimo caso, αὐτόν potrebbe quindi riferirsi a un possibile assalto di un Niobide (o di Anfione?) contro il dio piuttosto che viceversa, dal momento che il verbo indica un movimento che mal descriverebbe Apollo, che sta probabilmente attaccando (quindi dalla distanza) i Niobidi con arco e frecce. Considerato il contesto del fr. 3, in cui un *erastēs* di un Niobide è chiamato in aiuto durante l'attacco di Apollo (cf. introduzione al fr.), non è totalmente da escludersi che qui si faccia riferimento a un avvicinamento (di un Niobide in aiuto di un altro? di un compagno o amico di un Niobide?), e non a un assalto, considerando sempre χωρεῖ nel suo significato di 'go forward, advance' (cf. *LSJ* s.v. «χωρέω» II) ma interpretando diversamente la preposizione ἐπί.

10 ]γ . [ . ]ρε μοι ξίφος . [ : il verso, che contiene probabilmente un pronome alla 1sg. (μοι), è stato interpretato in maniera diversa dagli studiosi. Barrett 1974, 190-1 attribuisce il verso sempre al messaggero, che starebbe qui citando in discorso diretto una richiesta di aiuto di uno dei Niobidi (cf. anche la forma di ἀμιλλάομαι al v. 11, per cui cf. commento *ad loc.*). Proprio la presenza di discorso diretto all'interno della *rhēsis* aveva convinto Blass 1900, 99 a ipotizzare un'interruzione di quest'ultima da parte di Niobe, la quale (secondo lo studioso in metro lirico) starebbe chiedendo, in un accesso di dolore, che le venga portata una spada per togliersi la vita (Pearson 1917, 2: 100 accetta questa interpretazione e legge anche il verso successivo come il prosieguo del lamento di Niobe: cf. commento al v. 11). Questa ipotesi complica la narrazione introducendo quello che sembra un unico verso lirico, e nasce, secondo Blass, dall'impossibilità di avere un discorso diretto all'interno della narrazione. La prassi delle *rhēseis* tragiche prevede tuttavia inserimenti di discorsi diretti riportati dal messaggero come tali. Tra i molti esempi, cf. in particolare le inserzioni nella *rhēsis* del messaggero che racconta dell'uccisione dei propri figli da parte di Eracle nell'omonima tragedia euripidea, passo che può essere messo in relazione a questo momento della *Niobe* ma anche alla successiva uccisione delle figlie femmine nello spazio retroscenico (cf. più estesamente commento a fr. 4.6). Nell'*Eracle*, le

inserzioni di discorso diretto all'interno del racconto della strage a opera del protagonista sono molte, di varia lunghezza e pronunciate da personaggi diversi: cf. in particolare i vv. 936-46 (discorso di Eracle impazzito); 952 (i servi si domandano cosa succeda al padrone); 964-5 (Anfitrione a Eracle); 975 (Alcmena a Eracle); 983-4 (Eracle prosegue nel proprio delirio); 988-9 (un figlio prega Eracle di non ucciderlo). Oltretutto, anche il fr. 3 della *Niobe* stessa, che riporta quella che sembra una richiesta di aiuto pronunciata da parte di un Niobide a un *erastēs* sempre all'interno della narrazione di questa strage, trasmette con alta probabilità parte di un discorso diretto (cf. introduzione al fr. e commento *ad loc.*). Barrett interpreta la prima parte della sequenza di lettere conservata come ἄ]γε[ι]ρε/ἦ]γε[ι]ρε, propendendo per l'imperativo di ἀγείρω da collegare a μοι in quella che sarebbe una richiesta di aiuto, con il valore di 'rally (to my aid)', ipotizzando che qui il Niobide si stia rivolgendo al padre, secondo la sua ricostruzione *e.g.* dei vv. 9-10 'ὦ πάτερ', βοῶν, 'φίλους | ἄγερέ μοι' (con ὦ forse conservato dalla traccia presente lungo il margine di lacuna del v. 9). Lo studioso giudica il significato che lui stesso presuppone «unexpected» (Barrett 1974, 191), dal momento che, a suo parere, il valore di ἀγείρω indica un riunirsi prima dell'inizio dell'azione e di solito si riferisce a un esercito e non a un'azione di caccia (per cui è costretto a citare *e.g.* Hom. *Il.* 9.544 πολλέων ἐκ πολλίων θηρήτορας ἄνδρας ἀγείρας | καὶ κύνας; per il significato di riunire un esercito per la battaglia, attestato in tragedia, cf. invece per es. Soph. *El.* 695 τοῦ τὸ κλεινὸν Ἑλλάδος | Ἀγαμέμνονος στρατεύμ' ἀγείραντός ποτε; OC 1306 τὸν ἐπτάλοχον ἐς Θήβας στόλον | ἔξὸν τοῖσδ' ἀγείρας). La ricostruzione non pare tuttavia problematica se si considera, a differenza di quello che ritiene Barrett, che in questo punto della narrazione non si descriva più la caccia vera e propria quanto una battaglia (o un tentativo di battaglia) contro Apollo, che avrebbe quindi già teso l'agguato ai Niobidi. Se si ricostruisce questa parte della *rhēsis* secondo questo sviluppo della narrazione, il verbo potrebbe benissimo attagliarsi al contesto con il significato di riunire o richiamare persone (con μοι dativo etico o di vantaggio?) in vista della battaglia che sta avvenendo o sta per cominciare, oppure di riunire oggetti necessari alla battaglia, come per esempio armi adatte (anche questo valore è attestato in tragedia: cf. per es. Aesch. *Ch.* 638 τί τῶνδ' (sc. λόγων) οὐκ ἐνδίκως ἀγείρω; Eur. *Hec.* 615 κόμμον γ' ἀγείρας' αἰχμαλωτίδων πάρα; per questi due significati, cf. *LSJ* s.v. «ἀγείρω»). Il merito al destinatario di questo appello, non è per forza necessario ipotizzare che si debba trattare di Anfione, come propone Barrett: non è da escludere infatti che il Niobide si rivolga a un fratello oppure, come testimonia dal fr. 3, a un amante, tutti personaggi che, nella narrazione di questa *rhēsis*, paiono presenti durante la battuta di caccia. In merito al modo del verbo, oltre all'imperativo si deve ritenere possibile anche una forma di indicativo, la quale tuttavia, come nota Barrett,

sia con il valore di ‘aroused’ che con quello di ‘gathered’ risulterebbe meno pregnante in un possibile discorso diretto all’interno della narrazione, soprattutto se, come fa lo studioso, si considera che dopo ξίφος sia presente un τε (eliso). Per questo motivo, e per il fatto che ritiene non possibile ἔ]γξ[ι]ρξ, che lascerebbe troppo spazio a sinistra nel caso di integrazioni di una sola lettera (ma cf. l’introduzione al fr.), Barrett non prende in altrettanta considerazione una forma di ἐγείρω, forse più difficile da inserire nel contesto rispetto ad ἀγείρω ma tuttavia ben attestata nel lessico tragico, anche all’imperativo (a differenza di ἀγείρω), modo che forse è preferibile all’interno di questo discorso diretto: cf. per es., per citare solo le occorrenze del verbo all’imperativo, Eur. fr. 693 Kn. (<x – – – x> εἶα δῆ, φίλον ξύλον, | ἔγειρέ μοι σεαυτὸ καὶ γίγνου θρασύ), con presenza anche del dativo μοι; Aesch. *Eum.* 140 (ἔγειρ’, ἔγειρε καὶ σὺ τήνδ’, ἐγὼ δὲ σέ); Eur. *El.* 125 (ἴθι τὸν αὐτὸν ἔγειρε γόνον); *IA* 624 (ἔγειρ’ ἀδελφῆς ἐφ’ ὑμέναιον εὐτυχῶς), mentre, al plurale, Soph. *OC* 1778 (ἀλλ’ ἀποπαύετε μῆδ’ ἐπὶ πλείω | θρήνον ἐγείρετε); Eur. *HF* 1051 (ἐκατέρω πρόβατε, μῆ | κτυπεῖτε, μῆ βοᾶτε, μῆ | τὸν εὐδι’ ἰαύονθ’ | ὑπνώδεά τ’ εὐνάς | ἐγείρετε); *Or.* 1353b (ἰὼ ἰὼ φίλαι, | κτύπον ἐγείρετε, κτύπον καὶ βοᾶν | πρὸ μελάθρων).

11 v]ήκξς: l’aggettivo composto (‘newly whetted or sharpened’, *LSJ* s.v. «νεήκξς») ricorre, prima di questo passo, solo in un’espressione formulare iliadica, riferita alle asce affilate di carpentieri che fanno cadere un albero, all’interno di una similitudine in cui si descrive la caduta in battaglia di un eroe ucciso (13.391 = 16.484 τήν τ’ οὐρεσι τέκτονες ἄνδρες | ἐξέταμον πελέκεσσι νεήκεσσι νήϊον εἶναι). Il termine, sentito come preziosismo omerico, è ripreso in seguito solo nei *Posthomeric* di Quinto Smirneo in riferimento una volta alle falci (5.58 ἐν δ’ ἔσαν ἀμπτῆρες ἀνὰ πλατὸν ὄγμον ἰόντες | σπεύδοντες δρεπάνησι νεήκεσσι), materiale di lavoro come nel caso dell’*Iliade*, una volta invece ad armi vere e proprie, giavellotti ‘dalla punta appena affilata’, in un elenco di armi da battaglia (6.361 καὶ ῥ’ οἱ μὲν λάεσσιν ἀταρτηρῶς ἐμάχοντο, | οἱ δ’ ἀδτ’ αἰγανῆσι νεήκεσιν ἠδὲ βέλεσσιν, | ἄλλοι δ’ ἀξίνησι καὶ ἀμφιδόμοις πελέκεσσι | καὶ κρατεροῖς ξιφέεσσι καὶ ἀγχεμάχοις δοράτεσσιν). Il termine è stato oggetto di particolare attenzione da parte di opere lessicografiche ed esgetiche. Cf. per es., tra gli altri, *Schol.* A Hom. *Il.* 13.391 a.<sup>1</sup> Erbse, che glossa il significato con ὡς εὐμήκεσιν ἀνεγνώσθη, per poi concentrarsi su dettagli della morfologia del composto (che si trovano anche altrove); *Schol.* D Hom. *Il.* 13.391 = *Schol.* D Hom. *Il.* 16.484 van Thiel νεήκεσσι· νεωστὶ ἠκονημένοις (ZYQX). *Synag.* v 32 Cunningham [1.307.1 Bachm.] = Phot. v 86 Theodoridis = *Sud.* v 135 Adler trasmettono il lemma νεήκέξ (con una diversa accentazione: νεήκεξ in *Synag.*, νεήκέξ in Phot. e νεήκεξ nella *Suda*) con la spiegazione νεωστὶ ἠκονημένον. Esichio riporta entrambe le spiegazioni degli scoli omerici, con una variante fonetica in un lemma e una breve aggiunta in una delle due spiegazioni: cf. v 173 Cunningham νεακέξ· νεωστὶ ἠκονημένον;



v 203 Cunningham νεήκεσι· νεωστὶ ἠκονημένοι, ὄξέει. In merito ai dettagli morfologici del composto (e in alcuni casi alla sua etimologia), cf. anche Eust. in *Il.* 13.391 p. 492 van der Valk; Hdn. *De prosodia catholica* III.1 p. 2 e Περὶ Ἰλιακῆς προσοδίας ad 13.391 Lentz. Sofocle impiega l'aggettivo composto νεκονής, un *hapax* di simile costruzione (e derivazione), sempre in relazione a una spada, nel punto in cui Aiace, nell'omonima tragedia, descrive la propria spada, lo *σφαγεύς* su cui si sta per gettare, come 'appena affilata su una cote che rode il ferro' (820 *κίδηροβρώτι θηγάνη νεκονής*). Anche in questo caso, l'aggettivo è glossato con una spiegazione identica a quella citata per νεκός negli *scholia recentiora* (OHG<sup>sl</sup>) a questo verso dell'*Aiace* (820b Christodoulos) e compare anche in *Sud.* θ 324 Adler nella glossa al termine θηγάνη (ἡ ἀκόνη. κίδηροβρώτι θηγάνη νεκονής. Κοφοκλῆς). Considerato il suo uso nell'*Iliade*, è possibile che il termine qui sia riferito a un'arma tagliente usata per la caccia e reimpiegata durante la battaglia (una lancia o un giavellotto, di cui si descrive la punta), oppure, ancora meglio, sia riferito allo *ξίφος* menzionato al verso precedente. Dal punto di vista della narrazione qui riportata, l'impiego di questo aggettivo epico in questa *rhēsis* rientrerebbe appieno nell'*usus* sofocleo e in generale tragico di fornire alle *rhēseis* una coloritura epica, anche tramite l'impiego di un lessico particolare o prezioso, come nel caso del riuso di questo *hapax* omerico.

ἡμιλλή[ς]: nonostante la desinenza del verbo sia totalmente in lacuna, Barrett propone come unica possibile integrazione una 3sg. elisa, dal momento che, secondo la sua ricostruzione della porzione dei versi in lacuna a sinistra (cf. introduzione al fr.), questa è l'unica lezione integrabile che permetterebbe di avere in questa posizione una sillaba breve seguita da una cesura (con il termine che andrebbe quindi a coprire l'ultimo elemento del primo *metron* e i primi tre del secondo). Se si accetta questa integrazione, si può inferire che a questo punto il messaggero abbia concluso la citazione delle parole del Niobide e sia tornato alla narrazione in terza persona della battaglia in corso. Pearson 1917, 2: 100, invece, seguendo la ricostruzione di Blass che individua nel v. 10 un'espressione di dolore (in metro lirico) a opera di Niobe, disperata al punto da desiderare di uccidersi (cf. commento al v. 10), propone una 1sg., all'interno di una domanda retorica di Niobe (ricostruita dallo studioso come [τί γὰρ πρὸς θεοῖ]c ἡμιλλή[ς]αμην;]). Pearson, che non specifica il metro del verso da lui ricostruito e non riporta il dettaglio del metro lirico presente nella ricostruzione di Blass del v. 9, propone come parallelo Eur. *IT* 1478-9 (nel testo di Diggle, τί γάρ; | [πρὸς τοὺς θένοντας θεοὺς ἀμιλλᾶσθαι καλόν;]; Pearson lo interpreta invece come τί γάρ | πρὸς τοὺς θένοντας θεοὺς ἀμιλλᾶσθαι καλόν;), un passo in trimetri giambici pronunciato da Toante. Questa ricostruzione, tuttavia, cozza in *primis* con la lettura della sequenza di lettere precedenti al verbo, che non supporta la possibile presenza dei termini proposti da Pearson. A

questo si aggiungono i problemi derivati dalla possibile attribuzione del v. 10 a Niobe (per cui cf. commento al v. 10 e introduzione al fr.), oltre al fatto che, nel passo riportato da Pearson come modello per la sua ricostruzione, τί γάρ è probabilmente domanda a sé (come ipotizzato da Reiske; cf. GP 85-6) e, secondo Diggle, la sequenza corrispondente al v. 1479 va espunta in quanto non si attaglierebbe al contesto del discorso di Toante (cf. in merito Sansone 1984, 339 e Cropp 2000, 265, contro la proposta di Diggle, e Kyriakou 2006, 464-5; Parker 2016 non discute il passo).

12 Il margine sinistro di frattura è consistente con quello dei versi superiori, così come la grandezza e il modulo delle lettere del verso. Barrett 1974, 192 è costretto a supporre, sulla base della propria ricostruzione che prevede un minimo margine di lacuna della colonna di scrittura a sinistra (cf. introduzione al fr.), che la prima lettera conservata del verso sia «badly out of alignment»: questo perché, sulla base della ricostruzione dello studioso, il trimetro giambico dovrebbe iniziare proprio con il conservato κᾶμφο. Se così fosse, questo verso comincerebbe circa 2 mm più a destra della finestra di 1 mm che Barrett ha presupposto per l'allineamento a sinistra della colonna, e 3 mm più a destra rispetto al νῆκῆς che secondo lo studioso costituirebbe l'inizio del verso immediatamente superiore. Questo disallineamento è decisamente consistente, se si tiene in considerazione la dimensione delle lettere in questa scrittura, abbastanza minuta, nonché la generale *mise en page* ordinata di questo frammento e degli altri appartenenti al gruppo di P.Grenf. II 6 (a) + P.Hibeh I 11. Per ovviare a questo disallineamento che definisce «surprising», Barrett è costretto a presupporre che, in questo inizio di verso, lo scriba «may have been avoiding an imperfection in the surface; or have begun to write the wrong line and realized his mistake after a single letter», ipotesi non supportate da indizi nel resto del testo o del materiale scrittorio. Questo problema, sommato agli altri, di minore entità, legati all'allineamento della colonna a sinistra se si presuppone, come fa Barrett, che il testo conservi l'inizio dei trimetri giambici, spinge verso l'ipotesi proposta da Blass, più economica e percorribile, che il testo conservi la seconda parte dei trimetri giambici della *rhēsis*.

ῥορα]: se si ipotizza che la seconda lettera della sequenza sia o (cf. trascrizione), si ottengono varie possibilità di integrazione. La proposta di Grenfell, Hunt 1897, 14 è quella di dividere la sequenza in δέ (eliso) seguito da un termine del gruppo ῥρα-, legato in qualche modo al vedere (l'ipotesi è possibile in base all'evidenza paleografica, se si accetta che in questo punto non compaia *scriptio plena*, dettaglio non problematico se si considera l'uso dello scriba per esempio anche al v. 9). Barrett 1974, 192 ipotizza come alternativa di leggere le quattro lettere come la parte iniziale di un unico termine. Tra le proposte riguardo al termine qui trasmesso, lo studioso ipotizza

*in primis* una forma di *δορά*, secondo lui possibile nel significato di 'hide flayed of an animal' (cf. *LSJ* s.v. «δορά» A 'skin when taken off, hide'). Il termine, seppur raro, compare con questo significato nell'uso dei tragici (in alcuni casi nei loro drammi satireschi), anche in particolare in quello di Sofocle: cf. per es. Soph. fr. 314 R (*Ichneutae*), vv. 226 (νεβρίνη καθημμέν[ο]c | δορᾶ χερ[ο]ῖν τε θύρc[ο]ν εὐπαλῆ φέρων), 302 (βραχύc, χυτροΐδης, πο[ι]κίλη δορᾶ κατερρικνωμένος) e 376 (lit., <δ>πως τὸ χρῆμ' οὗτος εἰργασμένος | ῥινοκόλλητον ἄλλον ἔκαρ- | ψεν βοῶν που δοράc [γ' ἢ] 'πὸ τῶν Λοξίου); Eur. *Ba.* 176 (θύρcουc ἀνάπτειν καὶ νεβρῶν δοράc ἔχειν | στεφανοῦν τε κρᾶτα κικκίνοικ βλαστήμασιν); 697 (καὶ κατακτίctουc δοράc | ὄφει κατεζώσαντο λιχμῶσιν γένυν); *Cycl.* 330 (ὅταν δὲ βορέαc χιόνα Θρήκιoc χέη, | δοραίcι θηρῶν cῶμα περιβαλῶν ἐμόν | καὶ πῦρ ἀναίθων, χιόνoc οὐδέν μοι μέλει); fr. 752 Kn. (*Hypsipyra*), v. 1 (Διώνυoc, δc θύρcοικ καὶ νεβρῶν δοραίc | καθαπτῶc ἐν πεύκηcι Παρναccῶν κάτα | πηδᾶ χορεύων παρθένοικ cὺν Δελφίcιν); [*Rh.*] 208 (λύκειον ἀμφὶ νῶτ' ἐνάψομαι δοράν | καὶ χάμα θηρῶc ἀμφ' ἐμῶ θήcῳ κάρα). Il termine è stato anche congetturato da Roscher al posto di *λύρα* in quella che pare una ripresa del lessico tragico eschileo in Aristoph. *Thesm.* 138 (τί δὲ λύρα κεκρυφάλῳ; i vv. 137-45 sono considerati a vario titolo ripresa o citazione diretta di versi eschilei, motivo per cui Radt li inserisce in corpo minore nel fr. 61 al di sotto del v. 134, che è detto da Mnesiloco essere ripreso direttamente dalla *Licurgia* di Eschilo; la congettura non è accettata a testo da Wilson 2007, 77). Più difficili, invece, forme derivanti da *δόρυ*, che presentano α breve (sebbene i due elementi brevi che si creerebbero potrebbero derivare da una soluzione di un lungo), ma che soprattutto, nelle forme in *δορατ-*, non sono tipiche dell'uso tragico, che predilige per es. *δορός*, *δορί/δόρει* e *δόρη* al nominativo plurale. Eccezioni a questa prassi in tragedia si trovano in pochi passi lirici (di natura giambica); cf. Eur. *HF* 128 (ῶ ξύνοπλα δόρατα νέα νέφ), che richiede la forma in dentale per motivi metrici (in responsione con 115 ὦ τέκεα τέκεα πατρῶc ἀπάτορ); *IA* 1494 (ἴνα τε δόρατα μέμονε νάϊ), passo problematico in cui al termine è stato attribuito variamente il significato di 'spears' oppure di 'timbers', a seconda di come venisse considerato il termine finale del verso (app. Diggle νάϊ Hartung (νάϊα) : δάϊα L, per cui cf. anche Collard, Moorwood 2017, 616-17; da notare anche che *δόρατα* è correzione di Triclinio [T<sup>3</sup>] per il *δόρατα* tradito da L). A questi passi si può forse aggiungere l'occorrenza di *δόρατοc* nell'ultimo verso di Soph. fr. 152 R (ἢ δορῶc διχόctομοιν πλᾶκτρον· | δίπτυχοι γὰρ ὀδύναι μιν ἦρικον | Ἀχιλλήϊου δόρατοc), frammento che tuttavia è stato ritenuto da molti studiosi problematico nel secondo e nel terzo verso anche sulla base proprio di questo termine (da notare l'alternanza/ripetizione del termine con *δορός*, declinato forma più propria dell'uso tragico; per le diverse posizioni sui vv. 2-3, cf. Radt 1999<sup>2</sup>, 168, che individua nel metro una natura lirica giambica, con l'ipotesi *ba ia* per la sequenza Ἀχιλλήϊου δόρατοc, quella più problematica). Un'alternativa a questo gruppo di interpretazioni

potrebbe risiedere nella lettura della seconda lettera della sequenza con  $\epsilon$ , ipotesi più difficile ma non del tutto da escludere a causa dello stato delle fibre del materiale in quel punto. In questo caso, si potrebbe ipotizzare per esempio la presenza di una forma dell'attico  $\delta\acute{\epsilon}\rho\eta$  ('neck, throat' *LSJ* s.v. « $\delta\epsilon\iota\rho\acute{\eta}$ »), che è termine proprio del linguaggio tragico, sebbene non sofocleo, oppure di  $\delta\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$ , 'pelle', che compare nel linguaggio poetico e anche nello specifico tragico come variante minoritaria di  $\delta\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma$  (sebbene di nuovo non compaia nei testi di Sofocle; per altri esempi, cf. Eur. *Med.* 480, in cui  $\delta\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$  è lezione della maggioranza dei codici, contro  $\delta\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma$  di L e V<sup>2</sup>; *Pho.* 1120, in cui RfZ trasmettono  $\delta\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$  contro  $\delta\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma$ ; *Ba.* 835, in cui  $\delta\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma$  è congettura di Wecklein per il tradito  $\delta\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$ ; nel caso di *Ion* 995 è invece  $\delta\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$  a essere congetturato da Wilamowitz per il tradito  $\delta\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma$ ; per il termine, cf. *LSJ* ed Ellendt s.v. « $\delta\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma$ »). Ancora più difficile da inserire nel contesto, in aggiunta alla minore probabilità di  $\delta\epsilon$ -rispetto a  $\delta\omicron$ -, è l'ulteriore proposta di Barrett  $\delta\acute{\epsilon}\rho\alpha\iota\omicron\nu$  ('necklace', *LSJ* s.v.), che nel lessico tragico compare in Eur. *Ion* 1431. *Hapax* in Sofocle (e assente dagli altri tragici) è invece la forma  $\delta\epsilon\rho\acute{\alpha}\delta\alpha$  (accusativo della forma attica di  $\delta\epsilon\iota\rho\acute{\alpha}\varsigma$ , per cui cf. *LSJ* s.v., 'ridge of a chain of hills') congetturata da Toup per motivi metrici in *Phil.* 491 al posto del tradito  $\delta\epsilon\iota\rho\acute{\alpha}\delta\alpha$  (cf. Schein 2013, 205-6).

**Fr. 3 (448 R)**

Infatti quando i Niobidi di Sofocle vengono colpiti e uccisi, uno di loro chiama in aiuto come alleato nient'altri che il proprio amante: 'o ... riguardo a me, porta (poni? *vel* poniti vicino a me)'

Di trasmissione indiretta, all'interno di Plu. *Amat.* 17 (*Mor.* 760 DE). Plutarco, notando come un uomo innamorato non abbia bisogno in battaglia di rivolgersi ad Ares ma sia pronto a combattere per l'oggetto del proprio amore spinto solo dalla forza di Eros, cita un passo della *Niobe* in cui, durante la strage dei Niobidi, uno dei figli della protagonista chiede aiuto a nessun altro se non al proprio amante (τις οὐθένα βοηθὸν ἄλλον οὐδὲ κύμμαχον ἢ τὸν ἐραστήν). A questo punto, Plutarco fa seguire la citazione di un verso della *Niobe*, che pare un trimetro giambico frammentario (ὦ \* \* \* ἀμφ' ἐμοῦ τεῖλαι; cf. *infra*). All'interno di questa breve argomentazione, prima della citazione esplicita della *Niobe* di Sofocle, Plutarco riporta un altro frammento trimetrico, in questo caso un verso intero seguito da parte di un altro verso, citato fino a quella che pare una cesura pentemimere (πῦρ καὶ θάλασσαν καὶ πνοὰς τὰς αἰθέρος | περᾶν ἔτομος), inserito nella colonna dei *TrGF* tra i frammenti adespoti (fr. 408 Kn.-Sn.). Se il contesto della citazione pare chiaro, la richiesta del Niobide è piagata da problemi testuali che si esamineranno *infra*. Da notare che, nella prima edizione dei frammenti dei tragici greci da lui edita, Nauck commenta come, all'interno dell'analisi di Plutarco, la sequenza οὐθένα (stampato da lui οὐδένα) βοηθὸν ἄλλον οὐδὲ κύμμαχον possa essere scandita come un trimetro giambico (dettaglio che allo studioso pare «*haud fortuitum esse*», 181); questa nota viene tuttavia eliminata da Nauck nella seconda edizione della raccolta.

In merito alla collocazione del frammento all'interno dell'opera, se veramente, come testimonia Plutarco, il testo riportato è pronunciato da uno dei Niobidi in cerca di aiuto, la sua posizione potrebbe essere all'interno della *rhēsis* in cui si racconta, probabilmente a Niobe stessa, la morte dei suoi figli maschi durante una battuta di caccia, di cui è conservato un frammento di traduzione diretta (fr. 2; cf. anche Pearson 1917, 2: 97). Il fatto che Plutarco sembri riportare una frase in discorso diretto gioca a favore di questa ipotesi, dal momento che nella *rhēsis* del fr. 2 sembra essere presente almeno un altro punto il cui il messaggero inserisce sezioni in discorso diretto (cf. v. 10, con commento *ad loc.*), probabilmente sempre pronunciata dai figli di Niobe.

Il fatto che nella *Niobe* di Sofocle fossero quantomeno citati gli *erastai* dei figli della protagonista sembra confermato anche da un brano dei *Deipnosofisti* di Ateneo, in cui l'autore nota come Sofocle, nella *Niobe*, avesse rappresentato (non viene detto in quale forma) gli amori maschili dei Niobidi (13.601ab Olson): οὐτω δ' ἐναγώνιος ἦν

ἡ περὶ τὰ ἐρωτικά πραγματεία· καὶ οὐδεὶς ἠγεῖτο φορτικοῦς τοὺς ἐρωτικούς, ὥστε καὶ Αἰσχύλος μέγας ὄν ποιητῆς καὶ Σοφοκλῆς ἦγον εἰς τὰ θεάτρα διὰ τῶν τραγωδιῶν τοὺς ἔρωτας, ὁ μὲν τὸν Ἀχιλλέως πρὸς Πάτροκλον, ὁ δ' ἐν τῇ Νιόβῃ τὸν τῶν παίδων, διὸ καὶ Παιδεράστριάν τινες καλοῦσι τὴν τραγωδίαν· καὶ ἐδέχοντο τὰ τοιαῦτα ἄσματα οἱ θεαταί. L'amore omoerotico dei Niobidi è qui citato come esempio cardine per Sofocle, se si considera che, in merito a Eschilo, Ateneo cita quello che pare l'esempio principale di amore omoerotico messo in scena dall'autore, ossia quello di Achille per Patroclo, rappresentato nella tetralogia che presentava, come tragedie, *Mirmidoni* (a cui probabilmente qui si sta facendo riferimento: fr. 131-42 R), *Nereidi* e *Frigi* (per la trilogia, cf., oltre ai frammenti del terzo volume dei *TrGF* con bibliografia in merito, anche Gantz 1980, 145-6).

Da notare che, prima della scoperta e della pubblicazione dei frammenti papiracei che riportano parte del testo della *Niobe*, sulla base soprattutto di questo frammento plutarco in collegamento con il passaggio dei *Deipnosoifisti*, Hermann, nella propria analisi della *Niobe* di Eschilo (Hermann 1823), aveva supposto che la *Niobe* di Sofocle fosse non una tragedia, bensì un dramma satiresco, posizionandosi controcorrente rispetto all'opinione degli studiosi a lui precedenti e contemporanei. In merito all'analisi di Hermann, che non riguarda solo il frammento qui citato, e agli errori di metodo (consci e inconsci) dello studioso nell'identificazione di questo dramma come opera satiresca, ipotesi già difficilmente sostenibile prima della scoperta dei frammenti papiracei del testo, cf. Ozbek 2022b.

Metrica: la citazione di Plutarco sembra conservare parte di un trimetro giambico. Considerando la lacuna presente dopo ὦ, è necessario ritenere l'espressione ἀμφ' ἐμοῦ come facente parte del secondo *metron*, di cui quindi sarebbe in lacuna il primo elemento. *στεῖλαι* risulterebbe quindi essere l'inizio del terzo *metron*, di cui gli ultimi due elementi si troverebbero in lacuna. Considerati il suo valore e la lunghezza della lacuna successiva, per come pare trasmessa dai manoscritti, è possibile che ὦ fosse l'inizio del verso, con una possibile ricostruzione complessiva (a scopo puramente ipotetico, considerati i problemi testuali del frammento) ὦ - - - × ἀμφ' ἐμοῦ στεῖλαι - -.

ὦ \* \* \*, la lettera del testo della citazione e la sua trasmissione sono decisamente problematiche. I manoscritti riportano, nel testo della citazione di Plutarco, una lacuna di circa nove/dodici lettere a seguito di ὦ (in B nove lettere; in E undici secondo Hubert, dodici per Bernardakis: cf. testo). Questo problema riguardante la citazione sofoclea a opera di Plutarco è riportato già da Wyttenbach nella propria edizione dell'*Amatorius* (Wyttenbach 1797, 49), ma il dato non è preso in considerazione dagli studiosi nell'analisi del frammento sofocleo fino a Nauck, che tuttavia la postula solo in nota, stampando il testo come continuo (Nauck 1889<sup>2</sup>, 229 «post ὦ videntur verba non

nulla excidisse»). Il primo a notare di nuovo il problema in maniera dettagliata sarà Pearson (1917, 2: 102). Dal punto di vista sintattico, è necessario supporre che dopo ὃ fosse presente un termine al vocativo (o un più complesso complemento di vocazione) contenente probabilmente un riferimento diretto al soccorritore chiamato in causa.

ἀμφ' ἐμοῦ τεῖλαι: in merito ad ἀμφί, da notare che la preposizione ricorre in Sofocle con il genitivo, oltre a questo caso (che Ellend s.v. «ἀμφί» glossa con «non certa sententia est») solamente due volte, con il valore di 'riguardo a' (e quindi difficilmente collegabile in maniera diretta all'imperativo τεῖλαι, dal momento che il significato del verbo richiederebbe al limite un valore spaziale dell'espressione del tipo 'intorno a me'), e oltretutto in entrambi i casi in espressioni problematiche. In *Phil.* 554, ἃ τοῖσιν Ἀργείοισιν ἀμφὶ σοῦ νέα | βουλευμάτων ἐστὶ, la maggioranza dei codici trasmette infatti c' οὔνεκα (con σοῦ νέκα trasmesso dal gruppo a), mentre σοῦ νέα è congettura di Auratus; in *Phil.* 1354, πῶς, ὃ τὰ πάντ' ἰδόντες ἀμφ' ἐμοὶ κύκλοι (testo di Lloyd-Jones, Wilson), solo il gruppo a trasmette ἐμοῦ. In questo senso, si comprende l'emendazione di Papageorgiu di ἐμοῦ in ἐμοῖ nel frammento della *Niobe*, dal momento che la reggenza del dativo da parte di ἀμφί è molto più comune nel lessico sofocleo. Tuttavia, i problemi di lacuna nella citazione, che manca oltretutto della parte finale, spingono alla cautela nell'emendazione del testo tradito. Le ipotesi di integrazione del verso, citate nell'apparato critico, paiono tutte di natura puramente speculativa. Queste proposte di integrazione/interpretazione sono tutte della lunghezza di un verso, tranne quella a opera di Steffen 1954, 82-5, che sviluppa l'annotazione sopra citata di Nauck e ritiene che qui Plutarco stia citando due versi, in cui il primo sarebbe οὐδένα βοηθὸν ἄλλον οὐδὲ κύμμαχον. Considerati ἀμφ' ἐμοῦ (se tradito in maniera corretta) e il significato di τεῖλαι, è possibile che in lacuna a destra si trovasse l'oggetto del verbo, mentre ἀμφ' ἐμοῦ fosse collegato a un'espressione (o anche solo un termine) che lo precedeva.

Fr. 4 (\*\*441a R)

- [due righe di testo incerto]  
... lamento.
- <Apollo> Vedi quella spaventata là dentro,  
che cerca di nascondersi rannicchiata da sola  
[nella dispensa,  
tra gli orci? Cosa aspetti a scoccare una freccia  
[veloce  
contro di lei, prima che nascosta ci sfugga?
- <Niobide?> Ah, ahimé!
- <Coro> Per un breve spazio di tempo che intercorre  
[in mezzo, la morte  
della prole sarà diversa per le vergini fanciulle  
[rispetto ai maschi.  
Questa calamità si sta gonfiando sempre di più

Il frammento conserva un testo dialogato il cui nodo centrale è una battuta in trimetri giambici in cui il parlante individua una fanciulla nascosta e invita l'interlocutore a colpirla con una freccia (vv. 4-7). Seguono in *eisthesis* un urlo di dolore (v. 8 ἀπαπαπαῖ ἐέ) e un'amara riflessione sul breve tempo trascorso tra la morte dei figli e quella delle figlie (vv. 9-11). Si tratta probabilmente di parte della scena centrale del dramma, l'uccisione delle figlie di Niobe, che si trovano nel palazzo reale, da parte di Artemide. Considerando la ricostruzione della sequenza di lettere conservate alla fine del v. 3, si può ipotizzare che la strage fosse già iniziata prima della battuta in trimetri dei vv. 4-7 ma si trovasse ancora nelle prime fasi, come dimostrano l'espressione della vicinanza temporale della strage dei figli e di quella delle figlie (vv. 9-10) e soprattutto la focalizzazione sull'apice che si sta raggiungendo in questo punto (v. 11 ἐπὶ μέγα τόδε φλ[ύει κα]κόν). Nei frammenti successivi, la strage sembra velocizzarsi, con, in un caso, urla di dolore e la focalizzazione non più su singole fanciulle, descritte come qui nel dettaglio, ma su gruppi o coppie di loro (cf. fr. 5).

Se la ricostruzione della battuta dei vv. 4-7 è corretta, la scena pare essere una variazione rispetto alla tradizione. Alla strage partecipano infatti sia Artemide, che sta uccidendo le fanciulle (le quali si trovano nello spazio retroscenico, cf. per es. al v. 4 ἔγω), che Apollo (elemento originale: il fatto che i vv. 4-7 siano da attribuire ad Apollo è indicato dalla pragmatica dell'interrogativa con valore imperativo dei vv. 6-7, per cui cf. commento ai vv.), che incita la sorella a colpire le fanciulle. Entrambi gli dei sono probabilmente situati in una posizione sopraelevata rispetto alla scena (sulle possibili collocazioni dei personaggi, cf. commento ai vv. 4-7 e 5).



La punizione di Niobe durante il dramma avviene quindi due volte, con *variatio* in crescendo e con un avvicinamento al suo spazio più intimo, ossia alla casa. Mentre in precedenza Niobe viene a sapere da un messaggero della morte dei figli avvenuta in un contesto extrascenico lontano (frr. 2 e 3), ora assiste alla morte delle proprie figlie nello spazio retroscenico, lo spazio sicuro della propria casa, in una scena di dolore parallela rispetto a quella precedente ma dall'impatto emotivo più potente (cf., per i differenti contesti correlati al genere della prole in cui avvengono le uccisioni di figli maschi e delle figlie femmine, introduzione al fr. 2).

Metrica: le ricostruzioni dei metri impiegati in questo frammento sono strettamente legate alla comprensione degli avvenimenti rappresentati e dei personaggi parlanti, per questo si preferisce inserire la sezione dell'analisi metrica prima dell'ipotesi di ricostruzione complessiva della scena.

In merito al metro dei vv. 4-7, Barrett 1974, 176 nota giustamente che si tratta con sicurezza di trimetri giambici, fugando i dubbi di Lobel 1971, 15. Quest'ultimo, non riuscendo a individuare integrazioni per le lacune a inizio dei versi che gli permettessero di ricostruire un margine allineato, aveva infatti anche proposto l'eventuale interpretazione dei versi come tetrametri trocaici, notando però come, in questo caso, l'*eisthesis* dei vv. 4-7 sarebbe stata eccessivamente estesa e il v. 6 avrebbe presentato una scansione senza diresi alla fine del secondo *metron*, evento molto raro (cf. commento *ad loc.*). Barrett riesce invece, tramite alcune proposte di integrazione basate sul calcolo dello spazio in lacuna a sinistra e sul modulo delle lettere (cf. la sua analisi a p. 176), a ricostruire l'inizio di tutti e quattro i versi come trimetri giambici, ottenendo un margine sinistro allineato. In tre casi su quattro, ossia ai vv. 4, 6 e 7, le medesime integrazioni proposte da Barrett sono state ipotizzate in maniera indipendente anche da Austin (come riporta Barrett stesso: cf. Barrett 1974 175 nota 11a) e da Kannicht (cf. apparato in Radt 1999<sup>2</sup>, 364).

I vv. 8-11, in *eisthesis*, riportano un'interiezione di dolore e un'esclamazione di lamento in ritmo giambo-docmiaco, nella sequenza ricostruibile come  $\delta | 2\delta | 2\delta | 2\delta | 2\delta | 2\delta$ , dettaglio che riafferma l'ipotesi che i versi precedenti siano di natura giambica piuttosto che trocaica (il primo verso può essere considerato anche un'esclamazione *extra metrum*, così Savignago 2008, 127, che propone questa ipotesi a fianco della scansione docmiaca). Sull'affinità tra giambo e docmiaco in tragedia, con esempi in merito di compresenza di questi due ritmi, cf. per es. Dale 1968<sup>2</sup>, 104-12 e Kannicht 1973, 123-4.

I vv. 9-11 sono probabilmente da attribuire al coro, che sta commentando in generale la disgrazia che si sta abbattendo sulla famiglia di Niobe, e in particolare la strage delle fanciulle, indicandola come appena iniziata e come poco distante, dal punto di vista diacronico,

da quella dei figli maschi, narrata in precedenza tramite una *rhēsis* (cf. fr. 2 e 3; per l'urlo di dolore al v. 8, attribuibile a una Niobide colpita nello spazio retroscenico oppure al coro, cf. commento *ad loc.*).

Considerate la natura dei due blocchi di versi appena descritti e la *mise en page* della colonna di scrittura del papiro, è possibile che la battuta in trimetri giambici di Apollo sia non solo seguita ma anche preceduta da un commento del coro riguardo alla strage in corso (sempre in metro lirico? Cf. la brevità del v. 3, che dovrebbe avere in lacuna a sinistra circa cinque lettere e che presenta una scansione della sequenza conservata come  $- \cup - \cup - \cup -$ , forse ricostruibile come un dimetro giambico catalettico, per cui cf. il dimetro giambico al v. 11, oppure, meno probabilmente, come un itifallico preceduto da un singolo giambo, un baccheo preceduto da giambo oppure un baccheo all'interno di un *dochmiac compound*, sebbene molto raro e mai presente in Sofocle, per cui cf. Medda 1995, 189-94, con bibliografia precedente). Per una costruzione metrica simile, si confronti la scena epirrematica nell'*Aiace* successiva alla scoperta del cadavere del protagonista (vv. 879-973), in cui a battute (più o meno estese) in trimetri giambici di Tecmessa sono alternate battute del coro in ritmo giambo-docmiaco, trimetri giambici ed esclamazioni (cf. l'analisi del passo in Finglass 2011, 394-6).

Se si prendono in esame tutti questi dettagli, si può proporre un'ipotesi di ricostruzione della struttura della sequenza di uccisioni delle Niobidi rappresentata da Sofocle. Considerato che la battuta di Apollo (che presuppone l'uccisione di una Niobide) pare preceduta e seguita da un lamento lirico, probabilmente in questa parte dell'azione ogni colpo mortale nei confronti di una Niobide era preceduto da una battuta in trimetri giambici di una delle due divinità (probabilmente sempre di Apollo, che guida la mano di Artemide e funge da spettatore interno degli avvenimenti nello spazio retroscenico) e forse era seguito da un lamento lirico del coro, a commento della morte della fanciulla o dell'entità della disgrazia abbattutasi sulla casata.

In merito ai personaggi in scena, la novità della presenza di Apollo permette a Sofocle di rendere più immediato e seguibile per il pubblico lo svolgimento dell'azione. Il dio si pone infatti come referente per il pubblico di due realtà drammatiche fondamentali, che Sofocle, nel costruire questa scena complessa, divide tra lui e il coro. La prima funzione è quella di referente dello spazio: al dio, Sofocle attribuisce infatti la visione riportata dello spazio retroscenico e degli avvenimenti presenti in esso, in continuo dialogo con lo spazio scenico (e direttamente con il coro). Attraverso il dialogo con la sorella, Apollo descrive agli spettatori la parte di scena a loro non visibile, allo scopo di renderli partecipi di ciò che avviene oltre lo spazio scenico. A questa prima funzione si unisce anche la seconda, ugualmente fondamentale, di referente dell'emotività, sempre in relazione allo spazio

retroscenico, così come il coro reagisce come referente emotivo immediato dello spazio scenico. Da notare, infatti, che Apollo ai vv. 4-7 si sofferma non solo sulla posizione della Niobide che sta descrivendo (e che spinge la sorella a colpire), ma anche sulla sua condizione emotiva, che delinea nel dettaglio allo scopo di aumentare il *pathos* della scena (cf. per es. i vv. 4 e 6), costruita in un crescendo a cui subito dopo risponderà il coro con un commento colmo di disperazione.

È inoltre possibile che alla scena partecipi anche Niobe (*pace* Barrett 1974, 184), così come potrebbe forse avvenire anche nei fr. 5 e 6 (se, in quest'ultimo caso, il personaggio non parla dallo spazio retroscenico: cf. introduzione al fr.). La presenza in questo punto, ossia nel punto centrale della tragedia, della protagonista del dramma e responsabile della strage in corso, a fungere da cassa di risonanza emotiva, assieme al coro, della punizione che Artemide le sta comminando per le sue colpe, renderebbe indubbiamente più efficace la scena, in parte celata agli occhi del pubblico, e dal punto di vista drammaturgico farebbe il paio, con una sapiente *variatio*, con la scena in cui si narra della strage dei Niobidi. Sulla base di questa ipotesi di ricostruzione, in entrambe le scene centrali che rappresentano i due momenti della punizione di Niobe - ossia la morte dei figli e quella delle figlie - Sofocle avrebbe potuto mostrare tutta la gamma di sfumature di sofferenza della protagonista, presente in entrambi i casi e gradatamente distrutta nella propria emotività e nelle proprie certezze sotto gli occhi del pubblico, tra l'altro potendo far reagire la donna in maniera diversa di fronte a due situazioni drammaturgiche differenti - la strage raccontata e la strage vissuta.

3 ]ουα παιδός ἤχώ: in merito alla sesta lettera conservata, Lobel non descrive le tracce, mentre Barrett 1974, 177 sembra propendere per π oppure ν (cf. trascrizione). Le scelte di integrazione più ovvie sembrano παιδός (a opera di Lobel: in questo caso il coro starebbe alludendo a una fanciulla, forse colpita da una freccia) oppure ἄπαιδος, alternativa di Barrett che riferisce l'aggettivo a Niobe. Per quest'ultimo termine, ben attestato nel lessico tragico, cf. l'esempio sofocleo del fr. 4 R (ὡς ὄν ἄπαις τε κἀγύνηϊζ κἀνέστιος). Rimane dubbio il caso di Tr. 911 (καὶ τὰς ἄπαιδας ἐς τὸ λοιπὸν οὐκίαις), espunto da Dindorf (e da Wecklein, che espunge i vv. 907-11), proposta accettata da Lloyd-Jones e Wilson anche a causa della difficoltà dell'espressione τὰς ἄπαιδας ... οὐκίαις, variamente emendata (cf. per es. la correzione di ἄπαιδας in ἀνάνδρους [Blaydes] o ἀπάτορας [Nauck] e di οὐκίαις in ἐκτίαις [Reiske] oppure οἰκίαις [Pearson]; sul verso, cf. anche Easterling 1982, 188-9, che stampa tra *crucis* οὐκίαις e ritiene che forse il problema stia anche in ἄπαιδας, e conclude: «[a] bold emendator might be tempted by καὶ τὰς ἀπάτορας ἐς τὸ λοιπὸν ἐκτίαις» (189); Davies 1991, 277-8, che ipotizza, sotto consiglio di Diggle, un'eventuale espunzione di 911-13; Dawe che cambia opinione nel tempo, dal

momento che nella prima edizione (p. 39) stampa il verso come sano e chiosa in apparato οὐσίας con «num error e glossemate θουσίας ortus est?», mentre successivamente inserisce tutto il verso tra *crucis*, cf. Dawe 1996<sup>3</sup>, 44). Se fosse riferito a Niobe, va notato che l'aggettivo si attaglierebbe poco al contesto del passo, se si considera che il processo di uccisione dei figli della donna è ancora in corso - e anzi, quello delle figlie è probabilmente nelle sue prime fasi. Meritano di essere citate anche le proposte alternative di Barrett Ἄιδος (per cui lo studioso cita Soph. OC 1221 Ἄιδος ὅτε μοῖρ' ἀνυμνείαιος | ἄλυσρος ἄχορος ἀναπέφηνε e [Aesch.] PV 433 κελαινός [δ'] Ἄιδος ὑποβρέμει μυχός γὰρ [testo di West, che accoglie l'espunzione di Lachmann], con scansione ~ ~ ~) e Ναΐδος, che secondo lo studioso rappresenta «a theoretical possibility». In merito a quest'ultimo termine, tuttavia, cf. Eur. Hel. 185-8 (ἄλυσρον ἔλεγον, ὅτι ποτ' ἔλακεν | < - > αἰάγμα- | ci στένουσα νόμφοις | οἶα Ναΐς ὄρεσι τρυγάδα | γάμων' ἰεῖσα γοερόν) in cui, al netto dei problemi del passo, che non inficiano tuttavia il punto in questione, il lamento di Elena è paragonato dal coro a quello di una Naiade (con presenza anche di un participio femminile, in una costruzione che in teoria potrebbe comparire anche in questo verso, con il significato di 'emettendo/piangendo il lamento di una Naiade'). Per l'ultimo termine conservato dal verso, ἤχω, Barrett solleva due problemi di natura differente. Il primo è legato alla forma in cui è trasmesso il termine, il quale, secondo lo studioso, non è mai attestato iniziante con ἤ- nel lessico lirico tragico, che preferirebbe sempre ἄχω. La vocale potrebbe essere emendata senza problemi nella forma in *alpha*, che pare più accettabile. Da citare, tuttavia, alcuni passi lirici nei quali la forma trasmessa è effettivamente ἤχω: cf. per es. Soph. El. 109 (ὤς τις ἀηδών | ἐπὶ κωκυτῷ τῶνδε πατρῶων | πρὸ θυρῶν ἤχῳ πᾶσι προφωνεῖν, di trasmissione unanime e conservata a testo per es. da Lloyd-Jones e Wilson, Dawe, e Finglass, per cui Nauck propone ἤχῃν); [Aesch.] PV 1082 (βρυχία δ' ἤχῳ παραμυκάται, di trasmissione unanime e conservata a testo da Page e da West; per un'analisi dettagliata dell'*alpha* impuro nella lingua tragica, cf. Björck 1950). Il secondo problema riguarda la reggenza del termine, che secondo Barrett mai comparirebbe con un genitivo semplice riferito a una persona che emette il suono. Dei due passi citati a parallelo di questa costruzione da Lobel 1971, 16, Barrett ritiene infatti giustamente che in Alc. fr. 130b.19 Lib. (περὶ δὲ βρέμει | ἄ{λ}χω θεσπεσία γυναικῶν | ἴρα[ς ὀλολόγας ἐνιασιάς) il termine indichi «the ἄχω of the ὀλολόγα of women», mentre che Eur. Hipp. 791 (γυναῖκες, ἴτε τίς ποτ' ἐν δόμοις βοή | τῆχῷ βαρεῖα προσπῶλοντ' ἀφίκετο;) presenti un testo corrotto proprio nell'espressione riportata dallo studioso tra *crucis* (così come per es. anche da Diggle), che crea problemi in quanto collegata al precedente nominativo βοή, dettaglio che ha portato a diverse soluzioni, nessuna tuttavia in grado di risolvere pienamente tutti i nodi interpretativi e sintattici (cf. l'analisi dei problemi e delle proposte di soluzione in Barrett 1964, 314).

Considerata la frammentarietà del testo, non è necessario tuttavia che il genitivo precedente ἡχώ debba per forza essere costruito in reggenza da quest'ultimo.

4-7 ὄρ]ῃς ἐκείνην τὴν φοβουμένην ἕσω, | τ]ῆν ἐν πιθῶνι κάπῃ κυψέλαις κρυφῆ | μό]νην καταπήτῃσσαν; οὐ τενεῖς ταχύν | ἰδ]ν κατ' αὐτὴν πρὶν κεκρυμμένην λαθεῖν; il parlante si rivolge a un personaggio che sta compiendo l'uccisione scoccando frecce contro le fanciulle: considerati questo elemento e il contesto, è molto probabile che la battuta sia indirizzata ad Artemide. Dal testo sembra emergere che sia presente Apollo: nella battuta conservata, infatti, il suo ruolo sembra quello di incitare la sorella (a cui si rivolge direttamente al v. 6) a colpire una fanciulla che sta tentando di nascondersi in uno spazio recondito della casa, ossia dietro alcune giare in quello che pare un luogo di stoccaggio (vv. 5-6; per la pragmatica della battuta e il suo tono, che spingono a ritenere che il parlante sia Apollo, cf. commento al v. 6). La battuta presuppone che Apollo veda la fanciulla nascosta (cf. la descrizione ai vv. 4-5) e che Artemide possa colpirla. In merito alla posizione delle due divinità, si può proporre una serie di ipotesi di ricostruzione, citate in ordine di probabilità decrescente.

1. Artemide, insieme ad Apollo, si trova sul tetto (cf. Barrett 1974, 184), o quantomeno in uno spazio sopraelevato, riservato per eccellenza agli dei e che staccerebbe anche a livello visivo l'azione delle divinità quella degli esseri umani in scena. La dea starebbe puntando l'arco verso l'interno della casa e starebbe in questo modo colpendo le Niobidi: un'azione decisamente innovativa, con una serie di uccisioni perpetrate dal tetto della *skēnē* verso lo spazio retroscenico (in merito all'identificazione dello spazio in cui si trova la Niobide, cf. commento al v. 5). La presenza dei due dei in posizione sopraelevata non è senza paralleli, il che rende questa scena possibile dal punto di vista delle convenzioni sceniche dell'epoca. Per due divinità in scena contemporaneamente in posizione elevata, cf. gli esempi, già riportati da Barrett 1974, 185, di Iride e Lyssa in Eur. *HF* 821-74 (che dialogano tra loro: questa parte della costruzione drammaturgica euripidea sembra assomigliare in molti punti all'azione della *Niobe*, cf. soprattutto l'uccisione della progenie del protagonista nello spazio retroscenico, confrontata nel commento ai fr. 2.10 e 4.6), dei Dioscuri nella conclusione dell'*Elettra* sempre di Euripide (dal v. 1238: è solo Castore a parlare, cf. v. 1240) e alla fine dell'*Elena* (vv. 1643-79; non è indicato chi dei due parli a Teoclimeno), e probabilmente di Zeus, Teti e Aurora nella *Psicostasia* di Eschilo (cf. Plu. *De aud. poet.* 2 [Mor. 16F-17A], con Radt 1985, 374-6).

2. Artemide e Apollo si trovano sul piano della scena e la dea punta l'arco verso lo spazio retroscenico attraverso la porta della *skēnē*. L'ipotesi è proposta da Sutton 1985, 16, che cita come possibile parallelo Seneca *HF* 990 ss., «where Hercules shoots down one of his sons with similar staging implied by the text». Mastronarde 1990, 289 inserisce il caso di *Niobe* tra quelli in merito ai quali non si hanno abbastanza elementi per decidere, chiosando che forse i due dei si trovano «on stage, shooting into into palace door?» (nel resto della sua fondamentale disamina, tuttavia, lo studioso cita i casi descritti in precedenza di due dei presenti in scena ponendoli sempre in posizione sopraelevata, secondo la sua condivisibile opinione secondo cui «appearance of divinities on the roof is, in tragedy, in most cases preferable to appearance at stage level: (1) the higher position gives strong visual marking to the distinction between the human and the divine ... (2) the suddenness and invisibility of entrance and exit on high convey the distinction between human and divine locomotion», Mastronarde 1990, 273). Questa ipotesi pare meno probabile dal punto di vista della disposizione dei personaggi e della costruzione drammaturgica dell'azione. Questo posizionamento dei personaggi rende infatti meno funzionale e drammaturgicamente pregnante l'azione dello scoccare frecce verso lo spazio interno, in cui verosimilmente le Niobidi stanno correndo per trovare rifugio in vari anfratti. Ma soprattutto, quello che si evince dalla battuta (e dal successivo fr. 5, in cui questa scena sembra proseguire) è che gli dei sono referenti per il pubblico di tutto lo spazio retroscenico, dettaglio necessario per la fruizione e la comprensione della scena da parte degli spettatori, attraverso quella che si può descrivere come una visione onnicomprensiva 'a volo di uccello' della totalità dello spazio retroscenico, dettaglio che permette ad Apollo di vedere - e quindi di descrivere - ad Artemide, e di conseguenza al pubblico, la corte interna della reggia, in modo da narrare, in una scena profondamente icastica, le azioni e i nascondigli delle singole Niobidi che Artemide deve colpire. Se la morte dei figli maschi era stata descritta tramite una *rhēsis*, in questo caso invece si tratta di una forma di '*rhēsis* dialogata': una descrizione, fornita attimo per attimo, di ogni azione che avviene nel retroscena, al fine di rendere la scena agibile per gli attori secondo la prassi della drammaturgia antica e fruibile - e accattivante - per il pubblico, che assiste a una cronaca in diretta delle morti delle fanciulle. Come nota Barrett 1974, 184 nota 31, quindi, non è necessario porsi il problema della presenza o meno di una *inconsistency* nella descrizione dello spazio retroscenico

(nelle parole dello studioso, «how far can one see into a *πιθών* from the roof?»). I dettagli sull'esatta posizione della Niobide (una stanza di stoccaggio, come pare probabile, oppure un nascondiglio a cielo aperto) paiono non rilevanti nella costruzione e comprensione della scena per come è costruita da Sofocle e per gli scopi dell'azione. Non solo la descrizione di uno spazio precluso alla vista del pubblico rende possibile una maggiore libertà, ma il posizionamento sopraelevato degli dei permette di ridurre al minimo, e anzi eliminare, una possibile mancanza di verosimiglianza descrittiva. Inoltre, il dettaglio dell'esatta posizione della Niobide in un anfratto nascosto della reggia, da cui stava quasi per sfuggire alla vista di Apollo e al colpo mortale di Artemide, rende evidente al pubblico l'inevitabilità della strage in corso. Nonostante il nascondiglio sia una stanza recondita, la Niobide infatti viene comunque colpita e uccisa, a dimostrazione dell'inevitabilità della strage in corso - e della potenza degli dei in azione, che tutto vedono e tutto possono, in maniera simile per esempio ad Atena all'inizio dell'*Aiace*, che in maniera speculare può coprire e scoprire alcuni mortali alla vista di altri, e ad Apollo, dalla vista 'più acuta di tutti i mortali' nella *Nemea* 10 di Pindaro (vv. 62-3).

3. Apollo si trova sul tetto mentre Artemide davanti alla porta. Se si esamina la scena secondo la lettura fornita in precedenza, questa ipotesi di ricostruzione risulterebbe non solo antieconomica ma anzi controproducente, in quanto porrebbe problemi se si considera la necessaria condivisione, da parte dei due fratelli, dello stesso campo visivo (cf. soprattutto v. 4). Questa divisione degli dei offre oltretutto una resa drammaturgica visivamente meno efficace e simbolica, con divinità in contemporanea presenti sia sul piano della scena che su un piano elevato.
4. Ancora meno probabile che l'azione presenti Apollo in scena e Artemide con le Niobidi nello spazio retroscenico. La scena risulterebbe infatti di complicatissima costruzione e resa drammaturgica, dal momento che nello spazio retroscenico dovrebbero essere rappresentate parole e azioni (di lunga portata) di ben due personaggi: un caso ancora più complicato del già complesso passaggio delle *Baccanti* di Euripide in cui Dioniso scuote il palazzo con un terremoto (vv. 573-606). Per comprendere la complessità di una resa drammaturgica simile, basti notare che il parallelo più vicino, con uccisioni descritte, o quantomeno commentate, dallo spazio retroscenico, è in realtà di complessità decisamente inferiore, proprio allo scopo di permettere la fruizione più dettagliata possibile della scena da parte del pubblico. Si tratta del momento

dell'*Eracle* euripideo in cui il coro sente il protagonista uccidere i propri figli nello spazio retroscenico, e descrive ciò che sente (vv. 875-908): in questo caso tuttavia non si hanno battute pronunciate da personaggi nello spazio retroscenico, ma gli avvenimenti non visibili sono perfettamente seguibili tramite le parole del coro. Il resoconto preciso di quello che è avvenuto dentro il palazzo viene offerto solo in seguito, alla fine di questa scena, da un servo che arriva dall'interno della reggia. Questa strage è anticipata da una scena più breve in cui il coro ascolta e commenta le urla dall'interno di Lico colpito a morte (cf. i vv. 749 e 754; per le vicinanze dell'uccisione dei figli di Eracle in questa tragedia con quella in corso e la *rhēsis* del fr. 2, cf. commento ai fr. 2.10 e 4.6).

5 τ]ην: Barrett 1974, 177-8, che per la traccia sul margine di lacuna ritiene possibili le letture η, ν, π (a suo parere meglio di υ, κ, χ), integra τ]ην contro il ν]ϋν proposto da Lobel (da escludere ν]υν, che nel linguaggio sofocleo è usato quasi esclusivamente in contesti di comando o simili, nell'accezione che *LSJ* s.v. «νϋν» colloca nella sezione II.3, cf. anche *K-G* § 498, e che non potrebbe comparire in questa posizione della frase). Entrambe le integrazioni permetterebbero di ricostruire un margine di sinistra allineato e sembrano possibili dal punto di vista paleografico (i dettagli adottati da Barrett nell'interpretazione delle tracce della lettera non sono cogenti: il margine di frattura del papiro è infatti rovinato al centro del bilineo di questo verso, dettaglio che permette sia le integrazioni proposte da Barrett che quella proposta da Lobel, cf. trascrizione). Barrett nota di preferire l'articolo all'avverbio perché è difficile, secondo lui, spiegare cosa si intendesse in questo punto della descrizione con νϋν («unless there has been mention of the girl's behaviour, which evidently there has not (nor can her behaviour be supposed to change between lines 4 and 5)», Barrett 1974, 177), e perché l'articolo seguito dal participio καταπτήσσουσιν creerebbe un parallelismo con il τήν φοβουμένην al v. 4, arricchendo con un dettaglio importante la descrizione della Niobide che, senza il parallelismo dato dal secondo participio, risulterebbe «inadequately defined» (177, in cui lo studioso prosegue notando che «all the surviving girls are presumably frightened by now»). Se senza dubbio τήν ha il vantaggio di riprendere, a inizio verso, la descrizione della Niobide allo scopo di renderla più dettagliata, con un accumulo di participi sostantivati che ben si adatterebbe al contesto della descrizione, bisogna tuttavia notare che la prima obiezione di Barrett contro νϋν non sembra particolarmente stringente, dal momento che non è necessario ritenere che il termine debba presupporre un cambio di posizione o di atteggiamento della fanciulla (l'avverbio potrebbe infatti semplicemente indicare che Apollo si è accorto della sua presenza nell'esatto momento in cui sta parlando,



forse in seguito all'uccisione di un'altra Niobide). La ricerca del parallelismo con τὴν φοβουμένην, inoltre, potrebbe risultare solo un'interpretazione stilistica non probante per l'esclusione a priori di νῦν (e ugualmente si può ipotizzare che entrambi i participi siano concordati con τὴν, con valore pronominale).

ἐν πιθῶνι κάπῃ κυψέλαις: questa è l'unica occorrenza dei due termini nel *corpus* strettamente tragico conservato, se si eccettua una forma, derivata dalla stessa radice, di πίθος, che compare una volta nel lessico di Sofocle in un frammento *incertae sedis* che è stato considerato come appartenente a un dramma satiresco, il fr. 783 R (πολλὸς δὲ πηλὸς ἐκ πίθων τυρβάζεται; cf. Aristoph. *Eq.* 310 ὦ | βορβοροτάραξι καὶ τὴν πόλιν ἄπασαν ἦ- | μῶν ἀνατετυρβακός, in cui compare il medesimo verbo del fr. 783: proprio il valore e l'uso di (ἀνα)τυρβάζω ha convinto Neil 1901, 49 per primo a considerare di natura satiresca questo frammento sofocleo, così come il fr. 838 R, τυφλὸς γάρ, ὦ γυναῖκες, οὐδ' ὄρων Ἄρης | σὺς προσώπω πάντα τυρβάζει κακά, su cui invece la critica si divide; per quest'ultimo caso, cf. Radt 1999<sup>2</sup>, 553, mentre per il verbo nel lessico aristofaneo, con dettaglio sul suo valore, cf. anche Anderson, *Dix* 2020, 262 [*ad Eq.* 310]; Olson 1998, 262 [*ad Pax* 1007]; Biles, Olson 2015, 172 [*ad Vesp.* 257], quest'ultimo con analisi delle occorrenze del termine). I due termini sono propri della lingua comune e risultano raramente attestati anche nella commedia. Per il primo di essi, che pare indicare la cantina dove venivano riposti i πίθοι, solitamente contenenti vino (cf. Hellmann 1994, 143), cf. per es. Eup. fr. 122 K-A (ἐνταῦθα τοῖνον ἦν ἐκείνοισιν πιθῶν, con Telò 2007, 589-90). Per il secondo termine (sul cui significato di contenitore di solidi, nella maggior parte dei casi grano, Barrett 1974, 178 nota 13 presenta una disamina storico-tecnica, giudicando «unsatisfactory» *LSJ* s.v.; cf. anche l'analisi di Olson 2016, 260 a commento del passo di Eupoli riportato *infra*), cf. per es., per citare sempre solamente passi teatrali (anche in questo caso solo comici), Aristoph. *Pax* 631 (νῆ Δί', ὦ μέλ', ἐν δίκη <γε> δῆτ', ἐπεὶ κάμου λίθον | ἐμβαλόντες ἐξμέδιμον κυψέλην ἀπόλεσαν); Eup. fr. 227 K-A (καὶ τῷ Πυριλάμπους ἄρα Δήμω κυψέλη | ἔνεστιν;); Diph. fr. 54 K-A (κυψέλην δ' ἔχεις | ἄπλατον ἐν τοῖς ὤσιν· ἔγγεόν τι σοί, con significato traslato); *adesp. com.* fr. 612 K-A (κυψέλαι φρονημάτων). In merito allo spazio qui descritto, se κάπῃ κυψέλαις risulta essere, come pare, specificazione di ἐν πιθῶνι, che rappresenta il luogo effettivo in cui si trova la Niobide, l'espressione andrebbe intesa, come traduce Barrett 1974, 178, 'in the tun-store and by the bins' (con un significato di ἐπί molto simile ad ἀμφί: cf. in parte anche il commento di Lobel 1971, 16 in merito). Questo dettaglio sul nascondiglio trovato dalla Niobide, in mezzo a oggetti di vita quotidiana, fornisce alla scena, in parte raccontata, vivacità e contemporaneamente estremo realismo tragico. La costruzione dello spazio visibile e non visibile mette in stretto raccordo, sia agli occhi che all'immaginazione del pubblico, la vittima con la sua assalitrice,

ossia Artemide, che la deve colpire (sulla posizione delle due divinità, cf. commento ai vv. 4-7).

6 L'ipotesi di una scansione della battuta dei vv. 4-7 in tetrametri trocaici presupporrebbe, come nota Lobel 1971, 16, un eccessivo spazio di *eisthesis* dei vv. 8-11 e, in questo verso, una scansione con mancanza di dieresi dopo il secondo *metron*. Quest'ultima è un'occorrenza rara, che ricorre solo in due versi tragici (variamente interpretati), di cui uno sofocleo: Soph. *Phil.* 1402 (Νε. εἰ δοκεῖ, τεύχωμεν. Φι. ὃ γενναῖον εἰρηκὸς ἔπος) e Aesch. *Pers.* 165 (ταῦτά μοι διπλῆ μέριμ' ἄφρακτός ἐστιν ἐν φρασί). In merito al verso del *Filottete*, Porson propone di espungere l'iniziale εἰ δοκεῖ, trasformando il verso in un trimetro giambico, soluzione che indebolisce il parallelismo del verso con i vv. 526 e 645 e squilibra fortemente il rapporto tra lo scambio ai vv. 1393-401, in trimetri giambici, e le battute successive fino al v. 1408, in tetrametri trocaici. Dawe espunge invece tutto il verso, insieme a quello successivo (Νε. ἀντέρειδέ νυν βάσιν χήν. Φι. εἰς ὄσον γ' ἐγὼ θένω), giustificando questa soluzione radicale con l'irregolarità metrica del v. 1402, a suo parere difficilmente emendabile a differenza invece del passo dei *Persiani*, e con la difficoltà di interpretazione in sé e all'interno del contesto del v. 1403 (cf. Dawe 1978, 136-7). Il verso è mantenuto a testo sia da Lloyd-Jones e Wilson che da Schein (che chiude la propria nota di commento al problema con: «[r]egular word-end at position 8 in the tetrameter should be thought of as a norm, ... not as an absolute requirement or 'law'», citando a sostegno Fraenkel 1977, 76 [Schein 2013, 332-3]). Nel caso del passo di Eschilo, per ovviare al problema Porson propone di spostare διπλῆ a fine verso (corruzione forse nata dal desiderio di porre l'aggettivo vicino al sostantivo a cui è riferito), mentre Haupt e Hermann mantengono la posizione tradita di διπλῆ ma interpretano i due termini successivi come μέριμνα φρακτός, creando tuttavia un *hapax* per il secondo termine (è attestato infatti solo l'aggettivo verbale φρακτέον, e in un unico passo di prosa, Pl. *Ep.* 312d φρακτέον δὴ σοι δι' αἰνιγμῶν, ἴν' ἄν τι ἡ δέλτος ἢ πόντος ἢ γῆς ἐν πτυχαῖς πάθῃ, ὁ ἀναγνοὺς μὴ γνῶ). L'ipotesi che questa scansione rappresenti un «tratto arcaico» (così Belloni 1988, 120; Broadhead 1960, 73 parla invece di «metrical ruggedness» all'interno di un «early play») non pare supportata, come nota Garvie 2009, 109, da occorrenze simili nei tetrametri della lirica arcaica (il problema non è discusso nella trattazione sui tetrametri dei *Persiani* di Michelini 1982, 41-64).

μό]νην: considerato lo spazio disponibile all'inizio del verso, l'integrazione migliore pare μό]νην, che ben si adatta al contesto scenico e si associa al successivo *καπαπτήσσοσαν*, ad amplificare, tramite la solitudine, il terrore della vittima. Se si considerano i dati forniti dagli altri frammenti sembra che, durante la strage delle fanciulle, Apollo descriva ad Artemide in maniera molto precisa in particolare la posizione

e il numero delle vittime che vede (che probabilmente stanno correndo per nascondersi o evitare le frecce scoccate), in modo da permettere alla sorella di colpirle meglio. A questo proposito, nel fr. 5, uno dei due dei (probabilmente sempre Apollo), dopo l'uccisione di una Niobide, dice di vedere altre fanciulle (vv. 3-4; cf. commento *ad locc.*). Il dato numerico delle Niobidi considerate da sole o a gruppi pare uno degli snodi centrali della strage, che per essere resa più attiva e veloce si concentra forse prima su una Niobide alla volta e, probabilmente, in seguito (per *variatio* e per concludere la strage) su gruppi di fanciulle. Il *focus* sulla solitudine della Niobide, oltre a sottolineare il terrore della fanciulla, rientrerebbe quindi anche appieno nella struttura della strage. Un'alternativa a μόνην potrebbe essere ῥικνήν, che Phot. ρ 120 Theodoridis mette in relazione a Sofocle (fr. 1091 R): ῥικνός· ὁ πεφρικῶς παρὰ Σοφοκλεῖ (e cf. anche la spiegazione simile di Hsch. ρ 310 Hansen ῥιγνόν [corretto in ῥικνόν da Sopingius sulla base del lemma di ρ 317, per cui cf. *infra*]: ῥιγεδανόν, φρικῶδες). In merito al lessico sofocleo, cf. anche Phot. ρ 124 Theodoridis = Sud. ρ 166 Adler ῥικνοῦσθαι τὸ διέλκεσθαι καὶ παντοδαπῶς διαστρέφεσθαι κατ' εἶδος· λέγεται δὲ καὶ ῥικνοῦσθαι, τὸ καμπύλον γίνεσθαι ἀσχημόνως (cf. forse anche Hsch. ρ 372 Hansen \*ῥιχνοῦσθαι· κινεῖσθαι ἀσχημόνως, probabilmente coincidente con questa sezione, al netto di variazioni o termini facilmente modificabili) καὶ κατὰ συνουσίαν καὶ ὄρχησιν κάμπτοντα τὴν ὀσφύν. Σοφοκλήϊς Ἰχνευταῖς (fr. 316 R) ~ Hsch. ρ 319 Hansen ῥικνοῦσθαι· διέλκεσθαι, καὶ παντοδαπῶς διαφέρεσθαι κατ' εἶδος (è con buona probabilità da escludere l'ipotesi di Naber di attribuire ai frammenti sofoclei anche Hsch. ρ 317 Hansen ῥικνήν ὄψιν· φρικτήν, il cui significato diverge da quello dei frammenti sopra riportati, cf. Pearson 1917, 3: 159). L'aggettivo, che quando è legato a condizioni fisiche riguarda ossa, arti o pelle (cf. *LSJ* s.v., che chiosa 'shrivelled with cold' solo Soph. fr. 1091 R, mentre indica come significato generale 'shrivelled by old age or disease, shrunk, contracted'), in questo caso sarebbe da intendere secondo Barrett 1974, 179 come legato alla condizione raggrinzita della pelle della Niobide, quindi in senso traslato a una condizione causata dalla paura. Barrett esclude la possibilità che il termine comparisse in questo passaggio, ma attraverso obiezioni che non focalizzano appieno il punto della questione. *In primis*, in merito allo spazio in lacuna, che secondo lo studioso sarebbe troppo esiguo per contenere le prime tre lettere del termine, bisogna notare che in questa grafia μ è di modulo abbastanza ampio (Barrett infatti nota che, nel caso si integrasse μόνην, μ risulterebbe allineato «by its first apex, with the curving initial stroke projecting into the margin») mentre ρ e ι occupano uno spazio minore in larghezza, elemento che porterebbe forse a valutare lo spazio coperto da μ] come non così tanto più esiguo rispetto a quello di ρικ]. Inoltre, l'obiezione di 'genere drammatico' sollevata da Barrett secondo cui una descrizione dell'aspetto della pelle della fanciulla in questo punto sarebbe «evidently inappropriate» e

più adatta al dramma satiresco non sembra fondante. L'aggettivo dovrebbe infatti un tocco di realismo a una battuta che descrive avvenimenti totalmente non visibili dal pubblico, a rappresentare con il successivo *καταπήσσουσιν* (a cui sarebbe legato per asindeto?) una radduplicazione del terrore della Niobide. Per una possibile equivalenza di significato legato al terrore tra le forme derivate da φρικ- e quelle derivate da ῥικν-, non sembra totalmente centrato il primo passo citato da Barrett 1974, 179 nota 14, che secondo lo studioso rappresenterebbe un caso isolato in mezzo a una messe di passi e definizioni lessicografiche che dimostrerebbero la mancanza di questa equivalenza, ossia Gal. in Hp. *Epid.* 6.3.31 (la sezione citata da Barrett è: ῥικνὸν μὲν ὀνομάζουσιν οἱ Ἕλληνες σῶμά τε καὶ δέρμα τὸ ῥυτιδούμενον ἅμα κυστολῆ, καθάπερ ἐπὶ τῶν γερόντων ὁράται). Il passo riporta infatti un'indicazione della contrazione dell'organo-epidermide (con *κυστολῆ* con il significato corrente di 'contraction', cf. *LSJ* s.v.), il cui epifenomeno è legato a quello visibile con la vecchiaia, mentre in seguito si parla della condizione come legata a determinati stati di malattia. Più rilevante invece per il significato qui supposto da Barrett pare Gal. in Hp. *Epid.* 6.3.32, il secondo passo che lo studioso cita «a propos a variant φρικῶδες ~ ῥικνῶδες»: ἐπεὶ δ' ἐν τῇ πρὸ ταύτης ῥήσει περὶ τῆς ῥικνώσεως ἔγραψεν, εὐλογώτερον εἶναι δόξει τὸ φρικῶδες εἰρησθαι νῦν, ἐνδεικνυμένου τοῦ Ἰπποκράτους τὴν γινόμενὴν ἰδέαν ἐν τοῖς ῥικνουμένοις ἔοικυῖαν εἶναι τοῖς φρίττουςιν. ἢ δ' ὁμοίότης κατὰ τὴν ἀνωμαλίαν καὶ οἷον τραχύτητα τοῦ δέρματος γίνεται, ἐνίων μὲν αὐτοῦ μορίων κοιλοτέρων φαινομένων, ἐνίων δ' ἐξεχόντων. ὅταν γὰρ κατὰ μικρὰ πάνυ διαστήματα γένηται τοῦτο δι' ὅλου τοῦ δέρματος, ὀνομάζεται τὸ σύμπτωμα φρίκη τε καὶ φρίζ. Un altro valore dell'aggettivo che non è stato preso in considerazione dagli studiosi ma che merita almeno di essere citato è quello che potrebbe essere legato, a livello ampiamente metaforico, alla posizione 'contorta' di un corpo umano, sia per particolari deformazioni anatomiche che per determinate posizioni assunte nel compiere certi movimenti, per esempio durante la danza (cf. anche Pearson 1917, 1: 269 in merito al fr. 316 R). Non si può escludere a priori la possibilità che l'aggettivo possa forse specificare meglio il participio *καταπήσσουσιν*, descrivendo quindi la particolare posizione innaturale, e quindi 'contorta', della Niobide mentre sta tentando di nascondersi accovacciata dietro le giare del *πιθών*.

*καταπήσσουσιν*: il participio di *καταπήσσω* ('crouch, cower, esp. from fear', *LSJ* s.v.) sottolinea ancora la focalizzazione centrale, nelle parole della *persona loquens*, del posizionamento spaziale e del dettaglio emotivo della Niobide non visibile al pubblico, descritta in maniera icastica allo scopo di rendere ricevibile questa scena complessa dal punto di vista della rappresentazione scenica. Il composto è attestato a partire dal lessico epico arcaico, riferito tra l'altro a prede di caccia braccate (cf. per es. Hom. *Il.* 22.191 τὸν (sc. νεβρὸν ἐλάφοιο) δ' εἶ πέρ τε λάθῃσι καταπήξας ὑπὸ θάμνῳ, all'interno di una similitudine in cui Ettore in fuga da Achille è paragonato a un cerbiatto braccato

da un cane; cf. anche 8.136 τὸ δ' ἵππῳ δείσαντε καταπτῆτην ὑπ' ὄχεσφι, impiegato nel caso dei cavalli di Diomede, che spaventati dalla folgore di Zeus si nascondono sotto al carro), valore che Sofocle riprende qui, correlandolo in maniera icastica a un essere umano (come avviene già nelle opere epiche, cf. Hom. *Od.* 8.190 βόμβησεν δὲ λίθος· κατὰ δ' ἔπτηξαν ποτὶ γαίῃ | Φαίηκες δολιχῆρετμοί, ναυκυκλωτοὶ ἄνδρες, | λάος ὑπὸ ῥιπῆς, i Feaci si rannicchiano a terra sorpresi e spaventati dall'enorme portata del lancio da parte di Odisseo di un disco durante una gara). Nel lessico drammatico, il composto risulta estremamente raro: oltre alla *Niobe*, cf. solo Aesch. *Eum.* 252 (καὶ νῦν ὄδ' ἐνθάδ' ἐκτί που καταπτακόν), in cui il coro di Erinni, che sta inseguendo Oreste come le cagne inseguono un cerbiatto ferito (vedi *supra* in merito all'impiego del termine in contesti di caccia), afferma di averlo raggiunto e di percepirne l'odore di sangue mortale, asserendo quindi che debba essersi nascosto, rannicchiatosi (con tutto il terrore nei loro confronti che il verbo comporta) da qualche parte nelle vicinanze. Nella *Niobe*, καταπτῆσσω compare ben due volte nei frammenti conservati: qui, con valore letterale legato alla descrizione spaziale ed emotiva della Niobide, e in fr. 6.9 (π]οῖ πόδα καταπτῆξω;), con significato simile di cercare rifugio in preda al panico ma in un contesto più figurato (per l'interpretazione e l'attribuzione della battuta, cf. commento *ad loc.*). La forma semplice πτήσσω (cf. *LSJ* s.v. II, con valore intransitivo e significato e uso sovrapponibili a quelli del composto, il quale esplicita maggiormente la spazialità della posizione) appartiene invece più ampiamente al lessico tragico, a volte con preposizioni che ne dettano il valore spaziale. Cf. per es. i casi in cui il verbo indica una posizione spaziale del soggetto (umano) simile a quella qui descritta di Eur. *HF* 974 (con ὑπό + accusativo) e 985 (con ἀμφί + accusativo), simili anche nella situazione scenica, dal momento che sono descritti (in questo caso per bocca di un messaggero) i movimenti nello spazio retroscenico dei figli di Eracle che si nascondono, senza successo, per evitare le frecce del padre (971-4 οἱ δὲ (sc. gli Eraclidi) ταρβούντες φόβῳ | ὄρουον ἄλλος ἄλλος', ἐς πέπλους ὁ μὲν | μητρὸς ταλαίνης, ὁ δ' ὑπὸ κίονος κιάν, | ἄλλος δὲ βωμόν ὄρνις ὡς ἔπτηξ' ὑπο; 984-5 ἄλλω δ' ἐπέιχε τόξ', ὃς ἀμφὶ βωμίαν | ἔπτηξε κρηπίδ' ὡς λεληθέναι δοκῶν). La costruzione di quest'ultima scena presenta notevoli somiglianze dal punto di vista drammaturgico con entrambe le scene nella *Niobe* che ruotano attorno al massacro dei figli della protagonista. In merito al *medium* impiegato, la scena costruita da Sofocle per l'uccisione delle Niobidi nello spazio retroscenico appare molto più spettacolare, mentre l'espedito della *rhēsis* impiegato nell'*Eracle* ricorda il massacro dei Niobidi raccontato nel fr. 2 (che avviene però in uno spazio extrascenico lontano). Come in quel caso, inoltre, il racconto euripideo presenta anche delle inserzioni in discorso diretto, per le quali cf. commento al fr. 2.10, oltre alla preghiera da parte di uno degli Eraclidi di essere risparmiato, esattamente come pare avvenire nel fr. 6.10-11

della *Niobe*, in cui una delle Niobidi sembra pregare Artemide per la propria vita (cf. commento *ad loc.*).

οὐ̄̄ τενε̄ῑς: questo modo di esprimere una richiesta, o meglio un comando, tramite futuro all'interno di una domanda formulata in maniera negativa ha spesso una connotazione se non direttamente brusca, quantomeno di impazienza, e soprattutto è impiegato spesso tra pari o in situazioni in cui il parlante risulta in una posizione di superiorità o di vantaggio rispetto al proprio interlocutore. Cf. *K-G* § 387 («das Begehrte in strengem und drohendem Tone, zuweilen mit einer gewissen ironischen Bitterkeit ausgesagt wird»), e, più specificamente per il linguaggio sofocleo, Moorhouse 1982, 203 (che distingue tra la forma positiva, che può esprimere «a weak or polite form of command (concessive)» e quella con negazione, che esprime «an order in a forceful tone»; cf. anche Moorhouse 1982, 320). Le occorrenze sofoclee di questo tipo di espressione esprimono, all'interno di questa connotazione, una gamma abbastanza sfumata di stati d'animo e di scopi del parlante. Cf. per es. *Ai.* 75 (οὐ̄̄ cīγ' ἀνέξῃ μηδὲ δειλίαν ἀρῆ; Atena intima a Odisseo di tacere e di non essere vile; cf. Moorhouse 1982, 338, che commenta «the future indic. with οὐ̄̄ μὴ occurs also with prohibitive sense as the second of two co-ordinated questions, the first (with οὐ̄̄) being equivalent to an order», mentre per la seconda parte, retta da μηδέ, esprime più dubbi, citando opinioni diverse; lo studioso interpreta il passo come «'endure in silence' (order) 'and do not gain the name of coward' (prohib.)» e cita anche *OT* 637 e *Tr.* 1183, riportati *infra*; sulle forme verbali presenti nel passo, cf. Finglass 2011, 159-60); 593 (Τεκ. παρβῶ γάρ, ὄναξ. Αἰ. οὐ̄̄ ξυνέρξεθ' ὡς τάχος; in cui anche la *antilabē*, oltre all'espressione ὡς τάχος, sottolinea la fretta e la tensione di Aiace, che si rivolge alle guardie con un comando interrompendo bruscamente il dialogo con Tecmessa, che si è rifiutata due volte, ai vv. 579 e 581, di chiudere la porta; come nota Finglass 2011, 311, «[b]reaking off contact also marks contempt»); *OT* 430-1 (οὐ̄̄κ εἰς ὄλεθρον; οὐ̄̄χι θάκκον αὐ̄̄ πάλιν | ἄπορρος οἶκων τῶνδ' ἀποστραφεὶς ἄπει; da Edipo a Tiresia, in una serie di duri comandi che rivelano la rabbia del protagonista, con anche qui οὐ̄̄χι θάκκον e ἄπει futuro; cf. anche Finglass 2018, 307, che cita alcuni paralleli esterni al lessico tragico); 637 (οὐ̄̄κ εἶ̄ cύ (sc. Edipo) τ' οἶκους cύ τε, Κρέον, τὰς cὰς cτέγας, | καὶ μὴ τὸ μηδὲν ἄλγος ἐς μέγ' οἴσετε; Giocasta interrompe bruscamente la lite tra Edipo e Creonte intimando a entrambi di andare ciascuno a casa propria, anche qui con εἶ̄ futuro; cf. Moorhouse 1982, 203: «(spoken with impatience): the continuation with μὴ is a prohibition»); 1146 (οὐ̄̄κ εἰς ὄλεθρον; οὐ̄̄ cιωπήcας ἔχῃ; nella scena dell'«auto-agnizione» di Edipo, il pastore che ha affidato il protagonista bambino al messaggero, comprendendo la gravità della situazione, intima a quest'ultimo di tacere, per non svelare il segreto a Edipo); *Ant.* 885 (οὐ̄̄κ ἄξεθ' ὡς τάχιστα, καὶ κατηρεφεῖ | τύμβω περιπτύξαντες, ὡς εἶρηκ' ἐγῶ, | ἄφετε μόνην ἐρήμον, Creonte intima alle guardie di portare

via Antigone: anche in questo caso compare un'espressione di brusca impazienza come ὡς τάχιστα, qui seguita da un imperativo diretto); *Tr.* 1183 (οὐ θάσσον οἴσεις μηδ' ἀπιστήσεις ἐμοί; Eracle, sul punto di morire, chiede a Illo, che sta tergiversando, di giurare che porterà a compimento ciò che gli chiederà, di nuovo con un'espressione di impazienza come οὐ θάσσον); *Phil.* 975 (οὐκ εἶ μεθεῖς τὰ τόξα ταῦτ' ἐμοὶ πάλιν; Odisseo interrompe in fretta i dubbi di Neottolemo, insicuro su cosa fare in merito a Filottete, intimandogli di consegnargli l'arco e andare via, con εἰ futuro; come in *Ai.* 593, l'*antilabē* sottolinea la brusca impazienza del personaggio); *OC* 835 (τί δρῶς, ὃ ξέν' (sc. Creonte); οὐκ ἀφήσεις; τάχ' ἐς βάσανον εἰ χερῶν, battuta pronunciata dal coro che cerca di salvare Antigone, prigioniera di Creonte e delle sue guardie, in una scena concitata di lotta, anche fisica; cf. Moorhouse 1982, 203: «threatening»); 847 (Οἱ. ποῦ, τέκνον, εἰ μοι; Av. πρὸς βίαν πορεύομαι. | Οἱ. ὄρεξον, ὃ παῖ, χεῖρας. Av. ἀλλ' οὐδὲν χένο. | Κρ. οὐκ ἄξειθ' ὑμεῖς; Οἱ. ὃ τάλας ἐγώ, τάλας, nella medesima scena del passo precedente, qui anche con *antilabai* concitate tra Antigone, Creonte ed Edipo, Creonte ordina brutalmente ai servi di condurre via la ragazza); 897 (οὐκουν τις ὡς τάχιστα προσπόλων μολῶν | πρὸς τοῦδε βωμοῦς πάντ' ἀναγκάσει λεῶν | ἄνιππον ἰπότην τε θυμάτων ἄπο | πνεύδειν ... ; Teseo, giunto in fretta, ordina di andare a sospendere il sacrificio che stava compiendo e di correre a intercettare Antigone e Ismene, prigioniere di Creonte; Moorhouse 1982, 204: «order given in haste», anche qui con ὡς τάχιστα). Considerati questi esempi, il tono e il tipo di espressione usati in questo comando indicano probabilmente che il personaggio che qui si rivolge ad Artemide, una divinità, in maniera così perentoria e con tale confidenza da esplicitare anche una certa fretta nella formulazione è qualcuno al suo livello, di conseguenza necessariamente un dio a propria volta: questo dato spinge a ipotizzare che si tratti con molta probabilità di suo fratello Apollo. Il tipo di formulazione impiegato sottolinea anche quanto sia pressante la richiesta della *persona loquens*, evidenziando la fretta e la velocità di azione richiesta per colpire la Niobide, bersaglio che sta per sfuggire alla visuale di tiro di Artemide, all'interno di una scena in cui Sofocle mette in atto ogni espediente, lessicale e drammaturgico, per veicolare la concitazione emotiva e fattuale del momento.

6-7 τὰχύν | ἰὸν: l'integrazione, proposta separatamente da Barrett, Austin (per cui cf. Barrett 1974, 175 nota 11a) e Kannicht (cf. l'apparato di Radt 1999<sup>2</sup>, 374) è altamente probabile. La rarissima espressione τὰχὺς ἰός è attestata nell'epica arcaica e potrebbe qui rappresentare una ripresa lessicale di un modello epico prezioso. Cf. l'unico passo certo che presenta questo nesso, ossia Hom. *Il.* 4.94 (τλαίης κεν Μενελάω ἔπι προέμεν τὰχύν ἰόν; Atena, sotto l'aspetto di Laodoco, convince Pandaro a scagliare una freccia mortale contro Menelao), e l'integrazione proposta per Hes. fr. 33a.36 M-W (τάνυεν

χείρε[ccci φίλησι | τόξον, καὶ τα]χὺν ἰὸν ἐπὶ κτρεπτῆς [νευρῆς; τα]χὺν è stampato a testo già nell'*editio princeps* a opera di Lobel 1962, 29 e accettata a testo da Merkelbach e West, che in questo verso aggiungono τόξον, καὶ [West]).

8 ἀπαπααῖ ἐέ: è possibile che questa interiezione sia pronunciata dallo stesso personaggio a cui sono attribuibili i vv. 9-11, cioè con alta probabilità il coro (cf. commento ai vv.), oppure, considerato il contesto, dalla Niobide nascosta nel *πιθών*, che Apollo aveva appena indicato all'attenzione della sorella (vv. 4-7) e che avrebbe qui emesso un grido di dolore dallo spazio retroscenico. Più difficile che il verso sia pronunciato da Niobe stessa, straziata dalla morte della figlia (in merito alla presenza di Niobe in scena, cf. introduzione al fr.). Il grido è composto da due interiezioni, che si trovano insieme solo in un altro caso oltre a questo (cf. *infra*). ἀπαπααῖ (e casi simili di interiezioni con vocalismo [a], come ἀττααῖ e παπαῖ) è indice in teoria di un dolore insopportabile, fisico e in alcuni casi psicologico (sempre con valenza di estrema insopportabilità della situazione subita). Cf. l'analisi linguistica e pragmatica di Biraud 2010, 90-1 e 127-9 (con esame delle occorrenze principali), che indica queste grida come «de douleur extrême» (128), derivanti «par une grande souffrance physique» (127) ed emesse a volte anche in casi nei quali «le locuteur éprouve un embarras douloureux au point d'être une torture morale» (128, corsivi nell'originale), spesso con la presenza evidente di un elemento di stupore/sorpresa (cf. anche Biraud 2010, 179-80). Questa situazione emotiva e pragmatica è ben riassunta dalla spiegazione per ἀττααῖ di Nordgren 2015, 216, «[I am in sudden pain]» (suo il corsivo tra quadre; cf. anche Nordgren 2015, 108; Nordgren, a differenza di Biraud, analizza quest'ultima interiezione in maniera separata da παπαῖ *vel sim.*, che chiosa con «[I am in continuous pain]», cf. 119-23 e 236-7). Un caso estremo dell'impiego di questa interiezione compare proprio in un'opera di Sofocle. Nel *Filottete*, infatti, il protagonista ricorre spesso a questa interiezione quando è in preda ad accessi estremi di dolore fisico legati al proprio piede malato, tanto da urlare in questo modo, in un caso, per più di un intero verso (746 ἀπόλωλα, τέκνον· βρύκομαι, τέκνον· παπαῖ, | ἀπαπαπαῖ, παπᾶ παπᾶ παπᾶ παπαῖ; cf. l'elenco dei casi in tragedia e commedia citati da Biraud 2010, 127-9). Tra l'altro, la stessa interiezione occupa l'intero secondo emistichio, dopo la cesura, di un verso di poco successivo (754 Φι. οἶσθ', ὦ τέκνον; Νε. τί ἔστιν; Φι. οἶσθ', ὦ παῖ; Νε. τί σοί; | οὐκ οἶδα. Φι. πῶς οὐκ οἶσθα; παππαπαπαπαῖ), nel medesimo accesso di dolore di Filottete, qui in dialogo serrato con Neottolema (a seguito di un verso diviso da tre *antilabai*), accesso di dolore che il protagonista svela, nella sua realtà, a Neottolema inserendo anche l'interiezione cognata ἀττααῖ (743 Φι. ἀπόλωλα, τέκνον, κοῦ δυνήσομαι κακόν | κρύψαι παρ' ὑμῖν, ἀττααῖ). ἐέ, interiezione che presenta nei manoscritti scritte



diverse (spesso con le due vocali separate, in metro lirico, o anche, secondo alcuni, nella variante trocaica ἦέ o giambica ἐή, cf. Biraud 2010, 112), indica un dolore legato a una gamma di cause più estesa, da quelle fisiche a quelle emotive, e a volte alla paura (cf. Biraud 2010, 111-12 e Nordgren 2015, 133-4 e 217-18, con la spiegazione «[*I am in continuous grief*]). Una sola volta, oltre in questo passo, queste due interiezioni si trovano insieme (sebbene rovesciate, nella forma ἐξ παπαῖ παπαῖ), ossia in un momento fondamentale dell'*Agamemnone*, quando Cassandra, all'apice del proprio *furor* profetico, vede la 'rete di Ade' che sta per avvolgere Agamemnone (1114 Κα. ἐξ παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται; | ἦ δίκτυόν τί γ' Ἴδου;). In questo caso, alla sorpresa (*pace* Nordgren 2015, 134, che a differenza degli altri studiosi del passo e di questa interiezione non ritiene che ἐξ posseda anche questo valore) si unisce il forte *distress* emotivo dovuto al delirio mantico e alle visioni di altissimo impatto emozionale di cui Cassandra è preda. Considerati i valori delle due interiezioni analizzate singolarmente (e in un caso anche in coppia), risulta possibile attribuire il verso sia al coro che alla Niobide colpita. Se si considera la scena nella sua costruzione globale, dal punto di vista drammaturgico, di impiego dello spazio, e della focalizzazione dell'attenzione del pubblico, bisogna notare che ai vv. 4-7 Apollo concentra l'attenzione della sorella (e quindi del pubblico) sul πῖθών situato all'interno della reggia, in cui si è nascosta una delle figlie di Niobe, dicendole di colpire rapidamente la fanciulla prima che sfugga loro di vista. L'attenzione sia dei personaggi che del pubblico è quindi focalizzata sullo spazio retroscenico, l'interno della casa. Con il v. 9, invece, il *focus* cambia radicalmente, passando dallo spazio fuori scena a quello sulla scena, con l'amara riflessione del coro sulla disgrazia che ha colpito - e sta ancora colpendo - i figli di Niobe. Considerati i repentini cambi di agente, di *focus* spaziale e di argomento tra il v. 7 e il v. 9, è possibile che il v. 8 concluda l'azione delle due divinità e sposti l'attenzione dallo spazio retroscenico di nuovo allo spazio scenico, e dall'azione in corso a una riflessione esterna allo scorrere dell'azione, che si concentra dal punto di vista diacronico e metaperformativo proprio sul punto della trama in cui si è giunti. In base a questa ricostruzione, è possibile, quindi, che tra il v. 7 e il v. 8 Artemide scocchi la freccia verso l'interno della casa e il grido del v. 8 sia emesso dalla Niobide colpita, che conclude verosimilmente questa parte di azione che coinvolge lo spazio retroscenico e apre la strada alla riflessione 'extra-azione', e in scena, della battuta del coro. A favore di questa interpretazione giocherebbe anche la probabile costruzione simile del prosieguo della scena, trasmessa in parte dal fr. 5, in cui, prima di una nuova descrizione da parte di Apollo della posizione di altre Niobidi, è conservato un grido di dolore (v. 2 ]οτοτοτοτοτοτ[ , seguito al v. 3 da ]αὐ τὰςδ' ὄρω [ , probabilmente pronunciato da Apollo, come i versi successivi: cf. introduzione al fr. 5 e commento *ad locc.*): una

scena che sembrerebbe quindi specularsi a questa, anche in quel caso probabilmente con un grido di una Niobide proveniente dallo spazio retroscenico. Da notare oltretutto che un altro grido di dolore fisico di un personaggio colpito a morte nel retroscena, ossia quello di Egisto nelle *Coefore* (869 ἐξ· ὀτοτοτοῖ), che veicola dolore fisico e al contempo sorpresa, è composto proprio dall'interiezione del fr. 5.2, ὀτοτοτοῖ (di lunghezza variabile; cf. commento al fr. 5.2), unita alla seconda presente nel verso qui preso in esame, ossia ἐέ.

9-10 βραχύ τι τοῦν μέεφ διοίσει γονᾶς | μόρος ἀπ' ἀρρένων ἄδαμάτοις κόραις: l'espressione, che esprime un concetto complesso in maniera estremamente sintetica, e dal senso generale chiaro (il coro, considerata la strage in corso, lamenta il fatto che passerà decisamente poco tempo tra la morte dei figli di Niobe e quella di tutte le figlie), presenta alcuni nodi ritenuti in parte problematici dagli studiosi, i quali hanno proposto diverse ipotesi di interpretazione (e integrazione). Barrett 1974, 180-2 (seguito da Radt 1999<sup>2</sup>, 364), segue la lettura dei due versi di Lobel 1971, 17 (con minime variazioni nelle lettere puntate) e stampa βραχύ τι τοῦν μέεφ διοίσει γονᾶς | μόρος ἀπ' ἀρ[ε]νῶν[ν ἄδα]μάτοις κόραις, traducendo «by only a little in the way of interval will the death of the family differ for the unwedded girls from the males». Lo studioso nota tuttavia che, se questa lettura del verso è corretta, la frase presenta una serie di problemi di costruzione: problemi che, secondo la visione proposta nel presente commento, non inficiano tuttavia la struttura sintattica del periodo in modo tale da renderlo incomprensibile o agrammaticale. Due nodi problematici sarebbero, secondo Barrett, la costruzione di διοίσει non con l'usuale genitivo-ablativo privo di preposizione ma con un genitivo retto da ἀπό, e il fatto che il significato del verbo «used of a difference in time and not in kind» non possiede paralleli stringenti come quello qui presente. Tuttavia, come nota Barrett stesso, queste due oscurità sono chiarite all'interno della frase nel suo complesso e nel contesto in cui è pronunciata. Nel caso del significato del verbo, l'aggiunta di τοῦν μέεφ all'espressione βραχύ τι διοίσει aiuta a definire il campo semantico legato alla temporalità della differenza a cui si sta alludendo. Inoltre, alcuni casi tragici presentano questa sfumatura di tempo, sebbene con valore leggermente diverso: basti pensare al significato di 'go through' o ancora meglio 'pass', che è anche sottinteso in questo brano, con cui *LSJ* s.v. 2 interpreta Soph. Ai. 511 οἴκτιρε δ', ὄναξ, παῖδα τὸν κόν, εἰ νέας | τροφῆς κτερηθεῖς κοῦ διοίεται μόνος | ὑπ' ὀρφανιστῶν μὴ φίλων, traducendo κοῦ διοίεται μόνος come 'will pass his life apart from thee' (cf. anche la resa dei vv. 510-13 «[t]ake pity, lord, on your son, for all this misfortune that you will cause to him, when you die, and to me too, if he is to live bereft of care, separated from you, under the control of unfriendly guardians» a opera di di Finglass 2011, 289). Sebbene più lontani,

possono essere confrontati anche [Eur.] *Rh.* 600 ὃς εἰ διοίσει νόκτα τήνδ' ἐς αὔριον e 982 ὡς ὅστις ὑμᾶς μὴ κακῶς λογίζεται | ἄπαις διοίσει κοῦ τεκῶν θάψει τέκνα (probabilmente da espungere invece il primo emistichio di Eur. *Hel.* 10 Θεοκλύμενον ἄρκεν' [τῷ δὴ θεοὺς ἐβίων διήνεγκ'] εὐγενῆ τε παρθένον | Εἰδῶ, seguendo Nauck: i motivi dell'espunzione non riguardano tuttavia il significato del verbo, che è comunque chiaro; per i significati διαφέρω che potrebbero qui essere implicati, cf., oltre a *LSJ* ed Ellendt s.v., Barrett 1974, 181-2). La costruzione stessa della frase, inoltre, chiarisce anche la presenza di ἀπό con il genitivo, presente allo scopo di rendere non ambiguo il valore di ἀρτένων dal punto di vista sintattico e nel sistema del periodo. Il termine, al genitivo, si trova infatti immediatamente dopo μόρος, soggetto del periodo e che possiede un genitivo dipendente, ossia γονᾶς, che comprende sia la genia maschile, citata subito dopo, che quella femminile, espressa con un dativo semplice retto da διοίσει (per questo valore di γονή con il significato di 'offspring' o 'family', in parte sinonimico di γόνος, γέννα e γενεά, cf. in particolare *LSJ* ed Ellendt s.vv. «γονή» e «γόνος»). Proprio la presenza del complemento con ἀπό, e non con genitivo semplice, permette una maggiore limpidezza sintattica del valore di ἀρτένων in un periodo dalla costruzione brachilogica e complessa. Questi supposti problemi hanno spinto Luppe 1975 a cercare soluzioni alternative nell'interpretazione della frase, soprattutto tentando di integrare diversamente le lacune che gli editori hanno creduto di vedere al v. 10. Secondo lo studioso, ai nodi interpretativi evidenziati da Barrett si aggiungerebbero due altri problemi, ossia che l'espressione sia troppo elevata per esprimere solo il concetto «die Töchter sterben nur wenig später als die Söhne», e che, allo stesso tempo, ἄρκενες sia troppo piano rispetto al successiva designazione delle fanciulle. Luppe propone quindi di integrare le lacune supposte da Lobel e Barrett con ἀπαρ[θ]ένο[ις ἀδα]μάτοις κόραις, e, per cercare di rendere possibile la propria costruzione/interpretazione, al v. 9 interpreta τοῦ ἅν invece di τοῦν, indicando come necessario μόρου, sottinteso, da ricavare dal successivo μόρος. Il risultato che si ottiene, tuttavia, è quello di una frase ancora più complessa ed ellittica, in cui viene eliminata la menzione diretta dei figli maschi (che andrebbe sottintesa), che lo studioso traduce con «ein wenig nur wird sich von dem (Todeslos) inmitten des Gebärens das Todeslos für die nicht-mehr-jungfräulich jungfräulichen Mädchen unterscheiden» (16). L'analisi del papiro al microscopio rivela chiaramente, oltretutto, che nel verso non sono presenti delle vere e proprie lacune, ma che sono individuabili tracce delle lettere non visibili a occhio nudo. La lettura che emerge da questa nuova analisi dell'originale risulta essere μόρος ἀπ' ἀρτένων ἄδαμάτοις κόραις (cf. trascrizione), che conferma le proposte di integrazione di Lobel e che risulta oltretutto la più economica rispetto alle modifiche di Luppe, anche considerati il contenuto e la struttura

sintattica dell'intera frase. La soluzione di Luppe sembra infatti agguingere ulteriori problemi sintattici, oltre a crearne altri dal punto di vista dell'interpretazione, come la contraddizione in termini tra ἀπαρθένοις e ἀδαμάτοις, per la quale lo studioso è costretto a ricorrere a una spiegazione complessa, secondo la quale «ἀπάρθενοι werden die Mädchen genannt, weil sie gleichsam von Pfeilen getroffen werden, die nur Frauen treffen. Die Vorstellung, dass der Tod beim Gebären durch die Ungunst der Ἄρτεμις Λοχρεία bewirkt wird, legt dem Chor diesen Vergleich nahe» (Luppe 1975, 16). Da notare che la battuta del coro, la cui costruzione non crea problemi insormontabili, è pronunciata in un momento di profonda agitazione riguardante sia gli eventi inscenati che lo stato d'animo del coro (e il metro docmiaco rispecchia questo sconvolgimento). La sintassi complessa e al contempo sintetica (e quasi ellittica) della frase sembra rispecchiare quindi la concitazione del momento scenico, come spesso avviene in parti corali pronunciate in momenti cruciali nello svolgimento dell'azione. Per μόρος con il significato 'eschileo' e omिनioso di 'death' o meglio 'the fated end', cf. l'analisi di Garvie 1986, 164 ad Aesch. *Ch.* 441.

11 ἐπὶ μέγα τόδε φλ[ύει κα]κόν: la frase è un commento di natura metaperformativa (cf. commento ai vv. 4-7) sulla diacronia degli eventi che stanno ancora avvenendo sulla scena e il cui futuro tragico traboccamento può essere solo presentito. Il coro, probabile personaggio parlante in questo punto, sta infatti offrendo un puntello temporale all'interno dell'azione scenica (e della narrazione del mito che qui si sta rappresentando) notando come, dopo la morte dei figli maschi di Niobe, la tragedia della famiglia (τόδε κακόν) – e quindi per esteso l'azione drammatica – stia ora raggiungendo il livello massimo, con la morte delle figlie femmine. Questo commento del coro spinge a collocare il testo qui conservato nel culmine tragico degli eventi, probabilmente verso la parte iniziale della scena che rappresenta l'uccisione delle Niobidi, momento della cui gravità il coro sta prendendo ora coscienza (per un discorso più approfondito sulla *dispositio fragmentorum* e sulla ricostruzione della trama dell'opera, cf. introduzione generale).

ἐπὶ μέγα ... φλ[ύει: la sensazione che la tragedia stia crescendo verso quella che sarà la vera esplosione è veicolata dal significato del verbo φλύω, integrazione a opera di Barrett. Il verbo indica, qui con valore metaforico immediatamente comprensibile, una crescita eccessiva da parte qualcosa di cui si sta perdendo il controllo e che è destinato a traboccare, e quindi, per estensione, anche l'incapacità di frenare un discorso o controllare un balbettio: cf. *LSJ* s.v.: 'boil over, bubble up: hence, burst out; II overflow with words, babble'. Con questo secondo significato il verbo compare nell'unica occorrenza tragica al presente, ossia Aesch. *Sept.* 661 (χρυσότευκτα γράμματα | ἐπ' ἀπίδος φλύοντα,

detto dell'iscrizione a lettere dorate sullo scudo di Polinice); cf. anche [Aesch.] *PV* 504 (οὐδέεις, κάφ' οἶδα, μὴ μάτην φλόαι θέλων, Prometeo nota che nessuno potrebbe attribuirsi la sua scoperta dei metalli – a meno che non si vanti inutilmente). Cf. anche l'impiego di φλέω, corradicale di φλύω, in Aesch. *Ag.* 377 (πνεόντων μειζον ἢ δικαίως, | φλεόντων δωμάτων ὑπέρφεν | ὑπὲρ τὸ βέλτικτον), in cui si veicola l'idea di un gonfiore superbo fino e oltre l'eccesso, come nel verso qui commentato, espresso dai due verbi oltre che dal comparativo e da ὑπέρφεν rafforzato da ὑπὲρ τὸ βέλτικτον (cf. Medda 2017, 2: 244-5) e 1416 (μήλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν). Nell'occorrenza di φλύω al presente di Aesch. *Sept.* 661 (citata *supra*), così come in quella che comparirebbe in questo verso, la prima sillaba del verbo occupa l'elemento libero di un *metron* giambico. Dal momento che queste sono le uniche due occorrenze del verbo in questo tempo nel lessico tragico, risultano prive di appiglio le ipotesi di Barrett 1974, 183-4 sulla quantità di υ in questo punto del dimetro (che lo studioso preferirebbe fosse reso da una sillaba breve sulla base delle altre occorrenze del verbo nel lessico poetico – ma non al presente, e comunque non in tragedia). Occuperebbe probabilmente troppo spazio in lacuna, considerato il modulo delle lettere in questa scrittura, l'integrazione φλέγει proposta da Lobel 1971, 17, come nota l'editore stesso (che aggiunge giustamente che «even if another form of φλέγειν a letter short is chosen, there would still be hardly enough room»), sebbene il verbo sia attestato nel lessico tragico e il suo significato si attagli al contesto (che perderebbe tuttavia la sfumatura del progresso dell'azione verso il compimento totale). Considerato il contesto in cui questa frase di commento è pronunciata, si può ipotizzare che ἐπὶ μέγα veicoli in sé anche un valore di progresso ancora in corso (con una sfumatura di accrescimento rispetto alle traduzioni di Lobel 1971, 17, 'to a great extent, to a high degree' e Barrett 1974, 182 'to great magnitude'). L'espressione non ha paralleli esatti nel lessico tragico: cf. solamente il simile ἐπὶ μειζον di Soph. *Phil.* 259 ἢ δ' ἐμὴ νόκος | ἀεὶ τέθηλε καπὶ μειζον ἔρχεται, in cui è presente l'idea del progresso della tragedia in corso, in questo caso la malattia di Filottete (ma che presenta il termine al comparativo). Dalla costruzione della scena del frammento, e dalla possibile integrazione del verbo φλύω, si può tuttavia ricostruire un *mood* evidente nelle parole del coro, che presentisce che la situazione è destinata a peggiorare ancora.

**Fr. 5 (\*\*445 R)**

Il frammento conserva parte di quella che sembra la scena centrale della morte delle Niobidi per mano di Artemide (cf. fr. 4). Anche nel brano qui conservato lo *staging* pare costruito come quello del fr. 4. Dopo un urlo di dolore, probabilmente da parte di una delle Niobidi colpite (v. 2 ὄτοτοτοτοτοτ[οῖ]), una *persona loquens*, da indentificare ancora con Apollo, pronuncia una battuta dicendo di vedere altre due vittime. Considerata la nuova descrizione di una delle due Niobidi, è probabile quindi che il pubblico anche in questo caso non vedesse direttamente le fanciulle e che l'uccisione avvenisse nello spazio retroscenico, come sembra accadere anche per la morte della Niobide descritta nel fr. 4. Da notare che in questo punto la scena pare velocizzata rispetto a quella conservata dal fr. 4. Se infatti in quel brano Apollo descrive la Niobide singolarmente, dedicando alcuni versi alla sua posizione e alla sua condizione psicologica (cf. vv. 4-7), in questo caso il dio descrive più fanciulle alla volta. Questo dettaglio getta luce sulla costruzione della scena, che Sofocle pare mantenere con una costruzione simile (alla descrizione di Apollo segue il tiro di Artemide e l'uccisione della/e vittima/e), ma velocizzandone il ritmo probabilmente nel procedere, in modo da mantenere sempre alta l'attenzione del pubblico e concludere questa parte dell'azione.

Metrica: il ritmo dei versi pare essere strutturato in maniera simile a quello del fr. 4 (cf. l'analisi metrica del fr.). La battuta di Apollo è ricostruibile come una sequenza di trimetri giambici, di cui il testo conserva, almeno per i vv. 3-5, la parte centrale (a partire dall'inizio del secondo *metron* nei vv. 3 e 4: cf. testo). Il v. 2, che riporta un urlo di dolore, è ricostruibile come di metro docmiaco: Blass 1897, 334 per primo vi legge un docmio, integrando ὄτοτοτοτοτοτ[οῖ. Considerata la posizione della sequenza di lettere all'interno della colonna di scrittura del frammento, è possibile che a sinistra questo urlo fosse preceduto da un'altra esclamazione, oppure che l'esclamazione si trovasse in *eisthesis*. Data l'estrema frammentarietà del testo, è più complesso proporre ipotesi per la parte destra della sequenza.

1 ]...ων μα[ : il testo del papiro conserva ]...ωμμα[, che non sembra offrire interpretazioni possibili. Considerato che il manoscritto riporta alcune labializzazioni di *v* davanti a consonante labiale (cf., per citare solo i casi certi, fr 2.2 ]πωμ[ e fr. 6.6 ]...ατημολυκτονον[)], è probabile che anche qui si sia verificato questo fenomeno e che la lettura debba essere ]...ων μα[.

2 ὄτοτοτοτοτοτ[οῖ: l'esclamazione può indicare sia un lamento che un dolore fisico: cf. la discussione in merito di Biraud 2010, 129-32, che cita in particolare il ττοτοῖ (secondo Biraud del tutto equivalente alla forma cominciante per vocale) di Eracle morente in Soph. *Tr.*

1010 (ἦπταί μου, τοτοτοῖ, ἄδ' αὐθ' ἔρπει. πόθεν ἔστ', ὦ | Ἑλλανες πάντων ἀδικώτατοι ἄνερες), preceduto e seguito da altri gemiti ed esclamazioni di morte, l'esclamazione delle Danaidi in Aesch. *Suppl.* 889 (ὄτοτοτοτοῖ), e soprattutto l'urlo di dolore fisico di Egisto colpito a morte nello spazio retroscenico in Aesch. *Ch.* 869 (ἔξ' ὄτοτοτοῖ), di cui si è già trattato in merito all'esclamazione presente in fr. 4.8 (per cui cf. commento *ad loc.*) e che si avvicina nella forma a questa esclamazione nonché alla seconda parte dell'esclamazione presente al v. 8 del fr. 4 (in merito a ὄτοτοτοῖ, cf. anche l'analisi di Nordgren 2015, 144-6 e 235-6, che chiosa l'esclamazione con «*I am in violent grief!*»). È probabile, considerato il fr. 4, che la scena sia costruita in modo simile a quella lì conservata, con questo urlo di dolore pronunciato da una Niobide colpita (piuttosto che dal coro, come ritiene Barrett). A questo grido, seguirebbe quindi una nuova descrizione di Apollo, a indicare ad Artemide la posizione di altre vittime.

3 ] αὐ̄ τάςδ' ὄρω̄ [: la battuta è probabilmente pronunciata da Apollo che indica ad Artemide di vedere altre fanciulle (cf. fr. 4.4-7), che sembrano essere (almeno) due: cf. τῆνδε[ al verso successivo, che porta anche a ipotizzare che τάςδ' possieda qui valore predicativo. La porzione di testo conservata è esigua, e per questo motivo sembrano poco convincenti i tentativi di Barrett 1974, 195-6 di ricostruire il verso completo. L'interpretazione dello studioso καὶ μὴν τρίταις ] αὐ̄ τάςδ' ὄρω̄ [ θήραν βολαῖς lo costringe infatti ad allontanarsi dall'espressione normale τήνδ' ὄρω̄ θήραν («I can see a quarry here») per intendere invece, con τάςδ' ὄρω̄ θήραν, «I can see here in a plurality of females a quarry for your third shooting» (1974, 196), interpretazione agrammaticale che si allontana dalla sintassi che la lettera del testo richiederebbe.

4 τῆνδε[: il verso sembra contenere una descrizione di due Niobidi: la sequenza di lettere conservata, se va intesa come τὴν δ(έ) (più probabile di τήνδε, considerato il precedente troppo vicino τάςδ'), porta infatti a ipotizzare che la prima parte della frase contenesse un riferimento a un'altra fanciulla a cui si sarebbe dovuto alludere con un τὴν μὲν. Se si considera la descrizione della Niobide a opera di Apollo ai vv. 4-6 del fr. 4 (ὄρ[α]ς ἐκείνην τὴν φοβουμένην ἔσω, | τὴν ἐν πιθῶνι κάπῃ κυνέλαις κρυφῇ | μόνην καταπτήσσουσαν;), si può forse ipotizzare che anche qui le due fanciulle a cui ci si riferisce fossero descritte da τὴν seguito da uno o più participi indicanti la loro posizione e/o la loro situazione emotiva. Meno probabile l'ipotesi di Barrett 1947, 196 secondo cui Apollo avrebbe qui alluso alle attività usuali in cui erano intente le fanciulle («for a guess, spinning and weaving, or other operations connected with the production of fabrics»). A questo punto dell'azione scenica, infatti, la strage si trova al proprio culmine, e pare quindi difficile che le Niobidi venissero ancora

sorprese durante le proprie faccende abituali, considerato anche che proprio ai vv. 4-6 sopra citati la Niobide oggetto della mira delle divinità sembra aver già abbandonato le proprie occupazioni per cercare un rifugio. Barrett nota anche in seguito che il comportamento delle fanciulle ai vv. 3-4 sembra descritto «very tersely» (Barrett 1974, 198), e proprio questo dettaglio secondo lo studioso sarebbe indice del fatto che le Niobidi siano ancora indaffarate in attività domestiche, e che ci si trovi quindi all'inizio della strage. L'opinione di Barrett si basa tuttavia su un presupposto non dimostrabile, e l'ipotizzata *terseness* di questa descrizione è forse solo dovuta all'estrema frammentarietà del testo.

5 [αγρ[ο]ῦ: considerato il contesto del frammento, sono possibili entrambe le interpretazioni proposte per la sequenza conservata, ἀγρ[ο]ῦ (Blass 1900, 99) ed ἐὺ]ἀγρ[ο]ῦ (Barrett 1974, 196-7). L'aggettivo εὖαγρος ricorre in preghiere in cui si spera che la caccia sia prospera di prede ('lucky in the chase' *LSJ* s.v.): in entrambi i casi, quindi, il campo semantico si collegherebbe alla caccia, che ben si attaglia al contesto del brano, in cui le vittime vengono letteralmente cacciate da Artemide con il suo arco (nel caso dell'aggettivo, con forse Apollo che si starebbe rivolgendo ad Artemide mentre sta mirando alle fanciulle per augurarle di riuscire nel colpo).

φω[: per la sequenza sono state proposte due ipotesi di integrazione: 1. φω[μεν (Blass 1900, 99, che interpreta la frase contenuta nel verso con τί'ν' ἀντ' ἀπ'] ἀγρ[ο]ῦ φω[μεν, lasciando però una sillaba alla fine del verso); 2. φω[ράματος (o corradicali, Barrett 1974, 197), da intendere come un'espressione unica con la precedente proposta dello studioso ἐὺ]ἀγρ[ο]ῦ. φώραμα, corradicale di φώραω nel senso di 'scoprire, smascherare' (in origine un ladro, in seguito qualsiasi cosa che risulti illegale o segreta), in senso assoluto invece col significato tecnico di perquisire una casa alla ricerca di oggetti rubati (cf. *LSJ* s.vv.), pare forse troppo tecnico per il contesto della battuta di Apollo (*pace* Barrett, che cerca di piegare il significato del verbo e dell'aggettivo in maniera forse eccessiva, notando che «Apollo and Artemis, searching the house for the objects of their retribution, might not inappropriately use the language of this other search in pursuance of justice»).



Fr. 6 (\*\*442 R)

[due righe di testo incerto]  
... di Febo e della sorella ...  
... scacci fuori di casa ...  
... miri al mio fianco ...  
... lei che porta lacrime (*vel* piena di lacrime)...  
... qua e là volgerò il mio piede (?)...  
... nel Tartaro più profondo ...  
... dove troverò rifugio (*vel* mi nasconderò)? ...  
... ti prego, signora, ...  
... l'arco (*vel* le frecce) e non uccidermi  
... (la) sventurata fanciulla ...  
[5 righe di testo incerto]

Il frammento conserva una parte di testo abbastanza cospicua che sembra appartenere sempre al fulcro della tragedia, ossia all'uccisione delle Niobidi da parte di Artemide, che è citata insieme al fratello al v. 3 (Φοῖβον τῆς θ' ὁμοπόρου). Che si tratti di una scena il cui contesto è la strage delle fanciulle si può comprendere dal verbo al v. 5, seguito dall'accusativo *πλευρόν* e una preposizione (o un avverbio) indicante una direzione (cf. commento *ad loc.*), sequenza che si riferisce probabilmente al colpo da infliggere a una vittima.

La presenza di verbi in persone diverse spinge a ipotizzare una serie di cambi di battuta: al v. 4, il personaggio parlante si sta rivolgendo a qualcuno tramite la 2sg. (*ἐξελαύνεις*) e lo stesso succede al verso successivo (*στοχίζῃ*). Al v. 6 si sta invece alludendo a un personaggio femminile indicato come *τὴν πολύκτονον*, e successivamente si trovano due verbi alla 1sg. (v. 7 *ἐπουρίω*; v. 9 *καταπτίξω*). Questi due verbi permettono di ipotizzare che l'attenzione sia qui di nuovo focalizzata su un personaggio parlante in prima persona (non necessariamente il medesimo della battuta del v. 5).

*λίττομαι δέσποιν(α)* al v. 10 aiuta a comprendere chi siano i personaggi coinvolti in questo punto dell'azione: la *persona loquens* sta rivolgendo una preghiera a qualcuno ritenuto superiore e, considerando che la supplica riguarda la sua vita, è altamente probabile che i due personaggi in gioco siano Artemide e una Niobide che prega la dea di essere risparmiata. L'ipotesi sembra sostenuta anche dal fatto che il fr. 7 potrebbe alludere a una sopravvissuta alla strage, forse una Niobide salvatasi (cf. introduzione al fr.).

Se si prendono in esame il contesto, il cambio di persona dei verbi e l'analisi metrica dei versi, si possono proporre alcune ipotesi di divisione delle battute. Dal momento che sono state supposte diverse interpretazioni per l'attribuzione di questo gruppo di versi, con cambi di opinione tra pubblicazioni diverse (come nel caso dei contributi di Blass) o con oscillazioni tra più di una proposta nella medesima sede

(come nel caso di Barrett 1974), si esporranno qui le diverse opinioni in ordine cronologico, per poi esaminare le soluzioni più probabili dal punto di vista della costruzione contestuale e drammaturgica.

Blass 1897, 333-4 propone la divisione 3-4 coro e 5-11 Niobide, per poi modificare la propria opinione (sulla base del fatto che difficilmente, a suo parere, i vv. 4-5 possano essere divisi tra due personaggi) in 3-5 coro, 6-11 Niobide, 12-13 coro (Blass 1900, 100); in merito ai vv. 3-5, lo studioso tiene comunque a sottolineare di non essere certo se vadano attribuiti alla Niobide o al coro.

Barrett oscilla invece tra due ipotesi differenti, una proposta nella sezione introduttiva al frammento e una nella ricostruzione successiva al commento lemmatico dei versi (rispettivamente, Barrett 1974, 202 e 210). Nell'introduzione al frammento, Barrett nota che la divisione più ovvia che si aspetterebbe è 1-2 (lirici) coro, 3-5 (trimetri) Niobide, 6-9 (lirici seguiti da trimetri) coro, 10-11 Niobide, 12 ss. (?) coro, ma nota anche di aver trovato questa divisione viepiù difficile ogni volta che si riavvicinava ai dettagli del testo, e che «the difficulty would vanish if one assumed that Niobe was a third participant» (Barrett 1974 202; da notare che lo studioso ritiene che Niobe non sia in scena con il coro ma si trovi nello spazio retroscenico con le figlie). A seguito del commento lemmatico, Barrett propone una diversa divisione delle battute, secondo lo schema: 3-5 Niobe (retroscena), 6-7 coro (scena), 8-9 Niobe (retroscena), 10-11 Niobide (retroscena), 12 ss. coro (scena), per poi concentrarsi sulla propria ipotesi di ricostruzione generale dell'azione.

Luppe 1977, 329-30, nella propria recensione al volume di Carden (e Barrett), solleva riserve in merito alla divisione finale in battute di Barrett (ossia quella a p. 210) e propone la divisione: 3 coro, 4-5 Niobide, 6 coro, 7-11 Niobide, giustificando la commistione (tra l'altro non bilanciata) di docmi e trimetri giambici nella battuta della Niobide ai vv. 7-11 (i cui versi sono scandibili, nell'ordine, come trimetro giambico; verso di ritmo docmiaco; verso di ritmo docmiaco; trimetro giambico; trimetro giambico) sulla base della «verzweifelte Angst» della fanciulla (Luppe 1977, 330).

Si considereranno in questa sede *in primis* i gruppi di versi le cui ipotesi di attribuzione sono ricostruibili con maggiore grado di probabilità, in modo da poter offrire alcuni puntelli che permettano poi di esaminare i versi la cui attribuzione è più incerta.

La battuta da cui muoversi per la ricostruzione della scena è quella dei vv. 10-11, che come si è già rilevato *supra* è con alta probabilità pronunciata da una Niobide che chiede ad Artemide di avere salva la vita. Se si confrontano questi due versi con il significato ricostruibile al v. 5, in cui il personaggio parlante sta notando che qualcuno vuole colpire (o sta mirando) a un fianco (cf. commento *ad loc.*), dal portato di estrema violenza e che si rivolge a un referente diretto (così come il verso successivo), si può supporre che Artemide sia il destinatario

anche della battuta pronunciata in questi ultimi. In merito invece alla *persona loquens* dei vv. 4-5, è possibile che si tratti del medesimo personaggio che prega Artemide ai vv. 10-11, ossia la Niobide scovata dalla dea, come suggerito dal contesto di violenza sotteso dalla battuta e soprattutto dalla descrizione metaperformativa dell'atto in corso. I versi si attaglierebbero perfettamente a una Niobide che scappa fuori dalla reggia nel tentativo di salvarsi dalla strage delle proprie sorelle - e che lo sta spiegando al pubblico, in modo che gli spettatori possano seguire in maniera più consapevole il cambio di *focus* dallo spazio retroscenico, su cui si è concentrato fino a ora il fulcro dell'azione, allo spazio scenico.

Un'alternativa è che i vv. 4-5 siano pronunciati da Niobe, la quale possiede tuttavia meno ragioni per descrivere Artemide come mirante al suo fianco, contando che la donna sa benissimo che la dea mira alle sue figlie per ucciderle - a meno che non chieda, in veste di domanda, di essere uccisa al posto loro, soluzione che tuttavia costringe a un raccordo non ottimo con il concetto espresso al verso precedente.

Alla supplica dei vv. 10-11 seguono alcuni versi in cui si allude a una fanciulla (κόρη, v. 12), probabilmente la Niobide che ha appena parlato ai vv. 10-11. I versi paiono, di conseguenza, pronunciati da qualcuno che finora ha assistito alla scena come spettatore, ossia il coro. Al coro sono forse da attribuire anche i primi due versi del testo conservato (in metro lirico? Cf. l'analisi metrica *infra*). Da notare, tuttavia, che non tutti i versi successivi al v. 12 debbano per forza appartenere al coro. Se si considerasse per esempio il v. 16 come contenente un verbo alla 1sg., e si accettasse l'integrazione di Blass 1900, 100 ὄμμα τρέφει al v. 13 come riferito alla Niobide minacciata, infatti, si potrebbe considerare che i versi intorno al 16 siano di nuovo da attribuire alla Niobide.

L'attribuzione più problematica è quella dei vv. 6-9, per i quali, oltre al contesto, bisogna anche considerare la scansione metrica, dal momento che i vv. 6-7 sono trimetri giambici, mentre i versi 8-9 paiono di ritmo docmiaco (cf. la sezione metrica *infra* e il commento *ad locc.*). È possibile ipotizzare che i vv. 8-9 rappresentino uno sfogo di dolore pronunciato da Niobe, la protagonista del dramma, presente sulla scena per proteggere la figlia (o meno probabilmente nel retroscena assieme alla figlia), forse assieme ai due versi precedenti in trimetri giambici. Se i versi fossero tutti pronunciati da Niobe, si spiegherebbero meglio i rimandi di lessico e di immagini tra il v. 7 e il v. 9, che rappresenterebbero un crescendo di tensione emotiva e di dolore pronunciato dal medesimo personaggio. Se invece si ritiene che il cambio di metro docmi/trimetri sia indice della divisione dei versi tra due personaggi, si può ipotizzare che, prima dello sfogo in docmi di Niobe, il coro pronunci i vv. 6-7 (sul cambio di ritmo, cf. *infra* l'analisi metrica).

In merito alla ricostruzione della scena in corso e dei personaggi visibili o meno al pubblico, la soluzione più efficace dal punto di vista drammaturgico e della costruzione dell'azione scenica è quella che suppone che siano visibili al pubblico la Niobide minacciata da Artemide, che prega a un certo punto la dea di risparmiarla, Artemide stessa e, con buon grado di possibilità, Niobe.

Un dato a favore dell'ipotesi che la Niobide supplicante sia visibile al pubblico è fornito dall'analisi della battuta centrale della scena, ossia la supplica dei vv. 10-11. Le frasi pronunciate dalla fanciulla contengono al loro interno espressioni che perderebbero infatti gran parte della propria incisività se non fossero pronunciate in scena, di fronte alla dea, accompagnate probabilmente da gesti legati alla supplica (cf. meglio il commento ai vv.). Oltretutto, dal punto di vista dell'impiego dello spazio, i vv. 4-5 (non importa se pronunciati da Niobe o dalla Niobide), con il loro forte valore metaperformativo, sembrano avere anche lo scopo di spostare l'azione - e l'attenzione del pubblico - dal retroscena alla scena vera e propria, come stadio finale di un lento avvicinamento dell'azione (e quindi del fulcro emozionale del dramma), che ha visto gli eventi drammatici spostarsi dallo spazio extrascenico lontano, in cui avviene l'uccisione dei Niobidi, allo spazio retroscenico, con cui comincia la strage delle Niobidi, fino alla scena vera e propria, in cui una Niobide si trova a doversi confrontare direttamente con la propria potenziale assassina, Artemide (cf. Ozbek 2015, 261-2).

Questo impiego dello spazio come veicolo del continuo crescere dell'azione fino al proprio punto massimo, drammaturgico ed emotivo, spiega anche perché questa scena sia molto più efficace se in essa si presuppone la partecipazione attiva - fisicamente ed emotivamente, davanti al pubblico che ora ne può percepire il dolore nella propria interezza - di Niobe. Secondo questa ricostruzione, la protagonista del dramma e colpevole originaria della catena di uccisioni provocata da Leto affronterebbe qui, davanti al coro attonito, il punto più doloroso dal punto di vista emotivo della propria punizione: la minaccia di vedere uccisa una figlia sotto i propri occhi - con un sentimento di dolore e paura simile a quello mimato nel gesto di protezione nei confronti di una figlia che immortala la protagonista nei gruppi scultorei (e in parte nei rilievi di sarcofago) che rappresentano la strage delle fanciulle (cf. *infra*). Il terrore della protagonista sarebbe rappresentato in questa scena di altissima temperatura emotiva davanti agli occhi del pubblico, che ora vive in prima persona - essendone coinvolto in maniera empatica attraverso non solo la dimensione aurale ma anche quella visiva - la tragedia in atto e la distruzione violenta della famiglia, dopo averla sentita raccontare nella *rhēsis* della morte dei Niobidi e dopo averla vissuta, attraverso le parole di Apollo e il dolore dei personaggi in scena, nel momento dell'uccisione da parte di Artemide delle Niobidi che cercavano

di nascondersi nello spazio retroscenico (in merito al dolore di Niobe, cf. Ozbek 2019).

Come già accennato, un parallelo a questo tipo di rappresentazione potrebbe trovarsi nelle testimonianze artistiche (sia pittoriche che scultoree) che immortalano la strage delle Niobidi. Sia negli affreschi sia nei gruppi scultorei che rappresentano una Niobide minacciata dall'arco di Artemide, la giovane si trova infatti stretta o in qualche modo protetta da Niobe, la quale spesso è rappresentata in un gesto di estrema difesa, facendo scudo alla figlia con il corpo o nascondendola alla visuale di tiro di Artemide sollevando parte della veste. Cf. per es. una placca marmorea dipinta da Pompei in cui Niobe fa scudo a due figli (in queste scene la morte dei figli e quella delle figlie è spesso rappresentata in contemporanea, con la presenza sia di Apollo che di Artemide, allo scopo di rendere il complesso artisticamente più incisivo) e plausibilmente la nutrice protegge una figlia (Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. 109370; I a.C.-I d.C.; *LIMC* s.v. «Niobe» 5 = «Niobidai» 13; Cook 1964, nr. 15; secondo Robert 1901 e 1903 ispirato dalla *Niobe* sofoclea); un affresco del colombario di Villa Doria Pamphili in cui Niobe protegge un figlio (o una figlia secondo Cook) circondata da altri Niobidi piangenti o colpiti da Apollo seduto su un rilievo (Roma, Museo Nazionale Romano; età tardo-repubblicana; *LIMC* s.v. «Niobe» 6 = «Niobidai» 30; Cook 1964, nr. 24), oltre a una serie di rilievi su sarcofago che rappresentano Niobe, circondata dalle figlie trafitte dalle frecce, mentre cerca di proteggerle sollevando il manto della veste (cf. per es. Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano inv. 10437; 130-140 d.C.; *LIMC* s.v. «Niobe» 22 = «Niobidai» 32a; Cook 1964, nr. 32 [1]; Venezia, Museo Archeologico Nazionale inv. M 24; 150-170 d.C.; *LIMC* s.v. «Niobidai» 32b; Cook 1964, nr. 32 [2]; Città del Vaticano, Museo Pio Clementino, Galleria dei Candelabri inv. 2635; 160-170 d.C.; *LIMC* s.v. «Niobe» 9 = «Niobidai» 31a; Cook 1964, nr. 33 [2]; Providence, RISD inv. 21.076; fine II sec. d.C.; *LIMC* s.v. «Niobidai» 32c; Wilton House, fine II sec. d.C.; *LIMC* s.v. «Niobidai» 32d; Cook 1964, nr. 32 [3]; a questi bisogna probabilmente aggiungere il rilievo conservato a Monaco, Glyptothek inv. Glypt. 345; 160 d.C.; *LIMC* s.v. «Niobidai» 31b; Cook 1964, nr. 33 [1], che secondo il *LIMC* non presenta Niobe, ma che sembra invece riprodurre una scena accostabile a quella del rilievo conservato presso la Galleria del Candelabri).

Niobe che protegge le figlie (o quantomeno una di loro) è al centro anche dei gruppi scultorei raffiguranti la strage delle Niobidi, dei quali uno degli esempi meglio conservati, proveniente dall'Esquilino, si trova ora presso la Galleria degli Uffizi di Firenze, e di cui si conservano molte repliche. Il gruppo rappresenta sempre, oltre a statue di Niobidi morenti colte in diverse posizioni, Niobe terrorizzata che protegge una figlia, stringendola a sé (Firenze, Uffizi inv. 294; datazione dibattuta, forse copia da modello del IV sec. a.C.

o tardoellenistico; *LIMC* s.v. «Niobe» 7 = «Niobidai» 23 a-n [con retliche]; Cook 1964, nr. 16; per un gruppo conservato quasi altrettanto bene, cf. Bruciati, Angle 2019; per la figura di Niobe con la figlia, cf. per es. Geominy 1984, 134; Diacciati 2005, 225-6; Cecchi, Gasparri 2009, 318).

Un'alternativa a questa ricostruzione dell'azione scenica (e dei personaggi coinvolti) è quella proposta da Barrett 1974, 202 e 210-13. Lo studioso ipotizza che siano visibili al pubblico solo Apollo e Artemide, e che la Niobide e Niobe non appaiano in scena ma pronuncino le proprie battute dallo spazio retroscenico, all'interno della reggia. È vero quello che Barrett sottolinea, ossia che è un *pattern* abbastanza comune nella tragedia che un personaggio colpito a morte o ucciso non si trovi alla vista del pubblico e pronuncii brevi frasi o esclamazioni da dietro la *skēnē*. Tuttavia, nonostante si abbiano esempi di battute dallo spazio retroscenico, soprattutto in caso di personaggi in punto di morte (cf. per es. le richieste disperate dei figli in Eur. *Med.* 1270a-8, a cui il coro risponde e che in un caso rispondono a propria volta, oppure gli esempi meno complessi delle battute pronunciate da Agamennone morente nell'omonima tragedia di Eschilo, da Clitemestra e/o Egisto colpiti a morte nelle *Coefore* e nell'*Elektra* sia di Sofocle che di Euripide, e le battute di Elena nell'*Oreste* o di Lico nell'*Eracle*), sembra quantomeno singolare che in una scena concitata come questa, probabile nodo della tragedia, un momento di forte impatto emotivo in cui si susseguono suppliche della Niobide minacciata - forse intervallate anche da preghiere della stessa Niobe - e commenti del coro, le due principali protagoniste di questo momento dell'azione e dell'intero dramma non siano visibili al pubblico ma si trovino entrambe nello spazio retroscenico.

Questa ipotesi, inoltre, spiegherebbe anche meno bene le battute ai vv. 4-5, in cui in maniera metaperformativa un personaggio (la Niobide o Niobe) sta notando non solo di uscire, quanto proprio di essere cacciato fuori, tramite quindi quella che pare una concreta minaccia di violenza, dal palazzo. Una descrizione pregnante di un movimento (sia che si tratti di un'affermazione sia che si tratti di una domanda), quindi, che non sarebbe realizzato nei fatti e che il pubblico non vedrebbe.

Oltretutto, come rileva Easterling nella propria recensione al volume di Carden (Easterling 1976, 177), una scena come quella ipotizzata da Barrett, con non uno ma due personaggi che pronunciano frasi di alta complessità dallo spazio retroscenico, è assolutamente priva di paralleli nelle tragedie conservate. In effetti, se si considerano i casi sopra citati di esempi drammaturgici accostabili, è evidente che tutte le scene risultano di una complessità decisamente inferiore a questa, persino quella della *Medea*, che prevede uno scambio dialogico breve tra scena e retroscena. Non bisogna poi dimenticare che non è per nulla certo che in questa scena si rappresenti la morte

della fanciulla che sta supplicando Artemide, ipotesi che spinge Barrett ad avvicinare la costruzione di questa azione alle scene succitate. Anzi, se si considera anche il fr. 7, in cui forse una Niobide è descritta come essere scampata alla strage, una possibilità è che questa parte dell'azione si chiuda con la Niobide supplicante che viene risparmiata dalla dea.

Se si accetta questa ipotesi di interpretazione e si considera che questa tragedia doveva avere un numero massimo di tre attori, una volta contata la presenza in scena della Niobide, di Niobe e di Artemide, rimane da stabilire dove si trovi ora Apollo, uno dei protagonisti della prima parte dell'uccisione delle Niobidi (cf. i fr. 4 e 5), e come la scena dei fr. 4 e 5 si ponga in relazione con il momento qui rappresentato. Si presenteranno qui le ipotesi principali, in ordine di probabilità decrescente, esaminando i pro e i contro che ciascuna di esse comporta in relazione sia ai personaggi che all'azione che si può ipotizzare per i fr. 4 e 5 e per questo punto.

1. L'azione procede senza soluzione di continuità rispetto a quella dei fr. 4 e 5, con Apollo ancora in scena. In questo caso, considerato l'arrivo in scena della Niobide (personaggio parlante), bisogna presupporre che una delle due divinità sia un *kōphon prosōpon* per tutta la durata di questa parte dell'azione. Dal momento che Apollo pronuncia una serie di battute nei fr. 4 e 5, a differenza di Artemide, si può ipotizzare che il *kōphon prosōpon* sia la dea (dettaglio che lascerebbe anche spazio, dal punto di vista del numero degli attori, a una eventuale presenza di Niobe in scena in tutti e tre i frammenti qui considerati). Dal momento che la supplica della Niobide ai vv. 10-11 sembra necessitare una qualche forma di risposta (positiva o negativa che sia), si può supporre che anche in questo punto, esattamente come avveniva nei momenti precedenti, Apollo funga da 'parlante' della coppia fratello-sorella, mantenendo quindi la stessa relazione di forza nella coppia che pare essere presente nei frammenti precedenti. Questa soluzione permetterebbe di evitare di dover presupporre movimenti di uscita di scena e/o di ritorno in scena delle due divinità (o di una di esse), con eventuali cambi di personaggio tra attore parlante e *kōphon prosōpon*.
2. Questa scena è separata da quella rappresentata nei fr. 4 e 5. In questo caso, dopo la comparsa di Artemide e di Apollo e l'inizio della strage di Niobidi intente a fuggire e a nascondersi in vari anfratti della reggia (forse davanti a una Niobe annichilita dal dolore, e con interventi del coro che sottolineano il crescendo del dramma), le due divinità (seguite da Niobe, se presente anch'essa) abbandonerebbero la scena, probabilmente allo scopo di stanare le ultime fanciulle nascoste. Lo spostamento degli dei nel retroscena spiegherebbe quindi

l'uscita della Niobide, costretta, per salvarsi, a uscire dal palazzo, inseguita dalla stessa Artemide, che doveva forse riapparire su un piano elevato, luogo proprio delle apparizioni divine e allo scopo di accentuare il distacco tra le due figure e l'icasticità della supplica da parte della fanciulla. Questo movimento delle due divinità dalla scena al retroscena e poi di nuovo in scena (almeno per quanto riguarda Artemide), sebbene non crei problemi estremi di praticità di movimento (i movimenti da e verso lo spazio sopraelevato potevano essere molto rapidi e agevoli, come dimostrano alcuni momenti tragici e comici, cf. Mastronarde 1990), potrebbe forse risultare ripetitivo rispetto alla scena precedente e abbastanza macchinoso nell'organizzazione degli attori e dei *kôpha prosôpa*, soprattutto se in entrambe le scene, o anche solamente in questa, si ipotizza la presenza di Niobe.

3. L'azione procede senza soluzione di continuità rispetto a quella dei fr. 4 e 5, ma Apollo (della cui partecipazione a questa parte di azione non si hanno indizi testuali) non è più presente. Questa ipotesi può essere sostenuta se si ritiene, per esempio, che Apollo sia uscito di scena per andare a stanare le ultime fanciulle nascostesi all'interno del palazzo e che al suo posto arrivi una Niobide trafelata, che sarebbe fuggita attraverso la porta per cercare rifugio al di fuori della reggia. Questa soluzione permetterebbe un cambio di costume da parte di un attore che impersonificherebbe prima Apollo e poi la Niobide, ma impone che Artemide non sia qui un personaggio muto, e che quindi non lo fosse neppure nei fr. 4 e 5. Questo dettaglio porta necessariamente all'esclusione dallo spazio scenico visibile agli spettatori, sia all'inizio della strage che in questo punto, di Niobe. Questo impoverirebbe estremamente la scena in questo punto (e anche, probabilmente, nei fr. 4 e 5), come si è già notato *supra* in merito all'attribuzione delle battute pronunciate (non bisogna dimenticare che, sulla base di questa ricostruzione, persino la presenza di Niobe parlante dal retroscena, dettaglio che comunque impoverirebbe l'azione, perderebbe gran parte del proprio senso, dal momento che bisognerebbe supporre, almeno in questo frammento, la Niobide in scena e Niobe che agisce da dentro il palazzo).

Metrica: considerando da principio i versi la cui scansione pare più sicura, i vv. 3-7 sono trimetri giambici di cui si può fornire una possibile ricostruzione (cf. testo). Dal punto di vista prosodico, se si accetta l'integrazione ἐμόν al v. 5, la cui prima sillaba risulterebbe il primo elemento del terzo *metron*, bisogna ipotizzare che la seconda sillaba sia chiusa da un termine successivo a ἐμόν che inizi con consonante, oppure che il primo elemento lungo del terzo *metron* sia soluto in



due brevi. Al v. 10, è possibile che l'*α* finale di δέσποινα, considerata la *scriptio plena* conservata dal testo del papiro, sia da elidere, lasciando quindi spazio in lacuna agli ultimi due elementi del terzo *metron*.

Anche i vv. 10-12 sono trimetri giambici: nel caso del v. 12, considerati anche l'incollamento del testo nel frammento papiraceo, il modulo delle lettere in questa grafia e lo spazio bianco che pare conservarsi dopo η, si può ipotizzare che la sequenza di lettere trasmessa si trovi alla conclusione del verso. Meno cauto, considerata l'estrema frammentarietà del testo nella parte del frammento inferiore al v. 12, proporre ipotesi sulla scansione metrica dei versi che seguono (possibile che il v. 16, che conserva la sequenza ]ηδωϞω[, forse con un verbo alla 1sg., sia lirico).

I vv. 8-9 paiono invece di natura docmiaca. In merito al v. 8, si può proporre, per la sequenza conservata, una scansione - - - - - - - - - - . L'incollamento del testo nel papiro porta a ipotizzare che τϵ[ si trovi nella parte finale del verso, ma difficilmente, se si analizza la divisione in parole precedente, lo può concludere. Di conseguenza, è possibile che si trovasse in lacuna almeno un'altra sillaba, ultimo elemento del docmio. Questo dettaglio porterebbe quindi a ipotizzare, nel caso si consideri il verso un dimetro docmiaco, due elementi iniziali del primo docmio nella lacuna di sinistra, secondo la ricostruzione complessiva ϖ = ] - - - - - - - - - - [ = (con l'ultima sillaba di μυχαλά a coprire il primo elemento del secondo docmio). Il v. 9 presenta una scansione della parte conservata come - - - - - - - - - - , la quale, anche considerato lo spazio che sembra essere preservato dopo καταπτήξω, potrebbe rappresentare un docmio completo a chiusura della sequenza (ipotesi permessa anche dal contenuto e dalla costruzione sintattica dei termini trasmessi dal verso). In merito all'elemento lungo che precederebbe questo docmio, si può ipotizzare che si tratti dell'ultimo elemento di un docmio in lacuna, a continuazione del verso precedente (cf. Barrett 1974, 207-8). La frammentarietà del testo conservato e l'estrema flessibilità del metro docmiaco invitano comunque alla cautela in merito alle possibili ricostruzioni complessive di entrambi i versi.

Rimane assoluta incertezza sulla natura dei versi che precedono i trimetri dei vv. 3-7. La sequenza conservata al v. 2, che è possibile leggere come - - - - - oppure - - - - - (a seconda delle ipotesi in merito al termine che tocca o scavalla la lacuna di destra), potrebbe anche essere interpretata come lirica (forse docmiaca?). Le lettere trasmesse spingono a ipotizzare in lacuna la presenza almeno di una sillaba, forse da dover aumentare nel numero se si considerano la posizione del margine di frattura a destra e l'incollamento del testo (sebbene non sia cauto proporre ipotesi sull'effettiva lunghezza del verso, considerata l'assoluta incertezza sulla sua struttura metrica).

2 ]επεμανιαδ[: L'interpretazione della sequenza trasmessa da questa parte di verso è incerta e lascia aperte diverse possibilità. Se la sequenza contenesse una forma del sostantivo *μανία*, il verso potrebbe alludere a una pazzia (forse quella che sta sopraffacendo Niobe?). Da non escludere anche un possibile riferimento alla follia tramite una forma di *μανιάς* ('frantic, mad', *LSJ* s.v.; ringrazio Luigi Battezzato per il suggerimento), che è proprio del lessico tragico: cf. *Soph. Ai.* 59 e fr. 941.4 R; *Eur. Or.* 270 e 326 (il termine è anche integrazione di Jackson, insieme a *νόων*, per il tradito *μαινάδων ... νόθων* in *Eur. Ba.* 1060). Il verso conserverebbe invece un riferimento del personaggio parlante (il coro, oppure Niobe) a sé stesso e alla propria distruzione psicologica se si leggesse per esempio in parte della sequenza *ἐπ' ἔμ' ἀνία* (cf. Barrett 1974, 202). Il termine *ἀνία* è tra l'altro proprio, in tragedia, in particolare del lessico di Sofocle (cf. *Ai.* 973; 1005; 1138; *Phil.* 1115; fr. 172.2 R; Euripide impiega il termine un'unica volta, in *IT* 1031, mentre Eschilo lo usa solamente raddoppiato, con valore di esclamazione: cf., per citare i passi sicuri dal punto di vista della trasmissione testuale, *Pers.* 1055 e 1061). Meno probabile interpretare la sequenza come *ἐπ' ἐμὰν ἰά* (proposta di Barrett 1974, 202), in riferimento quindi a un urlo di dolore del personaggio parlante. Il sostantivo *ἰά* compare nel lessico tragico con questo significato, sebbene con certezza solo in pochi passi: cf., riferito a persone e con un'accezione negativa di dolore, *Aesch. Pers.* 936 (*πρόσφθογγόν κοί ἴνόστου τάντ | κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰάν | Μαρνανδουῶ θρηνητήρος | πέμψω πέμψω πολύδακρυν. [ἰαχάν]*); *Soph. OT* 1219 (in cui *ἰὰν χέων* è congettura di Burges per il tradito *ἰαχέων*); *Eur. Hipp.* 584 (*ἰὰν μὲν κλύω*, in cui *ἰὰν* è lezione di P.Oxy. XIX 2224, già congetturata da Weil, contro *ἰωάν* [<sup>vρ</sup>Σ<sup>nb</sup>] e *ἰαχὰν* [ΩVΛ]). Se si considera questa possibile interpretazione della sequenza di lettere, bisogna ipotizzare che l'urlo a cui ci si sta riferendo sia quello di una Niobide (forse quella che parla poco dopo) o al limite di Niobe, che vi starebbero qui alludendo in prima persona (meno difficilmente, in questo caso, a parlare potrebbe essere il coro; l'estrema frammentarietà del testo spinge comunque alla cautela).

3 Φοίβου τῆς θ' ὁμοσπόρο[v: se al verso successivo il parlante si sta rivolgendo probabilmente ad Artemide direttamente, tramite una seconda persona, qui la dea è citata insieme al fratello in terza persona. È possibile quindi che la battuta qui trasmessa si chiuda con questo verso (forse una battuta di un unico verso, se si considera il cambio di metro rispetto al v. 2, in metro lirico?), oppure che il personaggio parlante, che qui sta descrivendo la situazione in cui si trova, si rivolga poi direttamente ad Artemide, causa, con il fratello, della tragedia in corso. Ben si attagliano al contesto le due proposte di integrazione per la prima parte di verso *τάδ' ἔργ]α* di Blass 1897 (il quale non leggeva la traccia prima di *α*) e *ἄλω]λα* di Barrett. Quest'ultima non

spinge necessariamente ad attribuire il verso a Niobe, come ritiene Barrett, ma anzi si ben si accorderebbe anche all'interno di una 'battuta di uscita' dalla reggia della Niobide, la quale spiegherebbe metaperformativamente la sua condizione di fuga per evitare la morte, prima di rivolgersi direttamente ad Artemide. L'aggettivo ὁμόσπορος è proprio del lessico della tragedia e nello specifico di quello di Sofocle, unico autore tragico a impiegarlo per una divinità, qui e in *Tr.* 212, riferito sempre ad Artemide (βοᾶτε τὴν ὁμόσπορον | Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, nel peana intonato dal coro per il ritorno di Eracle).

4 ἐξελαύνεις δομάτων: l'interpretazione dell'espressione come una domanda a scopo di protesta ('why do you...') è l'unica istanza che spinge Barrett 1974, 202-3 a ipotizzare che il personaggio parlante, secondo lui la Niobide, non si trovi sulla scena ma che parli ad Artemide dall'interno del palazzo. Questo porta lo studioso a dover integrare τί μ'] prima dell'espressione, con una necessaria separazione tra il contenuto di questo verso e quello del verso successivo (difficilmente costruibile in stretta relazione a questo se si adotta questa soluzione). Barrett stesso rileva che questa costruzione comporta una serie di problemi, in parte risolvibili se si ipotizza invece che sia Niobe a pronunciare la battuta – battuta che però, secondo la ricostruzione della scena di Barrett, con Niobe e la Niobide nella reggia durante tutta la durata della scena qui trasmessa, perderebbe comunque parte della propria forza drammatica. Questa serie di ostacoli e di contraddizioni si riduce se si esamina il portato dell'espressione da un'angolazione diversa. Il primo dettaglio da tenere in considerazione è il suo fortissimo valore metaperformativo, che sposta il *focus* dell'azione, e quindi l'attenzione del pubblico, ἐκ δομάτων, come sottolineano il preverbio di ἐξελαύνεις e il termine retto dal verbo, ossia fuori dalla reggia. Tramite queste parole, l'attenzione del pubblico vira dallo spazio retroscenico, fulcro spaziale dell'azione della concitata uccisione delle Niobidi per come pare testimoniata dai fr. 4-5, allo spazio scenico, su cui ora sembra concentrarsi il *focus* dell'azione in corso (cf. anche introduzione al fr.).

5 ]α τοχίζη πλευρὸν εἰς ἐμὸν: per le prime nove lettere conservate, il testo del papiro trasmette la sequenza ]ατοχίζη. Nel caso si tenti di mantenere il testo tradito, è possibile ipotizzare che il testo conservi una forma di \*τοχίζομαι, attestato (in questa esatta forma) in Hsch. c 1945 Hansen τοχίζη· τοιχομθεῖς· μακρηγορεῖς (per un emendamento del testo di Esichio con l'inserimento di una forma di τοχάζομαι, cf. *infra*). Sebbene questa forma non sia per nulla comune, forme assimilabili a questa si ritrovano tuttavia come varianti di termini corradicali o simili a questo nella tradizione testuale ed esegetica delle opere tragiche. Cf. per es. Eur. *Ba.* 1205 (οὐκ ἀγκλωποῖς Θεσσαλῶν τοχάγματιν), in cui gli scoli trasmettono τοχίγματιν (*Schol.* M) oppure

στοιχίσμασιν (*Schol. H*), oppure Eur. *Hec.* 1156 (γυμνόν μ' ἔθηκαν διπτόχου στολίσματος), in cui gli scoli trasmettono στολίσματος come *varia lectio* di στολίσματος (*Schol. MV* al passo, sulla base dell'apparato di Battezzato 2018; da notare anche la congettura στοχάσματος di Hartung), portando a confronto proprio il passo delle *Baccanti* sopra citato. Su questo dettaglio Diggle, in merito invece a *HF* 1096, basa la propria integrazione στοχ[ίσματα] per il passo riportato da P.Heid. 205, al posto dello στοχ[ίσματα] proposto da Siegmann. La presenza di questa gamma di varianti permette quantomeno di considerare di mantenere a testo la forma στοχίζη, per di più trasmessa da Esichio (sulla cui voce in passato si è intervenuti, cf. *infra*), intendendola come possibile variante di στοχάζη, senza necessariamente correggere a testo lo *iota* in *alpha* (come propone Barrett 1974, 204 nota 68). Per una discussione più approfondita delle varianti sopra riportate, cf. Battezzato 2017. La forma semplice del verbo στοχάζομαι possiede il significato letterale di 'aim, shoot at' (*LSJ* s.v. 1), che ben si attaglierebbe al contesto della battuta e a questa parte dell'azione. Il verbo ricorre una volta nel lessico sofocleo (con il significato metaforico di 'endeavour to make out, guess at a thing', cf. *LSJ* s.v. II), nella medesima forma che sarebbe presente qui: cf. *Soph. Ant.* 241 εὖ γε στοχάζη κάποφάργγυνται κύκλω | τὸ πρᾶγμα (Creonte si riferisce al discorso iniziale appena formulato dalla Guardia per prendere tempo; sulla base di questa attestazione, Schmidt 1862 propone di dividere la nota di Hsch. c 1945 sopra citata creando due voci, στοχάζη <στοχίζη> e στ[ο]ιχομηθεῖς· μακρηγορεῖς; cf. anche la congettura (o *varia lectio*?) anonima per il passo sofocleo στιχίζη). Il verbo, che regge solitamente un genitivo semplice, sarebbe qui seguito da quello che pare un moto a luogo a indicare il fianco del personaggio parlante (in merito alla scansione di questa parte del verso, se si accetta la probabile l'integrazione di Barrett ἐμ[όν, cf. l'analisi metrica nell'introduzione al fr.). Meno convincenti le altre interpretazioni/integrazioni proposte. Blass 1900, 100 propone ἀστοχίζη, *hapax* che secondo lo studioso potrebbe essere una forma alternativa di ἀστοχέω, verbo che non compare mai nel lessico tragico, con il significato di 'mancare il bersaglio', a cui lo studioso, per motivi contestuali, lega in lacuna οὐδ'] (in Blass 1897, 333, invece, lo studioso riporta di leggere sul papiro ]αστοχίζη, ma data la problematicità del termine emenda la sequenza in κλυτ]ὰς Τοξί(α)ς). Pearson 1917, 2: 99 propone di interpretare la sequenza con il verbo composto κατ]αστοχίζη, che lo studioso intende come 'to be shot at' (in questo caso, detto dal coro in riferimento alla Niobide), soluzione che tuttavia non risolve il problema, dal momento che si tratta anche in questo caso di un *hapax*. Né risolve il problema l'ipotesi di Barrett 1974, 204-5, il quale mette a testo il verbo proposto da Pearson intendendolo con il valore di 'take aim (in preparation for shooting)', attribuendo la battuta a Niobe, che direbbe ad Artemide, secondo le integrazioni dello studioso, τ]ί οὐ πικρῶ | κατ]αστοχίζη

πλευρὸν εἰς ἐμὸν βέλει; nel senso di «why drive me out? why not kill me instead?». Ancora meno probabile, dal momento che è attestata solo in opere di prosa e di epoca post-classica, sopporre la presenza della forma composta καταστοχάζη ('aim at', 'hit, guess, infer', *LSJ* s.v. «καταστοχάζομαι»), che prevede la reggenza con accusativo semplice, di solito per termini neutri (reggenza che qui risulterebbe problematica, a meno di non separare πλευρὸν da ciò che segue, ipotesi poco probabile).

6 τὴν πολύστονον: l'interpretazione del termine può essere duplice. In generale, *LSJ* s.v. «πολύστονος» distingue i riferimenti a persone umane, per cui indica il valore di 'much-sighing, mournful' (sign. 1) contro invece quello di 'causing many sighs, mournful, grievous' che il termine avrebbe quando riferito a 'things' (sign. 3, in cui il lessico inserisce anche divinità). Nei passi tragici, il termine si trova sia nel significato causativo di 'che porta lacrime' (qui Artemide, oppure Niobe per via della sua colpa primigenia?) che con quello di 'pieno di lacrime' (Niobe o la Niobide minacciata? Il significato è più raro, cf. Mastronarde 1994, 565 a Eur. *Pho.* 1492 citato *infra*), soprattutto in brani lirici pronunciati dal coro, tranne nell'unico passo sofocleo oltre a questo in cui compare il termine, pronunciato in *Phil.* 1346 da Neottolemo in un passo in trimetri giambici (τὴν πολύστονον | Τροίαν). In merito alle altre occorrenze, cf. Aesch. *Sept.* 845 (lir., ἰὸ πολύστονοι, il coro si rivolge a Eteocle e Polinice); *Eum.* 380 (lir., πολύστονος φάτις, in bocca al coro); Eur. *Suppl.* 835 (lir., ἄ πολύστονος ... | Ἐρινύς, in bocca al coro); *HF* 880 (lir., βέβακεν ἐν δίφοροις ἄ πολύστονος, il coro parla di Lyssa); *Hel.* 211 (lir., αἰαὶ δαίμονος πολυστόνου | μοῖρας τε κάς, γύναι, il coro si rivolge a Elena); *Pho.* 1022 (lir., πολυφθορος πολύστονος, il coro si riferisce alla Sfinge); *Or.* 997 (lir., ἦλθ' ἀρὰ πολύστονος, in bocca a Elettra), tutti con il primo significato qui riportato (in errore *LSJ* s.v. in merito al significato di *Sept.* 845, cf. Mastronarde 1994, 565). Più sfumati verso il secondo significato i casi di Eur. *Med.* 205 (lir., ἀχὼν ... πολύστονον γόνον, in bocca al coro, cf. Mastronarde 2022, 94) e *Pho.* 1492 (lir., ἀγεμόνευμα νεκροῖσι πολύστονον, Antigone definisce sé stessa).

7 ἐκεῖτε τῆδ' ἐπουρίσω πόδα[: l'espressione (forse una domanda?), che allude a un movimento concitato in una situazione così disperata come quella presente, sembra collegarsi all'accentuazione climattica che si avrà poco dopo con la possibile domanda concitata al v. 9 (π)οῖ πόδα καταπτίξω; i verbi potrebbero essere due congiuntivi aoristi con valore deliberativo, soluzione forse da preferire, considerato il possibile collegamento tra i due versi, oppure un congiuntivo aoristo e un futuro, dal momento che οὐρίξω presenta solitamente un futuro attico). I due versi, che risuonano tra loro nelle scelte lessicali e nel contesto veicolato, esprimerebbero forse nel modo migliore il proprio potenziale drammatico se posti in bocca al medesimo

personaggio parlante (nella ricostruzione qui proposta, Niobe), nonostante il cambio di metro. La frammentarietà del testo consiglia comunque cautela nell'escludere che invece le battute siano pronunciate da due personaggi diversi. In ogni caso, le ipotesi principali in merito all'attribuzione della battuta sono Niobe, che in questo punto (come nel successivo) starebbe esprimendo la propria impotenza di fronte alla situazione presente, tramite l'espressione (metaperformativa?) di movimenti reali, fittizi o desiderati (nel caso si trattasse dell'espressione di un desiderio di fuga) dovuti all'agitazione in questo momento dell'azione, oppure il coro, che esprimerebbe anche in questo caso un dubbio (reale o fittizio) sul da farsi, o un desiderio (meno probabile che parli la Niobide, ipotesi che prevederebbe una difficile divisione dei versi, cf. introduzione al fr. e *infra*). La presenza dei due avverbi di luogo ἐκεῖσε e τῆδε, affiancati senza soluzione di continuità, porta a due ipotesi differenti per la comprensione della battuta (e per le eventuali integrazioni nella lacuna di sinistra). 1. I due avverbi sono collegati entrambi a ἐπουρίσω, a indicare un movimento inconsulto e agitato (solo espresso o anche recitato) del personaggio parlante, nel senso di 'qui e lì'. Proprio questi due avverbi si trovano affiancati in un passo tragico, Eur. *Trò*. 333 (πόδα σύν | ἔλιττε τᾷδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν | φέρουσα φιλιτάταν βᾶσιν). In questo passo, così come parrebbe in quello qui esaminato, il contesto è di estrema confusione psicologica del parlante: si tratta infatti dell' 'imeneo rovesciato' di Cassandra, la quale, in preda al delirio, chiede alla madre di ballare con lei in occasione del proprio congiungimento forzato con Agamennone. Da notare, dal punto di vista della costruzione sintattica, anche la presenza in entrambi i casi di πόδα, nel passo euripideo con funzione di accusativo diretto del verbo, soluzione che sembra molto efficace anche nell'interpretazione sintattica di questo verso. Inoltre, nel lessico tragico spesso ἐκεῖσε si trova, reduplicato o con altre espressioni di luogo (di solito con la presenza di καί oppure τε) a indicare appunto movimenti nello spazio indecisi o frenetici: cf. per es., in ordine di complessità crescente, Eur. *Andr.* 1131; *Hel.* 533 (ἐκεῖσε κάκεῖσε); *Ba.* 625 (ἐκεῖσε κᾶτ' ἐκεῖσε); *Soph. Tr.* 929 (τὸ κεῖσε δεῦρό τε); *Phil.* 266 (κάκεῖσε καὶ τὸ δεῦρο); *El.* 1141 (ἐκεῖσε δεῦρο καὶ αὐθις). Da notare anche la triplicazione comica di Aristoph. *Av.* 424-5 (ὥς ἄ πάντα καὶ τὸ τῆδε καί | τὸ κεῖσε καὶ τὸ δεῦρο προσβῆᾶ λέγων), in cui compaiono anche due degli avverbi qui presenti. In questa direzione si muove anche l'integrazione per la lacuna di sinistra di Luppe 1977, 330 τρέχουσ' ], secondo lo studioso in bocca alla Niobide che si starebbe chiedendo: «werd' ich hierin (oder) dorthin laufend den Fuß auf günstigen Fahrwind bringen?» (nel senso di desiderio di trovare rifugio altrove). L'attribuzione della battuta alla Niobide, come ipotizza Luppe, risulta molto complicata, dal momento che essa, secondo la ricostruzione offerta dallo studioso, causerebbe una divisione delle battute e una ricostruzione della scena in corso problematiche

(cf. introduzione al fr.). La stessa costruzione dei due avverbi collegati al verbo senza soluzione di continuità si trova anche nella ricostruzione dei vv. 7-10 a opera di Blass 1900, 100 (πότερον) ἐκεῖσε τῆδ' ἐπουρίσω πόδα | ] ἐς δὲ μύχαλα τάρταρά τε [ γὰρ, | ὀτοτοτοτοτο]οῖ, πόδα καταπτίξω; | ] ἀλώσομαι). Questa proposta pare tuttavia poco probabile nella propria intenzione, dal momento che presenta una costruzione difficile in quanto a struttura sintattica, letture e integrazioni proposte (cf. per es. ἀλώσομαι al v. 10, che va contro la lettura del papiro, oppure la poco chiara costruzione sintattica della domanda con doppio verbo e con doppio accusativo interno espresso πόδα), nonché nel contesto complessivo delle battute. In questo brano, secondo lo studioso, la Niobide porrebbe infatti un'alternativa alla supplica, alternativa che però pare essere in parte esplicita e in parte implicita, dal momento che la seconda possibilità non è descritta come la prima ma è immediatamente messa in atto, subito dopo la lunga ipotesi riguardante la prima. 2. I due avverbi non sono legati entrambi a ἐπουρίσω. In questo caso, bisognerebbe presupporre una pausa forte tra di essi e un termine in lacuna a cui collegare il primo avverbio. Così per es. εἰδῶς] di Barrett 1974, 206, che intende il verso come una domanda del coro, traducendo «shall I slip in there and waft her (sc. di Niobe) steps this way?». Secondo questa ricostruzione, oltre a presupporre che Niobe e la Niobide si trovino ancora nel retroscena, ἐπουρίσω dovrebbe reggere il piede, ossia il passo, di Niobe, da spingere fuori di casa (con l'accusativo senza articolo e la denominazione della donna da ipotizzare in lacuna), tutti dettagli che creano una battuta abbastanza complessa dal punto di vista sintattico, di contenuto e di azione drammaturgica. Oltretutto, vero è che, come nota Barrett, il coro in alcune situazioni di tensione scenica esprime il dubbio di entrare in casa per aiutare o soccorrere qualcuno: cf. per es. Eur. Med. 1275-6 παρέλθω δόμους; ἀρήξαι φόνον | δοκεῖ μοι τέκνοις, in cui il coro, quando sente urlare i figli di Medea uccisi nel retroscena, si chiede se entrare per aiutarli - cosa che non farà, nonostante la risposta di uno dei due in questa direzione, oppure Hipp. 782-3 φίλοι, τί δρωμεν; ἢ δοκεῖ περὶν δόμους | λῦσαι τ' ἄνακταν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων;, in cui il coro si chiede se entrare in casa per sciogliere Fedra dal cappio con cui si è impiccata, per poi concludere, ai vv. 784-5, che sia meglio non intromettersi nella faccenda, oltre al vaglio dei molti piani proposti dai personaggi del coro in seguito alle urla di Agamennone colpito a morte nell'omonima tragedia eschilea, in cui, tra le altre proposte, ai vv. 1350-1 viene suggerito di entrare nella reggia, in questo caso non in forma di domanda. Nel caso della *Niobe*, tuttavia, la scena presupposta è più complessa e diversa dal *topos* drammatico sopra descritto, dal momento che prevederebbe che il coro si chieda, in maniera estremamente sintetica (mentre nelle scene sopra citate la domanda è articolata in maniera più chiara e dettagliata), non solo se entrare in casa, ma anche se aiutare un personaggio a uscire, dettaglio che

complica ulteriormente la domanda, che in realtà sarebbe composta da due azioni le quali rimarrebbero entrambe irrealizzate.

8-9 In merito alla possibile ricostruzione metrica di questi due versi, cf. l'analisi nell'introduzione al fr. Per le possibili ipotesi di attribuzione di questa battuta (isolata o in collegamento ai vv. 6-7), cf. introduzione al fr. e commento al v. 7.

8 ] ἐς δὲ μυχαλὰ Τάρταρα: considerato il successivo *μυχαλὰ Τάρταρα*, è possibile che le prime due lettere fuori lacuna rappresentino una preposizione di moto a luogo. Se si prende in esame l'impiego di *εἰς* ed *ἐς* nell'uso sofocleo, si nota che, al netto di possibili errori o correzioni dei manoscritti, mentre nelle parti dialogate le due forme si trovano entrambe senza la netta prevalenza di una delle due, nelle parti liriche, come sarebbe il caso di questo verso, *ἐς* è più comune, dettaglio che andrebbe a propria volta a favore dell'interpretazione della sequenza come preposizione di moto a luogo (cf. Ellendt s.v. e Barrett 1974, 207 nota 77). Si starebbe quindi alludendo o a un disperato tentativo di rifugio che, *per absurdum*, si potrebbe trovare solo nell'Ade, oppure alla morte futura di Niobe o all'uccisione dei suoi figli. In merito a *μυχαλός*, si segue qui l'accentazione dell'aggettivo proposta da Barrett (e accettata da Radt), il quale ritiene probabile che il termine sia ossitono, come tutti gli altri aggettivi trisillabici in *-ἄλος* (cf. Hdn. *De prosodia catholica* I.160.8 Lentz). Il termine è riportato anche nella correzione di Tr<sup>1</sup> (e da P) al tradito *μύαλα* in Eur. *Hel.* 189 (*πέτρινα μύαλα γύαλα*), espunto successivamente da Dindorf per motivi di responsione metrica in quanto dittografia (dubbia sulla scelta del termine da espungere, seppure accetti la versione di Dindorf, Dale 1967, 10). Per il suo significato, cf. *LSJ* s.v. «*μύχαλος*», in cui per il valore da attribuire al termine si rimanda a *μύχατος*, superlativo di *μύχιος* ('inward, inmost') e Kannicht 1969, 2: 74 (*ad Hel.* 189).

9 π]οῖ πόδα καταπτήξω;: da notare l'impiego del medesimo verbo usato nel fr. 4 da Apollo per descrivere la Niobide che sta cercando di nascondersi, atterrita, nel *πίθων* (*καταπτήσουσιν*, v. 7: cf. commento al v. e ai vv. 4-7). Il verbo, in questa espressione molto sintetica espressa in docmi in un momento di forte concitazione, richiama la paura della Niobide che nel fr. 4 stava per essere uccisa, collegando all'attenzione del pubblico questi due momenti e i loro contesti. In un crescendo di tensione, dalle uccisioni nello spazio retroscenico che Artemide perpetrava nel fr. 4 si è qui giunti a una scena di supplica diretta da parte di una Niobide ad Artemide per avere salva la vita. In questo senso, il verso sprigiona la propria risonanza emotiva e drammaturgica al meglio se pronunciato da una delle protagoniste piuttosto che dal coro, attribuzione che abbasserebbe la portata emotiva e drammaturgica del momento (in merito alle ipotesi di attribuzione delle



battute, cf. introduzione al fr.). Attraverso una sapiente scelta lessicale e di costruzione della frase, Sofocle riesce a esprimere contemporaneamente, e in maniera estremamente sintetica, tutta la gamma di desideri e di emozioni che scuotono il personaggio parlante: dal terrore per quello che sta accadendo, al desiderio tragico e irrealizzabile di fuggire verso un rifugio sicuro, lontano dalla strage in corso. Questo grazie all'accostamento di un verbo come *καταπήσσω*, il cui significato principale è legato a un contesto di terrore estremo che quasi paralizza (cf. *LSJ* s.v.), a *πόδα*, che pare qui accusativo interno, secondo il suo impiego in concomitanza con verbi di moto. In questo senso, concorda benissimo con il contesto, e anzi ne aumenta il portato drammatico, l'integrazione *πιοί* di Carden, termine impiegato solitamente con valore di moto a luogo (cf. *LSJ* s.v.). Questi 'dettagli di moto' forniscono al contesto la sfumatura fondamentale di desiderio/tentativo irrealizzabile di fuga verso un luogo in cui nascondersi (in questo senso, cf. Barrett 1974, 208: «not 'where shall I cower?' (as it would be with *πόθι*) but 'where shall I go and cower?'»).

10-11 ]α λίσσομαι δέσποινα(α) [ | ]αι τόξ[α] μηδέ μ[ε] κτά[ν-: vera e propria supplica della Niobide minacciata di morte, che si rivolge direttamente ad Artemide chiamandola δέσποινα (v. 10) e le chiede di risparmiarle la vita (sulla supplica della Niobide, cf. anche introduzione al fr. 7). Difficile comprendere appieno la costruzione della frase. La supplica pare articolarsi in due richieste. L'articolazione della seconda (e conclusiva) delle due, che riguarda l'eventuale uccisione della Niobide, è più comprensibile, dal momento che si possiede maggior testo conservato che la esplica (μηδέ μ[ε] κτά[ν-, v. 11). Della prima si comprende solo che doveva con molta probabilità alludere all'arma (l'arco o le frecce, o entrambi) di Artemide (cf. τόξ[α], v. 11). Dal punto di vista sintattico, le due richieste potrebbero essere dipendenti da λίσσομαι, oppure quest'ultimo verbo potrebbe avere valore parentetico. Se ]αι a inizio verso conserva la desinenza di un verbo all'infinito, si potrebbe ipotizzare che sia questo verbo che quello conservato a fine verso siano due infiniti retti da λίσσομαι. Questa costruzione prevederebbe quindi che il vocativo δέσποινα si trovi in posizione parentetica. L'alternativa, altrettanto probabile considerate le rispettive posizioni all'interno della frase di λίσσομαι e δέσποινα e la frammentarietà del testo (che trasmette il secondo verbo privo di desinenza, mentre il primo è in lacuna), è che λίσσομαι possieda valore parentetico, a fronte di due verbi con costruzioni dal valore imperativo, possibili per esempio se si integra la fine di verso con μηδέ μ[ε] κτά[νης e si ipotizza in lacuna, alla fine del v. 10 o all'inizio del v. 11, un altro verbo con valore di richiesta (di cui forse ]αι trasmette la desinenza). Una possibilità di integrazione per parte della lacuna all'inizio del v. 11 potrebbe essere παῦς]αι (devo a Leonardo De Santis questo suggerimento), in questo caso costruito con accusativo

plurale τόξ[α], la cui integrazione in lacuna è obbligata per questioni metriche. Per costruzioni simili di παῦσαι con accusativo in tragedia, cf. per es. Eur. *IT* 1276 (παῦσαι νυχίους ἐνοπάς), *IA* 1266 (παῦσαι τε λέκτρων ἀρπαγὰς Ἑλληνικῶν) e il passo leggermente più complesso di *Suppl.* 312 (νόμμά τε πάσης συγχέοντας Ἑλλάδος | παῦσαι). La presenza di questo verbo con l'accusativo di τόξον/τόξα oltretutto potrebbe riprendere un modello omerico, ossia il momento in *Od.* 21.276-8 in cui Odisseo prega i pretendenti di lasciare l'arco e di rimettere la contesa in mano agli dei (Εὐρύμαχον δὲ μάλιτα καὶ Ἀντίνοον θεοειδέα | λίττομ', ἐπεὶ καὶ τοῦτο ἔπος κατὰ μοῖραν ἔειπεν, | νῦν μὲν παῦσαι τόξον, ἐπιτρέψαι δὲ θεοῖσιν, anche qui due richieste, con la presenza nella costruzione di λίττομαι). Non si riportano in apparato le proposte di lettura/integrazione per l'inizio del verso ἀλλάττομαι (Grenfell, Hunt 1897, 14), ἰλάττομαι (Blass 1897, 334) e ἀλώττομαι (Blass 1900, 100, che tuttavia nota «mit ἀλώττομαι hat der Trimeter ... nur dann eine leidliche Cäsar, wenn vorher elidirt war; einmal glaubte ich ἀλιττομαι zu erkennen, woraus sich etwas machen liesse»), le quali vanno contro la lettura del papiro (cf. trascrizione) e restituiscono un verso privo di cesura.

12 ἀθ]λία κόρη: la menzione della Niobide permette di ipotizzare che ci sia stato un cambio di battuta, e che ora a parlare sia di nuovo il coro (riguardo alla divisione del testo in battute, cf. introduzione al fr.). In merito all'aggettivo qui impiegato, potrebbe trattarsi di ἀθλία come di un suo composto (per questo motivo si è scelto di non inserire a testo lo spirito, che indicherebbe un chiaro inizio di parola). La forma semplice dell'aggettivo (integrata da Blass) è probabilmente la scelta da preferire, dal momento che è comune nel lessico tragico con il significato qui richiesto. Come alternative, Barret propone παναθλία, proprio del lessico tragico (cf., per citare solo i passi sofoclei, *Phil.* 1026 ἐμὲ δὲ τὸν πανάθλιον e *OC* 1110 ἔχω τὰ φίλτατ', οὐδ' ἔτ' ἂν πανάθλιος | θανὼν ἂν εἶην φῶν παρετώσαιν ἐμοί, in entrambi i casi in bocca ai protagonisti, che si riferiscono a sé stessi), e il meno comune δυσαθλία, che in epoca classica compare solo in *Soph. OC* 330 (ὦ δυσαθλιαὶ τροφαί, detto da Ismene e attribuito in senso traslato alle vite tragiche in cui sono cresciute lei e la sorella).

13 ] ματτ[: considerato il contesto della scena, almeno da citare l'ipotesi di integrazione di Blass 1900, 100 ὅ]μμα ττ[ρέφει, che potrebbe forse riferirsi a un movimento degli occhi o del volto della Niobide protagonista di questa scena (lo studioso non fornisce dettagli in merito alla propria ipotesi). La descrizione gestuale della fanciulla che 'volge lo sguardo/il viso' verso qualcuno o qualcosa ben si accorderebbe con il contesto dell'azione qui trasmessa (Barrett esclude questa integrazione sulla base del fatto che, dato che ritiene che la Niobide si trovi nel retroscena, una descrizione del suo viso risulterebbe superflua, ipotesi che pare un *non liquet* dal punto di vista sia

performativo che metaperformativo). In questo scenario, si può ipotizzare che la Niobide stia cercando con lo sguardo una via di fuga, un gesto descritto metaperformativamente da un altro personaggio che indica la disperazione emotiva della fanciulla. Cf. l'impiego dell'espressione in Eur. *IT* 68 ὄρω, σκοποῦμαι δ' ὄμμα πανταχῆ στρέφων (pronunciato da Pilade che si sta guardando intorno per controllare che nessuno si avvicini). Considerate la possibile menzione di un'ira nelle ultime tre lettere conservate al v. 14 (χολ[; difficile leggere prima del termine cβ]έcov con Barrett, cf. trascrizione) e l'ipotesi che il v. 16 (ἠδωσω, [ ] trasmetta una prima persona, si può anche considerare la possibilità che nei versi successivi a questo la Niobide riprenda a parlare pregando Artemide, e che quindi qui stia rivolgendo lo sguardo verso la dea, che si trova in posizione sopraelevata. Per il possibile significato dell'espressione nel senso di 'volgere lo sguardo', cf. Eur. *HF* 990 ὁ δ' ἀγριοπὸν ὄμμα Γοργόνος στρέφων (Eracle volge lo sguardo 'da Gorgone' sui figli che sta per uccidere), e le espressioni accostabili, con πρόσωπον, di Eur. *Pho.* 457 κύ τ' αὖ πρόσωπον πρὸς κασίγνητον στρέφε e *Hec.* 344 πρόσωπον ἔμπαλιν | στρέφοντα (gesto contrario di allontanamento del viso/dello sguardo, come si comprende da ἔμπαλιν).

Fr. 7 (\*\*444 R)

Il frammento riporta parte di un discorso in cui qualcuno viene paragonato a un puledro libero dal giogo. La chiara allusione a un puledro liberato si trova al v. 6, πῶλος ὡς ὑπὸ ζυγοῦ; l'espressione αὖ φοβῆν ἄν al v. 8 spinge a ipotizzare che il discorso sia rivolto a un interlocutore descritto come nuovamente spaventato (impossibile valutare gli eventuali cambi di battuta, se presenti, a causa dell'estrema frammentarietà del testo). Da notare gli accenni ravvicinati alla situazione presente (v. 7 ἀρτίως; v. 8 αὖ e νῦν, entrambi probabilmente collegati al verbo), come se l'azione avesse preso una piega diversa rispetto al passato, forse tramite la conclusione di un nodo centrale (per esempio la strage delle Niobidi).

Si può ipotizzare che una *persona loquens* si stia rivolgendo a un interlocutore ancora spaventato, probabilmente una Niobide, alludendo alla fine della strage in corso. Se si considera la similitudine del puledro liberato dal giogo, che occorre in contesti in cui il soggetto fugge o si sottrae a qualcosa (cf. commento al v. 6), si può ritenere che il brano alluda al fatto che una delle fanciulle si sia salvata dalla strage, forse la stessa Niobide che ai vv. 10-11 del fr. 6 aveva supplicato Artemide di risparmiarla (cf. commento *ad loc.*). Secondo questa ricostruzione, Sofocle avrebbe quindi seguito la tradizione secondo cui una delle fanciulle era riuscita a sfuggire al massacro.

In merito, cf. per es. la versione riportata da (Pseudo) Apollodoro secondo cui alla strage sopravvivono un figlio maschio e una figlia femmina (la maggiore), Anfione e Cloride, oppure, secondo la variante che (Pseudo) Apollodoro attribuisce a Telesilla, chiamati Amicla e Melibea (3.5.6): ἐσῶθη δὲ τῶν μὲν ἀρρένων Ἀμφίων, τῶν δὲ θηλειῶν Χλωρίς ἢ πρεσβυτέρα, ἣ Νηλεὺς συνώκησε. κατὰ δὲ Τελέειλλαν ἐσώθησαν Ἀμύκλας καὶ Μελίβοια. Una versione simile si trova anche nell'opera di Pausania, che, nel descrivere il tempio di Leto ad Argo, nota come esso secondo gli Argivi sia stato eretto dai due sopravvissuti alla strage (versione a cui l'autore, sulla base del racconto iliadico, dice di non credere); in questo caso, la figlia è chiamata Cloride (o per altri Melibea: per questo cambio di nome Pausania fornisce anche una spiegazione razionalizzante), come in (Pseudo) Apollodoro, mentre il figlio Amicla (2.21.9-10): τὸ δὲ ἱερὸν τῆς Λητοῦς ἔστι μὲν οὐ μακρὰν τοῦ τροπαίου, τέχνη δὲ τὸ ἄγαλμα Πραξιτέλου. τὴν δὲ εἰκόνα παρὰ τῇ θεῷ τῆς παρθένου Χλωρίν ὀνομάζουσι, Νιόβης μὲν θυγατέρα εἶναι λέγοντες, Μελίβοιαν δὲ καλεῖσθαι τὸ ἐξ ἀρχῆς ἀπολλυμένον δὲ ὑπὸ Ἀρτέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος τῶν Ἀμφίονος παίδων περιγενέσθαι μόνην τῶν ἀδελφῶν ταύτην καὶ Ἀμύκλαν, περιγενέσθαι δὲ εὐξαμένους τῇ Λητοῖ. Μελίβοιαν δὲ οὕτω δὴ τι παραντίκα τε χλωρὰν τὸ δεῖμα ἐποίησε καὶ ἐκ τοῦ λοιπὸν τοῦ βίου παρέμεινεν ὡς καὶ τὸ ὄνομα ἐπὶ τῷ κυμβάντι ἀντὶ Μελιβοίας αὐτῇ γενέσθαι Χλωρίν. τούτους δὲ φασι Ἀργεῖοι τὸ ἐξ ἀρχῆς οἰκοδομηθῆαι τῇ Λητοῖ τὸν ναόν· ἐγὼ δὲ – πρόκειται γὰρ πλέον τι ἢ οἱ λοιποὶ τῇ Ὀμήρῳ ποιῆσει – δοκῶ τῇ Νιόβῃ τῶν παίδων μηδένα ὑπόλοιπον

γενέσθαι. Questa versione è ribadita dall'autore in maniera sintetica anche in seguito, questa volta senza riportare il nome del figlio maschio, con un rimando al brano precedente sul tempio argivo (5.16.4): μνημονεύουσι δὲ καὶ ὅτι Χλωρίς νικήσειεν Ἀμφίωνος θυγάτηρ μόνη λειφθεῖσα τοῦ οἴκου. σὺν δὲ αὐτῇ καὶ ἓνα περιγενέσθαι φασι τῶν ἀρρένων· ἃ δὲ ἐκ τοῦ Νιόβης παῖδας παρίστατο αὐτῷ μοι γινώσκειν, ἐν τοῖς ἔχουσιν ἐς Ἀργείου ἐδήλωσα. La variante che vede invece un solo sopravvissuto, ossia una figlia, è testimoniata da Igino, che riporta il nome della fanciulla come Cloride (*Fab.* 9.3, *Niobe*): *Apollo filios eius in silva venantes sagittis interfecit [in monte Sipylo], et Diana filias in regia sagittis interemit praeter Chloridem* (in merito, cf. anche la *fabula* successiva, proprio su Cloride; per queste varianti mitiche, cf. Barrett 1974, 231-5 e Penesi 2008).

Il frammento in questione, quindi, si potrebbe collocare in una parte dell'azione successiva alla strage delle Niobidi, in cui ci si concentra sulla fanciulla sfuggita alla morte. Questa ipotesi concorderrebbe soprattutto con la scena presente nel fr. 6, in cui una Niobide chiede ad Artemide di essere risparmiata. Sembra possibile ipotizzare quindi che la Niobide che supplica la dea nel fr. 6, probabilmente presente in scena insieme alla madre (cf. introduzione al fr.), non venga freddata da una freccia (contro l'opinione di Robert 1901, 375 e Lucas De Dios 1983, 222) ma sopravviva, e di questo tratti il frammento oggetto di questa analisi. Qualcosa di simile avverrà nelle *Metamorfosi* di Ovidio, il quale, nonostante segua la versione che non vede sopravvissuti alla strage, rappresenta una scena simile in merito all'uccisione dell'ultimo dei figli, questa volta maschio, a opera di Apollo. In quel caso, l'ultimo dei giovani prega di essere risparmiato e Apollo, commosso, non riesce a richiamare la freccia già scoccata (6.261-6). Sulla supplica nel mondo antico nei confronti sia di dei che di uomini e sui meccanismi di interazione tra *supplicans* e *supplicandus*, cf. Naiden 2006 (con discussione della bibliografia precedente), che rivede in parte le posizioni di Gould 1973 (e di Lloyd-Jones 1998) e che presenta alcune tabelle sulle suppliche in vari autori antichi (tra cui Sofocle: Naiden 2006, 335).

Metrica: Il frammento, che trasmette la parte finale della colonna di scrittura, pare conservare un verso molto più breve degli altri, il v. 4, che nel papiro non riporta lettere visibili. In merito a questo verso, si possono proporre due alternative: o il verso conteneva un'esclamazione *extra metrum*, ora in lacuna (ipotesi di Blass 1900, 100), oppure conteneva la chiusura di una sezione lirica presente nei vv. 1-3. L'estrema frammentarietà dei vv. 1-3 non permette di proporre ipotesi in merito alla loro scansione.

Se si considera il v. 4, si può ipotizzare che tra i vv. 1-3 (o 1-4) e i vv. 5-8 ci sia un cambio di metro oppure che il metro sia il medesimo, con un'esclamazione *extra metrum* al v. 4. I vv. 5-8 sono scandibili sia come trimetri giambici che come tetrametri trocaici. L'ipotesi

di una scansione giambica sembra da preferire, soprattutto sulla base dei confronti con gli altri passi tragici simili e con le riprese parodiche dell'espressione πᾶλος ὄς ὑπὸ ζυγοῦ, che compare al v. 6 (per cui cf. commento *ad loc.*). L'espressione compare infatti identica in Eur. *Or.* 45, all'interno di una descrizione in trimetri (e, di poco variata, in *Ba.* 1056, altro passo giambico), e soprattutto compare in un passaggio di Eubulo (fr. 75.6 K-A), ripresa paratragica dell'espressione dell'*Oreste* all'interno di un passaggio in stile paraditirambico, la cui principale caratteristica di stile, per citare Hunter 1983, 166, è proprio lo stile giambico estremamente regolare. Barrett 1974, 215-16, che sostiene il cambio di metro tra i vv. 1-3 (o 1-4) e 5-8, ritiene più probabile invece che questi ultimi siano tetrametri trocaici (e così integra, a testo, la loro scansione metrica, integrando anche il v. 3 come trimetro giambico), sulla base di supposizioni basate sul confronto della lunghezza tra le due sezioni divise dal v. 4 (se 5-8 fossero trimetri, secondo Barrett 1974, 215 i versi precedenti dovrebbero essere divisi in brevi *cola* lirici, ipotesi che lo studioso trova «not of course impossible, but ... prima facie unattractive»), e sulla base dell'opinione che secondo lui sarebbe praticamente impossibile trovare, per questi versi, integrazioni compatibili con la lunghezza di un trimetro.

Se si ritiene che i versi precedenti al v. 5 (o al v. 4) contengano l'ultima sezione di un brano lirico, bisogna notare che il papiro presenterebbe una colizzazione del testo. In questo senso, sono da tenere in considerazione le teorie che hanno rimesso in discussione, negli ultimi decenni, l'ipotesi che la colizzazione dei versi lirici fosse stata introdotta dall'attività editoriale di Aristofane di Bisanzio (che impedirebbe quindi di ipotizzarla in questo testo datato al III sec. a.C.). In ogni caso, già il papiro di Lille di Stesicoro (P.Lille 73, 76, IIc; fr. 97 Finglass; cf. Parker 2001, 31 e il commento di Finglass in Finglass, Davies 2014, 367-71, con bibliografia precedente), che presenta un testo colizzato, è probabilmente da datarsi al III sec. a.C. (o II sec. a.C.). Sembra quindi plausibile che anche P.Grenf. II 6 (a) potesse già presentare una qualche forma di colizzazione del testo. Sul dibattito relativo alla data delle colizzazioni delle sezioni liriche, si vedano per es. Kopff, Fleming 1992; D'Alessio 1997; Tessier 1995, 13-34; Gentili, Lomiento 2003, 7-12 e 37-8; Parker 2001; Prauscello 2006; Battezzato 2008.

Ciò dato, la frammentarietà del testo e la possibilità di scandire sia il v. 3 come giambico o lirico, sia i vv. 5-8 come trimetri o tetrametri, impongono l'assoluta cautela nella presa di posizione in merito alla struttura metrica del brano.

2 ]πενουσια: questa sembra la sequenza di lettere conservata dal papiro (ed edita in questo modo già da Grenfell e Hunt), che si potrebbe ipoteticamente interpretare, per esempio, come un termine eliso seguito dall'espressione ἐν οὐρίᾳ. Meno probabili le

letture e interpretazioni di Barrett πενθ[ο]ύς (oppure πένθ[ο]υς) ἰᾷ e ]τ' ἐνθ[ο]υσιᾷ (quest'ultima stampata a testo e riferita da Barrett a Niobe, che secondo lo studioso dovrebbe ancora trovarsi nella zona retroscenica). Entrambe le proposte sono difficili da sostenere dal punto di vista paleografico. Per la prima lettera conservata, quasi sicuramente π, cf. trascrizione; la sequenza in cui Barrett legge θ seguito da una lacuna, invece, in realtà è continua nel papiro, con la lettera tonda chiaramente identificabile con ο. Oltretutto, prima di ἰᾷ il verbo dovrebbe presentare nel testo del papiro un'elisione, mentre, come nota lo studioso, per questo tipo di termini ci si aspetterebbe qui la *scriptio plena*.

3 λόγων ὑπέρτερον: l'espressione rimanda probabilmente a un evento definito 'superiore alle parole', nel senso proprio dell'aggettivo di 'più forte', a indicare forse la strage appena avvenuta, inesprimibile a parole, oppure al limite la possibile salvezza di una fanciulla (nella maggior parte dei casi, in questo significato, con genitivo, come pare qui: cf. *LSJ* s.v. «ὑπέρτερος»). In merito all'impiego di ὑπέρτερος nel lessico tragico, che ricorre sia in contesti chiaramente negativi che in espressioni neutre o positive, e che quindi potrebbe supportare entrambe le interpretazioni sopra proposte, cf. Aesch. *Sept.* 366 (ὅς | δυσμενοῦς ὑπερτέρου | ἐλπίς ἐστι νύκτερον τέλος μολεῖν | παγκλαύτων ἀλγέων ἐπίρροθον, il coro esprime la disgrazia dell'unione forzata tra le schiave e il loro nuovo padrone); *Ch.* 105 (λέγοις ἄν, εἴ τι τῶνδ' ἔχεις ὑπέρτερον, Elettra chiede consiglio al coro, se ritiene di avere suggerimenti o pensieri migliori dei suoi); fr. 266.4 R (ἡμῶν γε μέντοι νέμεσις ἐσθ' ὑπερτέρα, | καὶ τοῦ θανόντος ἡ Δίκη πράττει κότον, passo dei *Frigi* in cui si esprimono ad Achille i rischi nel maltrattare il cadavere di Ettore; per il personaggio parlante, cf. Radt 1985, 367-8 e Sommerstein 2008, 267); *Soph. El.* 1265 (ἔφρασα ὑπερτέραν | τὰς πάρος ἔτι χάριτος, εἴ σε θεὸς ἐπόρισε | ἀμέτερα πρὸς μέλαθρα, Elettra dice a Oreste che le ha detto una gioia ancora superiore rispetto a quella precedente); *Ant.* 16 (ἐπεὶ δὲ φροῦδος ἐστὶν Ἀργείων στρατός | ἐν νυκτὶ τῇ νῦν, οὐδὲν οἶδ' ὑπέρτερον, | οὔτ' εὐτυχοῦσα μᾶλλον οὔτ' ἀτωμένη, Ismene nota come non sappia se il destino le potrà maggiore rovina o fortuna); *Eur. Med.* 1219 (κακοῦ γὰρ οὐκέτ' ἦν ὑπέρτερος, Creonte è descritto non riuscire più a contrastare il veleno ingerito); *El.* 584 (ἢ χρὴ μηκέθ' ἠγείσθαι θεοῦς, | εἰ τᾶδικ' ἔσται τῆς δίκης ὑπέρτερα, Oreste dice che non si dovrebbe più credere agli dei se gli atti ingiusti vincessero sulla giustizia); fr. 760a Kn. (κακοῖς τὸ κέρδος τῆς δίκης ὑπέρτερον, amara riflessione, nell'*Ipsipile*, sulla forza del vantaggio ottenuto dai mali rispetto alla giustizia).

6 πῶλος ὄς ὑπὸ ζυγοῦ: per i termini impiegati nell'immagine qui espressa, cf. *in primis* il modello di *Hom. Il.* 8.543 (οἱ δ' ἵππους μὲν λῦσαν ὑπὸ ζυγοῦ ἰδρώοντα), in cui l'espressione ὑπὸ ζυγοῦ ricorre in un contesto di liberazione dei cavalli dal giogo. Il confronto espresso in

questo verso, in una similitudine più o meno ampia, compare in altri passi tragici e comici, declinato in modi differenti. Cf. soprattutto Eur. *Or.* 45, in cui Elettra descrive il fratello, in preda al delirio, saltare giù dal letto come un puledro che si libera da sotto il giogo: ποτὲ δὲ δεμνίων ἄπο | πηδᾶ δρομαῖος, πῶλος ὡς ὑπὸ ζυγοῦ. In questo passo, i codici (insieme a <sup>1Σ<sup>mv</sup></sup>) trasmettono ἄπο come preposizione che regge ζυγοῦ (possibile genesi dell'errore ἄπο al verso precedente), già corretta in ὑπό da Herwerden sulla base della ripresa parodica di Eubulo, per cui cf. *infra* (Diggle 1994, 193 cita anche il passo qui analizzato come confronto per la correzione del passo euripideo; in merito, cf. anche Barrett 1974, 217 nota 103, che discute in generale l'uso delle due preposizioni e il passo dell'*Oreste*, Fraenkel 1950, 613 nota 1 e Hunter 1983, 169). All'interno del repertorio tragico, l'immagine, leggermente modificata, compare anche in Eur. *Ba.* 1056, riferita alle attività delle Menadi, che cantano l'una all'altra una melodia, libere appunto come puledre che si sono sciolte da sotto il giogo (αἱ δ' ἐκλιποῦσαι ποικίλ' ὡς πῶλοι ζυγά | βακχεῖον ἀντέκλαζον ἀλλήλαις μέλος). L'espressione presente nell'*Oreste*, con ripresa anche del verbo principale, è stata oggetto di parodia a opera di Eubulo, che la reimpiega, in contesto paratragico (e paratirambico, come nota Hunter 1983, 166-7), a indicare dei pesci che saltano nella padella per essere fritti (fr. 75.6 K-A ὀμοῦ δὲ τευθῆς καὶ Φαληρικῆ κόρη | σπλάγχνοις ἀρνείοις συμμιγμένη | πηδᾶ, χορεύει, πῶλος ὡς ὑπὸ ζυγοῦ). Il passo dell'*Oreste* è chiaro modello rovesciato per il brano di Eubulo, che nella propria parodia lo unisce, per l'impiego dei verbi, probabilmente anche a un altro passaggio euripideo tratto dall'*Ipsipile*, ossia il fr. 752.3 Kn. (Διώνυκος, ὃς θύροισι καὶ νεβρῶν δοραῖς | καθάπτει ἐν πεύκησι Παρνασσὸν κάτα | πηδᾶ χορεύων παρθένους σὺν Δελφίσι). Per la sinteticità delle espressioni che instaurano questo tipo di confronti, cf., oltre ai passi sopra citati, anche Soph. *Tr.* 442, Eur. *HF* 510 e 589 e la discussione di Fraenkel 1950, 612-13 e di Medda 2017, 3: 279-80 sul simile paragone ellittico di Aesch. *Ag.* 1316 (οὔτοι δυοῖζ' ὠθάμνον ὡς ὄρνις φόβῳ). In merito al contesto del verso qui commentato, i passi paralleli sopra citati permettono di gettare luce sul movimento qui implicato, e quindi sul possibile contesto a cui l'espressione si riferisce. L'espressione sembra infatti indicare un movimento brusco che permette di sfuggire a qualcosa, che potrebbe quindi essere qui riferito in senso letterale a una fuga di una Niobide per evitare di essere colpita oppure in senso più metaforico all'evitamento, per un soffio, della morte da parte di una Niobide (forse proprio grazie alla supplica rivolta ad Artemide? Cf. fr. 6.10-11). Meno probabile, in quanto non supportata da elementi nel testo né dal contesto di espressioni simili impiegate altrove, l'ipotesi di Robert 1901, 375 secondo cui si alluderebbe qui a un volo tra le braccia della madre di una Niobide morta, che spirando si sarebbe liberata del giogo che la teneva ancorata a terra.



8 ἀὖ φοβῆν νῦν: ἀὖ e νῦν, che circondano il verbo, rafforzano a livello performativo il momento attuale dell'azione, l'*hic et nunc*. Il verbo, alla 2sg., potrebbe essere indirizzato alla Niobide sopravvissuta alla strage, a cui si alluderebbe anche poco prima. Meno plausibile invece che l'interlocutore sia Niobe, che dovrebbe essere qui interpellata senza che nessun indizio testuale precedente si riferisca a lei. Difficile stabilire se si tratti di una domanda retorica, con il coro che chiede alla Niobide, ora che il pericolo è passato e che Artemide l'ha risparmiata, che cosa debba ancora temere dalla vita, oppure di un'allusione da parte del coro a qualche timore reale che la fanciulla prova (per esempio quello di essere rimasta sola, ora che i suoi fratelli e le sue sorelle sono morti). L'evidenza paleografica sembra andare contro la proposta di Barrett di leggere il testo come ἀὖ φοβῆν νῦν, che lo studioso intende come una domanda posta dal coro alla Niobide ancora spaurita («what new thing are afraid of now?»): per la lettura come ν delle tracce successive al primo ν, proposta già da Grenfell e Hunt, cf. trascrizione.

**Fr. 8 (\*\*445a R)**

Frammento trasmesso da P.Hibeh I 11, che proviene dal medesimo rotolo di P.Grenf. II 6 (a): dall'analisi autoptica del manoscritto la grafia e il materiale sembrano coincidere, sebbene questo frammento sia in uno stato di conservazione peggiore, probabilmente a causa delle circostanze del ritrovamento e dell'acquisizione da parte degli editori (per maggiori dettagli, cf. l'analisi di P.Grenf. II 6 (a) + P.Hibeh I 11 nell'introduzione generale).

Il testo è estremamente frammentario: gli unici dettagli che si possono forse ricostruire riguardano la possibile allusione a un volo (cf. v. 5 ἐν πτερ[ e v. 10 ]αιθερος ], forse da intendere come allusione al cielo) e a una o più fanciulle (v. 9 παρθεν[). Considerati il contenuto degli altri frammenti e la possibile ricostruzione dell'azione della tragedia, è possibile ipotizzare che il frammento vada collocato nella parte finale della trama, dopo la conclusione della strage dei figli di Niobe, quando l'attenzione del pubblico viene focalizzata su una Niobide in particolare, che sia la fanciulla che prega Artemide di risparmiarla (cf. fr. 6) o una possibile sopravvissuta (cf. fr. 7), oppure, dato assolutamente possibile considerata l'azione, che queste due fanciulle coincidano.

Un'ipotesi meno probabile è che il frammento concerna un possibile 'volo' di Niobe, forse alla fine dell'azione, da Tebe verso il monte Sipilo, dove rimarrà per sempre trasformata in roccia. Sulla conclusione della vita di Niobe in Lidia cf. test. 2; lo spostamento di Niobe è probabilmente solo accennato dalla protagonista nella tragedia omonima di Eschilo (fr. 163 R), mentre è narrato nel particolare nelle *Metamorfosi* ovidiane, in cui Niobe, già pietrificata, è spostata da Tebe alla Lidia (vv. 301-12; cf. in particolare 310-12 *flet tamen et validi circumdata turbine venti | in patriam rapta est: ibi fixa cacumine montis | liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant*). L'ipotesi non spiegherebbe tuttavia appieno l'allusione a una fanciulla che sembra comparire al v. 9.

Da non escludere neppure che il testo conservi parte di un brano in cui un personaggio (il coro o meno probabilmente Niobe), considerata la sciagura, rivolga una preghiera agli dei, forse una supplica alata che raggiungerebbe prima le divinità (cf. δ]ρομαίαια, possibile al v. 8), oppure esprima il desiderio di poter volare via. Il *pattern* narrativo del desiderio di evasione espresso tramite la volontà irrealizzabile di poter volare via dal luogo sciagurato non pare tuttavia proprio della drammaturgia sofoclea, ma sembra più vicino all'*usus* euripideo (cf. per es. *Hipp.* 730 ss., per bocca del coro).

Metrica: La parte di testo conservata è troppo esigua per poter stabilire se si tratti di un brano lirico o in trimetri giambici. Se si considerano le sequenze di lettere conservate e le ipotesi principali di

divisione in sillabe, entrambe le ipotesi paiono possibili. Se si prende in considerazione l'ipotesi giambica, esaminando per esempio i vv. 5 e 9 e il loro incolonnamento all'interno della colonna di scrittura è possibile ipotizzare che il frammento conservi la parte centrale del verso (i due versi potrebbero infatti essere scanditi come × – – – ]ων ἐν περ[ – × – – = e × – – ]ηθος παρθεν[ – × – – =). Di diverso parere Barrett 1974, 222, che tuttavia non arriva a una soluzione convincente e sembra oscillare tra le due proposte. Lo studioso, infatti, prima propende per l'ipotesi che il testo sia lirico («whole or in part»), notando però che ogni verso può essere scandito anche come trimetro giambico, sebbene ritenga che, in questo secondo caso, alcune integrazioni siano a volte «strained» e l'incolonnamento crei problemi soprattutto per il v. 8, che secondo lui dovrebbe conservare, a sinistra, solo i primi due elementi del trimetro (per una supposizione simile da parte di Barrett riguardo al posizionamento di questi frammenti, cf. l'analisi metrica del fr. 2). Nel commento ai singoli versi, invece, Barrett propende a volte per un ritmo lirico (di cui tuttavia non fornisce nessun dettaglio sulla natura) a volte per uno giambico, a seconda delle integrazioni proposte.

3 ] . ε . ε καλλ . [ : considerate le tracce conservate nella prima parte del verso (cf. trascrizione), è possibile che il testo trasmetta, nella seconda parte, un'allusione alla colpa superba di Niobe, ossia all'essersi vantata della bellezza dei propri figli. In merito, cf. le ipotesi di ricostruzione di Barrett adatte alle tracce conservate dal papiro ἀρί[]τενε / ἥρί[]τενε κάλλε[ι τέκνων oppure καλλι[]κτη γονῆ (vel sim.).

4 ] . υπεῖα : la lettura più probabile per questa parte di verso sembra essere ] υπεῖα, proposta di Grenfell e Hunt (pace Barrett, che interpreta male le tracce del testo e ritiene che «Grenfell and Hunt's ] υπεῖα was not written»). In questo caso, il verbo potrebbe alludere in maniera letterale a una Niobide raggiunta dalle frecce di Artemide, oppure, in senso figurato, a Niobe, straziata dalla disgrazia che si è abbattuta su di lei.

8 ] . ομαίατ . [ : considerato che le tracce della prima lettera fuori lacuna sono compatibili con ρ (cf. trascrizione), pare possibile l'integrazione δ]ρομαίας τ . [ (proposta da Barrett), anche nella variante δ]ρομαία (oppure δ]ρομαία) τ . [ . Se quest'interpretazione fosse corretta, da notare che in Eur. Or. 45 questo aggettivo ricorre in concomitanza con l'espressione πῶλος ὦς ὑπὸ ζυγοῦ, che sembra ricorrere anche al v. 6 del fr. 7 di questa tragedia (cf. commento ad loc.). L'espressione dell'*Oreste* (ποτὲ δὲ δεμνίων ἄπο | πηδᾶ δρομαίος, πῶλος ὦς ὑπὸ ζυγοῦ) è riferita da Elettra al protagonista della tragedia il quale, in preda al delirio, salta giù dal letto di corsa, come appunto un pulcino che si libera da sotto al giogo (l'aggettivo ricorre in relazione

a πῶλος anche in *Hel.* 543 οὐχ ὡς δρομαία πῶλος ἢ βάκχη θεοῦ | τάφω ξυνάψω κῶλον; domanda posta da Elena a sé stessa, nel dubbio se scappare alla vista di qualcuno che le sta venendo incontro). Secondo questa lettura interpretativa, si potrebbe forse proporre l'ipotesi che la fanciulla a cui si sta facendo riferimento qui sia la medesima del fr. 7, descritta tramite le medesime immagini che si trovano nell'*Oreste*; la frammentarietà del testo costringe tuttavia alla cautela, tanto più che, anche se i fr. 7 e 8 fossero contigui, i termini si troverebbero abbastanza lontani tra loro (ma forse all'interno di una descrizione coerente della fanciulla). Da non escludere, sebbene meno probabile per via dell'inserimento altamente ipotetico di una prima persona parlante, che la sequenza vada invece divisa in un verbo medio o passivo alla 1sg. seguito da un termine iniziante per ατ[.

9 ]ηθος παρθεν[: per la prima parte della sequenza di lettere conservata, la lettura ]ηθος (già di Grenfell e Hunt) pare decisamente da preferire, dal punto di vista paleografico, a ]ηρος (alternativa proposta dagli *editores principes* e unica accettata da Barrett: in merito alle tracce, cf. trascrizione). Si potrebbe ipotizzare di interpretare la sequenza, nella sua totalità, come] ἦθος παρθέν[ου: una possibile allusione al comportamento o al carattere di una fanciulla, probabilmente una Niobide. Per l'uso del termine ἦθος in particolare nel lessico sofocleo, cf. *Ai.* 595 (μῶρά μοι δοκεῖς φρονεῖν, | εἰ τοῦμὸν ἦθος ἄρτι παιδεύειν νοεῖς); *Ant.* 705 (μή νυν ἐν ἦθος μόνον ἐν καυτῷ φόρει); 746 (ὦ μαρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον). Considerata tuttavia la frammentarietà del testo, la cautela è d'obbligo, non solo nell'interpretazione dei due termini, ma anche (e soprattutto) nella reggenza da parte di uno dei due dell'altro, dal momento che potrebbero appartenere a due sezioni diverse del periodo.

**Fr. 9 (447 R)**

io infatti ero cara a lui che è più potente di loro

Il frammento, ricostruibile come un trimetro giambico, è citato da Porfirio (*Quaest. Hom. in Il.* 5.533) in una discussione sull'impiego della forma ἦ, 1sg. dell'imperfetto di εἰμί, rispetto all'usuale ἦν. Nell'argomentazione viene elencata una serie di autori che avrebbero impiegato questa forma del monosillabo, con la citazione dei passi in questione: nell'ordine, Cratino nella propria *Πυτίνη* (fr. 194 K-A γυνὴ δ' ἐκείνου πρότερον ἦ, νῦν δ' οὐκέτι); Sofocle nella *Niobe* (con la citazione del frammento qui analizzato) e nell'*Edipo Re* (1123 ἦ, δοῦλος οὐκ ὄνητός, ἀλλ' οἴκοι τραφεῖς; in merito all'errore di citazione del titolo dell'opera nel passo, cf. testo), e Platone nella *Repubblica* (328c οὐ μὴν γὰρ ἐγὼ ἔτι ἐν δυνάμει ἦ τοῦ ῥαδίως). Il passo compare anche negli scolii sia all'*Iliade* che all'*Odissea*. In merito alla sua citazione nelle raccolte degli scolii all'*Iliade*, l'attribuzione a Porfirio (e quindi la sua eliminazione dalle edizioni moderne degli scolii all'*Iliade*, sia nell'edizione di Dindorf che in quella di Erbse, che in questo ne segue le tracce) è riconosciuta già da Dindorf 1862, 343. Per gli scolii all'*Odissea*, cf. *Schol. EX Hom. Od.* 8.186 Pontani, in cui l'editore attribuisce lo scolio a Porfirio sulla base dell'opinione succitata di Dindorf. L'attribuzione proposta da Dindorf è accettata nell'edizione di Porfirio a opera di Schrader, che inserisce il passaggio nella propria edizione (il passo non compare nell'edizione di MacPhail 2011).

La comprensione della lettera del testo pare complessa. A parlare sembra un personaggio femminile (cf. φύλη ἡγή): se, come è probabile, il γάρ di inizio frase ha valore esplicativo, il personaggio parlante starebbe allora dando come motivazione di un fatto avvenuto nel passato il suo essere caro a qualcuno (sulla possibile identificazione del personaggio parlante, cf. *infra*).

Più difficile individuare il senso di ciò che segue, e cioè τῶνδε τοῦ προφερέτερον. Considerato che la frase è incompleta e la costruzione sintattica proseguiva probabilmente nei versi successivi non riportati dalla fonte, la soluzione più prudente sembrerebbe quella di evitare correzioni del testo, per cui invece optano sia Blaydes che Hartung (cf. testo), e cercare di comprendere se il testo tradito possa essere comprensibile senza apportare delle variazioni nel caso o nel grado dell'aggettivo.

Non sembra necessario, in primo luogo, correggere il comparativo di προφερές in un superlativo solo perché il termine regge un genitivo plurale: il comparativo (nella sua forma προφερέτερος), infatti, occorre nel lessico omerico con il significato di 'more excellent' (*LSJ* s.v. «προφερές»). In merito, cf. per es. *Hom. Il.* 10.352 (αἶ (sc. ἡμίονου) γάρ τε βοῶν προφερέτεράϊ εἰσιν | ἐλκόμεναι νειοῖο βαθείης πηκτὸν ἄροτρον); *Od.* 8.221 (τῶν δ' ἄλλων ἐμέ φημι πολλὸ προφερέτερον (West

stampa προφερέτατον, variante minoritaria trasmessa da 63 399 tGF) εἶναι, | ὅσσοι νῦν βροτοὶ εἰσιν ἐπὶ χθονὶ κίτων ἔδοντες). Da notare inoltre che il comparativo in tutta la letteratura greca arcaica compare solo in Omero, nei due passi già citati e in *Od.* 21.134 (ἀλλ' ἄγεθ', οἳ περ ἐμεῖο βῆ προφερέτεροί ἐστε, | τόξου πειρήσασθε, καὶ ἐκτελέωμεν ἄεθλον). La forma προφέρτερος compare invece solo in questo passo di Sofocle, che impiega la stessa radice anche per il superlativo, προφέρτατος, che occorre, un'unica volta, in *OC* 1531 (ἀλλ' αὐτὸς αἰεὶ κῶζε (sc. ἃ ἐξάγια), χῶταν ἐς τέλος | τοῦ ζῆν ἀφικνῆ, τῷ προφερτάτῳ μόνῳ | χήμαιν').

Sulla base del significato omerico del comparativo, sembra probabile l'interpretazione del verso di Lloyd-Jones 2003<sup>2</sup>, 235 «[i]ndeed, I was dear to him who is mightier than they», il quale ipotizza quindi che il verso sia pronunciato da Niobe che si sta riferendo a Zeus (in merito, cf. già la traduzione di Campbell 1881, 521 «[f]or I was dear to him who is mightier than they», e, ancora prima, l'opinione di Fritzsche 1836b, 40, che riteneva che «Niobam hoc dicere: eram enim cara Iovi, qui hisce, Apolline atque Diana, potentior est»).

Meno probabile che la *persona loquens* sia una Niobide. A parere di Welcker 1839, 291, una figlia di Niobe starebbe qui lamentando la morte del favorito tra i suoi fratelli, il più vecchio (lo studioso traduce il comparativo con 'der ältere', per cui cf. *infra*). Tuttavia, in questo caso non si riuscirebbe a spiegare appieno il valore di γάρ esplicativo, che sembrerebbe indicare che fosse la fanciulla a essere cara a qualcuno piuttosto che viceversa, né soprattutto la costruzione dell'intero verso, in particolare del comparativo con τῶνδε (che andrebbe quindi riferito ai figli maschi). A favore dell'identificazione del personaggio parlante con una Niobide è anche Pearson 1917, 2: 102, che sulla base del passo sopra citato dell'*Edipo a Colono* attribuisce al comparativo qui presente il significato di 'più vecchio' (cf. anche *LSJ* ed Ellendt s.v. «προφερές», che traducono i termini in entrambi i passi sofoclei legandoli al campo semantico dell'età), e ritiene che a parlare sia la fanciulla sopravvissuta che dice di essere scampata alla morte perché «[she] had been beloved by Apollo, the elder of Leto's two children». Questa versione del mito, tuttavia, non è testimoniata da nessuna delle fonti antiche e rende la tesi dello studioso difficilmente sostenibile. Si cita solo per completezza l'ipotesi di Ahrens 1856, 310, secondo il quale a parlare sarebbe la nutrice, sulla base del fr. adesp. 7 Kn.-Sn., che secondo lo studioso apparterebbe alla *Niobe* di Sofocle, tesi che è stata definitivamente accantonata dalla critica (in merito a questo frammento, cf. *infra* appendice e Ozbek 2022b).

## Fr. 10 (449 R)

il mangia-pelle (mangiando *vel* che mangia)

δερμητής, letteralmente ‘che mangia la pelle’ (cf. per es. le forme composte costruite in maniera identica per la seconda parte ὀμυτής o βρωμητής), è una forma riportata solo dai lessicografi, per primo Arpocrazione (Δ 23 Keaney), che testimonia che essa si trovava in un’orazione di Lisia e nella *Niobe* di Sofocle. Il significato della parola doveva essere poco chiaro già ai commentatori antichi, dal momento che Arpocrazione stesso cita il termine considerandolo parte del «settimo elenco (o libro) delle espressioni incerte» (ἐν ζ΄ τῆς ἀπορουμένης λέξεως): è possibile, quindi, che l’autore stia qui traendo le proprie informazioni da un commento antico, forse anch’esso lessicografico, oppure da una sorta di appendice al commento dell’opera di Sofocle. Arpocrazione cita, riguardo a Sofocle, una divergenza di opinioni tra Aristarco, che riteneva si trattasse di un termine indicante un serpente (descritto con il generico ὄφις), e Didimo, che invece pensava a uno κώληξ, un verme di terra che doveva avere natura parassitaria.

In δ 201 Theodoridis (coincidente con Epit. Harpocr. = Et. Gen. AB = Sud. δ 261 Adler) Fozio lemmatizza δερμητής e, riferendosi a Lisia, lo interpreta come κώληξ (riportando comunque anche l’opinione di Aristarco sul problema). In δ 202 Theodoridis, il lessicografo invece lemmatizza δερμητής ἔσθων senza citare né Lisia né Sofocle ma riportando l’opinione di Aristarco all’interno della controversia sul significato del termine (il lemma in Λέξεις ῥήτ. 240.14-15 Bekker, in cui compare la medesima voce, omette ἔσθων). La presenza di δερμητής ἔσθων nel lemma di Fozio rende possibile almeno ipotizzare che la *iunctura* fosse presente nel testo di Sofocle (al di là che si trovasse al nominativo), e così sembra ritenere Radt. ἔσθω è infatti termine che appartiene alla lingua poetica, attestato anche una volta in tragedia (Aesch. Ag. 1597, Egisto parla del pasto fatale del padre, τὰ μὲν ποδῆρη καὶ χερῶν ἄκρους κτένας | ἔθρουπτ’ ἠνώθευ ἀνδρακάς καθήμενος | ἄχημα † δ’ αὐτῶν αὐτίκ’ ἀγνοῖα λαβῶν | ἔσθει, βορὰν ἄστων, ὡς ὄρας, γένει), mentre sembra non essere proprio della lingua comune (cf. per es. Moschop. ad Hes. Op. 277 Grandolini [274quat Gaisford] ἔσθειν παρὰ ποιηταῖς, ἐσθίειν παρὰ τοῖς κοινοῖς). È vero che ἔσθω ricorre frequentemente nella Settanta, ma doveva risultare comunque non comune, tanto da essere glossato nei lessici come ἐσθίω o come τρώγω (cf. pseudo-Zonaras ε p. 882 Tittmann Ἐσθε. τρώγε; ε p. 882 Tittmann Ἐσθω. τρώγω. ἀφ’ οὗ παράγωγον ἐσθίω. καὶ ἡ μετοχὴ ὁ ἔσθων. ἔσθων καὶ πίνων. παρὰ τὸ ἔδος ἐστός; ε p. 884 Tittmann Ἐσθόμενος. ἐσθίω. ἔσθω γὰρ τὸ ῥήμα). D’altra parte, tutti i lessici nello spiegare δερμητής impiegano forme di ἐσθίω e composti.

Non si può quindi escludere che ἔσθων nel lemma di Fozio δ 202 sia esito di un testo già corrotto che avrebbe incorporato nel lemma parte di una definizione. Esichio δ 684 Cunningham, che riprende le due possibili identificazioni con uno κώληξ o un ὄφις, nel citare lo κώληξ aggiunge, senza indicare la propria fonte, la sequenza (così trasmessa) ἢ ὄσκυς (oppure ἢ ὁ σκύς), termine sconosciuto emendato in ὁ σής, 'tarlo' (cf. testo).

Sembra chiaro, considerati questi dati, che la controversia fra Aristarco e Didimo riguardava principalmente se l'essere chiamato δερμητής fosse un ὄφις o uno κώληξ; non sembra probabile l'idea di Pearson 1917, 2: 103 (che riporta di non avere dubbi sul fatto che «the reference is to a grub which lived on dried animal matter such as hides») secondo cui Didimo e Aristarco sarebbero stati d'accordo sull'identificazione dell'essere descritto e che la loro controversia riguardasse esclusivamente la terminologia per glossarlo.

Difficile accettare l'ipotesi di Schmidt 1854, 20-3 secondo cui il termine starebbe a indicare, con significato traslato, il movimento di un'onda, che potrebbe essere simile a quello di un verme, dal momento che si tratta di un'ipotesi speculativa e non provata da nessun indizio testuale nei vari trattati che riportano il termine; né aiuta molto in questo senso il passo di Esichio citato da Schmidt a sostegno della propria ipotesi, che non riporta il termine in questione ma mette solamente in relazione il movimento simile di serpenti e vermi (Hsch. ε 924 Cunningham εἰλυπάσθαι τὸ παραπλησίως τοῖς ὄφεσι καὶ τοῖς κώληξιν ἰέναι).

Al fine di mettere meglio in luce una questione che sembra di difficile soluzione, soprattutto a causa delle scarsissime attestazioni del termine, potrebbe essere di aiuto un'altra glossa presente in vari trattati lessicografici (in particolare *Synag.* c 12 Cunningham [1.361.9 Bachm.] = Phot. c 36 Theodoridis, e il lemma in parte simile di Hsch. c 76 Hansen) a spiegazione di un termine composto proprio da δερμητής, con la denominazione trasmessa non unanimemente di κακοδερμητής (*vel sim.*; per la denominazione, cf. l'apparato di Theodoridis al lemma di Fozio), che pareva comparire nel *Troilo* di Sofocle. Il termine è spiegato da *Synag.* c 12 Cunningham = Phot. c 36 Theodoridis con Κοφοκλῆς Τρωΐλω. οἱ μὲν τὸν ὄφιν, οἱ δὲ τὸν κώληκα τὸν τὰ δέρματα διεσθίοντα. ἄμεινον δὲ τὸν ἐπὶ τῷ δέρματι χαλκὸν ἔχοντα, παρ' ὅσον τὰ κάκη ἐπίχαλκα. Non dissimile la spiegazione di Esichio, che però non riporta il dettaglio della presenza del termine in Sofocle, ma cita direttamente il δερμητής indicandolo come uno κώληξ: <οἱ μὲν> ὄφιν κάκος ἔχον<τα>. οἱ δὲ κώληκα, παρόσον δερμητής οὗτος. βέλτιον δὲ τὸ<ν> χαλκοῦν ἔχοντα δέρμα νοεῖν <ὡς εἰ ἔλεγε χαλκοδερμητής· τὰ γὰρ κάκ[κ]η ἐπίχαλκα λέγε<τα>|. Anche le glosse a questo termine testimoniano quindi una discussione riguardante l'oscillazione del significato del termine tra 'serpente' e 'verme': come notano gli editori, infatti, la contrapposizione presente in tutte le spiegazioni tra οἱ μὲν



e οἱ δέ fa chiaro riferimento alla differenza di opinioni tra Aristarco e Didimo per quanto riguarda δερμητής - e probabilmente questa parte di discussione è un riassunto/rielaborazione della spiegazione del termine semplice.

**Fr. 11 (450 R)***elymoi* (sc. flauti)

Nei *Deipnosofisti*, Ateneo riporta il dato secondo cui Sofocle nella *Niobe* e nei *Timpanisti* (fr. 644 R; per il confronto tra queste due opere nella critica letteraria sette-ottocentesca, cf. Ozbek 2022b) e Callia nei *Πεδήται* (fr. 23 K-A) citano gli *auloi* chiamati *ἔλυμοι*, che in base alle sue fonti non sarebbero altro che gli *auloi* frigi (οὐκ ἄλλους τινὰς εἶναι (sc. τοὺς ἐλύμους αὐλοῦς) ἀκούομεν ἢ τοὺς Φρυγίους). Ateneo è l'unico che impiega *ἔλυμοι* in un nesso insieme ad *αὐλοί*: negli altri casi *ἔλυμοι* (o *ἔλυμος*) si trova da solo, apparentemente usato come sostantivo.

Con questo termine, Sofocle avrebbe potuto alludere a strumenti ad ancia di particolare fattura. Secondo alcune testimonianze, si tratterebbe di *auloi* di foggia e lunghezza particolari: cf. Poll. 4.74 (1.223.11 Bethe) *ἔλυμος τὴν μὲν ὕλην πύξινος, τὸ δ' εὗρημα Φρυγῶν· κέρασ δ' ἑκατέρω τῶν αὐλῶν ἀνανεῖον πρόσεστιν, αὐλεῖ δὲ τῇ Φρυγίᾳ θεῶ. Questi *auloi* erano caratterizzati, come sembra, da un timbro particolarmente profondo: quest'ultimo dato emerge da un altro passo di Ateneo, in cui l'autore descrive altri dettagli salienti di questo strumento di invenzione frigia, aggiungendo (4.185a) *βαρὺς γὰρ οὗτος τῶ ὄντι παρ' ὃ καὶ τὸ κέρασ αὐτῶ προσάπτουσιν ἀναλογῶν τῶ τῶν καλίγγων κώδωνι*. Un'altra caratteristica dello strumento che emerge dalle descrizioni sembra il suo essere composto da due canne della medesima lunghezza ma con una fine diversa, curva verso l'alto per la canna sinistra che finisce con una forma a campana, come nota Anderson 1994, 16-17: cf. in particolare Esichio, che glossa la voce *ἐγκεραύλης* (ε 206 Cunningham) con *ὁ τοῖς Φρυγίοις αὐλῶν. ἔχει γὰρ ὁ ἀριστερὸς προσκείμενον κέρασ* (per una descrizione dettagliata dell'*aulos* frigio e delle fonti che ne descrivono alcune caratteristiche, cf., oltre alle pagine già citate, von Jan 1896, 2420-1; Bélis 1986; West 1992, 91-2).*

La derivazione frigia di questi strumenti è ricordata anche da Giuba (*FGH* 275 F 81, citato da Ateneo nel medesimo passo), che aggiunge anche una denominazione alternativa, *κυταλείας*, 'walking sticks', come traduce West 1992, 94: *Ἰόβας δὲ τούτους Φρυγῶν μὲν εἶναι εὗρημα, ὀνομάζεσθαι δὲ καὶ κυταλείας κατ' ἐμφέρειαν τοῦ πάχους*. In merito agli *auloi* denominati in questo modo e alle loro possibili connotazioni, anche in riferimento al passo di Giuba, cf. West 1992, 94 e nota 70; Olson 2006, 355 nota 320 mette il termine in relazione alla *κυτάλη*, 'a Spartan message-baton', per il quale cita Plu. *Lys.* 19.5-7.

Da notare che, riguardo alla definizione di questo termine, emergono alcuni dettagli discordanti, dal momento che sempre Esichio (ε 2228 Cunningham) sottolinea che con questo nome si indicava anche solo una parte degli *auloi*, quella che si riuniva poi nella *γλωσσίς*, ossia nell'imboccatura: *ἔλυμοι τὰ πρῶτα τῶν αὐλῶν, ἀφ' ὧν ἡ γλωσσίς. οἱ δὲ ἀπλῶς αὐλοῦς*.

Non è possibile sapere con certezza se nel testo di Sofocle comparisse soltanto ἔλυμοι oppure se il termine fosse impiegato in un nesso con ἀλόι *vel sim.*, come nel passo citato di Ateneo.

