



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI

Cultura e Civiltà

SCUOLA DI DOTTORATO DI

Scienze Umanistiche

DOTTORATO DI RICERCA IN

Studi filologici, letterari e linguistici

Con il contributo di (ENTE FINANZIATORE)

Università degli Studi di Verona

CICLO /ANNO (1° anno d'Iscrizione) XXXI

TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO

Sofocle e Omero: gli omerismi nei corali di *Aiace, Edipo Re e Trachinie*

S.S.D. L-FIL-LET 02

Coordinatore: Prof. Paolo Pellegrini

Tutor: Prof. Andrea Rodighiero

Dottorando: Dott. Giacomo Andrea Antonio Scavello

Sofocle e Omero: gli omerismi nei corali di Aiace, Edipo Re e Trachinie
Giacomo Andrea Antonio Scavello
Tesi di Dottorato
Verona, Aprile 2020

Sommario

La ricerca che qui si presenta costituisce un'analisi specifica degli omerismi rintracciabili nei corali (parodoi e stasimi) di tre tragedie sofoclee: l'*Aiace*, l'*Edipo Re* e le *Trachinie*. Con 'omerismi' non si intendono lemmi che siano testimoniati solo nella poesia omerica: il termine è assunto in senso largo come sinonimo di 'lemma epico, epicismo', per cui lo spettro di indagine si estende a tutta la poesia epica arcaica: Omero, Esiodo, gli *Inni Omerici* e i frammenti dei poemi epici del ciclo. Per quanto concerne la relazione tra l'*epos* e Sofocle, manca un'opera complessiva sull'argomento, così come non vi sono singole trattazioni che affrontino esaustivamente uno dei molteplici aspetti dell'influenza della poesia epico-omerica nel poeta, dalla lingua, allo stile, ai temi narrativi, ai motivi concettuali. L'obiettivo di questa indagine non è tanto quello di individuare in maniera esauriente tutte le singole riprese, producendo una catalogazione delle diverse tipologie di 'omerismi' che si ritrovano nell'opera di Sofocle, come nel caso della monografia di Sideras sugli epicismi in Eschilo (A. Sideras, *Aeschylus Homericus, Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*, Göttingen 1971). Il fine è invece quello di studiare le modalità e le funzioni degli 'omerismi' all'interno delle dinamiche dell'elaborata dizione sofoclea e di valutarne l'impatto letterario nel contesto più ampio dei corali e dei drammi oggetto d'esame. Anche per questo motivo non vengono esaminati tutti gli elementi epici in maniera indifferenziata, ma si sono privilegiate quelle riprese che presentano un valore particolarmente distintivo ed espressivo dal punto di vista stilistico, e pregnante sul piano tematico e concettuale. Si tratta cioè di uno studio che cerca quanto più possibile di tenere insieme la dimensione linguistica e stilistica con quella critico-letteraria ed ermeneutica. Per questa ragione l'indagine degli omerismi dei corali delle tre tragedie esaminate è sempre preceduta da una breve introduzione nella quale sono presentati sinteticamente il contesto degli eventi e degli snodi drammatici che fanno da cornice al singolo canto, oltre che le tematiche principali e le problematiche interpretative di fondo che caratterizzano il corale in questione. Queste introduzioni hanno proprio la funzione determinante di gettare le basi e le premesse di un discorso critico che viene poi proseguito durante l'analisi approfondita e dettagliata dei singoli omerismi e dei loro specifici contesti.

Le varie voci epico-omeriche sono analizzate secondo i seguenti parametri: dapprima si fornisce un inquadramento delle attestazioni del lemma nell'*epos* e dei rispettivi contesti; viene poi discusso di norma il dato metrico e, all'occorrenza, testuale; si passano quindi in esame le riprese del lemma nella poesia presofoclea, in particolare Eschilo e la lirica, per individuare e valutare le analogie o le differenze tra Sofocle e i poeti precedenti in una prospettiva di '*histoire des mots*' all'interno della tradizione della lingua poetica arcaico-classica; si fornisce poi un'analisi del valore del lemma all'interno della dinamica del singolo corale, cercando di rintracciare le motivazioni che hanno indotto il poeta al recupero di quella determinata *vox epica*, non solo dal punto di vista stilistico ma anche indagandone la pregnanza tematica e in alcuni casi la portata concettuale; infine, laddove appare opportuno, si opera un raffronto tra il contesto epico-omerico e quello sofocleo, al fine di valutare la possibilità di un riferimento consapevole e intenzionale a personaggi/scene/motivi/temi nel testo fonte in grado di apportare determinati sovrasensi in una prospettiva propriamente intertestuale.

Indice

Introduzione

1. Omero nella cultura d'età arcaico-classica	5
2. <i>Epos</i> e Tragedia	33
3. Sofocle e Omero	49
I. <i>Aiace</i>	
1. <i>Aiace</i> : parodo	62
2. <i>Aiace</i> : primo stasimo	109
3. <i>Aiace</i> : secondo stasimo	133
4. <i>Aiace</i> : terzo stasimo	147
II. <i>Edipo Re</i>	
1. <i>Edipo Re</i> : parodo	164
2. <i>Edipo Re</i> : primo stasimo	209
3. <i>Edipo Re</i> : secondo stasimo	241
4. <i>Edipo Re</i> : terzo stasimo	265
5. <i>Edipo Re</i> : quarto stasimo	274
III. <i>Trachinie</i>	
1. <i>Trachinie</i> : parodo	293
2. <i>Trachinie</i> : primo stasimo	314
3. <i>Trachinie</i> : secondo stasimo	336
4. <i>Trachinie</i> : terzo stasimo	346
5. <i>Trachinie</i> : quarto stasimo	367
Appendice: elenchi e indici degli omerismi studiati	377
Riferimenti bibliografici	380

Introduzione

1. Omero nella cultura d'età arcaico-classica

1.1 Auralità e testo scritto nell'epoca della *song culture*

Lo studio che qui si presenta verte sul rapporto di Sofocle con Omero, e in generale con l'epica arcaica. In particolare si tratta di un'indagine della componente epica presente nella *lexis* sofoclea. Più specificatamente la ricerca verte sull'analisi della lingua dei canti corali di tre tragedie: *Aiace*, *Edipo Re* e *Trachinie*. L'impostazione adottata è prevalentemente letteraria e stilistica, oltre che di storia della lingua poetica, secondo una prospettiva di *histoire des mots*.

Prima di presentare il quadro e le linee generali di indagine, una questione di metodo preliminare va discussa. Essa si situa a monte del presente studio e ne costituisce una premessa fondamentale. Si tratta del livello di conoscenza e della familiarità che Sofocle, e in generale i poeti tragici, avevano non solo con Omero ed Esiodo, ma in particolare con il *testo* dei poemi omerici ed esiodei quale è pervenuto fino a noi. La trattazione di questo tema, a partire dalle sue premesse nella cultura letteraria arcaica e successivamente nell'Atene del V secolo, consentirà di affrontare anche altri argomenti correlati di primaria importanza, relativi ai concetti di testo, autore e pubblico.

La gigante e intricata 'foresta' del mito greco, per usare una bella metafora di John Herington¹, costituisce sia lo sfondo che lo stesso tessuto poetico alla base di ogni manifestazione della *song culture* nei poeti greci dell'età arcaica e classica, fondata su una cultura tradizionale e aurale. Dei tre momenti che definiscono un'opera poetica – composizione, pubblicazione e trasmissione – è però soltanto per il secondo, quello della 'pubblicazione', che si può parlare incontrovertibilmente di dimensione orale: la *performance*, il momento più strettamente connesso con il pubblico, dove protagonisti sono la musica, la parola poetica 'sonora' che risuona e incanta, e le orecchie dell'uditorio, che ascolta immedesimandosi nelle vicende e nei protagonisti del racconto. Le altre due fasi, *in primis* la composizione del brano poetico, e di conseguenza poi la sua conservazione e trasmissione, richiedono necessariamente la tecnologia della scrittura e la presenza di un testo, di un'opera concreta, di un manufatto. Senza il momento della fissazione nella scrittura, infatti, non sarebbe possibile spiegare come i testi dei lirici², e poi dei tragici, siano stati tramandati fino alla biblioteca di Alessandria, dove furono raccolti in edizioni corpose, consistenti di numerosi libri, fino a 26 nel caso limite di Stesicoro³. E ciò vale naturalmente e *in primis* anche per Omero ed Esiodo, per i testi dei loro poemi. Se il momento della pubblicazione, che prende vita nella singola *performance* e rivive in tutte le repliche successive⁴, ha per protagonisti la voce e l'ascolto, e si situa nella prospettiva del

¹ Herington 1985, Part I, cap. 3, pp. 58-76.

² Laddove non ulteriormente specificato si impiegano i termini 'lirica/lirici' in senso esteso, inglobante melica, elegia e giambo.

³ Cfr. Knox 1985, pp. 3-5, Herington 1985, pp. 41-7, Pöhlmann 1990, pp. 14, 18-23, Tedeschi 2015, Irigoien 1952, pp. 11-20 (per Pindaro), Budelmann 2018, p. 19.

⁴ Sull'importanza fondamentale delle *re-performances* nella *song culture* arcaica, che garantiscono la diffusione, la fama e decretano il successo dei poeti e delle opere poetiche, grazie alla loro riproduzione, sia a livello panellenico nei grandi festival religiosi che nella dimensione di circoli

pubblico, al polo opposto si staglia il momento dell'occhio, della lettura e della scrittura, dove domina la personalità autoriale del singolo poeta. Ed è prima di tutto proprio in virtù di questo processo 'compositivo', che il poeta-autore – sia egli il lirico corale o monodico, il poeta giambico o elegiaco, fino al poeta tragico – trascogliendo, sul piano tematico-narrativo, un episodio e i relativi personaggi dalla saga eroica del mito, e adottando, a livello artistico-formale, determinate espressioni e parole attinte alla *langue* poetica tradizionale, conferisce ad essi la sua propria e unica interpretazione artistica, di pensiero e di senso. Ciò significa che ogni poeta non solo ha una naturale familiarità, intima e profonda, con le vicende del mito e con gli strumenti poetici della tradizione, ma che è anche in costante dialogo con i suoi predecessori, e che questo colloquio esiste, e può esistere, principalmente grazie alla presenza di testi poetici esistenti in forma scritta.

Se nel presente studio le tragedie di Sofocle, e nello specifico la lingua di esse, sono indagate in rapporto al modello epico-omerico, ciò è non solo possibile, ma legittimato dalla presenza di un testo dei poemi omerici, e dal fatto che Sofocle compone i suoi drammi attraverso il ricorso alla scrittura. Andranno dunque tenuti ben distinti questi due poli, per certi versi opponentisi: quello del pubblico e della 'pubblicazione' aurale, cioè attraverso una *performance* orale e canora, fondata su recitativo, canto, musica, e danza, nella quale scrittura e lettura non hanno una funzione evidente; e il polo autoriale del poeta-compositore, dove proprio la pratica scrittoria e il confronto – *anche* attraverso la lettura – delle opere della tradizione precedente, nonché dei poeti contemporanei, costituiscono il fondamento e il presupposto di ogni nuova opera di poesia, e quindi in ultima analisi di ogni singola *performance*. Non si vuole con questo ridurre l'importanza cardinale che il contesto performativo e l'occasione sociale, religiosa o politica svolge nella cultura della *song culture* della Grecia arcaica e classica: ogni composizione poetica è intimamente connessa e vincolata dalla situazione pragmatica, nelle sue varie e molteplici dimensioni, più o meno formalizzate, di festa, rito religioso, preghiera o inno agli dei, concorso e festival poetico, simposio o eteria, *récit* epico o spettacolo teatrale. Ciò che si vuole però sottolineare, e su cui si vuole orientare il focus dell'indagine, è tuttavia il 'polo autoriale' del poeta-compositore⁵.

Tralasciando di entrare nel viluppo intricatissimo, e probabilmente insolubile, rispetto alla data, alla modalità e alla ragione della fissazione scritta dei poemi omerici, due dati di fatto emergono come il presupposto alla base della presente ricerca: che l'*Iliade* e l'*Odissea*, così come i poemi esiodei, raggiunsero sicuramente lo stadio in forma scritta nel quale ancora oggi le possediamo prima del V secolo, e che nell'Atene di V secolo i testi omerici circolavano come 'libri scritti'⁶. A questo assunto va aggiunta l'immensa autorità e l'incontrastato valore esemplare che i due poemi avevano assunto sia come monumenti di poesia e di sublime perfezione artistica, sia in qualità di archetipi della *paideia* tradizionale, e come tali modelli di educazione e di pensiero. Lo stesso discorso, seppur forse con peso ed evidenza minore, vale anche per Esiodo.

più ristretti e privati, vd. Herington 1985, pp. 59-62, Capra 2009, pp. 459-60 con bibliografia, e cfr. anche Hunter – Uhlig 2017 e Budelmann 2018, pp. 18-9.

⁵ Sull'importanza della prospettiva critica sull'autore, e non solo sul pubblico per un apprezzamento adeguato della poesia già in età arcaica, e soprattutto classica, vd. Nieddu 2011 e cfr. *infra*.

⁶ Cfr. l'asserzione lapidaria di Dihle 1970, p. 118: «Im 5. Jh. v. C. jedenfalls ist alle Epik schriftlich, und niemand denkt mehr an mündliche Dichtung».

Lo statuto ‘testuale’ di Omero e di Esiodo per l’epoca sofoclea si può avvalorare sulla base di alcuni fenomeni culturali che emergono tra il VI e il V secolo: le allusioni dei poeti lirici, l’educazione collettiva e l’istruzione scolastica, gli studi eruditi e l’opposizione intellettuale dei primi pensatori filosofici nei confronti dell’*epos*. Prima di passare brevemente in rassegna tali fenomeni, andrà ricordata quella che rappresenta la premessa e la causa storica principale del diffondersi in Atene della popolarità crescente e della successiva canonizzazione culturale dei poemi omerici a partire dalla fine del VI secolo: l’introduzione, istituita dai Pisistratidi, della recitazione ‘in staffetta’ alle Grandi Panatenee delle *sole Iliade e Odissea* da parte dei rapsodi⁷. Come è stato da più parti notato, e come sembra inevitabile arguire, il passarsi il testimone in sequenza da parte dei rapsodi, la recitazione dei due poemi monumentali rispettando l’ordine successivo della narrazione, nonché il fatto stesso di attenersi ai *quei due* specifici poemi e non ad altri, presuppone e richiede che già a quell’altezza vi fosse un testo stabilizzatosi e fissato per iscritto sulla base del quale verificare, trascrivere e assegnare i vari segmenti narrativi ai diversi cantori⁸.

Che i poemi omerici presentino tratti intrinseci di oralità e tradizionalità a livello di stile e di dizione è stato definitivamente dimostrato, come noto e da tutti riconosciuto, dalla critica oralistica, in particolare dagli studi di M. Parry sull’estensione e l’economia delle formule nome-epiteto; nello stesso tempo l’*Iliade* e l’*Odissea* come le possediamo costituiscono due testi scritti. Dal momento della loro fissazione in forma scritta, è stata proprio la scrittura ciò che ha consentito il mantenersi stabile del testo di poemi così eccezionalmente lunghi e la loro trasmissione, presumibilmente in virtù del riconoscimento fin da subito del loro altissimo valore artistico: nelle tradizioni orali, infatti, non è possibile, né è documentata, la conservazione invariata e uguale di un poema in un arco anche non lungo di tempo e nelle *re-performances* anche del medesimo cantore, cfr. S. West 1981, p. XL, Dihle 1970, p. 110 con bibliografia, e vd. già Lesky 1954, p. 6; ma cfr. in parte *contra* Montanari 2012. Nelle fasi più antiche della trasmissione, le gilde rapsodiche dovettero avere un ruolo importante nella custodia e nella diffusione delle prime copie del testo, cfr. West 2001a, pp. 5-6. Tale funzione è storicamente attribuibile agli Omeridi, in particolare alla figura di Cineto (cfr. Dihle 1970, p. 116, Burkert 1987), e l’esistenza di un testo scritto è successivamente dimostrata dalle recitazioni rapsodiche in serie inaugurate ad Atene alle Grandi Panatenee. L’uniformità del testo – come dimostrano le citazioni degli autori di IV secolo e le varianti minori di tradizione orale-rapsodica dei cosiddetti ‘wild’ papiri d’età tolemaica – e soprattutto la mancanza di redazioni alternative dei poemi divergenti fra loro in modo significativo nella struttura e nella disposizione della materia narrativa – che sono una caratteristica tipica di tutte le maggiori tradizioni di epiche

⁷ Per M. West si tratta di un avvenimento decisivo ed epocale per la fortuna di Omero, cfr. West 2001, p. 19: «The establishment of the Panathenaic recitations was an epoch-making event in the history of the Homeric transmission. It enabled people for the first time to become familiar with the whole *Iliad* and the whole *Odyssey*. It fixed once and for all the attribution of these two epics to Homer. It imposed on both of them the canonical division into twenty-four ῥαψῳδία. And it was one of the factors that made Athens the great centre for reading, copying, and debating about Homer for the next two hundred years». Sulla redazione pisistratea vd. Merkelbach 1952 (= Merkelbach 1997, pp. 1-23), e Finkelberg 2017.

⁸ Cfr. Pfeiffer 1968, p. 8: «In the sixth century, therefore, a traditional text must have been available to which the rhapsodes were compelled to keep; they now became the professional reciters of established literary works ascribed to ‘Homer’», e vd. Dihle 1970, p. 95, Di Benedetto 1994, p. 372.

orali conosciute, quali il *Mahabharata*, il *Digenis Akritas*, la *Chanson de Roland*, lo *Shāh-Nāme* – costituiscono un'ulteriore prova dell'importanza della scrittura nella formazione dei poemi omerici, come ribadito a ragione con forza di recente da Reece 2005, cfr. anche West 2001a, p. 11 e Haslam 2011. Se la fissazione in forma scritta è presupposto indispensabile della conservazione del testo, altro e più delicato problema è se la scrittura abbia svolto un ruolo *anche* nella composizione dei poemi, o se essi siano invece il frutto di una trascrizione attraverso dettatura di un canto composto e recitato da un bardo, secondo la tecnica della *composition-in-performance* come vuole la teoria dell'*oral-dictated text* promossa da A. Lord e professata dalla successiva critica oralista (cfr. Lord 1960, Powell 1991, Edwards 1987, Janko 1998). Così si domandano di recente Andersen – Haug 2012, p. 7: «As for the texts that were actually written down, one may ask how far they represent oral tradition and conform to what is often called oral poetics, and what, if anything, they owe to the new medium of alphabetic script being exploited for epic song. Are we dealing with oral poetry, in the sense that the poems bear witness of composition-in-performance, or has writing enabled the poet to make things that he otherwise could not have done? Is Homer the traditional bard, or is he the pan-Hellenic poet?». A questa domanda, sulla scia del fondamentale studio di Adam Parry *Have we Homer's Iliad* (Parry 1966), oltre che di Goold 1977, M. West ha in più occasioni risposto di sì, prospettando due poeti che lavorano sul lungo periodo e in più fasi, con successive espansioni d'autore, alla composizione delle due epiche monumentali, si vedano le «Conclusions» di West premesse a *The Making of the Odyssey* (West 2014, pp. 1-4), dove (p. 4) è espresso il concetto per cui «We can see from this example (among many others) that Q worked forward from α towards ω without having worked out in advance exactly how the narrative was to go. Like the *Iliad* poet, he made many insertions in what he had already written, in a few places adding a whole scene. Recognition of this fundamental fact about the Homeric epics is the key to solving many of the critical difficulties that scholars have identified over the last two centuries»; per l'*Iliade* vd. West 2011, pp. 3-14, 48-68, e cfr. West 2003, pp. 11-12: «We cannot tell whether the *Iliad* was the first epic to be written up. But no poet, we may assert, devoted so much time and craftsmanship to the construction of a gigantic, yet coherent and many-splendoured narrative... there can be no doubt that one poet was responsible for the whole *Iliad*». La composizione di un singolo poeta per mezzo della scrittura e attraverso una lunga fase di elaborazione appare come una valida spiegazione delle incongruenze narrative che a vari livelli punteggiano i poemi, sebbene «two millenia of readers have definitively ignored them in pronouncing Homer the greatest of poets» (Goold 1977, p. 5). Ma sono soprattutto le dimensioni eccezionali e monumentali delle due 'mega-epic' (West 2014, p. 43), le raffinate simmetrie interne, la complessità dell'intreccio tra analessi e prolessi, le risposdenze tra l'inizio e la fine, l'unità della narrazione, l'alto valore artistico e letterario e la profondità psicologica e morale dei caratteri dei personaggi, insomma il fascino e il significato della 'poesia' di Omero – che A. Parry lamentava colpevolmente assente negli studi del padre: «what holds Parry's attention in all his writing is the tradition, never the poems in themselves» (Parry 1971, p. liii) – ad indurre molti studiosi a riconoscere la necessità del ricorso alla scrittura nella composizione dei poemi da parte di un poeta insuperabilmente geniale e padrone delle tecniche di versificazione orale (tra i quali H. T. Wade-

Gery, C. Whitman, M. Bowra, W. Schadewaldt, A. Lesky, A. Parry, A. Heubeck, H. Eisenberg, A. Dihle, W. Kullmann, J. Griffin, A. Garvie, V. Di Benedetto, C. MacLeod, R. Rutherford). Già agli albori dei primi risultati degli studi parryani, G. Calhoun conciliava la tradizionalità dello stile con un poeta che emerge come il ‘maestro’ supremo di quella tradizione: «We have gradually learned that in every part of the text is traditional material that can only be the collective work of ages and in every part are touches that can only be from the hand of a great master. We are beginning to suspect that the two cannot be separated. The facts seem to admit the hypothesis of a supremely great poet, working with traditional material, who left the *Iliad* and *Odyssey* substantially in the form in which we have them» (Calhoun 1933, p. 25). D'altronde rimane un fatto che le indagini di Parry, come sentenziava un filologo illustre quale R. Pfeiffer, «only proves that Greek epic poems were the result of a long oral tradition and were destined for further oral transmission; there is no decisive argument against the composition of *Iliad* and *Odyssey* in writing» (Pfeiffer 1968, p. 25). Benché di fronte al panorama immenso degli studi omerici si confessi un disorientato smarrimento, e si riconosca il paradosso espresso da J. Herington per cui «very great scholars have taken flatly opposed positions on that for the last two centuries» (Herington 1985, p. 41), pure si propende, al pari di quest'ultimo studioso, per il partito di ‘Omero-scrittore’; e a proposito di entrambi i poemi omerici si ritiene quanto concisamente esprime A. Garvie in merito all'*Odissea*: «The *Odyssey* belongs to a tradition of oral poetry, but it is not itself a traditional oral poem» (Garvie 1994, p. 18). La soluzione di un testo ‘transizionale’ tra oralità e scrittura ci sembra apparire come la più equilibrata (cfr. Fowler 2004, pp. 222-6), e viene prospettata anche da studiosi di scuola oralista, si pensi a J. Foley, cfr. Currie 2016, pp. 6-7. Infine, rimane la questione dell'occasione e della motivazione che spinse un poeta a comporre due poemi di tale monumentalità. È evidente che dimensioni di tal genere escludono che essi siano stati pensati per essere recitati integralmente di fronte al pubblico, come dimostra la lunghezza media dei poemi in molte tradizioni di epica orale; mentre è ipotizzabile che singole sezioni ed episodi trascelti fossero di volta in volta proposti a un uditorio. Proprio l'assenza della pressione esercitata dal pubblico e l'impiego della scrittura possono avere consentito a un poeta magistralmente padrone delle tecniche di versificazione orale la creazione di due poemi unici per ampiezza e complessità. Sembra insomma difficile trovare una spiegazione che giustifichi la natura dell'*Iliade* e dell'*Odissea* al di fuori di un poeta che compone attraverso la scrittura, nell'arco e nell'agio di un lungo tempo a disposizione, in virtù di eccezionali doti artistiche e fantasia creativa, e mosso dalla volontà di realizzare un'opera sublime di poesia. In conclusione si ricorderà però che – come notava con grande sensibilità e profondo acume critico Adam Parry – la ‘questione omerica’ non è tanto una ‘questione’ riguardo la posizione critica di uno studioso o le controversie di una teoria, ma ha senso e nasce dalla constatazione della «overwhelming and universally acknowledged greatness of the Homeric poems as we have them. Ed è poichè «these poems, and particularly the *Iliad*, are manifestly among the supreme creations of the human mind» (Parry 1966, p. 190) che ancora oggi continuiamo a leggere, studiare e interpretare, avvertendone il fascino inimitabile della bellezza e l'ineguagliata profondità del pensiero, la poesia di Omero. Sulla data di composizione dei poemi omerici ed esiodei vd. *infra*.

1.2 Omero e il sistema educativo

Per quanto concerne Omero come testo di scuola, i poemi rappresentavano la base sia nell'apprendimento dell'ortografia che per la formazione culturale di base. Le testimonianze più antiche risalgono al V secolo sull'esistenza di istituzioni scolastiche sono quelle di Erodoto, il quale riferisce di 120 bambini che imparano le lettere dell'alfabeto in una scuola di Chio nel 496 a.C.⁹; e di Aristofane, che nei *Banchettanti* descrive la pratica scolastica di interpretare difficili glosse omeriche¹⁰. E d'altronde la famosa affermazione erodotea¹¹ in cui è decretata l'autorità religiosa di Omero e Esiodo in merito alla costruzione del *pantheon* divino, oltre ad illustrare l'assoluta rilevanza culturale ormai assunta dai due poeti epici nel V sec., è presumibilmente da porre in relazione anche a pratiche scolastiche per cui l'epica veniva letta e commentata a scuola sin dall'infanzia¹². La figura specifica del maestro di scuola, il γραμματιστής, è invece testimoniata per la prima volta nel *Protagora* di Platone, da datare alla seconda metà del V sec., ma segnala una pratica evidentemente già in uso da tempo: i ragazzi imparano a scrivere le lettere dell'alfabeto e leggono brani moralmente edificanti – che sono quindi scritti – dei poeti migliori che imparano a memoria (*Prot.* 325e-6d). E come si evince da un altro passo platonico delle *Leggi*, questi testi di scuola comprendevano prevalentemente opere poetiche in metro recitato tra cui quelle in esametri, e quindi l'epica di Omero ed Esiodo *in primis*, svolgevano un ruolo di primo piano (*Leg.* 809e-810a, 810e-811a)¹³.

Alle fonti letterarie si affiancano, e in misura maggiore di queste, quelle della pittura vascolare, che a partire dal primo decennio del V sec. attestano chiaramente che la scrittura e la lettura fanno parte del curriculum scolastico, insieme alla musica e alla ginnastica¹⁴. Che Omero fosse autore oggetto di studio a scuola nel V sec., e probabilmente già in precedenza secondo un costume diffuso, è d'altronde denunciato anche da testimonianze più tarde. Si potranno ricordare Isocrate, che dichiara come il

⁹ Hdt. VI 27, 2. Altre scuole di età classica, oltre a questa di Chio di cui narra Erodoto, sono presenti ad Astipalea (Paus. VI 9, 6-7), a Micalesso, dove esistono addirittura più centri scolastici (Thuc. VII 29, 5), e a Trezene (Plut. *Them.* 10, 5), su cui vd. Pöhlmann 1989 e Harris 1989, pp. 61-2, il quale rileva come il numero di bambini dediti all'istruzione scolastica in queste località minori sia particolarmente considerevole. In generale sull'educazione greca, e in particolare ateniese, nell'età arcaica e classica vd. Marrou 1965, pp. 17-147, e Nieddu 2004, pp. 32-44; sul processo di alfabetizzazione vd. *infra*.

¹⁰ Fr. 233, 1-2 K.-A.: ΓΕΡΩΝ πρὸς ταύτας δ' αὖ λέξον Ὀμήρου γλώττας· τί καλοῦσι κόρυμβα; <---> τί καλοῦσ' ἀμενηνὰ κάρηνα;, su cui vd. Cassio 1977, pp. 75-6 e Montanari 2003.

¹¹ Hdt. II 53, 2: Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὀμηρον ἠλικίην τετρακοσίοισι ἔτεσι δοκέω μευ πρεσβυτέρους καὶ οὐ πλέοσι. οὗτοι δὲ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἑλληνισι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἶδεα αὐτῶν σημήναντες.

¹² Cfr. Harris 1989, pp. 61-2.

¹³ Cfr. Lamberton 1997, p. 42, Ford 2003, pp. 26-7 e Garner 2005, p. 395.

¹⁴ Numerosi sono i vasi in cui sono raffigurati tavolette, rotoli e stili. L'esempio più celebre è quello della coppa di Duride (Berlino, Staatliche Museen Antikensammlung, inv. F2285), datata al 490-485 a.C., che presenta una vera e propria scena di scuola: da un lato sono rappresentati giovani che suonano strumenti musicali, dall'altro figurano un maestro di scuola con un rotolo e uno stilo, di fronte al quale sta un giovane in piedi, su cui vd. Beazley 1948, pp. 337-8 e Immerwahr 1964, pp. 18-9; in generale sulle raffigurazioni vascolari inerenti rappresentazioni di scuola vd. Immerwahr 1964, Webster 1972, pp. 58-60, 244ss., e Nieddu 2004, pp. 40-4 con ulteriori riferimenti; cfr. anche l'appendice VI in Herington 1985, pp. 201-6. È inoltre rilevante che nelle scene di 'lettura', laddove sia indicato che tipologia di testo sia oggetto del rotolo raffigurato, si tratta sempre di libri di poesia, cfr. Knox 1985, p. 7 con rinvii bibliografici.

poeta fosse l'autore che "gli avi" avevano imposto per l'educazione dei giovani¹⁵; e Plutarco, il quale attesta che Alcibiade chiede dei 'libri' di Omero a dei maestri di scuola¹⁶. M. West ha inoltre notato come la presenza costante di Omero nelle scuole dovesse favorire la produzione di nuove copie del testo dei poemi e un incremento della loro diffusione¹⁷. Lo *status* dei due poemi, in particolare dell'*Iliade*, come testo scolastico alla base del sistema di istruzione diverrà poi canonico nell'età ellenistica e greco-romana, come dimostrano i numerosi papiri omerici contenenti esercizi di scuola rinvenuti in Egitto, e perdurerà stabilmente nella cultura bilingue del mondo romano, e in quello bizantino¹⁸.

1.3 L'*auctoritas* di Omero: l'antica critica filosofica, allegorica e letteraria

Ancora più importante del ruolo di Omero a livello dell'istruzione primaria, è quello che egli svolse come autorità sul piano culturale e del pensiero. Si possono delineare a riguardo schematicamente due filoni: quello filosofico e quello della critica letteraria e allegorizzante. La corrente filosofica, fondamentale ostile ai valori etici e alla rappresentazione del divino in Omero e in Esiodo, trova la sua prima espressione nelle critiche e nelle censure di Senofane (21 F B 11, 12, 14, 15 D.-K.) ed Eraclito (22 F B 42, 57 D.-K.), e culminerà nell'attacco frontale di Platone contro Omero, in particolare nella condanna dell'epica e della tragedia espressa nella *Repubblica*. Di Senofane, oltre che la critica contro l'immoralità e l'antropomorfismo degli dei nei poemi omerici ed esiodici, particolarmente significativo risulta il frammento 21 F B 10 D.-K. dove il filosofo-poeta afferma recisamente che "dal principio tutti hanno appreso a partire da / secondo Omero": ἐξ ἀρχῆς καθ' Ὅμηρον, ἐπεὶ μεμαθήκασι πάντες. Tale dichiarazione presuppone che i poemi omerici alla metà del VI secolo costituissero già il 'testo' base e autorevole della *paideia*. Contro Omero, in quanto rappresentante dell'ortodossia culturale propria del sentire comune, il filosofo deve quindi inevitabilmente fare i conti per presentare il proprio punto di vista. Inoltre, il fatto che l'accento sia posto sulla prospettiva dell'apprendimento (μεμαθήκασι πάντες) e la possibilità di interpretare l'espressione ἐξ ἀρχῆς in riferimento all'età (per cui "dall'inizio" = "dalla giovinezza"), sembra implicare che – oltre che attraverso la fruizione per mezzo delle recitazioni rapsodiche – la familiarità

¹⁵ Isocr. *Paneg.* 159: Οἶμαι δὲ καὶ τὴν Ὀμήρου ποιήσιν μείζω λαβεῖν δόξαν ὅτι καλῶς τοὺς πολεμήσαντας τοῖς βαρβάροις ἐνεκωμίαςεν καὶ διὰ τοῦτο βουλευθῆναι τοὺς προγόνους ἡμῶν ἐντιμον αὐτοῦ ποιῆσαι τὴν τέχνην ἐν τε τοῖς τῆς μουσικῆς ἄθλοις καὶ τῇ παιδεύσει τῶν νεωτέρων, ἵνα πολλάκις ἀκούοντες τῶν ἐπῶν ἐκμανθάνωμεν τὴν ἔχθραν τὴν ὑπάρχουσαν πρὸς αὐτοὺς καὶ ζηλοῦντες τὰς ἀρετὰς τῶν στρατευσαμένων τῶν αὐτῶν ἔργων ἐκείνοις ἐπιθυμῶμεν.

¹⁶ Plut. *Alc.* 7, 1-3: Τὴν δὲ παιδικὴν ἡλικίαν παραλλάσσω ἐπέστη γραματοδιδασκαλείῳ καὶ βιβλίον ἤτησεν Ὀμηρικόν. εἰπόντος δὲ τοῦ διδασκάλου μηδὲν ἔχειν Ὀμήρου, κονδύλῳ καθικόμενος αὐτοῦ παρήλθεν. ἐτέρου δὲ φήσαντος ἔχειν Ὀμηρον ὑφ' ἑαυτοῦ διωρθωμένον, εἶτα ἔφη γράμματα διδάσκεις Ὀμηρον ἐπανορθοῦν ἱκανὸς ὢν, οὐχὶ τοὺς νέους παιδεύεις.

¹⁷ West 2000, p. 29. Mentre Burkert 1987, p. 61 (= Burkert 2001, p. 217) ipotizza che Omero fu adottato nelle scuole proprio perché era l'autore in generale maggiormente scritto e copiato, oltre a notare come il carattere conservativo dei programmi scolastici ha fatto sì che Omero sia rimasto 'testo di scuola' classico fino ai giorni nostri. Secondo Garland 2004, pp. 15-6 è inoltre probabile che nel corso del V sec. i giovani, oltre ai poeti epici e lirici, studiassero a scuola anche i testi dei tragici, sulla base di Plat. *Prot.* 325e-326a, dove si parla genericamente di "grandi poeti".

¹⁸ Sui papiri omerici e in generale sull'educazione nell'Egitto d'età greco-romana vd. Cribiore 1996, Morgan 1998, e Cribiore 2001; cfr. anche la voce «Schooltexts» in *The Homer Encyclopedia* III (T. Morgan).

e la conoscenza di Omero fosse corroborata in virtù dell'adozione dei poemi come testo scolastico dell'istruzione primaria già a quest'altezza¹⁹.

Al filone ostile dei filosofi va contrapposto quello degli allegoristi, difensori di Omero: Ferecide di Siro e Teagene di Reggio già nel VI sec., Metrodoro di Lampsaco e Stesimbrotto di Taso nel V²⁰. Sono autori della cui critica omerica non possediamo che frustoli: la lettura *per allegoriam* degli episodi e dei personaggi dei poemi mirava a riabilitare Omero contro gli attacchi rivolti all'inadeguatezza e all'immoralità degli dei, e in molti casi doveva fondarsi già sullo studio di problemi prettamente grammaticali e lessicali e dell'*interpretamentum* di glosse.

Sia nel caso di Senofane ed Eraclito, che dei primi allegoristi – ed è questo che si vuole qui sottolineare – questo studio di Omero e di Esiodo non poteva avvenire disgiunto da un 'testo' dei poemi. Ciò è ancora più evidente rispetto agli studi scientifici sul linguaggio, sulla retorica, e in generale di critica letteraria condotti in seguito dai sofisti nel V sec.

Anche per i sofisti si tratta di opere andate quasi integralmente perdute, ma alcuni frammenti pervenutici dimostrano come i poemi omerici costituissero un oggetto privilegiato di studio. Protagora nell'indagine sull'*orthoepia*²¹ rimprovera a Omero l'uso dell'imperativo "cantami o dea" nell'*incipit* dell'*Iliade*, ritenuto scorretto all'interno di una preghiera (80 F A 28-30 D.-K.). Democrito si dedica allo studio delle glosse omeriche in un'opera perduta dal titolo Περὶ Ὀμήρου ἢ ὀρθοεπειῆς καὶ γλωσσέων (68 F A 33, 38 D.-K.). Anassagora sarebbe stato il primo a dimostrare che Omero tratta dei temi dell'*areté* e della giustizia, proponendo quindi una lettura filosofica e un'interpretazione etica dei poemi (59 F A 1, 52 D.-K.): δοκεῖ δὲ πρῶτος... τὴν Ὀμήρου ποιήσιν ἀπορήνασθαι εἶναι περὶ ἀρετῆς καὶ δικαιοσύνης. Andrà infine ricordato che, come apprendiamo dallo *Ione* di Platone, anche i rapsodi e gli Omeridi non erano semplici declamatori, ma autorevoli "interpreti" del testo, i quali tenevano lezioni in cui fornivano delle vere e proprie 'spiegazioni' testuali (Plat. *Ion* 530cd)²².

¹⁹ Cfr. Lamberton 2005, p. 166: «It is clear here and in other fragments of Xenophanes that in late archaic Greece "Homer and Hesiod" constituted a convenient designation for a traditional worldview, widely disseminated and already associated with elementary education (fr. 10 D-K), that was vulnerable to philosophical attack, perhaps most notably in the area of theology», e vd. anche Leshner 1992, pp. 81-2. D'altronde è significativo che Senofane si opponga a Omero con gli stessi strumenti della poesia e del verso, con l'intento di rivaleggiare con l'epica e sostituirsi ad essa. Il ricorso alla poesia e la composizione in esametri, come dimostrato anche da altri filosofi presocratici quali Empedocle e Parmenide, conferiva evidentemente un'autorevolezza avvertita come necessaria per confrontarsi con la tradizione.

²⁰ Per un quadro sulla critica allegorica antica di Omero vd. Pfeiffer 1968, pp. 9-11, Richardson 1975, Ford 1999, e la voce «Allegorical Interpretations» in *The Homer Encyclopedia* I (P. T. Struck).

²¹ Con questo termine era anche probabilmente intitolato un libro di Protagora andato perduto, cfr. 80 F A 26 D.-K.; sulle indagini in merito alla 'correttezza' delle parole da parte dei sofisti, in particolare di Prodicus famoso per gli studi sulla sinonimia, cfr. Plat. *Crat.* 384b, 391b-c. In generale sugli studi linguistici della sofistica vd. Guthrie 1971, pp. 204-25.

²² Sul valore nel passo platonico di "interprete" (ἐρμηνεύς) cfr. Rijksbaron 2007, pp. 124-8, il quale sottolinea come i rapsodi fossero alle prese con testi scritti, copioni da studiare nel dettaglio nella fase preparatoria in vista di una *performance* quanto più efficace possibile in cui esibirsi; queste 'spiegazioni' rapsodiche coinvolgevano anche le recitazioni di Esiodo, cfr. Montanari 2009, p. 313. Inoltre da Xen. *Mem.* IV 2, 8-10, dove Eutidemo afferma di possedere a casa 'tutto Omero' e Socrate si chiede se egli voglia diventare un rapsodo, sembra poter dedursi che i recitatori itineranti avessero delle copie del testo, cfr. West 2001a, p. 20: «The inference is that not many people owned a complete Homer, and that rhapsodes were more likely to than others». L'abbigliamento sgargiante che contraddistingueva i rapsodi durante le recitazioni venne significativamente fatto proprio anche da Gorgia e Ippia, come simbolo delle pretese educative dei nuovi intellettuali e insegnanti della sofistica, eredi ma nello stesso tempo superatori della tradizione (cfr. 82 F A 9 D.-K.), cfr. Murray 1996, p. 98. Rapsodi e sofisti sono d'altronde assimilabili anche per la loro professione itinerante.

Filosofi presocratici come Senofane ed Eraclito, i critici allegoristi e poi, soprattutto, i sofisti che nella loro strategia di riappropriazione della cultura tradizionale si presentano come i nuovi ‘educatori’ nell’Atene del V sec., non potevano insomma non confrontarsi direttamente con l’*auctor* per eccellenza: Omero. Sebbene queste opere di critica letteraria e filosofica, che dall’analisi della lingua poetica conducevano all’interpretazione delle verità di senso che erano racchiuse nei poemi²³, siano andate perdute, appare inevitabile che esse si fondassero sullo studio di testi scritti. Al culmine di questa indagine sul ‘testo’ di Omero nel V sec., andrà forse collocata l’edizione critica curata da Antimaco di Colofone, poeta molto apprezzato dagli antichi – secondo la tradizione per altro allievo di Stesimbrotto – alcune lezioni della quale sono state conservate nella tradizione scoliastica (fr. 165-188 Matthews)²⁴.

1.4 Il ‘polo autoriale’ e la necessità della scrittura

La parabola biografica e artistica di Sofocle, nato intorno al 496 a.C. e morto nel 406 a.C., viene a coincidere con l’intero arco del V sec., ed egli condivide con Euripide lo stesso *milieu* storico-culturale al quale appartengono i sofisti. Ed è proprio questo secolo aureo della storia di Atene che vede il progressivo affermarsi dell’alfabetizzazione²⁵, e nell’ultimo quarto l’emergere della diffusione della pratica

²³ Interessi omerici si riscontrano anche in Ippia (86 F B 5, 9, 18 D.-K.), e più tardi nel socratico Antistene (cfr. fr. 58, 61, 62 Caizzi), su cui vd. Caizzi 1966 *ad locc.*, e Guthrie 1971, pp. 309-10. Esempio celebre di un’indagine già approfondita e teoricamente raffinata nello studio dei testi poetici praticato dai sofisti è l’analisi dell’*Ode a Scopa* di Simonide nel *Protagora* di Platone (*Prot.* 339a-e); mentre il documento più significativo pervenuto della critica letteraria antica, andata quasi totalmente perduta, è rappresentato dal commentario al poema orfico conservato nel papiro di Derveni. Sui sofisti come proto-critici letterari vd. Pfeiffer 1968, pp. 16-56, Bonazzi 2010, pp. 65-72, e cfr. anche Marrou 1965, pp. 79-86; in generale sulla critica letteraria nell’età arcaica e classica vd. Murray 2000, Ford 2002, pp. 67-89, Struck 2004, pp. 26-9, 43-49 e Hunter 2009. Sulla relazione tra i sofisti e Omero cfr. anche West 2000, p. 29.

²⁴ Cfr. Richardson 1992 p. 33: «Here we seem to glimpse the beginnings of scholarship in its later Hellenistic and modern sense», e vd. Pfeiffer 1968, pp. 93-5, S. West 1981, p. XLIX, Matthews 1996, pp. 46-51. Particolare apprezzamento per Antimaco era espresso da Apollonio Rodio, e il lusinghiero giudizio di valore permane nel mondo romano: in Quint. *Inst.* X, 1, 53 il poeta figura tra gli epici secondo solo a Omero, mentre per l’imperatore Adriano spettava addirittura ad Antimaco il primo gradino del podio, cfr. Cass. Dio. 69, 4, 6; sulla fortuna antica del poeta vd. Matthews 1996, pp. 64-76.

²⁵ Sulla *literacy* nell’età arcaica e classica i testi di riferimento sono Harris 1989, Thomas 1989, Thomas 1992, e si veda anche Nieddu 2004. Al problema dell’alfabetizzazione, soprattutto in relazione alla cultura poetico-letteraria, ha dedicato ricerche particolarmente importanti G. Nieddu, che così sintetizza il dibattito e lo *status quaestionis* più recente (Nieddu 2004, p. 14): «il panorama degli studi, incentrati prevalentemente sul V secolo, e su Atene in particolare, mostra una profonda divaricazione di posizioni e di opinioni, imputabile, come è stato in più occasioni sottolineato, alla frammentarietà ed all’ambiguità insita nella natura stessa della documentazione in nostro possesso. Indubitabile sembra soltanto, per la maggior parte degli studiosi, una sensibile crescita del livello e dell’estensione dell’alfabetizzazione intorno alla fine del V secolo». Particolarmente rilevanti per lo studio dell’alfabetizzazione, della diffusione del libro e della pratica della lettura negli ultimi decenni del V secolo sono alcuni passi delle *Rane* di Aristofane. La prima testimonianza letteraria di una lettura individuale e solitaria è rappresentata da Dioniso che ‘si legge’ l’*Andromeda* di Euripide (v. 52), e da un frammento dell’*Eretteo* di Euripide (*TrGF* V, I F 369, 6); gli spettatori possiedono dei libri dove possono verificare ‘le finezze’ poetiche che Eschilo ed Euripide si scambiano nell’agone (v. 1114), e vi è un’allusione ai ‘libri’ di Euripide (v. 943), su questi passi vd. Dover 1993, pp. 34-5. Altri riferimenti a libri in Aristofane si trovano in *Av.* 1286-9, e cfr. anche *Vesp.* 1056-9.

della lettura²⁶, favorita dall'incipiente commercio librario²⁷. Occorre nuovamente ricordare e ribadire la distinzione prospettica tra i due poli del pubblico e dell'autore: se è vero che la *song culture* tradizionale séguita ad essere predominante, se non esclusiva, fino a tutto il V sec., come si è visto ciò non esclude il ricorso alla scrittura nella fase compositiva dei poeti. Ed è opportuno stabilire un altro distinguo importante all'interno del pubblico: se è vero che la gran parte degli ateniesi fruiva delle opere drammatiche unicamente attraverso lo spettacolo teatrale nell'occasione delle Grandi Dionisie e delle repliche nei *festivals* minori, dovevano esistere strati della popolazione, in particolare i circoli di intellettuali e i professionisti della parola poetica, all'interno dei quali la lettura, l'interpretazione e lo studio di testi scritti svolgeva un ruolo importante²⁸. Si vedrà più avanti l'importanza che la presenza dei

²⁶ Da uno stadio in cui la modalità di ricezione è quella della *performance* e dell'ascolto collettivo, e nel quale i testi hanno eminentemente la funzione di copione/supporto per l'evento performativo (cfr. Ford 2003, p. 30: «whether memorized in school or conned privately as a preparation for the evening, all these texts remain scripts for oral presentation. As long as the song text is a device facilitating eventual performance, we do not yet have “books” for reading alone»), si passa a una fase in cui la lettura – documentabile soprattutto sulla scorta delle testimonianze iconografiche – acquista progressivamente importanza e diffusione: *in primis* come lettura collettiva ad alta voce (cioè ancora caratterizzata da una dimensione fortemente orale), mentre più rare sono le testimonianze di lettura solitaria, cfr. Knox 1985, p. 7, Rösler 2009, p. 433. Tuttavia si può dare forse un peso maggiore alle numerose attestazioni vascolari, con Nieddu 2004, pp. 43-4: «i rotoli in mano ai giovani, infatti, contengono e simbolizzano testi letterari; ciò che essi leggono è ‘letteratura’. Almeno limitatamente ai contesti ed agli ambienti sociali, sicuramente elevati, cui i pittori si ispirano, il rotolo appare un oggetto di uso familiare, la cui frequente presenza ed il modo d'uso nelle scene di recitazione e di canto tradiscono l'emergere di un modello di istruzione e di cultura contraddistinto dal leggere, recitare o cantare direttamente da un testo scritto, in progressiva contrapposizione all'apprendimento mnemonico orale o alla *performance* di un testo precedentemente memorizzato».

²⁷ Nell'ultimo scorcio del secolo il commercio librario, la vendita e l'acquisto di libri da parte di cittadini privati, e di conseguenza la pratica della lettura, subiscono un incremento significativo, come si deduce in maniera inequivocabile da alcune testimonianze. Eutidemo nei *Memorabili* di Senofonte (IV 2, 1) dice a Socrate di possedere libri di molti poeti e sofisti, e di volerne acquistare ancora quanti più possibile. Socrate nell'*Apologia* di Platone ricorda ai giudici come i libri di Anassagora si possano acquistare nell'*agora* per una sola dracma (*Ap.* 26d-e). Famosa è la notizia del rogo dei libri di Protagora (Diog. Laert. 9, 52). Eupoli (fr. 304 K.-A.) e Aristofane (*Av.* 1288) menzionano un quartiere di Atene dove si trovano venditori di libri. Lo stesso termine tecnico βιβλιοπώλης è attestato per la prima volta nei poeti comici a cavallo tra V e IV secolo, che lo impiegano frequentemente (cfr. Teopompo fr. 77 K.-A., Nicofone fr. 19, 4 K.-A., Aristomene fr. 9 K.-A.). La presenza di libri, e il contestuale passaggio da una ricezione orale a una fruizione da lettori per mezzo di testi scritti, sono d'altronde già presupposti dalla mole consistente di molte opere di vari prosatori, quali lo stesso Erodoto (9 libri di *Storie*), Ferecide (10 libri di mitologia perduti: *FGrHist* 3), Ecateo (4 libri di *Geneaologie*: *FGrHist* 1 F 1-35); il momento culminante di questo processo si ha con Tucidide, il quale programmaticamente scrive per un lettore, e non per la “recitazione immediata davanti a un pubblico che ascolti” (Thuc. I, 22, 4: ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν). Dai primordi del IV secolo inizia quella che è stata definita la ‘tirrania’ del libro (cfr. Turner 1954, p. 23: «By the first thirty years of the fourth century books have established themselves, and their tyranny lies ahead»): la cultura libresco subisce un incremento notevole e inarrestabile che conduce alla fondazione di biblioteche istituzionalizzate nell'Accademia platonica e soprattutto nel Liceo di Aristotele, dove per la prima volta avvengono i procedimenti di compilazione e di catalogazione delle opere, suddivise scientificamente nelle varie discipline, allorché il testo scritto sulla pagina e la lettura diventano le modalità di fruizione esclusiva del patrimonio letterario e culturale precedente. Sulla diffusione dei libri e sul commercio librario tra V e IV sec. vd. Harris 1989, pp. 85-93, Rösler 2009, pp. 434-5, e cfr. in generale anche Yunis 2003, Nieddu 2004, pp. 71-120 e Perilli 2007.

²⁸ Sull'esistenza di circoli elitari di lettori cfr. Nieddu 2004, p. 9: «la presunta diffusione di una ‘diffusa’ alfabetizzazione non è del resto in contrasto con la rivendicazione dell'esistenza di un ristretto, selezionato, pubblico di ‘lettori’, partecipi di una “literary Literacy”, di una cultura cioè d'*élite*... in primo luogo gli stessi poeti e prosatori, protagonisti diretti della vita culturale, ed i loro più immediati *entourages* di allievi e amici».

testi e dei 'libri' riveste anche nello studio delle dinamiche intertestuali tra i poeti, in particolare a partire dalla fine del VI secolo.

La *performance* è dunque sempre e solo una modalità di *comunicazione orale*, ma la poesia, o il dramma, che vengono performati o inscenati, esistono in forma scritta, e sono stati composti *anche* in virtù della scrittura. Essa garantisce d'altronde di conservarne la composizione in vista delle successive *re-performances*. La necessità dello strumento scritto, come si vedrà, è anzi fondamentale proprio per il genere drammatico. Questa compresenza intrinseca di *performance* e testo in una cultura aurale come quella dell'Atene dei tragici, è stata opportunamente paragonata all'esibizione musicale di un violinista: il pubblico ascolta una determinata musica suonata da un solista, ma le note che il violinista esegue sono quelle che pre-esistono, scritte, sulla partitura dal compositore di quella musica²⁹. E come non è pensabile che il solista si interrompa per mostrare lo spartito, così dalla *performance* di un rapsodo, di un citaredo, di un coro di lirica corale o dei coreuti e degli attori sulla scena di una tragedia, la partitura poetico-musicale non si vede, il pubblico ascoltando e assistendo all'evento dello spettacolo poetico non vi pensa, ma c'è: ne è l'imprescindibile presupposto. E un paragone simile e più recente si potrebbe istituire anche con il genere cinematografico nella relazione tra la sceneggiatura, ossia il testo scritto, e il prodotto filmico finale fruito dagli spettatori nelle sale, con la mediazione della regia, assimilabile alla funzione registica del tragediografo-corodidascalo nella messinscena.

Anche i sostenitori più convinti della dimensione e del carattere orale della cultura di V sec., ammettono per quello che si è definito il 'polo autoriale', l'uso della scrittura. Si potrà citare il caso di uno dei paladini dell'oralità, Eric Havelock, il quale pur negando con forza una *literacy* diffusa nel V sec., ritiene tuttavia che i poeti e i filosofi presocratici fossero padroni della tecnologia scrittoria³⁰. A. Ford ha proposto di recente un distinguo teorico tra due fenomeni³¹: quello della '*transcription*', la trascrizione in forma scritta di un testo con l'unica funzione di semplice copione, testo-supporto ('*script*') in vista delle diverse *performances*, e la '*textualisation*', termine con cui egli indica il passaggio della poesia da evento performativo a oggetto di lettura ('*text*'), come nuova esperienza di fruizione in sé autosufficiente e appagante. Il culmine di questo processo si raggiunge pienamente solo nel IV secolo: per esempio lo si può cogliere bene nella famosa asserzione di Aristotele secondo la quale a suscitare gli effetti di paura e di pietà in una tragedia non è necessaria la vista, ma è sufficiente l'ascolto del racconto (*mythos*), una fruizione del dramma, cioè, 'da lettore', e non attraverso lo spettacolo teatrale (*Poet.* 1453b3-7)³². Pur considerando predominante nell'età arcaica la prospettiva performativa della singola occasione e del contesto extra-testuale, cioè la dimensione sociale e la funzione culturale delle varie manifestazioni della *song-culture*, Ford riconosce anche la rilevanza del processo compositivo, della premeditazione strutturale dei componenti e pertanto del necessario ricorso alla scrittura³³. Egli pone tuttavia l'accento sulla dimensione della

²⁹ Herington 1985, p. 45: «You could hardly expect the archaic poet to allude to its own written text any more than you could expect a violinist in the concert hall to interrupt the music with an allusion to his printed score... none the less, there *were* texts, from the early archaic period onwards». Sul tema del pubblico e della lettura in relazione alla tragedia vd. *infra*.

³⁰ Cfr. Havelock 1963, p. 39; Havelock 1966, p. 51.

³¹ Ford 2003.

³² Sulle difficoltà di intendere il passo aristotelico – dove il filosofo menziona esemplificativamente l'*Edipo Re* di Sofocle – in particolare rispetto al valore esatto da assegnare al termine *mythos* (racconto, trama, o testo dell'*Edipo Re*?), cfr. Lanza 1987, p. 160, n. 1.

³³ Ford 2003, pp. 20-1: «We must assume that some Greek songs were written down as early as the earliest singers of whom we have any substantial knowledge. Putting aside the vexed question of

fruizione collettiva dello spettacolo, dove parole, musica e danza concorrono simultaneamente nella creazione di qualcosa che non è riducibile a un mero ‘testo poetico’, ma è molto di più, e in quanto evento spettacolare e agito, cattura – e ha come obiettivo quello di catturare – l’attenzione e il favore del pubblico³⁴. Egli ribadisce inoltre come prima dei decenni finali del V sec., i ‘testi’ non avessero altra funzione che quella di ‘*script*’, e pertanto non fossero pensati per un ‘pubblico di lettori’ al di fuori dell’evento della *performance*. Solo più tardi, con il processo della ‘*textualisation*’, i testi da ‘*script*’ divengono ‘letteratura’, oggetto di studio e di riflessione autonoma, a partire dagli studi sulla poesia dei sofisti, dai primi prosatori che scrivono espressamente per essere letti, e dal progressivo aumento in generale del pubblico dei lettori, non più limitato agli addetti ai lavori, e favorito dall’incipiente commercio librario nell’ultimo quarto del secolo. L’ottica interpretativa di Ford è pienamente condivisibile, e però, pur concedendo la necessità della scrittura nello stadio compositivo dei poeti, mantiene il focus soltanto sulla fase della ‘pubblicazione’ orale e su quello che egli ritiene lo scopo precipuo del poeta: aspirare alla maggiore efficacia possibile nel conquistare il pubblico, come normale immaginare dato il contesto spesso agonale e competitivo delle occasioni performative. Questa prospettiva sminuisce però il momento della composizione che avviene evidentemente nel ‘cantiere’ del singolo poeta, e che vede il dato della scrittura e del confronto con altri ‘testi’ della tradizione di autori precedenti o contemporanei tanto fondamentale quanto il momento della ‘traduzione’ in evento performativo del testo. E ciò tanto più proporzionalmente alla maggiore elaborazione artistica, formale e concettuale del componimento: diverso è un carme breve di Saffo in confronto all’articolata architettura di un’ode pindarica, così come un’elegia simposiale è altra cosa rispetto a un ampio poema stesicoreo, e al vertice per complessità strutturale e densità di pensiero si situa la composizione di una tragedia. E questo processo è pienamente valido anche in una fase in cui i testi non sono ancora ‘libri’ destinati a un ampio pubblico di lettori. Inoltre, soprattutto nel caso degli autori più sofisticati e delle opere contraddistinte da una più significativa densità concettuale, non si può limitare la finalità del poeta all’intrattenimento del pubblico o alla vittoria agonale, ma è sempre presente anche una dimensione dialettica, sia con la tradizione culturale precedente che con gli esponenti del dibattito contemporaneo ai singoli poeti, come avviene d’altronde parallelamente nel caso dei primi pensatori filosofici e tecnico-scientifici. Tale dialettica si sostanzia *in primis* in un confronto ideologico con gli altri poeti, secondo quella tendenza alla riflessione sull’uomo, sul mondo divino e sui valori etico-morali che caratterizza spesso la poesia arcaica e classica. Le tesi di Ford e in generale dei sostenitori della *song culture*, se hanno il grande merito di leggere i testi della poesia arcaica restituendoli al loro contesto storico originario, cogliendo le specificità socio-culturali di ogni singola *performance*, sembrano spesso tuttavia obliterare e trascurare

Homer, this means that choral lyric, for example, was already being transcribed in the seventh century B.C.E. ... It is hard to imagine how Hellenistic scholars came to possess such an abundance of archaic lyric if there were not some copies from a very early time that were preserved by their composers or by those who commissioned the songs, whether individual patrons or cities with temples for storage. At the same time, it is hard to see that the manuscript of such a song would have found many readers».

³⁴ Cfr. Ford 2003, pp. 17-8: «the question is not whether singers preplan and structure their works; of course they do. What may be questioned is what their planning was aiming at. To the extent that our texts of early song represent “scripts” to be embodied in performance, preplanning and artistry would have been more profitably directed at creating a collective experience in which words were but one element in a fabric of music, motion, and spectacle enfolding the audience. A composer of tragedies, for example, owed his success to how his scripts fared when they were performed at the Dionysiac festivals, not to how they read in the hands of actors or in the city’s archives».

la dimensione della scrittura, imponendo una dicotomia tra ‘atto performativo’ e ‘testo letterario’, che non è necessaria.

1.5 La Tragedia e la scrittura

Come si accennava, la scrittura è d'altronde presupposto e strumento funzionale indispensabile proprio per il genere del dramma: non sarebbero altrimenti pensabili architetture concettuali maestose, complesse e su vari livelli rispondentisi come l'*Oresteia* eschilea, costruzioni perfettamente economiche e coese quali l'*Edipo Re* sofocleo, o agoni così retoricamente strutturati, sottilmente ironici, spesso in dialogo con i maestri della sofistica come quelli delle *Troiane* euripidee. Ma è soprattutto il dato formale, primario e basilare, della lingua della tragedia, *Kunstsprache* letteraria e raffinata, commistione di tutti i generi letterari precedenti – dall'*epos* alla lirica monodica e corale – ricca di poetismi, spesso ardua e plurivoca, percorsa da densità e ambiguità semantiche, propensa all'astrazione del pensiero, e costellata da profonde riflessioni concettuali, a richiedere la necessità di una composizione fondata sullo strumento scrittorio³⁵. La scrittura è pertanto intrinseca al dramma che però si esplica esclusivamente in quanto spettacolo teatrale; come scrive Charles Segal ciò costituisce «the paradox of tragedy», dal momento che essa «is entirely performance. But tragedy is not possible without writing»³⁶.

Il genere tragico si iscrive dunque in un periodo storico di transizione tra oralità e scrittura, che caratterizza in generale il V secolo, e che vede un progressivo diffondersi dell'alfabetizzazione nella popolazione ateniese, pur con differenti gradi di familiarità e competenza. Come si vedrà, ciò ha un ruolo importante nel discorso sull'intertestualità sofoclea. Inoltre, rispetto al contesto specifico del dramma attico, un dato di per sé degno di nota, e che non si era ancora menzionato, è la presenza diffusa di riferimenti alla scrittura all'interno degli stessi testi drammatici, sia per quanto riguarda la tragedia che la commedia. Ci si può limitare a due casi significativi per i tragici. Nel *Prometeo* eschileo, tra le invenzioni attribuite al Titano viene menzionata anche quella delle lettere e della scrittura, con tipica e vivida metafora eschilea definita “memoria di tutto, madre della poesia” (Aesch. *PV* 460-1): γραμμάτων τε συνθέσεις, / μνήμην πάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην. Si tratta significativamente della più antica attestazione della scrittura in riferimento specifico alla poesia³⁷. Una seconda metafora che segnala il diffondersi della pratica della scrittura e si ritrova a più riprese nei tragici, è quella delle ‘tavole della mente’, o più generalmente dello ‘scrivere nella mente’, per indicare l'imprimersi di qualcosa nella memoria come le lettere vengono incise permanentemente su una tavoletta

³⁵ Cfr. Segal 1985, p. 202: «with its dense structure, the novelty and striking particularity of its metaphors, its wealth of elaborate, *recherché*, and distinctive adjectives, the complexity of its syntax and its finely calibrated hypotaxis, tragedy would be inconceivable without writing», al cui studio si rinvia per un'analisi in generale del binomio oralità / scrittura in rapporto al dramma. Cfr. anche Herington 1985, p. 41: «although its performances were universally oral, it rested on a firm substructure of carefully meditated written texts»; e Lanza 1992, p. 298: «il teatro attico fu dunque teatro scritto: e a costringerlo alla scrittura fu la sua stessa istituzionalità, il suo dovere sottostare a precise regole agonali, a essere infine conservato come documento di attività civica».

³⁶ Segal 1985, p. 204.

³⁷ Nieddu 2004, p. 47, n. 9 nota come nell'espressione eschilea sia «attestata non solo la funzione primaria di conservazione (μνήμην πάντων) propria della scrittura, ma anche la sua importanza nell'atto della produzione poetica (μουσομήτορ')».

scrittoria³⁸. In Aesch. *PV* 789 Prometeo chiede a Io di ricordare a chiare lettere nella sua mente la propria profezia. Nelle *Eumenidi* Ade, in veste di giudice infernale, sorveglia e mantiene saldo nella propria memoria il ricordo di ogni azione compiuta dei mortali (Aesch. *Eum.* 275). Nel perduto *Trittolemo* di Sofocle (*TrGF* IV F 597), probabilmente Demetra raccomanda a Trittolemo di tenere bene a mente le proprie parole. Nel *Filottete* Neottolemo prega l'eroe protagonista di ascoltare quanto gli dirà sul destino favorevole di guarigione e gloria che lo attende a Troia, sottolineando l'importanza di quanto gli comunica attraverso la metafora dell' 'iscrivere' le proprie parole nella mente (Soph. *Phil.* 1325). Infine nel ' frammento di Dike ' di Eschilo (*TrGF* III F 281a, 21) e nella *Melanippide* di Euripide (*TrGF* V, 1 F 506, 2-3) si tratta delle tavolette di Dike, nelle quali sono iscritti i misfatti degli uomini che saranno giudicati da Zeus. Questi riferimenti alla pratica della scrittura dovevano dunque non essere estranei al pubblico, ed è quindi deducibile che molti degli ateniesi presenti a teatro avessero quanto meno una buona familiarità con il fenomeno della lettura, benché non la praticassero tutti con assiduità e alcuni anche assai sporadicamente. Tuttavia, e nuovamente dal punto di vista degli addetti ai lavori, *in primis* i poeti, e poi intellettuali, committenti e attori, queste metafore tradiscono una familiarità radicata con la tecnologia scrittoria. L'immagine eschilea della scrittura "madre della poesia" presenta inoltre una connotazione positiva e specificatamente connessa all'atto del comporre poetico, che appare rivelare l'auto-consapevolezza dell'impiego della scrittura da parte di Eschilo³⁹.

1.6 Allusioni al 'testo' di Omero ed Esiodo nella lirica arcaica

Non si è ancora affrontato il tema delle allusioni al 'testo' dei poemi omerici da parte dei poeti dell'età arcaica, precedenti Sofocle. Anche in questo caso si possono brevemente ricordare due esempi significativi sulla scorta dei quali sembra di poter concludere che i poeti giambici, elegiaci e melici, benché inseriti in una cultura performativa orale, oltre ad essere immersi e ad avere una conoscenza intima e profonda dell'universo dei personaggi, degli episodi, e dei motivi tradizionali della saga eroica, potevano avere contezza *anche* di un testo scritto di Omero, oltre che di Esiodo; e che questo elemento giocava un ruolo nella fase compositiva e nel loro 'laboratorio' di poeti. Prima occorre però fare un'ulteriore premessa metodologica. Negli studi più recenti sulla lirica arcaica, la critica ha abbandonato l'ottica lineare, dominante a partire soprattutto dal celebre e influente saggio di Bruno Snell *Die Entdeckung des Geistes*⁴⁰, di una storia letteraria e delle idee evoluzionista, che

³⁸ La metafora è nota significativamente anche a un poeta arduo ed elaborato come Pindaro, cfr. *O.* X 1-2. Sulla metafora delle 'tavolette della mente' in tragedia vd. Nieddu 2004, pp. 45-52, il quale rileva giustamente (pp. 50-1) come l'immagine dello 'scrivere nella mente', trasposta in una nuova dimensione culturale dove emerge la scrittura, abbia come precedente il verso formulare omerico ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσι. Per altri riferimenti relativi alla scrittura in tragedia cfr. e.g. Aesch. *Pers.* 272, 294, Soph. *Ant.* 709, Eur. *Hipp.* 451-3, 985, *IA* 794-800.

³⁹ Con riferimento a questo luogo del *Prometeo* eschileo, e all'episodio di Teseo che nelle *Supplici* di Euripide loda l'importanza delle leggi scritte (Eur. *Supp.* 433-7), Harris nel suo studio sulla *literacy* rileva come «in the *Prometheus Vincetus* and in Euripides' *Supplices* the respective poets praise the written word, and it would be strange if they were doing so to a mainly illiterate audience (Harris 1989, p. 108). Sui riferimenti alla scrittura in tragedia vd. Pfeiffer 1968, p. 26, Harvey 1966, pp. 601-4, Burns 1981, pp. 376-8, Easterling 1985, p. 5 (la quale nota come non si arrivi però mai alla menzione anacronistica del libro, del 'rotolo' in tragedia, dove il termine ricorrente per la scrittura è sempre δέλτος), Segal 1985, pp. 218-26, Harris 1989, pp. 108-9.

⁴⁰ Snell 1946, nel cui solco interpretativo si inseriscono poi Treu 1955 e Fränkel 1962.

dall'epica conduce alla lirica, quindi al dramma e infine alla filosofia; secondo un'impostazione teleologica di progressiva affermazione della soggettività e della complessità concettuale ed etico-morale nel succedersi cronologico dei diversi generi poetici⁴¹. Prevale oggi una concezione differente, più storicamente attendibile e complessa, che vede un concorso dell'*epos* e dei generi lirici come fenomeni paralleli nel tempo e dalla mutua influenza⁴². Inoltre, viene contestata un'impostazione gerarchica, secondo la quale l'epica costituisce in ogni caso il polo più prestigioso e autorevole. Si prospetta invece un comune bacino di storie, episodi e motivi tradizionali, oltre che un comune bagaglio di formule ed espressioni di lingua poetica, ai quali attingono tanto l'*epos* quanto gli altri generi lirici⁴³. Questo anche sul lato formale della metrica, nella misura in cui l'esametro sembra essere formato attraverso – e dunque presupporre cronologicamente – la fusione di *cola* lirici⁴⁴.

Se è quindi ipotizzabile che generi poetici costitutivi della *song culture* arcaica, quali in particolare il *threnos*, l'epitalamio, canti simposiali, l'elegia e l'epigramma abbiano potuto influenzare a livello formale alcune scene ed episodi dell'*epos*, ciò non inficia ad ogni modo la possibilità di individuare, a livello di critica letteraria, eventuali allusioni precise, circostanziate e contestuali da parte dei poeti lirici all'*Iliade* e all'*Odissea*, oltre che ai poemi del *corpus* esiodeo, nella misura in cui queste epiche siano intese come opere dalla fisionomia testuale stabilizzata. Si tratta, cioè, nuovamente di una questione di prospettiva di indagine: da un lato lo studio della formazione e della presenza di alcune caratteristiche e motivi estrinseci incorporati dall'*epos*, attraverso un confronto reciproco con le forme dei generi lirici intese come temporalmente concomitanti e di pari dignità artistica; dall'altro, invece, il focus è

⁴¹ Cfr. Rösler 2004, pp. II-III: «diventa chiaro che la poesia greca entrò nel cono di luce della trasmissione scritta non per tappe successive (prima l'*epos*, poi la lirica), ma attraverso un processo che la investe simultaneamente nella sua totalità. In un arco di tempo che va dagli inizi fino alla metà del VII secolo tutti i generi poetici, che precedentemente erano coesistiti l'uno accanto all'altro come generi puramente orali, finiscono nel vortice della scrittura: l'*epos*, la poesia melica (Alcmane), il giambo e l'elegia (Archiloco, Callino, Tirteo). Qui comincia per i posteri la letteratura greca. Nello stesso tempo viene in tal modo a mancare il fondamento per tutte quelle teorie che assumono come punto di partenza la priorità dell'*epos* rispetto alla lirica. Cogliamo dunque nella prima fase della cultura scritta in Grecia un chiaro sviluppo che è caratterizzato da una crescente diffusione della scrittura e dalla sua utilizzazione in forme nuove e sempre più ampie». Vd. anche Fowler 1987, pp. 4-13 e Capra 2009, pp. 455-7, che discutono soprattutto i problemi dell'impostazione snelliana rispetto alla lirica arcaica. Per una critica della prospettiva evolucionistica di *Geistesgeschichte* rispetto alle nozioni etico-morali vd. Lloyd-Jones 1971, Williams 1993 e Gill 1995.

⁴² Cfr. Graziosi – Haubold 2009, p. 96 con bibliografia; e vd. anche Capra 2009, p. 463. Così sintetizza M. West: «It was assumed that Homer was the oldest poet, and verbal parallels between the Homeric poems and Hesiod or other poets were automatically taken as echoes of Homer. The presence of all these apparent echoes of Homer then seemed to confirm his priority. It is different now. We can often say that an elegiac or melic poet is using epic diction, but we can no longer treat 'epic' as being necessarily synonymous with the *Iliad* and *Odyssey*. We have become much more aware than some of our predecessors that there existed a broad current of oral epic, and that phraseology known to us from the two epics we have was not necessarily unique to them» (West 2012, p. 325).

⁴³ Cfr. Garner 2005, pp. 389-91. Sulla relazione tra *epos* ed elegia così scrive Aloni 2009, p. 185: «traditional poetry language and content form a shared heritage, variously modified to suit specific places, poetic forms and poets' personalities. Epic and elegy both draw on this common traditional heritage... in other words, elegy and epic are cognate genres, which developed synchronically. Their relationship was one of functional and ideological differentiation». Uno studio in questi termini dell'elegia arcaica è Irwin 2005.

⁴⁴ Vd. West 1973, Gentili – Gianni 1977, Nagy 1996a, pp. 89-95; per una succinta panoramica delle diverse proposte avanzate (prototipo ferecreateo, fusione dei *cola* dattilici dell'*hemiepes* e del paremiaco/enoplio), cfr. Garner 2005, p. 390 e Hackstein 2010, pp. 413-4 con ulteriore bibliografia.

posto sul dato testuale – a livello di lessico specifico, dizione specifica, e singoli episodi e temi specifici – che determinati testi lirici che sono pervenuti fino a noi intrattengono sul piano della relazione poetica e letteraria con determinati poemi epici parimenti giuntici in forma scritta, nella fattispecie quelli di Omero, Esiodo e del ciclo. Ciò presuppone chiaramente che l'*epos* omerico ed esiodeo abbia già raggiunto forma scritta e stabile almeno all'altezza del VII secolo, prima cioè dell'emergere dei lirici più arcaici quali Alcmane, Tirteo, Mimnermo, Archiloco, Stesicoro, e i poeti di Lesbo. Gran parte della critica omerica concorda sulla datazione al VII secolo dei poemi di Omero ed Esiodo, e uno degli argomenti è costituito proprio dalla conoscenza del 'testo' di questi da parte dei lirici arcaici⁴⁵.

Naturalmente, rimane il fatto che l'identificazione di dinamiche intertestuali nella lirica rispetto all'*epos* è un fenomeno non sempre, e mai completamente, dimostrabile con assoluta certezza, oltre che gravato dalla presenza di almeno tre difficoltà oggettive. Il primo ostacolo costituisce un *caveat* pregiudiziale comune a tutta la produzione poetica greca arcaica, la perdita, cioè, della maggior parte dei testi dei poeti di quest'epoca: non è mai possibile essere sicuri che una connessione intertestuale riconoscibile in rapporto a Omero o ad Esiodo non costituisca in realtà un riferimento a un altro poeta e poema, epico o meno, andato perduto⁴⁶. La seconda è di natura linguistica: se la *lexis* dei poeti arcaici, dal giambo all'elegia, dai lirici di Lesbo alla lirica corale, presenta una forte, talora pervasiva, componente epica ed epicizzante, è però difficile individuare allusioni lessicali precise a determinati passi di Omero ed Esiodo, stabilendo una dipendenza lineare da testo a testo, ed escludendo, invece, che il materiale linguistico impiegato sia semplicemente convenzionale a livello di *langue* poetica e produca un effetto generale voluto dal poeta di 'intonazione' epica o eroica⁴⁷. Infine, dal punto di vista tematico-contenutistico risulta spesso arduo discernere se le

⁴⁵ In particolare Stesicoro e Alceo sono stati indicati quali attendibili *terminus ante quem* per la conoscenza dei poemi omerici ed esiodei, cfr. Burkert 1987, West 2012, pp. 228-9, Kelly 2015, e vd. *infra* nel prosieguo della trattazione. Per quanto concerne l'*Iliade*, W. Burkert data il poema attorno al 660 a.C., dopo la distruzione di Tebe egizia (Burkert 1976), mentre M. West tra il 660 e il 650 a.C. (West 1995, cfr. anche West 2001, pp. 7-8, West 2011, pp. 15-19). L'*Odisea* è generalmente considerata posteriore all'*Iliade* e datata a distanza di una generazione, cfr. West 2012, pp. 237-8 e West 2014, pp. 41-3. Ipotesi di datazione più arcaica dei poemi sono state avanzate da Powell 1991 e Ruijgh 1995, in connessione all'adozione dell'alfabeto, cfr. anche Kirk 1962, pp. 282-7. Su una posizione divergente, e però assai meno verosimile, che vede un testo fluido dei poemi omerici dal VI al IV secolo e una fissazione più tarda vd. Nagy 1996b. Per quanto concerne la datazione dei poemi di Esiodo parimenti ai primi decenni del VII secolo cfr. West 2012, p. 236-7.

⁴⁶ Cfr. Andersen – Haug 2012, p. 6: «About the corpus [dell'*epos* arcaico] as a whole, we should like to stress the following points, some more pertinent to linguistic issues, others to literary. First, although the corpus is voluminous, what has been preserved is only a fraction of what was available by, say, 500 BC. In addition, the whole mass of oral popular and local traditions has vanished, except for scattered remarks. Second, the loss also of all other poetry of the period before c. 650 BC has deprived us of invaluable comparative material and makes epic poetry stand out in splendid isolation».

⁴⁷ Cfr. Graziosi – Haubold 2009, p. 96. Uno studio specificatamente dedicato agli epiteti epico-omerici nella poesia lirica è Harvey 1957. Lo studioso nota come nei lirici la trattazione di un tema epico, in particolare nei contesti di narrativa eroica, implichi pressoché sempre, quasi a indicare una vera e propria 'convenzione letteraria', il ricorso a stilemi e lessico di marca epica, con il fine di evocare un tipico '*Heroic tone*' (*ibid.* p. 209); lo studio è inoltre corredato da tabelle elencative, divise per autore e referente poetico (contesto eroico, innico, epiteti di dei e di elementi della natura, soprattutto del mare e della terra), cfr. anche Fowler 1987, pp. 39-52, con bibliografia. Rispetto allo stile formulare tradizionale dell'epica, tuttavia, l'impiego, talora modificato o rielaborato, di epicismi nei lirici riflette sempre una libertà e un'originalità maggiori, cfr. Budelmann 2018, p. 17: «Even lyricists closest linguistically to epic, such as Stesichorus, do not fully participate in the formulaic system of oral-derived hexameter poetry. Very little, if any, surviving lyric was composed in performance as epic originally was, and lyric phraseology reflects a much more pronounced pursuit of originality».

riprese della lirica siano effettivamente fondate su una relazione specifica con i poemi omerici, esiodei e ciclici pervenutici, oppure se si tratti di un impiego generico di personaggi, episodi, e motivi attinti al patrimonio mitico-narrativo tradizionale e comune all'*epos* e alla lirica⁴⁸. L'unico modo per uscire da tali *impasses* è il raffronto dettagliato dei singoli contesti poetici, *in primis* quello del poeta lirico in esame, e sulla base di questo del contesto potenzialmente alluso nell'ipotesto epico, a tutti i livelli: lessicale, di dizione, tematico, contenutistico, narrativo, concettuale. In secondo luogo, è necessario valutare la carica di sovrasenso che l'allusione potenzialmente individuata apporta nell'interpretazione dell'epitesto, che deve essere sempre significativa. Tale studio approfondito e circostanziato consente talora di riconoscere, apprezzare e valutare delle dinamiche propriamente intertestuali. Come si è detto, ci si limiterà qui alla menzione di due casi esemplari e significativi di 'allusione testuale' specifica e puntuale da parte dei poeti lirici ai poemi omerici⁴⁹.

1.7 Due casi di intertestualità omerica nella lirica arcaica: Stesicoro e Simonide

Un primo esempio, anche a livello cronologico, è costituito dai *Nostoi* di Stesicoro, in particolare *PMG* fr. 209 = fr. 170 Davies/Finglass. Il brano descrive il commiato di Telemaco da Elena e Menelao, e, pur nello stato esiguo e frammentario, si riconosce nel frammento la descrizione di due avvenimenti in particolare: un

⁴⁸ Particolarmente scettici sulla possibilità di riconoscere allusioni all'*epos* nei lirici sono Davison 1955, Fowler 1987, cap. 1 e Burgess 2001, pp. 114-27, soprattutto per quanto riguarda il giambo e l'elegia; più favorevoli Adkins 1985 e Bowie 2010, pp. 60-7, 78. Per una recente messa a punto in generale vd. Graziosi – Haubold 2009, Budelmann 2018, pp. 16-8, e soprattutto Kelly 2015; specificamente in relazione all'elegia vd. Aloni – Iannucci 2007, pp. 92-101 e Garner 2011. Il processo graduale di intertestualità arcaica descritto plausibilmente da Kelly 2015 richiede la – e si fonda sulla – presenza di testi scritti (pp. 43-4): «increasing textualisation as a cultural phenomenon in the archaic period, in which intertextual dynamics develop along something like the following lines: poets begin with general references to epic tradition and stories before specific versions attain currency, then they invoke well-known episodes from those poems without yet demanding knowledge of textual details, and finally they recombine and recompose those episodes (and then their more abstruse neighbours) so as to depend on such detailed knowledge. Drawing precise boundaries between these stages is difficult».

⁴⁹ Per quanto riguarda Esiodo si è visto come egli, al pari di Omero, sia già assunto nel VI secolo a figura culturale di riferimento, come si evince dalle critiche di Senofane e di Eraclito. Di quest'ultimo andrà in particolare ricordato 22 F B 57 D.-K. dove Esiodo è descritto come “il maestro della maggior parte degli uomini” (διδάσκαλος δὲ πλείστον Ἡσίοδος), frammento nel quale sembra implicato un riferimento preciso alle *Opere e i Giorni*. Per possibili allusioni ad Esiodo in Archiloco vd. Swift 2019, pp. 22-4. Alceo fr. 347 V. evoca in maniera piuttosto chiara *Op.* 582-96, cfr. Fowler 1987, pp. 37-8 e Budelmann 2018, pp. 110-1. Esiodo è ben noto a Simonide (*PMG* fr. 579), a Pindaro, che in *I.* VI 66-71 evoca *Op.* 412 in stile esiodeo, e a Bacchilide (*Ep.* V 191 M.). Un confronto con alcuni temi sapienziali esiodei che dimostra nuovamente l'importanza e l'autorità panellenica del poeta, ma che sembra indicare anche una conoscenza specifica dei poemi di Esiodo, appare evidente in Solone, soprattutto nell'elegia *Eunomia* (fr. 4 W.²), cfr. Irwin 2005, pp. 155-98, la quale rileva come «although a body of justice poetry no doubt existed to which both belong and to which Solon may also be responding, the correspondence of so many themes with the Hesiodic text, and Hesiod's prominence in early Greek poetry, justify both close analysis of this poem's relationship to Hesiod, and the use of the term 'Hesiodic allusion'» (*ibid.* pp. 159-60). Il poeta non sfugge d'altronde all'attenzione – e agli strali – dei poeti comici, cfr. Aristoph. *Ran.* 1033-4, e la commedia dal titolo parlante *Esiodi* di Telecleide (fr. 15-24 K.-A.). In generale sulla ricezione in età arcaica di Esiodo vd. Cingano 2009, pp. 98-101. Rispetto alla composizione dei poemi esiodei, infine, anch'essi appaiono «composed with the aid of writing? ... the Hesiodic poems do not differ in this respect from the Homeric» (West 1978a, pp. 58-9), cfr. anche West 1981, e Ercolani 2010, p. 26, il quale, pur riconoscendo la fissazione scritta delle opere appartenenti al *corpus* esiodeo, ne sottolinea il carattere di 'poemi tradizionali', come tali suscettibili di espansioni e aggiornamenti.

portento apparso ad Elena, e i doni offerti al giovane dalla coppia regale, tra i quali è menzionato un cratere d'oro e d'argento. Sebbene in ordine inverso, entrambe le scene occorrono nella narrazione del medesimo episodio nel XV canto dell'*Odissea*, quando Telemaco prende congedo da Sparta. Menelao ed Elena fanno preparare dei doni pregiati per il figlio di Odisseo (vv. 99-130), e in particolare l'Atride descrive nei particolari un prezioso cratere d'argento, con gli orli rifiniti in oro, opera di Efesto (vv. 115-9). Nel momento in cui Telemaco ringrazia, appare in cielo da destra un'aquila che reca un'oca fra gli artigli. Elena interpreta il fausto portento come simbolo dell'imminente arrivo di Odisseo ad Itaca e della vendetta che attende i pretendenti (vv. 172-8). Oltre al parallelo tematico-narrativo delle due scene trasposte e 'ricantate' nell'*epos* lirico, ciò che emerge con evidenza è la ripresa puntuale di Stesicoro di espressioni precise dai versi odisseici in questione. Quanto rimane del v. 10 οὐδ' ἐγώ<v> σ' ἐρύ[ξ]ω, pronunciato da Elena in Stesicoro, corrisponde ad *Od.* XV 68 Τηλέμαχ', οὐ τί σ' ἐγώ γε πολὺν χρόνον ἐνθάδ' ἐρύξω, l'*incipit* della risposta di Menelao a Telemaco, che afferma di non voler trattenere oltre il giovane a Sparta; mentre l'espressione θε[ῖ]ον ἐ[ξ]αίφνας τέρας in *incipit* del frammento stesicoreo, è ricalcata sulla *iunctura* τόδ' ἔφηνε θεὸς τέρας di *Od.* XV 168. Inoltre, il vocativo incipitario Τηλέμαχ' al v. 3 si ritrova ugualmente in posizione iniziale proprio del già citato *Od.* XV 68, nonché nel medesimo canto, sempre in apertura di un discorso dell'indovino Teoclimeno riferito, con ulteriore parallelo tematico, a un presagio ornitologico (*Od.* XV 531); infine, il verbo κατέπτατο (v. 4), impiegato da Stesicoro per indicare l'improvvisa discesa dal cielo dell'uccello, sembra modellato su *Od.* XV 160 ἐπέπτατο δεξιὸς ὄρνις, dove si tratta proprio dell'apparire dell'aquila nel corrispondente portento narrato nell'*Odissea*. Si noti, inoltre, come la prima ripresa (Τηλέμαχ', οὐ τί σ' ἐγώ γε πολὺν χρόνον ἐνθάδ' ἐρύξω) riguardi significativamente un'espressione formulare piuttosto rara in Omero: il sintagma finale, oltre che nel canto XV dell'*Odissea*, è attestato altrove nell'*epos* soltanto due volte, significativamente nel medesimo episodio del congedo di Telemaco da Sparta che viene già preparato alla fine della *Telemachia*, cfr. *Od.* IV 594 Ἀτρεΐδη, μὴ δὴ με πολὺν χρόνον ἐνθάδ' ἔρυκε e IV 599 σὺ δέ με χρόνον ἐνθάδ' ἔρύκεις.

Stesicoro sembra tuttavia assegnare un ruolo preminente e una autorità maggiore ad Elena rispetto agli altri personaggi, in particolare nei confronti di Menelao: solo l'eroina vede il presagio e lo delucida, mentre nell'*Odissea* la scena è corale ed Elena interviene dopo che Telemaco ha chiesto a Menelao di interpretare il portento. Inoltre, Elena compie in Stesicoro quella che nell'*Odissea* è un'azione dello sposo: assicurare Telemaco sul fatto che non verrà trattenuto oltre a Sparta, e il dato è rimarcato proprio attraverso la ripresa puntuale dell'espressione odisseica del v. 10 οὐδ' ἐγώ<v> σ' ἐρύ[ξ]ω, pronunciata da Elena ma con le parole che nel poema sono di Menelao⁵⁰.

Ai paralleli lessicali e fraseologici indicati, andrà aggiunto anche il colorito distintamente epicheggiante della *lexis* stesicorea (cfr. *e.g.* v. 4 δι' αἰθέρο[ς] ἀτρυγέτας, v. 5 κεκλαγώ[ς])⁵¹. Ma è la congiuntura di corrispondenze tematico-narrative, che riguardano significativamente una porzione narrativa estesa del poema, e della ripresa puntuale di espressioni e lessemi dal medesimo e corrispondente episodio odissiaco, rielaborato allusivamente da Stesicoro nel suo *epos* lirico, a implicare quella che sembra inevitabilmente una conoscenza testuale diretta del brano

⁵⁰ Cfr. Kelly 2015, p. 40.

⁵¹ Sulla ripresa di fraseologia epica in Stesicoro vd. Davies – Finglass 2014, pp. 40-6 e Kelly 2015, p. 36, n. 80 con riferimenti.

dell'*Odissea* e dei versi omerici in questione⁵². Occorre tuttavia osservare che lo stato frammentario del testo non consente di individuare gli effetti precisi e intenzionali della ripresa stesicorea rispetto al modello. La preminenza di Elena, l'estensione della scena odissiacca rielaborata e la variazione di altri dettagli fanno però presumere che se possedessimo il componimento stesicoreo nella sua interezza si potrebbe cogliere una vera e propria rivisitazione dell'episodio odissiacco, verosimilmente non scevra da interpretazioni e letture innovative del poeta di alcuni temi e personaggi del poema epico. Nella dinamica di intertestualità tra testi, come si vedrà, l'ipotesto deve infatti sempre essere significativo e conferire un'aggiunta di senso fondamentale per l'interpretazione dell'epitesto da parte del pubblico o dei lettori.

Il secondo caso paradigmatico di allusione al 'testo' di Omero, è costituito dalla vera e propria citazione letterale che Simonide fa di *Il.* VI 146: ἐν δὲ τὸ κάλλιστον Χῖος ἔειπεν ἀνήρ· / “οἴη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν” (fr. 19 W.²)⁵³. La ripresa della similitudine omerica tra le generazioni degli uomini e le foglie nella celebre risposta di Glauco a Diomede, rientra in un preciso discorso poetico di Simonide, che include, oltre che il dialogo con Omero, quello con Mimnermo. Il fr. 2 W.² di Mimnermo si apre infatti parimenti con il paragone con le foglie: ἡμεῖς δ', οἷά

⁵² Cfr. il giudizio di Burkert 1987, p. 51 (= Burkert 2001, p. 209), per il quale il poeta di Imera «reproduces almost word for word a crucial scene from the *Odyssey*: Telemachus taking leave of Helen and Menelaos at Sparta. In this passage the Telemachy and the main narrative of the *Odyssey* are woven together in such a way that the seams show, but Stesichorus evidently knew exactly the Homeric text that we read. Stesichorus has thus become the clearest *terminus ante quem* for the text of Homer as we know it»; e così dichiarano gli ultimi editori di Stesicoro: «this is arguably the most Homeric fragment of all lyric poetry» (Davies – Finglass 2014, p. 475); cfr. anche Hutchinson 2001, pp. 117: «Stesichorus was interested in the specific poems the *Iliad* and the *Odyssey*, and the vision of each poem might be relevant on another level again, that of morality and meaning»; Kelly 2015, pp. 42-3: «Stesichorus was the most consistently epic of all the archaic lyric poets. His work represents an important stage in what we are able to say about the diffusion and deployment of Homer's poems in the Greek world, and about the development of poetic culture and intertextuality in the period... this suggests that Stesichorus had access to more than just a general knowledge of the poems, almost certainly to a written text, but also that the nature of interaction is closer to the developed intertextuality of a later age». Altri casi di evidente allusione citazionale da Omero, questa volta dall'*Iliade*, sono infatti presenti nella *Gerioneide*, cfr. la similitudine tra il capo reclinante dell'eroe colpito a morte con il papavero in S15, 14-7 = fr. 19, 44-7 D.-F. (*Il.* VIII 302-8), la scena della madre che implora il figlio a non affrontare un avversario troppo più forte mostrando il seno in S13, 5 = fr. 17 D.-F., 5 (*Il.* XXII 83), la concezione eroica dell'inevitabilità della morte e l'etica della gloria che deriva da tale consapevolezza in S11, 8-24 = fr. 15, 8-24 D.-F. (*Il.* XII 322-8), su cui vedi Kelly 2015, pp. 35-42. Ulteriore bibliografia sugli epicismi in Stesicoro in Hutchinson 2001, pp. 116-7, e vd. l'elenco di riprese lessicali in Curtis 2011, pp. 48-9. Oltre che nel tessuto linguistico dai tratti marcatamente epici, il genere della citarodia è d'altronde quello forse maggiormente legato all'epica da un punto di vista storico-culturale. Già Demodoco e Femio nell'*Odissea* sono descritti come aedi-citarodi, che cantano accompagnati dalla cetra. E abbiamo notizia che Terpandro musicò per la cetra versi di Omero, propri, oltre che proemi in esametri (Heraclid. Pont. fr. 157 Wehrli, ap. Ps. Plut. *De Mus.* 3-4), cfr. West 1971, pp. 307-9; sulle connessioni tra citarodia arcaica pre-omerica e Stesicoro vd. Gentili 2006, pp. 32, 197-8. Un'ulteriore connessione con l'epica è costituita dal fatto che i poemi stesicorei non presentano alcun riferimento a un contesto performativo collegato ad una specifica occasione, come è consueto per la lirica corale, ma rappresentano composizioni schiettamente narrative ed oggettive, dove il narratore, come nell'*epos*, è esterno alle vicende e impersonale, cfr. Hutchinson 2001, p. 117. Andrà però ricordato che, per quanto profondamente omerico nello stile, dal punto di vista della materia epica trattata, Stesicoro non fa oggetto della narrazione di alcun poema le vicende specifiche dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, mentre attinge alla saga eroica ciclica, in particolare troiana e tebana. Carey 2015, al cui studio sulle relazioni tra il poeta e l'*epos* ciclico si rinvia, riconosce in questo apparente paradosso e nella mediazione tra contenuto 'ciclico' e forma e allusioni 'omeriche' una consapevolezza già quasi ellenistica (*ibid.*, p. 61): «As often, one is struck by the impression that a poetic sensibility often associated with the Hellenistic poets is already present in the archaic period».

⁵³ Cfr. Kelly 2015, p. 23.

τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὄρη. Ma nel poeta di Colofone è la brevità della giovinezza a costituire il termine di comparazione (vv. 4-5: πήχυιον ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἤβης / τερπόμεθα), e il seguito dell'elegia è dominato dall'amara e sconsolata consapevolezza dell'irrimediabilità della vecchiaia e della morte. In Simonide, invece, come si arguisce dal successivo fr. 20 W.², che deve appartenere al medesimo componimento elegiaco e dove è espressamente menzionato Omero (v. 14), l'estinguersi della vita degli uomini, caduchi come le foglie, è riscattato dal potere eternante della poesia: come Omero garantisce la gloria degli eroi, così Simonide, attraverso i propri versi, assicura una memoria imperitura, che sconfigge la morte. Questo risarcimento offerto agli uomini dalla poesia, che si ritrova espresso con forza anche nell'*Elegia per la battaglia di Platea*, non affiora, e sembra anzi invece negato, dalla visione più cupa di Mimnermo, nella quale la vecchiaia e la morte non lasciano scampo⁵⁴.

Ciò che appare fondamentale ai fini del nostro discorso è che per opporsi a Mimnermo e per recuperare l'*exemplum* di Omero, Simonide non solo si rifà al *topos* della similitudine tra gli uomini e le foglie che costituiva un motivo poetico tradizionale, forse anche precedente allo stesso Omero, ma appone come sigillo un intero verso dal 'testo' dell'*Iliade*, trasposto nella propria elegia, e menziona espressamente il nome di Omero.

Si elencano di seguito, senza la pretesa di esaustività, altri casi di allusioni che appaiono consapevoli ai 'testi' dei poemi omerici e sembrano tradirne la conoscenza nei lirici più arcaici:

-Alcmane: *PMG* fr. 77 Δύσπαρις Αἰνόπαρις κακὸν Ἑλλάδι βωτιανεῖραι (*Il.* III 39 = *Il.* XIII 769 Δύσπαρι εἶδος ἄριστε), cfr. Hutchinson 2001, p. 71, n. 1: «Alcman is likely to be writing after the *Iliad* at least»; *PMG* fr. 80 (*Od.* XII 47).

-Archiloco: fr. 6, 8, 13, 17a, 110, 117, 131, 132, 191 W.², cfr. Swift 2019, pp. 18-22: sulla *lexis* epica p. 19, n. 95 con riferimenti; su una conoscenza diretta di *Iliade* e *Odissea* p. 20, n. 97, p. 21, n. 100; ma vd. per un approccio differente Barker – Christens 2006 sul 'nuovo' Archiloco.

-Tirteo: fr. 10, 21-28 W.² (*Il.* XXII 66-76), fr. 11, 31ss. W.² (*Il.* XIII 130ss., XVI 215ss.), cfr. Garner 1990, pp. 8-12, Pucci 2006, e Irwin 2005, pp. 22-9 (*ibid.* p. 25, n. 20 con bibliografia sugli elementi epici della lingua dell'elegia marziale), e vd. anche Bowie 2010. Ma cfr. *contra* West 1995, p. 6 e West 2012, p. 226.

⁵⁴ Sui due frammenti simonidei, in relazione con l'elegia di Mimnermo e sul *topos* della similitudine iliadica vd. Sider 1996 (= Sider 2001), il quale rileva (p. 265 = Sider 2001, p. 274) come una proto-allusione al paragone delle foglie di *Il.* VI 146ss. potrebbe essere stata operata già da Omero stesso in *Il.* XXI 463-7, allorché Apollo, rifiutandosi di scendere in campo contro Poseidone, definisce la caducità degli uomini mortali attraverso la medesima similitudine con le foglie (βροτῶν... δειλῶν, οἳ φύλλοισιν εὐικότεες); cfr. anche Allen 1993, pp. 42-3. Per ulteriori paralleli omerici rispetto alla similitudine vd. Kelly 2015, p. 23, n. 10. Sulla fortuna del paragone omerico, ripreso in seguito anche da Bacch. *Ep.* V 65-7 M., cfr. anche Griffith 1975 e Garner 1990, pp. 3-8. Mimnermo conosceva evidentemente questo *topos*; che avesse familiarità anche con l'*Iliade*, come addotto da vari studiosi e come sembra ad ogni modo plausibile credere (cfr. West 2011, p. 16), non è però dimostrabile come nel caso della citazione simonidea, cfr. Kelly 2015, p. 23 con bibliografia.

-Mimnermo: fr. 2, 1-4. W.² (*Il.* VI 146-9), fr. 14, 1-3 W.² (*Il.* IV 372-5, V 93, 800), cfr. West 2011, p. 16, Allen 1993, pp. 41-2, 117-8, ma vd. *contra* West 2012, p. 226.

-Alceo: fr. 44 V., nel quale Achille invoca la madre e Teti supplica Zeus di soddisfare l'ira del figlio, oltre all'impiego di alcuni *mots clés*, in particolare $\mu\tilde{\alpha}\nu\tau\upsilon$ (v. 8), sembra presupporre la parabola strutturale dell'*Iliade* (cfr. West 1995 pp. 206-7: «not only corresponds to events in *Iliad* 1 but implies the whole framework of the epic: Zeus' response to Thetis' prayer will grant the Trojans increased success in battle until the Greeks are forced to plead with Achilles for his assistance», e vd. anche Meyerhoff 1984, pp. 46-53, Fowler 1987, p. 37, West 2012, p. 228-9); fr. 70 Voigt (la conflittualità politica tra Alceo e Pittaco sembra rispecchiarsi sul modello iliadico dell'opposizione tra Achille e Agemennone, cfr. Lentini 2000, il quale conclude parimenti che Alceo conoscesse l'*Iliade*, cfr. anche West 2002, p. 209); fr. 395 V. (*Il.* XI 219-20, il fiume Xanto ostruito dai cadaveri degli eroi, cfr. West 2012, p. 229).

-Saffo: fr. 44 V., in generale sul rapporto tra Saffo e Omero vd. Rissmann 1983 e Rosenmeyer 1997

-Ipponatte: fr. 128 W.² (= fr. 126 Deg.) presenta una spregiudicata e letteratissima *detorsio Homeri*; il giambografo sembra conoscere in particolare l'*Odissea*, cfr. e.g. il 'poema odissiaco' dei fr. 74-77 W.² (= fr. 74-77 Deg.), su cui vd. Degani 1984, p. 187ss., Carey 2009, pp. 163-4, e Alexandrou 2016 con bibliografia ulteriore; fr. 72 W.² appare modellato sulla *Dolonia* iliadica, cfr. Pòrtulas 1985. Sugli epicismi nella lingua di Ipponatte vd. Bettarini 2017, pp. 43-56, con bibliografia. Kelly 2021 *forthcoming* è tuttavia scettico sulla possibilità di riconoscere effettive allusioni di Ipponatte ai due poemi omerici.

-Solone: fr. 4 W.², l'elegia *Eunomia*, presenta cospicui paralleli con l'*Odissea*, cfr. Irwin 2005, pp. 113-53, la quale argumenta come (*ibid.* p. 119) «And yet, Solon 4 and the *Odyssey*, I will argue, seem to demand more: the density of this shared material in a short elegy, coupled with the shared handling of Athena, invites one both to explore the implications of the common ground between the poems, and not to exclude out of hand a closer, even intentional, relationship between the two texts».

-Ibico: *PMGF* S151, l'*Ode a Policrate*, è caratterizzata da una fitta e densa presenza epica, sia a livello di dizione che sul piano contenutistico e ideologico, e sembra implicare una relazione con i poemi del ciclo troiano e anche con l'*Iliade*, cfr. Barron 1969 e Wilkinson 2013, pp. 133-4, con bibliografia.

-Pindaro, del quale possediamo la produzione maggiore pervenutaci fra i lirici, paradossalmente non tratta mai direttamente episodi chiaramente desunti dai due poemi

omerici, mentre attinge copiosamente alla materia del ciclo, cfr. Rutherford 2015, pp. 451-2. Il poeta menziona però quattro volte Omero (*P.* IV 277, *I.* IV 37-8, *N.* VII 21, *Pea.* VIIIb, 11 = fr. 52h, 11 S.-M. = fr. C2, 11 Rutherford), e una gli Omeridi (*N.* II 1). Sulla relazione, a vari livelli, tra Pindaro e l'*epos* vd. Nagy 1990, Nisetich 1989, Mann 1994, Sotiriou 1998, Rutherford 2015.

-Bacchilide: *Ep.* XIII 104-167 M. rappresenta una *Iliade* in miniatura, incentrata sulle due figure cardine di Aiace e Achille e drammatizza un momento critico e nevralgico nella struttura del poema, quello dell'arrivo dei Troiani alle navi e la reazione di Patroclo che mette in moto la seconda parte del *plot*; inoltre dispiega, in emulazione con Omero, modalità narrative tipicamente omeriche (similitudine, intervento a commento del narratore, allusioni velate all'esito della guerra troiana), in particolare nei vv. 104-30 che ripercorrono l'episodio della battaglia alle navi in *Il.* XV 674-867: appare sicuro nell'epinicio un uso consapevole e intenzionale del 'testo' iliadico, cfr. Cairns 2010, pp. 52-5. *Ep.* V 97-126 M., l'episodio della caccia al cinghiale calidonio di Meleagro, sembra avere presente come modello la medesima vicenda narrata in *Il.* IX 533-49 da Fenice, cfr. Maehler 2004, pp. 22, 121ss., e Cairns 2010, pp. 50-1.

1.8 'Dialogo intertestuale' tra i poeti: cultura letteraria ad Atene tra VI e V sec. a.C.

La dinamica illustrata nel caso di Stesicoro e Simonide, che appare già a quest'altezza propriamente intertestuale, nella quale, cioè, il dettato testuale specifico dei poemi omerici sembra già far parte del laboratorio poetico dei lirici tra VI e V sec., è d'altronde avvalorata dal fenomeno del costante 'dialogo' fra gli stessi poeti, non solo con la tradizione, ma specificamente con altri 'colleghi' professionisti della parola poetica. Proprio Simonide, pur nella situazione frammentaria della sua opera, appare in questo senso un modello, ed è stato definito «pugnacious poet of intertextuality»⁵⁵. Nella produzione lirica del poeta di Ceo si contano infatti riferimenti a Omero e Stesicoro (*PMG* fr. 564), Esiodo (*PMG* fr. 579), Mimnermo (*PMG* fr. 584), Pittaco (*PMG* fr. 542) e Cleobulo (*PMG* fr. 581). In questi ultimi due casi Pittaco e Cleobulo sono espressamente nominati nel testo.

Un altro caso celebre di 'dialogo' tra poeti arcaici, vera e propria 'battuta e risposta', è costituito dalla replica di Solone (fr. 20 W.²), a Mimnermo (fr. 6 W.² αἰ γὰρ ἄτερ νόυσων τε καὶ ἀργαλέων μελεδωνέων / ἐξηκονταέτη μοῖρα κίχου θανάτου), che viene corretto e invitato addirittura a riscrivere il proprio testo in merito all'età auspicata in cui essere colti dalla morte: non sessant'anni, ma ottanta. La polemica di Solone non è meramente letteraria ma anche concettuale. Egli oppone alla visione pessimistica della vecchiaia come momento puramente doloroso e inutile dell'esistenza (le "malattie e le preoccupazioni" del v. 1 del frammento di Mimnermo), un ideale positivo del progredire della conoscenza umana con l'avanzare dell'età,

⁵⁵ Sider 1996, p. 275 (= Sider 2001, p. 282). È forse Pindaro l'autore nel quale si possono riconoscere il maggior numero di richiami, citazioni e allusioni a poeti, oltre che a musicisti, precedenti, per i riferimenti vd. West 1992, p. 345, n. 73: tra gli altri sicuramente Omero, Esiodo, poeti ciclici, Terpano, Sacada, Archiloco, Plimnesto, Xenocrito, Arione, e forse Alcmane.

secondo una concezione espressa altrove dal legislatore ateniese, come nel fr. 18 W.²: γηράσκω δ' αἰεὶ πολλὰ διδασκόμενος. Inoltre, egli dichiara espressamente nel carne di essere più saggio di Mimnermo al v. 4: ὅτι σέο λῶϊον ἐπεφρασάμην. La risposta di Solone è stata intesa come un *'dialogue in songs'*, di natura prettamente orale senza il ricorso a un testo scritto, in cui Solone, cogliendo il pretesto di un *dictum* di Mimnermo divenuto famoso e corrente nella tradizione orale dei simposi, fornisce la sua personale interpretazione della vecchiaia⁵⁶. Bisogna tuttavia tenere conto del fatto che possediamo solo due versi dell'elegia di Mimnermo e cinque del componimento di Solone, il che non esclude la presenza di ulteriori 'citazioni' e riprese di altre espressioni. Inoltre, proprio la lettura in chiave 'filosofica' della risposta, implica presumibilmente la conoscenza da parte di Solone di altri componimenti di Mimnermo inerenti la riflessione sulla vecchiaia, non solo la semplice ripresa di un verso, per quanto divenuto proverbiale grazie alla circolazione simposiale. E non va infine dimenticato il dato banale, ma fondamentale, per cui di entrambi i poeti pervenne nella biblioteca di Alessandria un sostanzioso *corpus* elegiaco in forma scritta, che doveva circolare già mentre i due poeti erano in vita tra i clan familiari e i circoli di conoscenti e intellettuali. Ma è soprattutto la sofisticata modalità con la quale il legislatore ateniese ritrae i versi del poeta elegiaco che induce a riconoscere una procedura di allusività letteraria, che è d'altronde alla base della confutazione concettuale, dal momento che si tratta in un'ultima analisi sul piano formale di due 'testi di poesia'. Solone esorta esplicitamente Mimnermo a 'cancellare' l'espressione sbagliata (v. 1 ἔξελε τοῦτο) e a 'riscrivere' il verso correttamente sostituendo la cifra giusta, ottanta al posto di sessanta (v. 3 μεταποίησον). Ciò indica una dinamica espressamente intertestuale e citazionale, che non a caso ha indotto West nella sua edizione⁵⁷ a inserire tra virgolette il verso criticato di Mimnermo in *incipit* del componimento di Solone ("ἔξηκονταετή μοῖρα κίχαι θανάτου") per dare risalto alla *pointe* finale del v. 4, in cui il pentametro, emendato e rettificato, viene di fatto riscritto: "ὀγδωκονταετή μοῖρα κίχαι θανάτου"⁵⁸.

⁵⁶ Cfr. Ford 2003, p. 23: «Solon's debate with Mimnermus is not so much quotation or citation as conversation in song. The debate is a moral, not a literary one, and Mimnermus' words are less a text than a pretext for Solon's own performance», cfr. anche Noussia-Fantuzzi 2010, pp. 400-2, che ipotizza per il componimento un caso di μεταποίησις (cfr. v. 3), tipica dell'improvvisazione *ex tempore* durante le catene simposiali. Gli studiosi si dividono nelle interpretazioni rispetto alla possibilità che Solone abbia potuto effettivamente incontrare Mimnermo durante un viaggio in Ionia, magari proprio in occasione di un simposio a Smirne, o se invece si tratti di un'apostrofe *in absentia* e di un dialogo a distanza: per i riferimenti vd. Allen 1993, pp. 66-7 e Noussia-Fantuzzi 2010, p. 399; la richiesta fatta da Solone a Mimnermo implica però che questi fosse ancora in vita all'epoca del componimento, cfr. West 1974, p. 73.

⁵⁷ Optano per lasciare soltanto il testo di Solone invece Gentili-Prato (fr. 26).

⁵⁸ Cfr. Budelmann 2009, p. 16 che cita il 'dialogo' tra Solone e Mimnermo, insieme alla *sphragis* di Teognide come esempi distintivi di una dimensione anche e già intertestuale per la lirica arcaica: «some of the poems clearly display characteristics that are often thought to be markers of later, written lyric, such as intertextuality (e.g. Mimn. 6 W and Sol. 20 W) and an ideology of timelessness (e.g. Thegn. 20)». Anche ammettendo una conoscenza puramente 'orale' dell'elegia di Mimnermo, è comunque evidente come il poema sia concepito da Solone come un 'testo fisso', cfr. Noussia-Fantuzzi 2010, p. 53, all'interno di un discorso in cui la studiosa postula la necessità della scrittura per la composizione delle elegie di Solone e rifiuta una tradizione originaria orale e fluida di *composition in performance*: «In the archaic age it was quite possible to conceive of a song as a text at least in the sense of being a fixed structure of words, as Solon himself makes clear when he asks Mimnermus for the *metapoiesis* of a single word of his poetry. The fixity of such "texts" does not exclude some degree of ongoing recomposition in each elegiac performance. But the hypothesis of a highly fluid text for Solon within continuing civic performance creates problems».

Già a partire dal VII-VI sec., si possono quindi riconoscere delle relazioni precise e consapevoli tra i poeti arcaici, che si situano in un colloquio a distanza, ma costante fra loro. Presupposto di tale dialogo è la diffusione di copie scritte dei componimenti poetici. Se si considera inoltre il naufragio della gran parte della produzione poetica arcaica, si può ragionevolmente postulare che tali forme di colloquio intertestuale dovevano essere ben più diffuse e significative di quanto non si possa riconoscere dai testi, spesso frammentari, rimasti.

Questo fenomeno di una cultura letteraria già 'letterata' dell'età arcaica cresce progressivamente nel corso del VI sec., e culmina in alcuni centri culturali dove la presenza di tiranni illuminati e mecenati attira compositori e poeti, favorendone l'incontro reciproco. Il fenomeno del panellenismo è poi contemporaneamente promosso dai grandi festival religiosi panellenici, quali i Giochi Pitici a Delfi, il Panionion di Delo, e le Grandi Panatenee ateniesi. Alla corte di Policrate sono attivi Anacreonte e Ibico, mentre Clistene a Sicione riforma le recitazioni rapsodiche. Ma è Atene, grazie ai Pisistratidi, in particolare ai circoli culturali promossi da Ipparco, ad assurgere sul finire del VI sec. a quello che stato definito «conservatorio della Grecia», dove vengono a formarsi i più importanti poeti⁵⁹. Emblema del nuovo ruolo di Atene come «focal point»⁶⁰ della scena culturale sono la riforma delle Grandi Panatenee e la fondazione della nuova istituzione delle Grandi Dionisie, dove emerge il genere drammatico destinato ad avere una fortuna prorompente. Nella città si concentrano *performances* diverse e molteplici: rapsodi, lirici corali quali Simonide, Pindaro e Bacchilide, poeti monodici come Anacreonte, ditirambografi e musicisti come Laso di Ermione, tragediografi quali Frinico e Eschilo gravitano su Atene, che diventa un vero e proprio crogiolo dei maggiori esponenti della cultura musicale e poetica del tempo⁶¹.

⁵⁹ Herington 1985, p. 96: «a kind of conservatoire for student composers of lyric poetry». Nota è la tradizione secondo la quale Policrate e Ipparco possedessero delle biblioteche (Athen. I 3a), cfr. Pfeiffer 1968, p. 7; la notizia appare fededegna, dato che è difficile pensare che i due tiranni commissionassero composizioni che poi non fossero in grado di leggere e di conservare come manufatti di pregio, indipendentemente dalla destinazione performativa. Sul mecenatismo di Ipparco, che Aristotele definisce emblematicamente φιλόμουσος (*Ath. Pol.* 18, 1) cfr. Aloni 1989, pp. 121-4 e Nieddu 2004, pp. 26-7; quest'ultimo ricorda l'episodio significativo delle erme piantate lungo le strade che portavano da Atene ai demi di campagna, che recavano incise massime morali edificanti composte da Ipparco per istruire la popolazione meno colta, quali μνήμα τόδ' Ἰππάρχου· στείχε δίκαια φρονῶν «massima di Ipparco: cammina pensando cose giuste» ([Plat.] *Hipparch.* 228de-229b).

⁶⁰ West 1999, p. 380.

⁶¹ Per una vivida descrizione di Atene come centro culturale sul finire del VI sec. vd. Herington 1985, pp. 79-99, il quale propone con forza tale scenario come la causa genetica del genere drammatico. Cfr. anche il denso e incisivo spaccato descritto da West 1999, pp. 379-80, da cui si citano alcuni stralci: «this was a time when Greek poetry as a whole was undergoing a revolution, the biggest in its history: the transition from Archaic to Classical. The unselfconscious traditional style was breaking down and being displaced by the more concentrated and intricate manner, the tendency to complexity and artificiality of thought and diction, that was to be characteristic of the fifth century... there was a more intellectual and analytical approach to the arts, and a new emphasis on individual creativity. The lively interest in Homer fits squarely into this context, but there was in others too. Xenophanes criticizes Hesiod as well as Homer; so does Heraclitus, who also condemns Archilochus. Simonides names Stesichorus as a classic beside Homer, and takes sayings of Hesiod, Pittacus, and Cleobulus as texts for discursive philosophical comment. Lasus wrote the first book on music». Come si è già rimarcato, il prestigio culturale di Atene riveste d'altronde un ruolo chiave proprio nella promozione dei due poemi omerici introdotti nelle recitazioni panatenaiche, cfr. Lamberton 2005, p. 170: «it is not impossible that the major factor in the survival, entrenchment, and endurance of the *Iliad* and *Odyssey* was their appropriation by the Athenians and their subsequent participation in the odd process by which Athenian literature came to be so disproportionately dominant in the Greek literary canon. If, for instance, Corinth and not Athens had managed to emerge victorious in the competition for cultural dominance, would we

1.9 Intertestualità drammatica: riprese dei neologismi eschilei e parodia aristofanea

La nascita della tragedia attica è connessa proprio a tali prodromi eccezionali in questo fertile *milieu* artistico rappresentato dell'età dei Pisitratidi. In tale contesto culturale il 'colloquio' intertestuale tra i poeti subisce evidentemente un impulso notevole. Un chiaro esempio di questo dialogo allusivo si riscontra all'interno dei generi teatrali della tragedia e della commedia. Una breve panoramica, fondata nuovamente su due fenomeni esemplari – una tipologia di riprese eschilee e la parodia aristofanea – consente di raffinare il discorso sull'importanza di 'testi' scritti, sui destinatari e sulla competenza del pubblico.

Da sempre la critica ha individuato delle relazioni intertestuali tra i poeti drammatici, in particolare fra i tre grandi tragici. La quantità esigua dei drammi pervenutici rispetto al numero di tragedie e commedie composte nel V secolo riduce notevolmente le possibilità di una tale indagine, e pone dei limiti di natura metodologica: non è infatti sempre possibile stabilire con assoluta certezza la dipendenza di un determinato passo o di una determinata ripresa lessicale da parte di Euripide o di Sofocle nei confronti di Eschilo, tra Sofocle e Euripide o fra Eschilo e Sofocle: altri drammi degli stessi poeti, o di altri tragediografi, andati perduti, potrebbero infatti modificare il quadro e l'interpretazione. Vi sono però dei campi di indagine privilegiati dove è lecito individuare e indagare delle relazioni intertestuali tra i poeti drammatici. Ciò che preme qui sottolineare è che lo studio delle allusioni tra i tragici implica di nuovo la presenza di testi scritti, e la conoscenza di essi da parte dei poeti stessi⁶². A queste conclusioni perviene per esempio V. Citti nella sua monografia dedicata ai neologismi eschilei, che di per sé costituiscono un terreno di studio fertile rispetto alle dinamiche di riuso intertestuale, per la rarità e la natura di 'cultismi' dello stesso oggetto di ricerca. Le riprese dei conii di Eschilo da parte di Sofocle ed Euripide sono spesso considerabili dei veri e propri 'eschilismi' intenzionali; ciò soprattutto laddove i due poeti non si limitano soltanto all'adozione di lemmi tragici con funzione stilistica di 'contrassegno di genere', ma implicano una allusività propriamente intertestuale con il 'testo' e con il 'contesto' del modello eschileo, attraverso la rilettura dei quali viene messo in evidenza un particolare elemento, tema o personaggio. In questi casi è necessario «pensare che una parte, e non la meno significativa, della comunicazione teatrale sia avvenuta in un dialogo libresco, condotto in modo che per noi evoca quello della poetica alessandrina, anzitutto tra poeta e poeta, e quindi per cerchi di competenza assai ristretti, in cui condizione prima e necessaria era il controllo testuale dell'opera del poeta antico, così puntuale da non poter essere fatta se non su testi scritti»⁶³.

Alle medesime conclusioni conduce – sul fronte parallelo della commedia – l'analisi della parodia in Aristofane. Si può schematicamente distinguere tra tre tipologie di parodia in Aristofane: di specifici poeti portati in scena come 'personaggi'

be reading Eumelos' *Corinthiaca* (even the title is uncertain) as the foundation of European literature while a few interested scholars picked over scant remains of the *Iliad* and *Odyssey*?».

⁶² Che i poeti tragici componessero un testo scritto prima di portarlo in scena si evince d'altronde dal fatto che essi consegnavano all'arconte una copia della tetralogia che presentavano al concorso drammatico, come documenta Plat. *Leg.* 817d, cfr. Herington 1985, p. 47. Sul fatto che i poeti drammatici disponessero di 'libri' dei propri colleghi cfr. anche Knox 1985, p. 9.

⁶³ Citti 1994, pp. 165-6.

della commedia e messi alla berlina (e.g. Euripide e Agatone nelle *Tesmoforiazuse*); di stilemi tragici (*paratragodia*, ripresa di motivi e situazioni tipiche della ‘morfologia’ della tragedia); di testi veri e propri (e.g. la parodia del *Telefo* e dell’*Elena* euripidei rispettivamente negli *Acarnesi* e nelle *Tesmoforiazuse*). Se nelle prime due modalità parodiche è sufficiente un libero alludere ad opere celebri legati al poeta parodiato, reimpiegandone e ricreandone il linguaggio, lo stile e la musica tipici, nel terzo caso è evidente e necessaria da parte di Aristofane una conoscenza diretta e minuziosa del ‘testo’ specifico del modello tragico decostruito e ridicolizzato a fini comici. Così G. Nieddu descrive Aristofane ‘al lavoro’ nella parodia dell’*Elena* di Euripide, che si dispiega per ben 44 versi nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 855-919): «occorre in primo luogo sottolineare che la ‘ricomposizione’ comica viene prodotta a partire dai materiali originali, liberamente tagliati ed abilmente giustapposti, integrati solo qua e là da versi creati *ad hoc*. Aristofane, insomma, diversamente da quanto fa in altre occasioni, non si limita a richiamare alcuni episodi o la trama della tragedia, punteggiandola qua e là di precisi riferimenti testuali: al contrario, lavora in totale dipendenza dal modello, ricorrendovi con estrema puntualità, oltre che nell’evocazione dell’azione drammatica, nella riproposizione, ogni volta che gli è possibile, delle precise parole pronunciate dai personaggi»⁶⁴. Come rileva lo studioso, su un totale di 44 versi, 15 sono presi di peso dalla tragedia euripidea, per una percentuale del 34%: Aristofane sta qui dunque lavorando per così dire ‘a tavolino’, evidentemente con il ‘testo’ della tragedia euripidea sotto gli occhi.

Si è già detto come per la tragedia – e lo stesso vale per la lingua raffinatissima di Aristofane e verosimilmente di molti altri comici la cui opera è giunta solo in scarni frammenti – la composizione attraverso la scrittura rappresenti una condizione imprescindibile. Si vuole ora invece sottolineare come il riuso intertestuale dei testi di altri ‘colleghi’ fosse una pratica consueta e diffusa da parte dei poeti drammatici. Il dialogo allusivo può avvenire su molteplici livelli, anche grazie alla natura eccezionale della tragedia quale *Wort-Ton-Drama*: dalla ripresa di personaggi e vicende della medesima saga mitica al riuso contestuale di scene ed episodi precisi, dalla riproposizione di determinate melodie e trovate scenografiche, alla dinamica propriamente intertestualità sul piano della lingua.

1.10 Intertestualità e pubblico: ‘cerchi di competenza’

Se dal punto di vista del ‘polo autoriale’, cioè del poeta-autore, il ricorso a un’intertestualità che appare già consapevolmente letteraria è comprensibile e documentabile, più arduo è invece individuare la possibilità che il pubblico a teatro potesse effettivamente cogliere ogni volta casi di allusività del linguaggio poetico. V. Citti, nella citazione riportata sopra, si rifà al concetto di ‘cerchi di competenza’, riprendendolo da uno studio di C. Franco sulla parodia aristofanea; scrive quest’ultimo: «si potrebbe ipotizzare un ambito più vasto, in cui la competenza generale consentiva allo spettatore comune di cogliere gli elementi parodici più evidenti scenicamente o più noti per richiami mitologici. Di qui si andava verso circoli via via più ristretti (ovvero numericamente più ridotti), più specializzati e competenti,

⁶⁴ Nieddu 2004, p. 142. In uno studio più recente lo studioso torna a sottolineare la modernità di Aristofane, il quale rappresenta «un’immagine già in qualche misura sorprendentemente moderna, che mostra con inequivocabile chiarezza fino a che punto la scrittura fosse entrata a far parte del ‘laboratorio’ dell’autore antico» (Nieddu 2011, p. 16). Sulla parodia aristofanea in generale vd. Rau 1967 e Franco 1988 con bibliografia ulteriore.

di persone capaci di avvertire allusioni ‘colte’ e sottili, quindi particolari, e personali»⁶⁵. In nota lo studioso per identificare tali ‘circoli via via più ristretti’ aggiunge: «poteva trattarsi, ipoteticamente, di conoscenti dell’autore, di intellettuali in contatto con lui, di colleghi: tutte figure storicamente presenti tra il pubblico ateniese»⁶⁶. La presenza di ‘addetti ai lavori’ della parola poetica tra gli spettatori a teatro emerge dunque come un elemento fondamentale per comprendere la portata dell’intertestualità tragica. È a queste cerchie del pubblico che bisogna pensare quali destinatari, per certi versi privilegiati, di un determinato tipo di ‘dialogo tra poeti’, che si è già visto operante nell’età arcaica, ma che diventa elemento caratterizzante dell’età classica, in particolare ad Atene. Di conseguenza, andrà anche tenuta in debita considerazione una ricezione altra e parallela alla *performance* orale destinata al pubblico a teatro durante l’evento dello spettacolo sulla scena: la lettura dei copioni e dei testi dei tragediografi, che dovevano circolare tra gli *entourages* degli intellettuali ateniesi. *In primis* evidentemente tra i poeti stessi, soprattutto per quanto riguarda lo studio e il confronto artistico in termini di poetica e di stile; ma poi evidentemente tra gli esponenti della politica e della cultura, quali sofisti, filosofi, pensatori, specialmente nel caso di drammi caratterizzati da forti istanze sociali e per la profondità della riflessione e del pensiero. Ciò non significa naturalmente che poeti e intellettuali non fruissero dei drammi *anche* attraverso la modalità ‘normale’ dello spettacolo scenico, sedendo tra i banchi del teatro, né che diversi cittadini ateniesi con particolari interessi e passione per la poesia non potessero reperire e leggere *anche* copie scritte dopo aver assistito alla rappresentazione; ma fenomeni peculiari come il confronto intertestuale tra opere poetiche e l’interpretazione concettuale presuppongono destinatari e modalità di fruizione propri e specifici. Insomma un poeta tragico come Sofocle compone una tragedia per il grande pubblico del teatro e per aggiudicarsi il primo premio al concorso delle Dionisie, ma scrive dei versi per essere letto da Eschilo ed Euripide, e attraverso i discorsi dei suoi personaggi e i canti del coro riflette dialogando con Protagora e Pericle. Spettatori a teatro, poeti ‘colleghi’ addetti ai lavori, e intellettuali dell’Atene di V secolo rappresentano tre dimensioni all’interno del pubblico che coesistono e che sono ognuna di per sé significativa a seconda della prospettiva con la quale si sceglie di leggere una tragedia.

Si è discusso finora il tema delle relazioni intertestuali in rapporto ai ‘colleghi’ drammaturghi, ma il dialogo dei tragici si svolge naturalmente in un panorama ben più ampio che coinvolge tutta la tradizione poetica precedente, dalla quale il dramma ateniese fiorisce anzi come the «final hybrid flower»⁶⁷. Gli interlocutori principali – e ineludibili – di questo colloquio sono la poesia lirica e l’epica⁶⁸. Ed è sulla relazione tra *epos* e tragedia che si tratterà nei prossimi paragrafi. Dopo quanto si è illustrato finora risulta però chiaro che, soprattutto a livello autoriale, tale colloquio è anche e soprattutto un dialogo tra ‘testi’, e che pertanto – ritornando alla premessa iniziale da

⁶⁵ Franco 1988, p. 218.

⁶⁶ Franco 1988, p. 218, n. 30. Cfr. ancora Citti 1994, p. 163: «il rapporto tra Eschilo e il suo ipotesto sarà stato peraltro recepito in maniera diversa a seconda della formazione letteraria del pubblico. Si ha in questo caso il fenomeno dei “cerchi di competenza” che hanno al centro il poeta stesso, depositario del rapporto privilegiato con l’ipotesto: in essi la coscienza del fenomeno intertestuale e della profondità dell’eco e del significato stesso della dizione poetica vanno degradando con il degradare della competenza».

⁶⁷ Herington 1985, p. IX.

⁶⁸ Gli studi sul rapporto della tragedia con i generi della lirica ha visto un incremento considerevole negli ultimi decenni, si vedano innanzitutto le monografie di Herington 1985, Bagordo 2003, Swift 2010, Rodighiero 2012; cfr. anche Hutchinson 2001, pp. 427-39 e la voce «Lyric Poetry and Tragedy» in *The Encyclopedia of Greek Tragedy II* (F. Budelmann).

cui si era partiti – è legittimo indagare la poesia sofoclea in relazione all'*Iliade* e all'*Odissea*, al *corpus* dei poemi esiodei, nonché dei frammenti ciclici, nella loro dimensione di opere dalla fisionomia testuale consolidata e stabile, quali ancora oggi le possediamo.

2. *Epos* e Tragedia

2.1 Mito e saga eroica

Il legame ideale e concreto che unisce l'*epos* alla tragedia era un dato ampiamente acquisito presso gli antichi e ribadito dalla critica moderna. Il primo e più chiaro elemento che collega la tragedia all'epica è il mito, in particolare la materia mitica della saga eroica¹. Non a caso è su questo fondamento che si basa l'autorevole definizione del dramma ateniese di Wilamowitz come 'episodio in sé concluso della saga eroica': «eine attische tragödie ist ein in sich abgeschlossenes stück der heldensage»². Il contenuto tematico e narrativo della tragedia, infatti, appartiene sempre di norma a un ciclo epico-eroico: i più ricorrenti sono il ciclo di Troia, di Tebe, degli Atridi, degli Argonauti, degli Etoli, di Eracle, di Perseo, di Teseo. Tra i drammi pervenuti di Eschilo, Sofocle ed Euripide sono la saga troiana e quella tebana ad essere rappresentate con più frequenza³, e in generale è rarissimo che le tragedie non siano incentrate su una materia mitica tradizionale già oggetto dell'epica: tra le eccezioni sono da annoverare la *Presa di Mileto* e le *Fenicie* di Frinico, le *Etnee*, i *Persiani*, e il *Glauco Marino* di Eschilo, l'*Archelao* di Euripide, e l'*Anteo* di Agatone⁴. Come nota Aristotele – che menziona i casi di Alcmeone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste e Telefo, caratterizzati da incesti, matricidi, parricidi e figlicidi – l'attenzione dei tragici si focalizza però soprattutto sulle vicende di non molte casate caratterizzate da

¹ Herington 1985, pp. 64-7 rileva come l'ovvietà del legame mitico tra la tragedia e la tradizione poetica precedente, in particolare epica, abbia condotto gli studiosi moderni a trascurare tale fattore fondamentale nelle considerazioni sull'origine del dramma. Sulla drammatizzazione del mito nella tragedia e in generale sui rapporti tra la saga eroica e il dramma vd. Schmid – Stählin 1934, pp. 86-115, Herington 1985, pp. 133-50, Burian 1997, Anderson 2005, Seidensticker 2005, Sommerstein 2005, Alaux 2011, Buxton 2013, pp. 121-240. Rispetto all'utilizzo del mito nei tre tragici maggiori vd. in particolare Deforge 1986 (Eschilo), Jouanna 2007, pp. 609-76 (Sofocle), Jouan 1966 e Wright 2017 (Euripide).

² Wilamowitz 1889, p. 107: «eine attische tragödie ist ein in sich abgeschlossenes stück der heldensage, poetisch bearbeitet in erhabenem stile für die darstellung durch einen attischen bürgerchor und zwei bis drei schauspieler, und bestimmt als teil des öffentlichen gottesdienstes im heiligtume des Dionysos aufgeführt zu werden». La definizione di Wilamowitz riprende la celebre definizione aristotelica della tragedia (*Poet.* 49b24-26), integrandola secondo la prospettiva storico-filologica wilamowitziana, su cui vd. Ugolini 2013, pp. 22-8.

³ Cfr. Schmid – Stählin 1934, p. 88: «Bei Aischylos, Sophokles und Euripides überwiegen die Sagen des troianischen Krieges und seiner Nachwirkungen, demnächst stehen die des thebanischen Kreises und der Tantaliden». Delle 33 tragedie pervenute quasi la metà, 15 drammi, sono di materia troiana, cfr. Ambühl 2010 e vd. Anderson 1997, p. 105. Per uno studio dettagliato e complessivo sulla drammatizzazione dei poemi appartenenti al ciclo epico nella tragedia, con particolare attenzione ai drammi pervenuti frammentariamente vd. Sommerstein 2015, il quale rileva come l'interesse nei poemi ciclici sembra iniziare con la figura di Eschilo (p. 462, n. 7): «such evidence as we have suggests that it was Aeschylus who first exploited the Cycle on a large scale as a source of tragic plots. Of some twenty-five surviving titles of plays by his predecessors and contemporaries (Thespiis, Choerilus, Phrynichus and his son Polyphrasmon, Pratinas and his son Aristias) none indicates a Cyclic source, though one fragment of Phrynichus (*TrGF* F 13) does show that he wrote a play based on an episode (that of Troilus) from the *Cypria*».

⁴ Cfr. Sommerstein 2005, p. 163: «myth was the basis of well over 99 percent of all the tragedies that were written – and often the same stories were returned to, over and over again», e vd. anche Herington 1985, p. 129.

profondi dissidi inter-familiari, infrazioni di tabù universali e delitti tra consanguinei particolarmente efferati⁵.

2.2 Il narratore e il contesto performativo

Ulteriori caratteristiche che accomunano l'epica alla tragedia, distinguendo entrambe invece dalla lirica arcaica, riguardano in generale la voce narrante e la relazione con il contesto performativo e con il pubblico. Nell'*epos*, di norma, il poeta non nomina mai sé stesso, né si indirizza espressamente ad un tipo di pubblico specifico. L'autorevolezza di cui è investito è quella che elargiscono le Muse ed egli racconta gli eventi della saga eroica in modo oggettivo e spassionato⁶. Ben diversa la situazione della lirica: qui la personalità del poeta emerge in maniera spesso distintiva, e il luogo specifico del contesto performativo è dirimente rispetto alle tematiche e al significato del componimento poetico, oltre ad essere fondamentali le aspettative, e la eventuale committenza, dell'uditorio, che è costituito sempre da un pubblico determinato e legato alla situazione extra-poetica (eteria, tiaso, simposio, festa o rito religioso)⁷. La tragedia sotto questi aspetti è in stretta correlazione con l'epica: la medesima autorità del mito è quella che implicitamente garantisce il valore della rappresentazione drammatica; e la voce del tragediografo è completamente assente, celata in un'anonimia ancora maggiore rispetto a quella del cantore epico nella misura in cui scompare nel dramma anche la voce narrante onnisciente dell'*epos*. Inoltre, benché la tragedia sia inserita in un contesto sacrale e festivo e rifletta inevitabilmente anche la realtà storico-sociale dell'Atene del V secolo, non vi è però un'influenza determinante del luogo e del contesto extra-poetico che informa a priori il contenuto e il significato del singolo dramma. Anzi, proprio la drammatizzazione di episodi della saga eroica consente, come avviene nel racconto epico, che il mito acquisti un valore paradigmatico universale, che non è vincolato all'*hic et nunc* della *performance* o una situazione storico-sociale e religiosa determinata.

2.3 *Epos* ciclico, Omero e Tragedia

⁵ *Poet.* 1453a17-22: νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέονα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι, cfr. Burian 1997 e Anderson 2005, pp. 124-5, 130; per una casistica delle varie tipologie di conflitti e delitti inter-familiari nella tragedia vd. Schmid – Stählin 1934, pp. 90-3 e in generale Belfiore 2000. In queste pagine introduttive sulla relazione tra epica e tragedia ritorna costantemente il nome di Aristotele. Questo perché, come nota Herington, Omero è il modello della tragedia indiscutibile per il filosofo (Herington 1985, p. 135): «for almost every other aspect of their art that mattered in his eyes Homer – and no other poet known to him whatever – was their model».

⁶ Cfr. Graziosi – Haubold 2009, p. 98: «with the exception of the *Works and Days* and the *Homeric Hymn to Apollo* [...] the poet never specifies a preferred audience in extant epic».

⁷ Cfr. Graziosi – Haubold 2009, pp. 100-1: «In general, lyric poems display a greater variety of language, metre, tone and content than epic poetry. The personality of the poet and the addressee, the place of composition and the occasion for the performance are often explicitly evoked and have a direct impact on the form and content of the poems: we are meant to imagine that lyric poems are tailored to specific situations, whereas epic does not usually specify a privileged audience». È inoltre significativo che nella lirica il mito, quando sia presente, assume spesso la forma della *gnome*, ed è sempre interpretato come *exemplum* proiettato verso le circostanze presenti, che accomunano il poeta e il suo uditorio. Rispetto alla mancanza di una definizione precisa dell'uditorio, sulla scia dell'epica, la tragedia è preceduta dall'esperienza dell'epica-lirica di Stesicoro.

Da un punto di visto del materiale poetico la tragedia si fonda dunque sui cicli narrativi della saga eroica. Rispetto ad Omero, tuttavia, è molto raro che gli episodi specifici che costituiscono la trama dell'*Iliade* e dell'*Odissea* vengano fatti oggetto di una rappresentazione drammatica⁸. Sono cioè di norma i poemi ciclici a costituire lo sfondo delle vicende del dramma, non i due poemi omerici: una materia spesso attigua, soprattutto nel caso degli episodi appartenenti al ciclo troiano antecedenti e successivi all'*Iliade*, ma mai completamente coincidente con l'ordito dei due poemi di Omero⁹. La totalità di queste epiche non ci è però pervenuta, se non in frammenti assai esigui, mentre le trame generali e gli episodi principali sono ricostruibili sulla base di compendi molto più tardi, di Proclo e dello pseudo-Apollodoro¹⁰. Se dunque è possibile sulla scorta della conoscenza di base del *plot* stabilire in quali casi un dramma si fondasse sulla materia ciclica, molto più arduo, se non impossibile, è invece valutare il debito letterario e poetico della tragedia con l'*epos* ciclico. Considerata la mancanza di corrispondenza tematica tra il dramma e i due poemi omerici, si potrebbe di primo acchito ritenere secondaria l'importanza dell'*epos* omerico in relazione alla tragedia. A partire dall'antichità, tuttavia, a cominciare dai giudizi platonici ed aristotelici e fino alla critica odierna, è proprio la poesia di Omero a costituire il modello e il termine di paragone costante per i tragici. Questa preminenza omerica si spiega, infatti, non appena dal mero contenuto si passino a considerare altri elementi fondamentali: la strutturazione della materia, temi e motivi, la tecnica narrativa, la caratterizzazione dei personaggi, la funzione estetica di intrattenimento, la riflessione sui valori etico-morali, la profondità e la complessità della visione esistenziale, il messaggio paradigmatico e paideutico¹¹.

2.4 La materia e i motivi narrativi: serietà, organicità, unitarietà e concentrazione tematica

Nella riflessione aristotelica sull'«oggetto» dell'imitazione poetica, i due poemi omerici vengono considerati come corrispondenti rispetto alla tragedia. Il dato analizzato da Aristotele è quello della «serietà», o meno, dei caratteri che agiscono

⁸ Un caso eccezionale sembra essere quello di due trilogie perdute di Eschilo che drammatizzano gli stessi avvenimenti dei due poemi omerici, quasi a rivaleggiare con Omero nella riproposizione di un'*Iliade* (*Mirmidoni*, *Nereidi*, *Frigi*, seguiti forse dal dramma satiresco *Thalamopoioi*) e di un'*Odissea* (*Pshychagogoi*, *Penelope*, *Ostologoi* e il dramma satiresco *Circe*) tragiche. Sulla trilogia di Achille vd. Michelakis 2002, pp. 22-57; sulla trilogia odissiacca vd. Mette 1963, pp. 127-30, oltre che per entrambe Sommerstein 2008 *ad locc.* Sofocle sembra aver portato in scena episodi odissiaci nei drammi perduti *Nausicaa*, *Feaci*, e *Niptra*, ma l'ignoranza pressoché totale delle trame che vi erano trattate impone grande cautela, cfr. Sommerstein 2015, pp. 461-2. L'unica altra tragedia incentrata su un episodio omerico, è il *Reso* pseudoeuripideo, che drammatizza la vicenda della Dolonia, su cui vd. Liapis 2012, Fries 2014 e Liapis 2017.

⁹ Cfr. Rodighiero 2013, p. 117: «per lo più le storie drammatizzate si possono non tanto perfettamente sovrapporre, quanto piuttosto accostare per contiguità e continuità narrativa al mondo omerico».

¹⁰ Sui poemi del ciclo in generale vd. Fantuzzi – Tsagalis 2015.

¹¹ Sulla base di alcuni di questi paralleli che verranno ora passati in rassegna J. Herington arriva a ipotizzare che i tragediografi abbiano consapevolmente applicato le tecniche narrative omeriche ai poemi ciclici, cfr. Herington 1985, p. 135: «the early tragedians seem to have proceeded somewhat as we have already seen them proceed in the matters of meter and dialect. They *mixed*; they applied the techniques that they had learned from the Homeric epic to the story material they found in the cyclic epic», domandandosi se il grande innovatore possa essere stato Eschilo, il quale per primo avrebbe voluto «to rival or replace the entire corpus of cyclic epic, using a combination of the Homeric techniques with the new visual and musical resources of tragedy?» (*ibid.*, p. 135).

(*Poet.* 1448a1-4): così come Omero fu il massimo poeta nel genere serio, ma introdusse anche il comico, l'*Iliade* e l'*Odissea* costituiscono il prodromo della tragedia, mentre il *Margite* rappresenta l'archetipo della commedia (*Poet.* 1448b34-49a2). L'imitazione di personaggi seri, a indicare la gravità del soggetto trattato, è evidentemente estendibile anche a molti altri poemi epici perduti, ma che Aristotele era ancora in grado di leggere. Il fatto che il filosofo sotto questo aspetto restringa il paragone al solo *epos* omerico, se da un lato rispecchia la predilezione più volte ribadita nella *Poetica* per l'arte di Omero, dall'altro sembra evidenziare indirettamente una qualità più profondamente seria e tragica nell'*Iliade* e nell'*Odissea* rispetto all'*epos* ciclico.

Per quanto concerne l'architettura narrativa, la definizione di Aristotele del dramma come «imitazione di un'azione seria in sé compiuta, avente una certa grandezza» (*Poet.* 1449b24-25 μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης) – ricalcata nell'«abgeschlossenes Stück» di Wilamowitz – mette invece in luce un primo effettivo parallelo con Omero: la struttura chiusa dell'opera, che prevede un inizio e una conclusione, secondo un impianto organico e unitario. Naturalmente con la differenza che il μέγεθος, la durata e l'estensione della narrazione epica, è assai maggiore che nella tragedia, oltre al fatto che l'*epos* consente di seguire parallelamente vicende differenti e di riprendere i fili del racconto a distanza. La tragedia è invece vincolata alla rappresentazione continua di un singolo evento, agito sulla scena dagli attori, e nel caso di accadimenti passati o avvenimenti fuori scena deve ricorrere rispettivamente alla narrazione retrospettiva e ai discorsi dei messaggeri (*Poet.* 1459b17-30).

Una tragedia rappresenta inoltre solo un episodio selezionato dal poeta all'interno della saga, un particolare e significativo segmento narrativo, che espanso attraverso la drammatizzazione consente di esplorare in profondità le azioni e i sentimenti cruciali dei protagonisti. Questa medesima concentrazione narrativa su personaggi ed avvenimenti critici della vicenda mitica caratterizza però già l'*Iliade* e l'*Odissea*, come sottolinea Aristotele nella *Poetica* a più riprese a proposito della coesione strutturale dei poemi (*Poet.* 1451a16-35, 1459a30-b7, 1462b3-11): in questo Omero si distingue mirabilmente rispetto agli altri poeti ciclici – che raccontano in sequenza episodi molteplici, slegati e privi di un focus unitario – concentrandosi su alcuni momenti salienti della guerra troiana e della parabola di Achille, e delle peregrinazioni e del ritorno di Odisseo – e in questo modo anticipando la tragedia¹².

Dal punto di vista strutturale della materia e dell'intreccio, inoltre, i due poemi omerici rappresentano il modello di numerosi *story-patterns* e motivi narrativi che affondano le radici nell'immenso bacino di temi e *topoi* tradizionali. Ad un primo livello la macro-struttura complessiva dell'*Iliade* come poema bellico e dell'*Odissea* quale epopea del ritorno forniscono i due prototipi narrativi della guerra e dell'assedio da una parte, e del *nostos* dall'altra, che si ritrovano alla base di molteplici tragedie. Ma in Omero la ricchezza tematica presenta una gamma amplissima, che quasi sempre funge da prototipo per una serie di motivi strutturali che ricorrono più frequentemente nei drammi, tra i quali si possono annoverare quelli dell'agone verbale, della

¹² Cfr. Graziosi – Haubold 2005, p. 38: «If Hesiodic poetry gives a general account of the history of the cosmos from its origins to the present day, the poems attributed to Homer 'zoom in' and explore in detail crucial moments within that history», e vd. anche Herington 1985, p. 135. Sotto questo aspetto risulta emblematico come Aristotele, sulla base della condensazione tematica dei poemi omerici di contro all'assemblaggio di episodi plurimi nei poemi ciclici, sostenga che dall'*Iliade* e dall'*Odissea* sia possibile trarre una o al massimo due tragedie, mentre dalle *Ciprie* o dalla *Piccola Iliade* se ne possano ricavare molte (*Poet.* 1459b4-7).

persuasione, del lamento funebre, della supplica, della vendetta, dell'inganno, della comprensione tardiva, del riconoscimento, del rovesciamento inaspettato della sorte, dell'errore e della conseguente peripezia.

2.5 Tecnica drammatica ed etopea

Anche rispetto alla tecnica drammatica Omero rappresenta il modello. La tragedia – con l'esclusione degli stasimi corali – è interamente composta attraverso la successione di dialoghi, di innumerevoli battute scambiate tra i personaggi sulla scena. Questo carattere mimetico e drammatico è però già fondamentale nei poemi omerici, che per metà sono costituiti di scene dialogiche. Pertanto Platone può arrivare a sostenere che se si elimina la componente diegetica in Omero – i raccordi connettivi del narratore tra i discorsi dei personaggi – ciò che resta sono solo i dialoghi tra i protagonisti, ossia si ha una tragedia (*Resp.* 392e-394c). E Aristotele definisce la tecnica imitativa dei poemi omerici come μιμήσεις δραματικάς (*Poet.* 1448b35-6). Questa dimensione dialogica è naturalmente 'agita' nella tragedia dagli attori nella finzione scenica, i quali incarnano i personaggi.

Anche sotto questo punto di vista, è istituibile però un parallelo con le recitazioni rapsodiche: come testimonia la figura di Ione nell'omonimo dialogo platonico, i rapsodi non si limitavano a declamare le sezioni in *oratio recta* ma attraverso la modulazione della voce, l'espressione delle emozioni, la postura e i gesti si comportavano come dei proto-attori, entrando per così dire nella parte del singolo personaggio (*Ion* 535b1-5)¹³. Con il dramma naturalmente il carattere dialogico viene sviluppato e intensificato fino ai massimi livelli, trovando la sua espressione culminante nel confronto serrato delle sticomitie. Infine andrà ricordato sulla scorta di Aristotele (*Poet.* 1460a5-11) che i poeti ciclici utilizzano in misura consistentemente minore il dialogo tra i protagonisti rispetto ai due poemi omerici, che sotto questo aspetto costituiscono dunque il precedente più diretto della tragedia¹⁴.

Ma ancora più che nella dimensione drammatica di per sé, il modello omerico agisce nella funzione che i discorsi hanno nel plasmare i caratteri dei personaggi. È infatti attraverso il dialogo che l'*ethos* dei caratteri prende forma in Omero, e che mediante uno spettro variegatissimo di tonalità e sfumature viene illustrata la molteplicità delle passioni e dei moti dell'animo umano¹⁵. È ancora Aristotele a sottolineare la grande qualità drammatica e la proprietà fortemente caratterizzante dei discorsi nei poemi omerici (*Poet.* 1448b34-36, 1460a5-11); ma è forse un altro filosofo, Democrito, a cogliere ancora meglio come Omero, evidentemente in possesso di una natura divina, attraverso una poesia dotata di infinita poliedricità sia riuscito in

¹³ Socrate stesso nel dialogo nomina insieme rapsodi e attori, elogiandoli ironicamente per sapienza: ἀλλὰ σοφοὶ μὲν πού ἐστε ὑμεῖς οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ ὑποκριταὶ καὶ ὧν ὑμεῖς ἄδετε τὰ ποιήματα (*Ion* 532d6-7). L'attorialità dei rapsodi è messa in luce anche dalla foggia del vestiario sontuoso e vistoso (*Ion* 530b6-8, 535d2-5), dalla piattaforma dalla quale recitano (*Ion* 535e2), e dal largo pubblico che assiste alla *performance* nei *festivals* (*Ion* 535d4-5); ed è comprovata anche da Aristot. *Poet.* 62a6-7 e *Rhet.* 1403b20-4, cfr. Herington 1985, pp. 11-15. Lo stesso effetto prodotto nella declamazione dalla cadenza ritmica dell'esametro, distante dall'inflessione normale del parlato, non doveva d'altronde essere molto dissimile dalla resa recitativa delle sezioni dialogiche del dramma.

¹⁴ Cfr. Griffin 1977, pp. 49-50, Herington 1985, p. 267, n. 43. Le sezioni dialogiche sono d'altronde molto minori anche in Esiodo rispetto ad Omero.

¹⁵ Cfr. Di Benedetto 1994, p. VIII: «C'è in Omero una prodigiosa capacità narrativa a livello fattuale, fin nelle più intime pieghe di ciò che è percepibile e raccontabile»; Richardson 1992, p. 40: «the use of epic narrative mode gave Homer a wider scope, which enabled him to become the supreme "master of fiction"».

una creazione artistica così complessa e straordinaria, realizzando un vero e proprio ‘universo’ morale e immaginativo: Ὅμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτῆνατο παντοίων (68 F B 21 D.-K.). Questa eccezionale capacità descrittiva dei caratteri attraverso i discorsi che essi pronunciano dispiegata da Omero viene ripresa dai poeti tragici, e sottoposta a un ulteriore affinamento nel delineare la personalità dei personaggi e nell’approfondirne la psicologia¹⁶. L’elaborata caratterizzazione dell’*ethos* è inoltre ciò che consente, tanto in Omero quanto nella tragedia, l’espressione dei sentimenti; ed è attraverso l’immedesimazione dell’uditorio e degli spettatori in queste emozioni provate dai personaggi che sia la poesia omerica che il dramma commuovono, producendo nello stesso tempo un intenso piacere emozionale e intellettuale¹⁷.

2.6 Profondità concettuale e funzione paideutica

Accanto, e spesso in stretta correlazione con l’*ethos* dei caratteri, Omero presenta costantemente attraverso i suoi personaggi una serie di concezioni etico-morali e di prospettive esistenziali sulla vita umana. Questa funzione della poesia è quanto Aristotele identifica con la categoria della *dianoia*, il ‘pensiero’, ciò attraverso cui i personaggi formulano un giudizio, dimostrano un punto di vista, persuadono l’interlocutore, esprimono un’idea universale (*Poet.* 1450a 6-7, 1450b4-12; 1456a34-b8): a giudizio del filosofo, anche per quanto concerne la *dianoia*, Omero ha superato tutti gli altri poeti (*Poet.* 1459b16). Questa tensione etica e questa profondità di visione rappresentano nuovamente il modello per l’indagine sui valori della società e sulla condizione dell’uomo all’interno del mondo che diviene centrale nella riflessione tragica¹⁸.

¹⁶ Cfr. Schmid – Stählin 1934, pp. 97-8: «Homers glänzende Charakterisierungskunst leuchtete ihnen hier voran, und die Neugestaltungen der zwei älteren Tragiker in dem knappere und plastischere Formen fordernden Drama sind des großen Vorbildes nicht unwürdig»; in maniera risoluta ed efficace si esprime a riguardo Scodel 2010, p. 11: «Tragedies only rarely took their plots directly from the *Iliad* or *Odyssey*, but the epics taught the tragedies how to create characters and how to attain emotional effects; the audiences at rhapsodic performances, like those at tragedies, cried», cfr. anche Herington 1985, p. 69.

¹⁷ Cfr. Easterling 1997, p. 24: «from Homeric poetry onwards it had been well understood by audiences that the heroes could serve as paradigms for *anyone* to identify with». L’immedesimazione nei personaggi, che consente di provare gioia e dolore, paura e pietà per azioni altrui come se fossero proprie è teorizzata per la prima volta come proprietà intrinseca e specifica della poesia da Gorgia, cfr. *Hel.* 8-10, 82 B 9 11 D.-K., e sarà ripresa dalla speculazione di Platone (cfr. il potere psicagogico della tragedia in *Resp.* 606b) e di Aristotele. Questo processo identificativo del pubblico è espresso vividamente anche da un frammento del poeta comico Timocle (fr. 6, 5-7 K.-A.); in generale vd. Havelock 1963, pp. 20-60, Lada 1996, e cfr. Griffin 1998, p. 55. Sul piacere come carattere peculiare della poesia da Omero a Aristotele cfr. Gentili 2006, pp. 68, 94ss., e Halliwell 2002, pp. 65-70, 177-206; sul valore intellettuale delle emozioni vd. Konstan 2001, pp. 1-26, Croally 2005, p. 60.

¹⁸ Le problematiche inerenti alcuni valori etico-morali cardine nel mondo omerico quali la sanzione e il riconoscimento sociale dello *status* dell’eroe, il desiderio dell’affermazione di sé in un contesto fortemente competitivo, la rivendicazione della ritorsione in caso di un’offesa subita, l’importanza di una giustizia distributiva e pragmatica nella soluzione dei conflitti, la capacità di riflessione e di moderazione, la responsabilità del singolo nei confronti della collettività dei *philoï*, i sentimenti altruistici e di affetto riservati ai propri cari, la pietà e la sepoltura per i morti – simboleggiati in alcuni termini pregnanti: *timé*, *hybris*, *nemesis*, *aidós*, *dike* – si ritrovano tutti nella tragedia, dove vengono nuovamente esplorati e problematizzati. Sulla relazione del dramma con l’etica omerica e in generale arcaica vd. Cairns 2005 e Cairns 2013c; in generale sui valori morali nel pensiero greco arcaico vd. la sintesi di Gill 1995 con ricca bibliografia.

Alla dimensione concettuale, che permea tanto l'epica omerica come il dramma, si collega, infine, un ultimo elemento che unisce i due generi poetici: la funzione paideutica. Attraverso la creazione di personaggi e di azioni paradigmatici della condizione umana Omero aveva fornito un modello etico e ideologico con cui interpretare la realtà. La visione omerica del mondo, con il progressivo affermarsi dell'autorità dell'*Iliade* e dell'*Odissea* che, come si è visto, diventano i capisaldi dell'educazione e della cultura a partire dalla seconda metà del VI secolo, possiede dunque una intrinseca valenza didattica. Essa si esplica di norma senza il ricorso a categorie etiche del pensiero astratto quali massime, insegnamenti o decaloghi, ma attraverso l'agire concreto dei personaggi nel corso di determinate situazioni, secondo una morale oggettiva, episodica, relativa, conflittuale e contraddittoria. La tragedia, recuperando la dimensione distanziata nel passato e autorevolmente valida del mito e la rappresentazione omerica di eroi dal comportamento e dal destino esemplare, eredita e sviluppa ulteriormente questa funzione paideutica dell'epica omerica¹⁹.

2.7 La 'ripresentificazione' del mito sulla scena: mimesi drammatica, re-interpretazione mitica, contesto storico-culturale del V secolo

Si è finora discusso di paralleli strutturali, contenutistici, funzionali e concettuali tra la tragedia e Omero, ma vi è una dimensione fondamentale che è stata per ora ignorata, e di cui si tratterà a breve: la componente epico-omerica della lingua tragica. Prima occorre però rilevare sinteticamente anche le differenze che, pur nella forte correlazione tra i due generi, intercorrono tra il dramma e l'*epos*.

Da un punto di vista tematico, si è già accennato a come la tragedia privilegi eventi a tinte fosche e traumatici, in particolare rispetto alla violazione di tabù collettivi e a casi di omicidi e di suicidi che avvengono all'interno di *clan* familiari caratterizzati nel mito da vicende particolarmente funeste. Come noto, l'*epos* sembra invece evitare di norma aspetti sconvolgenti e orrifici, ed episodi di violenza fraticida all'interno del medesimo *genos*. La predilezione per dissidi e uccisioni inter-familiari nel dramma è d'altronde da connettere a una caratteristica che contraddistingue in generale la tragedia, la tendenza all'estremizzazione: l'esacerbazione delle tensioni e dei conflitti conduce spesso all'annientamento fisico dei protagonisti, che viene spinto al limite nel caso di consanguinei.

La più importante differenza tra l'epica e la tragedia risiede però nel passaggio dalla narrazione diegetica, il racconto della voce narrante onnisciente ed esterna alle vicende di avvenimenti già accaduti nel passato mitico, alla rappresentazione e alla mimesi drammatica, in cui quei medesimi avvenimenti accadono nell'*hic et nunc*

¹⁹ Sulla funzione didattica della tragedia in stretta correlazione con l'epica omerica insiste particolarmente Havelock 1985, che definisce il dramma un «supplement to Homer» (pp. 63, 79), e ribadisce come (p. 79) «Greek drama is a disguised corpus of oral wisdom contained within a narrative matrix, the mythos which preserves it», cfr. anche Cerri 1992, p. 327, e Croally 2005. Sull'importanza del mantenimento del mito come soggetto con intento didattico, cfr. Canfora 2001, p. 133: «era una scelta consapevole, inerente alla funzione nel senso più ampio didattica del teatro tragico. Per un verso il pubblico si dispone ad una migliore comprensione proprio in virtù del dominio 'preventivo' che ha della materia: accoglie con piena comprensione e maggiore diletto trame già note. Per l'altro può essere più efficacemente ammaestrato appunto attraverso una materia che fa parte delle sue forme mentali (allo stesso modo della sacra rappresentazione intorno alla cattedrale nel Medioevo occidentale)». Sulla morale situazionale e concreta, direttamente 'vissuta' dai personaggi e non 'spiegata' attraverso un insegnamento astratto e concettuale in Omero vd. Havelock 1963, pp. 165-253 e Havelock 1985, pp. 90-108.

durante lo spettacolo teatrale sulla scena. Dalla dimensione di passato remoto, nel quale è invariabilmente distanziato nell'*epos*, il mito viene quindi 'ripresentificato' e personificato dagli attori, i quali assumono nella finzione scenica simboleggiata nella maschera l'identità degli eroi che ricompaiono di fronte agli spettatori in carne ed ossa²⁰. Gli eventi mitici rivissuti in diretta nella simulazione dello spazio e del tempo teatrale dovevano impressionare ed emozionare molto il pubblico, che si vedeva comparire davanti le figure venerande degli eroi, appartenenti alla storia sacra, e assisteva alle loro azioni e ai loro discorsi come se fossero vivi²¹. D'altro canto l'abolizione della distanza che, anche nei momenti dialogici in cui il cantore/rapsodo epico dava la parola ai singoli eroi, era comunque garantita dall'*epos*, consente un'immedesimazione nei personaggi agenti sulla scena e conseguentemente un coinvolgimento emotivo molto più intensi da parte degli spettatori.

La tragedia si differenzia ulteriormente dall'epica per altri tre elementi fondamentali, appartenenti ad altrettante forme d'arte, già elaborate nella cultura greca arcaica e nei generi poetico-musicali tradizionali, che ricongiuntisi nel dramma ne fanno un evento performativo poliedrico: la varietà metrica e ritmica, che consente ai personaggi di esprimersi su registri assai differenti, dal parlato al recitativo al canto; la musica, che doveva avere una funzione emozionale molto potente, soprattutto nei corali e nelle monodie; la danza, che ritmava e informava i canti del coro. A queste vanno inoltre aggiunte quelle caratteristiche peculiari del genere teatrale, che conferiscono la spettacolarità tipica della rappresentazione drammatica: la scenografia, le maschere, i costumi e gli oggetti scenici²².

La drammatizzazione di singoli episodi cruciali della saga eroica presenta inoltre un'altra importante conseguenza: il drammaturgo deve inevitabilmente espandere gli avvenimenti narrati nell'epica, dilatandoli nei discorsi dei personaggi e dando forma alla trama attraverso la scrittura della sceneggiatura. Questo processo esige da un lato una forte capacità inventiva nell'attribuzione di innumerevoli battute ai protagonisti, dall'altro consente una notevole libertà creativa. Proprio la sceneggiatura, *in primis* la caratterizzazione dei personaggi, insieme alla scelta della disposizione della materia, della successione degli avvenimenti, dei protagonisti e dei personaggi minori è ciò che dà luogo a un ulteriore aspetto di fondamentale importanza che distingue il dramma dall'epica: l'interpretazione del mito. Ogni volta che una tragedia drammatizza un episodio della saga eroica vi è sempre una prospettiva con la

²⁰ Cfr. Lanza 1997, p. 80: «la tragedia infatti evoca in ogni caso il passato e lo ripresentifica nella rappresentazione drammatica»; di «*re-embodiment*» parla Buxton 2013, p. 121. Cfr. anche Cerri 1992, pp. 301-2: «travestendosi [l'attore], assume convenzionalmente l'identità del personaggio, parla ed agisce come se fosse lui, imita e simula come presente un'azione passata, dà vita ad una vera e propria finzione scenica. Il pubblico non si limita più ad ascoltare un racconto, ma assiste ormai ad uno spettacolo teatrale» e vd. anche Del Corno 1998, pp. 9-13, il quale rileva come (p. 12) «la trasformazione si manifesta già al livello linguistico nel sistema dei verbi: l'azione tragica si svolge al presente, mentre l'azione epica è narrata al passato».

²¹ Cfr. Del Corno 1998, p. 12: «grazie alla drammatizzazione del mito, l'immobilità dell'"accaduto" si trasforma nel sistema dinamico e dialettico dell'"accadere": e l'energia traumatica di questo processo dovette trasmettere un'emozione incomparabile agli spettatori della tragedia». Sul coinvolgimento emotivo e sulla sorpresa del pubblico vd. anche Herington 1985, p. 136: «for contemporaries it must have been dazzling enough, especially in the early years, when each Dionysia might reveal to the audience for the first time ever an Orestes, say, or a Memnon, or a Niobe, or an Oedipus, who was no longer a mere mechanical component in a famous story but who breathed, walked, and above all, spoke for himself».

²² Sulla musica nella tragedia vd. West 1992, pp. 350-5, Wilson 2005, Power 2012 (su Sofocle in particolare); sulla danza e sulla performance nel dramma vd. Halleran 2005; su metrica e ritmica e sugli elementi scenici e scenografici vd. rispettivamente le voci «Greek Meter and Rhythm» (L. Battezzato) e «Props» (C. Lusching) in *The Encyclopedia of Greek Tragedy* II, con ricca bibliografia.

quale gli eventi immutabili e ‘già scritti’ del mito sono ri-letti e re-interpretati. Sia il tragediografo che il pubblico conoscono perfettamente a priori la trama e l’esito della storia. L’architettura di fondo e la conclusione di ogni vicenda non sono modificabili, perché si tratta di episodi che sono di fatto ‘già accaduti’ nel passato mitico, ma che ‘riaccadono’ nel tempo alternativo della finzione teatrale²³. Ciò che ogni volta è nuovo e originale è però la modalità con cui essi sono portati in scena: il significato che si attribuisce agli eventi, la valutazione e il giudizio che i personaggi esprimono su di essi, le scelte, le motivazioni, le intenzioni, le emozioni e i valori che animano i protagonisti, le prospettive etiche e i dilemmi morali e religiosi che vengono esplorati, il rapporto con gli dei e con le circostanze del reale che viene inquisito. Ed è proprio la dialettica tra l’inalterabilità necessaria del mito e la novità della sua interpretazione e del messaggio che il tragediografo ne trae a costituire la dinamica propria del teatro tragico. Come scrive Diego Lanza «il mito non è ciò che serve a spiegare, ma è ciò che deve essere spiegato»²⁴, e ogni tragedia ne è una difficile decifrazione, una nuova possibile e diversa spiegazione. Questa prerogativa del dramma, votata all’originalità ermeneutica, è d’altronde favorita – se non imposta – dal contesto agonistico della gara drammatica che ritorna annualmente durante il *festival* delle Grandi Dionisie e richiede, soprattutto nella sua funzione di spettacolare intrattenimento del pubblico, una costante novità. I soggetti portati in scena sono infatti sempre i medesimi, come dimostrano molti titoli di drammi ricorrenti testimoniati nel *corpus* complessivo della poesia tragica: *Edipo*, *Tieste*, *Medea*, *Alcmeone*, *Filottete*, *Telefo*, *Alcmena*, *Issione*, *Oreste* sono tutte tragedie che vantano almeno dalle 5 alle 8 attestazioni²⁵, e i casi della duplice messa in scena dell’*Ippolito* di Euripide, e dell’*Edipo Re* e dell’*Edipo a Colono* di Sofocle dimostrano come fosse possibile che il medesimo tragediografo tornasse a rappresentare un soggetto già esplorato in precedenza. In questo senso P. Burian arriva a parlare del genere tragico come ‘intrinsecamente intertestuale’²⁶, e sottolinea l’importanza decisiva delle aspettative del pubblico, forte non solo della conoscenza pregressa del mito, ma anche di molteplici versioni teatrali del medesimo mito andate in scena precedentemente²⁷.

²³ In questa tensione paradossale tra evento mitico già ‘avvenuto’ e ‘deciso’ a priori, e apparente accadere reale delle ‘decisioni’ dell’eroe tragico durante la finzione creata dal tempo scenico, D. Del Corno vede inoltre simboleggiata una delle riflessioni di fondo della speculazione tragica, la dialettica tra libertà e necessità: «l’accaduto viene confutato dalla riattualizzazione del suo accadere, e tuttavia questo accadere non può che essere identico all’accaduto. Ma l’assurdo implicito in questa sfida si risolve in un livello superiore di consapevolezza, che nella forma della tragedia individua un modello fondamentale per l’interpretazione della condizione umana – l’idea del “tragico” come conflitto inconciliabile tra libertà e necessità. Nel presente della mimesi teatrale l’evento mitico si configura come l’oggetto di una decisione della volontà umana; ma questa immagine è illusoria – è essa stessa un inganno. L’eroe tragico decide “liberamente” la sorte che gli è “necessariamente” assegnata dal mito» (Del Corno 1998, pp. 14-5).

²⁴ Lanza 1997, p. 84; e cfr. anche Wright 2017, pp. 471-2.

²⁵ Cfr. Burian 1997, p. 184, il quale rileva emblematicamente come dei tragici più antichi – Frinico, Pratina e Cherilo – tutti i titoli delle perdute tragedie si ritrovano nella produzione successiva.

²⁶ Burian 1997, p. 179: «If, from the point of view of its plots, Greek tragedy constitutes a grandiose set of variations on a relatively few legendary and formal themes, forever repeating but never the same, it follows that tragedy is not casually or occasionally intertextual, but always and inherently so».

²⁷ Burian 1997, p. 202: «And precisely because not only the bare outline, but also previous versions theatrical and otherwise are known to all or most of the audience, he can gauge his effects in relation to that knowledge, and to expectations based on it as to how the story will be told. It is in playing with these expectations that new emphases, new centres of gravity, new meanings can emerge from the old myths».

In parte collegato con la reinterpretazione del mito è poi un altro aspetto che caratterizza la tragedia in opposizione all'*epos*: il contesto storico-culturale dell'Atene del V secolo, e gli influssi che esso esercita nel dramma. Le nuove istituzioni giuridiche e democratiche e le pratiche collettive del voto, delle assemblee, dei processi, si insinuano affiorando spesso nella dimensione eroica del dramma, e riflettono la coscienza dei valori nuovi dell'Atene democratica, segnando quello che è stato definito come *moment tragique*. Il dibattito culturale contemporaneo della sofistica è anch'esso rispecchiato nella tragedia, soprattutto nell'influenza esercitata dalla retorica e dal pensiero e dal linguaggio astratti, che si ripercuotono principalmente nella contrapposizione antilogica tra i discorsi negli agoni e nelle sticomitie del dramma²⁸.

2.8 Conflitto, relativismo etico-morale, riflessione sulla sofferenza: eredità omeriche

La distanza che separa la tragedia da Omero è dunque un fattore presente su molteplici livelli ed ineludibile rispetto a un'interpretazione del dramma come genere performativo dalla specifica fisionomia drammatica, poetica e musicale e come espressione artistica radicata nel contesto storico e culturale ateniese del V secolo. Vi sono tuttavia dei legami di fondo che accomunano la tragedia all'*epos* omerico su un piano forse più profondo. Il riconoscimento dei quali dipende probabilmente dal modo in cui si legge, e si interpreta il significato dei due poemi omerici. Si possono, a titolo esemplificativo, passare brevemente in rassegna tre tematiche nelle quali si riconosce spesso uno scarto tra l'epica e il dramma, che a una lettura penetrante e non superficiale di Omero non appare tuttavia pienamente giustificato²⁹.

Due primi punti sono costituiti dal tema del conflitto e della morale relativistica. A partire da Hegel e da Goethe si è visto nella contrapposizione inconciliabile tra due opposte prospettive un tratto costitutivo essenziale della tragedia e del tragico³⁰. Il venir meno del narratore, che nell'epica ha funzione di regia nel connettere tra loro i discorsi, fa emergere invece nel modo più icastico l'antagonismo dei punti di vista dei personaggi, che sono sempre divergenti e molteplici. Il pubblico può dunque parteggiare per ognuno di essi, mentre il tragediografo non indica di norma la soluzione del conflitto e non fa trasparire in nessun modo il proprio giudizio, non schierandosi mai apertamente con uno dei contendenti³¹. Ciò che se ne deduce, è

²⁸ Sul peso delle tensioni storico-sociali e delle ideologie culturali e politiche dell'Atene contemporanea nella tragedia vd. Vernant – Vidal-Naquet 1972, Gould 1983, Goldhill 1986, Hall 1997, Croally 2005, e cfr. anche Budelmann 2000, pp. 5-6 e Rodighiero 2012, p. 10, n. 6 con bibliografia ulteriore.

²⁹ A questo proposito sono condivisibili le critiche che J. Griffin rivolge alle interpretazioni sociali e politiche della tragedia rispetto alle istituzioni democratiche ateniesi, soprattutto quando l'autore rileva come «it must be said that writers on tragedy who belong to this school tend to take a rather simple view of Homer» (Griffin 1998, p. 46).

³⁰ Sul concetto di 'tragico' nella tradizione filosofica moderna fino al '900, vd. Lanza 1976, Lanza 1996, pp. 469-99, e cfr. anche Rodighiero 2013 pp. 7-10.

³¹ Cfr. e.g. Segal 1985, p. 212: «When viewed in the perspective of the oral epic, tragedy shows a striking absence, the absence of the voice of the poet... this voice gives us the assurance of a coherent truth, sometimes complex, but at least unified by the single voice of the narrator... but in tragedy the poet is invisible. In the absence of such a unitary authoritative voice, truth is divided among several different voices, each with its portion of truth, its claim to justice and right»; Cerri 1992, p. 315: «scomparso il discorso *super partes* del poeta narrante, il dissenso tra i personaggi assume un tono più radicale, più esasperato, più cupo, appunto il tono della tragedia: ogni personaggio sviscera fino in fondo

dunque una lezione dominata da un relativismo etico-morale: una soluzione non si dà, né si può indicare con sicurezza una posizione preferibile, i problemi restano aperti e irrisolti, la conclusione è aporetica, e lo spettatore è lasciato senza risposte e nello sgomento³². Se la radicalità del conflitto è indubbiamente un aspetto saliente della tragedia, essa trova però il suo modello già in Omero, in particolare nell'*Iliade*, dove – per limitarsi a un solo esempio – l'intera vicenda è messa in moto dal dissidio tra Achille e Agamennone e la prospettiva di Achille ha un'assolutezza irriducibile, sorda a ogni tentativo di persuasione, che rappresenta infatti il paradigma di molti eroi tragici, soprattutto sofoclei, si pensi ad Antigone o Aiace. La tragedia, anche grazie alle possibilità consentite dall'espansione dei momenti dialogici di confronto, tende ad un'estremizzazione del tema del conflitto, che non è però in alcun modo un'innovazione del dramma, ma semmai un elemento di forte contiguità con l'*epos* omerico. Parimenti, la frantumazione delle prospettive etiche in una morale sempre parziale e relativa è già un elemento cruciale dell'etica omerica, dove i punti di vista sono sempre molteplici, e spesso divergenti, se non contraddittori, talvolta all'interno della visione del medesimo personaggio nel corso dei poemi: si pensi al problema della tensione tra la soddisfazione dell'orgoglio personale e l'affermazione del proprio interesse particolare che collide con il bene collettivo della comunità negli episodi del ritiro dalla battaglia di Achille e nel cieco insistere nell'assalto alle navi achee di Ettore, malgrado gli interventi di Nestore e l'ambasceria all'eroe nel primo caso, e i prudenti avvertimenti di Polidamante nel secondo; alla presa di coscienza della futilità e dell'insensatezza di ogni amor proprio e ogni risentimento di fronte all'evento tragico della morte della persona amata, ancora nella parabola iliadica di Achille; all'intelligenza pratica sempre adattabile e situazionale di Odisseo che permea l'*Odissea*; infine, alla contraddizione che Omero disvela sottesa alla stessa etica eroica, per la quale la gloria dell'eroe che vince l'oblio della morte implica necessariamente l'uccisione dell'altro, un paradosso costante che nel finale dell'*Iliade* si sconfessa annullandosi nel sentimento della pietà che vede la morte destino comune di tutti gli uomini affratellati nel segno della debolezza.

Un terzo punto è costituito da quello che viene considerato abitualmente uno slittamento di prospettiva: l'enfasi nell'epica omerica verterebbe sulla descrizione delle imprese memorabili dell'eroe, sul *kleos* cui egli aspira e che ottiene attraverso la *belle mort*; nella tragedia, invece, l'accento sarebbe posto sulle sofferenze dell'eroe, sullo scacco del destino che conduce alla catastrofe e, in alcuni casi, alla sua distruzione psicologica o fisica³³. Anche in questo caso, malgrado il dramma

il proprio punto di vista, rimanendo disperatamente chiuso ed ostile a quello dell'altro»; Cairns 2005, p. 306: «Tragedy is thus ethically polyphonic, and the dramatic context, the character's agenda, and the presentation of the character as a focus of sympathy or antipathy all matter in any interpretation of their values».

³² Cfr. Canfora 2001, p. 145: «il dramma è per sua natura una discussione aperta. L'autore non si identifica completamente con nessuno dei suoi personaggi... talora, quando non ricorra, per giungere ad una conclusione, all'intervento divino, si può dire che i dilemmi morali vengano piuttosto esasperati che risolti. Provvisorietà delle conclusioni e costante riapertura dei medesimi temi, in una discussione senza fine che ricomincia ad ogni nuova rappresentazione, sono i tratti peculiari della rappresentazione scenica, del dialogo».

³³ Cfr. Cerri 1992, p. 316: «l'accento si sposta dall'impresa gloriosa alla sventura, dagli ἔργα ai πάθη»; Lanza 1997, pp. 98-9: «l'eroe epico vive tutto nella sua gloria... la rappresentazione dell'eroe nella tragedia appare sotto un diverso segno: la sofferenza, la morte o il rischio della morte... se muore l'eroe tragico non muore sul campo di battaglia, nel nobile agone con un eroe più valente; la sua morte è dovuta per lo più a invidiose rivalità, al tradimento, quando non a un maligno equivoco; nessuno ne trae vantaggio durevole, fortuna o gloria»; Cingano 2006, p. 34: «il culmine della trattazione non sono

approfondisca l'analisi delle pene dell'eroe, in particolare in alcuni casi, come nel *Filottete*, dei suoi tormenti fisici, è innegabile come gli aspetti del dolore e della morte costituiscano prima che nella tragedia già in Omero il centro nevralgico e il vero tema di fondo della concezione dei poemi³⁴. Si potrà rilevare una preminenza, a volte esasperata, accordata nel dramma al motivo della sofferenza – anche in questo caso dovuta in parte alle esigenze strutturali del genere che impongono una maggiore essenzialità e concentrazione narrativa – nei confronti di altre tematiche, che appaiono marginali o che sono ignorate rispetto all'epica; ma la tragedia è erede principe di Omero proprio in questa meditazione sul destino sofferente dell'uomo e sulla sua finitudine.

2.9 La dimensione tragica in Omero

Come si è accennato il rapporto tra la poesia omerica e il dramma dipende in questo senso dall'interpretazione che si dà di Omero. Emerge cioè un tema che fa da contraltare a ogni ricerca consacrata all'analisi di elementi omerici nella tragedia: la presenza di motivi tragici nella poesia omerica. I due poemi si possono leggere come una riflessione sulla consapevolezza della forza, del conflitto e della guerra come parte integrante e normale della vita; sulla tensione tra passioni e desideri contrastanti e contraddittori, in un equilibrio instabile nelle relazioni tra gli uomini, dominato da dilemmi etico-morali, dove la giustizia e la saggezza emergono sempre come soluzioni ardue e precarie; sulla certezza del dolore, della sofferenza e della morte come consustanziali alla condizione umana; sulla pietà come risposta alla consapevolezza di tale inevitabile caducità e fragilità dell'uomo schiacciato da casualità ostili, indifferenti e imprevedibili che operano nel mondo; sulla presenza ineludibile e cogente degli dei e dell'*ἀνάγκη* del destino a inficiare la capacità decisionale e l'autodeterminazione dell'uomo; sui limiti e l'illusorietà della conoscenza umana rispetto a una realtà problematica, complessa, mai completamente e solo parzialmente intelligibile. Sono tutti elementi tragici: letto in questo modo Omero rappresenta una meditazione esistenziale che costituisce davvero l'archetipo della tragedia³⁵. Che il messaggio profondo di Omero e dei tragici, al di là delle differenze superficiali dovute al contesto storico-sociale e al genere poetico-performativo, fosse lo stesso trova forse la sua affermazione più evidente in Platone. Platone oppone una concezione del mondo e dell'uomo antitetica alla visione tragica, fondata su un ordine razionale e intelligibile del reale attraverso la ragione, e sulla giustizia, sul bene e sulla felicità come perseguibili attraverso la filosofia. La filosofia platonica nasce anzi come una sfida e come una risposta ambiziosa alla crisi paralizzante dichiarata dalla tragedia, affermando la possibilità dell'uomo di vincere le passioni distruttive che albergano nel suo animo grazie alla conoscenza e di fondare una comunità giusta e pacifica. Per Platone la visione del mondo problematica e da contrastare con forza espressa dalla

più le imprese gloriose dell'eroe, ma i suoi scacchi, le vicissitudini e sofferenze (*páthe*) che lo avvicinano alla condizione umana»; e vd. anche Else 1965, p. 65.

³⁴ Concisamente ma efficacemente, nella migliore tradizione 'spiegando Omero con Omero', scrive J. Griffin: «not only μάχην κυδιάνειραν but also πόλεμον δακρυόεντα: war in Homer brings tears as well as glory» (Griffin 1998, p. 46, n. 23).

³⁵ Tra i molti studi e saggi che considerano centrale la concezione tragica dell'esistenza e vedono in essa il messaggio più autentico della poesia omerica cfr. Weil 1940-1941, Bespaloff 1943, Griffin 1980, MacLeod 1982, Rutherford 1982, Gould 1983, Schein 1984, Vegetti 1989, pp. 13-35, Williams 1993, Di Benedetto 1994, Redfield 1994, Rinon 2008, Collobert 2011, Allen-Hornblower 2016, Bonazzi 2017, cap. 1.

tragedia è però proprio la stessa che si trova nella poesia omerica, e Omero infatti è legittimamente ed esemplarmente definito dal filosofo come «il primo maestro e la guida di tutti gli affascinanti poeti tragici»: γὰρ τῶν καλῶν ἀπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμῶν γενέσθαι (*Resp.* 595c2-3)³⁶.

Il giudizio platonico – di un filosofo, benché non estraneo alla seduzione della poesia³⁷ – illustra forse nel modo migliore come in questa lettura forte, filosofica, Omero e la tragedia presentano una vigorosa unità di fondo, che si esprime in questa profonda connotazione esistenziale, grazie alla rappresentazione di figure mitico-poetiche che rispecchiano in modo universale la condizione umana. Ma questo avviene, e sta qui la peculiarità e il fascino di entrambi i generi, attraverso lo strumento della poesia. E soprattutto grazie a una straordinaria inventiva creatrice che si sostanzia in un linguaggio poetico di grandissimo valore artistico. Ed è proprio in questo binomio eccezionale in cui la profondità del messaggio trova espressione in un linguaggio di rara potenza, chiarezza e bellezza che contraddistingue Omero e la tragedia, e che trova difficilmente il pari nelle opere di poesia di molte letterature³⁸. Si era lasciato in sospeso in precedenza il tema della dizione tragica in relazione alla lingua epico-omerica. È su di esso che ci si concentrerà nei prossimi paragrafi.

2.10 L'influsso della *langue* epica nella *lexis* tragica

Anche nel caso della *lexis*, così come per gli aspetti esaminati in merito alla materia eroica, alla concentrazione narrativa, all'importanza dei dialoghi e alla caratterizzazione dei personaggi, l'influsso dell'*epos* sui tragici è imponente. La lingua dell'epica costituisce una *Kunstsprache* che non fu mai parlata storicamente dai Greci, e che vede una mistione di forme dialettali a livello fonologico e morfologico, e di arcaismi lessicali conservati dalla tradizione poetica. Inoltre è intrinsecamente legata al ritmo uniforme del metro esametrico. In quanto lingua tradizionale si distingue profondamente per cadenza, registro, struttura e lessico dalla lingua d'uso comune, e la sua funzione specifica è quella di raccontare le storie della saga eroica, creando una distanza rispetto al presente del mondo quotidiano. Presenta cioè uno *status* e una codificazione che insieme al ritmo costante dell'esametro rendono immediatamente riconoscibile al pubblico come la lingua peculiare in cui recita il poeta epico e nella

³⁶ Il giudizio, come noto, è ripetuto da Platone a più riprese nel X libro della *Repubblica*, cfr. *Resp.* 598d9-e1 ἐπισκεπτέον τὴν τε τραγωδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς Ὅμηρον, *Resp.* 605c10-d4 οἱ γὰρ που βέλτιστοι ἡμῶν ἀκροώμενοι Ὀμήρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγωδοποιῶν μιμουμένου τινὰ τῶν ἡρώων ἐν πένθει ὄντα καὶ μακρὰν ῥῆσιν ἀποτείνοντα ἐν τοῖς ὀδυρμοῖς ἢ καὶ ἄδοντάς τε καὶ κοπτομένους, *Resp.* 607a2-3 Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν. Omero figura come massimo esponente della tragedia anche in *Theae.* 152e4-5: τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας, κωμωδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγωδίας δὲ Ὅμηρος. Sulla contrapposizione e sulla condanna platonica nei confronti di Omero e dei tragici vd. Croally 1994, pp. 3-6, Halliwell 1996, Halliwell 2002, pp. 72-117, Asmis 2015; in generale sul rapporto di Platone con la poesia vd. Moss 2007, Destrée – Hermann 2011, Denham 2012.

³⁷ Cfr. Murray 2000, p. XXIII: «certainly Plato writes about poetry like no other philosopher, before or since; for he is deeply imbued with poetry, and deeply attracted to it, yet determined to resist its spell. Hence the paradox that the most poetical of philosophers banished poetry from his ideal state».

³⁸ Cfr. Herington 1985, p. 67: «it seems that the Greek poets whose works were preserved in writing received the mythical world complete in all its major outlines from a remote preliterate past. Some of them contributed much to the organization and articulation of that world (the Cyclic poets; Hesiod); others succeeded in realizing certain of its characters and events with a clarity and force rare in the annals of any literature (Homer; and his followings, the Attic tragedians)»; Buxton 2013, p. 121: «In two genres, at least, Greek myth-telling achieved a profundity and power unsurpassed in the history of the human imagination: epic and tragedy», e vd. anche Gould 1983, p. 40.

quale si esprimono gli eroi³⁹. L'autorevolezza che la contraddistingue garantisce la veridicità del racconto, che è percepito come autentico dal pubblico. E a causa della tradizionalità e dell'autorità che le sono proprie, e che deve conservare, tende a rimanere inalterata e sempre identica a sé stessa⁴⁰. Anche la lingua della tragedia attica rappresenta una *Kunstsprache* fortemente formalizzata. Sebbene la base sia attica, in essa confluiscono elementi dorici, soprattutto nei canti del coro, negli amebici e nelle monodie, provenienti dalla tradizione della lirica corale, e una diffusa componente epico-ionica, prevalentemente omerica⁴¹. Quest'ultima è presente pervasivamente sia nelle sezioni parlate *in trimetris* che nei recitativi, oltre che nelle porzioni cantate *in lyricis*, secondo una tradizione che vedeva elementi epico-omerici parte integrante della dizione poetica già nei generi lirico-coralici⁴². Come nel caso dell'*epos*, si tratta dunque di una lingua artificiale dalla forte codificazione letteraria, assai distante sia dalla prosa che dall'attico quotidiano parlato dagli spettatori, come dimostra da un lato l'esclusione di termini e tratti linguistici colloquiali, prosastici o volgari, e dall'altro la parodia paratragica in Aristofane e nei poeti comici. La tradizione della *lexis* epica e lirica di cui si appropria in maniera originale conferiscono quindi al linguaggio tragico un registro sublime, consapevolmente elevato. La drammatizzazione di episodi del mito e della saga eroica, che vede sulla scena dialogare fra loro dei ed eroi, richiede infatti uno stile che garantisca un netto scarto dalla lingua d'uso comune. Come è stato messo in luce da P. Easterling, il primo e più efficace strumento con cui la tragedia ricrea la dimensione spazio-temporale del passato eroico del mito rievocandone immediatamente, e costantemente, l'atmosfera è proprio l'impiego di questa particolare dizione letteraria nella quale si esprimono gli eroi tragici⁴³. E la pervasiva componente epico-omerica all'interno della lingua tragica è quella che con maggiore consistenza e suggestione immerge il pubblico, che ha una familiarità intima con le recitazioni rapsodiche e con la *lexis* epica, nella realtà alternativa del mito.

L'eredità linguistica dell'epica e della lirica arcaica si esprime attraverso – e si somma a – una serie di caratteristiche più in generale peculiari della dizione poetica tradizionale conferendo alla tragedia un registro distintamente elevato: poetismi, arcaismi, sostantivi e aggettivi composti, neologismi, uso di lemmi con valore inusuale, ambiguo o violazione semantica, perifrasi, ampio spettro di figure retoriche

³⁹ Sulla lingua dell'*epos* come *lexis* dal codice idiomatizzato e marcato *ad hoc*, perfettamente adatto allo scopo precipuo di narrare storie eroiche e come tale decodificabile dal pubblico, dotata quindi di una precisa ed efficace economia comunicativa, vd. Foley 1999, pp. 21-4.

⁴⁰ Cfr. Graziosi – Haubold 2009, p. 99: «The traditional language of epic helps to explain the extraordinary authority of the genre: epic poets were not perceived to adapt their words to a particular story or context, let alone audience, and so they remained true to a widely shared vision of the epic world», e vd. anche Goldhill 1997, pp. 129-30.

⁴¹ Cfr. Palmer 1980, p. 130: «With tragedy we turn to a genre which reached its fullest flowering in Athens. Yet its composite origin is linguistically evident at first glance».

⁴² Nella lingua della tragedia, infatti, «of the poetical words Epic supplies the largest share, and this might well be increased if we knew more of the lost Epic sources» (Palmer 1980, p. 140), e «“traditional poetic idiom,” in the first instance, is the traditional idiom of epic poetry» (Silk 2010, p. 426). In generale sugli epicismi nella lirica vd. Silk 2010, pp. 426-31, il quale considera a ragione predominante l'elemento epico nella lingua della lirica elevata, cfr. p. 426: «virtually no choral lyric, in particular, is without an epic, or epic-related, element; and in choral lyric, above all, the “Doric” presence characteristically impinges as a stronger or weaker coloration (often largely a matter of superficial phonology) on an idiom shaped, more or less, in epic-related terms. At one extreme, then, the dialect is effectively an epic-based composite with (so to speak) a generalized Doric accent. This extreme is represented by much of the extant poetry of Stesichorus».

⁴³ Easterling 1997. Che i personaggi della saga eroica debbano esprimersi in un linguaggio elevato è d'altronde già ben consapevole Aristofane, il quale fa esporre tale concetto da Eschilo nelle *Rane* (v. 1060): κάλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι.

e di suono, costrutti sintattici e *ordo verborum* marcati, metafore, similitudini e immaginario poetico⁴⁴. A questa dimensione propriamente poetica della lingua va aggiunto poi l'ingresso di linguaggi settoriali specifici, appartenenti a domini culturali determinati, come nel caso del lessico religioso e rituale, oltre che innico e culturale, o specifici dell'*humus* sociale e intellettuale dell'Atene del V secolo, quali la lingua giudiziaria, oratoria e politica, e il linguaggio della retorica e della sofistica. La presenza di questi elementi che rinviano alla realtà contemporanea provoca spesso una tensione con il passato mitico rievocato dai tratti epico-omerici della lingua⁴⁵. Ciò che però caratterizza peculiarmente la tragedia rispetto alla tradizione precedente, oltre che la commistione eclettica di forme linguistiche provenienti da tradizioni poetiche e ambiti culturali diversi, è soprattutto, da un lato, l'elaborazione e la dignità espressiva, dall'altro la densità e la profondità semantica⁴⁶. Questa complessità della lingua riflette d'altronde sempre nella tragedia una complessità concettuale di fondo. Il livello di sublimità, espressività e pregnanza linguistica diverge inoltre sensibilmente a seconda delle partizioni strutturali del dramma: al vertice si situa indubbiamente il polo dei corali. È nei canti del coro, infatti, che di norma lo straniamento linguistico è più intenso, il vocabolario più poetico e aulico, l'intensità espressiva ed emozionale più marcata, l'immaginario metaforico più concettoso, le ambiguità semantiche e interpretative più ardue, la speculazione del pensiero più penetrante e spesso portatrice di una riflessione filosofica universale⁴⁷. È chiaro quindi che gli elementi epico-omerici della dizione tragica che contribuiscono a definirne il registro tradizionale ed alto, si inseriscono nello stesso tempo all'interno di una lingua caratterizzata da una notevole espressività, complessità, e tensione concettuale. In questo senso ogni 'ripresa' di materiale linguistico epico-omerico non rappresenta quasi mai soltanto un elemento di innalzamento stilistico, di puro *ornatus*, ma va considerata all'interno del singolo contesto poetico, e si rivela molto spesso portatrice anche di una funzione artistica ed espressiva precisa, spesso carica di un peso tematico e di senso consapevolmente ricercato dal tragediografo all'interno della sua più ampia ed articolata strategia compositiva. In questo senso, come si chiarirà nel corso dell'introduzione, la ricerca che qui viene offerta, relativa agli omerismi e agli epicismi presenti nei corali di Sofocle, non è limitata a un'analisi puramente linguistica e stilistica, ma è intimamente legata a uno studio letterario e poetico delle tragedie sofoclee prese in esame. Si è cioè cercato il più possibile di coniugare lo studio formale della lingua sofoclea con un'indagine anche tematica e concettuale. Prima di passare a questo punto ad esaminare la relazione tra Sofocle e Omero nella storia degli studi, si vuole chiudere questa sezione con una citazione di John Gould, che riassume bene

⁴⁴ La *σεμνότης* caratteristica del registro tragico è anch'essa riconosciuta già nelle *Rane* di Aristofane come un'invenzione di Eschilo, il quale per primo avrebbe «fatto torreggiare parole venerande» (v. 1004): ὁ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνά. In generale sulla lingua e sullo stile della tragedia vd. Clay 1958, Hoffmann – Debrunner – Scherer 1969, pp. 102-14, Palmer 1980, pp. 130-41, Segal 1981, capp. 1 e 7, Goldhill 1986, pp. 1-56, West 1990, pp. xxv-lviii, Silk 1996, Mastrorade 2002, pp. 81-96, Colvin 2007, pp. 57-8, Valakas 2007, Battezzato 2008, Rutherford 2010, Silk 2010, Rutherford 2012, Battezzato 2012, pp. 306-9, Kaczko 2016.

⁴⁵ Cfr. Goldhill 1997, p. 133: «If the Homeric texts turn tragedy towards the heroic past, the constant use of the language of contemporary institutions sites tragedy integrally within the polis». Sulla mistione di epicismi e 'modernismi' nella lingua tragica cfr. anche Silk 1996, p. 441. Questa considerazione della lingua è legata più in generale all'interpretazione della tragedia nel suo complesso come espressione storica del contesto sociale culturale e politico dell'Atene contemporanea.

⁴⁶ Cfr. Silk 1996, p. 459: «the language of tragedy is generally supposed (a) to be stylized and, specifically, elevated, and also (b) to be complex or intensified».

⁴⁷ Sull'elevazione stilistica nei corali vd. Silk 1996, p. 461, Hutchinson 2001, pp. 429-33 (soprattutto sull'impatto emozionale, di gran lungo maggiore rispetto ai generi corali della lirica).

e in uno stile limpido e penetrante il debito della tragedia nei confronti di Omero: «What I am suggesting is that, for the playwrights of the fifth century, there was everything to learn from the poetry of Homer. He was ‘the poet’, as perhaps only Shakespeare is for us, or as Dante was for Eliot, who had produced images of human experience that were true and right and timeless, in a variety of modes, and with a mastery and sophistication that were, for Aeschylus, Sophocles and Euripides, their education»⁴⁸.

⁴⁸ Gould 1983, p. 45.

3. Sofocle e Omero

De Sophocle Homeri discipulo è il lavoro che vorrei fare, ma una vita non basterebbe.

Eduard Fraenkel, *Due seminari romani*, 1977, p. 15.

3.1 Sofocle l'‘Omero tragico’: testimonianze antiche

La relazione tra Sofocle e Omero era avvertita come un *cliché* dalla critica letteraria antica e trova la sua espressione più eclatante nella sentenza di sapore epigrammatico dell'accademico Polemone: τὸν μὲν Ὅμηρον ἐπικὸν εἶναι Σοφοκλέα, τὸν δὲ Σοφοκλέα Ὅμηρον τραγικόν¹.

Per ripercorrere il *topos* dell'‘omericità’ di Sofocle, si possono passare in rassegna una serie di testimonianze significative che illustrano come l'*epos*, e Omero in particolare, fosse ritenuto un modello per il poeta tragico in termini sia di stile che di contenuti e di pensiero.

La più antica attestazione si trova nei *Memorabili* di Senofonte in cui l'ateo Aristodemo, interrogato da Socrate su quali siano gli uomini che egli ammira di più per sapienza (ἐπὶ σοφία), risponde enunciando un breve catalogo: ἐπὶ μὲν τοίνυν ἐπῶν ποιήσει Ὅμηρον ἔγωγε μάλιστα τεθαύμακα, ἐπὶ δὲ διθυράμβῳ Μελανιππίδην, ἐπὶ δὲ τραγωδίᾳ Σοφοκλέα, ἐπὶ δὲ ἀνδριαντοποιίᾳ Πολύκλειτον, ἐπὶ δὲ ζωγραφίᾳ Ζεῦξιν (I 4, 3 = *TrGF* IV T 146). Aristodemo mostra di non cogliere la provocazione di Socrate, per il quale la *sophia* è appannaggio esclusivo della divinità mentre all'uomo è concesso solo di praticare la *philosophia*, ed enumerando Omero, Melanippide, Sofocle, Policleto e Zeusi come i rappresentanti più significativi rispettivamente dell'epica, del ditirambo, della tragedia, della scultura e della pittura, dimostra di intendere il termine *sophia* con il valore tradizionale di ‘sapienza tecnica’ secondo il modello già omerico ed esiodeo dall'artista *sophós* “provetto, esperto” (cfr. *Il.* XIV 411, *Op.* 649). È significativo che Sofocle, presentato come il sommo poeta tragico, sia accostato proprio ad Omero, detentore del primato indiscusso nel genere epico².

Più tardi, nel IV secolo, Aristotele associa nuovamente i due poeti nella *Poetica* (*Poet.* 1448a1-30), quando, come si è già visto, mette in rapporto epica e tragedia rispetto all'oggetto della poesia in quanto imitazione di “caratteri seri”, evidenziando cioè la dignità e la gravità della materia trattata che accomuna il dramma all'*epos* rispetto alla commedia. Il filosofo opera poi un ulteriore distinguo fondamentale, come pure si è già illustrato, rispetto alla modalità di tale poesia imitativa che può essere diegetica (*epos*) o drammatica (tragedia). In questo modo è possibile che Omero e Sofocle, pur appartenendo l'uno alla poesia diegetica e l'altro a quella drammatica, imitino entrambi dei caratteri seri: ὥστε τῆ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητῆς Ὅμηρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους (*Poet.* 1448a25-27). Di nuovo è significativo che tra i tragici Aristotele menzioni proprio Sofocle accostandolo a Omero.

¹ La sentenza è riportata da Diog. Laert. IV 20, 7 = *TrGF* IV T 115a, e dalla *Suda*, π 1887, 6 Adler (s.v. Πολέμων) = *TrGF* IV T 115b.

² È stato ipotizzato che l'enunciato di Aristodemo rispecchi un elenco divenuto canonico verso la fine del V secolo, cfr. Gigon 1953, p. 124, e vd. anche Cantarella 1970, p. 310 e Esposito Vulgo Gigante 1980-1981, p. 12.

Dopo Aristotele va collocata cronologicamente la testimonianza già ricordata *supra* di Polemone che fu il terzo scolarca dell'Accademia platonica dopo Speusippo e Senocrate, dal 314 al 276 a.C. La *Suda*, che riporta la citazione insieme a Diogene Laerzio, prima di menzionare l'equazione ad effetto del filosofo fa precedere la motivazione che indusse Polemone a tale asserzione: ἔχαιρε δὲ Ὀμήρω τε καὶ Σοφοκλεῖ καὶ ἴσως ἔχειν ἐκάτερον αὐτῶν σοφίας ἔλεγεν· ὥστε καὶ φάσκειν Ὀμηρον μὲν Σοφοκλέα ἐπικόν, Σοφοκλέα δὲ Ὀμηρον τραγικόν (π 1887, 6 Adler s.v. Πολέμων)³. Alla base dell'ammirazione di Polemone per Omero e Sofocle vi sarebbe dunque una particolare qualità concettuale che il filosofo individuava in entrambi i poeti, una "sapienza" che caratterizza e si esprime nella poesia dei due poeti, che per questo motivo sono equiparati: ἴσως ἔχειν ἐκάτερον αὐτῶν σοφίας ἔλεγεν. Sebbene il discorso sulla *sophia* possa implicare anche un riferimento rispetto alla 'sapienza tecnica', alla qualità artistica della poesia, come già emergeva nel dialogo fra Socrate e Aristodemo in Senofonte⁴, il termine sembra indicare nel filosofo accademico un giudizio già pienamente di carattere filosofico, sul contenuto di pensiero che si esprime nei due poeti.

Nel I secolo a.C. Dionigi di Alicarnasso trattando della partizione dei *tria genera dicendi* dello stile (αὐστηρόν, μέσον, γλαφυρόν) dapprima colloca Omero all'apice in virtù della ποικιλία che contraddistingue la *lexis* epica, poi attribuisce ad Eschilo l'armonia "austera", ad Euripide quella "polita" e significativamente sia a Omero che a Sofocle quella "mediana"⁵. L'apprezzamento per la 'medianità' dello stile sofocleo, ritorna in Dione Crisostomo il quale nella comparazione sul *Filottete* dei tre grandi tragici pone Sofocle «in mezzo tra gli altri due poeti tragici» constatando come «egli non possiede l'estro e la semplicità di Eschilo, né l'abilità, la sagacia e l'efficacia retorica di Euripide, ma una poesia magniloquente, tragica e sublime, tale da risultare di grande fascino per elevatezza e dignità»⁶.

Non presenta un raffronto esplicito con Omero ma merita tuttavia di essere citata per il discorso sullo stile sofocleo e in particolare sul concetto di etopea – come si vedrà, sottolineato con forza anche nella *Vita* anonima del poeta – anche la celebre testimonianza di Plutarco secondo la quale lo stesso Sofocle individuava un progressivo affinamento della propria arte attraverso tre fasi: ὥσπερ γὰρ ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχῶς ὄγκον εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατὰ τεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν εἶδος, ὅπερ ἠθικώτατόν ἐστι καὶ βέλτιστον⁷. Nella prima stagione della sua carriera poetica Sofocle sarebbe stato influenzato dall'ὄγκος della reboante *lexis* eschilea, per passare a una seconda fase in cui si sarebbe progressivamente liberato da una certa asprezza e artificiosità (τὸ πικρὸν καὶ κατὰ τεχνον), approdando infine a uno stile che fosse il più possibile espressione del carattere (*ethos*) dei personaggi (εἶδος ἠθικώτατον). Lo strumento principe dei poeti tragici per caratterizzare l'*ethos* dei protagonisti è indubbiamente il dialogo.

³ È significativo, inoltre, che lo stesso Polemone venga definito dall'epicureo Filodemo φιλοσοφοκλῆς (*Academicorum Index*, P. Herc. 1021, col. 14, 45).

⁴ Questa la posizione di Esposito Vulgo Gigante 1980-1981, p. 14.

⁵ Dion. Hal. *De Comp. Verb.* 24 = *TrGF IV T* 119.

⁶ Dio. Chrys. *Or.* 52, 15 = *TrGF IV T* 123: ὁ τε Σοφοκλῆς μέσος ἔοικεν ἀμφοῖν εἶναι, οὔτε τὸ αὐθαδὲς καὶ ἀπλοῦν τὸ τοῦ Αἰσχύλου ἔχων οὔτε τὸ ἀκριβὲς καὶ δριμύ καὶ πολιτικὸν τὸ τοῦ Εὐριπίδου, σεμνὴν δὲ τινα καὶ μεγαλοπρεπῆ ποιήσιν τραγικώτατα καὶ εὐπέστατα ἔχουσαν, ὥστε πλείστην εἶναι ἡδονὴν μετὰ ὕψους καὶ σεμνότητος.

⁷ Plut. *De prof. in virt.* 7, 79B = *TrGF IV T* 100; è più probabile che Plutarco attinga ad un giudizio di Ione di Chio rispetto alla possibilità che la testimonianza si basi sul perduto trattato *Sul Coro*, attribuito allo stesso Sofocle dalle fonti antiche, cfr. in generale Pelling 2007, e la bibliografia indicata in *TrGF IV T II*, e vd. anche De Martino 2003, pp. 446-8.

Come si è già sottolineato, il dramma sotto questo aspetto ha alle spalle il modello dei discorsi in *oratio recta* dei poemi omerici. Proprio il raggiunto dominio dello stile attraverso la perfetta padronanza dell'ἠθοποιΐα dei caratteri viene in questa testimonianza quasi posto da Sofocle a suggello della propria arte (ἔστι καὶ βέλτιστον). Sebbene nel passo plutarceo non vi sia menzione di Omero, rispetto al ruolo di primo piano dei canti corali e alla monumentalità dello stile di Eschilo da un lato, e all' enfasi retorica e studiata degli agoni di Euripide dall' altro, la naturalezza dell' espressione dei sentimenti e dei pensieri dei personaggi nelle *rheseis* e nei dialoghi sofoclei consente di poter affermare, con Herington, come «it was reserved for Sophocles fully to master the Homeric art of characterization by speech and (even more) by interchanges of speeches, and of advancing the plot in that very interchange»⁸.

Un' ulteriore testimonianza è rappresentata da un luogo di Ateneo in cui si afferma che ἔχαιρε δὲ Σοφοκλῆς τῷ ἐπικῷ κύκλῳ, ὡς καὶ ὅλα δράματα ποιῆσαι κατακολουθῶν τῇ ἐν τούτῳ μυθοποιΐᾳ⁹: “Sofocle aveva una predilezione per i poemi ciclici e compose intere tragedie sulle orme delle trame narrative dell' *epos* ciclico”. Il passo, pur non istituendo un parallelo diretto con i due poemi omerici, dimostra la grande familiarità del poeta con l' universo mitico dell' epica arcaica in generale, e la menzione del “ciclo epico” sembra essere inclusiva di tutto l' *epos* arcaico, compreso Omero. Inoltre la testimonianza è significativa per essere la prima, tra quelle finora esaminate, in cui venga evidenziato un debito da parte del poeta che riguarda elementi contenutistici e non di stile. Come si è visto, la materia ciclica è tra quelle cui i tragici attingono maggiormente. Per quanto riguarda specificatamente Sofocle, e proprio a conferma di quanto riportato in questo passo da Ateneo, bisogna rilevare due dati: il poeta è l' unico tra i tre tragici maggiori ad aver composto almeno una tragedia ispirata ad ogni singolo poema appartenente ai due cicli più drammatizzati, quello troiano (*Ciprie, Etiopide, Iliou Persis, Piccola Iliade, Nostoi, Telegonia*) e quello tebano (*Edipodia, Tebaide, Epigoni, Alcmeonide*)¹⁰; in secondo luogo, rispetto alla materia epica troiana, la più sfruttata in generale dai tragici, le analisi statistiche assegnano significativamente la palma a Sofocle, il quale su ca. 123 tragedie che gli vengono attribuite, in ben 32 attinse a materiale tratto dal ciclo troiano (con una preferenza a drammatizzare episodi appartenenti a *Ciprie, Iliou Persis* e *Piccola Iliade*), di contro ai 18 o 21 drammi su 80 di Eschilo e ai 15 o 17 su 78 di Euripide¹¹.

La predilezione di Omero da parte di Sofocle, infine, risulta canonica in Eustazio, il quale cita numerosissime volte Sofocle nei suoi *Commentarii* ai poemi omerici definendolo ora φιλόμηρος “ammiratore di Omero”, ora come ζηλωτῆς Ὀμήρου “emulatore di Omero”, talora semplicemente come Ὀμηρικὸς “omerico”. È significativo, inoltre, che Eustazio riconosca la variegata molteplicità dell' influenza omerica nel poeta come si evince dal fatto che egli caratterizza determinati luoghi e lemmi sofoclei rispetto alla poesia omerica a volte come una ripresa, altre come un' imitazione, altre ancora come una parafrasi: lo si può chiaramente riscontrare nei

⁸ Herington 1985, p. 143.

⁹ Athen. 7, 277C = *TrGF* IV T 136.

¹⁰ Cfr. Sommerstein 2015, p. 464, il quale presenta utili tabelle comparative dei drammi incentrati sui poemi ciclici per i tre tragici a p. 463.

¹¹ I dati sono ripresi dallo studio di Radt 1983: in percentuale le tragedie o i titoli in cui Sofocle attinge al materiale del ciclo epico troiano costituiscono il 28% o il 35% della sua produzione, mentre per Eschilo si tratta del 22% o del 26% e per Euripide del 19% o del 21%, cfr. anche Zimmermann 2002, p. 240 e Sommerstein 2015, p. 463.

verbi che più frequentemente introducono i paralleli, quali e.g. λαβῶν, ἀκολουθῶν, μιμησάμενος, παραφράζων¹².

Come si può notare, l'elenco delle testimonianze che attestano l'«omericità» di Sofocle è alquanto ampio e dall'età classica rimonta al periodo imperiale fino all'età bizantina. Si sono tuttavia escluse, finora, le due fonti antiche che più di tutte dimostrano la stretta relazione fra la poesia sofoclea e quella omerica: gli scoli e l'anonima *Vita Sophoclis*.

Per quanto attiene agli scoli, lo studio più importante si deve a R. Cantarella – limitato agli *scholia vetera* editi da Papageorgiou – il quale, analizzando tutti quei passi degli scoli in cui sia registrata una ripresa omerica da parte del poeta, conclude che «i raffronti omerici fatti dallo scoliasta sono numerosissimi, quasi sempre documentati dalla citazione del corrispondente luogo omerico. In complesso, fra quelli in cui Omero è espressamente citato e quelli in cui è evidente l'allusione, sono 176»¹³. Le reminiscenze omeriche segnalate dagli scoli, che lo studioso elenca per singola tragedia, sono significativamente più frequenti nelle sezioni liriche che in quelle dialogate, rispettivamente 115 di contro a 61. Come egli sottolinea, si tratta però quasi sempre per lo più di semplici rinvii ai singoli passi omerici che fungono da possibile modello per Sofocle, senza che lo scoliasta affronti di norma una discussione della funzione e delle motivazioni poetiche e letterarie delle riprese all'interno degli specifici contesti¹⁴.

Cantarella mette ad ogni modo giustamente in rilievo l'importanza che viene ad assumere una tale cospicua quantità di rimandi a Omero negli scoli dal momento che essi rimontano a studi critico-esegetici di età alessandrina e, ricollegando la sua argomentazione anche alla *Vita* – che come si vedrà rappresenta la testimonianza più rilevante di tutte – ipotizza che fosse stata composta in età ellenistica un'opera specificatamente dedicata al rapporto della poesia sofoclea con i poemi omerici¹⁵.

Per quanto concerne l'anonimo βίος sofocleo, un intero paragrafo è dedicato al raffronto tra Sofocle e Omero. Il passo merita di essere citato per esteso¹⁶:

Τὸ πᾶν μὲν οὖν Ὅμηρικῶς ὀνόμαζε. τοὺς τε γὰρ μύθους φέρει κατ' ἴχνος τοῦ ποιητοῦ· καὶ τὴν Ὀδύσσειαν δὲ ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται. παρετυμολογεῖ δὲ καθ' Ὅμηρον (τ 406 sq.) καὶ τοῦνομα τοῦ Ὀδυσσέως (F 965).

ὀρθῶς δ' Ὀδυσσεύς εἰμ' ἐπώνυμος κακῶν.

¹² Sofocle è menzionato più di 70 volte da Eustazio laddove riprende un lemma o un'espressione omerica: per un'analisi statistica delle riprese sofoclee da Omero registrate da Eustazio vd. Miller 1946, che rileva come (p. 99) «one reason of the very extensive reference to Sophocles is the recognition by Eustathius of the close literary relationship existing between Homer and the great tragedian. Eustathius perceives clearly the debt Sophocles owes to Homer and stresses it constantly». Cfr. anche *TrGF* IV T 116, Radt 1983, pp. 218-21 e Schein 2012, p. 428.

¹³ Cantarella 1970, pp. 312-3.

¹⁴ Cfr. Cantarella 1970, p. 309: «Frequenti sono, presso gli scrittori antichi, gli accenni a questo carattere «omerico» dello stile di Sofocle. È bene però osservare fin d'ora che questi accenni, secondo il carattere stesso della critica antica, quasi sempre si arrestano a rapporti esteriori e formali, senza risalire mai al valore artistico del fatto».

¹⁵ Cantarella 1970, p. 315. Lo studioso, in particolare, immagina per esempio l'esistenza di un trattato dal titolo Περὶ τῆς Ὁμήρου καὶ Σοφοκλέους συμφωνίας sulla scorta dell'omonima opera composta da Telefo di Pergamo a proposito di Omero e Platone Περὶ τῆς Ὁμήρου καὶ Πλάτωνος συμφωνίας.

¹⁶ *TrGF* IV T 1A, 80-86. La *Vita* presenta nei manoscritti in cui è tramandata (tra i quali non figura il fondamentale Laurenziano 32.9) il titolo Σοφοκλέους γένος καὶ βίος. Sulla *Vita* vd. Lefkowitz 2012, la quale rileva come (p. 86): «no one who read his *Vita* could fail to realize that Sophocles was an important writer, if not the greatest of all the famous tragedians».

πολλοὶ γὰρ ᾠδύσαντο δυσμενεῖς ἔμοι.

ἠθοποιεῖ τε καὶ ποικίλλει καὶ τοῖς ἐπινοήμασι τεχνικῶς χρῆται, Ὀμηρικὴν ἐκμαπτόμενος χάριν. ὄθεν εἶπεν †Ἴωνικόν τινα† μόνον Σοφοκλέα τυγχάνειν Ὀμήρου μαθητῆν.

In generale si esprime usando la lingua omerica. Designa infatti le trame dei suoi drammi sulla scia del poeta epico. In particolare si ispira in molti drammi all'*Odisea*. Spiega poi l'etimologia del nome Odisseo [TrGF IV F 965] come aveva fatto Omero [Od. XIX 406-9]:

«Giustamente ho il nome Odisseo, date le mie sventure;
molti sono, infatti, i nemici che mi odiano».

Sofocle caratterizza i personaggi, elabora e usa con arte nuove invenzioni, riproducendo la stessa grazia che c'è in Omero. Per questo motivo † un tale della Ionia † afferma che soltanto Sofocle è stato allievo di Omero (trad. G. Ugolini).

La dipendenza di Sofocle dalla poesia omerica è qui delineata su molteplici livelli: innanzi tutto le riprese lessicali (τὸ πᾶν μὲν οὖν Ὀμηρικῶς ὠνόμαζε)¹⁷; l'impiego di materiale narrativo e di motivi omerici, in particolare odissiaci¹⁸ (τοὺς τε γὰρ μύθους φέρει κατ' ἔχθος τοῦ ποιητοῦ); il ricorso all'ἠθοποιία e alla ποικιλία nello stile secondo il modello insuperato dell'armoniosa grazia omerica (Ὀμηρικὴν ἐκμαπτόμενος χάριν); infine, viene riportato il giudizio di “un certo ionico”¹⁹ il quale definiva “soltanto Sofocle discepolo di Omero” (μόνον Σοφοκλέα τυγχάνειν Ὀμήρου μαθητῆν). È evidente come il debito nei confronti di Omero sia qui affermato con estrema chiarezza e trovi la sua espressione più organica investendo tutti gli aspetti della poesia sofoclea da quelli formali a quelli contenutistici. Come nel caso degli scolii, dunque, è ragionevole immaginare che anche la *Vita* compilata da un anonimo grammatico si fondi su una tradizione esegetica che rimonta all'età alessandrina e forse a un'opera in particolare. Nel giudizio conclusivo della sezione ‘omerica’ della *Vita*, inoltre, il valore pregnante dell'avverbio ‘soltanto’ (μόνον), riferito a Sofocle come allievo di Omero, sembra alludere implicitamente a un raffronto rispetto ad Eschilo ed

¹⁷ L'*incipit* della *Vita* τὸ πᾶν μὲν οὖν Ὀμηρικῶς ὠνόμαζε ha suscitato delle perplessità per la costruzione avverbiale di ὠνομάζω con il valore di “chiamare omericamente”, che dovrebbe quindi significare utilizzare vocaboli e stilemi omerici (cf. la traduzione della Lefkowitz [Lefkowitz 2012, p. 151] che accoglie la paradossi con Radt: «In general he used homeric vocabulary»), ed è stato *varie temptatus*: Ὀμηρικῶς οἰκονομεῖ? Bergk, Ὀμηρικῶς ὠκονόμησε Michaelis, Ὀμηρικὸς ὠνομάζετο Lechner. Quest'ultima di Lechner appare la soluzione più felice tra quelle avanzate, sia paleograficamente sia poiché si rifà alla tradizione critica che, come si è visto, definiva il poeta Ὀμηρικός. Tuttavia, sembra preferibile mantenere il testo tradito con Radt e interpretare la frase come riferita alla notevole omericità della *lexis* sofoclea; Zimmermann 2002, p. 239, n. 3 ipotizza che il verbo possa forse aver qui il significato di ‘intitolare i drammi’, sulla base di Erodoto I 23.

¹⁸ Il particolare rilievo qui assegnato all'*Odisea* è apparso strano dal momento che non trova un effettivo riscontro nella produzione sofoclea, nella quale possono essere individuati solo tre drammi ispirati a episodi odissiaci: *Nausicaa*, *Niptra* e *Feaci*, cfr. *supra*. Sia Zimmermann 2002, p. 239 che Davidson 2012, pp. 253-4 ipotizzano che qui il riferimento vada inteso a singoli episodi o temi odissiaci che ricorrono frequentemente nella poesia sofoclea; è anche possibile ipotizzare che il passo della *Vita* sia corrotto e che sia venuta meno una menzione dell'*Iliade*, anche se il contestuale riferimento alla paretimologia del nome di Odisseo che costituisce TrGF IV F 965 secondo il modello di Od. XIX 406ss. sembra accreditare la menzione esclusiva dell'*Odisea*; in generale e per altre possibili soluzioni vd. Davidson 1994.

¹⁹ Dietro l'espressione †Ἴωνικόν τινα† sembra molto verosimilmente celarsi il nome della fonte dell'anonimo compilatore della *Vita*, cfr. Cantarella 1970, p. 312. Radt pone il passo tra *crucis*; le emendazioni proposte vanno per lo più nella direzione di scorgere nella corruzione il nome di Ione di Chio: Ἴωνα τὸν ποιητῆν Meineke, Ἴωνα τὸν Χῖον (vel τὸν τραγικόν) Bergk, cfr. Radt *ad loc. in app.*

Euripide, dal quale il poeta emerge come il maggiore e più autentico erede dell'*epos* omerico²⁰.

3.2 Sofocle e Omero: la critica moderna e contemporanea

Dopo questo breve *excursus* sulla critica letteraria antica, se si volesse passare agli studi di età moderna e contemporanea su 'Sofocle omerico', la prima constatazione è che manca un'opera complessiva sull'argomento, così come non vi sono singole trattazioni che affrontino esaustivamente uno dei molteplici aspetti dell'influenza della poesia omerica nel poeta, dalla lingua, allo stile, ai temi narrativi, ai motivi concettuali. L'ultima messa a punto sull'argomento si deve a John Davidson che ha curato il capitolo significativamente intitolato *The Homer of Tragedy: Epic Sources and Models in Sophocles* nel recente *Brill's Companion to Sophocles*²¹, e che ha dedicato numerosi contributi specifici al tema della presenza omerica in Sofocle. Come rileva giustamente lo studioso in un saggio di poco più recente – e vengono in questo senso in soccorso le parole di Eduard Fraenkel citate in esergo²² – «there is, however, no comprehensive work devoted to it, the main problem being the sheer enormity of the task»²³. La quantità di rimandi, echi, allusioni, riprese, sia a livello di lingua poetica e di stile, che a livello tematico e concettuale riscontrabile nelle tragedie di Sofocle superstiti oltre che nei frammenti rispetto alla poesia epica arcaica e omerica in particolare, infatti, è estremamente vasta e variegata.

Per ritornare alla storia degli studi, dopo Eustazio il primo contributo significativo risale al nome prestigioso di Henri Estienne (Henricus Stephanus), il quale compose la breve *De Sophoclea imitatione Homeri, seu de Sophoclis locis imitationem Homeri habentibus, dissertatio*²⁴, in cui esemplifica una serie di riprese sofoclee di singole *voces* e di *sententiae* omeriche.

Dallo Stephanus si deve passare poi ad alcuni lavori ottocenteschi e primo-novecenteschi che hanno affrontato la questione delle reminiscenze omeriche in Sofocle soprattutto dal punto di vista lessicale (Wiedeman, Lechner, Löb) ma anche tematico (Hemmerling)²⁵: tali brevi dissertazioni registrano una cospicua serie di riferimenti ma non aspirano ad essere, né possono considerarsi, esaustive e presentano inoltre il difetto di apparire per lo più elencative e prive di un approfondimento critico-letterario delle varie riprese omeriche individuate²⁶.

²⁰ Cfr. Schein 2012, p. 427.

²¹ Davidson 2012.

²² Il celebre monito di Fraenkel, pronunciato durante il seminario romano sull'*Aiace* a proposito della scena tra Aiace e Tecmessa in relazione al modello omerico dell'incontro tra Ettore e Andromaca nel VI canto dell'*Iliade*, integralmente suona: «Sofocle sa a memoria Omero come sa a memoria Eschilo. Le idee omeriche sono sempre presenti come la Bibbia per Dante. *De Sophocle Homeri discipulo* è il lavoro che vorrei fare, ma una vita non basterebbe» (Fraenkel 1977, p. 15). Si confronti anche quanto lo studioso asseriva di 'sognare' durante un seminario barese dedicato parimenti all'*Aiace* sofocleo, a proposito della medesima scena del dramma: «Uno dei libri che io sogno è *De Aeschilo et Sophocle Homeri discipulis*. I glottologi si occupano freneticamente di lineare B e così via, gran belle cose! Ma io più modesto mi occupo di quello che i Greci hanno fatto di Omero, da Esiodo, Archiloco, Eschilo, ecc.» (Fraenkel 2009, pp. 46-7).

²³ Davidson 2006, p. 25.

²⁴ Stephanus 1568.

²⁵ Wiedemann 1837, Lechner 1859, Hemmerling 1868, Löb 1909.

²⁶ Si tratta di lavori, infatti, che «restrict themselves mainly to 'imitations' of specific words, phrases, and short passages, barely begin to address Sophocles' thoroughgoing and profound absorption

Lo sviluppo degli studi novecenteschi, come si è detto, non è approdato a un'opera di sintesi sull'argomento, come – per limitarsi ai tragici – nel caso di Eschilo per cui il testo di riferimento è il volume di A. Sideras *Aeschylus Homericus*²⁷, che rappresenta una trattazione quanto più esaustiva degli elementi epico-omerici nella lingua di Eschilo, soprattutto sul piano lessicale, ma anche riguardo allo stile e alla sintassi. Sebbene lo studioso affermi di perseguire anche le modalità dell'imitazione omerica eschilea²⁸, l'indagine raramente approfondisce le funzioni e il significato delle riprese da un punto di vista letterario, affrontando l'analisi del contesto poetico in cui sono impiegate; lo studio presenta infatti un carattere prettamente compilatorio, e costituisce di fatto un inventario delle differenti tipologie di riuso di lemmi e fraseologia omerica, oltre che di aspetti di stile, sintassi e immaginario poetico (similitudini). Il pregio dell'opera sta proprio nella ricchezza del materiale raccolto, che aspira a registrare in modo esaustivo le componenti epico-omeriche della lingua e della dizione di Eschilo, costituendo un utile repertorio di consultazione. Tuttavia, per quanto concerne l'interpretazione di singoli passi/temi/personaggi delle tragedie eschilee il volume non offre spunti di particolare interesse.

La critica sofoclea più recente non ha visto neppure la pubblicazione di monografie o contributi specifici dedicati ad aspetti non linguistici della relazione di Sofocle con l'epica e con Omero. Anche in questo caso la situazione è differente rispetto agli altri due tragici, soprattutto per quanto riguarda il piano tematico, strutturale e narrativo. Un'indagine di alcuni motivi e scene tipiche omerici in Eschilo è offerta da un recente volume di G. Kraias²⁹. L'autore affronta un'analisi che esula dal piano lessicale e stilistico, mentre investe le 'scene tipiche' che trovano un parallelo nell'epica omerica, per la quale conia la definizione di «szenische Intertextualität» (p. 131). Lo studio delle singole scene in rapporto al modello omerico è affrontato in particolare da tre prospettive: funzionale, strutturale e contenutistica; l'indagine è però limitata all'*Oresteia*, ai *Persiani* e ai *Sette contro Tebe*, e tende talora a voler individuare dei raffronti intertestuali forzati laddove si tratta più generalmente di paralleli meramente strutturali in cui determinati *topoi* sono impiegati nella costruzione narrativa sia nei drammi eschilei che nell'epica omerica (cfr. e.g. scene di lamento, di supplica, catalogiche, *rheseis angelikái*, ecfrafi). Per quanto concerne Euripide, invece, una monografia di K. Lange indaga similmente motivi e *patterns* narrativi omerici, in particolare odissei, in alcuni drammi euripidei (*Elettra*, *Ifigenia in Tauride*, *Elena*, *Oreste* e *Ciclope*), incentrati principalmente sul ciclo dei *Nostoi*³⁰.

Una menzione a parte, merita invece la monografia di R. Garner *From Homer to Tragedy*³¹, che si distingue anche per la qualità dei risultati raggiunti rispetto agli ultimi due lavori citati, che pervengono raramente a delle conclusioni innovative. Il volume è dedicato alle allusioni intertestuali della tragedia ai poemi omerici, oltre che in misura minore alla lirica, e prende in esame tutti e tre i poeti tragici. L'opera di Garner è però limitata esclusivamente a casi di allusione specifica e puntuale a

of Homeric poetry and do not really show why Sophocles can rightly be called “(most) Homeric”, or even the “tragic Homer”» (Schein 2012, p. 428), cfr. anche Budelmann 2000, pp. 1-2.

²⁷ Sideras 1971.

²⁸ Sideras 1971, p. 15: «Neben der Feststellung der homerischen Nachahmungen bei Aischylos ist nämlich auch die Darstellung der Art und Weise dieser Imitation angestrebt».

²⁹ Kraias 2011.

³⁰ Lange 2002, su cui vd. le recensioni di Cropp 2006 e Matthiessen 2005, i quali, pur apprezzando nel complesso lo studio, rilevano entrambi come la maggior parte dei paralleli individuati dallo studioso non siano nuovi e originali; particolarmente utile è l'ampio indice su autori antichi, passi, temi e motivi alle pp. 273-302.

³¹ Garner 1990.

determinati passi omerici, come chiarisce lo studioso nell'introduzione (p. XI): «only instances in which the imitation or allusion could be to a specific passage have been considered. So, for example, repetitions or modifications of Homeric formulae are not included except when they occur in connection with a more specific reference or borrowing». Il volume non può quindi essere considerato uno studio complessivo sulla relazione tra l'epica, in particolare omerica, e la tragedia ma è circoscritto al tema dell'allusività letteraria. Inoltre non privilegia un aspetto specifico di indagine esaustivamente e coerentemente perseguito (linguistico-stilistico, tematico-contenutistico, concettuale), ma tiene insieme le diverse prospettive per approdare a delle conclusioni che hanno un rilievo poetico e letterario, ma riguardano sempre tematiche, contesti e passi circostanziati. Per questa ragione lo studio offre raramente indagini approfondite delle sezioni dei drammi che vengono esaminati, e si limita alla valutazione degli elementi puntuali ed essenziali su cui di volta in volta l'autore ritiene di porre l'accento ai fini del discorso allusivo e intertestuale che conduce. Il volume di Garner si pone quindi per certi versi agli antipodi rispetto allo studio di Sideras, quest'ultimo mirando a una mappatura linguistica quanto più esauriente che si traduce in un'opera prettamente compilatoria, il primo aspirando a un'indagine di natura intertestuale con l'obiettivo di proporre interpretazioni originali mirate e significative.

Per rintracciare le influenze della poesia omerica nell'opera sofoclea rimane dunque necessario e imprescindibile in primo luogo il ricorso ai molteplici e fondamentali commentari alle tragedie e ai frammenti, da quelli divenuti classici di Jebb e Kamerbeek ai sette drammi pervenuti e di Pearson ai frammenti, a tutta la serie di singoli commenti dedicati alle specifiche tragedie, molti dei quali di altissimo valore critico-ermeneutico, oltre che ancora in corso, come nel caso dei monumentali commentari prodotti da P. Finglass e non solo – si pensi al recente fondamentale commento al *Filottete* di S. Schein (Schein 2013) – negli ultimi anni. Rispetto ai rilievi sugli elementi epico-omerici della lingua sofoclea, sono tutt'ora molto utili e ricchi di paralleli e notazioni degne di nota e spesso penetranti anche i commenti ottocenteschi di Hermann, Schneidewin – Nauck, e Campbell. In seconda battuta è possibile fare ricorso a tutti quei contributi incentrati sullo studio di determinati casi di riprese lessicali o tematiche epico-omeriche nell'opera sofoclea³²: si tratta quasi sempre di lavori specifici che studiano nel dettaglio singoli passi o indagano motivi/temi/personaggi particolari. Infine, vi sono poi naturalmente tutti quei riferimenti all'*epos* e ad Omero, di varia natura e importanza, che si ritrovano all'interno delle maggiori monografie dedicate a Sofocle. Nel complesso però si può concordare con quanto rileva S. Schein a proposito degli studi più recenti sulla relazione tra l'epica omerica e il poeta tragico di Colono: «it was a staple of Greek literary criticism, from the fourth century BCE through to the middle ages, that Sophocles was an admirer and emulator of Homer. Modern scholars, for the most part, agreed with this judgment, but have had relatively little to say in any detail about what Homer and Sophocles have in common, or about how Sophocles adapts and transforms

³² Tra i contributi specifici degli ultimi decenni si possono citare almeno Knox 1961, Kirkwood 1965, Brown 1965, Beye 1970, Cantarella 1970, Stanford 1978, Esposito Vulgo Gigante 1980-1981, Davidson 1983, Easterling 1984, Davidson 1988, Garner 1990, Zanker 1992, Davidson 1994, Davidson 1995, Davidson 1997, Farmer 1998, Ferrari 1988, Ferrari 2000, Marchiori 2000, Zimmermann 2002, Scodel 2005a, Davidson 2006, Schein 2006, Rodighiero 2008a, 2008b, Battezzato 2012, Davidson 2012, Schein 2012, Davidson 2014, Paduano 2016, Gregory 2017, Scavello 2018a, Scavello 2018b; e si vedano anche Herington 1985, pp. 133-44, Battezzato 2008, pp. 1-11, Barker 2009, pp. 281-324, Rodighiero 2012, pp. 61-101, 167-75.

Homeric poetry in order to generate his distinctive language, style, dramaturgy, ideas, and values»³³.

3.3 Criteri e obiettivi del presente studio

La ricerca che qui si presenta costituisce un'analisi specifica degli omerismi rintracciabili nei corali sofoclei (parodoi e stasimi). Il campo d'indagine, dunque, è limitato alla lingua lirica dei canti corali e, in particolare, sono esaminati nel dettaglio le parodoi e gli stasimi di tre tragedie: l'*Aiace*, l'*Edipo Re* e le *Trachinie*. Con 'omerismi' non si intendono lemmi che siano testimoniati solo nella poesia omerica: il termine è assunto in senso largo come sinonimo di 'lemma epico, epicismo', per cui lo spettro di indagine si estende a tutta la poesia epica arcaica: Omero, Esiodo, gli *Inni Omerici* e i frammenti dei poemi epici del ciclo.

Si è visto come la *lexis* epica sia parte integrale della lingua poetica già nella lirica arcaica. Alcuni termini poetici, inoltre, sono attestati in egual misura tanto nell'*epos* quanto nella poesia lirica, come lemmi genericamente poetici e tradizionali. In questo senso non è sempre possibile determinare con assoluta certezza se una ripresa nei tragici costituisca in alcuni casi un prestito specifico dall'epica piuttosto che dai successivi poeti lirici. Per questa ragione nello studio si è privilegiato l'esame di quelle voci che appaiono primariamente epico-omeriche, o si è dato di volta in volta conto dei motivi per i quali il singolo lemma in questione viene interpretato come 'omerico'. Rispetto all'adozione dell'etichetta nomenclativa di 'omerismo' nei confronti del più esteso e formalmente corretto 'epicismo' – considerata la perdita di gran parte della produzione epica arcaica non omerica che era ancora fruita dagli autori del V sec. – la scelta di classificare le riprese come 'omerismi' è dovuta al fatto che nella maggior parte dei casi l'indagine approfondisce nel dettaglio la relazione contestuale nei due poemi omerici in rapporto ai riusi sofoclei, alla ricerca delle motivazioni poetico-letterarie che possono aver ispirato di volta in volta Sofocle nel recupero di lessico epicheggiante connotato. Per rendere conto del peso principale rivestito dall'*Iliade* e dall'*Odissea* la definizione di 'omerismi' è parsa dunque riflettere meglio l'orientamento della ricerca e pertanto preferibile.

La delimitazione del campo di indagine ai corali di tre tragedie è dovuta a due ragioni principali e interdipendenti. La prima è rappresentata da un problema oggettivo e concreto, già affiorato nelle pagine precedenti: la grande quantità di riprese epico-omeriche disseminate nelle tragedie sofoclee avrebbe comportato lo spoglio di una mole immensa di materiale con il rischio di produrre nei limiti del tempo a disposizione un lavoro compilatorio e di mera schedatura. La seconda è di ordine ermeneutico: l'obiettivo di questa indagine non è tanto quello di individuare in maniera esaustiva tutte le singole riprese, producendo una catalogazione quanto più completa delle diverse tipologie di 'omerismi' che si ritrovano nell'opera di Sofocle, come nel caso della monografia di Sideras sugli epicismi in Eschilo. Il fine è invece quello di studiare le modalità e le funzioni degli 'omerismi' all'interno delle dinamiche dell'elaborazione sofoclea e di valutarne l'impatto letterario nel contesto più ampio dei corali e dei drammi oggetto d'esame. Anche per questo motivo non vengono esaminati tutti gli elementi epici in maniera indifferenziata, ma si sono privilegiate quelle riprese che

³³ Schein 2012, p. 424; cfr. anche Battezzato 2008, p. 2, n. 4: «la presenza di Omero nella tragedia attica è uno dei temi più studiati, ed ha ricevuto ottime trattazioni; ma la maggior parte dei lavori si concentra su nuclei tematici, o, nell'analizzare legami linguistici, si limita a elencare "omerismi"».

presentano un valore particolarmente distintivo ed espressivo dal punto di vista stilistico, e pregnante sul piano tematico e concettuale. Si tratta cioè di uno studio che cerca quanto più possibile di tenere insieme la dimensione linguistica e stilistica con quella critico-letteraria. Per questi motivi era necessario individuare un campo d'indagine delimitato cui circoscrivere l'analisi. La scelta è ricaduta sui canti del coro: in primo luogo in virtù del registro elevato e della tensione espressiva che contraddistinguono la lingua poetica nei corali, dove, come si è già avuto modo di sottolineare, la presenza di lemmi ed espressioni della tradizione poetica precedente, in particolare di quella epico-omerica, è più densa e significativa rispetto alle altre sezioni³⁴; in secondo luogo la rilevanza dei contenuti e la riflessione concettuale che caratterizzano i canti del coro in Sofocle consentono di valutare e mettere alla prova forse nel modo migliore la portata tematica e di senso che gli 'omerismi' possono talora convogliare, soprattutto nel caso di allusioni specifiche con valore intertestuale. Ciò non significa, tuttavia, che nel corso delle diverse analisi l'indagine si limiti esclusivamente agli 'omerismi' attestati nei corali: proprio l'attenzione costante che ci si ripropone di mantenere al contesto letterario più ampio, al discorso poetico che il poeta conduce nei canti e ai temi di fondo della singola tragedia, impone che a seconda dei casi siano presi in considerazione all'occorrenza elementi di dizione epico-omerici presenti in sezioni differenti dei drammi, il cui studio integra l'analisi principale. È però sui corali che verte il focus della ricerca. Per questa ragione l'indagine degli omerismi dei corali delle tre tragedie esaminate è sempre preceduta da una breve introduzione nella quale sono presentati sinteticamente il contesto degli eventi e degli snodi drammatici che fanno da cornice al singolo canto, oltre che le tematiche principali e le problematiche interpretative di fondo che caratterizzano il corale in questione. Benchè queste introduzioni si discostino in parte dal tema oggetto della presente ricerca, esse hanno però una funzione determinante: quella di gettare le basi e le premesse di un discorso critico che viene poi proseguito durante l'analisi approfondita e dettagliata dei singoli omerismi e dei loro specifici contesti.

All'interno delle caratteristiche epico-omeriche della lingua sofoclea la ricerca privilegia lo studio del vocabolario, la componente lessicale e fraseologica rispetto alle caratteristiche fono-morfologiche, sintattiche e pragmatiche, che pure sono tenute in considerazione nell'esame dei passi dei corali studiati. Un ulteriore elemento che è costantemente tenuto presente e contestualmente indagato è quello della tradizione poetica che intercorre tra l'epica e l'opera di Sofocle. Come si è detto lo studio non è limitato a una semplice registrazione dei vari omerismi, ma si propone di investigare il valore stilistico, poetico e letterario che la singola ripresa comporta: in questo senso l'esame viene di norma ampliato anche alla poesia pre-sofoclea per individuare e valutare le analogie o le differenze tra Sofocle e gli altri poeti rispetto all'impiego delle singole voci epico-omeriche in una prospettiva di *'histoire des mots'* all'interno della tradizione della lingua poetica arcaico-classica.

Dal punto di vista formale, ossia linguistico e stilistico, l'analisi è più agevole e non è difficile di volta in volta individuare l'impiego di lemmi, di locuzioni e di formule omeriche od omerizzanti. In questo ambito è poi possibile diversificare tra tipologie di 'omerismi' differenti e con funzioni parimenti diverse: in alcuni casi si tratta di un naturale omaggio alla *lexis* epica, attraverso cui il poeta si riconosce come

³⁴ Si è visto come dalle analisi di Cantarella le riprese epico-omeriche siano rilevate dagli scoli in misura maggiore nelle sezioni *in lyricis*. In una dissertazione sugli omerismi in Sofocle già Löb 1909, p. V constatava a ragione come «der eigentliche Platz für homerische Anklänge ist naturgemäß dort, wo die dichterische Rede sich weiter vom attischen Boden entfernt und zu höherem Schwunge sich erhebt, d. i. in den Chorgesängen, beziehungsweise den lyrischen Partien».

appartenente a una tradizione di poesia antica e consolidata che ha nell'*epos* un precedente fondamentale ed esemplare; talora una ripresa presenta un valore stilistico nobilitante, grazie al quale il poeta evidenzia immediatamente il registro poetico come elevato; in altri casi possono esservi fenomeni di eco, contaminazione e rielaborazione originale di stilemi e fraseologia epici ed epicizzanti con una funzione fortemente espressiva e talora straniante.

Assai meno semplice, oltre che non sempre dimostrabile con certezza, è cogliere invece il significato letterario dell'operazione di Sofocle rispetto al modello epico-omerico³⁵. Naturalmente ogni singola ripresa è differente dalle altre nell'economia della costruzione del discorso poetico sofocleo. È pertanto indispensabile uno studio dettagliato del contesto per valutare nel modo migliore il significato di ogni elemento di ascendenza epico-omerica. All'analisi del contesto sofocleo deve fare però da contraltare quella dei contesti omerici, esiodei ed epici in cui l'«omerismo» oggetto d'indagine è attestato. E ad esse deve anche accompagnarsi l'eventuale disamina delle testimonianze intermedie nella lirica, in Eschilo oltre che talora in Euripide, nei tragici minori e nella commedia. Solo da un'indagine dettagliata dell'insieme dei diversi contesti poetici, in particolare di quelli dell'epica, può emergere di volta in volta il significato che una determinata ripresa convoglia sul piano tematico, contenutistico e concettuale. Fino a quei casi in cui si possono riconoscere delle dinamiche di allusività propriamente intertestuale³⁶. In questo senso alcune domande di fondo che sono tenute costantemente presenti e alle quali si cercherà nel corso delle singole indagini di rispondere sono le seguenti: che funzione stilistica ha l'impiego di materiale epico nel contesto del singolo corale? In che modo Sofocle si riappropria di vocabolario, fraseologia e stilemi dell'*epos*, sottoponendoli a quali tipi di modificazioni e adattamenti, e perché? Vi è una relazione tra le riprese e i temi/personaggi/motivi centrali del canto, e più in generale della tragedia? È possibile attribuire una motivazione consapevole e intenzionale al poeta? Il contesto epico-omerico agisce come ipotesto apportando sovrasensi nel nuovo contesto sofocleo?

Rispetto al tema dell'intertestualità omerica in Sofocle il giudizio di J. Davidson appare molto cauto³⁷. Rinviando allo studio dei singoli omerismi l'analisi di dinamiche riconoscibili di volta in volta come intertestuali, si può però fin da ora affermare che sono molteplici i passi in cui l'influenza epica, e soprattutto omerica, non si limita a una funzione stilistica esteriore ma implica una più profonda relazione

³⁵ Cfr. Davidson 2006, p. 25: «numerous features of vocabulary, syntax and poetic style testify to points of contact at many levels... it easy enough simply to identify such point of contact. Sometimes more challenging, however, is an attempt to trace the precise process of poetic assimilation».

³⁶ L'importanza fondamentale dell'analisi puntuale dei singoli passi nello studio della relazione tra Sofocle e Omero è messa bene in luce sia da P. Easterling che J. Davidson, cfr. Easterling 1984, p. 1: «Assuming that Sophocles is likely to be transmuting his sources into something new and distinctively his own, how can we get nearer to the actual workings and see more precisely what is involved? The only way is through close examination of specimen passages»; e Davidson 2006, p. 37-8: «each Sophoclean context with Homeric verbal connections has to be treated separately, the Homeric factor operating with different strengths and different results in each case and always open to differing interpretations». Similmente V. Citti richiama a ragione la necessità dello studio filologico di dettaglio come punto di partenza imprescindibile per un'indagine che ampliandosi miri ad investigare dinamiche intertestuali tra testi e opere poetiche nel loro complesso, cfr. Citti 1986, p. 25: «queste pagine possono avere senso a partire da analisi rigorosamente verbali e puntuali, che costituiscono l'esperienza del filologo, e a partire dalle microstrutture possono integrare le analisi orientate prevalentemente sulle macrostrutture transtestuali».

³⁷ Cfr. Davidson 2006, p. 25: «In any given instance, can we validly speak of a conscious choice involving a particular strategy, rather than just the reflection of a poetic mind steeped in the *Iliad* and the *Odyssey*?», cfr. anche Rodighiero 2012, pp. 174-5.

poetica con il modello, contribuendo talora a illuminare il passo di una luce nuova. Per questo motivo l'indagine approfondisce e discute sempre il contesto delle singole riprese nella prospettiva di rintracciare, ove sia possibile e fruttuoso di rilievi interpretativi interessanti, anche un rapporto intertestuale con la poesia omerica. Ciò che emerge frequentemente è la sorprendente capacità con la quale Sofocle si riappropria di elementi della *langue* epica trasformandoli di norma con effetti di risonanza originale e consapevole, e talora portatori di un carico nuovo di significato³⁸.

Se ciò è possibile, lo si deve soprattutto a due fattori. Il primo è costituito dalla grande dimestichezza del pubblico ateniese con la poesia epica, in particolare con Omero, garantita, come si è visto, dal ruolo cardinale che essa svolge sia a livello scolastico-educativo che genericamente culturale, soprattutto attraverso le recitazioni rapsodiche, ma talora, per alcune categorie di fruitori, anche tramite lo strumento della lettura individuale. Tale intima familiarità con la dizione omerica e con i suoi procedimenti di riverbero e risonanza formulari all'interno della *lexis* epica tradizionale, secondo il modello della *traditional referentiality*, è ciò che consente l'agevole e immediata riconoscibilità di lessico e fraseologia epico-omerica od omerizzante da parte dell'uditorio e degli eventuali lettori³⁹.

Il secondo è rappresentato dalla grande raffinatezza e complessità della lingua poetica sofoclea, la cui cifra è costituita oltre che dalla suprema eleganza e dal perfetto equilibrio dello stile, da una ricchissima densità espressiva. A tale pregnanza semantica è imputabile l'ambiguità e la difficoltà che sovente connota la *lexis* sofoclea, tanto più arditamente nella dizione dei canti corali⁴⁰. Una delle componenti

³⁸ Sull' 'incremento di senso' come momento fondamentale del procedimento intertestuale vd. Conte – Barchiesi 1989, pp. 84-5: «chi legge un testo nuovo viene guidato verso l'agnizione di frammenti più antichi mediati dalla memoria che accomuna autore e destinatario. Questa agnizione, non c'è dubbio, funziona come un incremento di senso: può suggerire nuovi aspetti, contrasti, conferme, sfumature, tensioni», e *ibid.* p. 97: «nel procedimento allusivo c'è uno spazio, una tensione, fra la cosa detta – come appare a prima vista nel testo – e il pensiero che è evocato accanto ad essa. Il processo allusivo assicura il passaggio dal senso nozionale a quello emozionale: il termine evocato, nel momento in cui si fa presente uscendo dal suo stato di immagine implicita o presupposta, sovraccarica di nuovo senso il termine 'reale' che la evoca»; cfr. anche Fowler 1987, p. 33 e Kelly 2015, p. 24. In generale sul tema dell'intertestualità nelle letterature classiche vd. Citti 1986, Conte 1985, Conte – Barchiesi 1989, Bonanno 1990, Edmunds 1995, Hinds 1998. Rispetto al modello delle teorie post-strutturaliste, fondato su un' 'estetica della ricezione' promosso tra gli altri dagli studi di G.B. Conte, che privilegia l'intertestualità come 'effetto' e proprietà funzionale del testo, ed assegna un ruolo primario al lettore rispetto all' 'intenzione' dell'autore, si vedano le riserve di Hinds 1998, pp. 48-51, il quale riabilita giustamente la componente della 'volontà autoriale'.

³⁹ Sul concetto di '*traditional referentiality*' proprio delle poetiche orali, coniato e introdotto negli studi omerici da J. Foley, e secondo il quale, a livello sia di *story patterns*, che di scene tipiche e motivi, che di espressioni formulari, ogni elemento possiede un significato inerente e 'tradizionale' che va oltre il singolo contesto immediato ed è sempre in relazione con la totalità della tradizione poetico-narrativa, vd. Foley 1991, pp. 2-60 (soprattutto pp. 2-17) e Foley 1999, pp. 13-34, e cfr. anche Kelly 2007, pp. 5-9. Sul concetto di '*resonance*' nell'*epos* arcaico, oltre agli studi di Foley, vd. Graziosi – Haubold 2005.

⁴⁰ Sulla lingua sofoclea risulta ancora prezioso il ricco *Introductory Essay on the Language of Sophocles* di Campbell, apposto dall'autore come introduzione alla sua edizione del poeta (Campbell 1879, pp. 1-107, sugli influssi dalla lingua epica in particolare alle pp. 85-6, 104-5). Importante per l'analisi delle caratteristiche grammaticali e sintattiche anche l'*Anhang* di Bruhn 1899. Ad aspetti specifici della dizione sofoclea sono dedicate le monografie di Earp 1944 (sullo stile) di Moorhouse 1982 (sulla sintassi) e di Long 1968 (sui nomi astratti): significativo l'intento per il quale Earp afferma di essersi dedicato alla sua opera, ossia «to ascertain, if possible, how and why the style of Sophocles is so surpassingly good» (p. 1), e il giudizio lapidario di Long «Sophocles is a supreme artist of language» (p. 1), il quale, inoltre, per quanto concerne invece l'elusività dello stile sofocleo, afferma che «Sophocles' Greek is rarely simple and often ambiguous» (p. 2) e che Sofocle «is more difficult to analyze than his fellow tragedians» (p. 3); cfr. anche Lloyd-Jones 1983, p. 171: «his language is surely

fondamentali di questo linguaggio che Sofocle valorizza con uno spettro di potenzialità diversissime ma sempre feconde di grande valore artistico e profondità di pensiero è la tradizione della lingua dell'*epos*, che aveva trovato nei due poemi omerici la sua espressione più sublime, e che invita ancora una volta a riconoscere, con gli antichi e con i moderni, nel tragico di Colono l'«Omero tragico» per eccellenza.

L'indagine è ordinata per singola tragedia e per singolo canto corale. Per ogni corale viene fornito inizialmente un prospetto riassuntivo degli omerismi; nel testo le varie voci e locuzioni oggetto di indagine sono evidenziate in modo diverso a seconda di tre categorie differenti nelle quali si è deciso di ripartire schematicamente per praticità classificatoria gli «omerismi» studiati: 1) omerismi a livello lessicale; 2) omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici; 3) espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

Il testo e l'apparato critico riproducono l'edizione di Sofocle di Lloyd-Jones e Wilson, *OCT* 1990; i casi testuali problematici sono discussi all'occorrenza di volta in volta.

the most difficult. No other author reveals such subtle nuances, and no other goes as far in bending language to his will». Sull'ambiguità della *lexis* sofoclea vd. Segal 1995, p. 141 e *passim*, Easterling 1999, Scodel 2005b, p. 236, Silk 2009, e in generale la monografia di Budelmann 2000; per una panoramica sugli studi più recenti sulla lingua del poeta tra dizione, sintassi e pragmatica vd. de Jong – Rijksbaron 2006, e la recente messa a punto di Battezzato 2012; cfr. anche Goldhill 2012.

I 1. *Aiace*: parodo

Introduzione e analisi del canto¹

La parodo della tragedia è divisa nettamente in due parti secondo un modello che è concordemente considerato indice dell'arcaicità della tragedia². La prima sezione è costituita da un ampio recitativo in anapesti suddiviso in sei periodi (vv. 134-171). La seconda sequenza rappresenta invece il canto vero e proprio in metri lirici e consta di strofe, antistrofe ed epodo (vv. 172-200).

I coreuti entrano in scena dalla *eisodos* che conduce all'accampamento degli Achei dove hanno sentito i *rumores* riguardanti il gesto di Aiace. Essi non sono tuttavia al corrente delle motivazioni che hanno spinto l'eroe a massacrare le greggi e i guardiani, né del suo stato di follia³, e ritengono le voci sul suo conto delle maligne calunnie: la visione degli eventi che posseggono è infatti parziale e la loro conoscenza limitata⁴.

Il coro si inaugura nel nome di Aiace, con la menzione dell'eroe attraverso il patronimico "Telamonio", di chiaro stampo epicheggiante, a segnalare sin da subito lo *status* epico-eroico della figura dominante del canto. Aiace è presentato nei primi due sistemi anapestici (vv. 134-40) quale sovrano dell'isola di Salamina, e i coreuti esprimono il legame affettivo che li lega all'eroe: essi gioiscono nei momenti della sua buona sorte, ma al tempo stesso si preoccupano quando l'eroe soffre a causa di qualche intervento divino o è screditato tra gli Achei. Le voci notturne diffuse nell'accampamento, infatti, hanno gettato il coro nell'ansia. Lo spavento dei coreuti è reso attraverso la metafora della colomba spaurita con cui è espressa anche la

¹ I riferimenti bibliografici nelle premesse ai singoli canti non hanno naturalmente pretesa di esaustività, data la sterminata letteratura critica sull'opera sofoclea. Si è cercato però di rendere conto in maniera il più possibile esauriente di quegli studi dedicati specificatamente al corale in questione, e di privilegiare all'interno delle monografie e dei saggi sofoclei quelli dove la trattazione di determinati aspetti del canto oggetto d'esame presentasse particolare interesse e approfondimento critico.

² La medesima struttura bipartita tra anapesti 'di marcia' iniziali e canto lirico successivo è infatti ben attestata in Eschilo nelle *parodoi* di alcune tragedie di alta datazione (*Persiani* e *Supplici*, ma anche nell'*Agamennone*), mentre rappresenta un *unicum* in Sofocle. Finglass 2011, p. 7 individua in F. W. Schneidewin il primo studioso ad aver sottolineato l'importanza del fenomeno per la datazione dell'*Aiace* (nella seconda ed. della tragedia del 1853, p. 19). Una struttura in parte simile si ha nella parodo dell'*Antigone* in cui il canto lirico è intervallato da una serie di sistemi anapestici e in quella dell'*Alceste* di Euripide, cfr. Pattoni 1990, p. 113. Specificatamente dedicati alla parodo della tragedia sono gli studi di Davidson 1975 e Pattoni 1990 (particolarmente ricco quest'ultimo di rilievi sugli elementi di dizione epico-omerica del canto), ma si vedano anche De Falco 1928, pp. 27-33, Nestle 1930, pp. 57, 69, Maddalena 1963, pp. 12-4, Lesky 1972, p. 182, Burton 1980, pp. 6-16, Winnington-Ingram 1980, pp. 21-24, Seale 1982, pp. 150-1, Gardiner 1987, pp. 52-7, Blundell 1989, pp. 72-3, Cairns 1993, pp. 229-30, Segal 1995, p. 19, Scott 1996, pp. 72-3, Hesk 2003, pp. 27-31, 47-51, Cairns 2006, pp. 103-8, Barker 2009, pp. 290-1, Esposito 2010, p. 204, Susanetti 2011, pp. 25-7.

³ Cfr. Finglass 2011, p. 175: «they do not mention his plot against the army, that crucial revelation in Odysseus' intelligence», e vd. anche Gardiner 1987, pp. 52, 57, n. 16

⁴ A questo proposito M. P. Pattoni ha individuato una «peculiare situazione drammatica» che accomuna la parodo dell'*Aiace* sofocleo con quelle dell'*Ippolito* e dell'*Alceste* di Euripide, tale per cui «il coro, all'oscuro, completamente o parzialmente, degli antefatti che lo spettatore ha appreso nel prologo per bocca di una divinità, entra sulla scena vuota con domande relative al destino del protagonista, richiede informazioni sugli avvenimenti più recenti, si abbandona a congetture ed ipotesi. La risposta viene data nell'episodio immediatamente successivo, nel corso di un dialogo fra il Coro e l'attore intervenuto in scena: è solo a questo punto che l'azione, interrotta alla fine del prologo, ha nuovamente inizio» (Pattoni 1990, p. 100); sulla parzialità della conoscenza del coro, e in generale degli altri personaggi rispetto alle azioni compiute da Aiace nella notte vd. Mazzoldi 1999b.

condizione di completo affidamento dei marinai salaminii nei confronti del proprio comandante.

Nel terzo (vv. 141-7) e quarto (vv. 148-53) periodo anapestico vengono descritte brevemente le azioni che l'eroe avrebbe compiuto secondo le velenose dicerie: la corsa furente nei prati dove pascola il bestiame e la strage degli armenti, bottino comune di guerra dell'esercito. Le accuse sono estremamente gravi e mettono a repentaglio l'onore di Aiace: per questo motivo i coreuti le ritengono frutto di una manipolazione calunniosa da parte dell'infido Odisseo, mentre gli Achei godono nell'ascoltare i suoi "subdoli sussurri" (v. 148).

Il piacere nel diffamare Aiace dà il 'la' a una digressione nel sistema anapestico successivo (il quinto, vv. 154-63) sul tema dell'invidia nei confronti del potente, che potrebbe essere la spiegazione di quanto avvenuto. Il coro sanziona l'importanza dei valori della concordia e della cooperazione tra umili e potenti per la salvezza della comunità, attraverso la metafora della torre "baluardo di difesa" (v. 159), ma chiude con una nota di sfiducia osservando come non sia possibile per chi è stolto apprendere prima di aver sperimentato nei fatti il proprio fallimento.

Dopo la digressione in parte gnomica, il recitativo anapestico torna nell'ultimo sistema (il sesto, vv. 164-171) ad incentrarsi sui coreuti stessi, e infine, in *Ringkomposition*, culmina nuovamente sulla figura di Aiace, con cui si era aperto. Il coro si dice impotente a fronteggiare da solo i capi d'accusa ed esprime la propria totale dipendenza dall'eroe⁵. Aiace è invocato ora con particolare accoramento affinché esca dalla tenda e intervenga finalmente di persona per tacitare le calunnie infamanti: la sua apparizione è paragonata alla comparsa di un maestoso avvoltoio di fronte al quale gli Achei, atterriti come uno stormo di uccelli, si ritirerebbero ridotti al silenzio.

La sezione anapestica termina dunque con una nota positiva e di fiducia nei confronti di Aiace, dal momento che egli rappresenta per i coreuti l'unico affidamento possibile⁶. Nel canto lirico seguente, tuttavia, il senso di angoscia e di timore suscitato dalle accuse diventa gradualmente predominante. La sezione *in lyricis* presenta la struttura di una singola triade. Dal punto di vista metrico la coppia strofica è composta quasi integralmente in *kat'enoplion*-epitriti, mentre l'epodo vede un alternarsi di *cola* giambici e eolo-coriambici. I due sistemi, tuttavia, «si legano grazie alla clausola coriambica di strofe/antistrofe e all'*hemiepes* di apertura dell'epodo»⁷.

Nella strofe (vv. 171-81) il coro enumera una serie di ipotesi per rendere conto dell'azione – assolutamente inspiegabile agli occhi dei marinai salaminii – che Aiace avrebbe compiuto. E infatti, è significativo che il coro consideri soltanto l'intervento di una divinità come causa possibile del gesto dell'eroe: Aiace nel dominio delle proprie facoltà mentali non avrebbe mai potuto macchiare in tal modo il proprio onore. Potrebbe essere stata l'ira di Artemide per la mancata offerta di doni votivi in seguito a una vittoria o a causa della dedica omessa di alcune spoglie di guerra o ancora di offerte sacrificali, si domandano i coreuti. Oppure, forse, è possibile che Aiace abbia provocato il risentimento di Ares per aver rifiutato l'aiuto del dio in battaglia. La sequenza incalzante di interrogative tradisce lo stato di agitazione dei coreuti, ma

⁵ Cfr. Burton 1980, p. 6: «their dependence on Ajax is absolute: they acquire strength only from him; without him they are defenceless».

⁶ Sul finale della sezione anapestica cfr. Finglass *ad loc.*, p. 176: «it thus becomes a tribute to the greatness of Ajax, who could scatter his enemies simply by his appearance»; e vd. *infra*.

⁷ Mazzoldi 1999a, p. 142. Per un'analisi metrica dettagliata della sezione lirica vd. Pohlsander 1964, pp. 5-7 e Finglass 2011, pp. 189-90, con bibliografia, e cfr. anche Davidson 1975, pp. 172-3 (con una prima parte riguardante la porzione anapestica ricca di rilievi ritmici).

entrambe le ipotesi sono errate, come il pubblico sa dopo aver appena assistito al prologo: dalla prima strofe nel suo insieme emerge un forte senso di ironia tragica.

L'antistrofe successiva è ancora più mosca. I coreuti dichiarano all'inizio che l'animo di Aiace si è sempre dimostrato saldo ed equilibrato, per cui soltanto una "malattia inviata dagli dei" (v. 186) può spiegare l'assalto insensato contro il bestiame, un vero e proprio atto di follia, qualcosa che risulta incredibile per i compagni dell'eroe. Per questo motivo è agli dei che il coro si rivolge per dissipare le voci calunniose sul conto di Aiace, invocando l'intervento propizio di Zeus e Apollo. La stanza si conclude però con l'appello all'eroe a non perseverare nell'indolenza, fornendo alimento all'onta delle diffamazioni.

Ed è con un fervido invito ad Aiace ad uscire dalla propria tenda in cui egli giace occulto da ormai troppo tempo⁸ che inizia l'epodo conclusivo. Il disonore suscitato dai *rumores* brucia – con immagine ardita – come una fiamma che si innalza sino al cielo e si diffonde alimentata dal vento nelle gole dei monti. I coreuti si vedono oggetto dell'irrisione collettiva, e se l'eroe è prostrato inerte nella sua tenda essi sono afflitti da un'angoscia che si è insediata opprimente nel loro animo.

Per quanto riguarda in generale l'identità del coro nel dramma, è stato notato come i marinai di Salamina rappresentino un gruppo molto prossimo al pubblico ateniese, in cui probabilmente esso si poteva identificare con una certa verosimiglianza. Innanzitutto andranno considerati la vicinanza e lo stretto legame che l'Atene dell'epoca sofoclea intratteneva con l'isola di Salamina; inoltre i coreuti sono di fatto assimilati a dei cittadini ateniesi quando vengono per la prima volta apostrofati nel dramma da Tecmessa quali "figli di Eretteo" (v. 202), e nel terzo stasimo vorrebbero trovarsi presso il capo Sunio per "salutare la sacra Atene" (vv. 1219-21)⁹.

Rispetto alla chiusa ottimistica della sezione anapestica nel segno di Aiace, avvoltoio maestoso in grado di zittire le malelingue, il canto lirico, e con esso la parodo, terminano nell'ansia¹⁰. La triade lirica, inoltre, è emozionalmente più intensa e presenta un registro più elevato¹¹. Lo scarto rispetto agli anapesti doveva essere reso

⁸ Non è esplicitamente detto – né il motivo ricorre con enfasi nel corso del dramma dal momento che l'*Aiace* comincia *post eventum*, cfr. l'attacco fulmineo di Karl Reinhardt nel capitolo dedicato alla tragedia nel suo *Sophokles*: «Der Aias ist ein Drama, das nicht vor, sondern unmittelbar in oder nach der Katastrophe anfängt» (Reinhardt 1947, p. 18 = Reinhardt 1989, p. 21, quasi alluso nella medesima concisione incipitaria da Lesky 1972, p. 181 = Lesky 1996, p. 267: «Im *Aias* liegt das entscheidende Geschehen dem Beginne des Stückes voraus») – ma è probabile che Aiace si sia serrato nella tenda dal giorno in cui è avvenuto il giudizio delle armi di Achille, cfr. Davidson 1975, p. 164 e Stanford *ad Ai.* 194. È possibile che il motivo dell'inerzia protratta dell'eroe fosse sfruttato drammaturgicamente da Eschilo nel *Giudizio delle Armi* o nelle *Tracie* secondo un modulo, insieme a quello del prolungato silenzio del protagonista, attestato anche per Achille nei *Mirmidoni* o per Niobe nell'omonimo dramma.

⁹ Cfr. Finglass 2011, p. 204 e Hesk 2003, pp. 49-50. Sulle relazioni tra la tragedia e la situazione storico-politica degli eventi contemporanei vd. Bradshaw 1991, Rose 1997 e Ugolini 2000, pp. 91-112 (sul rapporto tra Atene e Salamina in particolare pp. 96-7).

¹⁰ Cfr. Pattoni 1990, p. 111: «se nella sezione anapestica la situazione personale di debolezza del Coro era il punto di partenza, poi superato da un atteggiamento di maggiore fiducia, qui essa è punto d'arrivo, e il canto del Coro è suggellato dall'espressione di sconforto ἐμοὶ δ' ἄχος ἔστακεν (v. 200)», e incisivamente Burton 1980, p. 16 – a proposito della conoscenza parziale del coro e dell'attesa di quello che sembra un imminente arrivo di Aiace in scena – «at the end of the parodos, the mood is one of suspense». L'atteggiamento pessimistico del coro si intensifica progressivamente nel corso del dramma, toccando l'apice nel primo stasimo, fino al momento liberatorio, ma tragicamente illusorio, del secondo stasimo iporchematico. Nel terzo e ultimo canto, invece, la prospettiva torna di segno profondamente negativo, ma si apre a una meditazione di carattere universale.

¹¹ Cfr. Davidson 1975, p. 169: «there is a change of mood in the lyrics», e Finglass 2011, p. 176: «the language of the anapaests is generally plain, the most elaborate section being the concluding

ancora più evidente dallo stacco musicale e dai movimenti orchestrici. J. Davidson¹² ha però messo in luce come a livello strutturale e tematico vi siano degli stretti parallelismi e richiami interni tra le due sezioni, oltre a una serie di precise ricorrenze lessicali. Si possono almeno evidenziare le seguenti risposdenze: l'invocazione ad Aiace attraverso il patronimico "Telamonio" (vv. 134 ~ 183) e l'appellativo ἄναξ (vv. 166 ~ 190); l'ipotesi che la causa dell'atto dell'eroe sia di origine divina, enunciata brevemente negli anapesti (v. 137: πληγῆ Διός), poi approfondita nella strofe del canto attraverso gli interrogativi riguardo Artemide e Ares, e riecheggiata ancora nell'antistrofe (v. 185: ἦκοι γὰρ ἄν θεία νόσος); il riferimento alla dimensione notturna dell'assalto di Aiace (vv. 141 ~ 180-1); le accuse calunniose e in particolare la figura subdola di Odisseo (vv. 148-51 ~ 188-90); l'irrisione compiaciuta degli Achei (vv. 151-53 ~ 189-90).

Il coro si rivolge ad Aiace *in absentia*¹³, ma la presenza dell'eroe è fortissima, essendo il canto interamente dominato dalla situazione critica in cui egli è precipitato in seguito alle gravi imputazioni sul suo conto. Il modulo dell'assenza fisica del destinatario contribuisce inoltre a livello drammaturgico ad accentuare la *suspense* per l'entrata in scena del protagonista, che verrà ulteriormente dilazionata. Anche in virtù dell'appello conclusivo nell'epodo (cfr. il v. 193 ἀλλ' ἄνα ἐξ ἐδράνων), infatti, il pubblico si aspetta l'ingresso di Aiace all'inizio del primo episodio, ma sarà invece Tecmessa ad entrare in scena e l'eroe non sarà visibile prima del v. 347, allorché verrà finalmente aperta la porta della tenda in cui Aiace giace prostrato tra le carcasse: l'effetto di attesa è indubbiamente di forte impatto¹⁴.

Si è detto come Aiace rappresenti il fulcro tematico del corale. La sua caratterizzazione tuttavia, rispetto al prologo, è «diametralmente opposta o offre un'altra faccia dell'eroe, dopo quelle tratteggiate da Odisseo, da Atena, e da Aiace stesso, suo malgrado, nella sua apparizione da folle»¹⁵. Aiace, infatti, è agli occhi del coro comandante impavido, dotato di saldo autocontrollo, e figura di totale affidamento. Per questo motivo i coreuti si rivolgono all'eroe nella parodo che costituisce di fatto nel complesso un appello ad Aiace a presentarsi in pubblico per difendere sé stesso e i suoi compagni d'armi¹⁶. Questa è la ragione che ha spinto i coreuti ad entrare in scena e a dirigersi verso la tenda dell'eroe, ma la motivazione che li muove è duplice. Da un lato, infatti, la sollecitudine è indice della partecipazione

bird imagery (167-71). The shift to lyric elevates the style, with a concentration of epic features [...] all reinforced by the opening dactylic rhythm».

¹² Davidson 1975, pp. 170-2, cfr. anche Burton 1980, p. 15. Davidson (p. 170) osserva come «the lyric section of the *Ajax* parodos provides a more intense, emotional reiteration of the subject of the anapaests». Sulla differenza di tono tra le due sezioni del canto già de Falco 1928, p. 27 osservava come «la parte anapestica della parodo è espositiva, narrativa; quella lirica, soggettiva, contiene le osservazioni del coro».

¹³ Il coro si rivolge ad un personaggio assente nella scena anche nelle *parodoi* dell'*Agamennone* di Eschilo e dell'*Ippolito* di Euripide, cfr. Finglass *ad. v.* 134, con rinvio a Fraenkel *ad Ag.* 83ss., ma vd. Medda 2017, I, pp. 171-5.

¹⁴ Cfr. Burton 1980, p. 16 e Pattoni 1990, pp. 100, 103. Sulla lunga ed emozionale scena che si svolge a porta aperta (vv. 347-595) e sulle modalità in cui Aiace poteva essere visto dal pubblico dall'interno della tenda vd. Medda 2013, pp. 43-9.

¹⁵ Mazzoldi 1999a, p. 142. Cfr. anche Hesk 2003, p. 50: «for the first time, we see Ajax through the eyes of his friends rather than his foes». D'altronde, con Davidson 1975, p. 164, vi è anche una differenza prospettica tra il prologo e la parodo, nella misura in cui «the parodos presents the lyrical response of a group to a situation initially seen in the prologue as the concern of individuals».

¹⁶ Nell'invocazione incipitaria del canto all'eroe, ma anche nella sezione lirica, si sono anche riconosciuti stilemi tipici dell'inno culturale, su cui vd. *infra*.

emotiva per la sorte di Aiace¹⁷; d'altro canto, però, ad essa si somma la preoccupazione rispetto al proprio essere indifesi nei confronti del resto dell'esercito, poiché sprovvisti del loro comandante. Il coro è dunque in una posizione complessa: da un lato leale e partecipe verso Aiace, dall'altro mosso anche dal proprio interesse particolare¹⁸.

Si è accennato a come l'ignoranza di quanto avvenuto nel prologo da parte del coro rispetto al pubblico inneschi il consueto meccanismo di ironia tragica. Questo appare particolarmente raffinato nella parodo e agisce su plurimi livelli. Se ne isolano qui solo alcuni aspetti più vistosi, mentre ulteriori considerazioni saranno di volta in volta fatte nell'analisi degli omerismi del corale. *In primis* l'ironia agisce rispetto a quelle che vengono ritenute calunnie diffuse velenosamente da Odisseo: i *rumores* sono veri, non falsi, e Aiace ha davvero massacrato gli armenti. Essa è poi particolarmente acuta rispetto al personaggio di Odisseo stesso: presentato nella parodo come l'artefice di un piano maligno, nel prologo ha assistito del tutto impotente allo spettacolo della follia di Aiace mostratogli da Atena, e ne ha provato compassione¹⁹.

Si è visto, inoltre, come la parodo rappresenti in ultima analisi un appello di soccorso all'eroe. Ma nel momento in cui Aiace farà finalmente la sua comparsa in scena nel dramma, visibile dall'interno della sua tenda, si mostrerà prostrato tra le mandrie massacrate in uno stato di assoluta impotenza (vv. 348-51), e le prime parole che pronuncerà saranno una richiesta di aiuto ben più disperata – essere ucciso insieme alle bestie, simbolo del suo disonore – di quella che ora i coreuti gli hanno rivolto, e indirizzata proprio ai marinai salaminii (vv. 356-61).

Anche le ipotesi sulle divinità che avrebbero potuto traviare la mente dell'eroe sono totalmente errate, ma le motivazioni addotte profondamente ironiche: non è in seguito alla mancata dedica delle spoglie ad Artemide che Aiace è stato indotto alla pazzia dagli dei e ha fatto strage del bestiame, ma proprio la follia è stata lo strumento grazie a cui Atena ha deviato le mire omicide di Aiace dirette contro i capi Achei sulle mandrie: l'intervento divino, dunque, presenta paradossalmente carattere salvifico nei confronti della comunità²⁰. Il gesto dell'eroe, inoltre, è stato dettato dal rancore per la mancata assegnazione di un tributo, il premio delle armi di Achille, che – al pari del bottino di guerra reclamato da Artemide – gli spettava di diritto. Di più, il rifiuto del soccorso di Ares in battaglia prefigura la ragione che si scoprirà aver cagionato l'ira di Atena nei confronti di Aiace, che avrà conseguenze ben più devastanti (vv. 770-7)²¹.

¹⁷ Cfr. Davidson 1975, p. 164: «the significant feature of this self-motivated arrival of the chorus in the Ajax is that, unlike the similar arrival of the Trachinian women, for example, it is the result of close, personal involvement in the dramatic situation», e Burton 1980, p. 6: «the chorus of this play consist of men of Salamis [...] who rowed his ship to Troy nearly ten years before the action begins and who are therefore bound to him by the ties of a common fatherland and by the shared experiences of long years of campaigning».

¹⁸ È significativo che se il corale si chiude con un energico appello ad Aiace di interrompere il suo stato di inerzia sempre più pericoloso per il montare delle voci nel campo acheo, l'ultimo verso ἐμοὶ δ' ἄχος ἔστακεν (v. 200) riflette tuttavia l'angoscia personale dei coreuti e in tal modo – con Davidson 1975, p. 170 – «it highlights the feeling underlying the whole parodos».

¹⁹ Cfr. Davidson 1975, p. 168: «the Odysseus whom the chorus abuse in the parodos is ironically contrasted with the respectful Odysseus of the prologue. There is a contrast, too, between the chorus' attempt to make him a liar and the fact that he has made a truthful report. Moreover, the quality of persuasiveness which the chorus attribute to him in the parodos (150-1) is ironically the very quality which enables him to win Agamemnon's assent to the burial».

²⁰ D'altronde è paradossale anche il fatto che sia la dea della saggezza ad infondere nell'eroe la follia.

²¹ Cfr. Finglass 2011, p. 176 e vd. anche Blundell 1989, p. 66.

Infine, con tragico paradosso, la preghiera rivolta a Zeus e Apollo non esprime la richiesta di stornare la follia che si è impossessata dell'eroe, ma il coro scongiura gli dei di disperdere le accuse sul conto di Aiace²². Gli dei, tuttavia, non potranno dissiparle poiché esse corrispondono alla realtà dolorosa dei fatti; ma il coro non ne è a conoscenza e, non troppo diversamente dallo stesso protagonista apparso folle nel prologo, è immerso nella parodo in un'atmosfera per gran parte illusoria e irreal.

²² Cfr. Winington-Ingram 1980, p. 22.

Prospetto degli omerismi della parodo dell'*Aiace*

<p>Τελαμώνιε παῖ, τῆς ἀμφιρύτου Σαλαμῖνος ἔχων βάθρον ἀγχίαλον,</p>	135
<p>σὲ μὲν εὖ πράσσοντ' ἐπιχαίρω· σὲ δ' ὅταν πληγῇ Διὸς ἡ ζαμενῆς λόγος ἐκ Δαναῶν κακόθρους ἐπιβῆ, μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι <u>πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας</u>.</p>	140
<p>ὡς καὶ τῆς νῦν φθιμένης νυκτὸς μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ' ἡμᾶς ἐπὶ δυσκλείᾳ, σὲ τὸν ἵππομανῆ λειμῶν' ἐπιβάντ' ὀλέσαι Δαναῶν βοτὰ καὶ λείαν,</p>	145
<p>ἤπερ δορίληπτος ἔτ' ἦν λοιπή, κτείνοντ' αἴθωνι σιδήρῳ.</p>	
<p>τοιούσδε λόγους ψιθύρους πλάσσων εἰς ὧτα φέρει πᾶσιν Ὀδυσσεύς, καὶ σφόδρα πείθει. περὶ γὰρ σοῦ νῦν εὐπειστα λέγει, καὶ πᾶς ὁ κλυῶν τοῦ λέξαντος χαίρει μᾶλλον τοῖς σοῖς ἄχεσιν καθυβρίζων.</p>	150
<p>τῶν γὰρ μεγάλων ψυχῶν ἰεῖς οὐκ ἂν ἀμάρτοι· κατὰ δ' ἂν τις ἐμοῦ τοιαῦτα λέγων οὐκ ἂν πείθοι. πρὸς γὰρ τὸν ἔχονθ' ὁ φθόνος ἔρπει. καίτοι σμικροὶ μεγάλων χωρὶς <u>σφαλερὸν πύργου ῥῦμα πέλονται</u>·</p>	155
<p>μετὰ γὰρ μεγάλων βαιὸς ἄριστ' ἂν καὶ μέγας ὀρθοῖθ' ὑπὸ μικροτέρων. ἀλλ' οὐ δυνατὸν τοὺς ἀνοήτους τούτων γνώμας προδιδάσκειν. ὑπὸ τοιούτων ἀνδρῶν θορυβῆ χήμεῖς οὐδὲν σθένομεν πρὸς ταῦτ' ἀπαλέξασθαι σοῦ χωρὶς, ἄναξ.</p>	160
<p>ἀλλ' ὅτε γὰρ δὴ τὸ σὸν ὄμμ' ἀπέδραν, παταγοῦσιν ἄτε πτηνῶν ἀγέλαι· μέγαν αἰγυπιὸν <δ> ὑποδείσαντες τάχ' ἂν, ἐξαίφνης εἰ σὺ φανείης, <u>σιγῇ πτήξειαν ἄφωνοι</u>.</p>	165
<p>ἡ ῥά σε Ταυροπόλα Διὸς Ἄρτεμις - ὦ μέγала φάτις, ὦ μάτερ αἰσχύνας ἐμᾶς - ὄρμασε πανδάμους ἐπὶ βοῦς ἀγελαίας,</p>	170
<p>ἡ πού τινος νίκας ἀκαρπώτου χάριν, ἦρα κλυτῶν ἐνάρων ψευσθεῖς ἰσχυροὶς εἶτ' ἐλαφαβολίας ἡ χαλκοθώραξ σοὶ τιν' Ἐνυάλιος</p>	175

μομφὰν ἔχων ξυνοῦ δορὸς ἐννουχίαις μαχαναῖς ἐτείσατο λώβαν;	180
οὔποτε γὰρ φρενόθεν γ' ἐπ' ἀριστερά, παῖ Τελαμῶνος , ἔβας τόσσον ἐν ποίμναις πίτνων· ἦκοι γὰρ ἂν θεία νόσος· ἀλλ' ἀπερύκοι καὶ Ζεὺς κακὰν καὶ Φοῖβος Ἀργείων φάτιν. εἰ δ' ὑποβαλλόμενοι κλέπτουσι μύθους οἱ μεγάλοι βασιλῆς, χὼ τᾶς ἀσώτου Σισυφιδᾶν γενεᾶς, μὴ μὴ, ἄναξ , ἔθ' ὧδ' ἐφάλαις κλισίαις ἐμμένων κακὰν φάτιν ἄρη.	ἀντ. 185 190
ἀλλ' ἄνα ἐξ ἐδράνων ὅπου μακραίωνι στηρίζῃ ποτὲ τᾶδ' ἀγωνίῳ σχολᾶ, <u>ἄταν οὐρανίαν φλέγων.</u> ἐχθρῶν δ' ὕβρις ὧδ' ἀτάρβηθ' <u>ὀρμᾶται ἐν εὐανέμοις βάσσαις,</u> πάντων βακχαζόντων γλώσσαις βαρυάλγητ'· ἐμοὶ δ' ἄχος ἔστακεν.	ἐπ. 195 200

Legenda:

-**voci in grassetto**: omerismi a livello lessicale.

-**voci in grassetto e sottolineate**: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-**voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

1. Aiace ‘Telamonio’ (v. 134: Τελαμώνιε παῖ, v. 184: παῖ Τελαμώνος)

La parodo si apre con l’invocazione ad Aiace Τελαμώνιε παῖ, a testimoniare sin da subito la centralità che l’eroe riveste nel corale. Lo *status* epico-eroico di Aiace è segnalato incisivamente dall’epiteto incipitario Τελαμώνιε, ripresa palmare dell’aggettivo omerico con valore patronimico “Telamonio”²³. L’aggettivo è lemma esclusivamente iliadico, e rappresenta significativamente l’epiteto più frequente dell’eroe nel poema (35x *Il.*).

Τελαμώνιος è per eccellenza Aiace in Omero, se si escludono tre soli casi in cui il patronimico è impiegato in riferimento a Teucro, fratellastro dell’eroe²⁴. Il nesso formulare più frequentemente attestato è la clausola Τελαμώνιος Αἴας (21x), sovente nella formula espansa μέγας Τελαμώνιος Αἴας (12x)²⁵. L’epiteto occorre inoltre nell’emistichio Αἴας δὲ πρῶτος Τελαμώνιος ἕρκος Ἀχαιῶν (*Il.* VI 5, XII 378) e nel verso Αἴαν διογενὲς Τελαμώνιε κοίρανε λαῶν (*Il.* VII 234, IX 644, XI 465), oltre che nell’emistichio Τελαμώνιος ἄλκιμος Αἴας (*Il.* XII 349, 362). Infine, il lemma si riscontra in alcune locuzioni formulari che sottolineano maggiormente il ruolo dell’eroe quale ‘figlio’ di Telamone, grazie all’espressione esplicita del sostantivo υἱός, quali gli emistichi Αἴαντα μέγαν Τελαμώνιον υἱόν (*Il.* XI 563, 591, XVII 115) e Αἴαντα προσέφη Τελαμώνιον υἱόν (*Il.* XIII 67); e si veda anche il nesso υἱός Τελαμώνος (*Il.* XVII 284, 293).

Anche da questa succinta rassegna appare evidente come nell’*epos* iliadico la figura paterna di Telamone²⁶ presenti un ruolo importante rispetto a quella del figlio Aiace, secondo un modulo canonico per cui la generazione dei padri è *exemplum* da emulare per gli eroi del poema²⁷. Come è noto, e come si cercherà di ribadire in questo

²³ L’aggettivo con valore patronimico Τελαμώνιος presenta il medesimo valore del corrispettivo patronimico Τελαμωνιάδης, ma occorre più frequentemente di quest’ultimo in Omero (11x *Il.*, 1x *Od.*: anch’esso sempre in riferimento ad Aiace, eccetto *Il.* XIII 709 dove designa Teucro, cfr. Dee 2000, p. 72ss.), cfr. Ellendt, s.v. Τελαμώνιος: «triturum est hoc adiectivum patronymici vices gerere», e vd. Kühner – Gerth II, 1 pp. 261-2. von Kamptz 1982, pp. 115, 257 ritiene che il lemma non avesse in origine il valore di aggettivo patronimico, ma indicasse la tracolla dello scudo (ταλαμών), cfr. anche von der Mühl 1930, p. 35, con ulteriore bibliografia pregressa. Sull’uso dei patronimici in Sofocle vd. Moorhouse 1982, p. 164 e cfr. anche Longo 1968 *ad Trach.* 51-2.

²⁴ Si tratta di *Il.* VIII 281 e XIII 170, XV 462. L’aggettivo, come si è detto, non è mai attestato nell’*Odissea*, il che è congruente con il ruolo di Aiace, eroe prettamente iliadico, la cui presenza attiva nell’*Odissea* è limitata al breve e intenso episodio dell’incontro tra l’eroe e Odisseo nell’Ade (*Od.* XI 543ss.: questa scena odissica è tuttavia sicuramente ben presente a Sofocle, come si vedrà). La morte di Aiace è inoltre ricordata da Nestore insieme a quelle di Achille, Patroclo e Antiloco durante la mesta rievocazione che l’anziano di Pilo fa della guerra a Telemaco (*Od.* III 109), mentre il simulacro dell’eroe compare fra le altre ombre degli Achei anche nella δευτέρα Νέκυια (*Od.* XXIV 17ss.). L’*Odissea* presuppone dunque l’episodio del giudizio delle armi (cfr. S. West 1981 *ad Od.* III 109), di cui non c’è traccia invece nell’*Iliade*, e con il quale rispettivamente terminava l’*Etiopide* e si apriva la *Piccola Iliade*, cfr. *Aeth. arg.* p. 69 Bernabé (= Procl. 172, 22-24 = *arg.* 4 West) e *Il. Parv. arg.* I, p. 74 Bernabé (= Procl. 206, 3-5 = *arg.* 1 West); sul problema della collocazione dell’episodio in entrambi i poemi vd. West 2013, p. 159.

²⁵ Cfr. Brügger – Stoevesandt – Visser 2010 *ad Il.* II 528.

²⁶ Telamone aveva partecipato al fianco di Eracle alla cosiddetta prima guerra di Troia avvenuta a causa della promessa non mantenuta di Laomedonte di donare ad Eracle i cavalli divini come ricompensa per aver liberato la città dal mostro marino inviato da Poseidone. Telamone si distinse al punto da meritare quale γέρας la mano di Esione, figlia di Laomedonte. Dall’unione del sovrano di Salamina con la principessa troiana nascerà Teucro, fratellastro e futuro compagno d’armi di Aiace nell’*epos* troiano. Per versioni in parte differenti del mito del primo ‘sacco’ di Troia vd. Preller – Robert 1920, II, 1, pp. 547-57 e Fowler 2013, pp. 311-5.

²⁷ Cfr. Crotty 1994, pp. 24-41 e Thalmann 1998, pp. 206-23, cui si rinvia per ulteriore bibliografia.

capitolo, il padre dell'eroe e il modello che egli rappresenta costituiscono un tema cardine anche nell'*Aiace* sofocleo.

Si è detto come l'aggettivo *Τελαμώνιος* non occorra nell'*Odissea*; si ha tuttavia nel poema una singola ma significativa attestazione del patronimico *Τελαμωνιάδης*. Quest'ultimo compare nell'unico episodio in cui Aiace vi svolge di fatto un ruolo attivo. Si tratta della celebre scena dell'incontro muto tra l'eroe e Odisseo nell'Ade. L'ombra di Aiace è l'unica ad allontanarsi sdegnosa da Odisseo senza proferire parola, a causa del rancore ancora lacerante per la mancata assegnazione delle armi di Achille: οἴη δ' Αἴαντος ψυχὴ Τελαμωνιάδαο / νόσφιν ἀφεστήκει, κεχολωμένη εἵνεκα νίκης (*Od.* XI 543-4)²⁸. E subito dopo vana suona la preghiera di Odisseo all'eroe di dimenticare e placare l'"animo altero" (v. 562: δάμασον δὲ μένος καὶ ἀγήνορα θυμόν). E ciò malgrado il riconoscimento che ora il Laerziade dichiara del valore di Aiace, equiparato a quello di Achille (*Od.* XI 556-8: "per te noi Achei, per la tua morte, come per Achille scomparso, siamo afflitti perennemente"), e l'attribuzione della responsabilità dell'accaduto a Zeus. Ma è degno di nota che Odisseo rivolga il proprio appello, contrito e sincero²⁹, ad Aiace invocandolo esplicitamente come "figlio di Telamone" (*Od.* XI 553-5):

Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος ἀμύμονος, οὐκ ἄρ' ἔμελλες
οὐδὲ θανῶν λήσεσθαι ἐμοὶ χόλου εἵνεκα τευχέων
οὐλομένων.

555

La *iunctura* incipitaria *Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος* del v. 553 rappresenta un *unicum* in Omero in virtù dell'impiego del sinonimo *παῖς* rispetto al sostantivo *υἱός* che, come si è visto, è d'uso tradizionale nell'inventario formulare che contraddistingue l'eroe³⁰. La singolarità dell'espressione e il più affettuoso *παῖ* potrebbero essere segno della mitezza da parte di Odisseo nel tentativo di ripristinare un contatto con l'eroe. Appare significativo, inoltre, il contrasto rispetto all'incontro tra Odisseo ed Achille che precede immediatamente nella *Nekyia* quello con Aiace. Achille apprende con grande sollievo e compiacimento della gloria di Neottolema (v. 538ss.)³¹: in questo caso le gesta del figlio hanno eguagliato le imprese del padre, esattamente quanto Aiace, dopo

²⁸ Il silenzio di Aiace appare più eloquente di ogni possibile risposta, e la scena rappresenta, con Stanford 1947 *ad Od.* XI 563: «Homer's skill in expressing profound emotion with a single touch»; una qualità, quest'ultima, che la critica antica riconosceva allo stesso Sofocle, cfr. *Vita Sophoclis* 21 (= *TrGF* IV, T A1, 90-91): ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον. Anche l'anonimo *Del Sublime* riteneva il silenzio di Aiace "maestoso e più elevato di ogni discorso" ([Longinus], *Sub.* 9, 2: μέγα καὶ παντὸς ὑψηλότερον λόγου). L'episodio costituirà uno dei modelli per Virgilio nell'incontro tra Enea e Didone (*Aen.* VI 450-76).

²⁹ Se è vero che le parole di Odisseo sono sinceramente accorate, tuttavia l'eroe, come nota Stanford 1947 *ad Od.* XI 543, «gives a generous tribute to his rival's merit: but it is too late». I. de Jong ha riconosciuto inoltre un *pattern* narrativo di costruzione anulare nel discorso di Odisseo, schematizzabile nella sequenza A ira ancora viva in Aiace, B colpa degli dei, C morte di Aiace, B' responsabilità divina di Zeus, A' appello a obliare l'ira, cfr. de Jong 2001, pp. 292-3 *ad Od.* 541-6: il discorso di Odisseo è senz'altro ben ordito ma si scontra contro il rancore irremovibile di Aiace e non sortisce l'effetto voluto.

³⁰ Le formule tradizionali impiegate per l'eroe nel primo emistichio sono Αἴαν διογενές (3x), Αἴας διογενής (2x), Αἴας δὲ πρῶτος (5x: variata in Αἴας ῥα πρῶτος in *Il.* XIV 511) e Αἴας δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων σάκος ἠῦτε πύργον (3x). In *Il.* XIII 824 si ha invece l'*unicum* Αἴαν ἀμαρτοεπές. Un appello al vocativo, di norma, sarebbe dovuto essere pertanto Αἴαν διογενές secondo le dinamiche dell'economia formulare: l'apostrofe di Odisseo Αἴαν παῖ Τελαμῶνος sembra dunque frutto di una scelta intenzionale da parte del poeta dell'*Odissea*.

³¹ Si veda il commento di Di Benedetto 2010 *ad loc.*: «Neottolema ha terminato illeso la guerra. Il valore di Neottolema è un dato certo e occupa gran parte di questo discorso di Ulisse ad Achille».

la strage assurda e ignominiosa del bestiame, non potrà mai più compiere. Rilevante appare anche il dato per cui entrambi gli eroi incontrati da Odisseo si accommiatano in silenzio, ma in uno stato d'animo completamente differente, come ha ben visto Heubeck: «Achilles left without a word but with pride and joy (538-40); Ajax on the other hand departs in stony silence, unmoved by the generous and heartfelt words of his rival»³².

L'aggettivo patronimico Τελαμώνιος non si ritrova in seguito nell'*epos* ciclico ed esiodeo, a parte l'attestazione in un frammento papiraceo dubitativamente attribuito da A. Bernabé alla *Piccola Iliade*, dove ricorre l'emistichio iliadico προσέφη Τελαμώνιον υἱόν (fr. dub. 32, 9 Bernabé)³³, e in cui al verso successivo è plausibile integrazione il verso formulare Αἴαν διογενές,] Τελαμώνιε, κοίρανε λαῶν.

La lirica conosce solo un'attestazione dell'epiteto da parte di Ibico nell'encomio a Policrate. Aiace compare subito dopo Achille nel catalogo degli Achei venuti a Troia, nell'epodo della seconda triade; il verso, in parte mutilo, è però ben ricostruibile (*PMGF* S151, 34): καὶ μέ]γας Τ[ελαμ]ώνιος ἄλκι[μος Αἴας. Il metro, cretico seguito da un enoplio, favorisce la ripresa di lessico epico-omerico, in particolare l'enoplio consente qui al poeta il riuso dell'intero emistichio formulare Τελαμώνιος ἄλκιμος Αἴας (*Il.* XII 349, 362). Si noti, tuttavia, come Ibico sfrutti sapientemente anche il cretico iniziale attraverso l'addizione di μέγας, attribuito anch'esso caratterizzante dell'eroe nell'*epos*, cfr. e.g. le *iuncturae* formulari μέγας Τελαμώνιος Αἴας (*Il.* V 610, XII 364) e Αἴαντα μέγαν Τελαμώνιον υἱόν (*Il.* XI 563, XVII 115)³⁴.

Anche nei tragici Τελαμώνιος è *vox epica* rara³⁵: sebbene ricorra in ciascuno dei tre tragici maggiori, il lemma figura sempre come *hapax*³⁶. Per Eschilo si tratta in realtà di una possibile integrazione congetturale nel frammento papiraceo *incertae fabulae* TrGF III F *451q. Esso costituisce un pezzo in metri lirici alquanto lacunoso, in cui sono menzionati Odisseo e la contesa per le armi³⁷; ai vv. 16-7 si legge un

³² Heubeck 2007 *ad Od.* XI 563.

³³ Il frammento, edito da E. Lobel nel 1968 nel XXX vol. dei papiri ossirinchi (*P. Oxy.* 2510) non è accolto tuttavia nelle edizioni degli epici arcaici di Davies e West, cfr. West 1966, p. 22 il quale argomenta per una datazione tarda.

³⁴ Cfr. Hutchinson 2001, p. 249. Il colorito epico è elemento d'altronde costante e distintivo nel carme (cfr. Hutchinson cit. e Wilkinson 2013, pp. 57-8): si consideri anche solo il verso precedente dove Achille è presentato attraverso l'emistichio formulare omerico πόδ[ας ὦ]κὺς Ἀχιλλεύς.

³⁵ Dopo l'età classica, l'epiteto non si ritrova nella produzione poetica prima dell'*epos* tardo di Trifiodoro (*Ilii Excidium* 170, riferito a Teucro) e Quinto Smirneo (IV, 186, 227). Il patronimico Τελαμωνιάδης è ancora più raro: mai attestato in tragedia, dopo Omero è testimoniato solo in Pindaro (*N.* IV 47, riferito a Teucro; *I.* VI 26, designante Aiace) e non compare in seguito prima di Euforione (*SH* 415, col. 1, 14, riferito a Trambelo).

³⁶ È molto probabile, tuttavia, che il numero delle attestazioni sarebbe superiore se drammi inerenti la saga di Aiace, Teucro e Telamone non fossero andati perduti: Eschilo compose la trilogia *Giudizio delle Armi* (*TrGF* III F 174-178), *Tracie* (*TrGF* III F 83-85), *Salaminie* (*TrGF* III F 216-220); Sofocle un *Teucro* (*TrGF* IV F 776-779); rispetto alla produzione di IV sec. Teodette di Faselide (*TrGF* I F 72 1) e Carcino II (*TrGF* I F 70 1a) portarono entrambi in scena un *Aiace*, mentre ad Astidamante il giovane si deve un *Aiacefolle* (*TrGF* I F 60 1a); un *Teucro*, invece, fu messo in scena da Evareto (*TrGF* I 86 T 3), e cfr. anche i frr. adespoti *TrGF* II F 110, 569, 683. In generale si veda *RE* I, s.v. Αἴας, 30-40 (O. Rossbach); per il trattamento del mito di Aiace nei tragici 'minori' di V secolo e nei drammaturghi di IV secolo vd. Wright 2016, pp. 166-8.

³⁷ Lobel nell'*editio princeps* (Lobel 1952, *P. Oxy.* 2256, fr. 71) assegnava il frammento dubitativamente al *Giudizio delle armi*; Mette, invece, proponeva di attribuirlo alle *Salaminie* (fr. 296 (?) Mette). Dal momento che la menzione di Aiace è inserita all'interno di un paragone, è però probabile che l'episodio del suicidio dell'eroe fosse impiegato soltanto in qualità di *exemplum* rispetto ad un altro personaggio, e che pertanto il dramma non fosse incentrato su Aiace, cfr. Lloyd-Jones 1963, p. 584 (il quale ipotizza l'attribuzione al *Filottete*) e Radt *ad TrGF* III F *451q con bibliografia.

riferimento diretto al suicidio di Aiace: ὥσπερ καὶ Τελαμῶ[/ αὐτ]οκτόνος ὄλετο[. Al v. 16 Lloyd-Jones ha proposto e.g. l'integrazione Τελαμῶ[νος ἐσθλὸς υἱός mentre a Mette si deve Τελαμῶ[νιος Αἴας, per cui propende anche Italic 1964, s.v. Τελαμών: questa seconda integrazione ha infatti il pregio di costituire una ripresa di una tessera formulare.

In Euripide il patronimico è attestato invece in un passo dell'*Elena*, in cui è ripresa, in *trimetris*, la medesima *unctura* tradizionale (v. 848: Τελαμωνίου δ' Αἴαντος). Per quanto concerne Sofocle, l'aggettivo si ritrova nell'*incipit* Τελαμώνιε παῖ della parodo dell'*Aiace* oggetto d'esame. Come per Eschilo, dunque, si tratta di una ripresa all'interno di un canto corale, impiegata in Sofocle in contesto anapestico. Se il patronimico Τελαμώνιε costituisce un chiaro omerismo, andrà sottolineato come l'appello all'eroe attraverso il vocativo παῖ, rappresenti una lieve variazione rispetto a quel gruppo di nessi formulari in cui la figura di Aiace quale 'figlio' di Telamone è espressa attraverso il sostantivo υἱός³⁸. Si è visto, tuttavia, come vi sia un solo caso in cui in Omero Aiace è presentato attraverso il sinonimo παῖς, l'apostrofe di Odisseo Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος nella *Nekyia* (*Od.* XI 553). L'analogia con l'invocazione incipitaria della parodo Τελαμώνιε παῖ è senza dubbio notevole³⁹. La scena odissica dell'incontro mancato tra i due eroi è stata sovente additata dalla critica come un episodio ben presente a Sofocle nella composizione dell'*Aiace*. C'è anche chi è arrivato a considerare la scena lo spunto ideativo dell'intero dramma sofocleo⁴⁰. L'analisi dell'apertura della parodo sembra confermare l'importanza del modello odissico. Ma una prova indiretta, che non è stata vista finora, è forse rintracciabile nello stesso corale. Nella sezione lirica, emotivamente più concitata, il coro si rivolge all'inizio dell'antistrofe all'eroe invocandolo nuovamente come "figlio di Telamone". Questa volta, però, non attraverso l'uso del patronimico ma direttamente παῖ Τελαμῶνος (v. 184). Sono esattamente le medesime parole con le quali Odisseo nella *Nekyia* si rivolge all'eroe: Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος. In Omero, come in Sofocle, la *unctura* rappresenta un *unicum*⁴¹. Il riuso sofocleo non sembra dunque dovuto al caso e la scelta del vocativo παῖ come nell'appello di Odisseo palesava un tentativo di affabile rappacificazione, nelle parole del coro esprime l'affetto dei compagni d'arme per Aiace⁴².

³⁸ Cfr. e.g. gli emistichi formulari Αἴαντα μέγαν Τελαμώνιον υἱόν (*Il.* XI 563, 591, XVII 115), Αἴαντα προσέφη Τελαμώνιον υἱόν (*Il.* XIII 67) e il nesso υἱός Τελαμῶνος (*Il.* XVII 284, 293).

³⁹ La scelta del vocativo παῖ consente d'altronde di terminare il primo *metrum* anapestico rispettando la cesura mediana, e potrebbe dunque essere stata influenzata anche dal metro.

⁴⁰ Così Maria Grazia Ciani in Mazzoldi 1999a, p. 14 (lievemente modificato rispetto a Ciani 1997, p. 177): «di questa vicenda Omero ha dato una sua versione in una scena fortemente patetica dell'*Odissea* [...] è un passo famoso e vale la pena di riportarlo per intero, poiché in esso è indubbiamente da ricercare la genesi prima della tragedia sofoclea», vd. anche Pattoni 1990, p. 105, n. 26, Hesk 2003, pp. 24-7 (che parla di «prequel», p. 27), e Alaux 2007, pp. 62-3, il quale nota come d'altronde «la tragédie de Sophocle met en scène les événements compris entre la fin de l'*Illiade* et le silence posthume d'Ajax dans l'*Odyssée*» (p. 63).

⁴¹ Il vocativo παῖ, oltre che in questo passo della *Nekyia*, occorre in Omero solo un'altra volta, in *Od.* XXIV 192 dove è riferito ad Odisseo.

⁴² La conferma che Sofocle avesse presente la scena odissica apparirà in definitiva con chiarezza nel corso della trattazione a proposito dell'esame della metafora della 'torre di difesa', su cui vd. *infra*. Rispetto all'invocazione nella sezione lirica del canto, inoltre, Pattoni 1990, p. 103, n. 20 ha notato come «il vocativo παῖ Τελαμῶνος (v. 184), in responsione con l'apostrofe ὦ μέγала φάτις (v. 173) della strofe, sembra ribadire il contrasto fra la nobile nascita e la voce infamante che circola sul suo conto, il cui contenuto è ricordato dal Coro nel verso immediatamente successivo (v. 185), con la conseguenza di far risaltare ancor più drammaticamente tale dissidio». E si vedrà nel seguito della trattazione quanto peso abbia il tema del disonore nella parodo, e come anch'esso sia veicolato attraverso una serie di locuzioni epico-omeriche.

Da un punto di vista stilistico andrà invece rilevato come la posizione della *inunctura* Τελαμώνιε παῖ in *incipit* di verso rappresenti anch'essa una *variatio*, questa volta a livello dell'*ordo verborum*, se si considera il fatto che il nesso più frequente nell'*Iliade* è la clausola Τελαμώνιος Αἴας (21x). La scelta sofoclea di dislocare in sede incipitaria il patronimico non sembra quindi fortuita. Tale scarto rispetto all'*usus* tradizionale non costituisce solo una mera variazione retorica, ma contribuisce a porre in risalto la figura di Telamone, che riveste un ruolo di primo piano nel dramma. Telamone, l'eroe vittorioso insieme ad Eracle della prima spedizione troiana, rappresenta infatti quell'*exemplum* di *aristia* perfettamente conseguita che Aiace, dopo la mattanza del bestiame, non potrà mai più sperare di eguagliare. La figura paterna diventa contraltare impossibile per l'eroe, e segna il momento culminante nella riflessione sul suicidio nel primo dei cosiddetti quattro monologhi di Aiace (v. 430ss.)⁴³.

L'eroe, tornato in sé e riconosciuta l'onta delle proprie prodezze notturne, si pone la topica domanda καὶ νῦν τί χρῆ δρᾶν; (v. 457); e attraverso una serie di angosciose interrogazioni riconosce che non può ritornare in patria e mostrarsi “nudo” (v. 464: γυμνὸν φανέντα) di quella “gloria” di cui il padre si coronò splendidamente (v. 465: στέφανον εὐκλείας μέγαν). Il finale del ragionamento nei confronti di Telamone è perentorio, “questo è intollerabile” (v. 466: οὐκ ἔστι τοῦργον τλητόν)⁴⁴, e preannuncia nella irremovibilità dettata dall'etica eroica della vergogna, la chiusura del monologo in cui Aiace dichiara l'intento del suicidio attraverso il richiamo alla aristocratica *belle mort* dell'*epos* (vv. 179-80): ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι / τὸν εὐγενῆ χρῆ⁴⁵.

Buona parte dei commentatori si limita a segnalare il patronimico nella parodo come semplice ripresa di lessico omerico. Alla luce delle considerazioni sin qui svolte, andrà però rivalutata una chiosa come quella che da ultimo si legge nel commento di Finglass *ad loc.*: «since Τελαμώνιος Αἴας and Αἴαντα... Τελαμώνιον υἱόν are common designations of Ajax in Homer, the phrase probably has a Homeric resonance». La ‘risonanza omerica’ è ben più che probabile in un caso come questo. E la sua funzione, con Garvie, è, *in primis*, di far sì che «from the very beginning of the parodos Ajax is

⁴³ Rispetto al ruolo cruciale di Telamone nel dramma vd. le analisi di Di Benedetto 1983, pp. 69-81, e cfr. anche le brevi e dense considerazioni di Williams 1993, pp. 84-5.

⁴⁴ L'insistenza sulle voci del verbo τλάω è pregnante in tutto il passo in cui la riflessione di Aiace si concentra su Telamone, cfr. i vv. 463-4 πῶς με τλήσεται ποτ' εἰσιδεῖν / γυμνὸν φανέντα τῶν ἀριστείων ἄτερ. Alaux 2007, p. 66 nota il probabile *jeu de mots* rispetto all'etimo del nome stesso del padre: «il faut ici noter la récurrence du verbe *tlaō*, apparenté au nom de Télamon: le père ne “supportera pas” de voir son fils revenir après un tel désastre, et Ajax ne “supporte” donc pas l'idée d'un retour».

⁴⁵ Il suicidio di Aiace costituisce un *unicum* all'interno della saga eroica, cfr. Stanford 1963, p. 289: «Ajax is the only Homeric hero to commit suicide»; lo studioso propone importanti considerazioni sugli episodi di suicidio nei tragici (*ibid.* p. 290), in particolare il mero dato statistico per cui nella produzione eschilea pervenuta non vi sono casi di suicidio, in Euripide se ne contano tre (Fedra, Evadne e Giocasta, oltre ai sacrifici volontari di Meneceo e Macaria), mentre in Sofocle questi ammontano a sette (Aiace, Deianira, Eracle, Antigone, Emone, Euridice e Giocasta). Così, invece, si esprime M. West: «Ajax's death was an extraordinary event. A male suicide is practically unheard of in Greek mythology. The method used is striking and distinctive: he falls on his sword» (West 1997, p. 485, il quale rintraccia invece un parallelo dalla storia biblica, la morte di re Saul, cfr. I Sam. 31, 1-6). Sullo scandaglio interiore di Aiace e la sua rappresentazione da parte del poeta così scrive Jean Starobinski: «de la révolte à l'égarment, de l'égarment à la reconnaissance du déshonneur, de cette connaissance humiliante à la morte volontaire, Sophocle scande avec une surprenante précision la succession, l'enchaînement et la différence des attitudes passionnelles: le lecteur moderne a le sentiment de voir s'étaler, dans le cours temporel de la représentation, les couleurs pures dans lesquelles se décompose la lumière aveuglante du suicide» (Starobinski 1974, p. 19).

presented to us as a traditional hero»⁴⁶. Ma il ruolo di Telamone, parimenti, deve essere posto in rilievo. Non si dimentichi, d'altronde, che l'aggettivo rappresenta la prima parola del canto, e come tale, è di per sé carico di una pregnanza semantica particolare⁴⁷.

Nel vocativo Τελαμώνιε παῖ con cui inizia la parodo, dunque, è già alluso ironicamente un tema cardine del dramma, il contrasto interiore di Aiace, che vedrà annientato il proprio onore, nel misurarsi rispetto alla figura paterna⁴⁸: tale antitesi si esprime proprio grazie alla presentazione dell'eroe nella sua dimensione epica e iliadica attraverso il modulo omerico del patronimico "Telamone" e la specificazione, solo apparentemente ridondante, di "figlio".

2. Salamina: un'isola omerica "cinta dalle onde"

(vv. 134-5: ἀμφιρύτου / Σαλαμῖνος ἔχων βάθρον ἀγχίαλον)

Aiace è invocato come sovrano di Salamina attraverso un'ampia perifrasi che si attaglia al tono elevato del corale incipiente (vv. 134-5): τῆς ἀμφιρύτου / Σαλαμῖνος ἔχων βάθρον ἀγχίαλον "che reggi il trono marino di Salamina cinta dai flutti"⁴⁹. L'espressione con cui è designata l'isola è nobilitata dalla duplice coppia nome-epiteto ἀμφιρύτου Σαλαμῖνος... βάθρον ἀγχίαλον⁵⁰. Entrambi gli aggettivi rappresentano due attributi di ascendenza epico-omerica. L'aggettivo composto ἀμφιρύτος è tradizionalmente impiegato in riferimento ad isole ed è lemma piuttosto raro. Nell'*Odissea* (l'epiteto è esclusivamente odissiaco in armonia con il valore marittimo

⁴⁶ Garvie comm. *ad loc.*

⁴⁷ Così interpreta anche Oliver Taplin, in una recente traduzione delle quattro tragedie sofoclee con protagonista maschile accompagnata da stringate e illuminanti note di commento: «the chorus immediately introduces two crucial names. Telamon, Aias's father, was an important old warrior, and he looms continually in the background of this play, as a figure of emulation and fear to both Ajax and Teucros» (Taplin 2015, p. 308). Non possiamo sapere in che modo esattamente avvenisse il recitativo al suono dell'aulo della sezione anapestica, ma è sicuro che sulle parole Τελαμώνιε παῖ si inaugurava, terminato il prologo, uno stacco musicale e scenico di forte impatto.

⁴⁸ Cfr. Davidson 1975, p. 175, n. 10: «it is only as the play continues that the full significance of the title Τελαμώνιε παῖ begins to be felt. Ajax's behaviour is a complete departure from the standard set by Telamon. The opening words of the parodos thus foreshadow a theme that is to be important in Ajax's attitude as he recovers sanity and faces his predicament»; vd. anche Pattoni 1990, p. 103, n. 20. Ed appare inoltre significativo che nei versi immediatamente successivi alla parodo Tecmessa, annunciando al coro la situazione drammatica di Aiace, si riferisca alla "casa di Telamone", prima ancora di menzionare l'eroe (vv. 203-7): ἔχομεν στοναχὰς οἱ κηδόμενοι / τοῦ Τελαμώνος τηλόθεν οἴκου. / νῦν γὰρ ὁ δεινὸς μέγας ὠμοκρατῆς / Αἴας θολερῶ / κέϊται χειμῶνι νοσήσας.

⁴⁹ Al v. 135 è possibile anche intendere βάθρον con il valore di 'suolo' di Salamina. L'appello ad Aiace e l'affidamento che i coreuti esprimono durante il canto nel proprio sovrano induce tuttavia a preferire il significato di 'trono', cfr. Ferrari *ad loc.* il quale richiama *Ant.* 854 ὑψηλὸν Δίκας βάθρον.

⁵⁰ Al v. 135 ἀγχίαλον è lezione di un solo manoscritto (H; ed era stato congetturato in precedenza da Bothe, Thiersch e Blaydes), mentre il resto della tradizione reca il genitivo ἀγχιάλου. Con gli editori più recenti (Lloyd-Jones – Wilson, Dawe, Finglass) sembra stilisticamente preferibile adottare il parallelismo nome-epiteto in rapporto a entrambi i sostantivi e leggere pertanto βάθρον ἀγχιάλου: βάθρον, infatti, in costrutti al genitivo è di norma accompagnato da un aggettivo, cfr. Dawe 1973, p. 131 e Finglass *ad loc.* A militare per il genitivo (posto a testo da Schneidewin – Nauck – Radermacher, Jebb, Pearson, Dain – Mazon, Stanford) potrebbe però essere l'assonanza tra ἀμφιρύτου e ἀγχιάλου, mentre per il duplice epiteto cfr. il parallelo di *OT* 1199-200 τὰν γαμψώνυχα παρθένον / χρησιμφοδόν, addotto da Schneidewin – Nauck – Radermacher e Jebb *ad loc.* Per altri casi di sostantivo accompagnato da una coppia epitetica vd. Bruhn 1899, p. 37, § 62.

del lemma) si trova la *iunctura* νήσῳ ἐν ἀμφιρῦτη, riferita ad Ogigia (*Od.* I 50, 198) e all'isola di Helios (*Od.* XII 283), mentre in *Od.* XI 325 l'epiteto designa l'isola di Dia (Δίη ἐν ἀμφιρῦτη). L'aggettivo occorre ancora sporadicamente in Esiodo, riferito all'isola di Erizia (*Th.* 983) e a Coa (fr. 43a, 57 M.-W.), e negli *Inni omerici* (in *H. Hom. Cer.* 2, 491 designa Paro, mentre in *H. Hom. Ap.* 3, 27 Delo; sempre in *H. Hom. Ap.* 3, 251, 291 l'aggettivo è impiegato anche nel nesso generico ἀμφιρῦτους κατὰ νήσους).

La lirica conosce un uso assai sporadico dell'epiteto, impiegato solo da Pindaro (in *I.* I 8, riferito a Ceo, e nel fr. dub. 350, 1 S.-M., attribuito di Delo). Anche nei tragici il lemma è alquanto raro. Mai attestato nella produzione eschilea, ricorre come *hapax* negli altri due tragici maggiori. Oltre che nel presente luogo della parodo dell'*Aiace* si tratta del primo stasimo dell'*Elena* euripidea. Qui l'epiteto è attribuito dell'Eubea (v. 1126), in un passo nel quale è alluso l'episodio dei naufragi causati dall'inganno di Nauplio in cui trovarono la morte vari condottieri Achei di ritorno da Troia. È stato notato da W. Allan come «the Homeric epithet heightens the pathos of the Greek warriors' unheroic end»⁵¹. Si osservi, infine, come sia in Sofocle che in Euripide il composto di matrice epica sia attestato all'interno di un canto corale.

Per quanto concerne invece il secondo aggettivo ἀγγιάλος, si nota un'evoluzione nell'uso dell'epiteto. Nell'*epos* esso è impiegato con il valore etimologico di «nah am Meere liegend»⁵² e di norma riferito a città: si tratta per lo più di centri costieri quali Calcide (*Il.* II 640), Antrone (*Il.* II 697), Epidaurò (Hes. fr. 204, 46 M.-W.), Biblo (Hes. fr. 405, 1 M.-W.)⁵³.

La lirica conosce un'unica attestazione dell'aggettivo da parte di Bacchilide, il quale si serve dell'epiteto secondo il valore tradizionale riferendolo ai recessi di Cirra “prossimi al mare”, nei pressi di Delfi (*Ep.* IV 14 M.: ἀγγιάλοις τ[ε] Κί[ρ]ρας μυχοῖς). In seguito, tuttavia, l'uso viene esteso anche alle isole⁵⁴, come nella serie di Aesch. *Pers.* 886ss. o nell'*Ipsipile* di Euripide (*TrGF* V, 2 F 752f, 26 = fr. I, ii 26 Bond), in cui l'attributo è riferito all'isola di Lemno. L'aggettivo assume dunque il valore generico di ‘marino, bagnato dal mare’, lo stesso che si ritrova qui nella *iunctura* βάρθρον ἀγγιάλον della parodo.

In tutti i passi tragici riportati il lemma – come d'altronde anche ἀμφίρυτος, lo si è visto – compare in contesto lirico, e rappresenta dunque una *vox* poetica stilisticamente connotata. Per quanto concerne in particolare la parodo dell'*Aiace*, si noterà come entrambe le voci rare e preziose conferiscano – dopo la menzione dalla forte risonanza di Aiace ‘Telamónio’ – uno stacco paesaggistico di grande fascino, e spostino l'attenzione su Salamina sulla cui immagine il coro indugia compiaciuto⁵⁵: l'isola, infatti, patria comune dei coreuti e dell'eroe dove egli non farà mai ritorno, viene idealizzata nel corso del dramma. Più in generale, l'immagine serena di Aiace sovrano di Salamina “cinta dal mare”, si discosta profondamente dalla scena cruenta e notturna che ha appena avuto luogo nel prologo, e rappresenta un primo tassello nella

⁵¹ Allan 2008 *ad loc.*

⁵² *LfggrE*, s.v. ἀγγιάλος (S. Laser).

⁵³ Fa eccezione solo *H. Hom. Ap.* 3, 32 in cui l'epiteto è impiegato in relazione all'isola di Pepareto.

⁵⁴ Cfr. Richardson 2010 *ad H. Hom. Ap.* 3, 32.

⁵⁵ È significativo d'altronde come entrambi gli epiteti occorran solo in questo passo nella produzione sofoclea. La parodo dell'*Aiace* contiene numerosi *hapax*, per una lista completa vd. Earp 1944, p. 16. Un dato rilevante rispetto a Salamina, invece, è il fatto che l'isola sia «im FgrE nur erwähnt als Heimat des Aias»: *LfggrE*, s.v. Σαλαμίς B1 (M. Schmidt), cfr. *Il.* II 557, VII 199; Hes. fr. 204, 44 M.-W. Nei *Persiani* di Eschilo Salamina è antomasticamente “l'isola di Aiace” (v. 368).

presentazione affatto positiva che i marinai salaminii offrono del proprio comandante nel corale⁵⁶.

In conclusione si noti come i primi due versi della parodo Τελαμώνιε παῖ, τῆς ἀμφιρύτου / Σαλαμῖνος ἔχων βάθρον ἀγχίαλον dovessero suonare all'orecchio del pubblico marcatamente epicheggianti: dell'intero quadro, infatti, l'unico vocabolo estraneo all'*epos* è il sostantivo βάθρον, lemma eminentemente tragico⁵⁷.

3. La colomba, l'avvoltoio e lo stormo: similitudini epico-omeriche (vv. 139-40, 169-71)

Il coro descrive la propria angoscia attraverso una similitudine con lo spaurire di una colomba (vv. 139-40): πεφόβημαι / πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας. L'immagine si focalizza in particolare sugli occhi⁵⁸: la sorpresa e lo spavento in seguito alle notizie infamanti sul conto di Aiace hanno prodotto nei coreuti lo stesso effetto che si coglierebbe negli occhi di una colomba atterrita⁵⁹. La similitudine suggella il secondo sistema anapestico: dopo il quadro positivo iniziale della "marittima" Salamina, regno

⁵⁶ Cfr. il comm. di Garvie *ad loc.*: «the chorus rouses our sympathy for Ajax by picturing him in peace-time in his Island home»; il quale finemente aggiunge «so Homer often contrasts the home-life of a warrior with his death in battle», e vd. anche Taplin 2015, p. 308. Questo nella parodo è solo un primo fuggevole cenno al tema del «contrast between Troy and the idealized homeland Salamis» (Davidson 1975, p. 167), che sarà sviluppato nel primo e nel terzo stasimo, su cui vd. *infra*. Come nota Burton 1980, p. 6 la nostalgia per la Grecia dopo i dieci anni trascorsi presso Troia doveva costituire «an emotion of the strongest significance to all Greeks».

⁵⁷ Prima che in tragedia attestato solo in Pind. *O.* XII 6. Se da un punto di vista lessicale prevalgono nettamente *voces epicae*, l'apertura della parodo presenta anche una serie di stilemi propri del genere innodico: l'invocazione in *incipit* e l'anafora del pronome personale (Τελαμώνιε παῖ, σὲ μὲν εὖ... σὲ δ') il *Partizipialstil* (ἔχων), la menzione dei luoghi di dominio del destinatario (Σαλαμῖνος βάθρον). E d'altronde il corale nel suo complesso si configura come una preghiera di soccorso rivolta ad Aiace. Come è stato notato, tuttavia, «lo schema innodico-impetrativo» appare qui «dissimulato, disseminato e disperso lungo l'arco di molti versi», e inoltre «si tratta di un caso speciale fatto risaltare, oltre che dalla modalità esecutiva – anapesti d'entrata – dalla fondamentale differenza che qui la preghiera e la richiesta di aiuto sono rivolte a un mortale e non a una divinità» (Rodighiero 2012, p. 149). Quest'ultimo dato è significativo rispetto all'ironia tragica operante nel corale, in particolare nella presentazione di un Aiace quasi 'sovrumano' cui chiedere soccorso dopo la presentazione dell'eroe in totale balia della divinità nel prologo, cui il pubblico ha appena assistito, cfr. Brown 1977, p. 56: «the chorus prayer to a madman represents concretely Ajax's dilemma: the unbearable conflict between his reputation or *kleos* and his public, shameful behavior». Sulla caratterizzazione ironica di Aiace vd. *infra*. Meno convincenti, invece, appaiono i tentativi di scorgere nel corale tonalità e moduli propri dell'epinicio, su cui vd. Hubbard 2003 e Cairns 2006, e cfr. le riserve condivisibili di Finglass *ad Ai.* 136.

⁵⁸ Cfr. Mazzoldi *ad loc.*: «la paura paralizzante, di cui sta parlando il coro, si concentra negli occhi e di lì traspare», la quale giustamente rifiuta l'interpretazione fornita dallo scolio, per cui ὄμμα πελείας costituirebbe una sineddoche per 'colomba' (per una disamina approfondita del problema si veda la nota di Lobeck *ad loc.*, e cfr. Davidson 1986, pp. 20-2): la potenza dell'immagine sofoclea, infatti, risiede proprio nel fotografare il terrore fulmineo che attraversa lo sguardo. D'altronde, come nota Finglass *ad loc.*, riprendendo un rilievo di Jebb con rinvio a *Trach.* 527-8 e *OC* 729-30, «fear is idiomatically manifested in the eye».

⁵⁹ La ragione dello spavento della colomba non è espressa, ma sono implicite due possibilità: l'uccello potrebbe essere atterrito dall'assalto di qualche rapace (con Stanford *ad loc.* «the bird is visualized as caught in a net», oppure (con Garvie *ad loc.*) da qualche rumore. In quest'ultimo caso la similitudine si accorderebbe meglio con lo shock che investe i coreuti a causa delle voci sul conto di Aiace, indirettamente paragonate a dei boati spaventosi. Sull'insistenza sulla dimensione sonora a proposito delle accuse contro l'eroe vd. *infra* e Garvie *ad v.* 164.

di Aiace, il coro sposta ora il focus dell'attenzione su se stesso. Attraverso il paragone della colomba emerge un altro tema costitutivo del canto: lo smarrimento che si è impossessato dei coreuti in seguito alle voci calunniose sul conto dell'eroe⁶⁰. Seguirà nel terzo e successivo periodo anapestico la descrizione di quanto Aiace avrebbe compiuto nella notte secondo i *rumores* maligni diffusi nell'accampamento da Odisseo.

La gran parte dei commentatori ha richiamato il modello di ascendenza omerica della similitudine. La colomba, infatti, figura nell'immaginario letterario greco, a partire da – e soprattutto – nell'*epos*, come immagine metaforica della paura⁶¹. Basti richiamare il fatto che in Omero τρήρων, 'tremante', è epiteto esclusivo della colomba (5x *Il.*, 2x *Od.*), e il nesso attestato con netta predominanza per designare l'uccello è la clausola formulare τρήρωνα πέλειαν (5x)⁶². A questo proposito si noterà come anche in Sofocle il sostantivo occorra nel paremiaco clausolare e in punta di verso, forse anche in ossequio all'*usus* tradizionale del lemma nell'epica.

Le colombe compaiono nell'*epos* prevalentemente all'interno di similitudini. Esse rappresentano spesso uccelli da preda (cfr. *e.g. Il.* XXI 493: Artemide spogliata dell'arco e percossa da Era scappa quale una colomba da un falco; XXII 139: Ettore fugge inseguito da Achille come una colomba al cospetto di un falco; *Od.* XV 525-7: un falco proveniente da destra lascia cadere dagli artigli una colomba, ed è presagio favorevole per Teoclimeno), oppure simboleggiano la rapidità di alcune figure divine (cfr. *e.g. Il.* V 778: Atena e Era scendono velocemente dall'Olimpo per soccorrere gli Achei; *H. Hom. Ap.* 3, 114: Iride e Ilizia si affrettano a raggiungere Delo per assistere al parto di Latona)⁶³. La colomba quale metafora di terrore spaurito si ritrova in tragedia anche in Eschilo, il quale si serve del paragone in riferimento alle Danaidi, 'colombe' minacciate dai cugini 'sparvieri' (*Supp.* 223-4; *PV* 857) e allo spavento del coro delle ragazze tebane per l'assedio imminente dei Sette (*Sept.* 291-4)⁶⁴.

La similitudine impiegata nella parodo pone dunque in luce con icasticità il panico e l'impotenza dei coreuti, che si auto-presentano come colombe smarrite al clamore suscitato delle accuse: anche da un punto di vista ritmico nel v. 139 μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι la sostituzione del dattilo all'anapesto nel secondo

⁶⁰ Rispetto all'espressione μέγαν ὄκνον ἔχω (v. 139) si rileverà inoltre, con Campbell *ad loc.*, come «ὄκνος is the fear that paralyses action». A questo proposito l'impiego del perfetto πεφόβημαι ha valore pregnante, come ha ben messo in luce Stanford *ad loc.*: «the force of the perfect here is 'I am completely utterly afraid'». Ed è d'altronde significativo che il perfetto del verbo ricorra in Omero (*Il.* X 510, XV 4, XI 606) e in Esiodo (fr. 165, 20 M.-W.) ma non sia attestato altrove nella lirica o in tragedia se non nell'*Aiace* sofocleo: un'ulteriore spia del timbro omerico della similitudine sofoclea tra il coro e la colomba. Oltre che nel presente luogo della parodo, la forma verbale al perfetto occorre, identicamente alla prima persona, anche nel primo episodio della tragedia (v. 252: πεφόβημαι λθόλευστον Ἄρη), dove esprime nuovamente il terrore dei coreuti – ma questa volta molto più concreto, dopo le rivelazioni di Tecmessa – di essere lapidati in seguito al gesto criminoso di Aiace della distruzione del bottino di guerra.

⁶¹ Cfr. Stanford 1948 *ad Od.* XX 243: «symbol of helpless fear», ma il rilievo è già negli scoli, vd. *schol. D ad Il.* V 778 τρήρωσι: δειλαῖς ἐπιθετικῶς, παρὰ τὸ τρεῖν· δειλὸν γὰρ τὸ ζῶον. Τὸ γὰρ τρεῖν, σημαίνει τὸ φοβεῖσθαι (p. 266 van Thiel). Per un esame dettagliato della presenza letteraria della colomba si veda Arnott 2007, pp. 170-1, e soprattutto Thompson 1936, pp. 225-33 (sul passo dell'*Aiace* in particolare p. 227).

⁶² Cfr. *LfgrE*, s.v. τρήρων B (J. N. O'Sullivan).

⁶³ Per una trattazione esaustiva del ruolo delle colombe nei poemi si veda *LfgrE*, s.v. πέλειαι, πελειάδες, Πελειάδες B 1 (S. R. van der Mije).

⁶⁴ Solo nel luogo dei *Sette contro Tebe* (v. 294) Eschilo impiega un attributo per definire la colomba nell'espressione πάντρομος πελειάς: si noti la variazione sinonimica rispetto alla formula omerica τρήρωνα πέλειαν, cfr. Sideras 1971, p. 182. Quest'ultima è ripresa invece in Aristoph. *Av.* 575.

metrum sembra rispecchiare il disorientamento che si è impossessato del coro⁶⁵. Rispetto ai paralleli omerici e tragici riportati si consideri come la metafora della colomba spaurita sia applicata con netta prevalenza in relazione a personaggi femminili. A questo proposito Lindsay Coe⁶⁶ ha fatto notare come tale *usus* acquisca ancora di più lo smarrimento e la debolezza dei coreuti. Nell'immagine sofoclea, infine, è stata notata la forte dimensione sonora che veicola il paragone: «the winged dove and the chorus' fear are bound together by the alliteration of π»⁶⁷.

La similitudine della colomba va però letta in parallelo con il paragone con cui si chiude la sezione anapestica della parodo. Anche questa seconda similitudine è di carattere ornitologico: un primo invito a leggere i due passi in parallelo. Inoltre, da un punto di vista strutturale, le due comparazioni si rispondono in *Ringkomposition*, essendo collocate in apertura e in chiusura del recitativo anapestico. Questa volta è l'esercito acheo ad essere paragonato a un branco di uccelli strepitante che sarebbe spazzato via atterrito da Aiace, se solo l'eroe si decidesse ad uscire dalla tenda e a mostrare il suo aspetto di spaventoso avvoltoio (vv. 167-71):

ἀλλ' ὅτε γὰρ δὴ τὸ σὸν ὄμμα' ἀπέδραν,
παταγοῦσιν ἄτε πτηνῶν ἀγέλαι·
μέγαν αἰγυπιὸν <δ'> ὑποδείσαντες
τάχ' ἄν, ἐξαιίφνης εἰ σὺ φανείης,
σιγῇ πτήξειαν ἄφωνοι.

170

Alla pupilla spaurita del coro/colomba si contrappone ora lo sguardo minaccioso di Aiace/avvoltoio: di nuovo la metafora è giocata attraverso il riferimento concreto all'occhio⁶⁸. Ma ὄμμα non è l'unica ripresa lessicale tra i due passi (vv. 140, 167): ricorre in entrambi, infatti, anche l'aggettivo πτηνός (vv. 140, 168).

⁶⁵ La sostituzione dattilica καὶ πεφόβημαι richiama in particolare molto da vicino la *iunctura* di *Il. X* 510 καὶ πεφοβημένος.

⁶⁶ *Apud* Finglass *ad loc.* In Sofocle la menzione di colombe si ritrova in altre tre tragedie. Nel *Filottete*, l'omonimo protagonista racconta a Neottolema la propria desolazione dopo essere stato abbandonato a Lemno, e come abbia potuto sostentarsi grazie all'arco di Eracle, cacciando “alate colombe” (vv. 288-9): τὰς ὑποπτέρους / βάλλον πελειάς. L'attributo ὑπόπτερος, *hapax* nel poeta e rilevato in punta di verso dall'*enjambement*, mette in luce l'immagine delle colombe colpite in volo, e forse anche la fatica nel gesto dell'eroe malfermo. Nelle *Trachinie*, invece, si tratta della coppia di colombe attraverso cui si esprime l'oracolo di Dodona (v. 172: δισσοῶν ἐκ πελειάδων ἔφη). La terza occorrenza si ha infine nel secondo stasimo dell'*Edipo a Colono*: il coro vorrebbe volare come una colomba “veloce come il vento, dalle rapide ali” per raggiungere il campo di battaglia dove si sta svolgendo lo scontro tra i Tebani e Teseo (vv. 1081-2: εἶθ' ἀελλαία ταχύρροστος πελειάς / αἰθερίας νεφέλας κύρσαμι' ἄνωθ' ἀγώνων). Si noti come in tutti i passi la menzione della colomba sia sempre accompagnata da un epiteto funzionale al contesto, come avviene anche nella similitudine della parodo dell'*Aiace* (πτηνῆς... πελειάς), secondo il modello omerico del nesso formulare nome-epiteto τρήρωνα πέλειαν.

⁶⁷ Garvie *ad loc.*, ma si noti come lo spavento dei coreuti sia reso anche attraverso il timbro cupo delle vocali scure nel distico μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι / πτηνῆς ὡς ὄμμα πελειάς.

⁶⁸ Nella sezione lirica, il coro torna a riferirsi all'occhio di Aiace, allorché invita l'eroe a non restare nella tenda, alimentando le accuse infamanti dei Greci (vv. 190-1): ὃδ' ἐφόλοις κλισίαις / ὄμμα' ἔχων κακὰν φάτιν ἄρη. Lloyd-Jones – Wilson adottano al posto di ὄμμα' ἔχων l'emendazione ἐμμένων di Reiske. Con la gran parte degli editori, tuttavia, sembra preferibile mantenere la *paradosi*, che acquista particolare valore proprio in riferimento al parallelo con il presente passo in cui il coro immagina l'occhio temibile, di avvoltoio, di Aiace, come osserva opportunamente Garvie *ad loc.*: «by merely showing his face Ajax will silence the rumor, as the little birds were silenced at 169-71. Reiske's ἐμμένων, printed by Lloyd-Jones and Wilson, eliminates the echo and is more prosaic». Il riferimento all'eroe attraverso la menzione dello sguardo si ritrova ancora nel dramma, cfr. vv. 462, 1004.

Quest'ultimo, tuttavia, non ha mera funzione di «malendes Beiwort»⁶⁹, ma sottolinea il contrasto tra lo spavento del coro/colomba attraverso lo sbattere convulso delle ali nella prima similitudine e lo strepito altero degli Achei/stormo (v. 168: *παταγοῦσιν*) – quando non siano al cospetto di Aiace – nel secondo paragone (in cui l'aggettivo è sostantivato).

Anche la trama fonica viene ripresa tra i due passi: si badi all'allitterazione dei *π* che riproduce le strida e il clangore degli uccelli al v. 168 *παταγοῦσιν ἄτε πτηνῶν ἀγέλαι* (che ritorna nell'onomatopeico *πτήξειαν* al v. 171), con opposizione di nuovo tra il fragore superbo degli Achei/stormo e lo squittio spaurito dei coreuti/colombe (vv. 139-40: *πεφόβημαι / πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας*)⁷⁰.

La speranza dei marinai salaminii è che Aiace intervenga al più presto per dissolvere le accuse ignominiose sul suo conto e mettere a tacere quelle voci calunniose che hanno dominato nel corale finora e allarmano i compagni d'arme dell'eroe impotenti. Si noti come l'antitesi tra la baldanza degli accusatori e lo spaurito silenzio che seguirebbe alla comparsa dell'eroe sia resa in termini sonori: lo strepito si tramuterebbe infatti immediatamente in ammutolito (v. 171: *ἄφωνοι*) silenzio (v. 171: *σιγῆ*)⁷¹. Sarebbero dunque gli Achei a divenire colombe al cospetto dell'eroe/avvoltoio, con totale ribaltamento della situazione iniziale⁷². Anche in questo caso il contesto metrico-ritmico presenta anch'esso valore pregnante: alla catalessi del paremiaco clausolare *σιγῆ πτήξειαν ἄφωνοι* (v. 171) corrisponde infatti il soffocarsi delle voci tronfie d'accusa.

Il paragone tra Aiace e il “grande avvoltoio”, come il precedente tra il coro e la colomba, è anch'esso di ascendenza omerica. Prima di esaminare i modelli epico-omerici andrà preliminarmente notato che anche la scelta lessicale del verbo composto *ὑποδείδω* per esprimere il timore degli Achei/stormo al v. 169 *μέγαν αἰγυπιὸν <δ'>*

⁶⁹ Come vogliono Schneidewin – Nauck – Radermacher *ad loc.*, addotti i paralleli di *Phil.* 288 (su cui cfr. *supra*, n. 66), e *Ant.* 1082 ἢ τις πτηνὸς οἰωνός; in quest'ultimo luogo l'epiteto appare avere funzione maggiormente esornativa (in entrambi i passi si tratta di trimetri).

⁷⁰ L'effetto fonosimbolico dell'onomatopea è particolarmente ricercato all'interno delle due similitudini, ma l'attenzione alla dimensione sonora si ritrova in molteplici frangenti del canto: l'assonanza, quasi rima, degli *η* nei vv. 136-7 *σὲ δ' ὅταν πληγὴ Διὸς ἢ ζαμενῆς / λόγος ἐκ Δαναῶν κακόθροους ἐπιβῆ* che esprime la violenza dell'assalto contro Aiace; l'insistenza delle sibilanti nei vv. 148-9 *τοιούσδε λόγους ψιθύρους πλάσσων / εἰς ὅτα φέρει πᾶσιν Ὀδυσσεύς* dove, con Davidson 1975, p. 168, «the idea of whispered slander is reinforced by the sigmatism»; l'allitterazione ai vv. 160-1 *μετὰ γὰρ μεγάλων βαιὸς ἄριστ' ἄν / καὶ μέγας ὀρθοῖθ' ὑπὸ μικροτέρων* in cui, con Untersteiner *ad loc.*, la quadruplicata ripetizione del *μ* fa sì che «la sentenza viene quasi martellata e con maggiore facilità rimane impressa nell'animo»; l'assonanza *χάριν* (v. 176) ~ *φάτιν* (v. 186), enfatizzata dalla responsione metrica; infine, l'onomatopea *πάντων βακχαζόντων* al v. 198, con Burton 1980, p. 15 (il quale legge con Pearson *καχαζόντων*, ma entrambe le varianti presentano parimenti un forte impatto fonosimbolico) «echo the theme of laughter at a strike foe which is first heard in the prologue (79) and recurs throughout the play». Sul tema del riso cfr. vv. 167, 382, 957, 961, 969, 1043 e vd. Grossmann 1968.

⁷¹ La seconda similitudine è più elaborata e complessa della prima ed è stato messo in luce (Mazzoldi *ad loc.*) come essa «è giocata su due piani, quello visivo (*τὸ σὸν ὄμμ' ἀπέδραν φανείης*), e quello uditivo (*παταγοῦσιν, σιγῆ, ἄφωνοι*), e si sviluppa in due fasi successive (assenza-strepito/presenza-silenzio)»; Pattoni 1990, p. 110 ha invece rilevato come nel corso del canto vi sia una scissione per cui «se i termini che contrassegnano l'operare dei nemici riconducono ogni volta al campo semantico 'uditivo', ad Aiace e ai suoi *philoï* sono riferite locuzioni che appartengono all'ambito 'visivo'». Inoltre, si noti come nel corso dell'elaborata immagine la similitudine (*ἄτε πτηνῶν ἀγέλαι*) si tramuti in metafora (*μέγαν αἰγυπιὸν <δ'> ὑποδείσαντες*); Jebb *ad loc.* riporta il parallelo dell'ampio paragone con cui è descritto l'assalto di Polinice contro Tebe nella parodo dell'*Antigone* (vv. 110-23), nel quale l'eroe dapprima è assimilato ad un'aquila, e successivamente rappresentato vividamente quale una belva feroce: non c'è dubbio che «in each case the effect is intensificatory» (Finglass *ad loc.*).

⁷² Cfr. Finglass *ad loc.* secondo il quale la similitudine esprime «the power of Ajax and the chorus, along with the reversal of situation, from fear to triumph, for which the chorus hopes».

ὑποδείσαντες rappresenta anch'esso una *vox epica*. Il lemma nell'epica, dove occorre frequentemente, soprattutto in Omero (13x Hom., 1x Hes. 1x *H. Hom. Merc*), non è mai riferito a degli animali e non è testimoniato all'interno di similitudini. Tuttavia è significativo il dato per cui questo luogo dell'*Aiace* sia l'unica testimonianza del composto ὑποδεῖδω in tragedia. Inoltre, il verbo è attestato spesso in Omero nella medesima forma participiale ὑποδείσαντες (5x *Il.*, di cui quattro all'interno dell'emistichio formulare οἱ δὲ ἄνακτος [πατρὸς] ὑποδείσαντες ὁμοκλήν) che ricorre nella parodo.

Nell'*epos* l'avvoltoio ricorre prevalentemente all'interno di similitudini. Gli usi che si riscontrano sono i seguenti: divinità teriomorfe (*Il.* VII 59: Atena e Apollo appollaiati come avvoltoi su una quercia assistono alla battaglia); paragone tra le urla degli eroi sul campo di battaglia e le strida di due avvoltoi in lizza per una preda (*Il.* XVI 428: Patroclo e Sarpedone; Hes. *Sc.* 405: Eracle e Cicno); l'attacco da parte di un eroe è sferrato come l'assalto di un avvoltoio nei confronti di una preda che non ha scampo (*Il.* XVII 460: Automedonte assale i Troiani dal carro; *Od.* XXII 302ss.: Odisseo e Telemaco fanno strage dei pretendenti); i cadaveri sono pasto per avvoltoi quale minaccia di morte o vanto in seguito a una vittoria in singolar tenzone (e.g. *Il.* IV 237: Agamennone rinfranca gli Achei asserendo che i Troiani dopo la rottura del giuramento saranno nutrimento per gli avvoltoi; *Il.* XVIII 272: Polidamante presagisce che il mancato rientro in città causerà la morte di innumerevoli Troiani, i cui cadaveri saranno sbranati dagli avvoltoi; *Od.* XXII 30: i pretendenti minacciano Odisseo di morte dopo che l'eroe ha ucciso Antinoo)⁷³; il lamento acuto e dolente per la sottrazione dei piccoli nel nido (*Od.* XVI 217: Telemaco e Odisseo si stringono in pianto, avvenuto il riconoscimento tra padre e figlio)⁷⁴.

Nella poesia postomerica d'età arcaica e classica la similitudine con l'avvoltoio ricorre assai raramente. Non se ne conoscono testimonianze nella lirica, mentre in Eschilo il paragone è impiegato una sola volta, nella parodo dell'*Agamennone* in riferimento all'immensa flotta degli Achei salpata per la Troade. Eschilo combina

⁷³ L'associazione dell'avvoltoio con i cadaveri degli eroi caduti è il dato più frequente nei poemi (cfr. e.g. anche *Il.* XI 162, *Il.* XXII 42), e rispetto a quest'uso è di norma impiegato il sinonimo γύψ, cfr. Edwards 1991 *ad Il.* XVIII 271: «corpses to be eaten by dogs and vultures is a common motif, used for warnings, threats, taunts»; in generale vd. Segal 1971, e cfr. anche Griffin 1980, pp. 115-20, e la voce «Birds» in *The Homer Encyclopedia* I (J. Heath). Il motivo è inoltre dominante nell'episodio dello scontro tra Ettore e Achille nel XXII canto dell'*Iliade*, cfr. Richardson 1993 *ad Il.* XXII 41-42 e Segal 1971, pp. 33-47; ma più in generale il valore del rispetto dei caduti e dei morti si coniuga con il tema cardine per la cultura arcaica della sepoltura, che trova la sua espressione culminante nell'episodio conclusivo del poema del riscatto del corpo di Ettore da parte di Priamo, cfr. MacLeod 1982, pp. 16-35. Il motivo della minaccia di morte e del vanto nei confronti dell'avversario attraverso l'immagine del corpo abbandonato in pasto a cani e ad uccelli è di probabile origine indoeuropea (cfr. West 2007, pp. 476, 491-2, con nn. 87, 128), ma trova riscontro anche nel poema di Gilgamesh, vd. West 1997, pp. 215-6. Paradossalmente, tuttavia, nei poemi non viene mai descritta concretamente una scena di questo tipo, cfr. Pulleyn 2000 e West 2011, entrambi *ad Il.* I 4-5.

⁷⁴ Cfr. *Lfgre*, s.vv. αἰγυπιός B (W. K. Kraal) e γύψ B (W. Beck), cui si rimanda per un esame dettagliato delle occorrenze. Non è certo se il termine αἰγυπιός si riferisca all'avvoltoio o all'aquila (così vuole Stanford *ad loc.*, il quale suggerisce anche una possibile allusione all'etimologia del nome di Aiace) dal momento che, al contrario del γύψ, si ciba anche di animali vivi, cfr. Leaf *ad Il.* VII 59 e Janko 1992 *ad Il.* XIII 531. Gli studiosi si dividono (cfr. e.g. le traduzioni di Jebb «mighty vulture», Mazon «grand vautour», Lloyd-Jones «great vulture», Taplin «eagle's power», Albini «grande falco», Paduano «sparviero»), ma sembra che αἰγυπιός potesse indicare entrambi gli uccelli: vd. in generale Thompson 1936, pp. 25-6 e cfr. Garvie *ad loc.* con ulteriore bibliografia. Il dato che appare ad ogni modo sicuro è che qui Sofocle abbia inteso riferirsi a un grande rapace da preda capace di incutere spavento, e dalla maestosa imponenza. Inoltre, il fatto che il poeta abbia scelto di servirsi del lemma αἰγυπιός potrebbe essere dettato anche dal fatto che quest'ultimo, a differenza di γύψ, è sempre attestato nell'*epos* all'interno di similitudini.

molteplici usi tradizionali della similitudine in Omero in un'immagine elaborata e grandiosa: il paragone investe *in primis* la dimensione sonora delle strida degli uccelli, con cui è espresso il clamore dell'armata; trapassa successivamente nell'espressione della furia dell'assalto, simile a quello degli avvoltoi contro la preda; e si spegne infine nell'immagine della perdita della nidiata, metafora del rapimento di Elena e ad un tempo dolente allusione alle morti che la spedizione a Troia comporterà⁷⁵.

Anche Euripide si serve della similitudine, in tre luoghi. Nelle *Troiane*, in bocca ad Andromaca (amebeo tra l'eroina e Ecuba), indica i cadaveri dei Troiani che giacciono preda degli avvoltoi nel tempio di Atena⁷⁶. Nel prologo dell'*Andromaca*, la protagonista lamenta la sorte del figlio che Menalao e Ermione vogliono ghermire, quali rapaci avvoltoi, per ucciderlo⁷⁷. Nel *Reso*, infine, l'omonimo protagonista assicura ad Ettore che farà di Odisseo il "banchetto di alati avvoltoi"⁷⁸. In entrambi i poeti la figura dell'avvoltoio è impiegata secondo usi modellati chiaramente sull'*exemplum* dell'*Iliade*: non a caso tutti e quattro i drammi in cui compare il paragone sono incentrati sulla saga troiana. Lo stesso si può affermare per la similitudine sofoclea di Aiace/avvoltoio.

Il parallelo più prossimo è costituito dal paragone dell'assalto nei confronti di una preda senza scampo. Come è stato a ragione messo in luce⁷⁹, il passo che sembra costituire il modello per Sofocle è rappresentato dalla scena della Μνηστηροφονία nel XXII canto dell'*Odissea*. La similitudine, ampia anche in Omero, segnala il momento culminante della strage dei pretendenti e occupa i vv. 302-9⁸⁰:

οἱ δ' ὥς τ' αἰγυπιοὶ γαμψόνυχες ἀγκυλοχῆλαι
 ἐξ ὀρέων ἐλθόντες ἐπ' ὀρνίθεσσι θόρωσι.
 ταῖ μὲν τ' ἐν πεδίῳ νέφεα πτώσσουσαι ἴενται,
 οἱ δέ τε τὰς ὀλέκουσιν ἐπάλμενοι, οὐδέ τις ἀλκή
 γίνεται οὐδὲ φυγὴ· χαίρουσι δέ τ' ἄνδρες ἄγρη·
 ὥς ἄρα τοὶ μνηστήρας ἐπεσσύμενοι κατὰ δῶμα
 τύπτον ἐπιστροφάδην· τῶν δὲ στόνος ὄρνυτ' ἀεικῆς
 κράτων τυπτομένων, δάπεδον δ' ἅπαν αἵματι θῦεν.

Gli elementi di contatto con il paragone sofocleo sono molteplici⁸¹: l'assalto contro uno stormo di uccelli (v. 303: ἐλθόντες ἐπ' ὀρνίθεσσι), l'impotenza e la

⁷⁵ Aesch. *Ag.* 45-54 (anapesti) στόλον Ἀργείων χιλιοναύτην / τῆσδ' ἀπὸ χώρας / ἦραν, στρατιῶτιν ἀρωγὴν, / μεγάλ' ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη, / τρόπον αἰγυπιῶν οἷτ' ἐκπατίοις / ἄλγεσι παίδων ὕπατοι λεχέων / στροφοδινοῦνται / περυγῶν ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι, / δεμνιοτήρη / πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες, cfr. Fraenkel *ad Ag.* 48ss., Medda 2017 *ad Ag.* 48-59, e vd. anche Stanford 1948 *ad Od.* XXII 216.

⁷⁶ Eur. *Tr.* 599-600 (dattili lirici) αἱματόεντα δὲ θεᾶι παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν / γυψὶ φέρειν τέταται· ζυγὰ δ' ἦνυσε δούλια Τροίαι.

⁷⁷ Eur. *Andr.* 74-5 ἀπωλόμην ἄρ'. ὦ τέκνον, κτενοῦσί σε / δισσοὶ λαβόντες γῦπες. Nel passo dell'*Andromaca* la similitudine tra rapitori e avvoltoi rappresenta un accostamento più raro, cfr. Stevens 1971 *ad loc.*, e Allan 2000, p. 96.

⁷⁸ [Eur.] *Rh.* 515 στῆσῳ πετεινοῖς γυψὶ θοινατήριον, con Fries 2014 *ad loc.*

⁷⁹ Cfr. i comm. *ad loc.* di Jebb, Kamerbeek e Finglass.

⁸⁰ Una similitudine molto simile a quella sofoclea, sia tematicamente che a livello lessicale, è costituita anche da Lesb. *incert. auct. fr.* 10 V. ἑπταζὼν ὡς ὀρνίθες ὄκυον / αἶετον ἐξαπίνας φάνεντα (che riguarda tuttavia un'aquila, ma si è visto come αἰγυπιός si riferisca a grandi uccelli predatori in generale): Jebb, seguito da Kamerbeek, *ad loc.*, ritiene che Sofocle avesse in mente questo luogo. Rispetto all'aquila cfr. anche la grandiosa similitudine in Bacch. *Ep.* V 16-30 M.

⁸¹ È forse significativo che l'espressione del coro al v. 170 ἐξαίφνης εἰ σὺ φανεῖς richiami la locuzione ἐξαπίνης προφανέντ' di *Od.* XXIV 160, impiegata da Anfimedonte proprio nel racconto della

mancanza di scampo (vv. 305-06: οὐδέ τις ἀλκὴ / γίνεται οὐδὲ φυγὴ), il rannicchiarsi spaurito (v. 304: πτόσσοισι, si noti in questo caso l'impiego in Sofocle del sinonimo πτήξειαν al v. 171)⁸², un indugiare sulla dimensione sonora (vv. 308-9: στόνος ὄρνυτ' αἰετικῆς, κράτων τυπτομένων)⁸³.

Naturalmente non è possibile provare che il poeta avesse in mente la similitudine della Μνηστηροφονία, ma non è neppure dimostrabile il contrario e la suggestione è senz'altro molto forte. Si possono tuttavia proporre ulteriori considerazioni rispetto ai paragoni omerici e agli usi epico-omerici dei termini αἰγυπιός e γύψ che non sono stati rilevati finora dalla critica.

In *primis* andrà osservato come l'espressione sofoclea μέγαν αἰγυπιόν sia specificatamente misurata su Aiace, in virtù dell'epiteto μέγας che caratterizza distintivamente l'eroe in Omero: l'avvoltoio è gigantesco sia perché incute spavento negli uccelli di piccola taglia, sia perché naturalmente Aiace è l'eroe più imponente degli Achei⁸⁴. L'aggettivo è d'altronde uno dei *mots clé* dell'intera tragedia, e ricorre con particolare insistenza nella parodo, dove l'immagine eroica di Aiace è riabilitata dai coreuti rispetto al prologo⁸⁵.

Per quanto concerne il modello dell'elaborata similitudine della *Mnesterofonia* vi è invece una differenza fondamentale rispetto al paragone della parodo: nel corale l'*illustrandum* è costituito dal clamore delle voci disonoranti degli Achei/stormo che l'apparire autorevole di Aiace/avvoltoio metterebbe immediatamente a tacere; nella

strage dei pretendenti ad opera di Odisseo, e che è riferita al ritorno improvviso e inaspettato dell'eroe ad Itaca dopo molti anni, il quale non è stato riconosciuto dai Proci.

⁸² È significativo che anche il verbo πτήσω ricompaia ancora nel medesimo episodio della strage dei pretendenti, a proposito dell'araldo Medonte che, temendo di venire ucciso anch'egli insieme ai Proci, si rannicchia sotto un seggio (*Od.* XXII 362): πεπτηώς γάρ ἔκειτο ὑπὸ θρόνον.

⁸³ La similitudine segue e amplifica un paragone immediatamente precedente in cui i Proci sono assimilati a una mandria di vacche in fuga da un tafano dopo che Atena, sollevata l'egida, ha suscitato in loro un grande spavento (vv. 298-301). Si tratta dell'unico caso nell'*Odissea* di una sequenza ravvicinata di due similitudini ampie ed elaborate, a segnalare il momento cruciale della strage dei pretendenti nel poema, cfr. Moulton 1977, pp. 137-8. In generale sull'immaginario degli uccelli nell'*Odissea* vd. Moulton 1977, pp. 135-9, il quale conclude rilevando come «much of the bird imagery in the *Odyssey*... is related to the hero's homecoming. From the beginning of the poem to the last battle against the suitors' relatives» (p. 139), cfr. anche de Jong 2001, p. 537. Rispetto a questa prima similitudine Kamerbeek *ad loc.* ha notato come l'espressione βόες ὡς ἀγελαῖαι del v. 303 potrebbe aver costituito il modello per l'inusuale nesso sofocleo del v. 168 πτηνῶν ἀγέλαι: il sostantivo ἀγέλη, infatti, è impiegato nell'*epos* esclusivamente in riferimento a mandrie di buoi o di cavalli, mentre Sofocle lo adotta qui per descrivere uno stormo di uccelli, cfr. anche Finglass *ad loc.*: si tratterebbe quindi di un'ulteriore spia che Sofocle avesse presente il passo dell'*Odissea*.

⁸⁴ Cfr. e.g. gli emistichi formulari μέγας Τελαμώνιος Αἴας e Αἴαντα μέγαν Τελαμώνιον υἱόν. L'aggettivo occorre 18 volte nell'*Iliade* in relazione ad Aiace, cfr. Dee 2000, p. 3. Per quanto concerne αἰγυπιός gli epiteti tradizionali del sostantivo nell'epica sono γαμψώνυξ e ἀγκυλοχίτης (cfr. e.g. *Il.* XVI 428, *Od.* XXII 302, Hes. *Sc.* 405); il lemma γύψ, invece, ricorre sempre privo di attributi.

⁸⁵ Cfr. in particolare il v. 154 μεγάλων ψυχῶν, il v. 158 μικροὶ μεγάλων χορὶς e i vv. 160-1, ma l'aggettivo occorre ben nove volte nel corale e per Garvie *ad loc.* costituisce addirittura «the principal unifying factor» del canto. Sul valore del lemma nel dramma si vedano i rilievi di Winnington-Ingram 1980, p. 22 (il quale nota come «the word μέγας and the notion of greatness are meant to sink into the minds of the audience»), e cfr. anche Fraenkel 1977, pp. 8-9 *ad Ai.* 129ss. Hesk 2003, p. 48, a proposito di queste espressioni nella parodo da parte dei coreuti, rileva come «their repeated attribution of 'bigness' to Ajax (and their own sense of smallness) introduces a network of imagery which runs throughout the play»; inoltre con Pattoni 1990, p. 101 si noterà come rispetto all'Aiace apparso nel prologo, nella parodo «il Coro ce ne dà un'immagine sostanzialmente diversa, che sostituisce alla raffigurazione, distorta dalla follia, di un uomo ormai annientato dall'intervento crudele della divinità, che lo ha reso oggetto di scherno per i nemici, quella di un capo d'incontrastabile grandezza: una grandezza che appartiene al passato eroico di Aiace e si colora, nelle parole del Coro, di toni epici».

scena odissiaca, invece, si tratta concretamente della morte dei pretendenti sotto l'assalto implacabile di Odisseo e dei suoi, che come avvoltoi rapaci non lasciano loro scampo, e dove sono particolarmente sottolineati gli aspetti sanguinari (v. 305: οἱ δὲ τε τὰς ὀλέκουσιν ἐπάλμενοι, v. 309: δάπεδον δ' ἅπαν αἵματι θῶεν). L'avvoltoio simboleggia infatti per i coreuti soltanto il terrore che Aiace è in grado di incutere nei suoi oppositori, mentre nella similitudine dell'*Odissea* l'impeto dei rapaci rappresenta l'effettivo momento della strage dei pretendenti.

Rispetto alla dimensione sonora, invece, i paragoni epici in cui il focus è sulle urla degli eroi sul campo di battaglia rispetto alle strida degli avvoltoi (come in *Il. XVI* 428 nel duello tra Patroclo e Sarpedone, e in *Hes. Sc.* 405 in quello tra Eracle e Cicno), costituiscono un parallelo con il clamore delle voci infamanti contro Aiace che dilagano nell'accampamento acheo, paragonate allo stridore di uno stormo d'uccelli. Anche in questo caso però, nell'*epos* le similitudini si incentrano su uno scontro fisico e mortale tra due eroi (Sarpedone e Cicno cadranno vittime dei rispettivi avversari), mentre i coreuti si augurano un conflitto metaforico, da risolversi con le armi della parola e dell'autorevolezza eroica di Aiace. Il dato della dimensione cruenta implicato dalle similitudini epico-omeriche, tuttavia, emerge ironicamente come pertinente alla luce di quanto l'eroe aveva effettivamente pianificato, come il pubblico sa bene e i coreuti invece neppure sospettano lontanamente: vendicarsi spietatamente per l'oltraggio delle armi facendolo pagare agli Atridi e ad Odisseo a prezzo della loro stessa vita. Ed è d'altronde una spietata vendetta quella che Odisseo porta a compimento nel poema. L'episodio della strage implacabile dei pretendenti nell'*Odissea* appare in questo senso particolarmente pregnante e sinistro rispetto all'immagine di Aiace/avvoltoio auspicata dal coro: nel rapace predatore, che agli occhi del coro simboleggia soltanto la forza fisica eccezionale e il prestigio sociale del proprio comandante, si cela una potenza distruttiva e vendicativa di morte⁸⁶.

Rispetto al paragone – di natura positiva agli occhi del coro – di Aiace/avvoltoio, con cui è espressa la potenza temibile dell'eroe, si potrà forse rintracciare anche un secondo livello, apparentemente latente, di segno disforico. Come si è visto l'avvoltoio è associato prevalentemente in Omero alla morte degli eroi sul campo di battaglia, in particolare ai corpi di quanti sono caduti, e l'immagine del cadavere 'pasta di avvoltoi', è minaccia sovente posta in bocca agli eroi in procinto di scontrarsi, oppure rappresenta una forma di vanto dopo aver ferito a morte l'avversario. Non si può allora non pensare a un riferimento, per quanto larvato si voglia, all'episodio del recupero del corpo caduto di Achille da parte di Aiace⁸⁷. Sta qui, infatti, la premessa dell'intero dramma: l'eroe ha salvato dallo scempio il cadavere di Achille e si aspetta il dovuto riconoscimento, ma così non sarà e le conseguenze ultime di ciò condurranno Aiace al suicidio. Ma non è solo l'episodio della sottrazione

⁸⁶ Un ulteriore paragone ornitologico omerico che Sofocle avrebbe potuto avere in mente come modello rispetto alla similitudine dell'avvoltoio che atterrisce lo stormo di uccelli minori è rappresentato da *Il. XVII* 755-8 τῶν δ' ὡς τε ψαρῶν νέφος ἔρχεται ἢ ἐ κολοιῶν / οὐλον κεκλήγοντες, ὅτε προΐδωσιν ἰόντα / κίρκον, ὃ τε σμικρῆσι φόνον φέρει ὀρνίθεσσιν: il prevalere nella battaglia dei Troiani, in particolare di Ettore e di Enea che mietono vittime tra i Greci, è qui paragonato a uno stormo di corvi e stornelli in fuga da un falco che procura strage tra uccelli di piccola taglia. Anche in questo caso la figura del falco è simbolo minaccioso di morte, mentre l'espressione σμικρῆσι... ὀρνίθεσσιν (v. 758) richiama gli aggettivi sostantivati σμικροί (v. 158) e μικρότερον (v. 161) della parodo, riferiti alla massa dei guerrieri minori dell'esercito acheo.

⁸⁷ La difesa del corpo di Achille e il recupero della sua salma condotta in salvo nel campo Acheo da parte dell'eroe, seppure non rappresenti un tema dominante nell'*Aiace* sofocleo, costituiva tuttavia un episodio di primo piano nella *Piccola Iliade* e nell'*Etiopide*, ed è ragionevole supporre che rappresentasse un motivo importante anche nella trilogia di Eschilo dedicata alla saga di Aiace: sicuramente doveva essere molto ben presente al pubblico.

al nemico della salma di Achille che l'immagine dell'avvoltoio suscita. L'intera seconda parte del dramma è incentrata sul cadavere dello stesso Aiace, attorno al quale si sviluppa il prolungato scontro tra la difesa del corpo dell'eroe da parte di Teucro e la volontà degli Atridi di abbandonare il cadavere insepolto. Già nel monologo del suicidio, l'ultimo, Aiace prega Zeus che possa essere il fratello a ritrovare per primo il suo corpo e non "i nemici", gli Atridi i quali lo getterebbero in pasto ai cani e agli uccelli (vv. 829-30): καὶ μὴ πρὸς ἐχθρῶν του κατοπτευθεὶς πάρος / ῥιφθῶ κυσὶν πρόβλητος οἰωνοῖς θ' ἔλωρ. È questa, infatti, la fine che Menelao prescrive con intransigenza per il cadavere dell'eroe di lì a poco durante il diverbio con Teucro (vv. 1064-5): ἀλλ' ἀμφὶ χλωρὰν ψάμαθον ἐκβεβλημένος / ὄρνισι φορβὴ παραλίους γενήσεται. All'oltraggio del corpo insepolto abbandonato sulla riva del mare a nutrire gli uccelli si oppone però la resistenza irriducibile di Teucro e del coro. Proprio quest'ultimo al termine dell'alterco tra i due eroi sollecita Teucro a scavare una fossa profonda ed erigere un sepolcro che serbi imperitura memoria di Aiace (vv. 1165-8): σπεῦσον κοίλην κάπετον τιν' ἰδεῖν / τῷδ', ἔνθα βροτοῖς τὸν ἀείμνηστον / τάφον εὐρώοντα καθέξει. I passi riportati presentano tutti una forte intonazione epicheggiante, resa manifesta dal recupero puntuale e dal valore fortemente simbolico di alcune locuzioni dell'*Iliade*: al v. 830 κυσὶν πρόβλητος οἰωνοῖς θ' ἔλωρ in particolare non può non rievocare l'*incipit* del poema (*Il. I 4-5*) αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν / οἰωνοῖσι τε πᾶσι⁸⁸, mentre ancora più scoperta è la ripresa *ad litteram* del nesso κοίλην κάπετον, che ricorre solo una volta nell'intera *Iliade*, nel canto conclusivo e nella scena culminante delle esequie di Ettore (*Il. XXIV 797*). La tessera omerica oltre che al v. 1165 è impiegata nuovamente nel finale della tragedia, al v. 1403, ed appare dunque avere la pregnanza allusiva di una vera e propria citazione⁸⁹. Nell'immagine iniziale del μέγαν αἰγυπίον della parodo, che per i coreuti rappresenta la potenza minacciosa di Aiace, si potrebbero quindi sovrapporre altri significati che l'avvoltoio simboleggia tradizionalmente nell'*epos* in relazione al tema dei corpi e della sepoltura degli eroi che sarà centrale nella seconda metà del dramma.

Le due similitudini ornitologiche della parodo contribuiscono entrambe a caratterizzare i personaggi nella fase iniziale della tragedia: il gruppo esitante dei coreuti indifesi come una colomba spaurita, e l'eroe granitico, fonte di terrore per i nemici, e di protezione per i suoi. In particolare la figura di Aiace/avvoltoio se da un lato appare perfettamente calzante con l'immagine epico-omerica che del protagonista viene offerta nella parodo, dall'altro tradisce l'ignoranza del coro, che non conosce ancora la vera motivazione che ha spinto Aiace al gesto insensato del massacro del bestiame: la vendetta cruenta contro i comandanti Achei. Il paragone con l'avvoltoio potrebbe inoltre anche prefigurare sinistramente gli sviluppi del dramma, il suicidio dell'eroe e il dibattito sulla sepoltura del suo corpo. D'altronde, come si è visto, a causa della prospettiva parziale e viziata dall'ignoranza degli eventi, i coreuti si pongono a un livello conoscitivo inferiore rispetto al pubblico e al lettore, e ciò innesca molteplici effetti di ironia tragica: il paragone di Aiace con l'avvoltoio ne costituisce un ulteriore tassello. Da un punto di vista stilistico più generale, invece, entrambe le similitudini

⁸⁸ Cfr. Kamerbeek *ad Ai.* 830: «of course Sophocles had *Il. I 4-5* in mind».

⁸⁹ La *iunctura* omerica significativamente non ricorre altrove in poesia, per cui il recupero appare a maggior ragione intenzionale da parte di Sofocle, cfr. Stanford e Garvie *ad locc.*, e vd. Easterling 1988, pp. 96-7 e Garner 1990, p. 54. I dubbi espressi da Finglass *ad v.* 1064 («since it occurs in the description of Hector's burial, Stanford sees an echo of that passage; but would the audience recognise it as coming from a specific Homeric locus rather than as a piece of general epic colour?») appaiono infondati e singolari.

ornitologiche si pongono su un registro narrativo tipicamente epicheggiante che risponde alla caratterizzazione complessiva del corale⁹⁰.

Rispetto all'immagine del comparire improvviso di Aiace/avvoltoio e del conseguente spavento e ammutolire degli Achei/stormo, è stato proposto⁹¹ anche un parallelo con la scena iliadica del canto XVIII che vede Achille mostrarsi dal fossato ai Troiani per interromperne l'avanzata, e soprattutto, impedire che Ettore si impossessi del cadavere di Patroclo. Gli Achei, infatti, soprattutto i due Aiaci, stanno lottando accanitamente per difendere il corpo dell'eroe, ma sono in grave difficoltà, e il poeta per due volte afferma che senza l'intervento di Achille i Greci non sarebbero riusciti a sottrarre ad Ettore la salma di Patroclo (vv. 151-69). Iride, invitata da Era, interviene esortando Achille a farsi vedere per spaventare i Troiani⁹². L'eroe, benché disarmato, si mostra dall'alto del fossato, e grida terribilmente, con il sostegno divino di Atena che, oltre a supportare le urla spaventose di Achille, fa apparire una fiamma splendente sul suo capo. Al solo comparire improvviso dell'eroe i Troiani sono colti dal terrore e si voltano in fuga: il corpo di Patroclo è quindi finalmente tratto in salvo dai Greci (vv. 217-233)⁹³. Il modello della scena iliadica in cui il semplice apparire alla vista di Achille paralizza i Troiani risulta indubbiamente calzante rispetto alla similitudine sofoclea; tuttavia appare anch'esso complesso rispetto al contesto della parodo. L'intervento di Achille, infatti, si realizza nei confronti del contingente nemico, a protezione degli Achei e del corpo di Patroclo caduto; nel corale, invece, il coro invita Aiace ad intervenire in opposizione contro gli stessi Greci, mostrandosi minaccioso per tacitare le accuse sul suo conto: il precedente omerico fa emergere dunque il contrasto con la nuova situazione in cui ha luogo il dramma, che vede un conflitto insanabile all'interno della stessa comunità degli Achei. Nell'*Iliade*, inoltre, il gesto di Achille ottiene l'effetto desiderato immediatamente, che si concretizza nel recupero del corpo di Patroclo: nella tragedia, al contrario, l'auspicio del coro è destinato a rimanere insoddisfatto, dal momento che Aiace, dopo il massacro delle mandrie e la scoperta dei suoi intenti omicidi da parte degli Achei, non solo non può smentire quelle che il coro reputa erroneamente delle calunnie, ma non è neppure più in grado di svolgere il proprio ruolo di difensore nei confronti dei suoi *philoï*. Infine, andrà rilevato come l'episodio iliadico vede anche la presenza di Aiace, il quale significativamente però non è in grado di garantire da solo la protezione del corpo di Patroclo. Nel complesso, dunque, anche il modello di Achille risulta ironico rispetto alla presentazione eroica di Aiace da parte del coro nella parodo, e tradisce la

⁹⁰ La funzione delle similitudini, come noto, è uno degli elementi maggiormente caratterizzanti la dimensione narrativa dell'epica, specialmente di quelle più ampie ed elaborate, caratteristiche dello stile omerico. La bibliografia a riguardo è molto ampia, per un primo quadro si veda Edwards 1991, pp. 24-41 (sul valore specificatamente narrativo in particolare pp. 30-4), cfr. anche Fränkel 1921, Moulton 1977, Minchin 2001, pp. 132-60, e Nannini 2003.

⁹¹ Cfr. Gardiner 1987, p. 55 e vd. anche Finglass *ad loc.*

⁹² Ritorna anche in questo episodio il motivo del cadavere sfigurato e preda delle fiere, qui delle cagne troiane, che sarebbe fonte di grande vergogna per Achille (vv. 179-80). Inoltre il timore dei Troiani al cospetto di Achille è espresso al v. 199 dal participio ὑποδείσαντες, la medesima forma verbale che ricorre proprio nella similitudine sofoclea al v. 169 μέγαν αἰγυπιὸν <δ> ὑποδείσαντες. La ripresa puntuale potrebbe essere un'ulteriore spia a conferma di un riecheggiamento intenzionale dell'episodio iliadico: come si è visto, infatti, il verbo occorre significativamente solo in questo luogo dell'*Aiace* in tragedia.

⁹³ La scena, che rappresenta la prima effettiva comparsa di Achille sul campo di battaglia nell'*Iliade*, è particolarmente elaborata, accompagnata da due similitudini, e sembra eguagliare la manifestazione dell'eroe all'epifania di una divinità, cfr. e.g. l'apparire di Apollo in *Il.* XV 307-22, e vd. Coray 2016, pp. 87-8 *ad Il.* XVIII 203-221, con bibliografia.

trasformazione delle relazioni dell'eroe con la collettività e la sua nuova impotenza nel dramma.

Infine, nel passo della similitudine dell'avvoltoio un'intonazione omerica si può rilevare, come notato da Schneidewin – Nauck – Radermacher e Jebb⁹⁴, anche rispetto alla ridondanza dell'espressione *σιγῆ πτήξειαν ἄφωνοι* (v. 171), riferita al silenzio impotente cui sarebbero ridotti gli Achei nelle speranze del coro, che richiama l'emistichio formulare omerico *οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῆ*: la frequenza di quest'ultimo è notevole nei poemi (x16) e se non è sfuggito alla sensibilità dei filologici, il riecheggiamento doveva suonare ancor più forte all'orecchio del pubblico antico⁹⁵.

4. La strage notturna, il bottino di guerra, il lampo della spada: il disonore di Aiace

(v. 143: δυσκλεία, v. 145: λείαν, v. 147: αἶθωνι σιδήρω)

Nel terzo sistema anapestico il coro riferisce le voci che si sono diffuse nell'accampamento sul conto dell'eroe (vv. 141-7):

ὥς καὶ τῆς νῦν φθιμένης νυκτὸς
μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ' ἡμᾶς
ἐπὶ δυσκλεία, σὲ τὸν ἵππομανῆ
λειμῶν' ἐπιβάντ' ὀλέσαι Δαναῶν
βοτὰ καὶ λείαν, 145
ἥπερ δορίληπτος ἔτ' ἦν λοιπή,
κτείνοντ' αἶθωνι σιδήρω.

Aiace avrebbe percorso furente la piana dove pascolano i cavalli e fatto strage del bestiame, preda ancora indivisa dell'esercito, con la sua spada balenante nell'oscurità. Queste accuse confuse attanagliano i marinai salaminii con il suono di clamori possenti (v. 142: *μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ' ἡμᾶς*)⁹⁶, ma il pericolo più grave è il discredito che si vuole gettare su Aiace. L'imputazione è assolutamente infamante, come rivela l'uso pregnante dell'espressione *ἐπὶ δυσκλεία*: le accuse ambiscono “al dis-onore” di Aiace, e con lui dei suoi stessi sottoposti, i marinai salaminii.

Il sostantivo *δύσκεια*, sebbene non attestato nell'*epos*, presenta una forte colorazione epicheggiante e introduce prepotentemente nel canto il tema cardine del

⁹⁴ Comm. *ad loc.* e cfr. anche Finglass *ad loc.*

⁹⁵ Per altri casi di ridondanza in Sofocle vd. Campbell 1879, pp. 74-6. Rispetto all'espressione sofoclea Lobeck *ad loc.* rinvia anche a Pind. *P.* IV 57 *ἔπταξαν δ' ἀκίνητοι σιωπᾶ*.

⁹⁶ Si noti la pregnanza della *iunctura* *θόρυβοι κατέχουσ'*, cfr. Ferrari *ad loc.*: «“mormorii”, *rumores*. Quasi “ci assediano”»; per tale valore del verbo vd. anche la traduzione di Jebb «beset us», ripresa anche da Lloyd-Jones 1994 (ed. Loeb). La fragorosa malignità delle voci calunniose riguardanti Aiace era già stata posta in risalto nel sistema anapestico precedente (v. 138: *λόγος... κακόθρους*) e ritornerà ancora più avanti (v. 164: *ὑπὸ τοιούτων ἀνδρῶν θορυβῆ*). Inoltre, se grammaticalmente la frase *κατέχουσ' ἡμᾶς ἐπὶ δυσκλεία*, indica il disonore dei coreuti, è naturalmente l'onore di Aiace ad essere al centro dell'attenzione, cfr. Garvie *ad loc.*: «if Ajax has to lose his reputation (κλέος), the chorus as his followers must do so too. But its concern for its own reputation is important only in that it points to his much greater loss».

binomio gloria / disonore⁹⁷. Senza addentrarsi qui in una disamina del valore del κλέος nell'etica eroica⁹⁸, si potranno però almeno avanzare le seguenti considerazioni. Innanzitutto, Omero conosce l'aggettivo δυσκλής. Il lemma, alquanto raro, è impiegato solo due volte nell'*Iliade*. In entrambi i passi si tratta di un discorso di Agamennone in cui il condottiero acheo si vede ingannato da Zeus e costretto a un ritorno inglorioso ad Argo dopo aver fallito nella spedizione e causato la morte di gran parte dell'esercito (*Il.* II 114-5 = IX 21-2): νῦν δὲ κακὴν ἀπάτην βουλευέσαστο, καί με κελεύει / δυσκλέα Ἄργος ἰκέσθαι, ἐπεὶ πολὺν ὄλεσα λαόν. Trova qui espressione, attraverso il predicativo με... δυσκλέα un valore essenziale dell'etica iliadica, la necessità di ritornare in patria conseguita la gloria della vittoria: si noti come l'aggettivo – rilevato dall'*enjambement* e dalla posizione incipitaria – sia qui impiegato in riferimento al comandante in capo dell'esercito e in due frangenti di forte scoramento⁹⁹.

Per converso, la famiglia di antonimi εὐκλής, εὐκλεία εὐκλειῶς è anch'essa ben attestata in Omero. Ci si limiterà ora nell'analisi alle testimonianze dell'*Iliade*, che risultano più interessanti ai fini della presente trattazione¹⁰⁰. Il sostantivo εὐκλεία si ritrova come *hapax* in *Il.* VIII 285: Agamennone si compiace dell'*exploit* di Teucro – il quale, protetto dallo scudo gigante di Aiace, ha trafitto grazie al suo arco numerosi troiani – e lo invita a continuare per procurare gloria al padre Telamone; il passo occorre all'interno della più ampia scena dell'*aristia* di Teucro (vv. 266-334): si noti come questa veda protagonista proprio Aiace, oltre che il riferimento a Telamone. L'aggettivo εὐκλής, invece, ricorre due volte nel poema: in *Il.* X 281 Odisseo prega Atena che la spedizione notturna cui egli e Diomede si apprestano abbia buon esito e veda ritornare gli eroi “coronati di gloria”; mentre in *Il.* XVII 415 gli Achei si esortano a vicenda a difendere il corpo di Patroclo poiché non sarebbe affatto “glorioso” ritirarsi abbandonandolo in preda ai Troiani. Infine, l'avverbio εὐκλειῶς conosce anch'esso una singola testimonianza, ma il passo è uno dei più nevralgici dell'intero poema, il duello tra Ettore e Achille nel XXII canto. In particolare, si tratta del monologo interiore di Ettore nei brevi e dilemmatici istanti che si frappongono tra la preghiera dei genitori all'eroe di non affrontare Achille e l'arrivo imminente di questi¹⁰¹. Ettore rimugina sulla propria scelta di non aver ricondotto i Troiani entro le mura secondo il consiglio di Polidamante; ciò è costato la morte di innumerevoli vite, ed egli ora non può sottrarsi allo scontro perché ‘prova vergogna’ nei confronti del proprio popolo (*Il.*

⁹⁷ Cfr. Maddalena 1963, p. 12: «l'accento del discorso cade sulla parola che dice il disonore: ἐπι δυσκλείῃ. Perché quelli che amavano Aiace sapevano che tutte le passioni d'Aiace confluivano in una, l'amor della gloria; sapevano che gloria e vita erano per l'eroe un'unica identica cosa; sapevano che un solo modo c'era per colpire mortalmente Aiace, quello di distruggere la sua gloria».

⁹⁸ Per un primo inquadramento sul valore della gloria nell'etica omerica vd. la voce κλέος in *Lfgre* (J. G.-J. Abbenes) e la voce «Glory» in *The Homer Encyclopedia* I (R. Martin), con la letteratura ivi citata, ma cfr. anche Griffin 1980, pp. 95-102 e Schein 1984, pp. 68-72. Il concetto rimonta già a una fase arcaica della cultura indoeuropea, cfr. Benveniste 1969 II, p. 58, Schmitt 1967, pp. 93-102, West 2007, pp. 396-410

⁹⁹ Cfr. Hainsworth 1993 *ad Il.* IX 22 che rinvia a *Il.* IV 178-82 e XIV 70, e sottolinea come la preoccupazione di Agamennone che molti uomini siano morti per causa sua sia la medesima che Ettore esprime nel monologo interiore di *Il.* XXII 99ss., su cui vd. *infra*.

¹⁰⁰ Per un'analisi complessiva delle attestazioni nell'epica si rinvia a *Lfgre*, s.vv. εὐκλής e εὐκλείη (H. W. Nordheider).

¹⁰¹ Il passo (vv. 98-130) è stato definito da G. Paduano il «più articolato, profondo e commovente dei monologhi interiori» del poema (Paduano 2005 *ad loc.*). Per un'analisi del monologo di Ettore si vedano per un primo inquadramento Richardson 1993, pp. 117-21 e de Jong 2012, pp. 83-92 con ricca bibliografia, e cfr. anche Mirto 1997, pp. 1418-20; in generale sulla forma monologica in Omero vd. Medda 1983, pp. 11-59.

XXII 105): αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας ἔλκεσιπέπλους. Ettore è solo nella piana davanti a Troia e lo sguardo di tutti i Troiani incombe su di lui con il peso schiacciante di un macigno ineludibile (si noti l'emblematico "così diranno" al v. 108¹⁰²): l'etica della civiltà di vergogna trova qui una delle sue espressioni più icastiche, e il giudizio della collettività è irresistibile. La scelta si identifica di fatto con la necessità: egli deve affrontare Achille. La sorte deciderà se sarà lui ad avere la meglio o a soccombere, ma la sua morte, in questo caso, coinciderà con la gloria (*Il.* XXII 109-10): ἄντην ἢ Ἀχιλλῆα κατακτείναντα νέεσθαι, / ἢέ κεν αὐτῷ ὀλέσθαι εὐκλειῶς πρὸ πόληος.

Sia il sostantivo εὐκλεια che l'aggettivo εὐκλεής conoscono in seguito cospicua fortuna nella lirica, soprattutto in Pindaro¹⁰³, così come nei tragici. Sarà conveniente, tuttavia, soffermarsi sulle due uniche attestazioni del lemma εὐκλεια nell'*Aiace*. Entrambe le occorrenze si hanno nel passo già incontrato del primo monologo di Aiace, a proposito del contrasto tra l'eroe e il padre. L'aggettivo compare all'inizio del monologo per designare quella "completa gloria" riportata da Troia da Telamone (v. 436: πρὸς οἶκον ἦλθε πᾶσαν εὐκλειαν φέρων) e ritorna, sempre in riferimento alla "corona grande di gloria" conseguita dal padre, allorché Aiace riconosce l'assoluta impossibilità di fare ritorno in patria e sostenere lo sguardo di Telamone dopo aver irrimediabilmente fallito nell'emulazione delle sue orme a causa della carneficina del bestiame (vv. 464-6: γυμνὸν φανέντα τῶν ἀριστείων ἄτερ, / ὧν αὐτὸς ἔσχε στέφανον εὐκλείας μέγαν; / οὐκ ἔστι τοῦργον τλητόν). Si è visto come il sostantivo εὐκλεια compaia come *hapax* nell'*Iliade* durante l'*aristia* di Teucro, che vede l'eroe prevalere nella battaglia grazie alla collaborazione con Aiace, il quale nel finale interviene per proteggere con lo scudo il fratello colpito da Ettore e messo fuori combattimento (*Il.* VIII 330-1); e come l'episodio veda Agamennone lodare Teucro, la notizia della cui gloria giungerà anche al padre Telamone. L'Atride promette inoltre di remunerare l'eroe per primo se Troia verrà espugnata (*Il.* VIII 289). La concentrazione dei temi della gloria e della sanzione della vittoria attraverso il premio dell'onore, nonché il fatto che il passo contempra sia Aiace in un ruolo attivo, che il riferimento a Telamone, inducono a ipotizzare che forse Sofocle sia stato indotto alla duplice ripresa del lemma εὐκλεια nel monologo di Aiace anche in virtù di questa scena iliadica.

L'addensarsi di lemmi appartenenti alla sfera del κλέος nell'*Aiace* è dunque indice della centralità di alcuni pilastri dell'etica eroica nel dramma: la gloria conquistata in guerra, l'onore e il suo riconoscimento da parte della comunità dei pari, la vergogna di fronte allo sguardo giudicante della collettività. L'uso della *iunctura* ἐπὶ δυσκλείᾳ nella parodo, tuttavia, si configura come peculiarmente sofocleo per la concentrazione dell'espressione attraverso l'uso dell'astratto¹⁰⁴. L'espressione marca però vigorosamente quel medesimo viluppo di sentimenti per cui Agamennone

¹⁰² La preoccupazione per l'opinione altrui è tarlo costante nei pensieri del massimo eroe troiano, cfr. *e.g.* *Il.* VI 459, VII 87ss., con Richardson 1993 *ad Il.* XXIV 106.

¹⁰³ Cfr. *e.g.* *O.* II 90, VI 76; *P.* VIII 72, IX 56, 91; *N.* II 24, III 68.

¹⁰⁴ Long 1968, p. 48 rileva come gli astratti in -ια e in -εια siano predominanti nei drammi sofoclei «where we find a clearly defined moral issue or a conflict of principles», e costituiscano lemmi che simboleggiano «concepts which are crucial to each play»; rispetto in particolare alla serie di εὐκλεια, δύσκλεια, ἀριστεία lo studioso nota come queste voci nell'*Aiace* esprimano un «need for words denoting nobility», ma già (p. 49) «in Homer nouns in -ια and -εια are used most frequently to mark human characteristics and to confer praise and blame». È significativo inoltre che ἀριστεία costituisca un *primum dictum* sofocleo e ricorra come *hapax* nel poeta proprio nell'*Aiace*: il lemma non a caso occorre parimenti nel primo monologo dell'eroe subito dopo la menzione della gloria del padre Telamone, nella risentita ma impotente esclamazione in cui Aiace si appella amaramente al giudizio dello stesso Achille, il quale non avrebbe mai permesso l'assegnazione del premio delle armi ad altri che ad Aiace (vv. 442-4): εἰ ζῶν Ἀχιλλεὺς τῶν ὀπλῶν τῶν ὧν πέρι / κρίνειν ἔμελλε κράτος ἀριστείας τινί, / οὐκ ἄν τις αὐτ' ἔμαρψεν ἄλλος ἀντ' ἐμοῦ.

riconosce la triste desolazione di un ritorno privo di gloria ad Argo, così come Ettore l'inevitabilità di affrontare Achille: allo stesso modo è nel profondo dell'onore che le accuse hanno investito Aiace e destato di conseguenza l'allarme dei coreuti¹⁰⁵.

L'imputazione contro Aiace, infatti, è gravissima: aver massacrato il bestiame e distrutto il bottino di guerra ancora indiviso. Come noto, in Omero l'onore della vittoria in guerra è sanzionato in misura tangibile attraverso la preda del bottino nemico, che rappresenta una delle forme più significative di γέρας¹⁰⁶. Nell'*epos* il sostantivo impiegato per definire le spoglie di guerra è ληΐς, mentre nella poesia postomerica si trova di norma il lemma λεία, come nel presente luogo sofocleo (v. 145): βοτὰ καὶ λείαν. Il bottino in Omero può derivare sia da una vittoria militare che da un saccheggio; esso è costituito inoltre tanto da beni materiali, quali metalli preziosi o tripodi, quanto da bestiame o da schiave prigioniere, per citare gli usi più frequenti¹⁰⁷.

Più volte nei poemi si fa menzione del bottino frutto delle scorrerie precedenti la guerra di Troia nelle regioni circostanti (cfr. *e.g.* *Il.* XII 7; *Od.* III 106), dove a dominare è la figura di Achille¹⁰⁸. Momento saliente è poi quello della spartizione del bottino, che deve essere equa e rispecchiare il valore del singolo. Nel canto dell'ambasceria, per esempio, allorché Agamennone promette di risarcire Achille attraverso molti doni menziona anche la divisione della preda di guerra una volta che Troia sarà espugnata (*Il.* IX 138): ὅτε κεν δατεώμεθα ληΐδ' Ἀχαιοί "quando spartiremo il bottino noi Achei"¹⁰⁹. Significativo, a questo proposito, è l'uso di espressioni quali λαχόντα τε ληΐδος αἶσαν (*Il.* XVIII 327: Achille rammenta afflitto la promessa fatta a Menezio che avrebbe ricondotto Patroclo in patria con la sua "porzione di bottino") e l'emistichio formulare λαχὼν ἀπὸ ληΐδος αἶσαν che nell'*Odissea* è impiegato in riferimento alla parte di bottino ottenuto a Troia da Odisseo, poi perduto durante il ritorno (*Od.* V 40, XIII 138). Come nel caso del tema del κλέος, non mette qui conto di affrontare una trattazione dettagliata di uno dei principi costitutivi della società eroica, quello del riconoscimento del valore del singolo attraverso il premio del γέρας¹¹⁰. Basterà rammentare come l'*Iliade* stessa si apra con la contesa per Briseide, preda di guerra di Achille, ingiustamente espropriata da Agamennone. Criseide e Briseide rappresentano concretamente nella loro persona il valore di Agamennone e di Achille e sono state assegnate agli eroi come parte dovuta del bottino attraverso un processo equo di spartizione. Quello che importa sottolineare, invece, è come l'atto compiuto da Aiace in preda alla pazzia rappresenti un grave crimine nei confronti dell'intera comunità. Il bestiame massacrato, infatti, costituisce il bottino comune di guerra come esplicitamente detto al v. 146 ἥπερ δορίληπτος ἔτ' ἦν λοιπή, e ribadito più avanti nella strofe lirica al v. 175 πανδάμους ἐπὶ βοῦς ἀγελαίας. In quest'ultimo

¹⁰⁵ Il lemma è attestato in Sofocle altre due volte. In un frammento della *Tiro* (*TrGF* IV F 658, 3) Sidero, la matrigna della protagonista che maltratta aspramente Tiro, non comprende il 'disonore' derivante dal proprio comportamento, degno del suo nome, che rinvia alla durezza del ferro. Più significativo un frammento privo di contesto degli *Epigoni*, ma che presenta una riflessione etico-morale (*TrGF* IV F 188): φιλεῖ γὰρ ἡ δύσκληια τοῖς φθονουμένοις / νικᾶν ἐπ' αἰσχροῖς ἢ πὶ τοῖς καλοῖς πλέον, "quando gli uomini sono oggetto di invidia, la calunnia prevale se il loro comportamento è indegno, e non nobile" (trad. G. Paduano); qui il senso dell'onore connesso con la nobiltà d'animo e il contesto dell'invidia rinviano entrambi alla parodo dell'*Aiace*.

¹⁰⁶ Cfr. *LfgrE*, s.v. γέρας 1, 1a «Beuteanteil» (M. Schmidt).

¹⁰⁷ Per una trattazione dettagliata degli impieghi del lemma si veda *LfgrE*, s.v. ληΐς, B1 (M. Schmidt).

¹⁰⁸ Cfr. Hainsworth 1993 *ad Il.* XII 7.

¹⁰⁹ Sulla divisione equa del bottino e sul concetto di possesso comune cfr. anche *Il.* I 124 dove esso è definito da Achille ξυνήτα κείμενα πολλά.

¹¹⁰ Si veda per un primo quadro d'insieme, oltre alla voce del *LfgrE* citata, Bottin 1979 con bibliografia e Catanzaro 2005.

verso per definire le mandrie Sofocle adotta la tessera βούς ἀγελαίας che costituisce il recupero palmare del nesso formulare omerico βούν (βούς) ἀγελαίην (ἀγελαίας) attestato sempre dopo la dieresi bucolica nei poemi (2x *Il.*, 3x *Od.*, e cfr. anche *Od.* XXII 299 dove la formula appare lievemente variata)¹¹¹. La *iunctura* occorre all'interno di *kat' enoplion*-epitriti, in particolare occupa la medesima posizione clausolare alla fine del *colon* al v. 175, per la misura di un adonio come in Omero. La ripresa contribuisce alla caratterizzazione epico-omerica complessiva della parodo, e grazie alla sua riconoscibilità da parte del pubblico in qualità di nesso formulare tradizionale nell'epica, conferisce ulteriore risalto al tema del strage degli armenti.

Negli anapesti, la preda “conquistata con la lancia” era ancora λοιπή ossia, “indivisa”, come suggerisce di glossare l'aggettivo Jebb¹¹², secondo quanto già emerso nel prologo nelle parole di Atena, in cui il bestiame è definito σύμμεικτά τε / λείας ἄδαστα (vv. 53-4)¹¹³. La gravità del gesto di Aiace emergerà d'altronde in tutta la sua evidenza quando le accuse che ora il coro ritiene solo delle calunnie saranno confermate da Tecmessa: allora i coreuti saranno colti da uno spavento ancora più forte immaginando che i Greci vorranno uccidere Aiace (vv. 228-9), e prospettando per loro stessi come pena la messa a morte per lapidazione (vv. 251-2).

L'atto compiuto da Aiace in preda alla pazzia, costituisce dunque quanto di più anti-eroico l'eroe avrebbe potuto compiere¹¹⁴. L'ironia dell'*exploit* notturno è resa ancora più acuta e amara dal verso successivo, in cui Aiace è descritto nel vano assalto omicida alle mandrie quale un eroe sul campo di battaglia armato di “ferro lucente” (v. 147): κτείνοντ' αἴθωνι σιδήρω. La carneficina è rappresentata come in una rapida pennellata, quasi a riprodurre il lampo omicida dell'eroe folle, ma si noti come vi sia al tempo un indugio nell'immagine, veicolata dal participio presente che «depicts Ajax in the act of performing his deed»¹¹⁵. La *iunctura* αἴθωνι σιδήρω è un recupero palmare di un nesso formulare omerico. In Omero esso si ritrova sempre attestato in clausola.

¹¹¹ Il nesso si ritrova ancora in poesia soltanto in Antiphan. fr. 131, 3 K.-A. Nell'*epos* sono inoltre frequenti *iuncturae* bimbri formate con i due sostantivi βούς e ἀγέλη (8x Hom., 2x Hes.). È stato notato come in un caso il nesso formulare βούς ἀγελαίας occorra in passo dell'*Iliade* che vede protagonista anche Aiace, la gara nel lancio del masso di ferro, in cui l'eroe è sconfitto da Polipete (*Il.* XXIII 846), cfr. Winnington-Ingram 1980, p. 16, n. 15, e Garner 1990, pp. 54-5: quest'ultimo, non senza qualche forzatura, riconosce in questo passo, in cui Aiace si vede perdente nella gara, un precedente anche rispetto al tema del disonore dell'eroe rispetto al mancato premio delle armi di Achille. L'aggettivo ἀγελαῖος costituisce nella parodo un *hapax* in Sofocle.

¹¹² Comm. *ad loc.*

¹¹³ Cfr. la parafrasi dell'espressione fornita da Campbell *ad loc.*: «the cattle that still remained of those taken in war», e si veda anche Taplin 2015, p. 307: «all the livestock that had been captured to provision the besieging army». In molteplici manoscritti λοιπή è glossato con κοινή, che si ritrova come variante in **G** (Flor. Laur. conv. soppr. 152), ed era stato congetturato in precedenza da Herwerden. West 1978b, p. 109 approva κοινή rifacendosi ad *Il.* I 124, XV 193, ma vd. *contra* Easterling 1967, p. 58.

¹¹⁴ Nei versi in cui il coro menziona il disonore infamante per le accuse riguardanti l'assalto contro il botino indiviso del bestiame, Davidson 1975, p. 172 ha notato finemente come l'ironia sia espressa anche a livello ritmico: «their shame is emphasized by the positioning of the metron ἐπὶ δυσκλείῃ (143) with its spondee before a slight pause. Similarly, the positioning of βοτὰ καὶ λείαν (145) before a pause at the end of the fast-moving passage σὲ τὸν ἵππομανῆ / λειμῶν' ἐπιβάντ' ὀλέσαι Δαναῶν (143-4) emphasizes the ridiculous nature of the crime».

¹¹⁵ Kamerbeek *ad loc.*, e cfr. anche Untersteiner *ad loc.*: «siccome molte furono le bestie uccise, tale azione si è prolungata per un certo tempo», il quale fa inoltre notare come «il pensiero più importante sta alla fine del sistema, perché proprio l'uccisione degli animali provava la follia di Aiace», vd. anche Campbell *ad loc.*

Non sarà forse un caso che qui Sofocle, recuperando *in toto* la tessera epica, la collochi nel paremiaco clausolare con cui si chiude il terzo periodo anapestico¹¹⁶.

Nei poemi la formula αἶθωνι (/να) σιδήρω (/ov) ricorre quattro volte e indica sempre il ferro in quanto metallo in generale, mentre non è mai impiegata con valore metonimico in riferimento alle armi, che, come noto, in Omero sono di bronzo. In particolare in *Il.* VII 473 e *Od.* I 184, l'espressione è riferita al ferro quale metallo prezioso di scambio. Nelle altre due attestazioni rappresenta invece il termine di paragone di una similitudine¹¹⁷. In *Il.* XX 372 Ettore si dice risoluto ad affrontare Achille rientrato in combattimento anche “se possiede mani di fuoco e la foga del ferro abbagliante” (εἰ πυρὶ χεῖρας ἔοικε, μένος δ' αἶθωνι σιδήρω); mentre in *Il.* IV 482ss. il giovane troiano Simoesio cade abbattuto da Aiace al suolo, come un pioppo segato da un costruttore di carri “con ferro lucente” (vv. 485-6: τὴν μὲν θ' ἄρματοπηγὸς ἀνήρ αἶθωνι σιδήρω / ἐξέταμ').

In seguito la tessera formulare ricorre ancora in *H. Hom. Merc.* 4, 180, sempre con il valore di metallo prezioso, e in *Hes. Op.* 743 relativamente all'attività del tagliaboschi, mentre è sconosciuta alla lirica. Per quanto concerne i tragici, il nesso si ritrova solo in Sofocle, due volte. Oltre che nella parodo dell'*Aiace*, la *iunctura* è attestata in un frammento papiraceo di recente pubblicazione attribuito ai perduti *Epigoni* dove designa genericamente delle armi che vengono affilate, in una scena in cui sono descritti dei preparativi bellici (*P. Oxy.* 4807, col. ii, 5)¹¹⁸: θήγους' αἶθωνα σίδηρον¹¹⁹.

Appare dunque evidente come Sofocle non solo si sia servito di una formula nome-epiteto di sapore vistosamente omerico, ma se ne sia riappropriato attribuendole un valore innovativo: essa è infatti riferita dal poeta metonimicamente alle armi negli *Epigoni* e alla spada di Aiace nella parodo¹²⁰, con scarto rispetto all'*usus* epico-omerico in cui la locuzione non designa mai direttamente delle armi, bensì, come si è visto, il ferro, considerato o come metallo prezioso di scambio o in quanto strumento da taglio. Andrà però rilevato come nelle due similitudini omeriche citate, il contesto

¹¹⁶ Il ritmo anapestico favorisce d'altronde di per sé l'inserzione di *iuncturae* epico-omeriche in virtù della flessibilità che caratterizza i singoli *metra* passibili di sostituzioni dattiliche e spondaiche, cfr. Pattoni 1990, p. 102, n. 14. Si è visto come la posizione in clausola nella tradizione esametrica possa aver influito anche nel caso della collocazione dell'espressione ὄμμα πελείας nell'*explicit* del paremiaco al v. 147: in entrambi i versi il metro anapestico consente il medesimo schema ritmico dell'adonio, che costituisce la tipica clausola esametrica.

¹¹⁷ Cfr. *Lfgre*, s.v. σίδηρος (D. van Eyndhoven) e vd. anche S. West 1981 *ad Od.* I 184, la quale fa notare come il valore dell'aggettivo riferito al ferro fosse quello di «sfavillante, del colore della fiamma», ed il lemma vale «bright» per Kirk 1990 *ad Il.* VII 473. Sulle armi in Omero vd. Lorimer 1950, p. 132ss., p. 452ss., e Snodgrass 1999, pp. 14-47; sull'uso dei metalli nei poemi vd. Gray 1954.

¹¹⁸ Il papiro è pubblicato in Mülke 2007. Anche nel frammento si tratta di anapesti, e il nesso occupa parimenti la clausola di un paremiaco. È possibile che il brano provenga dalla parodo della tragedia, in cui venivano descritti i preparativi dell'attacco degli *Epigoni* contro Tebe, cfr. Mülke 2007, p. 19 e Sommerstein – Talbot 2012, p. 61.

¹¹⁹ Nella produzione di quinto secolo la tessera epica è attestata una volta anche in Aristoph. *Pax* 1328 λήξαι τ' αἶθωνα σίδηρον, dove presenta, come in Sofocle, connotazione bellica e indica con valore espressivo e metaforico il cessare della guerra, con Sommerstein 1985 *ad loc.*; nel passo anche l'uso transitivo di λήγω è epico, cfr. Platnauer 1964 *ad loc.* In seguito, nella poesia successiva si conta un'unica occorrenza in Nonn. *D.* XVII 180, mentre il nesso conosce una certa fortuna nel *corpus* degli *Oracula Sibyllina* (e.g. XII 47, 249, XIII 20, 101).

¹²⁰ Rispetto alla menzione del ferro, più avanti nel dramma lo stesso Aiace adotta per descrivere la durezza della propria indole inflessibile la metafora del ferro temprato ai vv. 650-1 *κἀγὼ γάρ, ὃς τὰ δειν' ἐκαρτέρουν τότε / βαφῆ σιδήρος ὦς*. Mentre sempre in riferimento alla spada dell'eroe, le mandrie sono “uccise dal ferro” (vv. 324-5: *βοτοῖς / σιδηροκμήσιν*), e nel frangente del suicidio Aiace dichiara che l'arma è stata affilata di recente su una cote “che divora il ferro” (v. 820: *σιδηροβρῶτι θηγάνη*). Negli ultimi due passi gli aggettivi composti sono *hapax* e forse conii sofoclei, cfr. Stanford *ad locc.*

sia in entrambi i casi bellico: la smania di strage di Achille da poco rientrato in battaglia dopo la morte di Patroclo è paragonata allo sfolgorare del ferro nella prima; più interessante ancora la seconda, in cui si tratta proprio di Aiace che abbatte il giovane Simoesio, paragonato a un pioppo reciso¹²¹. Naturalmente che il passo possa aver costituito lo spunto decisivo per la ripresa della tessera epica è possibile e suggestivo ma non dimostrabile¹²². Altre considerazioni meritano tuttavia di essere fatte a proposito dell'aggettivo αἶθων. Nell'*epos* esso è impiegato, oltre che in riferimento al bagliore del metallo, come nella *iunctura* αἶθωνι (/να) σιδήρω (/ον), anche per definire oggetti preziosi “splendenti”, quali tripodi o lebeti, e come epiteto di animali, principalmente di leoni e cavalli, dove presenta il valore di “fulvo, bruno”¹²³. Nel passo di *Il. XI* 548 l'aggettivo è riferito a un leone all'interno di una similitudine che ritrae Aiace resistere in difficoltà durante l'assalto troiano alle navi: è questo l'unico passo in Omero in cui il lemma è in relazione diretta con l'eroe. L'epiteto è impiegato da Sofocle solo nell'*Aiace*. Oltre che nella parodo, l'aggettivo si ritrova altre due volte nel dramma, e in entrambe è riferito ad Aiace. La prima occorrenza si ha nel *kommós* tra Tecmessa e il coro che segue immediatamente la parodo. Tecmessa conferma le voci infamanti sul conto di Aiace, e questa è l'esclamazione di doloroso stupore in cui prorompono i coreuti (vv. 221-2): οἶαν ἐδήλωσας ἀνδρὸς αἶθονος / ἀγγελίαν ἄτλατον οὐδὲ φευκτάν. La notizia è tanto “insopportabile” quanto “ineludibile” ora che viene assicurata da Tecmessa. Il contrasto tra l'ignominia che è ricaduta su Aiace e il sentimento che i suoi uomini hanno dell'eroe è sottolineato grazie all'espressione ἀνδρὸς αἶθονος, in cui la metafora dell'“ardente” valore di Aiace stride rispetto all'onta della notizia appena appresa. La seconda menzione dell'aggettivo occorre più avanti nel dramma, quando Menelao riconosce il mutare della sorte in seguito al suicidio di Aiace: prima, da vivo, Aiace era “violento ed arrogante” (αἶθων ὑβριστής), ora, che è morto, Menelao ha il diritto di mostrarsi superbo a sua volta (vv. 1087-8: πρόσθεν οὗτος ἦν / αἶθων ὑβριστής, νῦν δ' ἐγὼ μέγ' αὖ φρονῶ). In entrambi i passi l'aggettivo concorre a mettere in rilievo il carattere audace e impetuoso di Aiace. Anche in questi due luoghi, tuttavia, Sofocle attribuisce al lemma omerico una connotazione nuova rispetto all'*usus* proprio dell'*epos*, dal momento che l'epiteto è riferito direttamente all'eroe, un impiego che non è testimoniato nell'epica¹²⁴. Nello

¹²¹ La fine del giovane Simoesio è una delle prime morti narrate nel poema e presenta una struttura elaborata e tonalità fortemente patetiche, cfr. Schein 1984, pp. 73-5.

¹²² Cfr. Winnington-Ingram 1980, p. 16, n. 15.

¹²³ Cfr. *Lfgre*, s.v. αἶθοπ-, αἶθων B I, II (H. J. Mette), e vd. Janko 1994, p. 303 (*ad Il. XV* 690). In uno studio recente sulla semantica dell'aggettivo Levaniouk 2000 propone di ricondurre tutti i diversi impieghi del lemma (in riferimento ai metalli, agli animali e alle persone) al significato base di ‘ardente, furente’, sulla scorta del legame etimologico con αἶθω ‘ardere, bruciare’: benchè appaia per diversi aspetti forzato, questo tentativo esegetico non osta all'interpretazione che si propone dell'epiteto nella tragedia in relazione ad Aiace.

¹²⁴ In questo caso Sofocle è stato preceduto già da Eschilo. Nei *Sette contro Tebe*, infatti, il poeta di Eleusi si serve dell'aggettivo (*hapax*), attribuendolo all'indole veemente di Polifonte, schierato da Eteocle a difesa della seconda porta di Tebe in un verso dal forte sapore epicheggiante (v. 448): αἶθων τέτακται λῆμα, Πολυφόντου βία. Il furore di Polifonte si contrappone nella scena all'immaginario del fuoco che connota il suo avversario Capaneo, il cui scudo reca come effigie un uomo armato di fiaccola, e la scritta «brucerò la città» (vv. 432-4), cfr. Hutchinson 1985 *ad loc.* In [Eur.] *Rh.* 122 l'attributo è riferito invece ad Achille, la cui foga, si è visto, in *Il. XX* 372 è già associata al ferro lucente (εἰ πυρὶ χεῖρας ἔουκε, μένος δ' αἶθωνι σιδήρω), cfr. Fries 2014 *ad loc.* Infine, in riferimento a una persona, l'aggettivo si ritrova anche in un frammento delle *Moirai* del comico Ermippo, in cui Pericle è descritto come “morso dall'ardente Cleone” (*PCG V*, fr. *47, 7 K.-A.): δηχθεὶς αἶθωνι Κλέωνι. Il nome proprio di Cleone è sostituito dal poeta comico rispetto all'atteso σιδήρω con effetto di *aprosdoketon*, cfr. Comentale 2017, p. 193. L'attributo è evidentemente connotato qui in senso parodistico e indica l'irruenza verbale di Cleone nei confronti di Pericle, non senza forse un'allusione

stesso tempo, proprio attraverso questo scarto, viene messa in luce una caratteristica dell'eroe che non era primaria nell'*Iliade*: l'aggressività di Aiace.

All'interno della scena che ritrae Aiace omicida del bestiame nel terzo sistema anapestico i commentatori hanno concordemente messo in luce l'omericità dell'espressione αἶθωνι σιδήρῳ. E ciò a buon diritto essendo quest'ultimo il recupero palmare di una formula nome-epiteto. Non si è però rilevato come questa ripresa sia esclusivamente sofoclea e soprattutto si inserisca in una trama più ampia in cui la metafora del 'bagliore/ardore' sostanzia il contrasto tra l'immagine che dell'eroe hanno i coreuti e Tecmessa e la strage notturna che ha completamente stravolto lo *status* di Aiace¹²⁵. Se nel *kommós* tra il coro e Tecmessa tuttavia il rovesciamento della sorte è riconosciuto e accettato come inevitabile, nel contesto della parodo, che canta della maestosa grandezza dell'eroe/avvoltoio, il balenare del nesso epico-omerico negli anapesti recitati doveva suscitare nel pubblico, così come ancora oggi nel lettore, un'amara ironia tragica rispetto allo spettacolo che l'eroe aveva dato di sé nel prologo del dramma¹²⁶: il grande eroe, che il coro invoca in soccorso, viene ritratto in un gesto anti-eroico attraverso un nesso omerico impiegato con valore inconsueto.

Un ulteriore livello di ironia è riscontrabile anche nel fatto che dell'azione vergognosa compiuta da Aiace nel massacro delle mandrie e del bottino indiviso, la metonimia αἶθωνι σιδήρῳ isola il dato della spada¹²⁷. In Omero, infatti, l'arma dell'eroe è lo scudo gigantesco e difensivo, mentre nel dramma è la spada, arma d'offesa, a caratterizzare Aiace e ad acquisire una connotazione particolarmente negativa: dono funesto ricevuto da Ettore al termine del duello tra i due eroi nel VII canto dell'*Iliade* (vv. 299-305), con essa Aiace crede di avventarsi contro gli Achei nella sua sete di vendetta, la spada costituirà infine lo strumento del suicidio¹²⁸.

di natura sessuale, cfr. Jones 2010-2011, p. 288; sul frammento in generale vd. Schwarze 1971, pp. 101-5 e Comentale 2017 *ad loc.* Questo dato dell'aggressività, come si cercherà di dimostrare, è convogliato dall'epiteto anche in riferimento ad Aiace.

¹²⁵ R. Burton riconosce significativamente la funzione principale del coro nella tragedia in questo: «enhance the tragic pathos of the play by contrasting the past glory with the present ruin of their hero» (Burton 1980, p. 7).

¹²⁶ M. P. Pattoni ha messo bene in luce come d'altronde il «contrasto fra trascorsa grandezza e presente sciagura contribuisce all'importante funzione di veicolare sul protagonista la *sympatheia* del pubblico, sulla linea dell'intervento conclusivo di Odisseo nel prologo» (Pattoni 1990, p. 103). E il tema della partecipazione emotiva per la rovina di Aiace, subirà un vero e proprio crescendo nel *kommós* successivo tra il coro e Tecmessa, alimentando la *suspense* per la comparsa di Aiace, fino al momento climatico in cui finalmente l'eroe sarà visibile al pubblico: ma senza compiere un vero e proprio ingresso in scena, bensì eloquentemente prostrato per terra nella propria tenda.

¹²⁷ Cfr. Stanford 1978, p. 191. La scena dell'XI canto dell'*Iliade*, in cui occorre il paragone, vede d'altronde Aiace in grave difficoltà e oppresso dall'assalto dei Troiani, che tuttavia resiste strenuamente: emblematica nell'episodio è proprio l'immagine dello scudo sul quale si infrangono le lance nemiche (vv. 565, 572). Anche questa dimensione di difesa e di resistenza contrasta con il recupero del nesso formulare nella parodo, che esprime invece la violenza sanguinaria della strage delle mandrie.

¹²⁸ La spada appare grondante sangue nel prologo (v. 30: νεορράντῳ ξίφει), ed è menzionata nuovamente nel primo episodio, quando Tecmessa conferma al coro che Aiace ha massacrato le mandrie (v. 230: κελαινοῖς ξίφεσιν) – dove il colore scuro del metallo assume una connotazione cupa e sinistra rispetto al gesto avvenuto nella notte, cfr. Pattoni 1990, p. 112, n. 44; l'arma ritorna in seguito come elemento di primo piano nella *Trugrede* (vv. 662-5), nel monologo del suicidio (vv. 817-8), e nel discorso di Teucro ai vv. 1026-33; sul valore emblematico della spada in opposizione con lo scudo, armamento di difesa, vd. Segal 1981, pp. 116-8, il quale rileva come essa «embodies the destructive side of his *arete*, the curse of his own fate and of his own unyielding character. Whereas the shield wins him his place in the public world of cooperative *arete* and in the bright light of praise and glory, the sword belongs to the dark, private realm of his own demons and the mysterious powers of a fearful supernatural world» (p. 117).

Lo stravolgimento della dimensione epico-eroica di Aiace è però riscontrabile anche negli usi dell'epiteto αἴθων, che nel corso della tragedia muovono nella direzione di caratterizzare progressivamente la violenza e l'aggressività di Aiace. Questa connotazione ferina è forse già presente negli impieghi omerici del lemma in riferimento agli animali, e si potrebbe pensare, con Stanford, che la similitudine iliadica tra Aiace e il "fulvo" leone (*Il.* XI 548) possa aver costituito un modello per la scelta sofoclea dell'aggettivo¹²⁹. Ciò che è evidente è la successione per cui nella parodo l'epiteto designa la spada con cui l'eroe compie l'atto ignominioso della strage del bestiame (αἴθωνι σιδήρῳ), nel primo episodio si riferisce ad Aiace nella dimensione di "guerriero furente" (ἀνδρὸς αἴθονος), e, infine, nelle parole di Menelao indica nuovamente l'eroe, ma questa volta caratterizzato come violento aggressore dei propri compagni in un atto di grave *hybris* (αἴθων ὑβριστής). Vi è una *climax* crescente, che collega il bagliore dell'arma al furore dell'eroe. Se in tutti e tre i casi, e particolarmente nel contesto della parodo in cui i coreuti difendono l'immagine epica del loro sovrano, la ripresa omerica sottolinea il carattere eroico di Aiace, lo scarto nel recupero dell'epiteto in impieghi differenti da quelli dell'*epos* allude invece a una dimensione epica perduta, o meglio più complessa e in parte stravolta: la ferocia del grande eroe, secondo solo ad Achille, e difensore degli Achei in sua assenza contro i nemici Troiani, si è infatti trasformata nella foga omicida diretta contro i suoi stessi compagni.

Infine, anche l'ambientazione notturna dell'intera scena è presentata attraverso un'espressione di sapore epicheggiante. Come è stato da più parti notato, infatti, la *iunctura* τῆς νῦν φθιμένης νυκτός, con cui si apre il sistema anapestico al v. 141, presenta un'associazione del verbo φθίω con il sostantivo νύξ che rimonta ad Omero. Nei poemi il trascorrere temporale del giorno, della notte, e delle fasi lunari è espresso abitualmente dal verbo φθίω ο, più raramente, dal sinonimo φθίνω¹³⁰. Per l'uso del participio medio-passivo con valore intransitivo¹³¹ il parallelo più prossimo è costituito da *Od.* XI 330 πρὶν γάρ κεν καὶ νύξ φθῖτ' ἄμβροτος (Odisseo durante gli apologhi afferma di non poter terminare il racconto sulle eroine incontrate nell'Ade perché la notte non sarebbe sufficientemente lunga); ma l'espressione più ricorrente in riferimento alla notte è la formula οἴζυραι δέ οἱ αἰεὶ / φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἤματα δάκρυ χεύουση (*Od.* XI 182-3 = XIII 336-7 = XVI 38-9), riferita a Penelope.

Ha visto bene Jebb come la menzione della notte «placed at the beginning of the sentence, indicates the time to which the whole following statement refers»¹³². Ma a questo andrà aggiunto come l'espressione omerica τῆς νῦν φθιμένης νυκτός sembra quasi introdurre l'atmosfera epicheggiante su cui è incentrato globalmente il terzo sistema anapestico. A questo proposito è infatti certamente emblematico il dato per cui l'associazione dei due vocaboli non si ritrova attestata dopo Omero se non nel presente

¹²⁹ Cfr. Stanford *ad Ai.* 222 e Stanford 1978, p. 191. Lo studioso riconosce tuttavia nell'epiteto un'accezione affatto positiva, cfr. anche Garner 1990, p. 55.

¹³⁰ Cfr. e.g. *Od.* XI 470, XIV 162; Hes. *Th.* 59, e si veda in generale *Lfgre*, s.v. φθίνω, φθίω I, 1b (G. Markwald).

¹³¹ Il genitivo con valore temporale è d'uso raro, cfr. de Romilly *ad loc.*, con rinvio a Humbert 1960, pp. 282-3.

¹³² *Comm. ad loc.* Cfr. anche Davidson 1975, p. 165: «the very obscurity of the night contributes to their mood of uncertainty and foreboding». Il contrasto tematico notte/giorno è motivo costante d'altronde dell'intera tragedia: notturna era già l'ambientazione del prologo (vv. 21-2), ma il tema ritorna nel lamento di Aiace (vv. 394-5) e diventa preminente nel monologo del suicidio, dove assume valenze fortemente simboliche e contraddittorie e si associa a una serie più ampia di immagini che coinvolgono la notte, l'Ade, la morte e il suicidio in opposizione alla luce solare del giorno e alla vita, su cui vd. l'analisi di Musurillo 1967, pp. 10-1.

luogo sofocleo della parodo dell'*Aiace*. Ma in conclusione, come si è cercato di dimostrare, è la scena tutta del terzo sistema anapestico a presentare un carattere marcatamente omerico e ad introdurre nella tragedia alcuni temi dell'*ethos* eroico tipici della civiltà di vergogna che saranno cruciali nel dramma: la perdita della reputazione, la vergogna del disonore, la violazione dei beni comuni della comunità, l'orgoglio e la rivalsa personalistica.

5. Aiace e la 'torre' che crolla: ancora il 'baluardo degli Achei' dell'*Iliade*? (vv. 159, 166)

La riabilitazione dell'immagine di Aiace che i coreuti conducono nel corale trova forse la sua espressione più icastica nel penultimo sistema anapestico. Il coro individua nell'invidia contro il potente una possibile spiegazione per il diffondersi delle accuse sul conto di Aiace. È quindi sancita l'indispensabile concordia che deve sussistere tra la moltitudine inferiore dell'esercito e i *primi inter pares*, i singoli comandanti Achei, affinché sia garantita la coesione sociale e la sopravvivenza stessa della collettività¹³³. L'unione delle varie componenti del gruppo rappresenta l'unica salda difesa per la comunità¹³⁴. Il principio è espresso attraverso la metafora della 'torre di difesa' ai vv. 158-9:

καίτοι σμικροὶ μεγάλων χωρὶς
σφαλερὸν πύργου ῥῦμα πέλονται

La valenza simbolica dell'immagine non può non rappresentare un'allusione voluta da parte di Sofocle al ruolo principe di Aiace nell'*Iliade*, quello del torreggiante eroe difensore, per antonomasia l'Aiace "baluardo degli Achei". È questa, come noto,

¹³³ Sull'importanza dell'invidia nell'*epos* cfr. la n. *ad loc.* di Garvie: «it is great men who are envied (157), so that, while from one point of view the envy of others is undesirable, from another it is to be welcomed as a sign of one's prosperity» con rinvio a Hes. *Op.* 193-6. L'invidia nei confronti di Aiace rappresenta in Pindaro (*N.* VIII 21-3 ὄψον δὲ λόγοι φθονεροῖσιν, / ἄπτεται δ' ἐσλῶν ἀεὶ, χειρόνεσσι δ' οὐκ ἐρίζει. / κείνος καὶ Τελαμῶνος δάψεν υἱόν) il movente dell'assegnazione delle armi di Achille ad Odisseo, e significativamente il passo è citato dallo scolio al presente luogo della parodo, cfr. *schol. ad* 154a (p. 53, 5-6 Christodoulou). Il motivo dell'invidia è d'altronde tipico in Pindaro, cfr. *e.g. P.* I 85; XI 29-30. Le consonanze tra l'ode pindarica e l'*Aiace* sofocleo (*pace* Burton 1980, pp. 12-3) sono forti anche nella trattazione del mito: in entrambi i poeti (così come in Aesch. *TrGF* III F *451q, 11-2) il giudizio delle armi è affidato agli Achei e non ai prigionieri troiani – come avviene invece in Omero (cfr. *Od.* XI 541-52) – e Odisseo è presentato come l'artefice subdolo delle calunnie contro Aiace (vi sono tuttavia anche delle differenze, soprattutto rispetto al motivo della follia di Aiace, che non affiora in Pindaro, mentre era già noto alla *Piccola Iliade*), cfr. Musurillo 1967, p. 8, Henry 2005, pp. 80-1 e Cairns 2006, p. 106ss. Sulla portata concettuale della variazione da parte di Sofocle rispetto a Omero nell'assegnare il giudizio delle armi ai Greci invece che ai prigionieri troiani vd. le brevi ma penetranti considerazioni di Del Corno 2005, p. 494. Rispetto all'espressione del v. 154 μεγάλων ψυχῶν con cui andranno intesi i capi Achei si veda la n. *ad loc.* di Jebb: «those διοτρεφεῖς βασιλεῖς like Ajax, who, in true Homeric spirit, are conceived as μεγάθυμοι, μεγαλόψυχοι above common men».

¹³⁴ Il coro, se si pone in una posizione di forte dipendenza nei confronti di Aiace, riconosce qui un principio di mutualità tra l'eroe e l'esercito acheo, cfr. Hesk 2003, p. 48: «what the Chorus express at this point is a notion of interdependence, reciprocity and alternating support within a community», il quale aggiunge finemente come (*ibid.* p. 49) «ironically, Ajax will call on the vital support of his sailor-chorus for the protection of his partner and son (565-71)», ma l'ironia è ancora più forte se si considera, come si è già notato, che tra le prime parole che Aiace pronuncia nel dramma vi è una richiesta di soccorso ai marinai salaminii (vv. 356-61).

una delle espressioni impiegate esclusivamente per Aiace nell'*epos* e maggiormente distintiva. Per citare una delle prime occorrenze nell'*Iliade*, si pensi al passo della *Teichoskopia* in cui Elena presenta l'eroe a Priamo attraverso il singolo verso οὗτος δ' Αἴας ἐστὶ πελώριος ἔρκος Ἀχαιῶν (*Il.* III 229). Pur nella concisione¹³⁵ è significativo che Elena focalizzi l'attenzione sulle due caratteristiche principali di Aiace: la possanza fisica (πελώριος) e il suo ruolo difensivo (ἔρκος Ἀχαιῶν)¹³⁶.

Per quanto concerne specificatamente la metafora della 'torre di difesa' nella parodo, andrà *in primis* rilevato come in Omero lo scudo gigantesco di Aiace sia paragonato proprio a una torre nel verso formulare Αἴας δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων σάκος ἦϋτε πύργον (3x *Il.*)¹³⁷; ma ancora più significativo è il passo odissiaco già incontrato

¹³⁵ Segal 1981, p. 113 definisce il verso «monumental line». Elena dedica tre versi ad Agamennone (vv. 178-80), e tre ad Odisseo (vv. 200-2), sul cui conto segue però un'ampia digressione da parte di Antenore in merito all'ambasceria condotta dall'eroe a Troia prima della guerra. Leaf *ad loc.* rilevava con stupore come «it is remarkable that Aias should be dismissed in one line (cf. on B 557), and Diomedes altogether omitted», cfr. anche Kirk 1985 *ad loc.*, il quale ritiene intenzionale la concisione da parte del poeta dell'*Iliade*. L'imponenza fisica di Aiace è già espressa tuttavia nella domanda che lo stesso Priamo rivolge ad Elena ai vv. 226-7 τίς τὰρ ὄδ' ἄλλος Ἀχαιὸς ἀνὴρ ἦϋς τε μέγας τε / ἔξοχος Ἀργείων κεφαλὴν τε καὶ εὐρέας ὤμους. Aiace condivide d'altronde con Ares l'epiteto πελώριος "gigantesco", ed è paragonato nell'incedere imperioso al dio in *Il.* VII 208-9, cfr. Pattoni 1990, p. 101, n. 8, e Kirk 1985 *ad Il.* III 226.

¹³⁶ *Il.* III 229. La formula clausolare ἔρκος Ἀχαιῶν ricorre in totale tre volte nell'*Iliade* in riferimento ad Aiace (oltre al luogo citato, si tratta di *Il.* VI 5 Αἴας δὲ πρῶτος Τελαμώνιος ἔρκος Ἀχαιῶν, VII 211 τοῖος ἄρ' Αἴας ὄρτο πελώριος ἔρκος Ἀχαιῶν), cfr. Stoevesandt 2008 *ad Il.* VI 5: «die apposition 'Schutzwehr der Achaeer' wird wie ein distinktives Epitheton gebrauch». In un solo caso, invece, il termine ἔρκος è impiegato nei poemi con il medesimo valore metaforico, e se si tratta significativamente di Achille (*Il.* I 283-4 ὃς μέγα πᾶσιν / ἔρκος Ἀχαιοῖσιν πέλεται πολέμοιο κακοῖο), l'espressione tuttavia costituisce un *unicum* e non presenta tratti di formularità. Un nesso formulare simile e con valenza analoga è οὐρος Ἀχαιῶν "guardiano degli Achei", impiegato esclusivamente per Nestore in Omero (*Il.* VIII 80, XI 840, XV 370, 659, *Od.* III 411): la *iunctura* in questo caso esprime non tanto la difesa fisica quanto la provvida lungimiranza dell'anziano di Pilo. La metafora del 'recinto', 'torre', 'baluardo' di difesa applicata a un eroe rimonta probabilmente a una tradizione molto antica di lingua poetica indoeuropea, su cui vd. Schmitt 1967, p. 282ss. e West 2007, pp. 454-5. Il nesso ἔρκος Ἀχαιῶν sarà ripreso in seguito solo da Pindaro in *Pae.* 6, 85 (fr. D6, 85 Rutherford = fr. 52f, 85 S.-M.) e da Quint. Smyrn. III, 449. Per quanto concerne il ruolo difensivo di Aiace, esso si esplica soprattutto nel corso dei canti XII-XV durante la battaglia presso le navi laddove l'eroe rappresenta in più occasioni l'estremo baluardo di salvezza per il contingente greco, cfr. van der Valk 1952, p. 271, Trapp 1961, p. 273, Kirk 1990, p. 156, Di Benedetto 1994, pp. 217-21, Heubeck 2007, p. 302, Graziosi – Haubold 2010, p. 78. Aiace partecipa inoltre alla lotta per la difesa del corpo di Patroclo e nell'*Etiopide* e nella *Piccola Iliade* sarà strenuo difensore di quello di Achille, riportandolo presso le navi, cfr. *Aeth.* fr. 3 Bernabé (= fr. 3 West) e *Il. parv.* fr. 2 Bernabé (= fr. 2 Davies = fr. 2 West), su cui vd. West 2013, pp. 152, 176 e Scafoglio 2017, pp. 50-2. Sul ruolo di Aiace nei due poemi ciclici vd. Scafoglio 2017, pp. 78-102. Come noto, Aiace è anche l'unico fra gli eroi maggiori a non dimostrare la propria prodezza nel corso di un'*aristia*; a questo proposito, tuttavia, V. Di Benedetto ha messo bene in luce come questo sia proprio il segno del suo ruolo esclusivo di 'baluardo degli Achei': «non si può parlare, è vero, per Aiace di un'*aristia* nel senso proprio del termine, come si può fare a proposito di Diomede, Teucro, Agamennone, Idomeneo. E tuttavia, i quattro segmenti relativi alla difesa delle navi da parte di Aiace (XI 415ssg., XV 674-88, XV 726-46, XVI 102-122), strettamente collegati l'uno con l'altro (si noti in particolare XV 727 = XVI 102), con Aiace che resiste al limite del possibile e dimostra la sua forza pur mentre è costretto a cedere, tutti insieme questi segmenti costituiscono la vera *aristia* di Aiace» (Di Benedetto 1994, p. 221).

¹³⁷ *Il.* VII 219, XI 485, XVII 128. Lo *schol. ad* 19c (p. 19 Christodoulou) cita il parallelo di questo verso omerico a proposito dell'espressione al v. 19 del prologo Αἴαντι τῷ σακεσφόρῳ, precisando che la scelta dell'epiteto è οὐχ ἀπλῶς ὀπλοφόρῳ, ἀλλὰ κατ' ἐξοχὴν. Su questo passo si veda Davidson 2006, pp. 25-30. Sullo scudo gigantesco di Aiace nell'*Iliade* vd. Page 1959, pp. 232-5, Hainsworth 1993 *ad Il.* XI 526-7 e Kirk 1990 *ad Il.* VII 219 con bibliografia: è possibile che il paragone con la torre concernesse sia la forma e le dimensioni dello scudo, che la tattica di combattimento

della *Nekyia*. Qui Odisseo, infatti, rivolgendosi direttamente ad Aiace, definisce il suicidio dell'eroe quale la perdita del principale "baluardo" dell'esercito (*Od.* XI 556): τοῖος γάρ σφιν πύργος ἀπώλεο¹³⁸.

Nella poesia postomerica anteriore a Sofocle la metafora della torre difensiva è alquanto rara e si ritrova solo in Alceo fr. 112, 10 Liberman ἄνδρες γὰρ πόλιος πύργος ἀρεῖος (= fr. 112, 10 V.) e in Callino fr. 1, 20 W.² ὅσπερ γὰρ μιν πύργον ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὀρῶσιν¹³⁹. Sofocle se ne servirà anche nel quarto stasimo dell'*Edipo Re*, per caratterizzare con dolente ironia la figura di Edipo, il salvatore di Tebe divenuto con atroce paradosso agli occhi del coro paradigma dell'infelicità dei mortali (*OT* 1200-1): θανάτων δ' ἐμᾶ / χῶρα πύργος ἀνέστας¹⁴⁰.

Rispetto all'immagine della parodo, è dunque possibile che sia le metafore iliadiche di Aiace 'baluardo degli Achei', che soprattutto le dolenti parole di Odisseo all'eroe nella *Nekyia* "sei morto, tu, una tale torre per loro"¹⁴¹ abbiano potuto ispirare la metafora della torre difensiva nel corale.

Nell'espressione sofoclea πύργου ῥῦμα πέλονται si possono rintracciare anche ulteriori echi epico-omerici. Rispetto al sostantivo ῥῦμα, che governa il genitivo πύργου, si dovrà rilevare come il lemma non sia epico, ma rappresenti una *vox tragica* piuttosto preziosa¹⁴². È merito di Jebb¹⁴³, tuttavia, aver indicato come il valore del verbo ἐρύομαι di 'difendere una città' sia già omerico, cfr. *e.g.* *Il.* VI 403 οἷος γὰρ ἐρύετο Ἴλιον Ἔκτωρ¹⁴⁴. Ed è significativo che quest'ultimo sia impiegato nell'*Aiace* proprio a proposito dell'eroe quando Teucro, deprecando la mancanza di riconoscenza di Agamennone nell'esodo (vv. 1266-7), rievoca l'episodio della battaglia alle navi in cui Aiace si rivelò decisivo per la salvezza degli Achei (v. 1276): ἐρρύσατ' ἐλθὼν μοῦνος¹⁴⁵. Per quanto concerne invece il verbo πέλονται (*hapax* in Sofocle nella forma di terza persona plurale), esso occupa la posizione clausolare nel dimetro anapestico secondo una collocazione che è tradizionale nell'*epos*: in Omero la medesima forma verbale πέλονται occorre infatti sempre in clausola nell'esametro (4x *Il.*, 12x *Od.*)¹⁴⁶. Di più, la sostituzione del dattilo all'anapesto proprio nel secondo metro

dell'eroe che si proteggeva dietro di esso. In generale sulle armi e sulla modalità di combattimento di Aiace cfr. Whallon 1966, Greco 2002 e Scafoglio 2017, pp. 23-6.

¹³⁸ Entrambi i paralleli sono tradizionalmente segnalati nei commenti a partire da Lobeck.

¹³⁹ Rispetto al *topos* per cui unica difesa della città sono i suoi cittadini Finglass *ad loc.* rinvia anche ad Aesch. *Pers.* 349 ἀνδρῶν γὰρ ὄντων ἔρκος ἐστὶν ἀσφαλές. La *iunctura* πύργος ἀσφαλές ricorre invece in Eur. *Med.* 390, e cfr. anche Eur. *Alc.* 311 καὶ παῖς μὲν ἄρσιν πατέρ' ἔχει πύργον μέγαν.

¹⁴⁰ Per un esame approfondito del passo si rinvia al capitolo sul quarto stasimo della tragedia a p. 281ss.

¹⁴¹ Nel passo della *Nekyia*, inoltre, πύργος non è l'unico parallelo lessicale con la parodo: come si è visto, Aiace è definito nell'apostrofe di Odisseo in *Od.* XI 553 Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος, esattamente come nell'antistrofe del corale al v. 183 παῖ Τελαμῶνος; e l'invito a rispondere rivolto da Odisseo all'eroe in *Od.* XI 561 ἀλλ' ἄγε δεῦρο, ἄναξ ricorda quello del coro ad Aiace ad alzarsi al v. 192 ἀλλ' ἄνα ἐξ ἐδράνων, oltre al fatto che l'eroe è definito parimenti ἄναξ anche nella parodo ai vv. 166 e 190, su cui vd. *infra*, e cfr. anche Pattoni 1990, p. 105, n. 26.

¹⁴² Cfr. Aesch. *Supp.* 85, *TrGF* III F 353, 2 ed Eur. *Heracl.* 260, dove il lemma è *hapax*, come in Sofocle. La voce tende a scomparire nella poesia successiva, cfr. l'attestazione isolata in Lyc. *Alex.* 507.

¹⁴³ Comm. *ad loc.* con rinvio anche a *OT* 72 δρῶν ἢ τί φωνῶν τήνδ' ἐρυσάιμην πόλιν.

¹⁴⁴ Proprio il significato di 'salvare, proteggere' una città o in generale la comunità dei cittadini, è tra i più frequenti del verbo nell'*epos*, cfr. *LfggE*, s.v. ἐρύμαι, -ομαι 1αα (B. Mader).

¹⁴⁵ Il resoconto di Teucro si discosta in parte dagli eventi che hanno luogo nell'*Iliade*, con l'intento di accentuare il ruolo di Aiace: l'eroe non combatte da solo nel poema ed è costretto alla fine a ritirarsi di fronte a Ettore che è sorretto dall'appoggio divino di Zeus e appicca il fuoco alla nave di Protesilao (*Il.* XVI 112-23), cfr. Finglass 2011, p. 490, e Gregory 2017, pp. 139-40.

¹⁴⁶ Cfr. anche Hes. *Op.* 808, *H. Hom. Merc.* 4, 454.

ῥῦμα πέλονται riproduce il medesimo *pattern* metrico-ritmico della sequenza in dieresi bucolica nell'esametro: anche questa chiusa è frequente nei poemi con il verbo πέλονται, cfr. e.g. le clausole ἦϊα πέλονται (*Il.* XIII 103), πάντα πέλονται (*Il.* XIII 632), ἔργα πέλονται (*Od.* X 223).

La *iunctura* πύργου ῥῦμα nella sua concisione esprime dunque con forte concentrazione i concetti di protezione e di difesa. Rispetto all'interpretazione specifica dell'espressione andrà rigettata l'interpretazione degli scoli, secondo cui essa, con genitivo oggettivo, varrebbe "debole difesa della città, del bastione"¹⁴⁷: già Lobeck¹⁴⁸ aveva visto come l'espressione infatti «nihil aliud significat quam simplex πύργος [...] homo autem, qui turre instar alios protegit, et ῥῦμα πύργου sive πυργοειδές vocari potest», interpretando πύργου come genitivo di definizione o appositivo¹⁴⁹. E la dimostrazione viene proprio da Omero, come prontamente argomentava lo stesso Lobeck: «Ajacem ipsum Homerus πύργον Achaeorum vocat *Od.* XI 556». Ulteriori due prove, questa volta interne, possono essere addotte. La prima è un passo parallelo. Nel terzo stasimo i coreuti impiegano la medesima metafora nuovamente nei confronti di Aiace ai vv. 1211-3 dell'antistrofe: καὶ πρὶν μὲν ἐννοχίου δει- / ματος ἦν μοι προβολὰ καὶ / βελέων θούριος Αἴας¹⁵⁰. Ora che Aiace è morto, il coro rimpiange la sicurezza che l'eroe rappresentava rispetto alle proprie incertezze e la protezione che egli garantiva in battaglia impiegando il termine προβολή, 'schermo, parapetto'. Il lemma indica metaforicamente la costante difesa che Aiace costituiva per i suoi uomini: si noti in particolare la pregnanza del prefisso προ-, che esprime il medesimo concetto di 'fonte di riparo' della *iunctura* πύργου ῥῦμα della parodo. Il secondo argomento, invece, è rappresentato dal discorso che Teucro pronuncia di fronte ad Agamennone, significativamente nel quarto episodio successivo al terzo stasimo, nel quale Aiace è ricordato proprio nel suo ruolo di difensore estremo degli Achei. In particolare Teucro rammenta il momento di massima difficoltà per gli Achei, quando i Troiani avevano appiccato il fuoco alle navi, ed Ettore si apprestava a penetrare nell'accampamento: se non fosse stato per l'intervento *in extremis* di Aiace, quella sarebbe stata la fine per gli Achei. E Teucro deplora con mestizia l'ingratitude di Agamennone nei confronti di chi gli ha di fatto salvato la vita (vv. 1266-82). Il passo è un'allusione precisa agli episodi iliadici della battaglia presso le navi nei canti XII-XV. Si è visto come la metafora della 'torre di difesa' che contraddistingue Aiace nell'*Iliade* alla quale allude la similitudine della parodo dell'*Aiace* rinvii agli stessi eventi del poema.

Questa dimensione di Aiace come 'protettore, è evocata d'altronde anche nel prosieguo delle riflessioni del coro nella parodo, dopo la menzione della metafora del πύργος. I coreuti, procedendo nella riflessione sull'invidia nei confronti dei grandi, si dicono impotenti a fronteggiare le tumultuose accuse della massa dei soldati achei

¹⁴⁷ Cfr. *scholl.* 159a <σφαλερὸν... ῥῦμα:> ἀντὶ τοῦ ἀσθενῆς φυλακῆ, 159d <πύργου:> πόλεως, e 159e <ῥῦμα:> φύλαγμα (p. 55 Christodoulou).

¹⁴⁸ In opposizione all'interpretazione di Hermann, cfr. Ellendt, s.v. πύργος: «traslate *praesidium*. Recte Lob. pro πύργος dici existimat; Herm. Civitatis *munimentum* explicat, quasi πύργος civitatem significet». Untersteiner *ad loc.* rileva come l'impiego del genitivo appositivo sia dovuto «allo scopo di esprimere in modo particolare l'essenza di un sostantivo; l'aggettivo ne esprimerebbe solo una *proprietas*», con rinvio a Kühner – Gerth II, 1, p. 261. Schneidewin – Nauck – Radermacher per il costruito riportano il parallelo sofocleo di *Trach.* 615 σφραγίδος ἔρκει, oltre a Eur. *IA* 189 ἀσπίδος ἔρυμα. Seguono tuttavia l'interpretazione dello scoliasta Jebb (cfr. n. *ad loc.* «protection, garrison, for the city walls»), e di recente anche Lloyd-Jones, cfr. la traduzione dello studioso nell'ed. Loeb «small men without the aid of a great man are unsafe guardians of a wall».

¹⁴⁹ Cfr. Finglass *ad loc.*: «πύργου ῥῦμα forms a single idea, 'protection which consists in a tower' and hence 'tower of defence' (Campbell after Lobeck)», vd anche Garvie *ad loc.*

¹⁵⁰ Sul passo cfr. p. 118ss., e p. 161ss.

istigati dai comandanti (v. 164), confessando di essere incapaci di ‘difendersi’ da soli senza Aiace (v. 166): ἀπαλέξασθαι σοῦ χωρίς, ἄναξ. L’impiego del verbo ἀπαλέξω risulta pregnante. La forma semplice ἀλέξω è lemma precipuamente omerico, con il valore di ‘difendere, proteggere’. Spesso si tratta per gli eroi di salvarsi dal pericolo supremo, costituito dalla morte, cfr. e.g. il nesso formulare ἀλεξήσειν κακὸν ἡμᾶρ (*Il.* XX 315, XXI 374) e *Il.* XVII 365 ἀλεξέμεναι φόνον αἰπύν. Più frequentemente il verbo indica, soprattutto nell’*Iliade*, la difesa da opporre nei confronti dei nemici sul campo di battaglia. Inoltre, ἀλέξω presenta al medio in Omero il significato intransitivo di ‘difendersi’, lo stesso che si ha nella parodo dell’*Aiace*, cfr. e.g. *Il.* XI 348, XIII 475, *Od.* XVIII 62. Il verbo occorre nell’*Iliade* più di una volta in relazione allo stesso Aiace; in *Il.* XI 469 Menelao incita l’eroe a seguirlo per difendere Odisseo oppresso dai Troiani. In altri due passi dove Aiace svolge un ruolo da protagonista il lemma ricorre all’interno del verso formulare ὡς ἔφαθ’, οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ ἀλέξασθαι μενείανον, in cui presenta proprio il significato medio di ‘difendersi’: in *Il.* XV 565 al termine di un discorso di sprone dell’eroe ai compagni, incentrato sul sentimento della vergogna e del pudore, perché arginino i Troiani proteggendo le navi; e in *Il.* XVI 562 in cui si tratta dei due Aiaci, smaniosi di ricacciare i Troiani per impossessarsi delle spoglie di Sarpedonte caduto.

Per quanto concerne invece il verbo composto ἀπαλέξω impiegato da Sofocle, esso è molto più raro e indica nelle sue due uniche attestazioni in Omero la difesa da parte di una divinità, sottolineando ulteriormente il dato della protezione, appannaggio di una figura divina: Atena in *Od.* XVII 364 dichiara ad Odisseo che non salverà nessuno tra i pretendenti dalla vendetta che li attende per mano dell’eroe; mentre Hermes in *Il.* XXIV 371, sotto le spoglie di un giovane, rassicura Priamo che ha buone intenzioni e desidera proteggere il re che si reca da solo nella notte nell’accampamento nemico. Dopo Omero il composto ἀπαλέξω è rarissimo nella poesia d’età arcaico-classica, dove oltre che in Sofocle occorre solo in un passo delle *Supplici* di Eschilo, in cui è riferito alla protezione che le Danaidi invocano a Zeus per stornare le nozze con gli Egizi (v. 1052): significativamente *in lyricis*, e ancora in relazione a una divinità. Nel poeta di Colono il lemma, con l’esclusione di un frammento dell’*Ipponoo* privo di contesto¹⁵¹, è attestato soltanto nella parodo dell’*Aiace*. La ripresa epico-omerica nel verso ἀπαλέξασθαι σοῦ χωρίς, ἄναξ è evidente, così come la sua connotazione difensiva, ulteriormente sottolineata dall’appello ad Aiace attraverso il vocativo ἄναξ, anch’esso epiteto di ascendenza omerica. L’attributo presenta parimenti una forte connotazione salvifica, e ritorna più avanti anche nell’antistrofe all’interno della sezione lirica della parodo, dove il coro esorta Aiace ad uscire dalla tenda per dissipare le accuse che circolano sul suo conto (v. 190): μὴ μὴ, ἄναξ¹⁵². A questo proposito risulta significativo come il medesimo epiteto occorra un’unica volta in Omero in relazione all’eroe, proprio nel passo della *Nekyia* che si è esaminato in precedenza, e similmente all’interno di un’apostrofe rivolta ad Aiace a mostrarsi da parte di Odisseo (*Od.* XI 561): ἀλλ’ ἄγε δεῦρο, ἄναξ.

Rispetto al riuso del verbo omerico (ἀπ)αλέξω, tuttavia, emerge un ulteriore dato di maggior importanza, che sanziona il mutamento paradossale della relazione di Aiace con la collettività degli Achei rispetto alla situazione dell’*Iliade*. Il lemma,

¹⁵¹ Si tratta di *TrGF* IV F 303, costituito dal singolo lemma ἀπαλέξασθαι: significativamente, però, la medesima forma medio-passiva attestata nell’*Aiace* e già in Omero.

¹⁵² Nell’espressione μὴ μὴ, ἄναξ (adottando un’emendazione di Blydes che elimina un pronome di seconda persona intrusivo nella paradosi μὴ μὴ, μ’ ἄναξ) lo iato prima di ἄναξ – che ricorre di norma in Omero – appare anch’esso giustificabile proprio come un tratto epico, cfr. Lloyd-Jones – Wilson 1990b, p. 14 e Finglass *ad loc.*

infatti, designa tradizionalmente in Omero la difesa nei confronti del contingente nemico, come nel caso dei passi iliadici che riguardano Aiace, in cui l'eroe protegge i suoi contro i Troiani. Nella parodo, invece, i coreuti si dicono impotenti a difendersi contro gli stessi Achei: la protezione che essi chiedono ad Aiace, non riguarda più una minaccia esterna, ma è penetrata all'interno della medesima comunità dei Greci, incrinando i normali rapporti di *philia*. Ed è inoltre significativo come i coreuti, mentre cantano la parodo, non siano ancora al corrente delle reali intenzioni di vendetta contro gli Achei che hanno mosso Aiace: l'impiego del verbo suggerisce però ironicamente come l'eroe che era stato il difensore massimo dei suoi si sia tramutato in un antagonista, al pari di un 'nemico' esterno, come i Troiani nell'*Iliade*.

Un discorso analogo e ancor più pregnante, si può affrontare a proposito della metafora della 'torre' di difesa. La *inunctura* σφαλερὸν πύργου ῥῦμα rappresenta infatti un caso particolare di recupero di materiale epico-omerico. Essa di per sé presenta una colorazione epicheggiante meno scoperta rispetto alle locuzioni esaminate finora all'interno della sezione anapestica. L'espressione non è riferita direttamente ad Aiace, come ci si potrebbe aspettare nel corale della tragedia in cui l'eroe è dipinto con i tratti più manifestamente iliadici quale il torreggiante baluardo degli Achei, fonte di riparo per i suoi uomini, l'avvoltoio maestoso dallo sguardo truce. La metafora si riferisce invece agli σμικροί, la massa indistinta e inferiore dell'esercito: il senso denotativo dell'espressione, infatti, è che costoro, senza il supporto degli eroi maggiori, cui naturalmente anche Aiace appartiene (v. 158: μεγάλων χωρίς), mettono a repentaglio la salvezza dell'esercito, sono cioè un bastione destinato a franare su se stesso. In questo senso è pregnante il predicativo σφαλερόν¹⁵³ che sanziona la precarietà della comunità disunita a causa dell'invidia. L'implicazione nel ragionamento del coro è che l'esercito acheo ha quindi bisogno del supporto di Aiace, il quale costituisce il vero πύργος solido e stabile, in grado di salvaguardare il gruppo.

Ma su un piano connotativo, se la metafora della torre in virtù delle risonanze epico-omeriche che presenta non può non rinviare simbolicamente ad Aiace, il fatto che Sofocle abbia scelto di non applicare la metafora direttamente all'eroe ma di focalizzare l'immagine sul cedimento della torre appare significativo. Il tracollo potenziale del πύργος rappresenta in questo senso un'allusione ironica al sovvertimento della sorte che nei fatti ha travolto l'eroe: attraverso il massacro del bestiame, infatti, che per i coreuti rappresenta ancora solo la voce della calunnia, Aiace ha compiuto un gesto che è destinato ad escluderlo definitivamente dai legami con la comunità e che condurrà l'eroe 'baluardo degli Achei' a non poter non solo più difendere i propri sottoposti, ma neppure se stesso, conducendolo al suicidio¹⁵⁴. Inoltre, la riflessione dei coreuti sui valori della concordia e sul principio di mutuo supporto e interdipendenza tra i vari membri della collettività rievoca il ruolo di Aiace nell'*Iliade*, al servizio dell'esercito greco. In questa prospettiva, allora, come già nel caso del nesso αἴθωνι σιδήρῳ riferito alla spada, il crollo della torre simboleggia anche la rottura della relazione di *philia* tra Aiace e gli Achei e il suo rovesciamento in un rapporto di irriducibile ostilità: dopo il tradimento del proprio valore vissuto dall'eroe

¹⁵³ L'aggettivo σφαλερός non si trova attestato prima di Eschilo e rappresenta una voce estremamente rara in tragedia, cfr. e.g. Aesch. *Eum.* 375, Eur. *Supp.* 508, *IA* 21: sia in Eschilo che in Sofocle il lemma costituisce un *hapax*.

¹⁵⁴ Cfr. Segal 1981, p. 113: «in applying the tower metaphor not to Ajax, but to his enemies, Sophocles indicates the disruptions in Ajax' relation to his society and his heroic values».

a causa della mancata aggiudicazione delle armi di Achille il legame di *charis* reciproca che legava l'eroe ai compagni è stato spezzato¹⁵⁵.

Grazie anche alla ripresa di lessemi e di metafore omeriche con uno scarto rispetto al modello, nella parodo Sofocle presenta quindi Aiace sotto una luce sinistra, facendo già emergere uno dei temi concettuali cardine della tragedia: la possibilità che colui che ha rappresentato l'eroe protettore per eccellenza nella resistenza estrema contro l'assalto troiano, sacrificandosi per i suoi quando Achille abbandona gli Achei, si tramuti paradossalmente da baluardo difensivo in assassino dei propri compagni. L'obiettivo dell'assalto omicida di Aiace, infatti, non erano le mandrie, sulle quali Atena ha sviato la foga assassina dell'eroe, ma gli stessi capi Achei, responsabili della mancata assegnazione delle armi di Achille.

Questo della vendetta omicida contro i suoi è un episodio della saga di Aiace che non è attestato altrove prima di Sofocle, e potrebbe essere stato introdotto dal poeta nel suo dramma¹⁵⁶. Tale versione del mito consente alla tragedia di Aiace di ripercorre la parabola di Achille nell'*Iliade*, portandola però a conseguenze ancora più estreme¹⁵⁷: l'offesa subita da Achille conduce alla dinamica della *menis*, del rancore, della vendetta, del senso di ingiustizia. Sono tutte passioni che Aiace rivive nel dramma, ma con una crudeltà, un risentimento, un odio contro i propri *philoï* che arriva all'atto dell'omicidio pianificato, e sventato solo grazie all'intervento di Atena¹⁵⁸.

Se l'*Iliade* è anche una meditazione su una passione umana, l'ira, inestirpabile forse se è con essa che il poema principia, l'*Aiace* allo stesso modo costituisce anche una riflessione sugli istinti più neri e ferini dell'uomo, fino a presentare in scena un eroe dominato da un'inesorabile efferatezza che lascia a tratti sgomenti. Le due immagini della parodo, della torre difensiva e della spada che balena nella notte, assurgono a emblemi potenti delle disposizioni antitetiche che si annidano nell'animo dello stesso protagonista: la dicotomia emerge con maggiore evidenza grazie alla ripresa di un nesso formulare e di una metafora di ascendenza omerica che sottolineano il ruolo opposto che Aiace incarna nella tragedia rispetto alla funzione che aveva nell'*Iliade*.

¹⁵⁵ Sul tema, centrale nel dramma, dei rapporti di *philia* vd. Blundell 1989, pp. 60-105. L'instabilità dell'amicizia, "porto infido" per gli uomini (v. 683: βροτῶν ἀπιστός ἐσθ' ἐταιρείας λιμήν), costituirà una delle riflessioni di Aiace nella *Trugrede* (vv. 678-83), inserita nella più ampia meditazione sul trascorrere del tempo e sul mutare della sorte.

¹⁵⁶ Cfr. Heath – Okell 2007, p. 366 e Finglass 2011, pp. 38-9.

¹⁵⁷ Sulla caratterizzazione di Aiace come 'iper-omerica' in rapporto ad Achille vd. Winnington-Ingram 1980, pp. 17-9, Goldhill 1986, p. 156, Hesk 2003, pp. 33, 59, 140-1, Finglass 2011, p. 148, Paduano 2016, Gregory 2017, p. 148.

¹⁵⁸ Aiace non esprimerà mai alcun pentimento rispetto al proprio piano notturno di assalire i capi Achei nel corso della tragedia. Al contrario, nel primo episodio, una volta tornato in sé, si dispera a più riprese per avere fallito. L'eroe è esasperato dall'ira perché i suoi nemici sono sfuggiti alla sua aggressione (vv. 372-6) e vorrebbe uccidere ora Odisseo e gli Atridi e morire subito dopo lui stesso (vv. 387-91); lamenta poi il fatto che la follia ha impedito il compiersi del suo piano: se esso fosse andato in porto, i comandanti Achei non potrebbero mai più pronunciare in futuro un giudizio iniquo come quello delle armi di Achille poiché sarebbero morti (vv. 445-9). L'espressione dell'odio raggiunge infine il suo apice nel monologo del suicidio quando Aiace, prima di uccidersi, maledice gli Atridi e invoca le Erinni vendicatrici affinché causino non soltanto la morte dei comandanti, ma la strage dell'intero esercito greco (vv. 837-44).

Altri omerismi presenti nel canto

v. 137: πληγή Διός

Nel primo sistema anapestico i coreuti indicano due possibilità per cui sono normalmente in apprensione per Aiace, un intervento di Zeus o le voci infamanti dei Danaï (vv. 137-8): σὲ δ' ὅταν πληγή Διὸς ἢ ζαμενῆς / λόγος ἐκ Δαναῶν κακόθρους ἐπιβῆ. L'espressione πληγή Διός "colpo di Zeus" rinvia a due episodi omerici nei quali è coinvolto direttamente Aiace nell'*Iliade*. Nel XIII canto l'eroe rinfaccia a Ettore che se gli Achei sono indietreggiati ciò è stato determinato da Zeus (vv. 811-2): οὗ τοί τι μάχης ἀδαίμονές εἰμεν, / ἀλλὰ Διὸς μάστιγι κακῆ ἑδάμημεν Ἀχαιοί. Compare qui la locuzione Διὸς μάστιγι, con la quale la "frusta" indica metaforicamente la velocità e la violenza del fulmine, l'arma canonica del dio, con cui egli ha domato i Greci¹⁵⁹. Nel XIV canto, durante il duello tra Ettore e Aiace, l'eroe troiano colpito da un masso imponente scagliato da Aiace cade a terra, paragonato a una quercia sradicata da un fulmine di Zeus (v. 414): ὡς δ' ὄθ' ὑπὸ πληγῆς πατρὸς Διὸς ἐξερίπη δρῦς. In questo caso occorre proprio il termine πληγή nella *unctura* ὑπὸ πληγῆς πατρὸς Διὸς, molto simile all'espressione πληγή Διὸς della parodo. Nel presente passo iliadico il paragone con l'arma micidiale del Cronide ha la funzione di mostrare la spaventosa potenza del lancio del masso da parte di Aiace, che mette fuori combattimento Ettore, il quale cade svenuto¹⁶⁰. È possibile che Sofocle avesse in mente forse proprio questo episodio: il precedente omerico in cui la πληγή di Zeus esprime la forza del 'colpo' inferto da Aiace avrebbe una funzione ironica rispetto alla situazione della parodo nella quale l'eroe è immaginato dai coreuti come lui stesso 'colpito' da Zeus. L'espressione sofoclea sembra avere un significato generale e metaforico e indicare una sventura che si sia abbattuta sull'eroe per volere del Cronide¹⁶¹; sulla base di *Il.* XVI 816 θεοῦ πληγῆ, dove il termine indica concretamente il colpo inferto da Apollo contro la schiena di Patroclo, si potrebbe tuttavia anche immaginare che il coro stia immaginando Aiace come effettivamente ferito o in pericolo. Proprio quest'ultima locuzione ritorna identica nella tragedia, nel primo episodio successivo al canto (vv. 278-9: θεοῦ / πληγῆ), dove è nuovamente pronunciata dai coreuti e si riferisce ancora a una sciagura di origine divina. In questo caso, però, per spiegare il dolore che ha colpito Aiace divenuto lucido e resosi conto del proprio gesto ridicolo e vergognoso: i marinai salaminii, infatti, non riescono a comprendere le ragioni di questo nuovo malessere dell'eroe, dopo che la follia lo ha abbandonato. Se nel caso della parodo l'ipotesi di un intervento divino è in parte vera, dal momento che il massacro delle mandrie è stato provocato da Atena, in questo secondo passo essa è del tutto erronea, poiché la sofferenza di Aiace è dovuta esclusivamente alla consapevolezza delle proprie azioni.

Infine, il fatto che nella parodo il coro per indicare la fonte della propria angoscia accosti la possibilità di un intervento soprannaturale di Zeus alle violente accuse degli Achei contro l'eroe, conferisce enfasi al tema della reputazione di Aiace, che rappresenta infatti il focus dei versi immediatamente successivi.

¹⁵⁹ La metafora della frusta del Cronide è tradizionale, cfr. *Il.* XII 37 e vd. Janko 1994, p. 145. Il passo iliadico è richiamato da Garvie *ad loc.*

¹⁶⁰ Cfr. Krieter-Spiro 2015, p. 196 *ad Il.* XIV 414: «the god's terrifying weapon exposes the frightful power of Aias' throw». Il possibile modello omerico è richiamato da Stanford e Garvie *ad loc.*

¹⁶¹ Similmente in Aesch. *Ag.* 367 l'espressione Διὸς πλαγάν, che occorre parimenti *in lyrics* nel primo stasimo della tragedia, indica la punizione di Zeus, in qualità di difensore degli ospiti, che si è abbattuta sui Troiani a causa di Paride.

v. 177: κλυτῶν ἐνάρων, v. 181: ἐτείσατο λῶβαν

Nella prima strofe della sezione lirica della parodo il coro enumera una serie di ipotetiche spiegazioni rispetto al movente che avrebbe spinto Aiace ad assaltare le mandrie. L'unica possibilità nella prospettiva dei coreuti è che l'eroe sia stato oggetto della vendetta punitiva di una divinità, e in particolare sono avanzate come potenziali ragioni dell'ira divina la mancata dedica di spoglie di guerra o dell'offerta sacrificale di cervi ad Artemide, oppure il diniego superbo del riconoscimento dell'aiuto di Ares nella battaglia (vv. 176-81):

ἦ πού τινος νίκας ἀκαρπώτου χάριν,
ἦρα κλυτῶν ἐνάρων
ψευσθεῖς' ἀδώροις εἴτ' ἐλαφαβολίαις
ἦ χαλκοθώραξ σοί τιν' Ἐνυάλιος
μομφὰν ἔχων ξυνοῦ δορὸς ἐννυχίοις
μαχαναῖς ἐτείσατο λῶβαν. 180

In questi versi vi sono due espressioni che presentano una fraseologia marcatamente omerizzante: κλυτῶν ἐνάρων (v. 177) e ἐτείσατο λῶβαν (v. 181)¹⁶².

Per quanto concerne la *iunctura* κλυτῶν ἐνάρων, essa designa le spoglie di guerra attraverso il lemma ἔναρα, che rappresenta in Omero il termine tecnico per indicare le armi sottratte al nemico sconfitto, ossia le spoglie conquistate durante la battaglia. Il lemma occorre in Omero esclusivamente nell'*Iliade* (13x), prevalentemente nel nesso formulare ἔναρα βροτόεντα "armi insanguinate" (8x), con cui è espressa vividamente la morte dell'avversario ucciso¹⁶³.

Dopo Omero il sostantivo ricorre soltanto in Hes. *Sc.* 367 (*hapax*, nel nesso omerico ἔναρα βροτόεντα) e nel presente passo della parodo dell'*Aiace*. Nella poesia postomerica, e in particolare tragica, il lemma è infatti sostituito dalle voci sinonimiche σκῦλα e λάφυρα, che designano parimenti le 'spoglie' conquistate in battaglia¹⁶⁴. La *iunctura* sofoclea κλυτῶν ἐνάρων, tuttavia, attraverso l'attributo parimenti omerico κλυτός, si rifà anche al frequente nesso formulare epico-omerico κλυτὰ τεύχεα, che designa invece le "armi gloriose", indossate dagli eroi nell'*epos* (16x *Il.*, 2x *Od.*, 4x Hes.). I commentatori hanno rilevato quest'ultima ripresa omerica, con sostituzione metafrastica del sostantivo¹⁶⁵, ma un'indagine degli usi iliadici della *iunctura*

¹⁶² Un colorito omerico è presente anche nella combinazione delle due particelle ἦ ρά nell'*incipit* della strofe (v. 172): la locuzione è molto frequente in Omero, mentre in tragedia è assai rara, cfr. Kamerbeek e Finglass *ad loc.*, con riferimenti e rinvio a Denniston 1954, p. 282. Anche al v. 177 sembra più opportuno mantenere la paradosi ἦ ρά con la maggior parte degli editori, cfr. Finglass *ad loc.*

¹⁶³ Il termine assume talora significato più esteso indicando il 'bottino' di guerra, cfr. *e.g. Il.* VI 68, IX 188 (di cui fa parte la cetra di Achille), e vd. Stoevesandt 2008 *ad Il.* VI 68, con bibliografia.

¹⁶⁴ Cfr. *e.g.* (σκῦλα) Soph. *Phil.* 1428, 1431, Eur. *El.* 7, *IT* 74 e (λάφυρα) Aesch. *Sept.* 278, 479, Soph. *Ai.* 93, Eur. *HF* 419, e vd. LSJ⁹, s.v. ἔναρα.

¹⁶⁵ Cfr. Kamerbeek *ad loc.*: «typically Homeric; κλυτὰ τεύχεα *Il.* V 435»; Stanford *ad loc.*: «note the Homeric epithet: κλυτὰ τεύχεα is the Homeric phrase: ἔναρα are captured κλυτὰ τεύχεα». Anche il contesto metrico favorisce la ripresa sofoclea κλυτῶν ἐνάρων: la *iunctura* è infatti inserita all'interno di un *hemiepes* (v. 177). Rispetto a τεύχεα, invece, andrà notato come anche questo lemma omerico ritorna nella tragedia a proposito delle armi di Aiace, allorché l'eroe afferma recisamente nel

formulare κλυτὰ τεύχεα consente di valutare meglio la funzione poetica del recupero della tessera epicheggiante κλυτῶν ἐνάρων, che, come si vedrà, non costituisce un semplice recupero di fraseologia omerica con valore stilistico, o genericamente dovuta alla caratterizzazione omerizzante di Aiace nella parodo.

La formula κλυτὰ τεύχεα, infatti, appare nell'*Iliade* in relazione specifica con la figura di Achille. Delle sedici attestazioni nel poema, ben undici riguardano le armi dell'eroe, sia le prime, che cedute a Patroclo (XVI 64) saranno poi predate (XVII 124) e vestite da Ettore (XVIII 143, 146), sia le seconde e divine forgiate da Efesto su richiesta di Teti (XVIII 143, 146, 192, 197), che vengono portate dalla madre all'eroe, splendenti quali nessun guerriero ha mai indossato (XIX 10-11); infine, nel duello tra Achille ed Ettore ricompaiono entrambe, le nuove armi indistruttibili dell'eroe (XXII 258) e la sua precedente armatura, che ora veste l'avversario troiano (XXII 399): dal XVII canto in poi, il nesso si riferisce nell'*Iliade* sempre e soltanto alle armi di Achille. In due casi, inoltre, la *iunctura* è ampliata nell'emistichio formulare κλυτὰ τεύχεα Πηλεΐωνος (XVII 190, 207), che sancisce la connessione del nesso con le armi del Pelide, indossate da Ettore a Troia, ma che Andromaca non rivedrà mai più indosso all'eroe, precisa pateticamente il poeta¹⁶⁶.

L'impiego del nesso κλυτῶν ἐνάρων non sembra quindi casuale nella parodo dell'*Aiace*, ed è probabile che Sofocle abbia voluto in questo modo alludere alle armi di Achille, che costituiscono l'antefatto da cui scaturisce l'intera tragedia. A questo proposito bisognerà anche rilevare come la *iunctura* κλυτὰ τεύχεα che appare intrinsecamente connessa ad Achille nell'*Iliade*, doveva presumibilmente presentare la medesima connotazione anche nei perduti poemi ciclici dell'*Etiopide* e della *Piccola Iliade*, nei quali veniva narrato proprio l'episodio del giudizio delle armi dell'eroe e della conseguente follia di Aiace derivante dalla mancata assegnazione del premio.

Nel corale i coreuti riferiscono l'espressione κλυτῶν ἐνάρων a delle spoglie di guerra catturate da Aiace, parte delle quali l'eroe non avrebbe dedicato ad Artemide provocandone l'ira; per questa ragione la dea potrebbe essersi vendicata togliendo il senno ad Aiace che avrebbe massacrato il bestiame. Particolarmente pregnante appare nelle parole del coro il participio ψευσθεῖς (v. 178) riferito ad Artemide, che sembra indicare come l'eroe avrebbe promesso alla dea un trofeo, senza poi però mantenere il proprio impegno¹⁶⁷. Ma l'intera ipotesi ventilata dal coro è da un lato del tutto erronea, dall'altro fortemente ironica. Nessuna divinità infatti è adirata con Aiace per un'empia omissione della dedica di spoglie di guerra, ma è esattamente a causa del mancato riconoscimento del proprio valore, che consisteva nell'assegnazione dell'armatura di Achille all'eroe, che Aiace è stato spinto alla vendetta contro gli Achei, trasformatasi a causa dell'intervento di Atena nella mattanza del bestiame. Il processo che il coro immagina in relazione ad Artemide, attraverso la trafila di sentimenti 1) delusione e frustrazione per un premio negato 2) conseguente ira 3) rivalsa attraverso la vendetta, è esattamente quanto è successo ed è stato subito: ma da Aiace, non dalla dea¹⁶⁸. Chi

primo episodio che la propria armatura non sarà messa in palio dopo la sua morte in una gara, ma seguirà l'eroe nella tomba (vv. 472, 477).

¹⁶⁶ Le due armature di Achille, quella nuova e indistruttibile fabbricata da Efesto, e quella vecchia, vestita da Patroclo, predata e indossata da Ettore, e che lega tutti i suoi possessori in un medesimo destino di morte, costituiscono un *Leitmotiv* dei canti XVII e XVIII.

¹⁶⁷ Cfr. Ellendt, s.v. ψεύδω *ad loc.*: «fraudata».

¹⁶⁸ Rispetto alla seconda ipotesi del coro – l'ira di Artemide nei confronti di un sacrificio di caccia trascurato – come è stato notato da alcuni commentatori, è forse possibile che Sofocle avesse in mente anche il modello della vicenda di Eneo narrato da Fenice nell'*Iliade* all'interno del racconto sull'ira di Meleagro: il re si dimentica di offrire le primizie alla dea, causandone il risentimento e il conseguente invio del terribile cinghiale calidonio (*Il.* IX 534-50). Non è forse un caso che si tratti del

si è visto ‘tradito’ (ψευσθεῖς) è infatti l’eroe; mentre il nesso omerizzante κλυτῶν ἐνάρων, che nelle parole del coro si riferisce a un glorioso bottino da dedicare in segno di gratitudine ad Artemide, alludendo al premio delle armi di Achille, esprime ironicamente l’irriconoscenza degli Achei e l’onore ferito di Aiace.

Per quanto concerne invece l’espressione ἐτείσατο λῶβαν (v. 181), riferita alla punizione di Ares per un possibile comportamento irrispettoso e superbo di Aiace, il termine λῶβη costituisce un lemma precipuamente omerico e presenta il significato di ‘oltraggio, offesa, insulto’, spesso in relazione allo *status* sociale di chi lo subisce. Nei poemi il sostantivo è sovente accompagnato dal verbo τίνω con diatesi medio-passiva ‘vendicare, ripagare (l’offesa)’, cfr. *e.g.* *Il.* XI 142, XIX 208, *Od.* XX 169, XXIV 326. L’oltraggio subito deve infatti essere sempre scontato nell’ottica dell’etica della vergogna.

Considerato dunque il valore tradizionale di queste locuzioni omeriche, l’espressione ἐτείσατο λῶβαν pronunciata dal coro risulta anch’essa fortemente ironica. Rispetto al termine λῶβη, infatti, chi ha subito un’offesa gravissima al senso dell’onore è stato proprio Aiace, vistosi defraudato del dovuto riconoscimento sociale simboleggiato dalle armi di Achille. Ma il motivo della vendetta espresso dal verbo ἐτείσατο rinvia evidentemente anche alla ritorsione dell’eroe contro i capi Achei, al suo desiderio feroce di farsi giustizia. In questo senso è pregnante anche l’indicazione ἐννοχίους / μαχαναῖς (vv. 180-1): quella che il coro ipotizza come una macchinazione punitiva di Ares avvenuta nella notte e origine della follia di Aiace, corrisponde proprio al piano notturno di vendetta che l’eroe aveva escogitato lucidamente contro gli Atridi e Odisseo. Anche in questo caso, dunque, quanto il coro ipotizza a proposito dell’intervento di Ares nei confronti di Aiace è errato, e l’impiego di una locuzione patentemente omerica fa emergere l’ironia della prospettiva dei coreuti, ancora ignari delle vere intenzioni dell’eroe e di quanto è effettivamente successo. L’agguato di Aiace, tuttavia, è stato frustrato da Atena e il massacro ridicolo e vergognoso del bestiame si rivela fonte di una ignominia ancora più grave e dolorosa dello stesso mancato riconoscimento sociale, la negazione del premio dell’armatura di Achille. In questo senso è significativo che all’inizio del primo episodio, pochi versi dopo la parodo, allorché Tecmessa conferma le accuse di Odisseo, rivelando ai coreuti come in quella notte Aiace in preda alla follia si sia coperto di disonore, adotti il verbo ἀπολωβάω (vv. 216-7): μανία γὰρ ἀλοῦς ἡμῖν ὁ κλεινὸς / νύκτερος Αἴας ἀπελωβήθη¹⁶⁹.

Infine, un colorito epicheggiante è riscontrabile in questi versi del canto anche rispetto all’espressione χαλκοθώραξ... Ἐνυάλιος (v. 179) con cui è indicato Ares. L’equivalenza tra Enialio e il dio è già omerica (cfr. *e.g.* *Il.* XIII 519, XX 69, in cui il lemma designa Ares, e *Il.* XVII 211, dove figura come epiteto dello stesso dio); mentre

canto dell’ambasceria ad Achille, all’interno di un episodio che vede protagonisti sia Achille che Aiace nel poema. L’uso del lemma ἐλαφαβολίας nella parodo per indicare la caccia dei cervi rinvia all’epiteto culturale di Artemide ἐλαφιβόλος, attestato a partire da Omero, cfr. *Il.* XVIII 319, *H. Hom. Dian.* XXVII 2, *Anacr. PMG* fr. 3, 1 = fr. 1, 1 Gentili.

¹⁶⁹ Il campo semantico della λῶβη ritorna d’altronde ancora nel dramma in rapporto al tema dell’offesa all’onore: Aiace è sicuro che Eurisace non subirà oltraggi da parte dei Greci, anche dopo la propria morte, perché potrà contare sulla protezione di Teucro (vv. 560-1: οὔτοι σ’ Ἀχαιῶν, οἶδα, μὴ τις ὑβρίση / στρυγαῖσι λῶβαις, οὐδὲ χωρὶς ὄντ’ ἐμοῦ); Teucro loda Odisseo per non comportarsi come i due Atridi, i quali volevano abbandonare in segno di offesa il corpo di Aiace privo degli onori della sepoltura (vv. 1387-8: αὐτός τε χῶ ξύναμος ἠθελησάτην / λωβητὸν αὐτὸν ἐκβαλεῖν ταφῆς ἄτερ); lo stesso Teucro, invocando Zeus, le Erinni e Dike, rivolge una maledizione contro Agamennone e Menelao auspicando la loro punizione da parte degli dei per il trattamento oltraggioso che intendevano riservare al cadavere dell’eroe (vv. 1391-2: ὄσπερ ἠθέλον / τὸν ἄνδρα λῶβαις ἐκβαλεῖν ἀναξίως).

l'epiteto χαλκοθώραξ (*hapax* in Sofocle) rinvia al nesso formulare clausolare χάλκεος Ἄρης (5x *Il.*).

vv. 192-7: epodo

Anche nell'epodo conclusivo si ritrovano diversi elementi di marca epicheggiante (vv. vv. 192-7):

ἀλλ' ἄνα ἐξ ἐδράνων	ἐπ.
ὅπου μακραίωνι	
στηρίζῃ ποτὲ τᾶδ' ἀγωνίῳ σχολᾶ,	
<u>ἄταν οὐρανίαν φλέγων.</u>	195
ἐχθρῶν δ' ὕβρις ᾧδ' ἀτάρβηθ'	
<u>ὀρμᾶται ἐν εὐανέμοις βάσσαις</u>	

Al v. 192 l'espressione ἀλλ' ἄνα "ma su alzati" (*hapax* in Sofocle), nella quale l'avverbio ἄνα presenta un valore pari a quello di un imperativo, equivalente ad ἀνάστηθι, rappresenta una locuzione omerica. Come è stato opportunamente rilevato da Finglass *ad loc.*, nell'*Iliade* in tre casi un guerriero è esortato a entrare in battaglia per difendere i propri compagni attraverso l'invito ἀλλ' ἄνα: *Il.* VI 331 (Ettore a Paride), IX 247 (Odisseo ad Achille), XVIII 178 (Iris ad Achille: in questo passo si tratta di proteggere il corpo di Patroclo). Anche in questo caso l'allusione a tali usi iliadici comporta uno scarto ironico. Nel poema, infatti, si tratta di un ingresso in battaglia contro i nemici e a difesa dei propri *philoï*, mentre nel dramma il coro incita Aiace a non stare seduto inerte nella sua tenda ma a manifestarsi tra gli Achei, intervenendo per mettere a tacere le calunnie che minano il suo onore, quindi a difendere se stesso. La protezione *dei* propri compagni *da* parte dell'eroe si è tramutata nella protezione *di* Aiace *dagli* Achei; nello stesso tempo si può cogliere nell'espressione anche una connotazione ironicamente ostile, dal momento che l'eroe nella notte si era davvero 'alzato' e diretto contro i comandanti Achei, ma con l'intento di ucciderli nel suo desiderio di rivalsa.

Anche il verbo στηρίζω riferito al permanere inerte e seduto di Aiace nella propria tenda (v. 194: στηρίζῃ) rinvia all'uso già omerico del lemma in riferimento al mantenersi saldamente sul terreno: in *Il.* XXI 241-2 οὐδὲ πόδεσσιν / εἶχε στηρίζασθαι Achille non riesce a rimanere in piedi a causa delle ondate dello Scamandro; mentre in *Od.* XII 434 οὐτε στηρίζαι ποσὶν ἔμπεδον οὔτ' ἐπιβῆναι Odisseo, appeso a un albero di fico, non può piantare i piedi per terra mentre Cariddi inghiotte la chiglia della nave. Il verbo si specializza poi in senso bellico nel significato di mantenere salda la propria posizione sul campo di battaglia da parte dei soldati, cfr. Tyrt. fr. 10, 32 = fr. 11, 22 W.² Questa dimensione di salda e tenace resistenza sembra richiamare il ruolo difensivo di Aiace nell'*Iliade*, sottolineando in questo modo la paralisi dell'eroe nel dramma, letteralmente piantato al suolo e incapace ora di prendere posizione per salvaguardare il proprio *status*.

Nell'immagine dell'eroe che rimanendo inerte alimenta la propria rovina come un incendio che divampa fino al cielo (v. 195: ἄταν οὐρανίαν φλέγων), si può invece cogliere un'allusione alle formule omeriche κλέος οὐρανὸν ἵκε (*Il.* VIII 192 = *Od.* IX 20) e κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἰκάνει (*Od.* VIII 74 = XIX 108), nelle quali è di norma la 'gloria' ad innalzarsi fino al cielo. Come ha notato Finglass *ad loc.*, l'espressione

sofoclea sembra «pervert the epic motif whereby a man's κλέος is thus exalted». Le parole del coro rispecchiano tuttavia ironicamente la situazione in cui versa paradossalmente Aiace dopo la mattanza del bestiame: la 'gloria', che non era stata riconosciuta adeguatamente attraverso il premio delle armi di Achille, dopo il gesto ridicolo indotto dalla pazzia è ora irrimediabilmente perduta per l'eroe, ed è la sua 'rovina', prodotta dalle azioni dello stesso Aiace, ad aver raggiunto davvero proporzioni tali per cui, come l'eroe si renderà conto tornato alla lucidità, l'unica soluzione possibile sarà quella tragica del suicidio.

La metafora dell'ardore del fuoco prosegue nei versi successivi a proposito della *hybris* degli Achei, che scherniscono Aiace. In particolare l'immagine dell'incendio alimentato dai venti nelle gole montane al v. 197 ὀρμᾶται ἐν εὐανέμοις βάσσαις sembra richiamarsi ad alcuni paragoni omerici di natura bellica, nei quali è descritto un incendio prodotto dal vento nella foresta, cfr. *e.g. Il.* XV 605-6, XX 490-2, XIV 396-9. In quest'ultimo passo (v. 397) nel nesso formulare οὔρεος ἐν βήσσης (5x *Il.* 3x *Hes.*) ricorre proprio il termine βῆσσα impiegato da Sofocle nella parodo per designare le gole dei monti. Mentre le valli montane sono definite "ventose" anche in *Od.* XIX 432 πτύχας ἠνεμοέσσας. Le similitudini iliadiche si riferiscono all'infuriare di un eroe o alle grida dei guerrieri, paragonati all'ardere violento e fragoroso di un incendio. Questo immaginario metaforico si riverbera nell'espressione sofoclea conferendo particolare violenza alle voci tracotanti degli Achei che irridono Aiace, e pone in risalto soprattutto il dato acustico del levarsi assordante del riso e dello schiamazzo menzionato dal coro nei versi immediatamente successivi dell'epodo (vv. 198-9).

I 2. *Aiace*: primo stasimo

Introduzione e analisi del canto

Il primo stasimo dell'*Aiace* si compone di due coppie strofiche¹. La prima strofe è ripartita su due poli ed esprime i sentimenti del coro rispetto alla situazione bellica che fa da cornice al dramma: al ricordo felice della patria Salamina, isola famosa che giace splendida tra le acque del mare, si oppone la triste realtà di stenti della guerra che dura ormai da nove anni. L'immagine luminosa e pacifica di Salamina contrasta fortemente con la dimensione dura e tetra della vita militare, e la stanza si chiude con il timore costante della morte che diventa però ambigualmente quasi la consolazione di trovare requie nel porto di Ade "che ogni cosa cancella" (v. 607).

La prima antistrofe si concentra invece su Aiace. I coreuti esprimono il proprio smarrimento di fronte a quella che interpretano come una follia inviata dagli dei e che possiede senza scampo l'eroe: egli è sordo ad ogni consiglio e la chiusura totale in se stesso appare al coro come il sintomo più evidente di questa 'malattia' della mente. La stanza è tuttavia legata con la strofe precedente dal momento che la prospettiva è sempre quella dei marinai, i quali manifestano il proprio sincero dolore quali φίλοι (v. 615) dell'eroe, e nella considerazione che fu Salamina a inviare a Troia Aiace quale condottiero principe dell'isola: ma quel tempo glorioso è perduto ora per sempre. La stanza si chiude con la riflessione amara sul tradimento della fiducia e della gratitudine dovute ad Aiace da parte degli Atridi, i quali si contrappongono ai coreuti come ἄφιλοι (v. 620).

La seconda strofe si incentra nuovamente sulla pazzia dell'eroe, ma ora la prospettiva è quella della madre Eribea. Il coro immagina il dolore che la notizia della follia del figlio e del suo disonore provocherà in Eribea, la quale sconvolta proromperà in un vero e proprio compianto, come se l'eroe fosse già morto: grida rituali, colpi sordi sul petto, lo strapparsi le chiome. Il γόος (v. 629) descritto dal coro e la dimensione trenodica che percorre l'intera stanza se da un lato assimilano la follia alla distruzione di Aiace, preludono anche alla sua morte.

La seconda, e conclusiva, antistrofe si apre ribadendo il concetto per cui la pazzia preclude la possibilità di una vita conforme ai vincoli dei legami familiari e sociali; da qui l'equazione secondo cui è meglio che il folle "si nasconda" nell'Ade: Aiace non è ormai più padrone dei propri istinti e appare "fuori di sé" (v. 640: ἀλλ' ἐκτὸς ὀμίλει), in una situazione tanto più stridente considerata la discendenza nobile dell'eroe. La stanza vede poi la riflessione sull'inaspettata notizia della sventura in cui è precipitato il figlio che giungerà al padre Telamone, presentato non senza ironica paretimologia attraverso l'invocazione ὦ τλάμων πάτερ (v. 641), e si chiude sull'unicità del destino infelice di Aiace, quale non toccò in sorte a nessuno della stirpe gloriosa degli Eacidi.

Se il divario conoscitivo che separava ancora il coro dal pubblico nella parodo rispetto alle accuse contro Aiace – ora che i coreuti hanno assistito con i propri occhi allo spettacolo dell'eroe paralizzato per il proprio gesto nel primo episodio – è venuto meno, tuttavia un differente scarto si apre tra essi e il protagonista: i marinai, infatti, non sembrano in grado di comprendere la vera motivazione che ha spinto Aiace ad esternare il proposito di suicidarsi, e imputano questa scelta, ai loro occhi totalmente

¹ In generale sul canto vd. Stanford 1978, pp. 192-3, Winnington-Ingram 1980, pp. 32-8, Burton 1980, pp. 23-6, Di Benedetto 1983, pp. 36, 48-9, Gardiner 1987, pp. 63-6, Heath 1987, pp. 184-5, Blundell 1989, pp. 76-7, 86, Hesk 2003, pp. 72-3, Alaux 2007, pp. 70-1.

insensata e incomprensibile, alla follia inviata dagli dei, la medesima che ha indotto l'eroe a massacrare le mandrie². I coreuti non hanno cioè compreso la verità amara che invece Tecmessa ha lucidamente colto e descritto (v. 359ss.), per cui il rinsavimento si è rivelato per Aiace assai più devastante della stessa follia. Il lessico è ancora quello di stampo medico: l'eroe per il coro è sempre preda della *nosos* (v. 625: νοσοῦντα, v. 635: νοσῶν); mentre l'aggettivo δυσθεράπευτος "intrattabile, difficile da curare" (v. 609), che definisce Aiace e sanziona la *impasse* di Tecmessa e degli stessi coreuti dopo il tentativo fallito di calmare l'eroe, apre incisivamente l'antistrofe in netta opposizione rispetto all'*incipit* parallelo della strofe e del canto ὃ κλεινὰ Σαλαμῖς (v. 596): la pace simboleggiata dall'isola è qualcosa di irrimediabilmente perduto per l'eroe che ora "coabita" con la pazzia (v. 611: θεῖα μανία ξύναυλος)³. D'altronde, l'interpretazione erronea del coro a proposito dello stato d'animo di Aiace accentua ulteriormente il dato che è emerso nell'atteggiamento aspro dell'eroe nei confronti di Tecmessa e dei suoi *philoï* al termine dell'episodio precedente: il progressivo isolamento dell'eroe in se stesso e l'impermeabilità a ogni tentativo di dialogo, vividamente espressi dalle locuzioni pregnanti φρενὸς οιοβώτας (v. 614) e ἐκτὸς ὀμιλεῖ (v. 640).

Anche il tema del rapporto genitoriale era già stato affrontato nel primo episodio all'interno del discorso di Tecmessa, la quale richiama Aiace al vincolo dell'*aïdōs* nei confronti del padre e della madre, cui l'eroe verrebbe meno nel caso si togliesse la vita (vv. 506-9). Nel corale la speranza di poter far leva sul rispetto dei legami familiari si tramuta però nel presentimento della morte imminente dopo la determinazione del suicidio, e si assiste a una proiezione del prossimo compianto per Aiace da parte della madre Eríbea, con stilemi che inscenano un vero e proprio *threnos*⁴.

Motivo già emerso, a partire dal prologo (vv. 41-4) e, poi ancora nel primo episodio (vv. 445-6), è anche quello della responsabilità degli Atridi nel giudizio delle armi. Il tema del trascorrere inesorabile del tempo (v. 600ss.: παλαιὸς ἀφ' οὗ χρόνος, ἀνήριθμος, χρόνῳ τρυχόμενος), così come quello dell'instabilità dell'amicizia (vv. 619-20: ἀφιλα παρ' ἀφίλοις ἔπεσ' ἔπεσε μελείς Ἀτρείδαις)⁵ anticipano invece due concetti elaborati nelle riflessioni più contemplative della *Trugrede* nell'episodio successivo.

Un aspetto non secondario del corale consiste, infine, anche nella sua funzione prettamente drammaturgica. Il suicidio dell'eroe non viene tematizzato nel canto e non è mai esplicitamente menzionato nello stasimo, che costituisce invece un lamento accorato su quella che i coreuti interpretano come la follia di Aiace; e sugli effetti di grande preoccupazione e dolore che essa provoca sui suoi *philoï*. Questo sia perché i marinai salaminii si augurano naturalmente di trovare una soluzione, o che l'eroe possa

² Cfr. Winnington-Ingram 1980, pp. 33-4: «their notion of *theia mania* had shifted... what began as an explanation of his attack on the cattle has now become descriptive of the suicidal mood which derived from the Judgement of the Arms and his frustrated vengeance»; e vd. anche Di Benedetto 1983, p. 36: «il proposito di suicidio di Aiace è segno per il Coro che Aiace continua ad essere pazzo».

³ Cfr. Mazzoldi 1999b, pp. 171-2 e Hesk 2003, p. 73, e vd. anche Burton 1980, p. 24.

⁴ Cfr. Burton 1980, p. 25.

⁵ Sul tema della *φιλία* nel dramma si rinvia a Blundell 1989, p. 60ss., e cfr. anche Budelmann 2000, pp. 233-44. Winnington-Ingram 1980, pp. 32-8 insiste sull'importanza del tempo nello stasimo, strettamente connesso al motivo della follia, nei quali vede i «two dominant themes» del corale (p. 32); lo studioso riconosce inoltre una portata concettuale notevole allo stasimo: «the song demands close analysis, for it is one of the most complex and subtle in the whole of Sophocles, not to be dismissed in a short paragraph as a more or less appropriate choral reaction filling the time till Ajax reappears. It does indeed express the limited, even obtuse, attitudes of this limited and obtuse Chorus, but Sophocles uses it to tell us things about Ajax which are beyond the comprehension of the singer».

rinsavire, sia per evitare di pronunciare parole malauguranti⁶. Tuttavia, il sentimento di rassegnazione dominante e la meditazione del coro sulla follia e sulla morte, indotte dalle parole di Aiace in merito al suicidio alla fine del primo episodio, suscitano nel pubblico l'aspettazione dell'annuncio ferale imminente nella scena successiva, ma sarà lo stesso Aiace che con un vero e proprio colpo di scena apparirà nuovamente nel secondo episodio⁷.

Dal punto vista metrico entrambe le strofe sono composte da *cola* eolocoriambici, con alcune inserzioni di *metra* giambici. Si segnala l'interpretazione controversa della seconda sezione della seconda coppia strofica (vv. 627-33 ~ 639-45) per la quale, a partire da Wilamowitz, è stata proposta un'interpretazione diversa in *cola* ionici, approvata di recente da Willink⁸: ci si limita a rilevare come il cambio di ritmo potrebbe corrispondere sul piano metrico-musicale allo scoppio del lamento di Eribea descritto nella seconda strofe.

⁶ Cfr. Stanford nella premessa al canto *ad loc.*: «the imminence of Ajax's death is assumed but not explicitly – for that would be ill-omened»; Winnington-Ingram 1980, p. 33: «At no point in the ode do they recognize the inevitability of his death»; e vd. anche Gardiner 1987, pp. 65-6 e Finglass 2011, p. 313.

⁷ Cfr. Taplin 2015, p. 311: «so it is a dramatic surprise when he re-emerges», vd. anche Mambrini 2010, p. 310; Scullion 1994, p. 112 individua in Wilamowitz il primo studioso moderno ad aver notato che il pubblico si sarebbe aspettato dopo lo stasimo un rapporto sull'avvenuto suicidio di Aiace (cfr. Wilamowitz 1924, p. 250 = Wilamowitz 1962, p. 344) Il corale è in questo senso perfettamente conseguente rispetto alla chiusa del primo episodio in cui Aiace si esprime in modo fermo e irremovibile a proposito della risoluzione presa, cfr. il commento di Kamerbeek nella premessa introduttiva al canto: «the situation is such that the spectator can only expect the suicide of Ajax»; Perrotta 1935, p. 149 finemente chiosa: «meno ancora di Tecmessa e del Coro, poteva dubitare lo spettatore, che conosceva dal mito il suicidio dell'eroe».

⁸ Cfr. Wilamowitz 1921, p. 519; Willink 2002, p. 59 (= Willink 2010, pp. 394-5). Per un esame puntuale delle varie interpretazioni e in generale per un'analisi metrica dello stasimo, non privo di problemi relativi all'assetto colometrico, si rinvia a Pohlsander 1964, pp. 13-7 e al commento di Finglass *ad loc.*, con bibliografia ulteriore.

Prospetto degli omerismi del primo stasimo dell'*Aiace*

ὦ κλεινὰ Σαλαμίς, σὺ μὲν που ναίεις ἀλίπλακτος εὐδαίμων, πᾶσιν περίφαντος αἰεὶ· ἐγὼ δ' ὁ τλάμων παλαιὸς ἀφ' οὗ χρόνος †Ίδαῖα μίμων λειμωνία ποία† μη- νῶν ἀνήριθμος αἰὲν εὐνῶμαι χρόνω τρυχόμενος , κακὰν ἐλπιδ' ἔχων ἔτι μέ ποτ' ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἄϊδηλον Ἄιδαν.	στρ. α 600 605
καί μοι δυσθεράπευτος Αἴας ζύνεστιν ἔφεδρος, ὦμοι μοι, θεῖα μανία ζύναυλος· ὄν ἐξεπέμψω πρὶν δὴ ποτε θουρίῳ κρατοῦντ' ἐν Ἄρει · νῦν δ' αὖ φρενὸς οἰοβώ- τας φίλοις μέγα πένθος ἠϋρηται, τὰ πρὶν δ' ἔργα χεροῖν μεγίστας ἀρετᾶς ἄφιλα παρ' ἀφίλοις ἔπεσ' ἔπεσε μελείς Ατρείδαις.	ἀντ. α 610 615 620
ἦ που παλαιᾷ μὲν σύντροφος ἀμέρα, λευκῶ τε γήρα μάτηρ νιν ὅταν νοσοῦν- τα φρενοβόρως ἀκούσῃ, αἴλινον αἴλινον οὐδ' οἰκτρᾶς γόνον ὄρνιθος ἀηδοῦς σχήσει δύσμορος , ἀλλ' ὄξυτόνους μὲν ᾠδὰς θρηνήσει , χερόπληκτοι δ' ἐν στέρνοισι πεσοῦνται δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας .	στρ. β 625 630
κρείσσων γὰρ Ἄιδα κεύθων ὁ νοσῶν μάταν, ὃς εἰς πατρώας ἦκων γενεᾶς ἄρι- στα πολυπόνων Ἀχαιῶν, οὐκέτι συντρόφοις ὀργαῖς ἔμπεδος, ἀλλ' ἐκτὸς ὀμιλεῖ. ὦ τλάμων πάτερ, οἴαν σε μένει πυθέσθαι παιδὸς δύσφορον ἄταν, ἂν οὔπω τις ἔθρευεν αἰῶν Αἰακιδᾶν ἄτερθε τοῦδε.	ἀντ. β 636 640 645

Legenda:

-**voci in grassetto**: omerismi a livello lessicale.

-**voci in grassetto e sottolineate**: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-**voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

1. Salamina l'isola 'felice'

Lo stasimo ha inizio con l'immagine di Salamina, la madrepatria dei coreuti e di Aiace (vv. 596-8):

ὦ κλεινὰ Σαλαμίς, σὺ μὲν που
ναίεις ἀλίπλακτος εὐδαίμων,
πᾶσιν περίφαντος αἰεὶ

All'isola (v. 596: σὺ μὲν που) i marinai contrappongono la propria condizione penosa oppressa dalla guerra (v. 599: ἐγὼ δ' ὁ τλάμων κτλ). È stato notato come Salamina sia «evocata in un'atmosfera trasognata di beatitudine atemporale»⁹, che ne fa un emblema di serenità tanto più intensa quanto più nostalgica.

L'uso del verbo ναίω in relazione a un'isola, con valore di 'essere situato, abitare, vivere' è assai raro e di ascendenza epica. In Omero tale significato è proprio anche del lemma sinonimico ναιετάω. Entrambe le voci sono impiegate di norma in riferimento a persone e seguite da un complemento di luogo, mentre l'uso intransitivo in relazione a luoghi è sporadico già in Omero: si possono segnalare come esempi più evidenti *Il.* II 626 νήσων, αἷ ναίουσι πέρην ἄλως Ἥλιδος ἄντα¹⁰, in cui il verbo è riferito alle isole Echinadi sulle quali regna Mege, e *Il.* IV 44-5 αἷ γὰρ ὑπ' ἠελίῳ τε καὶ οὐρανῷ ἀστερόεντι / ναιετάουσι πόλεις ἐπιχθονίων ἀνθρώπων, dove si tratta genericamente delle città abitate dai mortali sulla terra che "si trovano sotto il sole e il cielo stellato"¹¹. In seguito, tale significato del verbo in relazione a dei luoghi, quasi personificati come se fossero delle persone, non si ritrova altrove se non nel presente luogo sofocleo¹².

Il contrasto tra la situazione pacifica dell'isola e il mondo tetto della vita militare è espresso dalla prolungata successione di epiteti, tutti di segno positivo, che sono attribuiti a Salamina e che ne sottolineano la realtà quasi incantata, di luogo luminoso e sereno immerso nella natura: κλεινὰ "famosa", ἀλίπλακτος "battuta dalle onde", εὐδαίμων "prospera", περίφαντος "chiara a vedersi"¹³; la serie epitetica culmina infine nell'avverbio αἰεὶ, che esprimere una beatitudine perenne e immutabile, appannaggio del divino¹⁴. Ciò che emerge con enfasi è la forte relazione emotiva che lega i coreuti alla propria patria: segno evidente ne è l'invocazione attraverso la seconda persona σὺ μὲν που ναίεις, che personifica, umanizzandola, l'isola. Se apostrofe incipitaria, serie epitetica e il modulo del *Du-Stil* riproducono schemi

⁹ Mazzoldi commento *ad loc.*

¹⁰ Per la difesa della lezione aristarchea αἷ contro la lezione οἷ di Zenodoto e il conseguente valore del verbo in riferimento all'isola vd. il commento *ad loc.* di Leaf, e cfr. anche i paralleli addotti in apparato da West (Call. *Dian.* 267; Ap. Rh. I 831).

¹¹ Cfr. *Lfgre*, s.vv. ναίω B 3, ναιετάω B 2a (H. W. Nordheider).

¹² L'impiego di tale valore di ascendenza omerica per il verbo è notato dalla più parte dei commentatori.

¹³ Meno probabile qui, come rilevano Garvie e Ferrari *ad loc.*, il valore 'illustre' proposto per il passo da LSJ⁹, s.v. II «*famous, renowned*».

¹⁴ Così commenta l'avverbio Garvie *ad loc.*: «the permanence of the landscape contrasts with the transience of human life», e si vedano anche Knox 1961, p. 19: «for human beings, subject to time, the word αἰεὶ, as Ajax realizes in his speech and as the play demonstrates in one passage after another has no meaning. There is nothing in human life to which it can properly be applied, except of places – Salamis is "conspicuous to all men always"», e Winington-Ingram 1980, p. 33: «there could be no finer symbol of the permanence of nature and the impermanence of men». Il motivo dell'eterna serenità dell'isola contrasta d'altronde anche con la situazione logorante della guerra, che sembra non finire mai, cfr. Heath 1987, p. 184, il quale rileva opportunamente il binomio oppositivo Salamina / Troia.

innodici, la scelta sofoclea di impiegare per questa invocazione “tu vivi” il verbo *ναίω* nell’accezione epico-omerica di ‘abitare’ riferita a luoghi, appare non solo linguisticamente appropriata ma poeticamente efficace, e conferisce al lemma un valore affettivo che nell’*epos* non era testimoniato. Questo dato e il fatto che tale significato del verbo rappresenta un *hapax* nella poesia posteriore a Omero d’età arcaico-classica orientano a pensare a una ripresa di una *vox epica* non solo artisticamente felice, ma consapevole da parte del poeta.

Si dovrà anche rilevare, però, come l’umanizzazione dell’isola abbia un ulteriore significato, in rapporto alla disumanizzazione di Aiace: è emblematico, infatti, come alla descrizione di Salamina in apertura della strofe corrisponda nell’antistrofe la presentazione di Aiace. L’isola, che “abita” serena e luminosa tra i flutti in un’atmosfera di felicità che si richiama alla sfera divina, si contrappone all’eroe che giace per terra tra lo scempio della strage e “coabita” nella follia: si notino le corrispondenze ὦ κλεινά Σαλαμίς¹⁵ ~ δυσθεράπευτος Αἴας nel primo verso; ναίεις ἀλίπλακτος ~ ζύνεστιν ἔφεδρος nel secondo (dove all’epiteto εὐδαίμων risponde l’interiezione di lamento isometrica ὦμοι μοι); εἰς πᾶσιν περίφαντος αἰεὶ ~ θεία μανία ζύναυλος nel terzo¹⁶.

2. Il tormento della guerra, ‘Ares’ perduto e il ‘nascondimento’ nell’Ade

Nella seconda sezione della prima strofe il coro esprime la propria insofferenza rispetto al logorio macerante della guerra e il timore di dover morire a Troia senza fare mai più ritorno in patria; lo sconforto che domina i coreuti è tale che la morte si profila nello stesso tempo come paradossale liberazione dalla sofferenza che li opprime (vv. 605-8)¹⁷:

χρόνω τρυχόμενος, 605
κακὰν ἐλπιδ’ ἔχων
ἔτι μέ ποτ’ ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἀΐδηλον Ἄϊδαν.

Il verbo *τρύχω* impiegato dal coro rappresenta un lemma di ascendenza omerica. Esso indica con diatesi attiva propriamente l’atto di ‘consumare, sprecare’

¹⁵ L’attributo incipitario κλεινός, voce non omerica di contro agli aggettivi epico-omerici κλυτός e κλειτός, appare pregnante e antifrastico rispetto al tema della perdita del *kléos* di Aiace, e prelude alle riflessioni dell’antistrofe successiva in cui il coro dichiara che fu Salamina a inviare l’eroe a Troia quale valoroso guerriero (vv. 613-4) e ricorda le imprese della sua *areté* misconosciute dagli Atridi (vv. 617-20), cfr. Garvie *ad loc.*: «it [l’epiteto] fittingly describes the land which produced the heroic Ajax».

¹⁶ Con l’immagine di Salamina si apriva parimenti la parodo (vv. 134-5), ma il contrasto tra i due *incipit* è forte: nel canto d’apertura i coreuti avevano ancora la certezza della statura eroica di Aiace, di cui l’isola patria degli Eacidi è simbolo, e le accuse sulla strage erano considerate delle calunnie presto destinate a dissolversi grazie all’intervento dell’eroe; la situazione del primo stasimo è invece mutata, e la speranza del risorgere dell’*areté* di Aiace si è tramuta nel rimpianto per un passato travolto da una follia contro cui non si trova rimedio e che appare oramai perduto.

¹⁷ La dimensione penosa dei soldati durante la campagna militare a Troia trova un precedente illustre anche nell’*Agamemnone* di Eschilo (vv. 555-66), cfr. Garner 1990, p. 50. La pregnanza dell’espressione ossimorica κακὰν ἐλπιδ’ (v. 606) è messa bene in luce da Campbell *ad loc.*: «*elpis* is not here used in the indifferent sense of expectation; but the phrase is an oxymoron ‘a hope that is a kind of despair’», cfr. anche Untersteiner *ad loc.*, il quale chiosa l’espressione «“disperata speranza”» e rileva l’assonanza delle tre *epsilon* incipitarie ἐλπιδ’ ἔχων ἔτι.

delle risorse¹⁸, come nel verso formulare odissiaco τόσσοι μητέρ' ἐμὴν μνῶνται, τρύχουσι δὲ οἴκον (*Od.* I 248 = XVI 125 = XIX 133, con primo emistichio parzialmente modificato) riferito allo sfruttamento da parte dei Proci dei beni della casa di Odisseo. Con valore medio-passivo il verbo si mantiene nella sfera semantica dello 'sprecare, dilapidare' ma indica anche un tormento interiore nel distico formulare εἰ μὲν κεν πατρὸς βίον καὶ νόστον ἀκούσης, / ἦ τ' ἂν τρυχόμενός περ ἔτι τλαίης ἐνιαυτόν (*Od.* I 287-8 = II 218-9, qui trasposto in prima persona), riferito a Telemaco che tollererebbe gli abusi dei Proci ancora per un anno se sapesse che il padre ritornerà. Nell'espressione τρυχόμενός περ si esprime sia il vedersi dilapidate le sostanze da parte del giovane (lett. "logorato [nei beni]"), che il cruccio che ne deriva. Tale valore, su un piano fisico, si ritrova in *Od.* X 177 μνησόμεθα βρώμης μηδὲ τρυχόμεθα λιμῶ, passo nel quale Odisseo invita i compagni a mangiare e a non lasciarsi consumare dalla fame.

Questa seconda accezione del lemma trova fortuna nella poesia successiva, in particolare nei tragici, dove esso esprime principalmente la morsa di un tormento interiore¹⁹. In Eur. *Hipp.* 147 il verbo indica la passione che consuma Fedra, mentre in Soph. *Trach.* 110 esprime il travaglio di Deianira nell'attesa di Eracle; nell'*Elena* euripidea si riferisce invece al dolore della protagonista avvertito per Menelao, presunto morto (v. 1286), e al tormento di Menelao naufrago per il mare (v. 521): in questi luoghi τρύχω presenta una connotazione prevalentemente erotica. Nel presente passo dell'*Aiace*, invece, esso veicola un differente tipo di tormento dell'animo: il logorio del penoso trascorrere del tempo che affligge incessantemente i coreuti, accampati presso Troia²⁰. Se Sofocle adotta il lemma con una connotazione metaforica, come più in generale nel caso dell'accezione tipicamente tragica del tormento passionale, è interessante notare come l'impiego specifico del participio si ricollegli al modello dell'emistichio formulare omerico ἦ τ' ἂν τρυχόμενός περ (*Od.* I 288 = II 219), riferito al travaglio di Telemaco a causa delle sostanze paterne dilapidate dai pretendenti, oltre che dell'angoscia per l'attesa del ritorno del padre²¹.

La gravidanza della *vox epica* contribuisce d'altronde ad accentuare l'idea della logorante campagna militare in cui si trovano da anni impegnati i coreuti²²; la situazione è a tal punto tetra e immutabile, che il coro esprime il desiderio paradossale di scomparire nell'Ade: ἔτι μέ ποτ' ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἀϊδηλον Ἄϊδαν²³. Quest'ultima locuzione appare ancora più interessante rispetto ai precedenti epico-

¹⁸ Il verbo nella diatesi attiva presenta una connotazione prettamente economica, cfr. *Lfgre*, s.v. τρύχω B1: «in economic sense, waste away, consume, ruin» (J. N. O'Sullivan).

¹⁹ Cfr. anche Sol. fr. 4, 21-2 W.² ἐκ γὰρ δυσμενέων ταχέως πολυήρατον ἄστν / τρύχεται ἐν συνόδοις τοῖς ἀδικέουσι φίλους, Theogn. I 751-52 οἱ δὲ δίκαιοι / τρύχονται χαλεπῆι τειρόμενοι πενήη, e vd. Longo 1968 *ad Soph. Trach.* 110. Il verbo non è testimoniato in Eschilo.

²⁰ Ferrari *ad loc.* glossa l'espressione χρόνω τρυχόμενος «sfibrato dal (trascorrere) del tempo».

²¹ Il participio è adattato in un contesto metrico eolo-coriambico, ed è proprio il *colon* coriambico a consentire il recupero del quadrisillabo.

²² Cfr. Heath 1987, p. 184: «the textual difficulties of 600ff. cannot obscure the accumulation of emphasis which brings out the wearisome length of their absence (*palaios khronos, ménôn* – probably – *anêrithmos, aien, khronôi truxhomenos*, the *aien* of 604 echoes the end of the description of Salamis, pointing out the contrast)».

²³ Si noti la particolare elaborazione retorico-formale dell'espressione, attraverso l'uso della figura etimologica e la prolungata assonanza delle vocali, in particolare l'insistenza anaforica dell'*alfa*, prima lettera di ogni parola nella sequenza ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἀϊδηλον Ἄϊδαν, cfr. Garvie *ad loc.*, il quale richiama anche il verso conclusivo dello stasimo che presenta il medesimo fenomeno: αἰὼν Αἰακιδᾶν ἀτερθε τοῦδε (v. 645); Stanford 1978, p. 192, rifacendosi anche al v. 627 αἰλινον αἰλινον e all'esclamazione di dolore αἰαῖ (v. 430) pronunciata da Aiace nella sua prima apparizione in scena, vede suggestivamente nella sequenza ἀϊδηλον Ἄϊδαν un'allusione anche al nome stesso del protagonista Αἴας, che compare proprio nel verso successivo dello stasimo in posizione parimenti clausolare.

omerici. Innanzi tutto l'infinito ἀνύσειν seguito dall'*accusativus loci* con il valore di 'giungere, riuscire a pervenire' rappresenta uno sviluppo di uso poetico da parte dei tragici rispetto agli impieghi omerici, in particolare odissiaci, in cui ἀνώω indica il completamento di un viaggio, cfr. e.g. *Od.* III 496 ἦνον ὁδόν; IV 356-7 ὄσσον τε πανημερίη γλαφυρή νηῦς / ἦνυσεν; XV 294 νηῦς ἀνύσειε θεούσα θαλάσσης ἄλμυρὸν ὕδωρ²⁴. Il fatto che Sofocle adotti il verbo in relazione alle lande dell'Ade rispecchia un uso tragico del lemma in riferimento specifico al compimento del 'viaggio' mondano con la discesa nell'oltretomba, testimoniato anche in *Soph. OC* 1562 e *Eur. Supp.* 1142.

Più pregnante e degno di nota è però l'epiteto ἀΐδηλον che caratterizza l'Ade. L'aggettivo ἀΐδηλος costituisce infatti un evidente epicismo. Il significato dell'epiteto non è sicuro, ma anche sulla base dell'etimologia che appare più probabile (α-privativo + il radicale *ριδ 'vedere') è chiaro dagli usi omerici che i valori oscillano tra 'odioso, insopportabile a vedersi' e 'distruttore, letale, funesto' a seconda che l'aggettivo sia inteso con significato attivo 'che rende invisibile = distruttore', o passivo 'di cui non si sopporta la vista = detestabile'²⁵. L'attributo occorre in Omero nel nesso formulare πῦρ ἀΐδηλον (*Il.* II 455, IX 436, XI 155)²⁶, come epiteto di Ares e Atena (*Il.* V 880, 897; *Od.* VIII 309, qui nella clausola ἀΐδηλον Ἄρηα), di Melanzio (*Od.* XII 165), ed è riferito ai Proci nel sintagma formulare ἀΐδηλον ὄμιλον (*Od.* XVI 29, XXIII 303)²⁷. Se nel caso del fuoco il significato è chiaramente quello di 'distruttore', meno sicuro appare il valore del lemma in riferimento alle due divinità, al porcaro e alla folla dei pretendenti, in rapporto ai quali potrà valere sia 'detestabile, odioso' che 'funesto, distruttore'²⁸. Sia nel caso del fuoco, che compare prevalentemente in scene dove è descritto un incendio devastante, che nel caso di Ares e Atena nella loro veste di divinità belliche, l'epiteto esprime una potenza e una minaccia di distruzione.

In Esiodo l'aggettivo sembra presentare il significato di 'invisibile, oscuro' (*Op.* 756; fr. 60, 2 M.-W.)²⁹ che appare uno sviluppo ulteriore del senso passivo del lemma; ma nel fr. 30, 17 M.-W. l'epiteto presenta il valore di 'funesto' come in Omero. In due dei passi esiodei l'attributo è attestato nel nesso ἔργ' ἀΐδηλα, che compare come *varia lectio* rispetto a καρτερὰ ἔργα anche in *Il.* V 757 e 872, riferito all'operare

²⁴ Cfr. anche il lemma epico ἄνυσις 'completamento, compimento': la gamma dei significati del verbo è ben riassunta da Chantraine, *DELG* s.v. ἄνυμι: «sens "achever, aller au bout de la route, mener à son terme, réaliser"; donne lieu à divers hellénismes où le verbe exprime l'idée de hâte, notamment au participe».

²⁵ Cfr. *Lfgre*, s.v. ἀΐδηλος (R. Philipp) e vd. Graz 1965, pp. 113-6, Robertson 1969 e Christensen 2012.

²⁶ Il nesso è attestato con valore formulare per il fuoco sempre nel primo emistichio in concomitanza della cesura maschile, cfr. Hainsworth 1993, p. 242. In Omero occorre anche l'avverbio ἀΐδήλωσ (*hapax*) impiegato a proposito della foga omicida di Achille nella battaglia presso lo Scamandro, le cui acque l'eroe riempie di cadaveri (*Il.* XXI 219-20): οὐδέ τί πη δύναμαι προχέειν ῥόον εἰς ἄλλα δῖαν / στεινόμενος νεκύεσσι, σὺ δὲ κτείνεις ἀΐδήλωσ.

²⁷ Nei due luoghi odissiaci il poeta sembra alludere consapevolmente all'etimologia del lemma nel gioco di parole ossimorico ἐσορᾶν (/ ἐσορῶσ') ἀΐδηλον ὄμιλον, cfr. Russo – Heubeck 2007 *ad Il.* XXIII 303.

²⁸ In questi passi, dove non è riferito al fuoco, l'epiteto compare sempre in un discorso diretto ed «est utilisé par celui qui parle pour exprimer, d'une manière ou d'une autre, le caractère indigne et détestable du personnage qu'il évoque» (Graz 1965, p. 113).

²⁹ I due luoghi sono controversi, in particolare *Op.* 756 μωμεύειν ἀΐδηλα, in contesto religioso e sacrificale, in cui il neutro sostantivato potrebbe valere 'criticare le offerte che bruciano' sulla scorta del collegamento del lemma con il fuoco, cfr. West *ad loc.* e soprattutto Robertson 1969.

funesto nella battaglia di Ares e di Atena, nel medesimo canto in cui entrambe le divinità ricevono l'epiteto³⁰.

Nella poesia d'età arcaico-classica il lemma è assai raro: oltre che in questo passo dell'*Aiace* di Sofocle occorre in tre luoghi ulteriori, di cui nessuno però in tragedia. Con il significato omerico di 'funesto' si ritrova in Tirteo fr. 11, 7-8 W.² ἴστε γὰρ ὡς Ἄρεος πολυδακρύου ἔργ' ἀΐδηλα, / εὖ δ' ὀργὴν ἐδάητ' ἀργαλέου πολέμου, dove è connesso ancora con Ares e la guerra; e in Empedocle, che recupera il nesso tradizionale πῦρ ἀΐδηλον per il fuoco (31 B 109, 8 D.-K.). In Parmenide, invece, il significato della tessera formulare di ascendenza esiodea ἔργ' ἀΐδηλα (28 B 10, 3 D.-K.) non è certo se indichi le opere "invisibili" o "distruttrici" del sole³¹.

L'aggettivo occorre come *hapax* nella produzione tragica pervenutaci in questo luogo dell'*Aiace*. L'espressione ἀπότροπον ἀΐδηλον Ἄιδαν appare come un tipico esempio di concentrazione semantica sofoclea. Se per il primo attributo ἀπότροπος, lemma eminentemente tragico³², il significato sembra essere quello di 'orribile, aborrito < da cui ci si allontana'³³, l'impiego della *vox epica* ἀΐδηλος in riferimento ad Ade si presenta ambigua rispetto ai diversi valori del lemma: si può infatti interpretare l'aggettivo con il significato di 'oscuro, invisibile, tetro', perfettamente appropriato per la dimora del dio sotterraneo, ma nello stesso tempo è possibile che l'epiteto valga 'distruttore' e denoti l'annientamento causato della morte³⁴. Nel primo caso il significato si adatta bene al contrasto luce / tenebre in relazione all'immagine di apertura, in cui Salamina, πᾶσιν περίφαντος αἰεὶ (v. 598), spicca alla vista³⁵. Ma il medesimo contrasto coloristico si riverbera d'altronde nell'opposizione già vista tra la serenità sottratta alle prospettive dei coreuti, e il conseguente abbandono nella morte 'distruttrice', che tutto annulla: entrambi i valori sembrano quindi inscindibili nell'espressione, sospesa ambigualmente tra la paura e l'aspettazione della morte. Inoltre nella *iunctura* è anche riconoscibile un *pun* etimologico nel doppio *alfa* privativo ἀΐδηλον Ἄιδαν "in-visibile Ade"³⁶. I commentatori hanno di norma rilevato la ripresa epica³⁷; i precedenti omerici e il ruolo di Ade e di Ares in relazione ad Aiace nel primo stasimo meritano tuttavia un approfondimento.

Si è visto come in Omero l'epiteto sia impiegato per due sole divinità, Atena e Ares; in riferimento al dio della guerra, in particolare, in un caso si tratta di un'espressione che ha tutta l'aria di essere un nesso formulare nella tradizione epica, benché non sia testimoniata altrove nell'*epos* esametrico pervenutoci: la *iunctura* clausolare nome-epiteto ἀΐδηλον Ἄρηα, attestata in *Od.* VIII 309. A questo proposito una prima considerazione da fare è che anche Sofocle impiega l'attributo in relazione a un dio, Ade, e colloca anch'egli in clausola il sintagma ἀΐδηλον Ἄιδαν, perfettamente

³⁰ Benché la lezione ἔργ' ἀΐδηλα "opere funeste" nei due luoghi iliadici sia rifiutata dalla maggioranza degli editori (Allen, van Thiel, West), potrebbe essere quella originale, dal momento che dal punto di vista tematico appare più appropriata all'episodio del V canto del poema che vede la manifestazione della potenza esiziale di Ares, oltre ad essere *lectio difficilior*, cfr. Christensen 2012.

³¹ Cfr. Cerri 1999, p. 260 e Coxon 2009, p. 354.

³² Cfr. Aesch. *Choe.* 155 (*in lyricis*) e Soph. *OT* 1314. Aristoph. *Eq.* 792 recupera il nesso omerico in relazione al fuoco.

³³ Cfr. la parafrasi di Jebb *ad loc.* «the god from whom mortals shrink in horror», con il rinvio a *OT* 1314, dove si tratta sempre delle tenebre dell'erebo invocate da Edipo. Ma con valore attivo della componente verbale del composto l'aggettivo potrebbe anche valere 'inesorabile'.

³⁴ A proposito del presente luogo dell'*Aiace* Chantraine (*DELG*, s.v. ἀΐδηλος) significativamente glossa: «Invisible? Destructeur? Abominable?».

³⁵ Cfr. Stanford 1978, p. 192. Il contrasto non è rilevato da Musurillo 1967.

³⁶ Finglass *ad loc.* rileva il duplice *alfa* privativo.

³⁷ Cfr. e.g. Jebb, Stanford, Garvie, Finglass *ad loc.*

sovrapponibile per *dispositio verborum* al nesso odissiaco³⁸. Non è dimostrabile che la locuzione dell'*Odissea* rappresenti il diretto antecedente sul quale Sofocle ha modellato la propria espressione, ma è indiscutibile la centralità dei temi della guerra e della morte nella prima coppia strofica dello stasimo, così come significativo è l'uso sofocleo della personificazione per cui entrambi i concetti sono identificati dalla coppia divina Ares e Ade. Il dio dell'oltretomba ricompare infatti in apertura dell'antistrofe finale del canto al v. 635 κρείσσων γὰρ Ἴδᾱ κεύθων ὁ νοσῶν μάταν; mentre il passato marziale in cui Aiace eccelle, per sempre perduto, è rievocato attraverso l'espressione πρὶν δὴ ποτε θουρίῳ / κρατοῦντ' ἐν Ἄρει (vv. 614-5). Se nel caso del nesso ἀΐδηλον Ἴδᾱν della prima strofe la prospettiva è quella dei coreuti, in questi due passi il focus è su Aiace, ed entrambe le locuzioni presentano anch'esse un forte colorito epicizzante.

Per quanto concerne l'aggettivo θούριος riferito ad Ares, esso è un'evidente variazione del nesso formulare iliadico θούρον Ἄρηα (12x *Il.*). L'epiteto θούρος 'veemente, furente' è esclusivo di Ares in Omero e indica letteralmente l'impeto dell'assalto (il radicale è il medesimo di θρώσκω), ossia la dimensione omicida del dio quale ipostasi della guerra³⁹. Il nesso omerico è testimoniato in seguito due volte in Paniassi (fr. 12, 6; 16, 6 Matthews), una volta in Tirteo (fr. 12, 34 W.²) e in Cherilo di Samo (fr. 17a, 7 Bernabé = *SH* fr. adesp. 932, 7). Nei tragici solo Euripide si serve del lemma in riferimento diretto ad Ares in *Supp.* 579, ma l'epiteto compare altrove sempre in contesti bellici: in Aesch. *Pers.* 136 è riferito ai soldati persiani, in *PV* 354 è epiteto del mostro Tifone, mentre si riferisce ad Eracle in *TrGF* III F 199, 2; in [Eur.] *Rh.* 492 l'aggettivo figura infine come epiteto della lancia.

Il sinonimo θούριος impiegato da Sofocle rappresenta invece un lemma eminentemente tragico: e.g. nei *Persiani* di Eschilo è epiteto che caratterizza precipuamente Serse (vv. 74, 718, 754), in Eur. *Phoen.* 240 si riferisce ad Ares, e in [Eur.] *Rh.* 186 ad Achille⁴⁰.

Per quanto concerne Sofocle, l'aggettivo è attestato esclusivamente nell'*Aiace*, oltre che nel primo stasimo in altri due luoghi, nei quali denota sempre il protagonista: significativamente nel primo caso in anapesti e nel secondo *in lyricis*, a testimoniare la ripresa di un lemma della tradizione poetica alta. La prima occorrenza si ha all'inizio del primo episodio (v. 212) nel *kommós* tra il coro e Tecmessa; la terza attestazione ricorre invece nel terzo stasimo (v. 1213). In ambedue i passi si tratta del nesso θούριος Αἴας, e in entrambi il coro, definendo Aiace "furente", enfatizza la perduta dimensione eroica dell'eroe. La *iunctura* ricalca strettamente la clausola omerica nome-epiteto θούρον Ἄρηα, assimilando quindi implicitamente il valore bellico che contraddistingueva Aiace all'impeto del dio della guerra, e intensificando in questo modo la situazione anti-eroica nella quale l'eroe versa nella tragedia dopo aver perpetrato il massacro ignominioso del bestiame. Le due espressioni sono inoltre isometriche⁴¹: al v. 212 l'adonio è inserito come sostituzione dattilica in contesto anapestico, e pone dunque in rilievo anche a livello ritmico la menzione di Aiace; nel

³⁸ I due nessi non sono tuttavia isometrici: al trisillabo Ἄρηα che consente la clausola esametrica dell'adonio in ἀΐδηλον Ἄρηα (— — — — —) corrisponde in Sofocle il bisillabo Ἴδᾱν in ἀΐδηλον Ἴδᾱν (— — — — —).

³⁹ La variante femminile dell'aggettivo è attestata in Omero nella formula clausolare, prettamente iliadica (24x *Il.*, 1x *Od.*), θούριδος ἀλκῆς (talora variata all'accusativo θούριν... ἀλκῆν), che indica anch'essa la violenza dello scontro. Sull'aggettivo vd. *Lfgre*, s.v. θούρος B «*impetuous*, i.e. that rushes / leaps with violent impetus at enemy» (J. N. O'Sullivan).

⁴⁰ Il registro aulico del lemma è comprovato da alcuni usi parodici in Aristofane, cfr. *Eq.* 757, *Ran.* 1289.

⁴¹ Cfr. Blundell 1989, p. 66 n. 26.

terzo stasimo al v. 1213 si tratta proprio di un *colon* adonio inserito in clausola a una sequenza coriambica. Nel primo stasimo la *iunctura* θουρίω / κρατοῦντ' ἐν Ἄρει è invece spezzata all'interno di una successione di *cola* giambo-coriambici. E se qui l'aggettivo non è impiegato direttamente in riferimento ad Aiace, ma secondo l'*usus* tradizionale del lemma in Omero caratterizza Ares quale personificazione della battaglia, Sofocle recupera una locuzione epica più da vicino, e Aiace è connotato con maggior incisività nella propria dimensione di guerriero: "colui che primeggiava nella guerra furente". Quest'ultima è sottolineata anche dall'impiego del verbo κρατέω, anch'esso voce di ascendenza omerica, che oltre al valore più frequente di 'regolare, dominare', indica in Omero anche il successo propriamente militare nella battaglia. Si possono citare il distico formulare ὅς τις ὄδε κρατεῖ καὶ δὴ κακὰ πολλὰ ἔοργε / Τρῶας, ἐπεὶ πολλῶν τε καὶ ἐσθλῶν γούνατ' ἔλυσεν (*Il.* V 175-6 = XVI 424-5), nel quale l'espressione ὅς τις ὄδε κρατεῖ è riferita rispettivamente a Diomede e a Patroclo che dominano nella mischia mietendo molte vittime tra i Troiani. E due passi del XXI canto dell'*Iliade* in cui lo Scamandro dichiara la foga invincibile di Achille che fa strage dei nemici (*Il.* XXI 214 ὃ Ἀχιλεῦ, περὶ μὲν κρατεῖς, 315 ὅς δὴ νῦν κρατεῖ, μέμονεν δ' ὃ γε ἴσα θεοῖσι). Ancora più diffuso nei poemi, e indicativo per i suoi valori, è il sostantivo corradicale κράτος, che esprime sia la 'supremazia' e la 'vittoria' nella battaglia (cfr. *e.g.* *Il.* I 509, XI 319, XIII 486, XVIII 308) che la 'forza' e il 'vigore' fisico dei guerrieri (cfr. *e.g.* *Il.* VII 142, XVI 524, XX 121)⁴². È significativo che nell'accezione di 'vittoria' proprio κράτος occorre nell'*Aiace* nelle parole del protagonista in due occasioni: a proposito dei propri *exploits* vittoriosi che l'eroe dichiara disprezzati dagli Atridi in seguito al mancato riconoscimento delle armi di Achille (v. 446); e del successo in battaglia foriero di gloria che Aiace, nella risposta a Telamone in procinto di lasciare Salamina, si vanta empicamente di voler ottenere da solo, senza l'aiuto di un dio (v. 768). Proprio nelle raccomandazioni del padre all'eroe, invece, il medesimo verbo κρατέω impiegato nello stasimo indica il prevalere nella battaglia, assistito però dal favore divino (v. 765)⁴³.

Sofocle caratterizza dunque per due volte nel dramma *Aiace* attraverso l'epiteto θούριος comparabile all'attributo epico θούρος riferito in Omero esclusivamente ad Ares; e definisce nel presente luogo del primo stasimo la passata condizione di Aiace attraverso l'espressione parimenti epicizzante θουρίω / κρατοῦντ' ἐν Ἄρει, in cui la battaglia è simboleggiata dall'ipostasi di Ares secondo un uso anch'esso di ascendenza omerica⁴⁴. In entrambi i casi il colorito epico-omerico contribuisce a rimarcare il contrasto con la nuova e presente situazione dell'eroe nel

⁴² Cfr. *Lfgre*, s.v. κρατέω B 1 I e s.v. κράτος B 1 (H. W. Nordheider).

⁴³ Cfr. Stanford *ad* v. 446: «κράτος means 'victory in battle'. The basic meaning 'strength' does not occur in this play. This κράτος is the raw material from which τιμή was produced in the heroic age». Il monito di Telamone ricorda i saggi consigli di Peleo ad Achille in partenza da Ftia: Fenice li rammenta all'eroe, che sembra averli scordati, nell'*Iliade* nell'episodio dell'ambasceria (*Il.* IX 254-9: τέκνον ἐμὸν κάρτος μὲν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη / δώσουσ' αἴ κ' ἐθέλωσι, σὺ δὲ μεγαλήτορα θυμὸν / ἴσχειν ἐν στήθεσσι· φιλοφροσύνη γὰρ ἀμείνων· / ληγέμεναι δ' ἔριδος κακομηγάνου, ὄφρα σε μᾶλλον / τίωσ' Ἀργείων ἡμὲν νέοι ἢ δὲ γέροντες. / ὧς ἐπέτελλ' ὁ γέρον, σὺ δὲ λήθειαι. Il discorso di Peleo è molto simile, soprattutto in merito al fatto che sono gli dei ad elargire il κράτος, la vittoria, in battaglia; diversa è però la reazione dei due eroi: Achille si limita ad ascoltare gli ammonimenti paterni, Aiace, invece, ribatte orgogliosamente asserendo la propria autarchia, cfr. Winnington-Ingram 1980, p. 40, n. 89, e Finglass *ad loc.*

⁴⁴ Su Ares come personificazione della battaglia in Omero vd. p. 188.

dramma, oppresso dalla follia e dai pensieri del suicidio secondo i coreuti, e impotente rispetto al recupero del proprio onore macchiato indelebilmente⁴⁵.

È inoltre significativo che l'aggettivo θούριος sia impiegato da Sofocle solo nell'*Aiace*: la potenza simbolica della figura di Ares, incarnazione dello scontro dove l'*areté* dell'eroe si distingueva su tutti gli Achei, viene dunque abilmente sfruttata dal poeta, e si riverbera attraverso l'impiego di lessemi epico-omerici su quella di Aiace mettendone in luce per antitesi il *krátos* divenuto imbelles. Questa dimensione vittoriosa, infatti, è una realtà che Aiace ha perduto, e che non può che rivivere nel rimpianto dei coreuti; lo scarto è sottolineato incisivamente dagli avverbi temporali πρὶν δὴ ποτε... νῦν δ' αὖ "un tempo... ora invece" (vv. 613-5)⁴⁶:

ὄν ἐξεπέμψω πρὶν δὴ ποτε θουρίῳ
κρατοῦντ' ἐν Ἄρει· νῦν δ' αὖ φρενὸς οἰοβώ-
τας φίλοις μέγα πένθος ἠῶρηται.

615

Ciò che dunque emerge con forza è la trasformazione che la follia ha causato nell'eroe, cancellandone completamente l'*ethos* guerriero e il ruolo sociale che gli spettava all'interno della comunità. Aiace, che era stato inviato da Salamina come il campione nella battaglia, giace infatti ora inerte nella tenda (v. 610: ἔφεδρος): per i coreuti egli vive ora isolato e chiuso nel cruccio assillante dei propri pensieri suicidi (v. 614: φρενὸς οἰοβώτας), e si è tramutato (v. 615: ἠῶρηται) da figura di affidamento e protezione in fonte di grande dolore (v. 615: μέγα πένθος). Quest'ultima espressione μέγα πένθος, presenta anch'essa un'intonazione fortemente epicheggiante. Si tratta, di più, della ripresa di un nesso formulare omerico nome-epiteto. La *iunctura* si ritrova nel verso formulare ὦ πόποι, ἦ μέγα πένθος Ἀχαιῖδα γαῖαν ἰκάνει, esclamazione di intenso dolore con la quale Nestore per due volte inizia un proprio discorso: deplorando la lite insorta tra Achille e Agamennone dalle conseguenze potenzialmente esiziali per l'intero esercito greco (*Il.* I 253); e crucciandosi che nessun guerriero accolga valorosamente la sfida lanciata da Ettore di affrontarlo in duello a singolar tenzone (*Il.* VII 122). Il nesso ricorre poi in *Od.* XVII 489 Τηλέμαχος δ' ἐν μὲν κραδίῃ μέγα πένθος ἄεξε, a proposito del cruccio che avverte Telemaco alla vista del padre colpito ingiuriosamente da Antinoo; in *Il.* IV 416 μέγα πένθος Ἀχαιῶν δηιωθέντων, riferito alla pena che colpirebbe Agamennone in quanto capo della spedizione se i Greci fallissero e cadessero per mano dei Troiani; in *Il.* XVII 137-8 Ἀτρείδης δ' ἐτέρωθεν, ἀρηΐφιλος Μενέλαος / ἐστήκει, μέγα πένθος ἐνὶ στήθεσσι ἀέξων indica invece il dolore di Menelao per la morte di Patroclo, mentre ne difende il corpo nella mischia⁴⁷. La formula occorre ancora, tuttavia disgiunta, in *Od.* XI 195-6 ἔνθ' ὃ γε κεῖτ' ἀχέων, μέγα δὲ φρεσὶ πένθος ἀέξει / σὸν νόστον ποθέων, dove designa l'afflizione di Laerte che immagina il figlio ormai morto; e in *Od.* XXIV 232 γήραϊ τειρόμενον, μέγα δὲ φρεσὶ πένθος ἔχοντα, riferita nuovamente al patimento che tormenta Laerte, sia per Odisseo che per la propria vecchiaia. Come si vede dagli ultimi passi riportati, la formula μέγα πένθος indica principalmente un dolore che è connesso con la morte e con la dimensione del lutto. Ciò risulta ancora più chiaro nel caso del lemma πένθος considerato a se stante, che esprime in modo peculiare in Omero lo stato

⁴⁵ Tale antitesi è ribadita anche nella seconda antistrofe che oppone la nobile discendenza di Aiace dalla stirpe eacide alla condizione della follia, nella quale l'eroe non è più padrone di sé, ai vv. 636-9: ὃς εἷς πατρώας ἦκων γενεᾶς ἄρι- / στα πολυπόνων Ἀχαιῶν / οὐκέτι συντρόφοις / ὀργαῖς ἐμπεδος.

⁴⁶ Sullo scarto tra i due piani temporali e spaziali cfr. Heath 1987, pp. 184-5.

⁴⁷ In questo passo è coinvolto anche Aiace, cfr. Garner 1990, p. 62. Il nesso si ritrova ancora nell'epica in Hes. *Th.* 622, riferito alla pena degli Ecatonchiri confinati da Zeus sotto terra.

d'animo di chi è colpito dal cordoglio per la scomparsa di una persona cara⁴⁸. Ciò emerge in particolare in due momenti cruciali dell'*Iliade*: il dolore straziante che colpisce Achille alla notizia della morte di Patroclo nel XVIII canto del poema, dove il termine ricorre per tre volte a breve distanza (vv. 64, 73, 88), e unisce il compianto per il compagno caduto a quello che Teti dovrà provare per lo stesso Achille; la pena e il lutto di Andromaca durante le due scene di lamento della sposa per Ettore (*Il.* XXII 483, XXIV 741).

Risulta dunque evidente come attraverso la ripresa del nesso formulare omerico l'espressione φίλος μέγα πένθος ἤρρηται esprima non solo il dolore del coro per la prostrazione di Aiace, ma alluda nello stesso tempo ironicamente al suicidio che l'eroe ha più volte dichiarato nell'episodio precedente come l'unico sbocco possibile nella propria condizione⁴⁹. La dimensione del compianto veicolata dalla *iunctura* μέγα πένθος prelude inoltre alla strofe successiva, nella quale il coro, come si vedrà, immagina il lamento di Erifea attraverso una serie di lessemi parimenti epico-omerici connotanti la dimensione del *threnos*.

Si è visto come il tema della morte compaia già nella prospettiva desolata del coro afflitto dai tormenti della guerra, considerata come un misto di timore e liberazione dai mali. E come la descrizione dell'Ade ai vv. 607-8 ἔτι μέ ποτ' ἀνύσειν τὸν ἀπότηρον ἀφθελὸν Ἄϊδα sia connotata da un colorito epico che contribuisce a caratterizzarne l'ambiguità. La presenza dell'erebo ritorna con prepotenza in apertura della seconda antistrofe, questa volta, però, in relazione ad Aiace (v. 635): κρείσσων γὰρ Ἄϊδα κεύθων ὁ νοσῶν μάταν. L'espressione Ἄϊδα κεύθων trova un precedente illustre in *Il.* XXIII 243-4 καὶ τὰ μὲν ἐν χρυσῆι φιάλῃ καὶ δίπλακι δημῶ / θείομεν, εἰς ὃ κεν αὐτὸς ἐγὼν Ἄϊδι κεύθωμαι⁵⁰. Si tratta di Achille che durante i funerali di Patroclo ingiunge ai Mirmidoni di conservare le ceneri dell'amato compagno in un'urna dorata, fin quando anch'egli 'scompaia celato nell'Ade', e i resti dei due eroi potranno quindi venire ricongiunti dopo la sua morte nella medesima urna funebre. L'impiego metaforico di κεύθω in relazione alla sepoltura e alla morte è ancora raro in Omero, e diverrà frequente in tragedia; nel suo valore più comune, il verbo presenta infatti nell'*epos* il valore neutro di 'nascondere, celare', si pensi al verso formulare ὅς χ' ἕτερον μὲν κεύθη ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἴπη (*e.g.* *Il.* IX 313, *Od.* VIII 548) o ad *Od.* III 18 μῆτιν ἐνὶ στήθεσσι κέκευθε. Il passo iliadico dei funerali di Patroclo, tuttavia, non è isolato e ciò dimostra che la relazione del lemma con la morte e con l'Ade è già stabilita all'altezza dell'epica arcaica. In *Od.* III 15-6 Atena invita Telemaco a recarsi presso Nestore a Pilo ricordandogli che la sua missione è quella di raccogliere notizie

⁴⁸ Cfr. *Lfgre*, s.v. πένθος B 1 1a (H. W. Nordheider).

⁴⁹ Il nesso viene ripreso in tragedia anche da Eschilo che lo impiega (invertito) a proposito del lutto di Oreste per Agamennone nelle *Coefore* (v. 298): πατρὸς πένθος μέγα. Euripide, invece, rievoca la formula omerica nell'espressione πένθη μέγιστα (*Hipp.* 1427), nella quale si confondono i dolori di Ippolito prossimo alla morte, e il sacrificio dell'eroe che sarà riscattato nel culto del giovane a Trezene. Il lemma è attestato nell'*Aiace* solo in questo luogo del primo stasimo, e si ritrova altrove in Sofocle sempre in connessione alla morte e al lutto, cfr. *Trach.* 1112 (Eracle), *Ant.* 1249 (Emone), *OT* 94 (le morti causate dalla peste), *OT* 1225 (Giocasta), *El.* 290, 846 (Agamennone), *OC* 1708 (Edipo).

⁵⁰ Gli scoli al passo riferiscono che Aristarco leggeva κλεύθομαι, mentre un testimone papiraceo tramanda κλεύσωμαι. Gli editori hanno di norma accettato la lezione κεύθομαι della vulgata, mentre da ultimo West dichiara il luogo corrotto stampando κλεύθομαι preceduto dalla *crux desperationis*; lo stesso West 2001b, pp. 126-8 ritorna sul passo proponendo però per κλεύθομαι una nuova etimologia per cui l'espressione di Achille varrebbe «“until I myself am in submission of Ades”». Sembra tuttavia opportuno (con Richardson 1993, p. 198, *ad loc.*) mantenere il testo della vulgata, sulla base degli altri paralleli omerici, su cui vd. *infra*, e anche in virtù della ripresa sofoclea nel presente luogo dell'*Aiace* che può essere addotta a difesa della lezione tradita, cfr. anche Finglass *ad Ai.* 635. Il modello iliadico dell'espressione sofoclea è riconosciuto dalla maggior parte dei commentatori.

sul destino del padre, se la terra lo abbia “nascosto” nelle sue profondità: τοῦνεκα γὰρ καὶ πόντον ἐπέπλωσ, ὄφρα πύθῃαι / πατρός, ὅπου κύθε γαῖα καὶ ὄν τινα πότμον ἐπέσπεν. Di più, bisogna considerare il fatto che il sostantivo corradicale κεύθος, che indica proprio le cavità del sottosuolo, è già in Omero connesso con il mondo dell’oltretomba nell’emistichio formulare Ἄϊδαο δόμους (-οῖσ’) ὑπὸ κεύθεσι γαίης⁵¹: in *Il.* XXII 482-3 Andromaca si rivolge ad Ettore che andrà nei recessi dell’Ade: νῦν δὲ σὺ μὲν Ἄϊδαο δόμους ὑπὸ κεύθεσι γαίης / ἔρχεαι, αὐτὰρ ἐμὲ στυγερῶ ἐνὶ πένθει λείπεις; mentre in *Od.* XXIV 203-4 Agamennone e Odisseo colloquiano nelle profondità dell’erebo: ὣς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον / ἔσταότ’ εἰν Ἄϊδαο δόμοισ’, ὑπὸ κεύθεσι γαίης.

Per quanto concerne Sofocle, il poeta adotta il verbo κεύθω in relazione alla morte e alla sepoltura anche in altri luoghi oltre che nell’*Aiace*. In *El.* 867-70 κέκευθεν, οὔτε του τάφου ἀντιάσας / οὔτε γόων παρ’ ἡμῶν il perfetto κέκευθεν riferito ad Oreste vale “giace sepolto” e indica nelle parole di Elettra la mancata partecipazione dell’eroina alla sepoltura del fratello avvenuta lontano dalla patria e senza compianto⁵²; sempre nell’*Elettra* l’espressione τόδε κέκευθεν αὐτὸν τεῦχος (v. 1120) si riferisce all’urna che contiene le ceneri di Oreste; in *OT* 967-8 Edipo afferma che Laio θανὼν / κεύθει κάτω δὴ γῆς; in *Ant.* 911 Antigone riferisce la morte di Laio e Giocasta attraverso l’espressione μητρὸς δ’ ἐν Ἄϊδου καὶ πατρὸς κέκευθότων⁵³.

Il passo del primo stasimo dell’*Aiace* κρείσσων γὰρ Ἄϊδα κεύθων ὁ νοσῶν μάταν presenta però forse una pregnanza maggiore. Il significato dell’espressione indica non solo che il coro ritiene che per chi è vittima della pazzia sia meglio scendere nei recessi dell’Ade. In virtù dell’uso del verbo di ascendenza epica e del suo duplice valore già in Omero, infatti, la locuzione implica che Aiace deve di fatto scomparire, ‘nascondersi’ dalla vista dei mortali. Il focus, dunque, è anche sulla vergogna dell’eroe che è stata al centro di tutto il primo episodio dopo il rinsavimento di Aiace dalla pazzia. In questo senso rispetto ai passi omerici in cui il lemma è connesso con la discesa nell’Ade e con la morte, si nota uno scarto. Quando Achille in *Il.* XXIII 244 afferma εἰς ὃ κεν αὐτὸς ἐγὼν Ἄϊδι κεύθωμαι, non vuole implicare che si dovrà nascondere sotterra, ma il significato dell’espressione è neutro e indica la morte prossima dell’eroe; allo stesso modo in *Od.* III 16 πατρός, ὅπου κύθε γαῖα se la metafora del ‘celare sotterra’ è attiva, essa denota semplicemente la morte di Odisseo, senza suggerire alcun proposito intenzionale di ‘nascondersi’ da qualcosa attraverso la morte. Nel passo sofocleo, invece, il poeta sfrutta il significato frequente nell’*epos* di κεύθω con valore attivo ‘celare, nascondere’, e ciò conferisce all’espressione Ἄϊδα κεύθων una tragicità del tutto peculiare, e che appartiene al solo Aiace: ora che il riacquisto della lucidità gli ha rivelato l’insopportabile onta commessa, l’unica soluzione è quella di celarsi nelle plaghe dell’Ade. Ed è significativo che nell’episodio della *Trugrede* successivo allo stasimo Aiace dichiara di voler ‘nascondere’ la sua spada macchiata dal sangue impuro del bestiame in una fossa sotterranea (v. 658:

⁵¹ Il nesso formulare ὑπὸ κεύθεσι γαίης si ritrova in connessione con l’Ade ancora in Theogn. I 243, cfr. anche Eur. *Phaeth.* 273 Diggle (= *TrGF* V, 2 F 781, 273). Nell’*Antigone* il regno dei morti cui è destinata la protagonista è definito al v. 818 κεύθος νεκύων. Il sinonimo κευθῶν in Hes. *Th.* 158 Γαίης ἐν κευθῶνι indica i recessi nei quali Gaia nasconde i figli, mentre in Aesch. *PV* 220 Ταρτάρου μελαμβραθῆς / κευθῶν si riferisce alle profondità del Tartaro, cfr. anche l’*incipit* dell’*Ecuba* euripidea: Ἦκω νεκρῶν κευθῶνα καὶ σκότου πύλας.

⁵² Cfr. Kaibel 1896 *ad loc.*

⁵³ Per Eschilo cfr. *Sept.* 588 μάντις κέκευθῶς πολεμίας ὑπὸ χθονός, riferito ad Anfiarao; e *Pers.* 647 8 ἦ φίλος ἀνὴρ, ἦ φίλος ὄχθος / φίλα γὰρ κέκευθεν ἦθη, dove si tratta di Serse.

κρύψω τόδ' ἔγχος τοῦμόν)⁵⁴, dove sottratta alla vista degli uomini sarà conservata nelle tenebre della terra dalla notte e da Ade (vv. 659-60: γαίας ὀρύξας ἔνθα μὴ τις ὄψεται / ἀλλ' αὐτὸ νύξ Ἄιδης τε σωζόντων κάτω): il linguaggio figurato simboleggia evidentemente la volontà del suicidio da parte dell'eroe, e viene ancora sottolineato il desiderio di celarsi dallo sguardo altrui attraverso la discesa nelle profondità dell'Ade⁵⁵.

Infine, andrà sottolineato come l'interpretazione proposta dell'espressione dello stasimo consenta di cogliere anche un'ironia rispetto alla prospettiva del coro. Come dimostra l'associazione dei due participi Ἄιδα κεύθων ὁ νοσῶν μάταν, collocati in virtù del chiasmo in successione al v. 635, il ragionamento dei marinai si fonda sull'equivalenza tra follia e morte: poiché Aiace è ancora preda della *nosos* inviata dagli dei, dalla quale non c'è scampo, è meglio che l'eroe "si nasconda" nell'Ade per sempre. Ma l'equazione è errata, poiché i coreuti non hanno compreso che Aiace ha scelto il suicidio proprio perché è ritornato in sé e non può sopportare la sua nuova condizione; è infatti a causa dell'ignominia di cui egli stesso è l'origine che Aiace dovrà davvero 'celarsi' per sempre sotterra: l'impiego del nesso Ἄιδα κεύθων, grazie alla costellazione dei valori del verbo nell'*epos*, evidenzia la pregnanza e l'ironia del passo.

Il coro esprime dunque nel canto un acuto rimpianto per la dimensione guerriera e gloriosa dell'eroe, e una profonda angoscia causata dal suo comportamento abnorme, ma evita di menzionare direttamente il suicidio, che costituisce il timore più grande nei confronti di Aiace, che i coreuti non possono che augurarsi possa in qualche modo essere scongiurato. Tuttavia, l'impiego di alcune espressioni epicheggianti ben riconoscibili da parte del pubblico, quali la *iunctura* Ἄιδα κεύθων e il nesso formulare omerico μέγα πένθος, tradiscono lo scarto tra la comprensione fallace del coro e le intenzioni reali e lucide di Aiace; inducendo inoltre in questo modo gli spettatori ad aspettarsi l'annuncio ferale del suicidio dell'eroe nell'episodio successivo, che sarà invece sorprendentemente disatteso.

3. Il *planctus* di Eribea e il compianto di Ecuba

L'intera seconda strofe dello stasimo è dedicata alla madre di Aiace (vv. 622-33):

ἧ που παλαιᾶ μὲν σύντροφος ἀμέρα, λευκῶ τε γήρα μάτηρ νιν ὅταν νοσοῦν- τα φρενοβόρως ἀκούση, αἴλινον αἴλινον	625
οὐδ' οἰκτρᾶς γόον ὄρνιθος ἀηδοῦς σχίσει δῦσμορος, ἀλλ' ὄξυτόνους μὲν ᾠδᾶς θρηνήσει, χερόπληκτοι δ' ἐν στέρνοισι πεσοῦνται	630

⁵⁴ Similmente Edipo afferma di andare a 'nascondere' la propria vita nell'Ade in *OC* 1551-2 ἤδη γὰρ ἔρω τὸν τελευταῖον βίον / κρύψων παρ' Ἄιδην: anche in questo passo il nascondimento è puramente metaforico, e assume anzi una connotazione misteriosa e magico-sacrale positiva, secondo cui la tomba di Edipo avrà un effetto di protezione nei confronti di Atene. Il verbo κρύπτω presenta sovente in Sofocle il valore metaforico di 'seppellire (nascondere nella terra)', cfr. *e.g. Ant.* 25, 196; *OC* 621, 1546.

⁵⁵ Garvie *ad loc.* rileva inoltre come nelle parole di Aiace si possa anche leggere il desiderio di 'nascondere' la spada nel proprio corpo: «his body will be the sword's 'grave'».

δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας.

Il coro immagina gli effetti della notizia della follia del figlio su Eribea, e descrive con dovizia di particolari la reazione della madre. Prescindendo dalla menzione del lamento rituale del lino (v. 627: αἴλινον αἴλινον) e dal riferimento topico al canto dell'usignolo (v. 628: οἰκτρᾶς γόον ὄρνιθος ἀηδοῦς), l'interpretazione dei quali è controversa⁵⁶, la caratterizzazione e i gesti che il coro attribuisce sicuramente a Eribea sono i seguenti: il dolore incontrollato che sfocia nel *threnos* (v. 629: δῦσμορος; v. 630: θρηνήσει); il prorompere in lamenti acuti (v. 630: ὄζυτόνους ῥδάς); la *sternotypia* (vv. 631-2: χερόπληκτοι δ' / ἐν στέρνοισι πεσοῦνται); infine, l'atto di strapparsi le chiome (v. 633: πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας). L'immagine è complessivamente imponente e lo spazio di un'intera stanza conferisce ad Eribea un ruolo di primo piano nello stasimo; parimenti insistito è il dato della vecchiaia della madre, che compare nell'*incipit* in maniera quasi ridondante nella duplice coppia παλαιᾶ... ἄμερα (v. 624) e λευκῶ τε γήρα (v. 625)⁵⁷, e che ritorna in *explicit* con modulo anulare nel dato coloristico della chioma canuta πολιᾶς... χαίτας (v. 633). Quello che i coreuti si immaginano, e probabilmente inscenavano nei movimenti mimetici della danza, è un vero e proprio compianto funebre, cui non fa difetto nessuno degli elementi rituali di norma; spia d'altronde ne è l'impiego di due lemmi normativi del *planctus*: il sostantivo γόος al v. 629 e il verbo θρηνέω al v. 632, entrambi significativamente collocati al centro della strofe⁵⁸. Le due voci sono di ascendenza epica, ma è l'intero quadro che ritrae il cordoglio di Eribea che trova paralleli nell'epica, in particolare rispetto alle scene di compianto per Ettore. In due momenti dell'*Iliade* si leva il lamento per l'eroe: nel XXII canto, quando i familiari assistono dalle mura alla morte e allo strazio del cadavere di Ettore; e nel XXIV canto, allorché, al rientro della salma dell'eroe a Troia, ha invece luogo il vero e proprio compianto funebre durante le esequie⁵⁹.

Nel passo del XXII canto è Ecuba che per prima, sconvolta dalla visione del figlio ucciso e oltraggiato sotto i propri occhi, prorompe in un lamento violento, cui segue una reazione di pianto da parte di Priamo e del popolo troiano sugli spalti (vv. 405-9):

⁵⁶ La soluzione più economica, sia dal punto di vista sintattico che per il senso, sembra quella di interpretare (con Stanford, Dawe, Mazzoldi, Finglass, e già gli scolii) la negazione οὐδ' del v. 627 con valore retrospettivo rispetto al verso precedente e di mantenere il trådito ἦσει al v. 630, per cui Eribea "non intonerà né l'*ailinon* né il lamento miserevole dell'usignolo, ma in acute strida di lutto proromperà..."; per una discussione dettagliata delle differenti soluzioni testuali e interpretative proposte si rinvia alla nota *ad loc.* di Finglass, e si veda la recente messa a punto di Mambrini 2010; cfr. anche Palumbo Stracca 2004, pp. 213-5. Rispetto all'autenticità della lezione trådita ἦσει, e di conseguenza dell'interpretazione proposta, sembra cruciale anche l'impiego della medesima forma verbale al v. 851, in un passo che si riferisce parimenti al compianto di Eribea, cfr. *infra*.

⁵⁷ Dawe e Finglass accolgono l'emendazione di Schneidewin λευκά, riferito a Eribea con valore predicativo "bianca, nella vecchiaia", senz'altro economica sul piano della sintassi eliminando il doppio complemento retto da un solo aggettivo, e suggestiva anche per il senso, cfr. Dawe 1973, p. 146 e Finglass *ad loc.*

⁵⁸ Sullo *status* delle due forme di lamentazione in Omero, il γόος, che indica un lamento individuale, più spontaneo e immediato, e il θρηνος, che rappresenta il compianto ritualmente formalizzato affidato a dei cantori professionisti, vd. Alexiou 2002, pp. 11-4, 102-8 e Palmisciano 2017, pp. 13-80, cfr. anche Derderian 2001, pp. 16-35, Tsagalis 2004, pp. 2-8, e Mambrini 2010, pp. 314-5; per una panoramica antropologica sul lamento antico di area euro-mediterranea si rinvia a De Martino 1958, in particolare sul compianto nell'antica Grecia a pp. 178-213, 275-82, cfr. anche Palmisciano 2003 e Suter 2008. Vd. anche p. 193, n. 88.

⁵⁹ Per i paralleli tra le due scene vd. Richardson 1993, p. 149 e MacLeod 1982, p. 21ss.

Ἦς τοῦ μὲν κεκόνιτο κάρη ἅπαν· ἦ δέ νυ μήτηρ
τίλλε κόμην, ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔρριψε καλύπτρην
τηλόσε, κώκυσεν δὲ μάλα μέγα παῖδ' ἐσιδοῦσα·
ῶμωξεν δ' ἔλεεινὰ πατὴρ φίλος, ἀμφὶ δὲ λαοὶ
κωκυτῶ τ' εἶχοντο καὶ οἰμωγῇ κατὰ ἄστυ.

Qualche attimo dopo, mentre Priamo scioccato si è gettato a terra nello sterco e disperato grida di voler andare da Achille per recuperare il corpo di Ettore, sempre Ecuba inizia a intonare il γόος, questa volta in maniera più composta (vv. 428-30):

μήτηρ θ', ἦ μιν ἔτικτε δυσάμμορος, ἦδ' ἐγὼ αὐτός.
Ἦς ἔφατο κλαίων, ἐπὶ δὲ στενάχοντο πολῖται·
Τρωῆσιν δ' Ἐκάβη ἀδινοῦ ἐξῆρχε γόοιο·

La reazione immediata di Ecuba è violenta e si esprime nei gesti convulsi del *planctus*: lo strapparsi i capelli (v. 406: τίλλε κόμην)⁶⁰, il gettare via il velo (v. 406-7: ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔρριψε καλύπτρην / τηλόσε)⁶¹, e il prorompere in un pianto incontrollato e incessante (v. 407: κώκυσεν δὲ μάλα μέγα παῖδ' ἐσιδοῦσα). Segue poi il vero e proprio compianto rituale nella forma antifonale del responsorio tra il *leader* che guida il lamento (v. 430: ἀδινοῦ ἐξῆρχε γόοιο) e il resto dei cittadini, inaugurato da Ecuba e proseguito da Andromaca nei versi seguenti.

Per quanto concerne la scena del XXIV canto, prima che inizi all'interno del palazzo il compianto di rito sulla salma di Ettore in cui si susseguono Andromaca, Ecuba ed Elena, di nuovo un momento di dolore incontrollato viene rappresentato dal poeta. La madre e la sposa alla vista del carro che reca il corpo dell'eroe si gettano su di esso, strappandosi le chiome e abbracciando il capo di Ettore, mentre la folla dei Troiani assiste in lacrime. Gli attimi di sconvolgimento emotivo terminano solo grazie all'intervento di Priamo che conduce il carro all'interno della reggia (*Il.* XXIV 710-2):

πρῶται τὸν γ' ἄλοχός τε φίλη καὶ πότνια μήτηρ
τιλλέσθην ἐπ' ἄμαξαν εὔτροχον ἀΐξασαι
ἀπτόμεναι κεφαλῆς· κλαίων δ' ἀμφίσταθ' ὄμιλος.

La reazione scomposta di dolore di Eribea descritta nella seconda strofe del canto trova corrispondenza in quella di Ecuba ritratta nelle due scene del poema: con l'esclusione dei colpi sul petto⁶², ricorrono infatti gli stessi gesti disperati e convulsi del *planctus*⁶³. Ma è più in generale il ruolo dei due personaggi femminili che merita

⁶⁰ Il gesto violento di strapparsi i capelli in segno di disperazione è compiuto all'inizio del canto anche da Priamo (*Il.* XXII 77-8), quando si rende conto definitivamente che il tentativo di indurre Ettore a non affrontare Achille è vano, su cui vd. anche *infra*; per ulteriori paralleli tra le due scene vd. Richardson 1993, p. 149.

⁶¹ Il medesimo gesto è compiuto da Demetra in lutto in *H. Hom. Cer.* 2, 40-1, passo forse ispirato al luogo omerico, cfr. Richardson 1974 *ad loc.*

⁶² Il gesto di battersi il petto è tipicamente femminile in Omero, e si ritrova e.g. nel lamento delle schiave di Achille (*Il.* XVIII 31) e delle Oceanine (*Il.* XVIII 51) per Patroclo; sui gesti del cordoglio nei poemi vd. Gagliardi 2007, pp. 102-10, e cfr. Brügger 2009, pp. 244-5 *ad Il.* XXIV 711.

⁶³ Mambriani 2010, pp. 321-2 fa notare come la reazione di Eribea corrisponda anche ai gesti di Aiace nel momento del rinsavimento dalla follia (v. 307ss.): «i gesti più propri del rituale funebre sono dunque prova di una crisi culturale che mette in discussione integralmente le difese valoriali di Aiace e lo costringe alla ricerca di una nuova, estrema soluzione di fronte alla disgrazia» (p. 322).

forse di essere esaminato più in profondità rispetto a quanto la critica non abbia finora fatto⁶⁴. Eribea compare nel dramma per la prima volta nella *rhexis* di Tecmessa del primo episodio, che rappresenta l'esempio più evidente in Sofocle di allusione a una scena omerica, il celebre colloquio tra Ettore e Andromaca nel VI canto dell'*Iliade*⁶⁵.

Dopo le affermazioni intransigenti di Aiace sulla necessità del suicidio come unico sbocco possibile per salvare il proprio onore, Tecmessa in un discorso che è uno dei vertici drammatici dell'intera tragedia per la sensibilità nella caratterizzazione del personaggio e la sottile rimodulazione del modello iliadico, si appella agli stessi imperativi etici di Aiace, ribaltandoli; ciò che è veramente turpe per chi è di nobile indole, afferma Tecmessa, è spezzare il legame di *philia* nei confronti dei propri cari e, prima ancora di nominare se stessa ed Eurisace, richiama Aiace alla necessità di rispettare l'αἰδώς nei confronti dei due genitori che ne attendono con ansia il ritorno a casa (vv. 506-9):

ἀλλ' αἰδεσαι μὲν πατέρα τὸν σὸν ἐν λυγρῷ
γήρα προλείπων, αἰδεσαι δὲ μητέρα
πολλῶν ἐτῶν κληροῦχον, ἧ σε πολλάκις
θεοῖς ἀρᾶται ζῶντα πρὸς δόμους μολεῖν·

Il duplice imperativo αἰδεσαι, ripetuto sia nei confronti di Telamone che di Eribea nella stretta successione di due versi (vv. 506-7: αἰδεσαι μὲν πατέρα... / αἰδεσαι δὲ μητέρα) dimostra l'enfasi retorica che Tecmessa mette in atto nel tentativo di far leva sul rispetto dei legami familiari: il dato che emerge con forza è quello della vecchiaia, vista come stagione ingrata e triste della vita⁶⁶. L'età avanzata dei due genitori di Aiace è espressa attraverso due espressioni entrambe pregnanti: Telamone vive ormai ἐν λυγρῷ / γήρα “nella funesta vecchiaia” (vv. 506-7), mentre Eribea è πολλῶν ἐτῶν κληροῦχον (v. 508), ossia “possiede il lotto di una vita lunga di molti anni”. Se la seconda locuzione si rifà metaforicamente all'istituzione della cleruchia⁶⁷, la prima *iunctura* è una ripresa evidente, variata nella disposizione invertita dei due

⁶⁴ Il possibile parallelo tra la scena di Eribea nel primo stasimo della tragedia con la figura di Ecuba non è rilevato in nessun commento dell'*Aiace*. Garner 1990, p. 52 prospetta un raffronto tra il compianto di Priamo ed Ecuba per Ettore e i vv. 506ss., in cui Tecmessa ricorda ad Aiace la necessità dei vincoli familiari nei confronti dei genitori. Farmer 1998, proponendo di leggere il monologo di Ettore in *Il. XXII* 99-130 come modello della *Trugrede* di Aiace, instaura un parallelo tra i due discorsi di supplica di Priamo e di Ecuba al figlio di non affrontare Achille in *Il. XXI* 33-91 e la preghiera di Tecmessa all'eroe nel dramma che precede il monologo ingannatore.

⁶⁵ Sulla scena del colloquio tra Aiace e Tecmessa vd. Cairns 1993, pp. 232-4 e Hesk 2003, pp. 52-73.

⁶⁶ Il medesimo imperativo αἰδεσ(σ)αι è impiegato nell'*Iliade* – dove costituisce significativamente un *hapax* in questa forma verbale – proprio da Aiace, durante l'episodio dell'ambasceria ad Achille, allorché l'eroe chiede al Pelide di avere rispetto per i suoi compagni più cari, che sono venuti a chiedere il suo soccorso perché i Greci oramai rischiano il peggio (*Il. IX* 640). La ripresa sembra intenzionale, con l'intento di mettere in luce la trasformazione del carattere dell'eroe: dopo il disonore insopportabile subito, Aiace ha assunto un'inflessibilità e una chiusura totale a ogni possibilità di dialogo ancora maggiori rispetto all'atteggiamento irremovibile di Achille, che egli stesso deplorava nel poema, cfr. Hesk 2003, p. 64: «the double repetition of *aidesai* may be designed to recall the famous embassy scene... for in that scene Ajax uses the same form as Tecmessa. Thus Tecmessa ironically gives advice to an intransigent Ajax when the Iliadic Ajax has given similar advice to an intransigent Achilles».

⁶⁷ κληροῦχος è lemma prosastico, inconsueto in poesia, e qui *hapax* in Sofocle, cfr. Stanford *ad loc* e Easterling 1984, p. 4.

termini, del nesso formulare omerico γήραϊ λυγρῶ (4x *Il.*)⁶⁸. Il tema della vecchiaia, come si è visto, è particolarmente insistito anche nel primo stasimo. Si è già rilevata la ridondanza dell'apertura della strofe (vv. 624-5: ἦ που παλαιᾷ μὲν σύντροφος ἀμέρα, / λευκῶ τε γήρα μάτηρ), ma più significativa in virtù della coloritura epicheggiante risulta la *iunctura* che chiude la stanza in *Ringkomposition*: πολιᾷς ἄμυγμα χαίτας (v. 833)⁶⁹. L'aggettivo πολιός definisce a partire da Omero la canizie, ma è notevole il dato per cui gli usi dell'attributo in relazione al grigiore delle chiome si abbiano nei poemi solo in riferimento a Priamo e a Laerte⁷⁰.

Per quanto concerne il sovrano troiano, particolarmente significativo è il passo del XXII canto dell'*Iliade*, in cui Priamo tenta invano di trattenerlo dallo scontro con Achille (vv. 74-8):

ἀλλ' ὅτε δὴ πολίον τε κάρη πολίον τε γένειον
 αἰδῶ τ' αἰσχύνωσι κύνες κταμένοιο γέροντος
 τοῦτο δὴ οἴκτιστον πέλεται δειλοῖσι βροτοῖσιν.
 Ἴη ρ' ὁ γέρων, πολιὰς δ' ἄρ' ἀνὰ τρίχας ἔλκετο χερσὶ
 τίλλων ἐκ κεφαλῆς· οὐδ' Ἔκτορι θυμὸν ἐπειθε.

75

La desolazione della vecchiaia è qui espressa rispetto al contrasto con il vigore della giovinezza. Priamo rammenta a Ettore che, se morirà per mano di Achille, Troia parimenti cadrà e il vecchio padre, incapace di difendersi, giacerà oltraggiato dai cani: oltre al dato insistito della chioma e della barba canute al v. 74 ἀλλ' ὅτε δὴ πολίον τε κάρη πολίον τε γένειον, colpisce l'immagine raccapricciante delle pudenda al verso successivo. Ma l'aggettivo ricompare di nuovo nell'ultimo gesto che il padre tenta disperato nei confronti del figlio, lo strapparsi i capelli bianchi (vv. 78-9): πολιὰς δ' ἄρ' ἀνὰ τρίχας ἔλκετο χερσὶ / τίλλων ἐκ κεφαλῆς. L'attributo ricorre in riferimento alla canizie di Priamo ancora una volta durante l'ambasceria presso la tenda di Achille nel XXIV canto, ma qui il grigiore delle chiome presenta una connotazione affatto differente, e simboleggia il rispetto e la pietà di Achille nei confronti del re anziano, nel quale l'eroe ora riconosce il proprio padre Peleo (v. 516): οἰκτίρων πολίον τε κάρη πολίον τε γένειον.

Nell'ultimo canto dell'*Odissea* è invece Laerte a spargersi la cenere sul capo "canuto", allorché Odisseo, sotto mentite spoglie, lascia intendere al vecchio padre che suo figlio è ancora disperso per mare e non ne ha più avuto notizia (*Od.* XXIV 316-7): ἀμφοτέρησι δὲ χερσὶν ἐλὼν κόνιν αἰθαλόεσσαν / χεύατο κὰκ κεφαλῆς πολιῆς, ἀδινὰ στεναχίζων⁷¹. In Omero l'attributo πολιός denota dunque la vecchiaia in scene dove si

⁶⁸ La *iunctura* è attestata solo una volta nell'*Odissea*, riferita a Laerte, dove compare in caso accusativo e spezzata in *enjambement* tra due versi (*Od.* XXIV 249-50). Il nesso, oltre che nel presente luogo sofocleo, è testimoniato in tragedia soltanto in Eur. *HF* 649-50 τὸ δὲ λυγρὸν φόνιόν τε γῆ- / ρας μισῶ. Sul passo dell'*Aiace* cfr. Easterling 1984, p. 4 e Hesk 2003, p. 64.

⁶⁹ L'uso di ἄμυγμα è per così dire improprio, dal momento che il sostantivo e il verbo ἀμύσσω si riferiscono di norma in contesti di lutto al 'graffio' e al 'graffiarsi' le guance (cfr. *e.g.* *Il.* XIX 284, Eur. *Andr.* 827), ed è impiegato al posto di σπάραγμα 'strappo', con cui si designa abitualmente il gesto di strapparsi le chiome (cfr. *e.g.* Aesch. *Choe.* 24, Eur. *Andr.* 826), cfr. Kamerbeek *ad loc.*; si noterà come il lemma presenti tuttavia una particolare forza espressiva e, da solo, convogli l'idea dei due gesti tipici del cordoglio.

⁷⁰ Cfr. *Lfgre*, s.v. πολιός B 3, dove si segnala come l'aggettivo sia «sign of age, mostly pathetic» (W. Beck). In *H. Hom. Ven.* 5, 228 l'epiteto è attribuito di un altro celebre caso di vecchiaia dolente, Titono.

⁷¹ Nel finale del canto l'aggettivo designa nuovamente Laerte, questa volta insieme al vecchio Dolio, mettendo in risalto l'età avanzata dei due anziani che ciononostante si armano per affrontare i

esprime il dolore di un anziano genitore per la sorte di un figlio che si trova in una situazione di grave pericolo e la cui stessa vita è a rischio: il dato è tanto più enfatizzato nella misura in cui nei poemi si tratta di due figure paterne per eccellenza, Priamo e Laerte.

Per quanto concerne il nesso sofocleo *πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας* con cui è rappresentato il gesto di rescindersi le chiome da parte di Eribea, particolarmente vicina appare l'espressione con cui è descritto il medesimo atto di Priamo nei confronti di Ettore in *Il. XXII 78* *πολιᾶς δ' ἄρ' ἀνὰ τρίχας ἔλκετο χερσί*⁷². Rispetto al fatto che nello stasimo l'aggettivo è riferito alla madre, e non al padre, andrà tuttavia notato come nell'antistrofe successiva compaia proprio Telamone, e come la disperazione dei due genitori sia ritratta in parallelo nelle due stanze⁷³.

Il tema della vecchiaia dei genitori ritorna d'altronde anche negli altri due unici passi in cui Aiace nomina la madre nel dramma. Il primo si ha nel discorso che l'eroe rivolge al piccolo Eurisace, nel primo episodio (vv. 567-70):

κείνῳ τ' ἐμὴν ἀγγείλατ' ἐντολήν, ὅπως
τὸν παῖδα τόνδε πρὸς δόμους ἐμοῦς ἄγων
Τελαμῶνι δείξει μητρί τ', Ἐριβοία λέγω,
ὡς σφιν γένηται γηροβοσκὸς εἰσαεῖ.

570

Aiace chiede ai marinai di comunicare a Teucro le proprie volontà riguardo al figlio, una volta che egli sarà morto e non potrà prendersi più cura di lui: Teucro dovrà condurre Eurisace a Salamina, perché possa assistere Telamone e Eribea negli anni della vecchiaia (v. 570: ὡς σφιν γένηται γηροβοσκὸς εἰσαεῖ), un compito che sarà ormai impossibile assolvere per Aiace, dopo la decisione del suicidio. L'obbligo nei confronti dei propri genitori è vividamente espresso dal composto *γηροβοσκός* (*hapax* in Sofocle) che denota il debito da parte di un figlio nei confronti di chi lo ha allevato, e il dovere di prendersi cura a propria volta dei genitori nella vecchiaia. Il motivo è già omerico. Si ritrova per esempio nel lamento di Andromaca nel XXII canto dell'*Iliade*: Astianatte non sarà conforto per il padre nella vecchiaia, ora che l'eroe è morto (vv. 485-6). Ma è soprattutto rappresentato dal cruccio di Achille, consapevole che non potrà rivedere mai più Peleo e prendersi cura dell'anziano genitore (cfr. *Il. XIX 334-7, XXIV 540-1*)⁷⁴.

Il secondo luogo in cui Aiace ricorda la vecchiaia dei genitori occorre nel monologo del suicidio (vv. 846-53)⁷⁵:

parenti dei pretendenti (*Od. XXIV 498-9*: ἐν δ' ἄρα Λαέρτης Δολίος τ' ἐς τεύχε' ἔδυνον, / καὶ πολιοὶ περ ἐόντες, ἀναγκαῖοι πολέμισται).

⁷² Il lemma *χαίτη* impiegato da Sofocle per descrivere la chioma canuta di Ecuba si ritrova anch'esso in Omero a proposito dell'atto di strapparsi i capelli in *Il. X 15* *πολλὰς ἐκ κεφαλῆς προθελύμνους ἔλκετο χαίτας*: Agamennone, dopo il fallimento dell'ambasceria ad Achille, compie il gesto in segno di disperazione.

⁷³ Nel caso di Telamone, se la notizia della condizione di Aiace è parimenti fonte di disperazione, non vi è menzione del lutto, ma la prospettiva è tutta incentrata sulla nobiltà della stirpe degli Eacidi, con cui si enfatizza per contrasto la miseria e l'ignominia dell'eroe.

⁷⁴ Cfr. Richardson 1993, p. 333 (*ad Il. XXIV 540*): «in Greek society to not take care for one's parents in old age has always been regarded as one of the worst fault. Here it is even worse for Achilles, since he is not only unable to look after Peleus, but he is forced to waste his life at Troy, giving trouble to Priam and his children». Il motivo è tipico anche in tragedia, oltre al presente luogo dell'*Aiace* cfr. Eur. *Med.* 1033, *Alc.* 663., *Ba.* 1306ss.

⁷⁵ Sulla relazione tra questo passo e l'appello di Tecmessa alla pietà filiale nei confronti dei genitori ai vv. 506-9 vd. Blundell 1989, pp. 76-7.

Ἥλιε, πατρώαν τὴν ἐμὴν ὅταν χθόνα
 ἴδης, ἐπισχῶν χρυσόνωτον ἠνίαν
 ἄγγελον ἄτας τὰς ἐμὰς μόρον τ' ἐμὸν
 γέροντι πατρὶ τῇ τε δυστήνῳ τροφῷ.
 ἧ που τάλαινα, τήνδ' ὅταν κλύη φάτιν,
 ἧσει μέγαν κωκυτὸν ἐν πάσῃ πόλει.
 ἀλλ' οὐδὲν ἔργον ταῦτα θρηνεῖσθαι μάτην·
 ἀλλ' ἀρκτέον τὸ πρᾶγμα σὺν τάχει τινί.

850

L'eroe rivolge ad Helios la preghiera delicata e commossa di fermare il suo carro presso Salamina e annunciare ai genitori la propria sventura e la propria morte. Anche qui il dato della vecchiaia è presente nella menzione del “padre anziano” (v. 848: γέροντι πατρὶ), mentre Aiace immagina come Eribea, definita “infelice nutrice” (v. 848: δυστήνῳ τροφῷ), alla notizia del suicidio, scoppierà in un pianto disperato che si diffonderà per tutta la città (v. 851): ἧσει μέγαν κωκυτὸν ἐν πάσῃ πόλει. L'eroe, tuttavia, ormai fermo più che mai nella propria risoluzione, abbandona i lamenti vani (v. 852: θρηνεῖσθαι μάτην) e si affretta a compiere quanto è necessario che accada⁷⁶. In queste parole del monologo conclusivo di Aiace Sofocle riprende il motivo del compianto di Eribea, in forma succinta rispetto al primo stasimo dove, come si è visto, esso è descritto in maniera elaborata. Colpisce però, anche qui, la ripresa di moduli epici in relazione ad Ecuba. L'espressione ἧσει μέγαν κωκυτὸν corrisponde, attraverso precisi richiami verbali, alla reazione della regina troiana alla vista del corpo di Ettore trascinato da Achille in *Il. XXII* 407: κώκυσεν δὲ μάλα μέγα παῖδ' ἐσιδοῦσα. E il motivo del diffondersi del lamento per la città, come si è visto, parimenti seguiva immediatamente nella medesima scena iliadica (*Il. XXII* 408-9)⁷⁷: ὄμωξεν δ' ἐλεεινὰ πατὴρ φίλος, ἀμφὶ δὲ λαοὶ / κωκυτῷ τ' εἶχοντο καὶ οἰμωγῇ κατὰ ἄστν⁷⁸.

Finora ci si è limitati a un esame dei luoghi iliadici che sembrano poter essere considerati per varie ragioni esemplari rispetto alla caratterizzazione di Eribea nel dramma, soprattutto in riferimento al modello di Ecuba. Ma il tema stesso della ‘trista’ vecchiaia e soprattutto del dolore dei genitori anziani per un figlio morto in battaglia, lontano dalla patria e quindi per sempre privato della possibilità del compianto dei propri cari, rappresenta di per sé un motivo di primo piano nell'*Iliade*. Per non

⁷⁶ Il passo presenta vari riecheggiamenti del primo stasimo, come ha notato Di Benedetto 1983, pp. 48-9: v. 622 ἧ που παλαιᾶ ~ v. 850 ἧ που τάλαινα; vv. 625ss. ὅταν... ἀκούσῃ ~ v. 850 ὅταν κλύη; e il medesimo verbo ἧσει ai vv. 630 ~ 851, cfr. anche Jebb *ad loc.*

⁷⁷ La coloritura epica dell'espressione è riconosciuta da Jebb *ad loc.*, il quale però pensa alla scena del XXIV canto in cui Cassandra scoppia in gemiti alla vista di Ettore condotto in città da Priamo: «this is Homeric: Sophocles is thinking of the lamentation of Hector, begun by Cassandra: *Il. XXIV* 703 κώκυσέν τ' ἄρ' ἔπειτα γέγωνέ τε πᾶν κατὰ ἄστν»; sarà più opportuno tuttavia riferire il parallelo ad Ecuba, sulla scorta dei molteplici raffronti individuati, ma i due passi costituiscono senz'altro nel complesso il modello del verso sofocleo, cfr. anche Kamerbeek *ad loc.* e Garner 1990, pp. 53-4. Nel monologo di Aiace, inoltre, la stessa figura di Helios quale messaggero è di ascendenza omerica, cfr. *Od. VIII* 270-1; mentre l'espressione al v. 847 χρυσόνωτον ἠνίαν con cui sono definite le briglie dorate del carro del sole è un evidente rielaborazione dell'epiteto omerico χρυσήνιος, cfr. Jebb e Stanford *ad loc.*

⁷⁸ Si noti la figura etimologica κώκυσεν / κωκυτῷ, con ripresa tra verbo e sostantivo nell'*incipit* dei versi che lega il pianto di Ecuba a quello della comunità. Il verbo κωκύω è usato esclusivamente in relazione al lamento femminile sia in Omero che in tragedia, e «refers to the immediate and instinctive expression of grief» (de Jong 2012, p. 166), cfr. anche LSJ⁹, s.v. e Richardson 1993, p. 150.

scegliere che un esempio tra i più significativi per l'elaborata qualità dell'immagine si potrà ricordare il passo di *Il.* V 152-8⁷⁹:

βῆ δὲ μετὰ Ξάνθόν τε Θόωνά τε Φαίνοπος υἷε
ἄμφω τηλυγέτω· ὃ δὲ τείρετο γήραϊ λυγρῶ,
υἶὸν δ' οὐ τέκετ' ἄλλον ἐπὶ κτεάτεσσι λιπέσθαι.
ἔνθ' ὃ γε τοὺς ἐνάριζε, φίλον δ' ἐξαίνυτο θυμὸν
ἄμφοτέρω, πατέρι δὲ γόον καὶ κήδεα λυγρὰ
λεῖπ', ἐπεὶ οὐ ζῶοντε μάχης ἐκνοστήσαντε
δέξατο· χηρωσταὶ δὲ διὰ κτῆσιν δατέοντο.

155

Durante la propria *aristia* Diomede uccide Xanto e Toone, i due figli di Fenope: il poeta dell'*Iliade* concentra la sua attenzione sul padre, oppresso dall'amara vecchiaia (v. 153: ὃ δὲ τείρετο γήραϊ λυγρῶ), il quale non vedrà mai più i propri figli ritornare in patria vivi (vv. 157-8: ἐπεὶ οὐ ζῶοντε μάχης ἐκνοστήσαντε / δέξατο), e a cui Diomede ha lasciato in eredità solo le lacrime del pianto e un lutto amaro (v. 156: πατέρι δὲ γόον καὶ κήδεα λυγρὰ)⁸⁰. Significativa nel passo del cordoglio di Fenope è la presenza della *iunctura* formulare γήραϊ λυγρῶ (v. 153) che, come si è visto, è ripresa da Sofocle proprio per designare la vecchiaia di Telamone nello stasimo ai vv. 506-7 ἐν λυγρῶ / γήρα. Ma vi è un'altra figura che simboleggia in Omero il dolore di un genitore a cui è tolta la possibilità di rivedere il figlio, e che parimenti è oppresso dalla vecchiaia: Peleo. Achille a più riprese esprime il proprio tormento per non poter assolvere agli obblighi filiali nei confronti del padre, che potrebbe avere bisogno della sua protezione e che viene immaginato dall'eroe ormai sfiduciato, nella sola attesa che gli giunga la notizia che suo figlio è morto, cfr. *e.g.* *Il.* XIX 335-7 ἢ που τυτθὸν ἔτι ζῶοντ' ἀκάχησθαι / γήραϊ τε συγερῶ καὶ ἐμὴν ποτιδέγμενον αἰεὶ / λυγρὴν ἀγγελίην, ὄτ' ἀποφθιμένοιο πύθηται⁸¹.

La situazione del genitore colpito da un lutto per un figlio morto in guerra, universalizzata nell'*Iliade*, è la medesima nella quale vengono rappresentati Telamone ed Eribea nell'*Aiace*. Vi è dunque una costellazione di motivi di ascendenza epica, corroborati da puntuali riprese lessicali⁸², che gravitano nella seconda strofe dello

⁷⁹ Cfr. anche *Il.* XI 328, 814ss., XVII 300, V 59, 152. Rispetto agli episodi iliadici dei compianti per Ettore, appare d'altronde significativo come proprio Priamo, sia nel XXII (vv. 422-8) che nel XXIV (vv. 255-8) canto – con una simmetria che non sembra casuale – lamenta la sorte degli altri suoi figli uccisi da Achille.

⁸⁰ Cfr. Mirto 1997, p. 933: «il dolore del padre è qui il fuoco dell'attenzione: il suo lutto, l'angoscia per non poterli riabbracciare di ritorno dalla guerra, la dispersione dei suoi beni, divisi tra i parenti, tutto riconducibile all'impresa di Diomede; come sempre non si perde di vista quanto sia oneroso per i vinti il costo del valore del vincitore»; e sulla figura del genitore in lutto in Omero si veda la fine analisi di Griffin 1980, pp. 122-7.

⁸¹ Vd. anche *Il.* XIX 321-5, XXIV 486-92, 538-42, *Od.* XI 594-503, e cfr. Crotty 1994, pp. 39-40, e Coray 2009 *ad Il.* XIX 326-337, pp. 148, 152-3.

⁸² Anche l'aggettivo δυσμορος con cui è definita Eribea al v. 629 dello stasimo, benché lemma frequente in tragedia, presenta una risonanza epica particolare, forse voluta da parte del poeta. Nel XXII canto dell'*Iliade* è riferito a Priamo (v. 60), proprio nel discorso già menzionato in cui il re di Troia tenta di dissuadere Ettore dallo scontro con Achille (e dove compare nuovamente il motivo della vecchiaia): πρὸς δ' ἐμὲ τὸν δύστηνον ἔτι φρονέοντ' ἐλέησον / δυσμορον, ὃν ῥα πατὴρ Κρονίδης ἐπὶ γήραος οὐδῶ / αἴση ἐν ἀργαλέῃ φθίσει κακὰ πόλλ' ἐπιδόντα (*Il.* XXII 59-61). Ma ancor più significativo è che il sinonimo δυσάμορος, che rappresenta una voce esclusivamente epica mai testimoniata in tragedia, sia attestato nello stesso canto nel lamento di Priamo proprio in riferimento ad Ecuba (*Il.* XXII 428): μήτηρ θ', ἢ μιν ἔτικτε δυσάμορος, ἠδ' ἐγὼ αὐτός. L'aggettivo è impiegato anche da Andromaca in riferimento a se stessa e ad Ettore come genitori sventurati di Astianatte nell'emistichio formulare ὄν τέκομεν σύ τ' ἐγὼ τε δυσάμοροι (*Il.* XXIV 485, 727).

stasimo, e che si ritrovano anche negli altri passi in cui i genitori di Aiace sono menzionati nel dramma; essi vanno dal motivo della vecchiaia impotente e dolorosa travolta dal lutto per un figlio, al tema della reazione impulsiva del *planctus* della madre, e più in generale del lamento dei familiari e del cordoglio funebre rituale. Per quanto concerne in particolare Eribea, anche la scena del colloquio di Aiace con Tecmessa, che vede l'eroe assimilato ad Ettore, permetterebbe di postulare da sola un'equazione simile tra la figura della madre di Aiace ed Ecuba. Il complesso di motivi epici che si è delineato conferma però la legittimità di questa lettura interpretativa. Il parallelo tra le due madri si riverbera d'altronde sulla figura stessa di Aiace, e corrobora la relazione intertestuale tra l'eroe e Ettore, che Sofocle ha voluto istituire e che rappresenta un filo rosso lungo l'arco della tragedia⁸³.

L'equazione stabilitasi, tuttavia, non è da leggere come un semplice recupero della figura della madre in lutto, quale appare nell'Ecuba dell'*Iliade*, ma come nel caso del parallelo tra i due sposi troiani rispetto alla coppia di Aiace e Tecmessa, le differenze appaiono significative e contribuiscono a illuminare aspetti del carattere dei singoli personaggi. Se Ecuba, infatti, assiste di persona alla morte del figlio e il suo dolore potrà trovare sbocco nel rito funebre, Eribea è invece privata del conforto di piangere sul corpo di Aiace, che verrà sepolto nella Troade e non farà mai ritorno in patria. Alla madre non resta che il trauma della notizia e lo sfogo di un *planctus* scomposto, quale è dipinto vividamente nella seconda strofe del primo stasimo. Inoltre, se questo compianto funebre in assenza del corpo dell'eroe corrisponde al motivo iliadico del lutto dei genitori in patria, lontani dal figlio morto in guerra, nel caso di Aiace ciò avviene a causa di una morte autoinflitta attraverso il suicidio e non per mano di un nemico sul campo di battaglia. Questa situazione si attaglia al destino di Aiace, il cui senso dell'onore personalistico ha stravolto ogni possibilità che l'eroe si attenga al rispetto di quei legami familiari invocati invano da Tecmessa nel suo appello all'eroe. Ma vi è un'altra differenza fondamentale che intercorre tra il lamento di Eribea e il modello del compianto per Ettore. Il *threnos* della madre è di fatto paradossale poiché viene descritto mentre Aiace è ancora in vita: nello stasimo, infatti, non è la morte dell'eroe ad essere al centro del canto ma la sua pazzia. In questo senso allo svuotamento di significato dei valori dell'αἰδώς nei confronti dei propri *philoï*, e alla soluzione eccezionale del suicidio, l'unica percorribile per l'eroe, può corrispondere solo il *planctus* irrelato di Eribea⁸⁴, un lamento funebre su Aiace ancora

⁸³ Sul rapporto tra Ettore e Aiace, soprattutto in riferimento alla relazione intertestuale fra l'incontro alle porte Scee tra il principe troiano, Andromaca e Astianatte e la ripresa sofoclea nella scena con Tecmessa e Eurisace, vd. Perrotta 1935, pp. 144-8, Brown 1965, Bernard-Moulin 1966, pp. 105-11, Di Benedetto 1983, pp. 72-6, Gould 1983, pp. 166-7, Easterling 1984, Kirkwood 1965, Heath 1987, pp. 181-4, Poe 1987, pp. 45-9, Garner 1990, pp. 51-4, Reinhardt 1989, pp. 32-4, Zimmermann 2002, Hesk 2003, pp. 57-73, Alaux 2007, pp. 67-70, Schein 2012, pp. 429-31, Taplin 2015, pp. 78-9, e cfr. anche Goldhill 1986, pp. 160-1.

⁸⁴ La natura irrituale del *planctus* parossistico di Eribea, rispetto ai moduli costituiti del θρήνος e del γόος è sottolineata con forza da Mambrini 2010, il quale si rifà agli studi antropologici di De Martino sul lamento funebre, cfr. p. 322: «il carattere di '*planctus* irrelato' nella reazione di Eribea, naturalmente, assume un senso grazie all'aspetto più macroscopico di irritualità che lo contraddistingue: il fatto che la madre di Aiace non sta piangendo una morte vera e propria. La pazzia dell'eroe è infatti assimilata alla morte, essa è anzi peggiore della morte e proprio per questo il Coro può evocare l'orizzonte del *planctus*». Il motivo del compianto nei confronti di una persona in vita si ritrova già nell'*Iliade*. Nel VI canto Andromaca leva insieme alle ancelle un γόος su Ettore ancora vivo mentre l'eroe fa ritorno in battaglia (vv. 500-2: αἶ μὲν ἔτι ζωὸν γόον Ἐκτορα ὃ ἐνὶ οἴκῳ / οὐ γὰρ μιν ἔτ' ἔφαντο ὑπὸ τροπὸν ἐκ πολέμοιο / ἵξεσθαι προφυγόντα μένος καὶ χεῖρας Ἀχαιῶν): il procedimento poetico del poeta dell'*Iliade* esprime con forte patetismo la paura e il tragico presentimento di Andromaca che lo sposo cadrà in battaglia per mano degli Achei, prefigurando gli eventi conclusivi del poema nei canti XXII e XXIV allorché l'eroe sarà ucciso da Achille e avranno luogo i lamenti funebri in suo onore, e

vivo: la causa è da rintracciare nel destino aberrante ed esclusivo del protagonista stravolto dal disonore.

proiettando fin da ora su Ettore un'ombra di morte che lo accompagnerà per tutto il corso dell'*Iliade*. Similmente, nel poema anche Teti, insieme alle Nereidi, intona un compianto sul figlio (*Il.* XVIII 50-64, XXIV 83-6): in questo caso il lamento simboleggia il fato di Achille, votato dal destino a una breve esistenza, e la decisione dell'eroe di scegliere la vendetta a prezzo della stessa vita. D'altronde la morte incombe anche su Achille lungo tutto l'arco del poema, e l'eroe ne è consapevole, come Teti, a partire dal I canto (vv. 352, 415-8). Nel caso di Ettore e Achille nell'*Iliade* il modulo del lamento prematuro conferisce *pathos* e rilievo a un evento che sia Andromaca che Teti si aspettano come prossimo e inevitabile. La situazione di Aiace è differente, e il compianto di Eribea mentre l'eroe è ancora in vita sottolinea invece una condizione anomala, la follia, e prelude nel contempo all'esito della morte, che però è del tutto inaspettata, oltre che eccezionale per il fatto che Aiace sceglie di darsela da sé, attraverso il suicidio. Sul motivo del compianto *ante mortem* in Omero, che non è limitato alle due figure di Ettore e Achille, vd. Kelly 2012 e cfr. anche Stoevesandt 2008 *ad Il.* VI 497-502, entrambi con bibliografia ulteriore.

I 3. *Aiace*: secondo stasimo

Introduzione e analisi del canto

Il secondo stasimo si compone di un'unica coppia strofica, e rappresenta uno tra gli stasimi che la critica sofoclea tradizionalmente designa come 'iporchematici', nei quali il massimo dell'euforia prelude alla catastrofe imminente¹. Il canto è strettamente collegato al precedente secondo episodio, la *Trugrede* di Aiace, e ne costituisce di fatto la risposta emotiva da parte del coro². I coreuti credono che Aiace finalmente sia completamente rinsavito, abbia abbandonato il proposito di suicidarsi, e si sia incamminato verso la riva del mare per purificarsi dalla follia e dalla strage del bestiame e compiere dei riti per propiziarsi gli dei. La prima strofe è fortemente autoreferenziale: i marinai salaminii sono colti da un'euforia estatica che li spinge a librarsi in una danza esultante, un vero e proprio "volo di gioia" (v. 693: περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν), a guidare la quale è invocato lo stesso Pan "che guida i cori di danza tra gli dei" (v. 698: θεῶν χοροποιὶ ἄναξ); il dio dovrà lasciare le balze nevose del Cillene, e manifestarsi nella Troade, suscitando nel coro movenze orchestriche della Misia e di Creta, poiché i coreuti ora bramano soltanto abbandonarsi alla danza (v. 701: νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι). La strofe si chiude con una seconda epifania divina: anche Apollo è invitato da Delo ad attraversare le acque del mare Icaro per raggiungere il coro e unirsi alle sue celebrazioni "con volere sempre benigno" (v. 705: ἐμοὶ ξυνεῖη διὰ παντὸς εὐφρων).

L'antistrofe sposta il focus dal coro al protagonista: l'angoscia e il dolore sono svaniti finalmente, e un nuovo raggio di luce propizio, impetrato dallo stesso Zeus, può illuminare le navi dell'accampamento acheo ora che Aiace è nuovamente tornato in sé obliando i suoi mali (v. 710-1: ὅτ' Αἴας / λαθίπνονος πάλιν) e si appresta a onorare gli dei con rinnovata e veneranda pietà. Il canto si conclude con una riflessione dei coreuti sulla forza incontrastabile del tempo: anche ciò che mai più ci si aspetterebbe è possibile se perfino l'indole inflessibile di Aiace ha ceduto e l'eroe ha mutato il suo animo (v. 716-7: Αἴας μετανεγνώσθη / θυμῶν), rinunciando al terribile astio contro gli Atridi.

Lo stasimo presenta nella prima strofe stilemi propri dell'inno cletico: *Anrede* al dio, «*Du-Stil*», serie di *epitheta ornantia* culturali, menzione delle precise località geografiche patrocinate dalla divinità, richiesta epifanica, autoreferenzialità rispetto all'*hic et nunc* della *performance*. La scelta di invocare Pan è dovuta al legame tradizionale del dio con la danza, che rappresenta d'altronde l'elemento distintivo dello stesso genere iporchematico, caratterizzato da una mimesi orchestrale particolarmente

¹ Sugli 'iporchemi' sofoclei vd. i riferimenti a proposito del terzo stasimo dell'*Edipo Re*, a p. 265, n. 1. Sullo stasimo in generale vd. Lehnus 1979, pp. 49-52, 95-7, Valle Lucero 1979, pp. 82-3, Winnington-Ingram 1980, pp. 38-9, Burton 1980, pp. 26-31, Gardiner 1987, pp. 66-7, Heath 1987, p. 190, Hesk 2003, pp. 95-6, Rodighiero 2012, pp. 19-60, Rodighiero 2018, pp. 155-61.

² Il passaggio dal recitato del secondo episodio al canto è inoltre modulato attraverso un 'legato' metrico-ritmico: dai trimetri si passa, infatti, all'*incipit* del corale che vede un trimetro giambico lirico (v. 693: ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν), seguito a sua volta dalla serie di interiezioni *iō iō Πᾶν Πᾶν* al successivo v. 694, in metro ancora giambico ma sincopato, prima che inizi al v. 695 una sequenza gliconica, cfr. Burton 1980, p. 27 e Rodighiero 2012, p. 21, il quale riconosce inoltre «una sorta di 'doppio inizio', o di 'falsa partenza', con l'inno vero e proprio che ha origine dall'invocazione a Pan, e il trimetro giambico che apre lo stasimo con una legittimazione affatto inferiore rispetto a quanto segue» (*ibid.*, p. 24); l'ipotesi che il trimetro iniziale sia musicalmente 'staccato' rispetto all'inizio effettivo del canto/inno nella *performance* è ripresa in Rodighiero 2018, pp. 157-61.

accentuata³. Apollo, il quale pure è connesso alla musica e alla danza, sembra però invocato nella sua veste di divinità apotropaica e purificatrice, con la funzione di propiziare la compiuta liberazione dalla follia e la ritrovata serenità di Aiace⁴. L'antistrofe ha carattere maggiormente riflessivo, e meno autoreferenziale rispetto alla *performance* corale, ma è fortemente legata alla strofe grazie alla simmetria delle invocazioni a Pan e a Zeus, poste in responsione e isometriche: vv. 694-5 *ἰὼ ἰὼ Πᾶν Πᾶν*, / *ῶ Πᾶν Πᾶν* ~ vv. 707-8 *ἰὼ ἰώ, νῦν αὔ, / νῦν, ῶ Ζεῦ*; essa è inoltre connessa con l'episodio precedente attraverso la ripresa di alcuni motivi centrali nel monologo dell'inganno di Aiace, *in primis* la meditazione sulla forza inarrestabile del tempo nel flusso continuo del mutare degli eventi, in particolare la possibilità che anche gli avvenimenti più inattesi trovino del tutto inaspettatamente compimento (vv. 646-9).

Ciò che caratterizza lo stasimo è una forte ironia tragica. Quanto il coro afferma riguardo al cambiamento d'animo di Aiace è infatti paradossalmente vero nella misura in cui l'eroe davvero *cesserà* dalla contesa contro gli Atridi: non perché si riconcilierà con essi, ma in virtù della morte che egli si infliggerà⁵. E parimenti ironico è il fatto che il coro reputi assolutamente inaspettato il mutamento di disposizione di Aiace (vv. 715-6: *κοῦδὲν ἀναύδητον φατίξαι* / *ἄν, εὔτέ γ' ἐξ ἀέλπτων*): esso non è mai avvenuto in realtà, mentre la vera notizia inaspettata sarà quella recata dal messo non appena il canto avrà avuto termine, dopo la quale i coreuti dovranno riconoscere di essere stati preda di una amara e beffarda illusione⁶.

Il corale si pone in netta antitesi rispetto al primo stasimo, dove dominava il lamento per la situazione disperata in cui Aiace versava dopo la strage del bestiame, e la tonalità prevalente era quella funebre del compianto⁷. La gioia che pervade il canto è tuttavia un mero abbaglio del coro, ed è destinata a dissolversi immediatamente con l'arrivo del messaggero all'inizio del terzo episodio che reca la profezia di Calcante in

³ Cfr. e.g. Aesch. *Pers.* 448-9 ὁ φιλόχορος Πᾶν e Pind. fr. *99 S.-M. τὸν Πᾶνα χορευτὴν τελεώτατον θεῶν ὄντα, su cui vd. Lehnus 1979, pp. 189-204. Sulle molteplici valenze e differenti interpretazioni, oltre che sul problema testuale, dei Μῦσια Κνώσι' ὀρχήματ' dei vv. 699-700 si veda l'ampia analisi di Rodighiero 2012, pp. 29-43, cui si rinvia anche più in generale per una disamina degli elementi cultuali di genere innodico e iporchematico che caratterizzano lo stasimo.

⁴ Sui vv. 654-9 della *Trugrede*, in cui Aiace dice di voler andare a purificarsi presso la riva del mare, vd. Brillante 2012-2013, il quale, anche sulla scorta dell'episodio dei riti di purificazione dalla peste inviata da Apollo in *Iliade* I 312-17, argomenta che l'eroe si vuole purificare non tanto dalla strage del bestiame quanto dalla follia procurata da Atena.

⁵ Cfr. Hesk 2003, p. 95: «this language directly echoes that of Ajax (646-8). But at the same time as such echoing underlines the fact that they have swallowed Ajax's surface meanings, our worry that he will kill himself means that they are more right than they realize when they predict an end to Ajax's dispute with the Atreids».

⁶ Cfr. Heath 1987, p. 190: «the irony is particularly sharp when, echoing the first lines of Ajax's speech, they speak of the inescapable cycle of change that always defeat human expectation: an apt preparation for their disillusionment». Rodighiero 2012, p. 40, rintraccia un livello di ulteriore ironia tragica anche nelle stesse coreografie misie, generalmente caratterizzate da una *Stimmung* di lamentazione funebre, con rinvio anche al lungo *kommós* nell'esodo dei *Persiani*: «certamente azzardato, ancorché forse non del tutto implausibile, è supporre che nel passo sofocleo l'evocazione di danze misie costituisca un segnale sufficiente per far risaltare la contraddizione: l'intonazione di canti di gioia immotivata e ingannevole sarebbe contrastata – ad anticipare ambigualmente l'errore del coro e il suicidio – da coreografie e gesti che rievocano, in uno dei due nomi che le definisce, un lamento di Misia dall'accento trenodico».

⁷ Cfr. Finglass *ad loc.* e Heath 1987, p. 190. Burton 1980, p. 33 mette bene in luce il potenziale drammatico della rapida sequenza che vede intervallarsi a brevissima distanza primo stasimo - *Trugrede* - secondo stasimo: «the two songs together, separated by a single speech of forty-seven lines, are a striking example of Sophocles' use of song to awake contrasting emotions within a brief period of time», cfr. anche Taplin 1978, p. 128.

merito all'ira di Atena e al pericolo che incombe su Aiace se l'eroe abbandonerà la propria tenda.

Nella sua brevità e nel ritmo leggero e rapido dei metri eolici, in particolare dei gliconei che costellano il canto, lo stasimo rappresenta uno degli esempi più acuti ed efficaci di ironia tragica nel teatro sofocleo. Ma la danza lieve che libra in volo i coreuti e a cui sono invitati anche gli dei è fatale si tramuti in un'altra – tutt'altro che festante – turbolenta sequenza di movimenti: la corsa affannosa e disperata alla ricerca di Aiace, che terminerà, tuttavia, con uno scacco irreversibile, il ritrovamento del cadavere dell'eroe.

Da un punto di vista metrico lo stasimo si compone di *cola* eolo-coriambici intramezzati a *cola* giambici⁸.

⁸ Se la natura esclusivamente giambo-coriambica dello stasimo appare sicura, la colometria presenta molteplici problemi: si rinvia alla nota metrica *ad loc.* di Finglass e a Pohlsander 1964, pp. 17-9 per un'analisi puntuale e bibliografia. Sulle numerose risposdenze metrico-verbali interne tra strofe e antistrofe vd. Rodighiero 2012, pp. 55-6.

Prospetto degli omerismi del secondo stasimo dell'*Aiace*

ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν.	στρ.
ἰὼ ἰὼ Πᾶν Πᾶν, ὦ Πᾶν Πᾶν ἀλίπλαγκτε, Κυλ- λανίας χιονοκτύπου	695
πετραίας ἀπὸ δειράδος φάνηθ', ὦ θεῶν χοροποί' ἄναξ, ὅπως μοι Μύσια Κνώσι' ὀρ- χήματ' αὐτοδαῆ ξυνὸν ἰάψης.	700
νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι. Ἴκαρίων δ' ὑπὲρ ἴπελαγέων† μολῶν ἄναξ Ἀπόλλων ὁ Δάλιος εὐγνωστος ἐμοὶ ξυνεῖη διὰ παντὸς εὐφρων.	705
ἔλυσεν <u>αἰνὸν ἄγος</u> ἀπ' ὀμμάτων Ἴαρης.	ἀντ.
ἰὼ ἰὼ, νῦν αὖ, νῦν, ὦ Ζεῦ, πάρα λευκὸν εὐ- άμερον πελάσαι φάος θοᾶν ὠκυάλων νεῶν , ὅτ' Αἴας	710
λαθίπονος πάλιν, θεῶν δ' αὖ πάνθυτα θέσμι' ἐξ- ήνυσ' εὐνομία σέβων μεγίστα. πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει· κοῦδὲν ἀναύδητον φατίξαιμ' ἄν, εὐτέ γ' ἐξ ἀέλπτων Αἴας μετανεγνώσθη θυμῶν τ' Ἀτρείδαις μεγάλων τε νεικέων.	715

Legenda:

-**voci in grassetto**: omerismi a livello lessicale.

-**voci in grassetto e sottolineate**: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-**voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

1. Un ‘brivido’ di gioia

Lo stasimo principia all’insegna di uno ‘scuotimento emotivo’ che attraversa i coreuti innalzandoli in un vero e proprio volo di giubilo, che dobbiamo immaginare non solo metaforico ma concretamente espresso nell’accompagnamento dei gesti attraverso la mimesi orchestrale (v. 693): ἔφριξ’ ἔρωτι, περιχαρῆς δ’ ἀνεπτάμαν. A conferire il tono entusiastico e festante dell’*incipit* non sono però i verbi che descrivono le due azioni (ἔφριξ’... ἀνεπτάμαν) ma il sostantivo e l’aggettivo che li accompagnano, collocati attraverso il chiasmo significativamente in sequenza e nel nucleo centrale del verso: ἔρωτι, περιχαρῆς⁹. Le due voci verbali, anzi, presentano una connotazione di fatto problematica, dal momento che, come è stato rilevato¹⁰, veicolano abitualmente in Sofocle sensazioni di ansia e di paura. Per quanto concerne φρίσσω, in *El.* 1408 ἤκουσ’ ἀνήκουστα δύστανος, ὥστε φριῖσαι, la corifea rabbrivisce all’udire le urla di Clitennestra dall’ingresso della reggia in procinto di essere colpita a morte da Oreste; in *Ant.* 997 τί δ’ ἔστιν; ὡς ἐγὼ τὸ σὸν φρίσσω στόμα è Creonte ad avvertire un brivido di fronte alle parole di Tiresia che si accinge a rivelare il presagio sinistro dei rituali sacrificali guastati a causa del cadavere di Polinice; nelle *Trachinie*, infine, è ancora il coro a inorridire allo spettacolo di Eracle condotto in scena in preda ai tormenti della νόσος che si è impossessata del suo corpo (vv. 1044-5): κλύουσ’ ἔφριξα τάσδε συμφοράς, φίλαι, / ἄνακτος, οἷαις οἶος ὢν ἐλαύνεται¹¹. La connotazione disforica del verbo nei tre passi è evidente e l’impiego del nesso ἔφριξ’ ἔρωτι nell’*Aiace* si pone dunque isolato e in contraddizione rispetto all’uso sofocleo del verbo. Considerazioni simili valgono anche per ἀναπέτομαι¹²: oltre che nel presente passo dell’*Aiace*, il verbo è testimoniato in Sofocle soltanto in *Ant.* 1307-8 αἰᾶ αἰᾶ, / ἀνέπταν φόβῳ, passo nel quale Creonte esprime la violenza del terrore che lo sconvolge alla scoperta del suicidio di Euridice, dopo quello di Emone¹³.

Per quanto riguarda in particolare φρίσσω, anche gli usi epici del verbo, di norma non rilevati nei commenti, si prestano ad analoghe riflessioni. Se il valore originario del lemma è senz’altro quello del ‘rizzarsi’ dei peli, da cui quindi la sensazione di formicolio o di brividi, gli impieghi sono distinti nell’*epos* a seconda del referente. Nel caso di animali il verbo presenta il significato proprio e indica il rizzarsi

⁹ A proposito del trimetro lirico incipitario del canto cfr. Rodighiero 2012, p. 20: «alle sue estremità stanno i due verbi ‘neutri’, il cui senso è disambiguato solo dalla presenza del sostantivo e dell’aggettivo. περιχαρῆς non ammette, in questo senso, dubbio alcuno, e permette di creare una forte distanza tra ciò che il pubblico sente e sa e ciò che il coro pensa di sapere, favorendo quindi fin da subito l’impressione che lo stasimo sia un chiaro esempio di ironia tragica», il quale rileva inoltre come a livello ritmico la serie di brevi solute dopo la cesura pentemimere e la stessa struttura quadrisillabica di περιχαρῆς contribuiscano a «far precipitare il verso in un crescendo accelerato» (*ibid.*, p. 21).

¹⁰ Cfr. Stanford e Garvie *ad loc.*

¹¹ Il verbo ricorre in Sofocle anche in un frammento delle *Colchidi* (*TrGF* IV F 341, 2-3: καὶ κάρτα· φριξας γ’ εὐλόφῳ σφηκόματι / χαλκηλάτοις ὄπλοισι μητρὸς ἐξέδου), dove si riferisce ai guerrieri della Colchide irti di elmi chiomati e di armi nello scontro con Giasone, secondo l’uso omerico del lemma in riferimento agli armamenti degli eroi, su cui vd. *infra*.

¹² Il verbo ἀναπέτομαι è lemma tragico, particolarmente caro a Euripide, attestato tra i lirici solo in Anacreonte, e se talora sembra preservare una connotazione più neutra rispetto a φρίσσω (cfr. Anacr. *PMG* fr. 378 = fr. 83 Gentili: ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον πτερύγεσσι κούφης / διὰ τὸν Ἔρωτ’· οὐ γὰρ ἐμοὶ <υ>→ θέλει συνηβᾶν, Eur. *Med.* 439-40 οὐδ’ ἔτ’ αἰδῶς / Ἑλλάδι τᾷ μεγάλοι μένει, αἰθερία δ’ ἀνέπτα), gli usi euripidei sono quasi tutti di segno disforico: cfr. *Hec.* 1100, *HF* 69, *Andr.* 1219, *Ion* 796, *Or.* 1376.

¹³ E si confronti anche *OT* 487 πέτομαι δ’ ἐλπίστην, passo in cui il coro, nel primo stasimo, esprime la propria angoscia rispetto alle accuse di Tiresia nei confronti di Edipo in merito all’omicidio di Laio, oltre che *TrGF* IV F 355 τί δ’, ὦ γεραῖέ; τίς σ’ ἀναπεροῖ φόβος;, in cui il verbo è associato all’agitazione indotta dal timore.

delle setole, in genere dovuto a una sensazione di minaccia, cfr. e.g. *Il.* XIII 473 φρίσσει δὲ τε νῶτον ὑπερθεν, XIX 446 φρίζας εὖ λοφήν – in entrambi i passi a proposito di cinghiali pronti all’assalto – e Hes. *Op.* 512 θῆρες δὲ φρίσσουσ’, dove si tratta in generale di animali che rabbriviscono spauriti all’arrivo di un vento impetuoso. Quando riferito a delle persone, il verbo esprime invece metaforicamente una sensazione di brivido dovuta ad angoscia o a repulsione. In *Il.* XI 382-3 Paride, dopo aver ferito Diomede, si rivolge all’eroe acheo dichiarando che i Troiani, i quali “rabbriviscono” al suo cospetto, avranno finalmente requie: οὕτω κεν καὶ Τρῶες ἀνέπνευσαν κακότητος, / οἳ τέ σε πεφρίκασιν λείονθ’ ὡς μηκάδες αἴγες. In *Il.* XXIV 775 Elena, compiangendo Ettore che era il solo in Troia a mostrarsi gentile nei suoi confronti, denuncia come tutti provino un brivido di ripugnanza a vederla: πάντες με πεφρίκασιν¹⁴. Come emerge da entrambi i passi questo secondo valore metaforico di φρίσσω, legato alla visione diretta, ‘rabbrivire, inorridire al cospetto di qualcuno’ presenta già in Omero una chiara connotazione disforica. E a questa accezione andranno in ultima analisi ascritti anche gli usi sofoclei già menzionati di *Ant.* 997 τί δ’ ἔστιν; ὡς ἐγὼ τὸ σὸν φρίσσω στόμα e *Trach.* 1044 κλύουσ’ ἔφριξα τάσδε συμφοράς, φίλαι. Se è vero che l’*incipit* del secondo stasimo dell’*Aiace* ἔφριξ’ ἔρωτι diverge nell’impiego intransitivo del verbo, questo significato tradizionale di φρίσσω, che a partire dall’*epos* esprime fremiti di paura e di ripulsa quando riferito a persone, si pone in netto contrasto con l’atmosfera esultante del canto. Il fatto che ἔφριξ’ sia parola incipitaria dell’intero corale conferisce inoltre al lemma un peso particolare e una valenza simbolica che tradisce sin dal primissimo attacco dello stasimo il radicale divario tra quanto il coro crede di aver compreso – il mutamento di risoluzione di Aiace – e le reali intenzioni dell’eroe. E d’altronde lo stesso impiego di ἔρωτι nel passo con valore di ‘gioia’, ‘piacere’, come è stato notato, risulta eccezionale. Se Jebb confessa «I do not know any exactly similar use of ἔρωτι», e Garvie commenta che «what the chorus feels is akin to sexual excitement»¹⁵, non si potrà non leggere il sostantivo in parallelo a una delle ultime frasi che lo stesso Aiace pronuncia nella *Trugrede* rivolgendosi a Tecmessa pochi versi prima di questo avvio fulmineo di stasimo (vv. 685-6): ἔσω θεοῖς ἐλθοῦσα διὰ τέλους, γύναι, / εὐχου τελεῖσθαι τοῦμόν ὣν ἐρᾶ κέαρ. L’eroe chiede a Tecmessa di rivolgere una preghiera agli dei affinché – afferma – si compia perfettamente “quanto il mio cuore brama”: τοῦμόν ὣν ἐρᾶ κέαρ. Anche in questo passo l’impiego di ἐράω è anomalo, poiché non afferisce alla sfera amorosa o sessuale, ma presenta un valore enfatico per indicare un desiderio totalizzante, sottolineando dunque l’irremovibilità della decisione del suicidio. È difficile sottrarsi

¹⁴ Il significato intransitivo e neutro del rizzarsi dei peli sul corpo per il freddo è attestato anche in relazione a delle persone in Hes. *Op.* 539-40 ἵνα τοι τρίχες ἀτρεμέωσι / μηδ’ ὀρθαὶ φρίσσουσιν ἀειρόμεναι κατὰ σῶμα. Con valore metaforico il verbo è impiegato inoltre in riferimento al ‘drizzarsi’ delle armi negli schieramenti per cui le falangi sono ‘irte’ di lance, di elmi e di scudi (cfr. *Il.* IV 282 κυάνας, σάκεσίν τε καὶ ἔγχεσι πεφρικυῖαι, VII 62 ἀσπίσι καὶ κορυθήσσι καὶ ἔγχεσι πεφρικυῖαι, XIII 339 ἔφριξεν δὲ μάχη φθισίμβροτος ἐγγεῖρησι); e anche in relazione al drizzarsi delle spighe e delle messi nei campi (cfr. *Il.* XXIII 599 ὅτε φρίσσουσιν ἄρουραι), su questi passi vd. Kirk 1990, pp. 240-1, Brügger 2009, p. 262, e in generale sul verbo cfr. *Lfgre*, s.v. φρίσσω, in particolare B 4 in riferimento a persone: «vor jem.em Schauder empfinden» (V. Langholf). Sullo spettro di emozioni convogliate dal verbo φρίσσω e dal sostantivo φρίκη vd. Cairns 2013b.

¹⁵ Cfr. Jebb e Garvie *ad loc.*; il passo sofocleo riceve significativamente una entrata a sé nel LSJ⁹, s.v. «3. passionate joy, S. *Aj.* 693 (lyr.)», ed è possibile che l’attacco dello stasimo fosse in parte una ripresa di Aesch. *TrGF* III F 387 ἔφριξ’ ἔρω δὲ τοῦδε μυστικοῦ τέλους (rispetto al trådito ἔρωτι δὲ di L, Radt adotta ἔρω δὲ di Dindorf, mentre Sommerstein, nella più recente ed. Loeb, preferisce ἔρωτι di Bruck, con rinvio all’*incipit* del secondo stasimo dell’*Aiace*), cfr. anche Stanford *ad loc.* e Rodighiero 2012, p. 20: il verbo φρίσσω, infatti, può connotare anche stati di turbamento emozionale dovuto ad iniziazione mistica, cfr. e.g. Plat. *Phaedr.* 251a e vd. Seaford 1994, pp. 284-5.

alla sensazione che in questo stretto torno di versi, tra le ultime parole pronunciate da Aiace nella *Trugrede* e le prime cantate dal coro, Sofocle stia volutamente accostando due espressioni di pari tensione e densità espressiva – ἔρᾱ κέαρ / ἔφριξ' ἔρωτι – che tradiscono di nuovo l'illusione del coro, poiché il vero desiderio di Aiace è, in realtà, una brama di morte¹⁶. Sono dunque molteplici gli indizi lessicali, anche in virtù di riecheggiamenti interni allo stesso testo drammatico, che rendono l'*incipit* del canto ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν, pur così esuberante ed estatico all'apparenza, ambiguamente sinistro¹⁷. Tra questi andrà annoverato a buon diritto anche l'impiego epico-omerico di φρίσσω che, in rapporto a persone, presenta sempre in Omero una valenza negativa, modello degli altri usi sofoclei del lemma e con essi contraltare antitetico e ironico rispetto all'attacco del secondo stasimo dell'*Aiace*: nel fremito di gioia che coglie i coreuti e li libra nella danza gli spettatori dovevano probabilmente avvertire sovrapposto il brivido di sgomento che percorre in sottofondo su un piano intertestuale l'inizio del canto¹⁸.

2. La 'nube' di dolore e di morte

La seconda antistrofe, dopo le invocazioni ben auguranti a Pan e Apollo, e prima di una nuova *Anrede* a Zeus, si apre con un'immagine di liberazione: Ares ha finalmente affrancato dal dolore il coro dei compagni d'arme dell'eroe (v. 706): ἔλυσεν αἰνὸν ἄχος ἀπ' ὀμμάτων Ἄρης.

Non è però certo che ἀπ' ὀμμάτων indichi gli occhi dei coreuti, e l'espressione potrebbe di fatto riferirsi anche allo stesso Aiace: sembra che l'ambiguità sia voluta, dal momento che l'aggettivo possessivo, che solo sarebbe discriminante, non viene specificato da Sofocle¹⁹. Certo sembra più naturale pensare che qui l'affermazione del coro sia autoreferenziale, come d'altronde la prospettiva è stata per tutta la prima strofe del canto. Militano in questo senso, con Garvie *ad loc.*, due forti paralleli con la parodo. Il timore dei coreuti era lì espresso attraverso la similitudine dello sguardo spaurito della colomba (vv. 139-40: καὶ πεφόβημαι / πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας), e, soprattutto, il canto d'entrata del coro terminava nel segno dello scoramento in cui erano piombati i marinai salaminii dopo le accuse contro Aiace, definito proprio attraverso il termine ἄχος (v. 200: ἐμοὶ δ' ἄχος ἔστακεν): la parabola dall'afflizione iniziale allo scioglimento definitivo e insperato dalle angosce, ora che Aiace è rinsavito, sarebbe dunque segnalato dalle due riprese a distanza nei corali. E però si potrà obiettare che gli ἄχεα sono anche propri di Aiace, sempre nella parodo, disonorato da quelle che il coro ritiene ancora a quell'altezza delle calunnie di Odisseo (v. 153): τοῖς σοῖς ἄχεσιν καθυβρίζων. E, inoltre, il riferimento esplicito alla vista

¹⁶ Cfr. Garvie *ad loc.* Sull'espressione della *Trugrede* si veda il commento di Stanford *ad loc.*: «the phrase is ominous since death is the τέλος πάντων, and τέλος θανάτου is a frequent phrase in early Greek», con rinvio a Aesch. *Ag.* 973-4; cfr. anche Soph. *Trach.* 79, 825.

¹⁷ L'aggettivo περιχαρῆς in virtù del preverbio è anch'esso enfatico ed occorre qui significativamente quale *hapax* sia in Sofocle che in generale nella produzione tragica pervenuta.

¹⁸ Si dovrà inoltre rilevare come la frenesia dei movimenti di danza che doveva caratterizzare la *performance* del coro, si contrapponga, sotto un altro punto di vista, con la posizione statica che Aiace ha mantenuto per tutta la prima parte del dramma, giacendo al suolo tra le mandrie.

¹⁹ Cfr. Stanford *ad loc.*: «Sophocles leaves it undetermined whether the distress is that of Ajax alone or of all his φίλοι, or of both (which is likeliest)». Per un riferimento dell'espressione al coro propendono e.g. Campbell, Jebb, Schneidewin – Nauck – Radermacher, Masqueray, Garvie, Finglass; a una connessione con Aiace pensano invece Lobeck e Kamerbeek.

dell'eroe trova anch'esso validi paralleli, in particolare nel prologo quando Atena afferma di aver gettato sugli occhi di Aiace “false visioni” (vv. 51-2: δυσφόρους ἐπ’ ὄμμασι / γνώμας βαλοῦσα) e rassicura Odisseo che l’eroe non potrà scorgerlo poiché la dea distoglierà il suo sguardo dirigendolo altrove (vv. 69-70: ἐγὼ γὰρ ὀμμάτων ἀποστρόφους / ἀνὰ ἀπείρω σὴν πρόσωπιν εἰσιδεῖν); ed è lo stesso Aiace, tornato in sé, ad associare la follia con lo straniamento della mente e lo stravolgimento del suo sguardo nel primo episodio (vv. 447-8: κεί μὴ τόδ’ ὄμμα καὶ φρένες διάστροφοί / γνώμης ἀπῆξαν τῆς ἐμῆς)²⁰. È dunque anche possibile che Ares personifichi, secondo l’interpretazione che era avanzata già dagli scoli, la stessa follia che, dopo essersi impossessata dell’eroe e averlo condotto ai propositi esiziali del suicidio, lo ha finalmente abbandonato²¹. E d’altronde la menzione diretta di Ares come artefice dello scioglimento dal male, non può non rievocare anche il costante connubio tra Aiace e la dimensione bellica che lo caratterizza, che ha trovato espressione nel primo stasimo, in cui l’eroe è stato descritto come θουρίω / κρατοῦντ’ ἐν Ἄρει (vv. 612-3). Ares potrebbe quindi qui addirittura essere *figura* dello stesso Aiace, che ha finalmente liberato dalle angosce i coreuti: in ogni caso, l’intera espressione risulta indubbiamente ambigua. Quello che è certo, invece, è che per caratterizzare questo sentimento di grave afflizione che finora incombeva (o sui coreuti, o sullo stesso protagonista, o forse, e meglio, su entrambi) qui Sofocle si serve di una *iunctura* tratta di peso dall’*epos* omerico: αἰνὸν ἄχος. La ripresa epica è rilevata dalla maggior parte dei commentatori, ma come mero recupero lessicale, senza che ne vengano approfondite le possibili valenze contestuali e intertestuali, che come si cercherà di mostrare sono decisive per la comprensione dell’espressione rispetto alla situazione drammatica.

Il nesso αἰνὸν ἄχος è formulare in Omero (9x *Il.*, 1x *Od.*) e si trova spesso incastonato a sua volta in strutture formulari più ampie: il verso ἀλλὰ τόδ’ αἰνὸν ἄχος κραδίην καὶ θυμὸν ἰκάνει (3x *Il.*, 1x *Od.*) e l’emistichio Ἔκτορα δ’ αἰνὸν ἄχος πύκασε φρένας (3x *Il.*). In queste sequenze formulari, e con netta predominanza anche nelle sue altre occorrenze, la *iunctura* è collocata in corrispondenza della cesura pentemimere. Queste sono le attestazioni nei poemi: Agamennone, preoccupato alla vista di Menelao ferito da Pandaro, dichiara il “tremendo dolore” che lo attanaglierebbe se il fratello dovesse morire in *Il.* IV 169-70 ἀλλὰ μοι αἰνὸν ἄχος σέθεν ἔσσειται ὃ Μενέλαε / αἶ κε θάνης καὶ πότμον ἀναπλήσης βιότοιο; Ettore è colto da un “grave strazio” quando per due volte uno dei suoi aurighi, Eniopeo e Archeptolemo, è colpito a morte in *Il.* VIII 124, 316 Ἔκτορα δ’ αἰνὸν ἄχος πύκασε φρένας ἠνιόχοιο; Poseidone accondiscende malvolentieri all’ingiunzione di Zeus di abbandonare la battaglia, e confessa a Iride, che gli ha recato l’ordine del Cronide, il proprio “acuto dolore” di cedere al fratello in *Il.* XV 208 ἀλλὰ τόδ’ αἰνὸν ἄχος κραδίην καὶ θυμὸν ἰκάνει; Achille per due volte nell’arco di pochi versi ribadisce a Patroclo come il gesto di Agamennone di sottrargli Briseide, e con lei il suo onore, gli provochi un “tremendo dolore” nell’animo in *Il.* XVI 52-5: ἀλλὰ τόδ’ αἰνὸν ἄχος κραδίην καὶ θυμὸν ἰκάνει, / ὅπποτε δὴ τὸν ὁμοῖον ἀνήρ ἐθέλησιν ἀμέρσαι / καὶ γέρας ἄψ ἀφελέσθαι, ὃ τε κράτει προβεβήκη / αἰνὸν ἄχος τό μοί ἐστιν, ἐπεὶ πάθων ἄλγεα θυμῷ; Glauco ascolta l’appello di Sarpedone morente, che lo invita a proteggere il suo corpo e le armi

²⁰ In netta antitesi, e con ironia, va letta la metafora che nella parodo il coro canta a proposito dell’occhio di avvoltoio (vv. 167-71), su cui si rinvia al primo capitolo, p. 79ss.

²¹ Cfr. *schol.* 706d (p. 165 Christodoulou) Ἄρης: ἡ λύσσα, ἡ μανία, l’interpretazione è accolta anche da Lobeck *ad loc.*: «significatur quidem hoc nomine perturbatio animi summa [...] hanc mentis oculorum caliginem Mars, qui obfuderat, discussit rursus», cfr. anche Kamerbeek *ad loc.*: «Ares, the personification of warlike fury [...] is represented here as the daimon of Ajax’ madness», il quale, come detto, sulle orme dello stesso Lobeck, interpreta infatti l’espressione come riferita agli occhi di Aiace.

dall'assalto dei Greci, ma è ferito al braccio ed impotente, per cui è preda di una "grave afflizione" per non poter intervenire in *Il.* XVI 508-9 Γλαύκῳ δ' αἰνὸν ἄχος γένετο φθογγῆς ἄϊοντι· ὠρίνθη δέ οἱ ἦτορ ὅ τ' οὐ δύνατο προσαμῦναι; Ettore distratto dalla smania di impossessarsi dei cavalli di Achille e abbandonata la mischia intorno al corpo di Patroclo, è colto da un "grave sconforto" quando Apollo, sotto le sembianze di Mente, lo informa che Euforbo è caduto per mano di Menelao in *Il.* XVII 83 Ἐκτορα δ' αἰνὸν ἄχος πύκασε φρένας ἀμφὶ μελαίνας; Achille prega i compagni di non invitarlo a mangiare perché il dolore per la morte di Patroclo è ancora troppo acuto in *Il.* XIX 306-7 μή με πρὶν σίτοιο κελεύετε μηδὲ ποτῆτος / ἄσασθαι φίλον ἦτορ, ἐπεὶ μ' ἄχος αἰνὸν ἰκάνει²²; infine, Penelope è afflitta dall'assillo dei pretendenti, che non si limitano a chiederla in moglie ma sperperano i beni del palazzo in *Od.* XVIII 274 ἀλλὰ τόδ' αἰνὸν ἄχος κραδίην καὶ θυμὸν ἰκάνει.

Come si può rilevare dal mero elenco delle occorrenze, la *iunctura* denota sempre un dolore particolarmente grave, che colpisce nel profondo chi lo subisce: nell'animo o nel cuore²³. Esso può essere connesso con la morte, avvenuta o potenziale, di una persona cara (Patroclo e Achille, Euforbo e Ettore, Menelao e Agamennone, gli aurighi di Ettore), derivare dall'offesa nei confronti della propria τιμή (Briseide e Achille, Poseidone e Zeus), oppure indicare in generale una situazione di profondo abbattimento dovuta a errore o impotenza (Glaucò e Sarpedone, Penelope e pretendenti). Si noterà, inoltre, come il nesso sia sempre riferito a un eroe (o a un'eroina) di primo piano nei poemi, di fatto agli stessi protagonisti (Ettore, Achille, Agamennone, Penelope), o a personaggi che svolgono una funzione primaria all'interno del singolo episodio in questione (Poseidone, Glaucò). Infine, il nesso appare con più frequenza in relazione ad Achille e ad Ettore, in rapporto a quest'ultimo anche in virtù dell'emistichio formulare Ἐκτορα δ' αἰνὸν ἄχος πύκασε φρένας (3x *Il.*).

Nella poesia postomerica la *iunctura* tende ad essere rara. Mai testimoniata in Esiodo, occorre due volte, ma in forma modificata, nel *corpus* innico: in *H. Hom. Cer.* 2, 90 τὴν δ' ἄχος αἰνότερον καὶ κύντερον ἴκετο θυμὸν il nesso ricorre lievemente variato attraverso il comparativo, ed esprime insieme il dolore e la collera di Demetra alla rivelazione di Helios che il rapitore della figlia è Ade, il quale ha però agito con la complicità di Zeus; in *H. Hom. Ven.* 5, 198-9 τῷ δὲ καὶ Αἰνεΐας ὄνομ' ἔσσεται οὐνεκά μ' αἰνὸν / ἔσχεν ἄχος ἔνεκα βροτοῦ ἀνέρος ἔμπροσθεν εὐνή, la *iunctura*, spezzata e in *enjambement*, indica con gioco etimologico e ironia l'origine del nome di Enea (Αἰνεΐας), nato dal "grave" (αἰνόν: si noti la posizione enfatica in fine di verso) dolore di Afrodite per essere giaciuta con un uomo mortale²⁴.

Assente nella lirica, e attestato poi soltanto nell'*epos* ellenistico e tardo antico²⁵, nei tragici il nesso αἰνὸν ἄχος trova testimonianza esclusiva e isolata in questo luogo dell'*Aiace* sofocleo. Come si è detto la formula è ripresa *in toto*, pur se

²² È questo l'unico passo in cui la coppia aggettivo-sostantivo è invertita e collocata in una differente sede del verso, dopo la cesura eptemimere. In *Il.* XXII 43 ἦ κέ μοι αἰνὸν ἀπὸ πραπίδων ἄχος ἔλθοι (Priamo esprime il dolore per i propri figli uccisi e fatti schiavi da Achille), e *Od.* XVI 87, ἐμοὶ δ' ἄχος ἔσσεται αἰνόν (Telemaco si addolorerebbe moltissimo se, condotto lo straniero a Itaca, i pretendenti dovessero offenderlo), il nesso appare spezzato. Sulle modalità di separazione di sintagmi formulari si veda Hainsworth 1968, pp. 90-109.

²³ Di norma al momento di acuta afflizione segue poi una reazione, che spesso si attua in gesti aggressivi, cfr. Coray 2009, p. 134 (*ad Il.* XIX 307): «Das gr. Wort áchos bez. einen plötzlich eintretenden seelischen Schmerz, auf den Wut und Aggression folgen, z.B. in der folgenden typischen Situation: Tod eines Kampfgefährten - áchos- Racheakt», cfr. anche Kelly 2007, p. 160.

²⁴ Cfr. Faulkner 2008, p. 258 *ad loc.*

²⁵ Nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (IV 866) la *iunctura* è riferita al dolore di Peleo per non aver più rivisto Teti, mentre nei *Posthomerica* di Quinto Smirneo (I 114) è impiegata a proposito dell'afflizione di Andromaca per la morte di Ettore (*hapax* in entrambi i poeti).

trapiantata dal contesto esametrico all'interno di un trimetro giambico lirico. Vi sono tuttavia due vistose differenze nella ripresa sofoclea. L'ἄχος non colpisce nell'animo, o nel cuore, come accade in Omero, ma viene allontanato dagli occhi²⁶; e, soprattutto, nello stasimo dell'*Aiace* si tratta di una *liberazione* dal dolore, non di una pena che affligge: un caso, questo, che non si dà mai negli impieghi epico-omerici.

Ma proprio questi due dati, di un dolore che è radicato profondamente all'interno dell'animo e dal quale non c'è speranza di affrancamento, emergono con forte effetto di ironia tragica nello stasimo. Aiace, infatti, non si è affatto 'liberato' dal proposito del suicidio, e i coreuti, che sperano ed esultano per qualcosa che è impossibile, sono destinati a ripiombare nello sconforto più cupo non appena la parentesi illusoria di giubilo del canto avrà termine. Rispetto agli usi omerici del nesso αἰνὸν ἄχος, inoltre, non potrà non colpire come i due motivi della morte di una persona cara e dell'oltraggio nei confronti della τιμή corrispondano precisamente alla situazione in cui finora si sono trovati nel dramma rispettivamente il coro e l'eroe, il primo profondamente angosciato per la volontà del proprio signore di togliersi la vita, il secondo doppiamente e indelebilmente macchiato nel suo onore, a causa della mancata assegnazione delle armi e dell'insensato eccidio del bestiame: in entrambi i casi è davvero un αἰνὸν ἄχος, un "dolore tremendo", quello che grava sui coreuti e l'eroe. Sembra dunque che Sofocle abbia intenzionalmente recuperato un nesso epico-omerico, e le valenze cui esso tradizionalmente è associato, con l'intento preciso di far emergere l'errore del coro, e con un impatto di acuta ironia tragica.

È stato inoltre da più parti notato come l'idea di dissolvere il dolore distogliendolo dagli occhi rievoca anche altre locuzioni omeriche in cui agisce l'immagine metaforica della 'nuvola' che vela lo sguardo²⁷. La metafora può essere sia quella della 'nube di dolore' che della 'nuvola di morte', o in generale indicare la coltre di nebbia che ostacola la vista nella battaglia. In quest'ultimo caso si tratta generalmente dell'intervento di una divinità che libera la vista dall'offuscamento.

Per quanto concerne la nube che vela lo sguardo sul campo di battaglia e viene dissolta da una divinità, si possono ricordare i seguenti passi iliadici in particolare²⁸. *Il.* V 127-8 ἀχλὺν δ' αὖ τοι ἅπ' ὀφθαλμῶν ἔλον ἢ πρὶν ἐπῆεν, / ὄφρ' εὖ γινώσκῃς ἡμὲν θεὸν ἠδὲ καὶ ἄνδρα: Atena distoglie la nebbia dagli occhi di Diomede affinché possa distinguere gli dei dagli uomini; *Il.* XV 668-70 τοῖσι δ' ἅπ' ὀφθαλμῶν νέφος ἀχλύος ὥσεν Ἀθήνη / θεσπέσιον· μάλα δέ σφι φῶος γένητ' ἀμφοτέρωθεν / ἡμὲν πρὸς νηῶν καὶ ὁμοίου πολέμοιο: Atena libera gli occhi dei Greci dalla nebbia e la luce torna nuovamente a illuminare le navi e la battaglia; *Il.* XVII 645-7 Ζεὺ πάτερ ἀλλὰ σὺ ῥῦσαι ὑπ' ἠέρος υἴας Ἀχαιῶν, / ποίησον δ' αἴθρην, δὸς δ' ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι· / ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπεὶ νύ τοι εὐάδεν οὕτως: Aiace, che combatte in difesa del corpo di

²⁶ Il dato è stato notato da Finglass *ad loc.*: «αἰνὸν ἄχος regularly affects the κραδίη, θύμος or φρένες; Sophocles reworks the epic expression by applying it to the ὄμματα».

²⁷ Cfr. Jebb *ad loc.*: «Ares, the god of bloodshed and violent death, is said to have 'cleared away' the cloud of dread troubles which darkened their eyes» e Kamerbeek *ad loc.* «λύειν ἄχος has the underlying idea of a veil», entrambi con rinvio ad *Il.* XVII 83 Ἐκτορα δ' αἰνὸν ἄχος πύκασε φρένας, vd. anche Garvie e Finglass *ad loc.* L'emistichio formulare citato come parallelo dai commentatori si presta infatti bene a un raffronto in virtù del valore metaforico di πύκασε φρένας "cinse, avvolse la mente".

²⁸ Il motivo della 'nebbia sugli occhi' è topico e indica non solo liberazione dalla vista, ma anche ottundimento (cfr. *e.g.* *Il.* XVII 268ss., XX 321), vd. in generale Fenik 1968, pp. 22, 52-4 e Kakridis 1971, pp. 89-103, e cfr. anche Kirk 1990, p. 69, Edwards 1991, p. 89, 98, Janko 1994, p. 301. Rispetto al passo del secondo stasimo Stanford 1978, p. 194 fa notare anche l'assonanza tra ἄχος e ἀχλύς.

Patroclo, prega Zeus di liberare gli Achei dalla nebbia ridonando loro la vista affinché, se devono perire, possano farlo gloriosamente combattendo nella luce del giorno.

Per quanto concerne la metafora della ‘nube di dolore’, si potrà citare *e.g.* il verso formulare ὡς φάτο, τὸν δ’ ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα, con cui è indicato il cruccio di Ettore, rimproverato da Apollo per aver abbandonato la lotta per il corpo di Patroclo (*Il.* XVII 591); il terribile dolore di Achille all’annuncio della morte Patroclo (*Il.* XVIII 22); e la grave pena di Laerte alla falsa notizia che il figlio ancora vaga per mare (*Od.* XXIV 315). Infine, la metafora appare anche come ‘nube di morte’, *e.g.* nel verso formulare θανάτου δὲ (θανάτοιο) μέλαν νέφος ἀμφεκάλυπεν (*Il.* XVI 350: Idomeneo uccide Erimante; *Od.* IV 180: Menelao si riferisce in generale al momento della morte sua e di Odisseo)²⁹.

La coltre di nebbia indica dunque sia l’annebbiamento della vista nella foga della battaglia, sia, con maggiore pregnanza metaforica, il velarsi dello sguardo a causa di un dolore improvviso e particolarmente acuto; e l’immagine può anche, infine e nel caso più estremo, simboleggiare la stessa morte. Si cercherà di dimostrare come questi differenti valori influiscano nell’immaginario dell’antistrofe dello stasimo.

Rispetto ai luoghi citati con il primo significato, nei quali una divinità interviene per dissolvere la nebbia dagli occhi degli eroi durante lo scontro, si noterà un parallelo con il passo dello stasimo dell’*Aiace*, in cui è parimenti un dio, Ares, che “ha sciolto” il dolore dagli occhi: ἔλυσεν... ἀπ’ ὀμμάτων Ἄρης. E la liberazione dall’αἰὼν ἄχος è premessa dell’invocazione del coro immediatamente successiva a Zeus affinché la luce “chiara” e di “un giorno finalmente sereno”³⁰ possa di nuovo splendere sulle navi dell’accampamento acheo ora che Aiace “ha obliato le sue pene” (vv. 707-11):

ἰὸ ἰώ, νῦν αἶ,
νῦν, ᾧ Ζεῦ, πάρα λευκὸν εὐ-
ήμερον πελάσαι φάος
θοᾶν ὠκυάλων νεῶν, ὅτ’ Αἴας
λαθίπονος πάλιν.

710

Il passaggio dall’oscurità alla luce è il medesimo che si ritrova in due dei passi già menzionati riguardanti il dissolvimento della coltre di nebbia sul campo di battaglia. In *Il.* XV 669-70, dopo che Atena libera gli occhi dei Greci dalla nebbia,

²⁹ Cfr. anche *Il.* XX 417-8: νεφέλη δὲ μιν ἀμφεκάλυψε / κυανέη. Polidoro, ucciso da Achille, è avvolto da una “nube scura” (qui senza la specificazione “di morte”, ma con l’occorrenza dello stesso verbo ἀμφικαλύπτω). Per quanto concerne il riferimento alla morte, assai frequente nei poemi è l’emistichio formulare τὸν δὲ σκότος ὅσσε κάλυπεν (su cui vd. *infra*), dove l’oscurità cala sugli occhi dell’eroe caduto, sigillandone la dipartita; su queste formule convenzionali che segnalano la morte di un eroe nei poemi vd. *The Homer Encyclopedia* I, s.v. «Battle Scenes» (M. Mueller), p. 127 in particolare, dove vengono definite «poetic death certificates».

³⁰ Ad εὐήμερον (v. 708) fa riscontro nella medesima antistrofe la εὐνομίᾳ di Aiace (v. 713), ma già nella strofe Apollo era invitato a palesarsi εὐγνωστός (v. 704) attraverso un’epifania, e a mostrarsi εὐφρων (v. 705) nei confronti del coro, per cui emerge nello stasimo un’«insistenza sull’uso del prefisso εὐ-, bilanciato con due ricorrenze per stanza» (Rodighiero 2012, p. 56) dalla forte connotazione positiva e propizia. La simbologia del passaggio dalle tenebre alla luce del giorno compariva già nella *Trugrede* a proposito del cedere della notte al sopraggiungere del giorno (vv. 672-3: ἐξίσταται δὲ νυκτὸς αἰανῆς κύκλος / τῆ λευκοπώλῳ φέγγος ἡμέρα φλέγειν), dove pure figurava il verbo λύω, riferito al sonno che ‘libera’ gli uomini dalla propria presa (v. 676) Il monologo ingannatore è d’altronde costruito attraverso un continuo immaginario del transitare dal ‘negativo’ al ‘positivo’ (cfr. Winnington-Ingram 1980, pp. 50-1): questa prospettiva viene recepita e fatta propria dal coro nello stasimo, che in questo senso dimostra di essere stato illuso dalle parole ambigue di Aiace.

torna a brillare la luce, oltre che nella mischia, proprio sulle navi achee: μάλα δέ σφι φώως γένετ' ἀμφοτέρωθεν / ἡμὲν πρὸς νηῶν καὶ ὁμοῖου πολέμοιο. L'episodio è inserito nel contesto della battaglia alle navi, in un momento di grave difficoltà e di rotta dei Greci; dopo il ritorno della luce sul campo gli Achei si accorgono di quanto Ettore e i Troiani si siano avvicinati alle navi dove infuria ora la battaglia, e il primo eroe a incitare i compagni a difendere l'accampamento e le navi è Aiace nei versi immediatamente seguenti (v. 674ss.):

Οὐδ' ἄρ' ἔτ' Αἴαντι μεγαλήτορι ἦνδανε θυμῷ
 ἐστάμεν ἔνθά περ ἄλλοι ἀφέστασαν υἷες Ἀχαιῶν 675
 [...]
 ὦς Αἴας ἐπὶ πολλὰ θοάων ἴκρια νηῶν 685
 φοίτα μακρὰ βιβάς, φωνὴ δέ οἱ αἰθέρ' ἴκανεν,
 αἰεὶ δὲ σμερδὸν βοόων Δαναοῖσι κέλευε
 νηυσὶ τε καὶ κλισίησιν ἀμυνέμεν.

Rispetto alla scena del secondo stasimo colpiscono gli elementi analoghi della luce che si distende sul campo, e la centralità accordata alle navi achee: il fatto che il luogo omerico sia uno degli episodi del poema incentrati sulla figura di Aiace, la battaglia presso le navi, potrebbe forse avere influito nella composizione della scena nello stasimo sofocleo. Ma in riferimento specifico ad Aiace e all'invocazione del coro a Zeus di illuminare finalmente con una luce ben augurante le navi si dovrà leggere in parallelo anche il passo iliadico della preghiera dell'eroe al Cronide, anch'essa tra i passi già citati (*Il.* XVII 645-50):

Ζεῦ πάτερ ἀλλὰ σὺ ρῦσαι ὑπ' ἠέρος υἷας Ἀχαιῶν, 645
 ποιήσον δ' αἴθρην, δὸς δ' ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι·
 ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπεὶ νύ τοι εὔαδεν οὕτως.
 Ὡς φάτο, τὸν δὲ πατὴρ ὀλοφύρατο δάκρυ χέοντα·
 αὐτίκα δ' ἠέρα μὲν σκέδασεν καὶ ἀπῶσεν ὁμίχλην,
 ἠέλιος δ' ἐπέλαμψε, μάχη δ' ἐπὶ πᾶσα φαάνθη. 650

Zeus acconsente alla supplica di Aiace, disperde la nebbia dagli Achei, e il sole torna a splendere, illuminando la battaglia: anche in questo caso è possibile che l'episodio iliadico, che vede l'eroe in primo piano, possa aver costituito un modello per Sofocle, suggerendogli l'immagine di buon auspicio della luce del giorno, come metafora di salvezza³¹. Si può però forse rinvenire nel dettato sofocleo una spia della

³¹ Il possibile modello della preghiera iliadica di Aiace è suggerito anche da Stanford 1978, p. 195. La luce come simbolo di vita e di salvezza è d'altronde anch'essa metafora canonica a partire dall'epica omerica, cfr. e.g. l'emistichio formulare τι φώως Δαναοῖσι γένηαι / -νωμαι (*Il.* VIII 282, XI 797, XVI 39), e Achille che si dispera per non aver salvato Patroclo e i compagni in *Il.* XVIII 102 οὐδέ τι Πατρόκλω γενόμεν φάος οὐδ' ἐτάροισι. Sul tema e per ulteriori passi paralleli vd. Ciani 1974, pp. 7-9 e Bremer 1976, pp. 37-40. È forse anche possibile che l'elaborata espressione sofoclea (vv. 707-8) λευκὸν εὐ- / ἄμερον... φάος trovi un modello nel nesso formulare λαμπρὸν φάος ἠελίοιο (3x *Il.*, 2x Hes.). La preghiera iliadica di Aiace a Zeus – nella quale la luce è associata alla gloria ma anche alla morte (v. 647: ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον) – è probabilmente una delle scene che Sofocle ebbe presente nella composizione dell'*Aiace*, e viene richiamata dai commentatori quale possibile modello anche a proposito dell'invocazione alle tenebre dei vv. 394-5 σκότος, ἐμὸν φάος, / ἔρεβος ὧ φαεννότατον, cfr. Stanford, Garvie e Finglass *ad loc.*, e vd. anche Hesk 2003, pp. 58-9. Come si è già avuto modo di notare all'occorrenza, vi sono diversi passi nel dramma in cui Sofocle riprende lessemi epico-omerici che sono attestati all'interno di scene dell'*Iliade* in cui Aiace svolge un ruolo di primo piano, cfr. e.g.

Stimmung epico-omerica che caratterizza l'invocazione del coro nell'antistrophe dello stasimo secondo quanto si è finora argomentato: l'uso insistito di due epiteti epici in riferimento alle navi al v. 710 θοῶν ὠκυάλων νεῶν. Sia θοός che ὠκύαλος (*hapax*) rappresentano infatti due attributi caratterizzanti delle navi nei poemi: cfr. e.g. l'emistichio formulare θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν (10x *Il.*), il nesso formulare νηυσὶ θοῆσι (8x *Il.*, 3x *Od.*), e la *iunctura* formulare ὠκύαλος νηῦς (2x *Od.*). La maggior parte dei commentatori ha rilevato l'epicismo nell'espressione del corale con valore meramente esornativo. Tuttavia il duplice e ridondante binomio di aggettivi, rappresenta solo apparentemente una tautologia ornamentale³², e se considerato all'interno della scena finora esaminata nella sua interezza appare inserito in un contesto di riprese ben più ampio e significativo di quello che può di primo acchito sembrare un semplice recupero di una tessera lessicale nobilitante; esso costituisce, invece, un segnale a livello lessicale che indica e avvalorata una lettura intertestuale dell'intero *incipit* dell'antistrophe.

Si è visto come i due episodi di Atena che dissolve la nebbia dalla vista degli Achei e della preghiera di Aiace a Zeus di fare luce sul campo di battaglia possano avere costituito un modello a proposito dell'invocazione del coro a Zeus. Ma andrà parimenti e su un piano differente notato come la metafora della coltre di nebbia³³ presenti un valore eminentemente disforico, nella misura in cui esprime un dolore particolarmente grave che offusca la mente, o nel caso più estremo in cui indica la morte stessa. Anche in questo caso i versi formulari omerici citati ὣς φάτο, τὸν δ' ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα e θανάτου δὲ (θανάτοιο) μέλαν νέφος ἀμφεκάλυπεν si pongono in contrasto con l'espressione sofoclea, come già si è visto a proposito del nesso αἰνὸν ἄχος: la metafora della 'nube di dolore' e 'di morte', infatti, è regolarmente associata con il verbo (ἀμφι)καλύπτω³⁴, rappresenta cioè sempre una nuvola che 'vela' lo sguardo, in netta opposizione rispetto all'espressione sofoclea in cui occorre l'antonimo λύω. Rispetto in particolare alla menzione precisa degli occhi nello stasimo, si dovranno inoltre ricordare altre espressioni omeriche frequenti per indicare lo svenimento e la morte dove parimenti ricorre il verbo (ἀμφι)καλύπτω: la metafora dell'oscurità che cala sugli occhi dell'eroe nell'emistichio formulare τὸν δὲ σκότος

πληγῇ Διός (*Ai.* 137 ~ *Il.* XIV 414), βοῦς ἀγελαίας (*Ai.* 175 ~ *Il.* XXIII 846), λιγυρᾷ μάστιγι (*Ai.* 242 ~ *Il.* XI 532), e vd. Winnington-Ingram 1980, p. 16, n. 15, p. 35, n. 74 e Garner 1990, pp. 54-64.

³² La dittologia epitetica sinonimica in riferimento alle navi è d'altronde anch'essa già omerica, come rilevato dai commentatori, cfr. *Od.* VII 34 νηυσὶ θοῆσιν τοί γε πεποιθότες ὠκείησι, e ricorre ancora in Sofocle in *Phil.* 516 ἐπ' εὐστόλου ταχείας νεῶς, cfr. Schein 2013 *ad loc.*

³³ È significativo che la metafora omerica della 'nube', nelle sue diverse declinazioni, occorra altrove nella poesia sofoclea. Nel terzo stasimo delle *Trachinie*, dietro l'immagine della φονία νεφέλη (v. 831) "nuvola (o forse rete) di sangue" che avvolge il corpo di Eracle a causa della tunica di Nesso intrisa del veleno dell'Idra, oltre alla vivida descrizione del tormento fisico, si può scorgere un'allusione al destino dell'eroe in virtù della metafora omerica della 'nube di morte', cfr. la trattazione specifica del passo nel capitolo dedicato al terzo stasimo della tragedia a p. 355ss. In *Ant.* 528 νεφέλη δ' ὀφρύων ὕπερ "una nuvola", non ulteriormente specificata, vela gli occhi di Ismene la quale entra in scena piangendo, allarmata per la grave situazione in cui si trova Antigone dopo aver violato il decreto di Creonte: anche in questo passo – per altro connotato da più di una risonanza epicheggiante, cfr. al precedente v. 527 l'espressione δάκρυ' εἰβομένη – agisce la metafora omerica della 'nube di dolore' inserita in un contesto particolarmente patetico in cui l'immagine tradizionale di ascendenza epica si armonizza con la descrizione del volto in lacrime dell'eroina, cfr. il comm. *ad loc.* di Müller 1967b e Griffith 1999; sulla metafora della nube di dolore in tragedia cfr. anche Aesch. *Sept.* 228-9, Eur. *Hipp.* 172.

³⁴ Il verbo, sia semplice che composto, è significativamente associato con la morte nei poemi anche in altre espressioni, cfr. e.g. *Il.* V 68 θάνατος δὲ μιν ἀμφεκάλυψε, *Il.* XI 356 ἀμφὶ δὲ ὄσσε κελαινὴ νύξ ἐκάλυψε, *Il.* V 553 τὸ δ' αὖθι τέλος θανάτοιο κάλυπεν.

ὄσσε κάλυπεν (11x *Il.*)³⁵; e l'immagine della notte oscura che vela la vista nel verso formulare τὸν (τὴν) δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυπεν (*Il.* V 659, XIII 580, XXII 466) e nell'emistichio formulare ἀμφὶ δὲ ὄσσε κελαϊνὴ νύξ ἐκάλυψε (*Il.* V 310, XI 356, variato in *Il.* XIV 438-9 τὼ δέ οἱ ὄσσε / νύξ ἐκάλυψε μέλαινα).

Nella descrizione della coltre di dolore che viene sollevata dagli occhi da Ares, Sofocle sembra dunque aver tenuto presente una costellazione di locuzioni tradizionali e convenzionali nell'*epos*, tutte di segno negativo, con le quali sono indicati la morte, il dolore, e la perdita dei sensi, attraverso le metafore della nebbia, della tenebra e della notte che velano lo sguardo. Questa congerie di immagini si associa al nesso formulare αἰνὸν ἄχος e ne intensifica l'effetto.

L'intero verso ἔλυσεν αἰνὸν ἄχος ἀπ' ὀμμάτων Ἄρης con cui si apre l'antistrofe del corale presenta dunque una contraddittorietà intrinseca: i coreuti, nel momento stesso in cui asseriscono che è finalmente avvenuta la liberazione insperata dal dolore che affliggeva essi e l'eroe, utilizzano una tessera formulare epica e un'immagine evocativa di una serie di metafore di ascendenza omerica che normalmente esprimono proprio lo stesso genere di tormento da cui nello stasimo si predica l'affrancamento. Rispetto in particolare ad Aiace, l'αἰνὸν ἄχος e lo sguardo velato sembrano paradossalmente, in ultima analisi, alludere alla morte stessa dell'eroe. Il verso appare pertanto permeato da una intensa ironia tragica; e non a caso si ritrova in responsione con l'*incipit* ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρὴς δ' ἀνεπτάμαν, dove il brivido e il librarsi in volo del coro presentano parimenti un carattere ambiguo, dal momento che, come si è visto, esprimono abitualmente in Sofocle sensazioni di ansia e di paura, mai di gioia: sia il volo festoso di danza che il dissolversi della coltre di angosce tradiscono infatti l'illusorietà della prospettiva del coro. L'ironia è espressa nell'antistrofe con maggiore efficacia grazie al recupero di un nesso formulare epico-omerico che non si ritrova altrove in tragedia, scelto probabilmente da Sofocle proprio in virtù delle connotazioni che è in grado di veicolare, ben riconoscibili dal pubblico. In conclusione si dovrà osservare come il poeta sfrutti anche il riuso di materiale lessicale omerico rispetto agli intenti artistici e drammaturgici del singolo corale, in questo caso conferendo alle riprese, per contrasto, una valenza ironica in armonia con l'ironia tragica che rappresenta il contrassegno concettuale degli stasimi iporchematici.

³⁵ L'emistichio è lievemente variato solo una volta in *Il.* XVI 325 κατὰ δὲ σκότος ὄσσε κάλυπεν, mentre σκότος, senza la menzione degli occhi, indica la morte anche nell'emistichio formulare στρυγερὸς δ' ἄρα μιν σκότος εἶλεν (3x *Il.*). Con l'esclusione di *Od.* XIX 389, σκότος in Omero è attestato unicamente nei due emistichi con tale valore metaforico di 'tenebra di morte'. Il lemma è d'altronde connesso in generale con l'oscurità del regno oltremondano di Ade (cfr. e.g. Pind. fr. 130 S.-M., Aesch. *Pers.* 223, Soph. *OC* 1701), ed è significativo che l'unica occorrenza di σκότος nell'*Aiace* sia proprio nell'invocazione disperata dell'eroe alle tenebre dell'erebo ai vv. 394-5: σκότος, ἐμὸν φάος, / ἔρεβος ὃ φαεννότατον, ὡς ἐμοί.

I 4. *Aiace*: terzo stasimo

Introduzione e analisi del canto

Come già il primo stasimo, il canto è composto di due coppie strofiche¹. La prima strofe riprende il motivo dell'inarrestabile trascorrere del tempo più volte emerso nella tragedia, ma visto dalla prospettiva dei coreuti in qualità di soldati impegnati presso il fronte troiano da ormai molti anni: i marinai salaminii si domandano con insofferenza mista a rassegnazione quando mai sopraggiungerà l'ultimo anno di guerra, e con esso la fine dell'incessante tormento della vita militare (vv. 1187-9: τὰν ἄπαστον αἰὲν ἐμοὶ δορυσσοή- / των μόχθων ἄταν); e questa inconclusiva e penosa attesa, mentre Troia non è ancora stata conquistata, è definita dal coro come un triste motivo di biasimo per i Greci (v. 1191: δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων).

La prima antistrofe inaugura una meditazione sul tema della guerra, e lo fa aprendosi con una violenta maledizione contro l'uomo che per primo insegnò ai Greci l'arte delle "odiose armi" (v. 1195) e del conflitto militare: la guerra è definita con icastica prosopopea poetica "Ares comune" (v. 1196), un impulso bellico che ha contagiato tutti gli uomini costringendoli alla violenza gli uni contro gli altri. Segue un'acorata esclamazione sulla catena di sofferenze che da quel giorno si sono susseguite nella storia, e l'antistrofe è infine chiusa da una recisa sentenza, dal tono amaro, che amplia la riflessione del coro dalla propria singola esperienza presso Troia trasferendola su un piano universale: l'inventore della guerra ha annientato gli uomini (v. 1197: κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους).

Nella seconda strofe continua la meditazione sul πρῶτος εὐρετής, adesso vista nella prospettiva della privazione delle gioie della vita che ogni conflitto bellico comporta; il piacere della compagnia del simposio è illustrato dalle immagini delle corone, delle coppe di vino e del suono "dolce" (v. 1202) degli auli; ma la vita militare ha sottratto ai coreuti anche il conforto del sonno e i godimenti dell'eros: i marinai salaminii giacciono trascurati e a inghirlandare i capelli è solo l'umida rugiada delle notti all'addiaccio presso il campo militare, doloroso monito della vita dei soldati presso la "sciagurata Troia" (v. 1210).

Nella seconda e conclusiva antistrofe riemerge ancora una volta il ricordo amaro di Aiace, e con esso l'affetto dei marinai per il proprio comandante. L'eroe indomito, baluardo dei suoi uomini, votato a una sorte maligna che lo ha condotto al suicidio è morto; e i coreuti si vedono indifesi dagli assalti dei nemici sia esterni che interni agli stessi Achei. E dopo un'ultima malinconica domanda nella quale il coro si chiede quale gioia resti loro ancora da vivere, senza più Aiace a proteggerli e oppressi dalle pene della guerra, i coreuti concludono il canto con una nota di speranza, o meglio forse di illusione, e di fuga dalla realtà che li attanaglia, quasi Troia fosse dimenticata, la guerra finita, e il ritorno in patria avvenuto: essi vorrebbero trovarsi presso il promontorio "selvoso, bagnato dalle onde" (v. 1217) del capo Sunio, e rivolgere un saluto alla "sacra Atene" (vv. 1221-2).

Il corale segue agli eventi del quarto episodio: la scoperta del corpo di Aiace da parte di Tecmessa; il successivo *kommós* tra l'eroina e il coro; l'arrivo di Teucro e il suo lamento sul fratello morto; l'agone tra Teucro e Menelao; infine, il nuovo

¹ Sul corale si vedano Kirkwood 1958, p. 199, Burton 1980, pp. 36-9, Segal 1981, pp. 145-6, Heath 1987, p. 201, Gardiner 1987, pp. 71-2, Hutchinson 2001, pp. 439-54, Hesk 2003, pp. 119-20. Lo stasimo, rispetto agli altri canti corali della tragedia, è forse quello che ha ricevuto meno attenzione da parte della critica.

ingresso di Tecmessa e Eurisace supplici presso il corpo di Aiace, mentre Teucro si dirige fuori scena a scavare una fossa per seppellire l'eroe e invita il coro a proteggere il figlio di Aiace. Lo stasimo inizia dunque quando la scena, dopo il diverbio tra Teucro e Menelao, e prima dello scontro tra Teucro e Agamennone, vede un momento di calma raccolta, attraverso il *tableau* silenzioso e mesto dei tre familiari². Anche in virtù di questa pausa tra le due sequenze concitate dei due agoni, il coro esprime nel canto una meditazione che esula rispetto alla situazione drammatica: non vi è infatti alcun accenno al dibattito sulla sepoltura di Aiace, o alla situazione critica del corpo dell'eroe e dei suoi familiari minacciati dagli Atridi. I coreuti riflettono invece sul significato della guerra in una prospettiva che da personale si fa universale, ed esprimono il rimpianto per i piaceri della vita e la gioia di un'esistenza serena in patria³. La vita grama della guerra viene descritta anche e soprattutto attraverso la nostalgia di ogni genere di *τέρψις*, parola chiave che ricorre tre volte nel canto (v. 1201, 1203, 1215), ma sempre per essere negata, configurandosi cioè come gioia impossibile⁴; e a Troia, realtà concreta, dolorosa e presente, si contrappone nel finale il miraggio di Atene, che rappresenta però un passato perduto, evocato soltanto a livello di *rêverie*, con l'effetto di evidenziare maggiormente la situazione miserabile che opprime i coreuti.

Lo stasimo costituisce dunque, attraverso questa atmosfera composta e riflessiva, un momento di tregua per gli spettatori e rende ancora più acuta la nuova esplosione dello scontro tra Teucro e Agamennone nel secondo agone che segue immediatamente nell'esodo⁵. Il motivo delle pene e delle privazioni continue causate dalla campagna militare ricollega il corale al primo stasimo (vv. 600-5), così come, su un piano geografico, l'invocazione nostalgica che li i coreuti facevano della patria Salamina, isola felice, rispecchia qui il rimpianto impossibile per Atene, entrambe simbolo di pacifica serenità⁶. Ma se nel primo stasimo Aiace era ancora vivo, seppure afflitto secondo i coreuti dalla follia manifesta nella volontà del suicidio, ora, dopo la morte dell'eroe, il tono del canto è più cupo: la riflessione del coro sulla propria situazione si fa più intensa e amara, e assurge a una profonda meditazione sul senso del conflitto armato che culmina in una vera e propria imprecazione e condanna contro la guerra.

Da un punto di vista metrico la prima coppia strofica è composta di *cola* eolociambici con l'inserzione saltuaria di *metra* giambici, mentre la seconda coppia

² Tecmessa e Eurisace rimangono in scena silenziosi in prossimità del corpo di Aiace fino alla fine del dramma, cfr. Taplin 1978, p. 108: «for all the rest of the play the boy sits there and Tecmessa kneels or stand beside him. Sophocles carefully arranges the scene before Teucer leaves (1184), so that it may form a background to the choral song at 1185ff.», vd. anche *ibid.* p. 149. La scena di supplica contribuisce a rifocalizzare l'azione e l'attenzione del pubblico sul protagonista dopo la disputa tra Teucro e Menelao, cfr. Hesk 2003, p. 118; sul significato del corpo di Aiace come indizio del suo futuro culto eroico vd. Burian 1972, Henrichs 1993, e cfr. anche Easterling 1988, pp. 91-8.

³ Cfr. Burton 1980, p. 37: «the sailors are left alone with the silent tableau of the mother and child watching beside the body, and they reflect»; la dimensione riflessiva dello stasimo era già nota dagli scolii, cfr. *schol. ad v.* 1185a (p. 233 Christodoulou): ὁ χορὸς πάλιν καθ' ἑαυτὸν γενόμενος ἐν ἀναλογισμῷ γίνεται.

⁴ Si veda in particolare come nella seconda strofe i piaceri della vita siano tutti introdotti attraverso una sequenza di correlative negative (v. 1999ss.): ἐκεῖνος οὐ... νεῖμεν ἔμοι τέρψιν ὀμλεῖν, οὔτε γλυκὸν αὐλῶν ὄτοβον... οὔτ' ἐννυχίαν τέρψιν ἰαύειν, cfr. anche Mazzoldi *ad loc.*

⁵ Cfr. Garvie *ad loc.* a proposito di come il corale «provides a melancholy moment of equilibrium between the two passionate quarrel-scenes».

⁶ I due stasimi sono inoltre assimilabili per l'impronta riflessiva che domina in entrambi, cfr. Burton 1980, p. 36ss., il quale riconosce a livello di macro-sequenza tra il primo stasimo, il secondo corale iporchematico, e il terzo stasimo un «ABA pattern» (*ibid.*, p. 39).

strofica, oggetto di interpretazioni divergenti, presenta *cola* eolo-coriambici cui sembrano inframezzati *cola* ionici⁷.

⁷ Per un'analisi metrica con discussione delle diverse interpretazioni e bibliografia di dettaglio si rinvia a Pohlsander 1964, pp. 22-4, e si veda la nota metrica *ad loc.* di Finglass e di Hutchinson 2001, pp. 440-1.

Prospetto degli omerismi del terzo stasimo dell'*Aiace*

τίς ἄρα νέατος, ἐς πότε λή- ξει πολυπλάγκτων ἐτέων ἀριθμός, τὰν ἄπαυστον αἰὲν ἐμοὶ δορυσσοή- των μόχθων ἄταν ἐπάγων ἂν τὰν εὐρώδη Τροΐαν, <u>δύστανον ὄνειδος</u> Ἑλλάνων;	στρ. α 1186 1190
ὄφελε πρότερον αἰθέρα δῶ- ναι μέγαν ἢ τὸν πολύκοινον Ἄιδαν κεῖνος ἀνήρ, ὃς στυγερώων ἔδειξεν ὄ- πλων Ἑλλάσιν κοινὸν Ἄρη . ὣ πόννοι πρόγονοι πόνων . κεῖνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους.	ἀντ. α 1195
ἐκεῖνος οὐ στεφάνων οὐ- τε βαθειᾶν κυλίκων νεῖ- μεν ἐμοὶ τέρψιν ὀμιλεῖν , οὔτε γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον δυσ- μόρφῳ, οὔτ' ἐννυχίαν τέρψιν ἰαύειν . ἐρώτων δ' ἐρώτων ἀπέπαυσεν , ὦμοι. κεῖμαι δ' ἀμέριμνος οὔτως , ἀεὶ πυκινᾶς δρόσοις τεγγόμενος κόμας, λυγρᾶς μνήματα Τροίας .	στρ. β 1200 1205 1210
καὶ πρὶν μὲν ἐννυχίου δει- ματος ἦν μοι προβολὰ καὶ βελέων θούριος Αἴας· νῦν δ' οὔτος ἀνεῖται στυγερῶ δαί- μονι . τίς μοι, τίς ἔτ' οὔν τέρψις ἐπέσται; γενοίμαν ἴν' ὑλᾶεν ἔπεστι πόντῳ πρόβλημ' ἀλίκλυστον, ἄκραν ὑπὸ πλάκα Σουνίου , τὰς ιεράς ὅπως προσείπομεν Ἀθήνας .	ἀντ. β 1215 1220

Legenda:

-**voci in grassetto**: omerismi a livello lessicale.

-**voci in grassetto e sottolineate**: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-**voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

1. La guerra ‘maledetta’: una riflessione sul conflitto

L’intera prima coppia strofica vede un’ampia riflessione sul significato della guerra, che dalla prospettiva parziale dei coreuti, e delle loro sofferenze nel singolo conflitto contro Troia (v. 1190: ἄν τὰν εὐρύωδη Τροΐαν), si fa meditazione universale sulla sorte degli uomini (v. 1198: κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους). Il primo tema enunciato dal coro è quello dell’incessante tormento dei soldati, impegnati quotidianamente nella battaglia (vv. 1187-8): τὰν ἅπανστον αἰὲν ἐμοὶ δορυσσοῖ- / τῶν μόχθων ἄταν; a questo segue, in apposizione, la constatazione che il perdurare del conflitto presso Troia rappresenta una “dolorosa vergogna” per gli Achei (v. 1191): δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων.

In apertura della prima antistrofe, e collocata pertanto al centro delle prime due stanze, si situa invece la maledizione contro l’inventore della guerra: ὃς στρυγερῶν ἔδειξεν ὄ- / πλων Ἑλλάσιν κοινὸν Ἄρη “colui che rivelò ai Greci la guerra comune di odiose armi” (vv. 1195-6)⁸. Entrambe le strofe sono costellate da una serie di motivi che definiscono il conflitto armato come un’esperienza di angoscia, dolore e distruzione, secondo una visione di segno totalmente negativo, che trova forse il suo culmine – anche sul piano espressivo – nel verso nominale, interiettivo e allitterante ὃ πόνοι πρόγονοι πόνων (v. 1197).

Per indicare la guerra Sofocle si serve della potente metafora κοινὸν Ἄρη “Ares comune”, accompagnata dal genitivo esplicativo στρυγερῶν ὄπλων. Come è stato notato da alcuni commentatori⁹ il parallelo più vicino all’espressione sofoclea è costituito da un passo dell’*Iliade* (*Il.* XVIII 309): ξυνὸς Ἐνυάλιος, καὶ τε κτανέοντα κατέκτα. Sono le ultime parole di Ettore nel discorso in risposta a Polidamante, il quale ha consigliato con assennatezza all’eroe di riportare i Troiani dentro le mura dopo la minaccia troppo rischiosa del rientro in battaglia di Achille. Ettore tuttavia si oppone con fermezza e, ora che è riuscito a spingere la battaglia fino alle navi achee, si dice pronto ad affrontare anche Achille, e ad affidarsi al giudizio delle armi e dello scontro, poiché appunto “Enialio è uguale per tutti, e uccide anche chi sta per uccidere”. L’aggettivo ξυνός ricorre altre due volte nell’*Iliade*: una in riferimento alla terra, che insieme all’Olimpo sarà bene “comune” a tutti gli dei, nella spartizione del cosmo tra Zeus, Poseidone e Ade (XV 193: γαῖα δ’ ἔτι ξυνή πάντων καὶ μακρὸς Ὀλυμπος); la seconda al “pericolo comune a molti” causato dal gesto imprudente di un gruppo di ragazzi che stuzzicano un nido di vespe lungo la strada (XVI 262: νηπίαχοι· ξυνὸν δὲ κακὸν πολέεσσι τιθεῖσι). In entrambi i passi l’aggettivo presenta il valore di “comune (a tutti, a molti)”, mentre nella massima che conclude il discorso di Ettore ξυνός indica più propriamente l’“imparzialità” del dio della guerra, nella misura in cui nella battaglia la sorte dello scontro è sempre in bilico fino all’ultimo¹⁰. Se il nesso ξυνὸς Ἐνυάλιος rappresenta un *unicum* in Omero, il concetto della guerra come retaggio comune per gli uomini, emerge in un’altra *iunctura*, questa volta formulare, nei poemi: la formula ὁμοῖου πτολέμοιο (6x *Il.*, 2x *Od.*), in cui l’epiteto ὁμοῖος definisce la guerra come

⁸ Cfr. Segal 1981, pp. 132-3, il quale pone l’accento sul potenziale negativo dell’ingegno umano e del progresso tecnologico nel canto: «in the last ode of the play human inventiveness appears as a curse. The chorus turn the praise of the culture hero or inventor, familiar from Aeschylus’ *Prometheus* or the first stasimon of the *Antigone*, into an execration of the man who invented weapons of war [...] here technology is seen as primarily destructive».

⁹ Cfr. Untersteiner, Stanford, Kamerbeek, Garvie *ad loc.*

¹⁰ Il verso di sapore sentenzioso diventerà proverbiale come dimostra, oltre al passo dello stasimo sofocleo, anche la ripresa di Archil. fr. 110 W.² ἐτήτυμον γὰρ ξυνὸς ἀνθρώποις Ἄρης, e la citazione da parte di Aristot. *Rh.* 1395a 15, cfr. Edwards 1991, p. 182. Sul comportamento sconsiderato di Ettore cfr. il commento *ad loc.* di Mirto 1997, p. 1322, e Redfield 1994, cap. 4.

evento “comune per tutti”¹¹. L’aggettivo è attestato anche in riferimento alla contesa (*Il.* IV 444), alla vecchiaia (*Il.* IV 315, anche in *H. Hom. Ven.* 5, 244) e alla morte (*Od.* III 236): in tutti i casi si tratta di esperienze negative che sono appannaggio comune degli uomini, in particolare per quanto concerne la vecchiaia e la morte.

L’espressione sofoclea κοινὸν Ἄρη appare dunque *in primis* echeggiare l’hapax iliadico ξυνὸς Ἐνυάλιος: Enialio, in qualità di dio della guerra, come noto è nell’*Iliade* sovrapponibile ad Ares¹², mentre si ha una variazione sinonimica dell’aggettivo per “comune”, dall’omerico ξυνός a κοινός, frequente nella lirica e nei tragici, ma non attestato in Omero¹³. Il significato della *iunctura* nel corale dell’*Aiace*, tuttavia, non è tanto quello dell’imparzialità del dio della guerra¹⁴, come nella massima conclusiva del discorso di Ettore, ma l’espressione si rifà da un lato all’uso omerico frequente di Ares quale ipostasi della battaglia e della foga guerriera, e dall’altro alla formula ὁμοίου πολέμοιο, dove la guerra assurge a retaggio comune per gli uomini nella concezione del poeta dell’*Iliade*¹⁵. In questo senso vi è anche una corrispondenza tra il nesso epicheggiante κοινὸν Ἄρη e l’espressione πολύκοινον Ἄιδαν (v. 1193), con cui è indicato il regno dell’oltretomba nel quale il coro si augura fosse scomparso il πρῶτος εὐρετής della guerra. L’Ade è definito “a molti comune”, una «sombre litote»¹⁶ per indicare il destino, in realtà comune a tutti gli uomini¹⁷, della morte: in entrambi i casi si noti la simmetria nell’*ordo verborum* epiteto-nome del dio, l’uso dell’ipostasi (Ares/guerra; Ade/morte), e come l’accento batta sull’aggettivo κοινός attraverso il quale si esprime il concetto della guerra e della morte come eventi inevitabili della condizione umana.

Per quanto concerne invece il nesso πολύκοινον Ἄιδαν, non è forse casuale la scelta sofoclea dell’infinito δύναι, con cui è espresso l’immergersi del tristo inventore della guerra nel profondo dell’etere o nell’Ade (vv. 1192-3): ὄφελε πρότερον αἰθέρα δῦ- / ναι μέγαν ἢ τὸν πολύκοινον Ἄιδαν.

L’associazione del verbo δῦω con l’atto del discendere nell’oltretomba per denotare la morte, in particolare attraverso l’indicazione precisa dell’immergersi “nella casa di Ade”, si ritrova infatti in Omero. Si può ricordare l’emistichio formulare δύναι δόμον Ἄϊδος εἴσω (2x *Il.*, cfr. anche *H. Hom. Ven.* 5, 154), variato in *Il.* XI 263 in ἔδυν δόμον Ἄϊδος εἴσω, dove si riferisce a due figli di Antenore caduti per mano di

¹¹ L’etimologia dell’epiteto è discussa, ma sembra da ricondurre in ultima analisi ad ὁμοῖος (cfr. Hes. *Op.* 182 dove viene impiegato come sinonimo di quest’ultimo). Nella *iunctura* ὁμοίου πολέμοιο l’attributo potrebbe anche avere valore causativo: ‘che rende uguali (tutti gli uomini), livellante’, cfr. Stanford 1948 *ad Od.* XVIII 264: «the same to all, impartial: war, death, old age are no respecters of persons», e Leaf *ad Il.* IX 440 il quale suggerisce di glossare «“levelling”»; sui problemi connessi all’origine, al significato e alla prosodia del lemma si veda la dettagliata analisi di Russo 2007, pp. 223-4 (*ad Od.* XVIII 264), e la messa a punto di Catenacci 1996 con bibliografia, cfr. anche Hainsworth 1993, p. 121. M. West nella sua edizione teubneriana ripristina nel testo la forma del genitivo che costituirebbe la fase originaria della formula: ὁμοίου πολέμοιο. Dopo Omero la *iunctura* non si ritrova attestata altrove in poesia.

¹² Cfr. e.g. *Il.* XIII 519, XX 69, in cui il lemma designa Ares, e *Il.* XVII 211, dove figura come epiteto dello stesso dio. Ed è significativo che nella stessa parodo dell’*Aiace* Ares sia chiamato dal coro Ἐνυάλιος (v. 179).

¹³ L’aggettivo κοινός in generale non è mai attestato nell’*epos* arcaico con l’esclusione del sintagma avverbiale ἐκ κοινοῦ in Hes. *Op.* 723, su cui vd. la nota *ad loc.* di West.

¹⁴ Sul *topos* della morte ‘imparziale’ cfr. Tosi 1993, nn° 517-18, 604-5.

¹⁵ Cfr. la parafrasi dell’espressione κοινὸν Ἄρη di Stanford *ad loc.*: «war whose sufferings all must share».

¹⁶ Hutchinson 2001, p. 444 *ad loc.*

¹⁷ Il concetto è tipico in riferimento ad Ade e occorre spesso attraverso aggettivi composti pregnanti, cfr. e.g. Soph. *El.* 137-8 ἐξ Αἴδα / παγκοίνου (*in lyricis*), *Ant.* 810-11 ὁ παγ- / κοίτας Ἄιδας (*in lyricis*), Aesch. *Sept.* 860 πάνδοκον (*in lyricis*, detto del Tartaro).

Agamennone. Rispetto al nesso con il verbo all'infinito δῦναι δόμον Ἄϊδος εἶσω, si tratta di due luoghi iliadici in cui è espresso in entrambi un desiderio: in *Il.* VII 131 Nestore si immagina la disapprovazione che coglierebbe Peleo alla vista dei Greci messi in rotta da Ettore, e che spingerebbe l'anziano sovrano dei Mirmidoni a supplicare gli dei di discendere nell'Ade per non assistere a un simile spettacolo; mentre in *Il.* III 322 Troiani e Achei, schierati ad assistere all'imminente duello tra Paride e Menelao che dovrebbe risolvere le sorti della guerra, pregano Zeus di far sprofondare nell'Ade chi dei due contendenti ha originato il conflitto tra i due popoli. In entrambi gli episodi si dovrà constatare come sia l'uso dell'infinito δῦναι (a livello testuale), che la manifestazione di un auspicio (sul piano tematico), trovino entrambi un parallelo nella maledizione dello stasimo contro l'inventore della guerra, che il coro si augura fosse morto prima di provocare la catena di conflitti che affligge l'umanità. Il secondo dei due passi merita però di essere riportato per esteso (*Il.* III 320-3):

Ζεῦ πάτερ Ἴδηθεν μεδέων κύδιστε μέγιστε 320
 ὀπότερος τάδε ἔργα μετ' ἀμφοτέροισιν ἔθηκε,
 τὸν δὸς ἀποφθίμενον δῦναι δόμον Ἄϊδος εἶσω,
 ἡμῖν δ' αὖ φιλότητα καὶ ὄρκια πιστὰ γενέσθαι.

A invocare Zeus sono Troiani ed Achei anonimi, la massa quindi dei soldati. Essi pregano che chi tra Menelao e Paride (v. 321: ὀπότερος) ha causato la guerra (v. 321: τάδε ἔργα... ἔθηκε), costui il Cronide lo faccia “morto, scendere nella dimora di Ade”, in modo che si ristabilisca tra i due popoli un rapporto di amicizia, sanzionato da nuovi giuramenti: τὸν δὸς ἀποφθίμενον δῦναι δόμον Ἄϊδος εἶσω (v. 322). Nella richiesta, in particolare nell'imperativo seguito dal predicativo τὸν δὸς ἀποφθίμενον, trapela l'insofferenza dei guerrieri minori costretti a una battaglia della quale ci si augura al più presto la fine¹⁸. Se nell'*Iliade* l'espressione è inserita all'interno di una preghiera a Zeus, il tono non è però troppo dissimile da quello che provoca l'imprecazione dei coreuti nello stasimo sofocleo contro l'inventore della guerra: in entrambi i passi si tratta di soldati che appartengono alla massa anonima dell'esercito e che esprimono con risolutezza la propria avversione rispetto alla condizione di essere costretti a una dura campagna militare. Rispetto al corale dell'*Aiace*, nel passo iliadico la guerra e le sofferenze che questa comporta non sono direttamente menzionate; esse sono però potentemente alluse attraverso l'auspicio di pace espresso nell'ultimo verso, in particolare nel sostantivo φιλότητα e nell'avverbio αὖ (v. 323). Inoltre, in entrambi i brani vi è una contrapposizione significativa tra la comunità innocente dell'esercito e il singolo colpevole che viene isolato, nello stasimo il nefasto πρῶτος εὐρετής, nel poema Paride che ha innescato con il rapimento di Elena il conflitto¹⁹. Nell'*Iliade* la posizione di Greci e Troiani nei confronti della guerra emerge d'altronde con chiarezza

¹⁸ Sull'importanza dei 'minor warriors' all'interno della strategia compositiva e ideologica dell'*Iliade*, in particolare per quanto attiene la sequela di scene in cui giovani guerrieri sono nominati nel poema unicamente per annunciarne la morte, si vedano le penetranti analisi di Griffin 1980, pp. 103-43, e di Schein 1984, pp. 72-6; cfr. anche la voce «Minor Warriors» in *The Homer Encyclopedia* II (M. Mueller). Sugli interventi di personaggi anonimi in Omero cfr. de Jong 1987 e Schneider 1996 (rispettivamente p. 70ss. e p. 53ss. a proposito di questo passo dell'*Iliade*).

¹⁹ Nel passo dell'*Iliade* nell'artefice della guerra è da identificare evidentemente Paride, cfr. il commento *ad loc.* di Kirk 1985, p. 312 (vd. anche *ibid.*, p. 310) e di Krieter-Spiro 2009, pp. 116-7 con bibliografia. Ma è significativo che nell'auspicio che soccomba chi è causa della guerra non si faccia direttamente il nome del responsabile, cioè appunto Paride, ma la formulazione presenti un carattere generale (cfr. anche Mirto 1997, p. 899): anche questo è un dato che avvicina il brano allo stasimo sofocleo.

all'inizio dello stesso canto III del poema, quando i soldati di entrambi gli schieramenti accolgono all'unisono con gioia il finale del discorso di Menelao, che invita Priamo a stipulare i patti prima che abbia inizio il duello destinato a porre fine alla "guerra penosa" (vv. 111-2): ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἐχάρησαν Ἀχαιοὶ τε Τρῶές τε / ἐλπόμενοι παύσασθαι οἷζυροῦ πολέμοιο²⁰.

È dunque forse possibile che il passo iliadico abbia potuto in parte influire nella formulazione dell'espressione sofoclea δύναι... τὸν πολύκοινον Ἄιδαν. Essa, in ogni caso, si rifà a un uso di una locuzione tradizionale nell'epica e a un sistema formulare omerico in cui il verbo δύω è associato al mondo dell'oltretomba nell'immagine del 'discendere nella dimora di Ade', con la quale è indicata la morte. Infine, un colorito omerizzante è presente anche nell'uso dell'aoristo senza aumento ὄφρα al v. 1192, che introduce l'intero periodo.

Ma non sono solo le due *iuncturae* in cui Ares e Ade 'comuni' sono ipostatizzati a presentare una *Stimmung* epicheggiante nel corso della maledizione formulata dal coro. Significativi rispetto a possibili modelli epico-omerici sono, infatti, anche il genitivo στυγερῶν ὄπλων, con cui è qualificata la guerra, e, più in generale, gli ultimi due versi conclusivi dell'antistrofe ὦ πόνοι πρόγονοι πόνων· / κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους (vv. 1197-8).

Le armi sono definite dal coro "odiose", un epiteto, στυγερός, che non occorre mai in riferimento agli armamenti nell'*epos*, ma che denota la battaglia nei nessi formulari στυγεροῦ πολέμοιο (3x *Il.*)²¹ e στυγερῶ κρινώμεθ' Ἄρηϊ (2x *Il.*): in quest'ultimo caso si noti come il concetto sia espresso dall'ipostasi di Ares/guerra, come avviene anche nello stasimo sofocleo. Ma l'aggettivo nell'epica caratterizza anche la tenebra della morte nell'emistichio formulare στυγερὸς δ' ἄρα μιν σκότος εἶλε (3x *Il.*), ed occorre inoltre come epiteto di Ade (*Il.* VIII 368) e di πένθος (*Il.* XXII 483, *Od.* X 376): l'attributo στυγερός è dunque in Omero strettamente connesso con il tema della guerra, e più in generale con il motivo della morte e del lutto²². L'accostamento sofocleo dell'aggettivo alle armi, che non trova paralleli nella produzione poetica greca, conferisce dunque agli armamenti una connotazione spiccatamente negativa²³.

L'intera espressione ὅς στυγερῶν ἔδειξεν ὄπλων Ἑλλάσιν κοινὸν Ἄρη con cui è designata la scoperta nefanda da parte del πρῶτος εὐρετής del conflitto armato presenta dunque una diversificata e sottile variazione di molteplici elementi che nell'*epos* denotano la guerra. Questi, seppure non immediatamente evidenti di primo acchito, si addensano e pongono l'accento sul tema cardinale della prima antistrofe,

²⁰ E si ricorderà la reazione di giubilo che si impadronisce degli Achei non appena Agamennone, nel discorso della prova, invita l'esercito a recarsi alle navi per salpare e abbandonare Troia (*Il.* II 142ss.).

²¹ La *iunctura* occorre una volta invertita in *Il.* XIX 230 πολέμοιο περι στυγεροῖο.

²² Rispetto alla connessione dell'aggettivo con la morte e con il cordoglio funebre è significativo che nella seconda strofe la morte di Aiace sia indicata dalla locuzione "è consacrato a un odioso demone" (v. 1214): ἀνεῖται στυγερῶ δαίμονι. L'espressione sembra riferirsi allo stesso Ade, che in *Il.* VIII 368 riceve il medesimo epiteto στυγερός; andrà inoltre notato come l'associazione dell'attributo con δαίμων trova come unico precedente *Od.* V 396 στυγερὸς δέ οἱ ἔχραε δαίμων, detto all'interno di una similitudine dell'aggressione di un demone maligno apportatore di malattia nei confronti di un padre anziano, e non si ritrova altrove in poesia (ma sembra aver influito Ap. Rh. I 133 στυγερῆ ὑπὸ δαίμονος αἴση, e Quint. Smyrn. V 594 στυγερῆ ὑπὸ Δαίμονος Αἴση).

²³ Se la dimensione della riflessione del coro appare nello stasimo su un piano generale, nella definizione disforica delle armi è forse possibile cogliere anche un'allusione più specifica alle armi di Achille, motore della tragedia di Aiace: già nell'*Odissea*, nel celebre episodio dell'incontro tra l'eroe e Odisseo nella *Nekyia*, che come si è visto rappresenta un modello ben presente a Sofocle, queste sono definite con formula nome-epiteto sinonimica e pregnante τευχέων / οὐλομένων (*Od.* XI 534-5)

quello del conflitto: la ripresa di una *iunctura* che rappresenta un *hapax* in Omero con sostituzione sinonimica del sostantivo e dell'aggettivo (κοινὸν Ἄρη esemplificato su ξυνὸς Ἐνύαλιος), l'associazione concettuale con un nesso formulare assai frequente che nei poemi presenta la guerra come una condizione che accomuna tutti i mortali e che appare pertanto inevitabile (ὁμοῖον πολέμοιο), e, infine, il trasferimento di un epiteto designante nell'epica la guerra e la morte (στρυγερὸς) al referente delle armi, che nell'antistrofe costituisce l'immagine più concreta della battaglia.

La *Stimmung* epicheggiante prosegue d'altronde anche nel finale della prima antistrofe, nei versi immediatamente successivi all'imprecazione contro il funesto scopritore dell'arte militare: ὦ πόνοι πρόγονοι πόνων / κεῖνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους (vv. 1197-8). L'esclamazione ὦ πόνοι πρόγονοι πόνων è fortemente espressiva e stilisticamente elaborata, ed esprime la tensione dei coreuti in cui alla violenza della protesta si mischia l'amarrezza per una situazione che appare senza via d'uscita: si noti la triplice anafora allitterante del π, il ripercuotersi cupo della serie assonante degli o, chiusa ad anello dai due ω, nonché il poliptoto πόνοι / πόνων e la rima interna πόνοι ~ πρόγονοι. Il verso riprende inoltre in *Ringkomposition* il motivo dei travagli della vita militare su cui si era aperta la prima strofe: (vv. 1187-8) δορυσσοή- / τῶν μόχθων ἄταν²⁴. L'intensità dell'interiezione è accentuata dalla personificazione delle angosce, che divengono "progenitrici" di nuove angosce, quasi che la violenza della guerra e il dolore che essa comporta, una volta sorta, non possa che replicarsi inevitabilmente di conflitto in conflitto senza sosta²⁵. Ma πόνος non è parola scelta a caso dal poeta, poiché nell'*epos*, e particolarmente nell'*Iliade*, rappresenta il lemma che indica in special modo le pene e la fatica della guerra²⁶. Il dato è reso ancora più manifesto dal fatto che spesso il sostantivo da solo è impiegato come sinonimo di 'battaglia, mischia guerriera'²⁷. Si possono citare il verso formulare ὡς εἰπὼν ὁ μὲν αὖτις ἔβη θεὸς ἄμ πόνον ἀνδρῶν (3x *Il.*), che esprime il rientro da parte di un dio nella "battaglia degli uomini"; le *iuncturae* πόνος ἄλλος (*Il.* V 517), πολὺν πόνον (*Il.* VI 525) e Τρώων πόνος (*Il.* XXII 11), nelle quali il termine denota metonimicamente lo scontro armato; oltre a tutta una serie di locuzioni che indicano il rifiutare o il cessare dalla battaglia quali ὡς κε καὶ αὖτις Ἀχαιοὶ ἀναπνεύσωσι πόνοιο (*Il.* XV 235), πότε κέν τις ἀναπνεύσειε πόνοιο (*Il.* XIX 227), l'emistichio formulare

²⁴ Anche in questa espressione si noti l'enfasi di un termine pregnante in tragedia quale ἄτη, qui associato in modo singolare alle fatiche dei soldati che vengono di conseguenza adombrate come 'sbagliate, insensate', cfr. Hutchinson 2001, p. 443: «the sense of folly stands in the background of ἄταν».

²⁵ Cfr. Schneidewin – Nauck – Radermacher *ad loc.*: «Die πόνοι des ersten Krieges sind die Ahnherren aller folgenden; der Chor stellt sich die ganze Entwicklung lebendig wie die einer Geschlechterreihe vor»; e Kamerbeek *ad loc.*: «the needs of the first war engender the needs of later wars. The conception is genealogical; in like a manner a calamity followed by another is seen in its procreative aspect».

²⁶ Cfr. LSJ⁹, s.v. πόνος: «work, esp. hard work, toil, in Hom. mostly of the toil of war», e *LfggrE*, s.v. πόνος B I 2: «Mühsal usw. des Kampfes > Kampf» (H. W. Nordheider). Aristarco arrivava a negare al termine ogni significato diverso da 'fatica di battaglia', cfr. *schol. ad Il.* I 467a (I, p. 130, 52-3 Erbse), e *schol. ad Il.* XXI 249c (V, p. 180, 40-1 Erbse), ma tale interpretazione appare troppo forzata e riduttiva, cfr. *infra* e vd. Graziosi – Haubold 2010, p. 97. Rispetto a questo valore del lemma si confronti anche l'espressione del primo stasimo πολυπόνων Ἀχαιῶν (v. 637), dove il composto, lemma tragico e non omerico, indica le pene dei molteplici anni di guerra degli Achei presso Troia. Simile invece dal punto di vista stilistico, per l'uso insistito del poliptoto, è l'*incipit* dell'epirarodo πόνος πόνω πόνον φέρει (v. 866): ma qui il termine designa concretamente la fatica fisica dei marinai nella ricerca affannosa e infruttuosa di Aiace da parte del coro.

²⁷ Con la menzione diretta della battaglia cfr. *Il.* XVI 568 μάχης ὀλοὸς πόνος εἶη.

ὀλίγη δέ τ' ἀνάπνευσις πολέμοιο (3x *Il.*), e l'espressione ὅπως παύσειε πόνοιο / δῖον Ἀχιλλῆα, Τρώεσσι δὲ λαιγὸν ἀλάλοκοι (*Il.* XXI 137, 249)²⁸.

Lo stesso termine πόνος, però, può su un piano più generale indicare sentimenti di sofferenza e dolore: il nesso πόνος (/ -ον) καὶ κήδε' di *Il.* XXI 525 e XXII 480 si riferisce rispettivamente ai lutti dei Troiani a causa di Achille e al futuro amaro che attende Astianatte orfano del padre; in *Il.* VI 355-6 ἐπεὶ σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν / εἶνεκ' ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτη Elena riconosce l'afflizione nell'animo di Ettore per la guerra causata da lei e da Paride; in *Od.* VII 191-2 ὡς χ' ὁ ξεῖνος ἄνευθε πόνου καὶ ἀνίης / πομπῆ ὑφ' ἡμετέρη ἦν πατρίδα γαῖαν ἴκηται Alcinoο accorda ad Odisseo una scorta affinché l'eroe possa infine rientrare ad Itaca senza ulteriori patimenti²⁹. La tendenza all'estensione del lemma dal piano più circoscritto del cimento della guerra al livello di un dolore più generale, spesso ma non per forza connesso con la dimensione bellica, è già presente dunque in Omero. Ed è proprio questo duplice uso che permette a Sofocle nell'interiezione ὦ πόνοι πρόγονοι πόνων di esprimere nello stesso tempo il cruccio dei coreuti per la situazione della campagna troiana, ma, su un piano più universale, di esternare un lamento e una protesta sulla condizione umana afflitta dalla piaga della guerra.

Quest'ultima prospettiva è sancita dalla chiusa sentenziosa e risoluta della prima antistrofe κεῖνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους (v. 1198): l'inventore del conflitto bellico, infatti, con la sua scoperta funesta ha "annientato" gli uomini. Se nel plurale ἀνθρώπους trova compimento la parabola dall'ottica particolare del coro, iniziata nella prima strofe (vv. 1187-8: τὰν ἄπαστον αἰὲν ἐμοὶ... ἄταν), estesasi poi a tutti i Greci nell'arco delle prime due stanze (v. 1191: δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων; v. 1193: Ἑλλάσιν κοινὸν Ἄρη), fino a pervenire a una meditazione universale sul genere umano con cui si chiude la prima antistrofe, l'uso di πέρθω 'distruggere, annientare' in riferimento a delle persone appare fortemente espressivo. Il verbo, infatti, che costituisce un lemma eminentemente epico, è il termine che a partire dall'*epos* designa, come noto, la distruzione e il saccheggio di città durante la guerra: in Omero πέρθω è impiegato esclusivamente in questa accezione (17x *Il.*, 4x *Od.*)³⁰. Naturalmente è Troia la città cui il verbo si riferisce con maggiore frequenza nei poemi: tre delle quattro attestazioni odissiache e nove delle diciassette iliadiche riguardano infatti la cittadella di Pergamo. L'associazione del lemma alla distruzione di città è d'altronde comprovata dall'epiteto πολίλορθος (10x *Il.*, 6x *Od.*)³¹. Ipotizzare nel verso sofocleo κεῖνος γὰρ

²⁸ Cfr Janko 1994, p. 251 (*ad Il.* XV 235): «πόνος means 'battle' not 'pain' *pace T*» e vd. anche Hainsworth 1993, p. 272 (*ad Il.* XI 430) e Richardson 1993, p. 65 (*ad Il.* XXI 137). In *Il.* XIX 201 occorre l'*harax* μεταπανσωλή πολέμοιο.

²⁹ Cfr. anche *Od.* XIII 423.

³⁰ Cfr. LSJ⁹, s.v. πέρθω: «waste, ravage, sack, in Hom. only of towns», vd. anche *Lfgre*, s.v. πέρθω B 1 (J. N. O'Sullivan). Per quanto concerne l'*epos* arcaico il verbo è attestato anche tre volte in Esiodo, sempre con il medesimo significato in relazione a città (fr. 35, 3; 43a, 62 M.-W., *Sc.* 240). L'uso del lemma in riferimento a persone, alquanto raro, si ritrova anche in Pindaro, dove esprime sempre in modo enfatico un annientamento totale, cfr. *O.* X 32, riferito all'esercito di Eracle distrutto dai Molioni; *P.* IX 81, detto del gesto di Iolao che recide con la spada la testa di Euristeo; *N.* III 37, riferito ad Eracle che abbatte Laomedonte, dove è evidente un rinvio all'espugnazione di Troia, secondo il valore base del lemma. In Sofocle tale impiego del verbo ricorre anche in *OT* 1456, passo in cui Edipo, nella sua ultima *rhesis*, ragionando sull'esposizione sul Citerone, afferma che ora nessun male potrà "distruggerlo", poiché egli è sì sopravvissuto, ma solo per sperimentare nella sua vita un male maggiore della stessa morte: l'interpretazione del passo è controversa, cfr. Kamerbeek, Longo e Finglass *ad loc.*

³¹ L'aggettivo ricorre una volta nella *Teogonia* in Esiodo (v. 936), ed è possibile integrazione nei fr. 25, 23; 229, 17; 10a, 44 M.-W. Le medesime considerazioni, sia a livello semantico che di referente, valgono anche per i sinonimi ἐκπέρθω, lemma esclusivamente iliadico (16x *Il.*), διαπέρθω (7x *Il.*, 6x *Od.*), nonché per i corradicali πορθέω (2x *Il.*, 2x *Od.*, *H. Hom. Merc.* 4, 180) e διαπορθέω (*Il.* II 691).

ἔπερσεν ἀνθρώπους un riferimento a Troia, pur menzionata nella prima strofe (v. 1189: ἄν τὰν εὐρώδη Τροΐαν), appare senz'altro fuori campo rispetto alla progressione concettuale della prima coppia strofica. Ciò che emerge è invece l'impiego di un verbo tradizionalmente connesso alla dimensione bellica e alla distruzione che la guerra comporta, e quindi congruente con la meditazione portata avanti dal coro, ma dotato di un incremento di significato nella misura in cui l'oggetto della rovina non è una città, come di norma, ma sono gli stessi uomini, e su un piano universale. Sofocle recupera cioè un lemma epico-omerico perfettamente consono al contesto bellico del corale, ma lo impiega in maniera innovativa con un referente inconsueto: l'infrazione semantica sembra rispecchiare il potenziale devastatore e disumano insito in ogni conflitto³².

Si è finora fatto riferimento a una serie di possibili riprese puntuali, per quanto talora dissimulate, di materiale lessicale epico-omerico. Andrà però su un piano più generale rilevato come il tema costitutivo del canto, l'insofferenza e le pene della guerra che privano delle gioie comuni della vita, trovi anch'esso rispondenza in svariate riflessioni che si trovano in Omero, in particolare nell'*Iliade*. A questo proposito si possono considerare due passi in cui emerge il motivo della 'sazietà' dalla battaglia. Nel XIX canto dell'*Iliade*, dopo la rappacificazione tra Agamennone e Achille, il Pelide vorrebbe che gli Achei scendano in campo immediatamente, anche a digiuno, per vendicare la morte di Patroclo. Ma Odisseo interviene (vv. 215-27):

Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς·	215
ᾧ Ἀχιλεῦ Πηληΐος υἱὲ μέγα φέρτατ' Ἀχαιῶν,	
κρείσσων εἰς ἐμέθεν καὶ φέρτερος οὐκ ὀλίγον περ	
ἔγχει, ἐγὼ δέ κε σεῖο νοήματι γε προβαλοίμην	
πολλόν, ἐπεὶ πρότερος γενόμην καὶ πλείονα οἶδα.	
τῷ τοι ἐπιτλήτω κραδίη μύθοισιν ἐμοῖσιν.	220
αἰγῆ τε φυλόπιδος πέλεται κόρος ἀνθρώποισιν,	
ἧς τε πλείστην μὲν καλάμην χθονὶ χαλκὸς ἔχευεν,	
ἄμητος δ' ὀλίγιστος, ἐπὴν κλίνῃσι τάλαντα	
Ζεὺς, ὃς τ' ἀνθρώπων ταμίης πολέμοιο τέτυκται.	
γαστέρι δ' οὐ πως ἔστι νέκυν πενθῆσαι Ἀχαιοῦς·	225
λίην γὰρ πολλοὶ καὶ ἐπήτριμοι ἤματα πάντα	

³² Analogamente nell'espressione δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων (v. 1191), con cui si chiude la prima strofe, l'aggettivo poetico tipicamente epico e tragico δύστηνος 'miserando, sventurato', che di norma (sempre in Omero) è impiegato in riferimento a persone, viene associato in maniera inconsueta a un sostantivo astratto, la vergogna della guerra troiana: significativo sembra il fatto che i due versi δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων ~ κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους, contenenti entrambi una dizione semanticamente connotata, siano in responsione. La definizione della campagna troiana come δύστανον ὄνειδος è d'altronde molto enfatica, e non sembra potersi ridurre soltanto a una critica del protrarsi del conflitto senza vittoria da parte dei Greci, ma contenere una denuncia più generale contro la stessa guerra, che costituisce in sé la vera 'vergogna'; così interpreta anche Hutchinson 2001, p. 444: «the most obvious reason might be the Greeks' lack of success so far (Wunder); but that in itself does not seem particularly creditable to Ajax or consonant with the play. At least part of the thought, even if obliquely, will be the irrational folly of war, especially evident in a war so large and long. This prepares for the next stanza». E in questo senso è possibile anche leggere nell'espressione un contrasto, forse polemico, rispetto all'onta di Aiace per la perdita dell'onore, concetto pregnante in tutta la prima metà del dramma. L'uso di δύστηνος non in riferimento a persone è raro anche nella poesia postomerica, cfr. e.g. Pind. *P.* IV 268, Aesch. *Ag.* 1655, Soph. *El.* 511. Infine, anche ὄνειδος è lemma già omerico, e presenta la gamma di significati 'insulto, biasimo, vergogna'. Il sostantivo non è mai accompagnato da un attributo nell'*epos*, ma di norma è retto da un *verbum dicendi*: anche rispetto a tale *usus* la *iunctura* δύστανον ὄνειδος dello stasimo rappresenta uno scarto significativo.

πίπτουσιν· πότε κέν τις ἀναπνεύσειε πόνοιο;

Odisseo, ricordando ad Achille di essere più anziano, e quindi più esperto e saggio di lui, asserisce come il logorio della battaglia provochi presto sazietà (v. 221: αἶψά τε φυλόπιδος πέλεται κόρος ἀνθρώποισιν), quando vi sia sproporzione nel rapporto tra la fatica spesa a combattere in mezzo alla carneficina e l'effettivo risultato in termini di vittoria: il dato è espresso icasticamente attraverso la metafora della trebbiatura, per cui il bronzo che falcia accumula per terra molta paglia (v. 222: πλείστην μὲν καλάμην), ma ben poco raccolto (v. 223: ἄμητος δ' ὀλίγιστος). Il ragionamento continua con la dichiarazione dell'insensatezza della proposta di Achille, dal momento che lo sforzo della battaglia richiede necessariamente molte energie, per cui gli Achei non possono "portare nel ventre il lutto" per Patroclo (v. 225: γαστέρι δ' οὐ πως ἔστι νέκυν πενθῆσαι Ἀχαιούς); Odisseo formula poi – attraverso uno scatto dell'argomentazione dalla situazione particolare dei funerali di Patroclo a una riflessione più generale – una domanda amara chiedendosi quando si avrà finalmente un respiro dal travaglio della guerra, nella quale ogni giorno in molti e di continuo perdono la vita (vv. 226-7): λίην γὰρ πολλοὶ καὶ ἐπήτριμοι ἧματα πάντα / πίπτουσιν· πότε κέν τις ἀναπνεύσειε πόνοιο. Si noti come il tormento della battaglia sia indicato dal termine πόνος (v. 227), che rappresenta con κόρος (v. 221) il nucleo concettuale del discorso di Odisseo: la guerra è vista come una sequela penosa di morti che si susseguono "una dopo l'altra" (ἐπήτριμοι), senza sosta (ἧματα πάντα), e questo provoca una sazietà e una stanchezza che indicano il disgusto, la fatica, e la repulsione nei confronti di una situazione alla quale gli eroi sono costretti dalla sorte³³. Ed è significativo che nel prosieguito del discorso l'eroe ricapitoli la necessità del pasto per chi è sopravvissuto alla battaglia, che viene definita "odiosa" attraverso l'impiego, lievemente variato, della formula, già incontrata e allusa nello stasimo, στυγεροῦ πολέμοιο (vv. 230-1): ὄσσοι δ' ἄν πολέμοιο περὶ στυγεροῖο λίπωνται / μεμνήσθαι πόσιος καὶ ἐδητύος. Non è certo possibile stabilire se Sofocle avesse in mente questo passo iliadico nello specifico, ma ciò che importa rilevare è come la riflessione del coro sulla guerra, considerata in una prospettiva negativa, sia già presente in Omero.

A questo proposito un altro episodio dell'*Iliade* sembra significativo. Durante la battaglia presso le navi, in un frangente di accanito scontro dei Greci contro l'assalto troiano, Menelao, dopo aver definito un atto di oltraggio vergognoso e pertanto degno di punizione il rapimento di Elena in quanto infrazione dei principi dell'ospitalità garantiti da Zeus *Xenios*, prorompe in un risentito appello nei confronti dello stesso Zeus (*Il.* XIII 631-9):

Ζεῦ πάτερ ἦ τέ σέ φασι περὶ φρένας ἔμμεναι ἄλλων
ἀνδρῶν ἠδὲ θεῶν· σέο δ' ἐκ τάδε πάντα πέλονται·
οἷον δὴ ἀνδρεσσι χαρίζεαι ὑβριστῆσι
Τρωσίν, τῶν μένος αἰὲν ἀτάσθαλον, οὐδὲ δύνανται
φυλόπιδος κορέσασθαι ὁμοῖου πτολέμοιο.
πάντων μὲν κόρος ἐστὶ καὶ ὕπνου καὶ φιλότητος
μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο,
τῶν πέρ τις καὶ μᾶλλον ἐέλδεται ἐξ ἔρον εἶναι
ἢ πολέμου· Τρῶες δὲ μάχης ἀκόρητοι ἔασιν.

635

³³ Cfr. il comm. *ad loc.* di Edwards 1991, p. 262: «this magnificent couplet brings in one by one the elements of the tragedy of warfare; "to excess - many men - close together - day after day - they fall dead - shall we ever find rest from the toils and sufferings?"».

Il Cronide è invocato come autorità suprema tra gli dei e gli uomini, e origine ultima di ogni evento; pertanto Menelao si stupisce di come Zeus favorisca i Troiani, chiaramente colpevoli di *hybris*, i quali opprimono gli Achei presso le navi e “non possono saziarsi della mischia della battaglia comune” (vv. 634-5): οὐδὲ δύνανται / φυλόπιδος κορέσασθαι ὁμοίου πτολέμοιο. Si noti come la guerra sia qui indicata proprio attraverso la formula della ‘battaglia retaggio comune degli uomini’, evocata nel corale: ὁμοίου πτολέμοιο. A questa protesta Menelao fa seguire una riflessione per dimostrare come la foga guerriera dei Troiani sia smodata, se non inspiegabile, e pertanto ispirata e secondata dalla divinità: l’Atride asserisce come di ogni cosa vi sia sazietà (v. 636: πάντων μὲν κόρος ἐστὶ), e a questa affermazione fa seguire una vera e propria *Priamel* in cui sono concentrati una serie di momenti di gioia e di piacere della vita (vv. 636-7): ὕπνου καὶ φιλότητος / μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο. Il sonno, l’eros, il canto, e la danza si contrappongono come attività antitetiche alla guerra, eppure – afferma Menelao – gli uomini si saziano anche di queste, mentre i Troiani sono assolutamente “insaziabili di battaglia” (v. 639: Τρῶες δὲ μάχης ἀκόρητοι ἔασιν).

La serie dei piaceri menzionati da Menelao apre uno squarcio improvviso nella realtà del conflitto bellico, rievocando attività tipiche del tempo di pace, qualcosa “di cui si prova desiderio ben maggiore che della guerra” (vv. 638-9): τῶν πέρ τις καὶ μᾶλλον ἐέλδεται ἐξ ἔρον εἶναι / ἢ πολέμου. Dalle parole dell’Atride sembra dunque emergere con forza una visione negativa della guerra, come negazione della dimensione serena e pacifica della vita³⁴. Anche a una prima lettura sorprendono i paralleli tra il presente passo iliadico e la prima metà della seconda strofe dello stasimo sofocleo (vv. 1999-1205):

ἐκεῖνος οὐ στεφάνων οὔ-	
τε βαθειᾶν κυλίκων νεῖ-	1200
μεν ἔμοι τέρψιν ὀμιλεῖν,	
οὔτε γλυκὴν ἀλῶν ὄτοβον δυσ-	
μόρφω, οὔτ’ ἐννυχίαν τέρψιν ἰαύειν·	
ἑρώτων δ’ ἐρώτων ἀπέπαυσεν, ὦμοι.	1205

Se nei versi dell’*Aiace* vi è maggiore elaborazione stilistica e ricercatezza lessicale, i motivi del sonno (v. 1203: ἐννυχίαν τέρψιν ἰαύειν), dei piaceri dell’eros (v. 1204: ἐρώτων δ’ ἐρώτων), e della musica (v. 1202: γλυκὴν ἀλῶν ὄτοβον, in questo caso anche nella corrispondenza dell’epiteto “dolce” con il v. 637 di *Il. XIII* μολπῆς τε γλυκερῆς), sono gli stessi che menziona Menelao nell’*Iliade*; e nel canto del coro, così come nelle parole dell’Atride, queste τέρψεις vengono presentate come il polo opposto e antitetico alle pene della guerra. L’unica differenza intercorre tra la menzione della danza da parte di Menelao (*Il. XIII* 637: ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο), rispetto all’evocazione del simposio tra corone e coppe ricolme nello stasimo (vv. 1199-200: οὐ στεφάνων οὔ- / τε βαθειᾶν κυλίκων)³⁵, ma è il dato della dimensione festiva che domina parimenti in entrambi i passi: non mancano d’altronde casi in cui delle “belle corone” appaiono in contesti di danza in Omero, come nella scena orchestica istoriata

³⁴ Cfr. Mirto 1997, p. 1171: «tutto il discorso di Menelao si configura così, in modo sorprendente e per voce di chi è personalmente coinvolto nella causa scatenante del conflitto, come ridimensionamento di una concezione della guerra come valore assoluto».

³⁵ Sul simposio negato cfr. Eur. *Phoen.* 784-91, e vd. Rutherford 2012, p. 49, n. 78. Su scene di simposio e di festa in Omero vd. la voce «Feasting» in *The Homer Encyclopedia* I, con bibliografia (D. Lateiner).

nello scudo di Achille (*Il.* XVIII 597: καλὰς στεφάνας)³⁶. Ma più in generale le attività della danza e della musica e il piacere connesso al ristoro del sonno e al desiderio amoroso, sono tutti elementi che nei poemi omerici, quando raramente appaiono, si contrappongono allo scenario costante e tetto del conflitto bellico. Si potranno ricordare tra i più emblematici l'episodio delle scene di vita quotidiana e pacifica ritratte nello scudo di Achille, ora menzionato, o quello delle danze dei Feaci in *Od.* VIII 248ss. e 370ss.

Sono d'altronde riscontrabili nello stasimo sofocleo alcuni lemmi caratterizzanti questa serie di attività tipiche della vita in periodi di pace che si ritrovano già nell'*epos*. Si è già detto della 'dolcezza' a proposito del suono dei flauti nel corale, che connota in Omero il canto e la musica, ma l'aggettivo γλυκύς è anche epiteto distintivo del sonno nei poemi, si pensi al sintagma formulare γλυκύς (-ὸν) ὕπνος (-ον) (3x *Il.*, 7x *Od.*)³⁷, e proprio il godimento del sonno compare nello stasimo nella serie dei piaceri perduti dopo la menzione degli auli (v. 1203): ἐννοχίαν τέρωπιν ἰαύειν. Anche quest'ultima espressione risulta emblematica: l'uso del verbo ἰαύω rappresenta un *hapax* in Sofocle, e il lemma costituisce infatti un termine proprio della *lexis* epica, mai attestato nella lirica, e in tragedia testimoniato oltre che nel presente luogo sofocleo soltanto in due occorrenze euripidee³⁸. Il verbo ἰαύω, spesso costruito con la menzione diretta dell'oggetto in accusativo, come nello stasimo dell'*Aiace*, indica propriamente nell'*epos* il 'trascorrere la notte', senza implicare per forza l'atto di dormire. Lo dimostrano e.g. le parole di Achille in *Il.* IX 325 ἄϋπνους νύκτας ἴανον durante l'episodio dell'ambasceria, in cui l'eroe recrimina di aver passato molte notti insonni al servizio di Agamennone, per poi vedersi disonorato; e le stesse parole sono pronunciate da Odisseo in *Od.* XIX 340, a proposito del lungo periodo di peregrinazioni per mare durante il quale l'eroe è stato costretto a dormire su un misero giaciglio. Il verbo è però impiegato talora con una connotazione sessuale, come nel caso delle notti che Era trascorre "tra le braccia di Zeus" in *Il.* XIV 213, o negli episodi di Odisseo nella spelonca di Calipso (*Od.* V 154), e delle ancelle della servitù di Odisseo conniventi con i Proci (*Od.* XXII 464)³⁹. La *iunctura* ἐννοχίαν τέρωπιν ἰαύειν, proprio grazie all'impiego della rara *vox epica*, consente dunque un'interpretazione plurima della "gioia notturna" rimpianata dai coreuti – anche in virtù dell'affermazione immediatamente successiva ἐρώτων δ' ἐρώτων ἀπέπαυσεν (v. 1204) – e in una singola espressione sono mescolati riferimenti al conforto della requie del sonno, ma anche ai piaceri notturni del simposio e dell'*eros*⁴⁰.

³⁶ E cfr. anche la "corona ben lavorata" che indossa Afrodite in *H. Hom. Ven.* 6, 7, e la "corona dorata" che veste Atena in *Hes. Th.* 578.

³⁷ Anche il sinonimo, nonché variante metrica, γλυκερός è epiteto frequente del sonno (3x *Il.*, 4x *Od.*). Rispetto al motivo delle τέρωπεις cfr. anche *Hes. Th.* 206 τέρωπιν τε γλυκερήν φιλότητά τε μελίχριν τε, detto delle prerogative di Afrodite.

³⁸ Eur. *HF* 1049, *Phoen.* 1538.

³⁹ Cfr. *Lfgre*, s.v. ἰαύω B 1a: «where notion of sleep is present»; 1b: «sleep absent»; 2: «euphem. in sexual contest» (J. N. O'Sullivan).

⁴⁰ Cfr. Stanford *ad loc.*: «as elsewhere, Sophocles merges two associated notions ('to sleep' and 'to sleep with') in one closely knit syntactical unit». Nell'espressione del verso successivo κείμαι δ' ἀμέριμνος οὐτως (v. 1206) con la quale il coro afferma di giacere trascurato, privo di tutti i conforti menzionati in precedenza, lo studioso pensa inoltre che Sofocle abbia potuto avere in mente la *iunctura* αὐτως κείται ἀκηδής di *Od.* XX 130: Telemaco, sollecito per il trattamento del padre nel palazzo, ancora sotto le spoglie di mendicante, domanda a Euriclea se l'ospite abbia ricevuto le attenzioni dovute, il ristoro del pasto, del vino e di un letto, o se "giaccia così trascurato". Il precedente omerico è senz'altro pertinente; inoltre, tenuto conto che il nesso κείται ἀκηδής / (σώματ') ἀκηδέα κείται designa altrove in Omero corpi di eroi morti ancora privi del rito funebre (in *Il.* XXIV 553 riferito ad Ettore che giace ancora presso la tenda di Achille, e in *Od.* XXIV 186 ai Proci uccisi e distesi nella sala della reggia di

Infine, l'insistenza sul termine *τέρψις*, di cui si è detto, non sembra casuale dal momento che gli svariati e frequenti usi del verbo *τέρπω* in Omero ben riassumono l'elenco di privazioni cantato dai coreuti: *τέρπω* denota infatti uno spettro di piaceri che vanno dal diletto della musica (e.g. Achille si allietta suonando la cetra in *Il.* IX 186 τὸν δ' εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείη... τῆ ὄ γε θυμὸν ἔτερπεν), al godimento del vino, oltre che del cibo (e.g. *Il.* IX 705-6 τεταρπόμενοι φίλον ἦτορ / σίτου καὶ οἴνοιο; *Il.* XI 780 αὐτὰρ ἐπεὶ τάρπημεν ἐδητύος ἠδὲ ποτιῆτος); all'appagamento dei piaceri sessuali (e.g. l'invito di Paride a Elena in *Il.* III 441 ἀλλ' ἄγε δὴ φιλότῃ τραπέομεν εὐνηθέντε, o le parole di Achille rivolte con sprezzo ad Agamennone il quale "si goda pure" Briseide in *Il.* IX 337-8 τῆ παριαύων / τερπέσθω, o ancora l'unione di Hera e Zeus in *Il.* XIV 314 νῶϊ δ' ἄγ' ἐν φιλότῃ τραπέομεν εὐνηθέντε); e infine al sollievo del sonno (e.g. *Il.* XXIV 3 ὕπνου τε γλυκεροῦ ταρπήμεναι riferito agli Achei che dormono mentre Achille oppresso dal ricordo di Patroclo non riesce a prendere sonno, o *Od.* IV 295 ὕπνω ὕπο γλυκερῶ ταρπώμεθα κοιμηθέντες, passo in cui Telemaco chiede a Menelao di potersi ristorare dopo il viaggio)⁴¹.

Anche rispetto ai «social and civilized enjoyments»⁴² rimpianti nella seconda strofe dello stasimo sembra dunque che il coro recuperi una serie precisa di elementi che si ritrovano già in Omero come antitetici alla vita militare. E se nella seconda e conclusiva antistrofe per la prima volta nel canto viene menzionato Aiace – e sempre attraverso lessemi di stampo chiaramente epicheggiante – non è però sull'eroe che verte la riflessione conclusiva del corale (vv. 1211-5):

καὶ πρὶν μὲν ἐννυχίου δει-
ματος ἦν μοι προβολὰ καὶ
βελέων θούριος Αἴας·
νῦν δ' οὗτος ἀνεῖται στυγερῶ δαί-
μονι. τίς μοι, τίς ἔτ' οὖν τέρψις ἐπέσται;

1215

Il "fiero" Aiace, "baluardo" di difesa⁴³, è infatti ricordato nella misura in cui la sua morte, certo anch'essa odiosa (vv. 1214-5: ἀνεῖται στυγερῶ δαί- / μονι), ha definitivamente tolto ai coreuti l'ultima possibilità di protezione, isolandoli ora come nemici anche all'interno della comunità degli Achei: è quindi sulla propria prospettiva personale che i marinai salaminii insistono anche nel finale del corale. Lo dimostra la domanda sconsolata del v. 1215 (dove ricorre ancora, e per l'ultima volta, il *mot-clé* *τέρψις*) τίς μοι, τίς ἔτ' οὖν τέρψις ἐπέσται "quale gioia, quale gioia dunque rimane?": si noti la *geminatio* patetica del pronome interrogativo e il focus sul pronome personale μοι. E negli ultimi versi dello stasimo, dopo questa interrogazione retorica che non ammette speranza, il canto si chiude con l'*adynaton* dell'immaginato saluto dei coreuti ad Atene, immersa in un sereno paesaggio marino e selvoso (vv. 1216-22): γενοίμαν ἴν' ὑλᾶεν ἔπεστι πόντῳ / πρόβλημ' ἀλίκλυστον, ἄκραν / ὑπὸ πλάκα Σουνίου, / τὰς ἱερὰς ὅπως / προσείπομεν Ἀθήνας. Atene è menzionata dal coro nell'ultimo verso

Odisseo), l'allusione allo stato di prostrazione dei coreuti risulta ancora più cupa, assimilandone la situazione alla morte. L'attributo ἀμέριμνος potrebbe anche presentare un valore attivo 'privo di cura di sé', o ancora, come suggerisce Campbell *ad loc.*, indicare la perdita di entusiasmo e l'indifferenza dei coreuti: «'having lost interest in life'»; infine va segnalata anche l'interpretazione degli scoli che interpretano l'*alfa* dell'aggettivo con valore intensivo, per cui 'con molte ansie', cfr. Stanford *ad loc.*

⁴¹ Cfr. *Lfgre*, s.v. *τέρπω*, in particolare B 1b, 2a (R. Führer).

⁴² Hesk 2003, p. 119.

⁴³ Per un'analisi delle espressioni *προβολὰ* e *θούριος Αἴας* si rinvia rispettivamente a p. 99 e a p. 118ss.

dello stasimo e della seconda antistrophe, in contrapposizione a Troia che compare nel verso conclusivo e in responsione della corrispondente strofe (v. 1210): λυγρᾶς μνήματα Τροίας⁴⁴. Entrambe le città sono accompagnate da un attributo di stampo epico-omerico. L'epiteto ἱερός riferito ad Atene è tradizionale a partire da Omero in relazione a città, soprattutto rispetto a Troia, cfr. e.g. il frequente nesso formulare clausolare Ἴλιος ἱρή (22x *Il.*, 2x *Od.*: attestato anche in genitivo ed accusativo). L'aggettivo è però riferito ad Atene anche in *Od.* XI 322, ma la ripresa sembra favorita in questo caso anche dalla possibile reminiscenza di *Od.* III 278 Σούνιον ἱρὸν ἀφικόμεθ', ἄκρον Ἀθηνέων, dove l'epiteto designa proprio il promontorio del Sunio, che compare nella descrizione dello stasimo. La voce ἱερός è d'altronde attributo tradizionale di Atene anche nella lirica e nella commedia⁴⁵ e appare di primo acchito come un epiteto dal valore esornativo. L'aggettivo veicola tuttavia anche un significato più pregnante, evidenziando la dimensione pacifica e positiva che Atene rappresenta in contrapposizione a Troia, soprattutto rispetto al corrispondente attributo λυγρός con cui il coro designa Ilio: λυγρός è infatti in Omero epiteto tradizionale della battaglia, della morte, del dolore, delle ferite, del lutto, della vecchiaia, presenta cioè una connotazione fortemente negativa e funesta⁴⁶. Inoltre non è mai riferito ad una città, e attraverso tale impiego inusuale sembra negare proprio il tipico nesso formulare omerico Ἴλιος ἱρή, presentando Troia come teatro di morte e distruzione, in armonia con la meditazione condotta sul conflitto bellico nel corale. Le due città di Atene e di Troia emergono quindi nella prospettiva del coro, anche grazie agli attributi epico-omerici che ricevono, come emblemi delle due dimensioni antitetiche della guerra e della pace, la prima sofferentemente vissuta ed esperita in prima persona, la seconda auspicata e fantasticata come scenario apparentemente irraggiungibile⁴⁷.

Anche la morte di Aiace viene dunque inserita nel ragionamento complessivo che anima il canto, e rappresenta solo il definitivo aggravarsi di una situazione più ampia nella quale i coreuti sono immersi da anni, e che viene presentata come senza soluzione: lo scenario di guerra e di travagli che il conflitto a Troia comporta. Ma ciò che stupisce nello stasimo è, da un lato, la caratterizzazione di segno totalmente negativo della guerra, che viene vista nella sua dimensione di sofferenza in antitesi alla serenità della pace e ai piaceri naturali della vita, senza nessun riferimento al concetto

⁴⁴ Rispetto al trådito λυγρᾶς, che sarebbe riferito alle chiome dei coreuti, λυγρᾶς è emendazione di Brunck accolta praticamente all'unanimità dagli editori: come si vedrà l'epiteto in riferimento a Troia presenta una pregnanza particolare, che avvalora ulteriormente la correzione di Brunck.

⁴⁵ Cfr. Pind. fr. 75, 4 S.-M., Bacch. *D.* IV 1 M., Aristoph. *Eq.* 1037, 1118.

⁴⁶ Cfr. e.g. le *iuncturae* formulari δαῖ λυγρῆ, λυγρὸν ὄλεθρον, κήδεα λυγρά, ἔλκεα λυγρά, πένθει λυγρῶ, γήραϊ λυγρῶ. Garvie *ad loc.* rileva inoltre come nel termine πρόβλημα' con cui è indicato il promontorio del Sunio, «home is perhaps thought of as a defence to replace Ajax»: in contrapposizione sia all'impiego del medesimo lemma al v. 1076 con il valore di 'protezione', che a προβολά 'baluardo' che definisce Aiace nel corale (v. 1112).

⁴⁷ Nella prima strofe del corale al v. 1190 Troia è definita εὐρώδη Τροίαν: l'aggettivo rappresenta un *hapax* e sembra rinviare all'epiteto omerico di Ilio εὐρύγνια "dalle ampie strade", frequente nei poemi (7x *Il.*, 3x *Od.*), cfr. Garvie *ad loc.* L'attributo ricorda però anche l'aggettivo εὐρώεις "umido, ammuffito, tetro", che nell'*epos* designa preminentemente l'oltretomba come 'dimora di Ade', cfr. il nesso formulare Ἄϊδεω... δόμον εὐρώεντα (*Od.* X 512, XXIII 322, Hes. *Op.* 153), e vd. anche *Il.* XX 65 e Hes. *Th.* 739, 810. Il verso presenta una responsione problematica con il corrispondente v. 1197; gli editori si dividono, tra gli altri Dawe e Finglass considerano il passo guasto: il lemma potrebbe pertanto anch'esso essere corrotto. La connotazione ambigua e disforica di Ade, veicolata dall'epiteto εὐρώεις rinvierebbe tuttavia bene al v. 1210 in cui Troia è definita λυγρᾶς, in armonia con l'immaginario cupo che pervade il canto. A ciò andrà aggiunto che nel finale dell'episodio che precede lo stasimo, la tomba di Aiace è definita ἀείμνηστον / τάφον εὐρώεντα (v. 1166-7): l'epiteto sanziona qui la connessione con la morte in riferimento alla sepoltura del corpo dell'eroe e il contrasto con la sua memoria imperitura.

della gloria, così fondamentale nel mondo dell'etica eroica; e, dall'altro, la tendenza a una meditazione di portata universale sullo stesso conflitto bellico, che tocca il suo vertice nella maledizione contro il $\pi\rho\tilde{\omega}\tau\omicron\varsigma$ $\epsilon\upsilon\rho\epsilon\tau\acute{\eta}\varsigma$ delle armi, attraverso cui si esprime una ferma condanna della guerra⁴⁸.

Questa appassionata protesta del coro resta isolata nel dramma, e nell'esodo tornerà ad essere centrale il tema della statura eroica, del valore e della gloria postuma di Aiace "fiero baluardo"⁴⁹, ma si è visto come le riflessioni espresse nello stasimo siano per gran parte già presenti nei poemi omerici. In particolare il conflitto tra l'etica eroica della gloria e dell'onore e il prezzo di morte e di sofferenza che questa comporta rappresenta un nucleo concettuale centrale dell'*Iliade*⁵⁰. Tale meditazione trova espressione anche in questo stasimo sofocleo dell'*Aiace*, contribuendo alla ricchezza e alla complessità morale del dramma.

⁴⁸ Cfr. Burton 1980, p. 36: «there is no hint here of the glories to be won in heroic battles, no echo of this aspect of the Homeric world», il quale riconosce nel corale «a reflective song whose content gives it a certain quality of timelessness and universality» (*ibid.*, p. 37), e a ragione sostiene come «no doubt the ode is intelligible out of context as a meditation even perhaps a lyric cry of distress, about the sorrows of war» (*ibid.*, p. 38). In questo senso appare riduttivo, oltre che non cogliere il significato del corale, il commento di Kamerbeek nella breve nota introduttiva al canto *ad loc.*: «the Chorus sings a song which does not rise above the ordinary human level... merely reflects the desire of the common man for peace, return home, and the deliverance from the miseries of war».

⁴⁹ Cfr. Garvie *ad loc.*, p. 232: «the reminder of Ajax greatness from the sympathetic chorus forms a fitting prelude to the exodus».

⁵⁰ La più fervida lettura antibellicista dell'*Iliade* rimane probabilmente quella di Simone Weil (Weil 1940-1941); sui paradossi dell'etica eroica vd. Griffin 1980, pp. 81-102 (in particolare sulla gloria come ricompensa insufficiente per l'eroe, misurata rispetto al costo delle sofferenze e della morte pp. 99-102), Schein 1984, pp. 67-88 (con una critica della posizione radicale di S. Weil a pp. 82-4, ripresa in Schein 2016, pp. 151-4), Di Benedetto 1994, pp. 319-28, Redfield 1994 *passim*. Per una panoramica sulla visione della guerra in Omero cfr. Edwards 1987, pp. 154-7.

II 1. *Edipo Re*: parodo

Introduzione e analisi del canto

La parodo dell'*Edipo Re* costituisce un'ampia e solenne preghiera agli dei protettori di Tebe affinché stornino dalla città la pestilenza esiziale che la devasta. Gli studi dedicati al canto, oltre che i commenti, ne hanno messo in luce il carattere cultuale di inno religioso sottolineandone in particolare la natura di peana di supplica¹.

Il corale a livello drammaturgico si inserisce pienamente nella situazione con cui si è aperta la tragedia. Nel prologo è stata presentata, infatti, la condizione drammatica da cui è attanagliata la città di Tebe. Se ne ripercorrono ora brevemente le linee narrative portanti. Il dramma si apre con una scena di supplica: Edipo all'uscita della reggia vede una folla di giovani incoronati di bende votive presso gli altari, guidata dal sacerdote di Zeus. Sono venuti per impetrare soccorso al loro sovrano e il sacerdote descrive mestamente gli effetti della peste: la moria colpisce indistintamente uomini, animali e cose; gli armenti muoiono, la terra non dà più frutti e le donne non generano più figli. La sterilità e la morte dominano nella città e Ade "si arricchisce" (v. 30). La pestilenza è paragonata a una tempesta, a un flagello indomabile, a un dio "armato di fuoco" (v. 27) che brucia Tebe sterminando i suoi abitanti. L'atmosfera è dominata dal lutto e dal suono di lamenti e di pianti.

Il sacerdote si rivolge quindi con fiducia a Edipo come a colui che solo è in grado di salvare la città: il re si dimostrò infatti in passato il "migliore dei mortali" (v. 33) allorché la liberò dal supplizio della Sfinge. Edipo è profondamente addolorato e la sua sollecitudine nei confronti del suo popolo ha fatto sì che egli, ancor prima delle richieste del sacerdote, abbia già inviato Creonte presso Delfi per chiedere aiuto ad Apollo attraverso un responso che indichi la soluzione per scampare al morbo.

Sopraggiunge infatti Creonte, Edipo lo avvista da lontano e scorge un aspetto radioso sul volto del cognato; il sacerdote intravede anche la corona di alloro che gli incornicia il capo e interpreta il segno come ben augurante. Alla domanda di Edipo su quale sia il responso del dio, Creonte risponde con fermezza: buono. L'oracolo ha vaticinato che la causa della peste è dovuta a un *miasma* che contamina la terra di Tebe: l'omicida di Laio. Per purificare la città è necessario che costui sia scacciato dal

¹ Primo studio complessivo del corale, tuttora di riferimento (cfr. Citti 2003, p. 39, n. 1), rimane quello di Wilhelm Ax (Ax 1932), in cui l'autore individua le caratteristiche innodiche tradizionali sia a livello tematico che formale. Non vi sono state in seguito trattazioni specifiche sul canto fino all'ultimo fondamentale contributo di Vittorio Citti (Citti 2003, ripreso in Citti 2004). Per quanto concerne la relazione della parodo con il genere del peana si vedano Burton 1980, p. 142, Käppel 1992, p. 44, Rutherford 1993, Rutherford 1994-1995, p. 119, Rutherford 2001, p. 109, Furley – Bremer 2001, I, pp. 304-7, Rodighiero 2012, pp. 117-9 e 143-4, e soprattutto Swift 2010, pp. 74-90. In generale sul corale vd. anche Kranz 1933, pp. 185-6, 193, Perrotta 1935, pp. 224-5, Knox 1957, pp. 9-10, 141-2, Lauter 1962, Webster 1969, pp. 127-37, McDevitt 1970, van Erp Taalman Kip 1976, pp. 71-6, Burton 1980, pp. 141-8, Jouan 1990, Furley 1995, pp. 41-2, Calame 1999, pp. 132-4, Dawe 1999, Stehle 2004, pp. 144-51. Andrà infine ricordato anche lo scritto scolastico di Nietzsche (composto nel 1864 durante l'ultimo anno di studi superiori del filosofo presso il ginnasio di Schulpforta) che sembra essere passato inosservato agli occhi della critica ma merita attenzione. Il testo è disponibile in forma completa nel volume II delle *Jugendschriften* a cura di H. J. Mette (Nietzsche 1994), oltre che nell'edizione complessiva delle opere del filosofo (Nietzsche 2006), ed è stato tradotto in lingua italiana da G. Ugolini (Ugolini 2011a). Il saggio rappresenta un'ampia e approfondita disamina del canto a tutti i livelli (filologico, metrico, formale, tematico, concettuale) e dimostra un'attitudine interpretativa già matura e profonda, oltre a presentare una serie di considerazioni preziose anche in rapporto al futuro sviluppo del pensiero nietzschiano, soprattutto rispetto alla *Visione dionisiaca del mondo* e alla *Nascita della tragedia*, cfr. l'introduzione di G. Ugolini in Ugolini 2011a.

territorio tebano in esilio o espri con la morte il delitto compiuto. Edipo attraverso una serie di domande incalzanti a Creonte viene a sapere che è rimasto solo un testimone dell'accaduto, e dichiara che si prodigherà con tutte le proprie risorse per scoprire chi sia l'assassino di Laio; afferma di agire in alleanza con Apollo e con l'aiuto del dio, e invita i supplici ad abbandonare gli altari. Il prologo si chiude con i giovani che si alzano dai gradini e con l'augurio del sacerdote di Zeus che Apollo intervenga come salvatore e guaritore del morbo².

La scena rimane ora vuota e fa il suo ingresso il coro che canta la parodo. Il corale rispecchia da vicino il quadro delineato nel prologo; in particolare i temi della supplica e della domanda di soccorso espresse dal sacerdote di Zeus acquistano una maggiore carica emozionale nel corso della preghiera intonata dal coro³. I coreuti sembrano aver soltanto udito dell'arrivo del responso delfico, senza conoscerne il contenuto preciso. Come si vedrà, tuttavia, l'atmosfera ben augurante che l'arrivo della parola apollinea sembra aver suscitato nel prologo sarà in parte offuscata nella parodo, che prelude già *in nuce* alla *peripeteia* di Edipo che si compirà al termine del dramma.

L'ampia parodo – si tratta del corale più esteso tra le tragedie sofoclee pervenute – si compone di tre coppie strofiche. Si propone ora una breve analisi tematica di ogni diade. La prima strofe è incorniciata con struttura in *Ringkomposition* dall'invocazione magniloquente alla voce profetica dell'oracolo di Apollo, definita in *incipit* del canto ὦ Διὸς ἄδυεπέες φάτι “voce di Zeus dalla dolce parola” (v. 150) e nella chiusa più elaborata ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα “Voce immortale figlia della dorata Speranza” (v. 157)⁴. È sufficiente osservare la connotazione propiziatoria degli aggettivi, in particolare la potenza espressiva del composto ἄδυεπέες – dove la voce è ‘dolce’ perché causa di potenziale salvazione – per cogliere subito la prima delle due tonalità dominanti del corale: quella peanica della preghiera di soccorso, della fiducia nella soluzione di salvezza che si attende dal responso apollineo e dall'intervento degli dei. In particolare risultano pregnanti l'immagine personificata della speranza e la prosopopea della stessa parola profetica. Vi è inoltre un'aura luminosa che avvolge la strofe di un sentimento di felice aspettazione: essa si propaga dal duplice richiamo all'oro, caratteristica precipua del divino, rispetto al santuario pitico definito πολυχρύσου / Πυθῶνος “Pito ricca d'oro” e all'immagine della speranza stessa χρυσέας... Ἐλπίδος, e dall'epiteto di Tebe ἀγλαάς “splendente”. A intensificare il sentimento di fervida richiesta di aiuto si staglia tra le due invocazioni il grido rituale

² L'alta qualità artistica e drammaturgica del prologo, visto come fondamentale momento in cui «fissare gli accordi dai quali si sviluppano come necessariamente tutti gli altri motivi, come da un tema musicale», è messa in luce da Nietzsche, che dedica al prologo un'intera sezione nel suo saggio giovanile (alle pp. 51-55 nell'edizione italiana di Ugolini 2011a): «questo Prologo è elaborato come un capolavoro a sé stante, con tutti gli elementi necessari: esposizione, crescita di tensione, punto culminante [il responso portato da Creonte], e caduta dell'azione... quasi tutti i motivi, le qualità caratterizzanti il carattere dell'eroe protagonista, lo stato d'animo dei personaggi secondari, sono allusivamente presenti nel Prologo, così che esso racchiude in sé i temi di fondo dell'azione, e dei sentimenti dai quali si snoda il tutto» (citazioni da p. 52).

³ Rispetto al prologo, tuttavia, il coro non nomina mai Edipo nella parodo, che vede soltanto la preghiera e il ruolo degli dei come risposta possibile per liberare Tebe dalla peste, cfr. Finglass 2018, p. 207: «This does not imply a lack of confidence in Oedipus' abilities; subsequent scenes and songs will demonstrate the chorus's respect and admiration for their king and his service to the city. But the song does offer a subtly different perspective on recent events, one which looks to divine intervention rather than to human ingenuity as the likeliest source of deliverance».

⁴ Si noti come entrambe le invocazioni si richiamino anche nell'ordito della trama fonica attraverso l'assonanza prolungata dell'*alfa*, particolarmente nei due sintagmi vocativi finali ἄδυεπέες φάτι e ἄμβροτε Φάμα.

di supplica ad Apollo “risanatore” ἴηε Δάλιε Παιάν, caratteristico del genere del peana e significativamente collocato al centro della strofe⁵.

Il modulo dell’*invocatio* non figura solo a livello incipitario nella prima strofe ma perdura in tutta l’antistrofe successiva, espandendosi in un triplice appello rivolto ad Atena, Artemide e Apollo, che sviluppa la linea liturgica attraverso l’effettiva preghiera agli dei. In questo caso l’accento tonale ben augurante è dato dall’impiego dei predicati ἀλεξιμοροι προφάνητε “manifestatevi liberatori dal male” (v. 164), ἠνύσατ’ “scacciaste (la peste)” (v. 166), e ἔλθετε καὶ νῦν “venite anche ora” (v. 167). Il modulo della richiesta epifanica alla divinità è tradizionale della preghiera culturale così come la formula della *hypomnesis*, la rievocazione di un passato intervento di soccorso da parte del dio, cui si chiede di replicare quanto già ha compiuto. Canonico del genere della preghiera agli dei e dell’inno è anche il costante accompagnamento di epiclesi rituali al nome di ogni divinità invocata: θύγατερ Διός ἄμβροτ’ Ἀθήνα “Atena immortale, figlia di Zeus” (v. 159), γαῖοχος... Ἄρτεμιν “Artemide protettrice della terra (di Tebe)” (v. 160), Φοῖβον ἐκαβόλον “Febo onnipotente” (v. 163), nonché dell’epiteto collettivo ἀλεξιμοροι “protettori dalla morte” (v. 164)⁶. Come si vedrà, la maggioranza degli attributi impiegati dal coro sono di ascendenza epica, a significare la potenza delle divinità invocate e il registro grave e solenne della preghiera.

A questa prima linea tematica della richiesta di aiuto e della fiducia nell’intervento divino, si intreccia tuttavia l’altra intonazione emozionale che domina il canto: l’inquietudine e un incombente sentimento di timore⁷.

Questo secondo motivo, come attraverso un sapiente contrappunto musicale, si dipana lungo l’intera prima strofe intersecandosi al primo sin dall’*incipit* del canto. L’invocazione propiziatoria alla “dolce” voce oracolare di Zeus è subito seguita da una domanda che tradisce una pensosa aspettazione (vv. 150-2): τίς ποτε... ἀγλαὰς ἔβας / Θήβας; “quale mai sei giunta alla splendente Tebe?” (dove si noti la pregnanza dell’avverbio ποτε). Ad essa tien dietro immediatamente la confessione di paura da parte degli anziani del coro, espressa in un periodo estremamente denso: ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα δείματι / πάλλων “sono teso nell’animo sgomento palpitando per il terrore” (v. 153). Segue poi il *refrain* apotropaico ad Apollo Παιάν ‘guaritore, liberatore’, ma al dio il coro si rivolge sintomaticamente ἄζόμενος: in atteggiamento di ‘reverenziale timore’ (v. 155). E prima della chiusa rasserenante con l’appello annullare alla parola dell’oracolo “figlia dell’aurea Speranza”, di nuovo una domanda rivolta al dio, che rivela un turbamento: τί μοι ἦ νέον... ἔξανύσεις χρέος; “quale nuovo debito esigerai da me?” (vv. 155-6). Il coro si riferisce al flagello della Sfinge, che in passato aveva oppresso la città e fu debellato da Edipo. L’oscillazione emozionale che domina i coreuti è espressa in una serie di contrastanti espressioni concatenate, incorniciate nella strofe incipitaria da un duplice movimento interrogativo che denota l’attesa sotto forma di speranza e angoscia al tempo stesso.

L’antistrofe, come si è detto, è occupata quasi integralmente da un’ampia preghiera alla triade divina e costituisce il momento apotropaico della richiesta vera e

⁵ Il *refrain* tradizionale ἴηε Παιάν è elemento emblematico, sul piano formale, del peana. Il fatto che esso sia presente nel canto rappresenta la spia più evidente della natura di vero e proprio ‘peana’ di supplica che il coro sta intonando nella *performance* corale, cfr. Ax 1932, p. 417, Rutherford 1994-1995, p. 119 e Swift 2010, p. 77.

⁶ Per una dettagliata analisi degli stilemi cletici tradizionali presenti nel corale vd. soprattutto Ax 1932 e Citti 2003, e cfr. anche Kranz 1933, pp. 185-6.

⁷ Citti 2003, pp. 42-3 individua come possibile ipotesto del corale la parodo dei *Sette contro Tebe* eschilei, dove il coro, composto dalle giovani tebane, esprime parimenti una preghiera agli dei protettori di Tebe per stornare l’esercito minaccioso dei sette condottieri argivi, ed è dominato da sentimenti di paura e di angoscia.

propria di soccorso. La presentazione della peste, che qui trova la prima espressione nel canto, seppur breve, è delineata con particolare densità espressiva e contribuisce a incupire nel finale della stanza l'atmosfera occupata dall'onnipotenza divina nei versi precedenti, prelundendo al timbro lugubre della diade strofica successiva, interamente incentrata sulla rappresentazione della morte e del lutto: εἴ ποτε καὶ προτέρας ἄτας ὑπερορνυμένας πόλει / ἠνύσατ' ἐκτοπίαν φλόγα πήματος "se mai estingueste, scacciandola dalla nostra terra, la fiamma di dolore di una sciagura che in precedenza affliggeva la città" (vv. 165-6). La metafora della fiamma – che già era apparsa nel prologo⁸ e troverà ampio sviluppo nella parodo – la ridondanza del doppio genitivo πήματος / προτέρας ἄτας ὑπερορνυμένας, dove figurano lemmi eminenti del lessico tragico, e il predicativo ἐκτοπίαν contribuiscono a una rappresentazione icastica del male che incombe su Tebe. Ma, in un ultimo trapasso tonale, il movimento finale che chiude l'antistrofe e la prima coppia strofica è rivolto nuovamente alle divinità, alle quali è richiesto con fiduciosa decisione un manifesto intervento salvifico: ἔλθετε καὶ νῦν "venite anche ora" (v. 166).

Nella seconda diade trova rappresentazione lo scenario di morte che ha stravolto la città. La seconda strofe si apre con un lamento da parte dei coreuti (v.168: ὦ πόποι), levato sulle "innumeri sofferenze" (vv. 168-9: ἀνάριθμα... πήματα), emblematicamente espresse dal morbo che ha colpito l'intera comunità (vv. 169-70: νοσεῖ δέ μοι πρόπας / στόλος "è malato tutto il mio popolo"), e dalla sterilità che si è impossessata della terra e affligge le donne nei parti (vv. 171-4). La stanza si chiude con l'immagine della morte dei Tebani che trova espressione in un'elaborata e duplice similitudine per cui le vittime della pestilenza sono paragonate a uno stormo di uccelli che si slancia verso la riva dell'Ade con una foga pari a quella di un fuoco devastatore (vv. 175-8). Domina nella strofe un senso di impotenza e di insufficienza intellettuale che trova espressione nella metafora della φροντίδος ἔγχος "lancia del pensiero" (v. 170), della quale i coreuti si dicono sprovvisi: le risorse dell'ingegno umano, che appare disarmato, sono inadeguate a fronteggiare l'assalto della peste.

La rappresentazione dello sfacelo perdura nella seconda antistrofe, che rievoca ancor più vividamente scene di morte: la visione dei cadaveri che giacciono al suolo "mortiferi, senza compianto" (v. 181: θαναταφόρα κείται ἀνοίκτως), la raffigurazione dei gemiti di lutto rituali di spose e madri, supplici impotenti presso gli altari (vv. 182-5: ἐν δ' ἄλοχοι πολιαί τ' ἐπι ματέρες / ἀκτὰν πάρα βώμιον ἄλλοθεν ἄλλαι / λυγρῶν πόνων / ἰκτῆρες ἐπιστενάχουσιν) e l'immagine sinestetica del canto del peana che "brilla" confuso tra il suono lugubre dei pianti (v. 186: παιῶν δὲ λάμπει στονόεσσά τε γῆρυς ὄμαυλος).

Proprio con l'evocazione del peana si apre per la prima volta in questa seconda coppia strofica uno squarcio di speranza, che si allarga e riprende corpo in una nuova invocazione alla divinità, con la quale si chiude la seconda antistrofe (vv. 187-8): τῶν ὕπερ, ὦ χρυσέα θύγατερ Διός, / εὐῶπα πέμψον ἀλκὰν "contro questi mali, aurea figlia di Zeus, invia una protezione dallo sguardo benigno". Nella figlia di Zeus sarà da ravvisare nuovamente Atena, come indica la ripresa del sintagma θύγατερ Διός già impiegato a proposito della dea nella prima antistrofe (v. 159). L'invocazione nella sua formulazione sintattica e metrico-ritmica rievoca da vicino l'appello alla "Speranza" con cui si chiude la prima coppia strofica εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτε / Φάμα, dove ricorre parimenti l'aggettivo χρυσός. L'epiteto εὐῶπα "dal bel volto" riferito alla difesa dal male rinvia invece, con il medesimo valore

⁸ Cfr. i vv. 27-8: ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς / σκίηνας ἐλαύνει, λοιμὸς ἐχθιστος, πόλιν "una divinità infuocata, una terribile pestilenza abbattutasi sulla città la devasta", su cui vd. *infra*.

propiziatorio e con la stessa intensità espressiva veicolata dall'aggettivo composto, all'*incipit* del corale dove la voce dell'oracolo è invocata come ἀδυεπές “dalla dolce parola”. Dopo la desolante e prolungata tonalità lugubre che occupa quasi interamente la seconda diade, nel finale il coro fa risuonare quindi una nota di speranza, appellandosi ancora alla divinità e chiedendo protezione. Di nuovo la modulazione dei motivi tradisce un'oscillazione emotiva da parte dei coreuti, questa volta forse ancora più intenso in virtù dell'appello conclusivo che emerge fulmineo dalla rappresentazione dello sfacelo più nero della peste.

L'ultima coppia strofica si apre ancora con l'immagine della pestilenza, ma questa volta attraverso l'ipostasi di Ares: l'assalto del dio è rappresentato come un fuoco distruttore che consuma la città: Ἄρεά τε τὸν μαλερόν, / ὃς νῦν ἄχαλκος ἀσπίδων / φλέγει με περιβόητος ἀντιάζων “Ares violento, che privo del bronzo degli scudi mi brucia avanzando tra le urla” (vv. 190-2). I coreuti si augurano che il dio possa finalmente scomparire dai confini della terra tebana, messo in fuga fino a precipitare tra i flutti del Mar Nero o nelle profondità oceaniche dell'Atlantico (così andrà intesa la metafora del “talamo di Anfitrite”) e per questo invocano Zeus, affinché lo annienti: τόν, ὃ τῶν πυρφόρων / ἀστραπῶν κράτη νέμων, / ὃ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ σῶ φθίσσον κεραυνῶ “lui (*scil.* Ares), o padre Zeus, che governi la potenza delle folgori fiammeggianti, annientalo sotto il tuo fulmine” (vv. 200-2). La strofe è dominata dalle immagini delle due divinità che si stagliano rispondendosi in *incipit* e in *explicit* di stanza: alla potenza esiziale dell'incendio mortifero di Ares si contrappone il fuoco celeste e salvifico di Zeus. Di nuovo, a rovina e distruzione segue la richiesta di protezione, ma questa volta attraverso la rappresentazione plastica di uno scontro tra divinità e sotto il segno di una metaforologia ignea che, come si è già avuto modo di notare e si constaterà a proposito dell'antistrofe successiva, perdura dominante nel corso dell'intera parodo.

Nell'antistrofe conclusiva del canto ritorna ancora, con procedimento ad anello, la preghiera a una triade divina⁹, questa volta chiamata a scontrarsi contro Ares/peste: sono invocati in soccorso di nuovo Apollo e Artemide, mentre ad Atena si sostituisce ora Dioniso, nume tutelare di Tebe. Le tre divinità sono descritte sempre secondo tipici stilemi cletici attraverso il ricorso a epiteti tradizionali e in particolare alla menzione delle armi caratteristiche di ognuna. I coreuti si augurano che i dardi di Apollo, invocato come ἄναξ “signore protettore” (v. 203), e le fiaccole infuocate di Artemide possano difendere la città: θέλωιμ' ἂν ἀδάματ' ἐνδατεῖσθαι / ἄρωγά προσταθέντα “vorrei che (le armi) si stendessero invicibili schierate a protezione” (vv. 205-6); mentre Dioniso è invocato accompagnato dal caratteristico stuolo delle Menadi e recante accesa una torcia fulgente a fronteggiare Ares, definito ora “il dio senza onore tra gli dei”: Μαινάδων ὁμόστολον, / πελασθῆναι φλέγοντ' / ἀγλαῶπι <--> / πεύκα 'πὶ τὸν ἀπότιμον ἐν θεοῖς θεόν (vv. 212-5).

Dopo la prolungata rappresentazione degli effetti esiziali della pestilenza nella coppia strofica centrale, nella terza e ultima diade i coreuti sembrano affidarsi con maggiore fiducia alla potenza degli dei in virtù dell'appello diretto a Zeus e della preghiera conclusiva alla triade divina che occupa l'intera antistrofe. Tale atmosfera trova tuttavia un parziale attenuamento nella natura stessa di scongiuro del canto che ora volge al termine. I coreuti, infatti, non sanno quale futuro sia in serbo per la città e se le loro suppliche saranno accolte: ciò che emerge in ultima analisi dalla parodo, nel complesso, è un senso di incertezza rispetto all'effettivo esito dell'appello rivolto agli dei. Una spia lessicale di tale insicurezza, foriera di inquietudine, è rintracciabile anche

⁹ Sul valore rituale dell'invocazione a triadi di divinità vd. Kamerbeek e Bollack *ad loc.*

nel finale, nell'impiego dell'ottativo con cui si apre la preghiera conclusiva alla seconda triade divina: θέλωμ' ἄν "vorrei, mi auguro" (v. 205)¹⁰. Inoltre, permane forse infine un dubbio implicito e inespresso a incrinare le speranze più fauste nella chiusa: gli armamenti delle divinità invocate, dalle folgori infuocate di Zeus, ai dardi dorati di Apollo, dalle fiaccole ardenti di Artemide alla torcia abbagliante di Dioniso potranno davvero qualcosa contro un male, quello della peste, che avanza e uccide subdolamente, come tradisce in apertura della coppia strofica la possente immagine di Ares, sire della devastazione, ma disarmato "senza scudo e armi di bronzo" (v. 191: ἄχαλκος ἀσπίδων)¹¹?

Dal punto di vista metrico il carattere solenne del corale è sottolineato dal ritmo dattilico che predomina in particolare nella prima coppia strofica composta prevalentemente da esametri e tetrametri dattilici con l'inserzione di un dimetro giambico (v. 152 ~ 160) e di un paremiaco (v. 154 ~ 162). La seconda coppia strofica vede ancora l'impiego di *cola* dattilici (tetrametri) ma un maggior ricorso a *metra* giambici (vv. 168 ~ 179; 169 ~ 180; 177 ~ 189). Nella terza coppia strofica, infine, il ritmo dattilico è sostituito da quello giambico-trocaico più mosso e i *cola* si compongono prevalentemente di dimetri giambici intramezzati da lecizi (vv. 191 ~ 204; 199 ~ 212) e itifallici (vv. 195 ~ 208; 197 ~ 210). Come si vedrà nel corso dell'analisi l'impiego di misure dattiliche favorisce, soprattutto nella prima coppia strofica, il recupero di fraseologia epico-omerica¹².

¹⁰ Stehle 2004, p. 147 definisce l'ottativo potenziale in un contesto di preghiera apotropaica «a strangely feeble construction».

¹¹ Cfr. Paduano 1982, I, p. 439, n. 19: «il dio della guerra rappresenta un idolo negativo capace di esprimere ogni violenza, ogni forza distruttiva. E una guerra, un'invasione, dalla quale non si sa come difendersi, tanto più tremenda delle armi umane avversarie, è quella che la polis subisce». La potenza espressiva della *iunctura* ἄχαλκος ἀσπίδων è accentuata dal fatto che ἄχαλκος è probabilmente conio sofocleo, che non si ritrova altrove nella poesia greca fino a Gregorio di Nazianzo (*Carm. mor.* 721, 1; *De se ipso* 1180, 12), cfr. Citti 2003, p. 54, il quale, rispetto al tema della conoscenza, riconosce anche la pregnanza concettuale dell'aggettivo in una «possibile complementarità tra lo scacco della φρογτίς disarmata e il trionfo di Ares che non ha bisogno di scudi».

¹² Sul metro della parodo vd. Pohlsander 1964, pp. 92-7, Giannachi 2009, pp. 39-58 e Finglass 2018, pp. 209-11 con bibliografia. Il carattere dattilico rispecchia anche l'intonazione peanica del canto, cfr. Finglass 2018, p. 209 con riferimenti; sui dattili lirici nel corale vd. anche Pretagostini 2011, pp. 249-50.

Prospetto degli omerismi della parodo dell'*Edipo Re*

<p>ὦ Διὸς ἀδυεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας Θήβας; ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα δείματι πάλλων, ἰήε Δάλιε Παιάν, ἀμφὶ σοὶ ἄζόμενος· τί μοι ἦ νέον ἢ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν ἐξανύσεις χρέος; εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα.</p>	<p>στρ. α 152</p>
<p>πρῶτα σὲ κεκλόμενος, θύγατερ Διός, ἄμβροτ' Ἀθάνα, γαιάοχόν τ' ἀδελφεὰν Ἄρτεμιν, ἃ κυκλόεντ' ἀγορᾶς θρόνον εὐκλέα θάσσει, καὶ Φοῖβον ἐκαβόλον ἰῶ, τρισοῖ ἀλεξίμοροι προφάνητέ μοι· εἴ ποτε καὶ προτέρας ἄτας ὑπερορнуμένας πόλει ἠνύσατ' ἐκτοπίαν φλόγα πῆματος, ἔλθετε καὶ νῦν.</p>	<p>ἀντ. α 160</p>
<p>ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω πήματα· νοσεῖ δέ μοι πρόπας στόλος, οὐδ' ἐνὶ φροντίδος ἔγχος ὦ τίς ἀλέξεται· οὔτε γὰρ ἔκγονα κλυτᾶς χθονὸς αὔξεται οὔτε τόκοισιν ἰηίων καμάτων ἀνέχουσι γυναῖκες. ἄλλον δ' ἂν ἄλλα προσίδοις ἄπερ εὔπτερον ὄρνιν κρεῖσσον ἄμαιμακέτου πυρὸς ὄρμενον ἀκτὰν πρὸς ἐσπέρου θεοῦ·</p>	<p>στρ. β 170</p>
<p>ὦν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται· νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πέδω θαναταφόρα κεῖται ἀνοίκτως· ἐν δ' ἄλοχοι πολιαί τ' ἐπιματέρες ἀκτὰν πάρα βώμιον ἄλλοθεν ἄλλαι λυγρῶν πόνων ἰκτῆρες ἐπιστενάχουσι. παιῶν δὲ λάμπει στονόεσσά τε γῆρυς ὄμαυλος· τῶν ὑπερ, ὦ χρυσέα θύγατερ Διός, εὐῶπα πέμψον ἀλκάν.</p>	<p>ἀντ. β 180</p>
<p>Ἄρεά τε τὸν μαλερόν, ὃς νῦν ἄχαλκος ἀσπίδων φλέγει με περιβόητος ἀντιάζων, παλίσσυτον δρᾶμημα νωτίσαι πάτρας, ἔπουρον εἴτ' ἐς μέγαν</p>	<p>στρ. γ 191</p>

θάλαμον Ἀμφιτρίτας εἴτ' ἐς τὸν ἀπόξενον ὄρμων	195
Θρήκιον κλύδωνα· τελεῖν γάρ, εἴ τι νύξ ἀφῆ, τοῦτ' ἐπ' ἥμαρ ἔρχεται· τόν, ᾧ τᾶν πυρφόρων	200
ἀστραπᾶν κράτη νέμων, ὦ Ζεῦ πάτερ , ὑπὸ σῶ φθίσσον κεραυνῶ .	
Λύκει' ἄναξ , τά τε σὰ χρυ- <u>σοστρόφων ἀπ' ἀγκυλᾶν</u>	ἀντ. γ
βέλεα θέλοιμ' ἄν ἀδάματ' ἐνδατεῖσθαι ἄρωγᾶ προσταθέντα, τὰς τε πυρφόρους	205
Ἄρτέμιδος αἶγλας, ξὺν αἴς Λύκι' ὄρεα διάσσει· τὸν χρυσομίτραν τε κικλήσκω, τᾶσδ' ἐπώνυμον γᾶς,	210
οἰνῶπα Βάκχον, εὔιον Μαινάδων ὁμόστολον, πελασθῆναι φλέγοντ' ἀγλαῶπι <-υ- >	
πεύκα 'πὶ <u>τὸν ἀπότιμον ἐν θεοῖς θεόν</u> .	215

Legenda:

-voci in grassetto: omerismi a livello lessicale.

-voci in grassetto e sottolineate: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-voci sottolineate: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

1. L'oracolo "dolce voce" della speranza

L'oracolo di Zeus è definito solennemente nell'*incipit* della parodo ὦ Διὸς ἄδυεπὲς φάτι "voce di Zeus dalla dolce parola" (v. 151)¹³. L'invocazione conferisce all'attacco del canto una forte tonalità positiva, e si richiama all'apparire radioso di Creonte recante il responso delfico col capo coronato di bende, definito nel prologo ἡδύς (v. 82)¹⁴. Sofocle si serve per l'epiteto del lemma poetico estremamente raro ἡδυεπής. L'aggettivo, composto e proprio dell'epica, è attestato come *hapax* in Omero nel primo canto dell'*Iliade* in riferimento alla voce di Nestore, nel celebre episodio in apertura del poema in cui l'anziano sovrano di Pilo interviene per placare la lite appena insorta tra Achille e Agamennone e ricondurre gli eroi a una provvida riconciliazione (vv. 247-9):

... τοῖσι δὲ Νέστωρ
ἡδυεπὴς ἀνόρουσε λιγὺς Πυλίων ἀγορητής,
τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή·

Di Nestore, "sonoro oratore", è posta in rilievo una delle doti principi del mondo dei valori eroici: l'abilità nell'arte della parola. Essa è espressa, da un lato, attraverso il paragone della voce con la dolcezza del miele, dall'altro tramite l'epiteto ἡδυεπής, posto in *incipit* di verso e rilevato dall'*enjambement*.

L'aggettivo ricorre in seguito in Esiodo, come attributo delle Muse, all'interno di un distico formulare in cui designa la voce delle dee: νῦν δὲ θεάων φῦλον ἀείσατε, ἡδυέπειαι / Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο (*Th.* 965-6) e νῦν δὲ γυναικῶν φῦλον ἀείσατε, ἡδυέπειαι / Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο (fr. 1, 1-2 M.-W.); si noti come anche in questo caso l'epiteto sia posto in risalto in punta di verso e nuovamente dal *rejet* ἡδυέπειαι / Μοῦσαι.

Tra i lirici, Pindaro si serve dell'aggettivo in contesti dove vengono celebrati il fascino e la potenza eternante della parola poetica e della musica: in *O.* X 93 è attribuito della lira (ἀδυεπὴς τε λύρα), in *N.* I 4 dell'inno (ἀδυεπὴς / ὕμνος) e in *N.* VII 21 figura come epiteto dello stesso Omero, assunto a simbolo della poesia stessa (ἀδυεπῆ... Ὀμηρον)¹⁵.

Sofocle è il solo tra i poeti tragici a servirsi dell'aggettivo ἡδυεπής, che ricorre come *hapax* nella parodo dell'*Edipo Re*. A livello espressivo è netto l'intento nobilitante del poeta che, in *incipit* del canto, adotta un lemma poetico prezioso e raro. Si noti, inoltre, come anche il ritmo dattilico del verso d'apertura ὦ Διὸς ἄδυεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου, un esametro lirico, contribuisca al recupero dell'aggettivo proprio della lingua dell'*epos*.

Da un punto di vista tematico è forte la connotazione sacrale dell'epiteto che nell'epica, in particolare in Esiodo, è connesso con delle dee, le Muse, garanti della veridicità della parola poetica, oltre che del suo fascino ammaliatore. Sofocle ricontestualizza l'epiteto trasferendolo dal contesto poetico-musicale dell'epica e di Pindaro a quello oracolare. Ciò contribuisce a enfatizzare il valore ben augurante del

¹³ Dawe e Finglass leggono al v. 150 Φάτι, conferendo risalto alla personificazione, in armonia con la prosopopea al v. 158 ἄμβροτε Φάμα.

¹⁴ L'aggettivo riferito a Creonte è pregnante e «ha valore causativo, = ἡδονὴν παρέχων, "che arreca gioia" (Longo *ad loc.*).

¹⁵ L'epiteto non è attestato altrove nella lirica, a parte un passo di Bacchilide in cui è riferito al "gallo d'Urania dalla dolce voce", da identificarsi probabilmente nel poeta stesso (*Ep.* IV 7 M.: ἀδυεπὴς ἀ[να- / ξιφόρ]μυγγος Οὐρ[αν]ίας ἀλέκτωρ), cfr. Maehler 1997, pp. 70-1.

responso delfico, che rappresenta il motivo centrale della parodo e in particolare della strofe d'apertura: la dolcezza della voce dell'oracolo diventa metafora pregnante della salvezza che il coro auspica dalla parola apollinea, non essendo ancora al corrente di quale sia esattamente il vaticinio¹⁶.

Rispetto all'unica attestazione omerica, è forse possibile, invece, scorgere un rimando al ruolo autorevole di Nestore nel primo canto iliadico¹⁷. Andrà *in primis* sottolineato come i versi omerici citati τοῖσι δὲ Νέστωρ / ἠδυεπὴς ἀνόρουσε λιγύς Πυλίων ἀγορητής / τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδὴ rappresentino la prima comparsa in scena dell'anziano eroe pilio nel poema: un momento quindi saliente che doveva essere ben noto sia a Sofocle che al pubblico, nel quale la prima caratteristica che il poeta dell'*Iliade* mette in luce dell'anziano eroe è la capacità persuasiva della parola, attraverso l'epiteto ἠδυεπής, che rappresenta il primo attributo che connota il personaggio¹⁸.

Alle parole di Nestore, infatti, è affidata la principale speranza di risolvere la disputa innescatasi tra Achille e Agamennone e di preservare l'integrità dell'intera comunità achea. L'eroe interviene pensando al bene della collettività (v. 253 ὄσφιν εὐφρονέων ἀγορήσατο), e nel suo intervento rivendica alla sua figura di anziano e al proprio discorso una saggezza cui le generazioni di eroi precedenti già prestarono ascolto e alla quale non sembra lecito, ora, non ubbidire da parte dei due capi achei, nella convinzione che, nei confronti di chi sa, “dare ascolto è meglio” (vv. 273-4):

καὶ μὲν μεν βουλέων ζύνειν πείθοντό τε μύθῳ·
ἀλλὰ πίθεσθε καὶ ὑμεῖς, ἐπεὶ πείθεσθαι ἄμεινον·

Questa dimostrazione di autorevolezza da parte di Nestore ha, per certi versi, i toni di una sapienza oracolare, assoluta¹⁹. La situazione di estrema incertezza e sofferenza che nella parodo dell'*Edipo Re* gli anziani del coro lamentano, minaccia parimenti l'intera comunità tebana, come la contesa tra Agamennone e Achille quella achea nel poema.

L'unica soluzione sembra essere riposta nell'affidamento al soccorso divino, alla voce divina e benevola dell'oracolo di Delfi: l'autorità della parola di Nestore, definita “dalla dolce parola” può, dunque, avere forse costituito una fonte di ispirazione per Sofocle nella selezione del raro epiteto epico ἠδυεπής in riferimento alla voce divina dell'oracolo pitico.

¹⁶ Cfr. Citti 2003, p. 44: «non possiamo pensare che questa ‘dolcezza’ sia puramente formale e musicale e non risulti anche confortante; l'importanza di questa ‘voce’ è sottolineata dalla posizione che essa occupa all'inizio della strofe (φάτι) ed alla sua conclusione (ἄμβροτε Φάμα), secondo il sistema arcaico della costruzione ad anello»; van Erp Taalman Kip 1976, p. 72 vede nell'epiteto «almost the force of an incantation, as though it could tug the divine utterance in the desired direction». La connotazione poetico-musicale del lemma posto in *incipit* della parodo induce a immaginare che la frase musicale d'apertura del canto dovesse avere una linea melodica particolarmente serena, che probabilmente doveva mutare in concomitanza con l'espressione dell'angoscia dei coreuti al v. 153 ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα δείματι πάλλων.

¹⁷ È inoltre significativo che l'episodio iliadico in cui il lemma è attestato appartenga al primo canto del poema: come si vedrà nel prosieguo della trattazione a proposito degli omerismi in riferimento alla figura di Apollo, infatti, Sofocle sembra aver avuto presente, soprattutto per quanto riguarda il motivo della peste come motore della vicenda, proprio il I canto dell'*Iliade*.

¹⁸ Sulla figura di Nestore nell'*epos* vd. Schofield 1986, Dickson 1995, Frame 2009. Sull'unione topica tra vecchiaia e saggezza nei poemi cfr. Latacz – Nünlist – Stoevesandt 2000, p. 103, con riferimenti bibliografici.

¹⁹ Sulla dimensione autorevole della figura di Nestore, assimilabile a quella di un vate, vd. Dickson 1995, pp. 47-63.

2. Splendore e potenza divina

Delfi viene definita nella prima strofe del canto πολυχρύσου / Πυθῶνος (vv. 151-2). L'attributo πολύχρυσος rappresenta un tipico epiteto ornamentale della lingua epica, un aggettivo composto dal valore possessivo "che possiede molto oro, ricco d'oro".

In Omero esso ricorre principalmente come epiteto di città; in particolare, è, per eccellenza, l'attributo di Micene "ricca d'oro" nell'emistichio formulare πολυχρύσοιο Μυκῆνης²⁰.

A partire dall'*Inno omerico ad Afrodite* e da Esiodo, l'aggettivo πολύχρυσος costituisce poi uno degli *epitheta ornantia* caratteristici di Afrodite²¹, si pensi all'*incipit* dell'*Inno omerico* dedicato alla dea: Μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης.

Sofocle utilizza due volte il composto πολύχρυσος, entrambe con valore nobilitante: nell'*incipit* del prologo dell'*Elettra* e nella parodo dell'*Edipo Re*, oggetto d'esame.

Nell'*Elettra* l'aggettivo è riferito nel prologo proprio a Micene, sulla scorta dell'*exemplum* omerico, dove sono giunti Oreste e il pedagogo (vv. 8-9): οἷ δ' ἰκάνομεν / φάσκειν Μυκῆνας τὰς πολυχρύσους ὄρᾶν²².

Rispetto alla parodo, andrà *in primis* ricordato come lo sfarzo sontuoso del santuario di Delfi, costituito dai ricchi doni votivi, è tradizionalmente noto a partire dall'*Iliade*²³: è lo stesso Achille che in versi celebri dichiara amaramente come la vita sia il bene più prezioso e inestimabile, che non è equiparabile neppure ai famosi e magnificenti tesori di Troia e dell'oracolo pitico (*Il.* IX 401-5). Nel canto, l'epiteto non rappresenta però solo una voce poetica aulica per indicare le ricchezze del santuario delfico. Esso si iscrive anche nella volontà sofoclea di presentare l'oracolo sotto una luce ben augurante. L'oro e la sua lucentezza, rientrano, infatti, nel più ampio scenario che domina l'intero canto dove luce e fuoco sono elementi tematizzati dalla forte connotazione, ora positiva ora disforica. Nell'avvio del corale l'oro esprime in particolare la potenza divina di Delfi ed ha valore di buon auspicio, come dimostra la ripresa ad anello che chiude la prima strofe dove la "Voce immortale" dell'oracolo è definita "figlia dell'aurea Speranza" (v. 158): εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα. Nell'ultima coppia strofica, come si vedrà, emerge invece il contrasto tra il fuoco distruttore, metafora della pestilenza e simboleggiato nell'ipostasi di Ares, e la luce celeste rappresentata dalle folgori di Zeus, dalle faci ardenti di cui sono armati

²⁰ *Il.* VII 180, XI 46, *Od.* III 305. In *Il.* XVIII 289 l'epiteto è riferito a Troia, mentre in *Il.* X 315 designa l'opulenza di Dolone. Sulla ricchezza di Micene, anche in riferimento ai tesori portati alla luce dagli scavi di H. Schliemann, vd. S. West 1981, p. 319.

²¹ Sul valore simbolico dell'oro in connessione alla dea cfr. anche il nesso formulare clausolare χρυσῆ (-ῆς / -ῆ) Ἀφροδίτη (-ῆς / -ῆ) (x10 nell'*epos* arcaico). In Esiodo l'aggettivo πολύχρυσος ricorre unicamente come epiteto di Afrodite, cfr. *e.g.* *Th.* 980, *Op.* 521.

²² La *iunctura* omerizzante Μυκῆνας τὰς πολυχρύσους si oppone all'espressione del verso successivo πολυφθρόν τε δῶμα Πελοπιδῶν τόδε (v. 10), dove il composto πολυφθρός non è omerico ma pindarico e tragico, sottolineando il contrasto tra la regalità della città e i delitti della dinastia dei Pelopidi, cfr. Kaibel 1896 e Finglass 2007 *ad loc.* L'aggettivo è utilizzato anche da Eschilo come epiteto di città, cfr. *Pers.* 43 πολύχρυσοι Σάρδεις e 52-53 Βαβυλῶν δ' / ἢ πολύχρυσος, dove indica il fasto delle città d'Asia, cfr. Bergson 1956, p. 111.

²³ Il medesimo aggettivo πολύχρυσος è riferito alle ricchezze del santuario delfico anche in Pind. *P.* IV 53, e VI 8.

Artemide e Dioniso, e, infine, dall'arco "dorato" di Apollo. Dal punto di vista metrico, infine, la *iunctura* πολυχρύσου / Πυθῶνος è spezzata tra il primo *colon* dattilico costituito dall'esametro lirico, dove occorre anche la *vox* epica ἡδυεπής, e il secondo *colon* giambico (vv. 151-3): ὦ Διὸς ἡδυεπέε φάτι τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου / Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας / Θήβας.

Prima di passare all'esame degli epiteti delle divinità invocate nella stanza successiva, andrà rilevato come subito dopo la menzione di Delfi "ricca d'oro", quasi per attrazione la stessa Tebe è "splendente" (vv. 152-3): ἀγλαὰς ἔβας / Θήβας. Anche l'epiteto ἀγλαός è lemma poetico tradizionale e frequente in poesia a partire dall'*epos*. Nell'epica l'aggettivo non designa mai direttamente città, mentre indica, se riferito a beni materiali e non a persone, principalmente il fasto e la sontuosità di oggetti, in particolare doni. Si possono ricordare ad esempio i nessi formulari ἀγλαὰ δῶρα (11x *Il.*, 10x *Od.*, 2x *Hes.*, 2x *H. Hom. Merc.* 4), ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα (3x *Il.*, 1x *H. Hom. Ven.* 5), ἀγλαὰ ἔργα (4x *Od.*, 2x *H. Hom. Ven.* 5), ἀγλά' ἄεθλα (*Il.* XXIII 261)²⁴. L'epiteto è assai raro in tragedia: oltre che nel presente passo della parodo dell'*Edipo Re*, si ritrova solo nell'*Andromeda* di Euripide, dove occorre ugualmente in *lyricis* ed è riferito alla sede delle Nereidi (v. 135: Νηρηίδος ἀγλαὸν ἔδραν). La scelta sofoclea dell'attributo per designare Tebe è inusuale e appare dovuta in parte all'influsso dell'immagine delle ricchezze auree di Delfi; ma rispetto alla città, che vive un momento tutt'altro che florido e 'splendente' devastata com'è dalla pestilenza, sembra che il coro voglia dimenticare l'afflizione presente, presentando inizialmente Tebe attraverso un'immagine di segno positivo secondo la prospettiva ben augurante dell'invocazione all'oracolo delfico che connota l'apertura del canto²⁵: il prezioso epiteto epico-omerico ἀγλαός favorisce molto bene questo intento e si iscrive anch'esso nel più generale immaginario della luce che domina la parodo.

Per quanto concerne la prima antistrofe, invece, essa è occupata interamente dalla preghiera rivolta alla triade divina Atena, Artemide e Apollo. Ognuna delle tre divinità è definita attraverso peculiari *epitheta ornantia* di ascendenza omerica (vv. 159-62):

Πρῶτα σὲ κεκλόμενος, θύγατερ Διός, ἄμβροτ' Ἀθάνα,
γαῖοχόν τ' ἀδελφεᾶν
Ἄρτεμιν, ἃ κυκλόεντ' ἀγορᾶς θρόνον εὐκλέα θάσσει
καὶ Φοῖβον ἑκαβόλον αἰτῶ.

160

Si esamineranno ora gli attributi di Atena e Artemide, mentre quelli di Apollo verranno analizzati più avanti, nel paragrafo dedicato al dio. La prima delle tre divinità ad essere invocata è Atena, il cui nome, ritardato (σὲ κεκλόμενος... Ἀθάνα), è preceduto secondo un modulo rituale cletico dall'indicazione della discendenza da Zeus (θύγατερ Διός), e dall'attributo ἄμβροτ'.

L'apposizione θύγατερ Διός costituisce un sintagma formulare epico-omerico. La *iunctura*, anche nel nesso invertito Διὸς θύγατερ (θυγάτηρ), è spesso riferita ad Atena in Omero (cfr. *e.g. Il.* II 548, IV 515, V 815, *Od.* XXII 205, XXIV 502)²⁶. Anche

²⁴ Cfr. *Lfgre*, s.v. ἀγλαός B 1 (H. J. Mette).

²⁵ Cfr. van Erp Taalman Kip 1976, pp. 72-3: «Thebes at this moment is overwhelmed with misery and grief, but the chorus characterizes the city as it once was, as it should be, and as it shall be if their hope is fulfilled»; e Finglass *ad loc.*: «Thebes is not especially lovely at the moment; the optimistic word expresses the chorus's expectation of a positive outcome thanks to the oracle».

²⁶ Il nesso è riferito a varie altre dee figlie di Zeus, soprattutto ad Afrodite (*e.g. Il.* III 374, V 731) e Artemide (*Od.* XX 61).

la collocazione metrica è rilevante, dal momento che nell'esametro lirico della parodo *Πρῶτα σὲ κεκλόμενος, θύγατερ Διός, ἄμβροτ' Ἀθήνα* il nesso è inserito nella medesima posizione che talora occupa in Omero tra la cesura pentemimere e la dieresi bucolica: e.g. *Il. V 815 γινώσκω σε θεὰ θύγατερ Διός αἰγιόχοιο* (dove si tratta proprio di Atena), *Od. I 10 τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπὲ καὶ ἡμῖν*.

La *iunctura* ricorre identica ancora nella chiusa della seconda antistrofe, riferita sempre ad Atena (vv. 188-9): *τῶν ὕπερ, ᾧ χρυσέα θύγατερ Διός, / εὐῶπα πέμψον ἄλκάν*²⁷. Anche qui il contesto metrico del tetrametro dattilico al v. 188 favorisce la ripresa, collocata nella medesima posizione. In questi versi della seconda antistrofe si noterà come il timbro epicheggiante sia corroborato anche dall'espressione *εὐῶπα... ἄλκάν*, grazie all'attributo *εὐῶψ*. L'aggettivo, che si ritrova anche in *Ant. 530* riferito al volto di Ismene²⁸, non è attestato prima di Sofocle, e si rifà evidentemente all'epiteto omerico *εὐῶπις*. Quest'ultimo, lemma poetico raro, denota tradizionalmente la bellezza femminile di una giovane nell'*epos*, ed è testimoniato prevalentemente nel nesso formulare in clausola *εὐῶπιδα κούρην*, che designa Nausicaa nell'*Odissea* (VI 113, 142) e Persefone nell'*Inno omerico a Demetra* (v. 333). Sofocle impiega l'attributo *εὐῶπις* nel primo stasimo delle *Trachinie* (*hapax*) a proposito della descrizione della giovane Deianira in attesa di sapere chi sarà il suo sposo in seguito allo scontro tra Eracle e l'Acheloo: l'epiteto focalizza l'attenzione sulla bellezza dell'eroina come fonte paradossale di sventura, che costituisce un *Leitmotiv* della tragedia²⁹. Rispetto ai due casi di Ismene e Deianira, nella parodo dell'*Edipo Re* Sofocle si discosta dall'*usus* tradizionale del lemma, attribuendolo con valore innovativo e fortemente espressivo alla "protezione" che il coro invoca da Atena, e non direttamente alla dea. Come già la voce "dolce" e "immortale" dell'oracolo (v. 151: *ἀδυεπὲς φάτι*) definita "figlia dell'aurea Speranza" (v. 158: *χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα*), anche *ἄλκάν* sembra dunque personificata al pari di una divinità dallo 'sguardo benigno'. Il prezioso epiteto e aggettivo composto *εὐῶπα* acquista quindi un valore particolarmente pregnante, come già l'attributo incipitario *ἀδυεπὲς*, conferendo enfasi alla 'difesa' che il coro chiede ad Atena di inviare su Tebe: la connotazione epico-omerica dell'aggettivo rispetto alla bellezza radiante del volto femminile esprime metaforicamente la promessa di salvezza che i coreuti si aspettano dalla preghiera alla dea³⁰.

²⁷ In questo caso *sine deae nomine*, secondo un'uso anch'esso già omerico, cfr. *Il. IV 128, Od. III 337*, e vd. Bruchmann 1893, p. 9.

²⁸ Nel passo dell'*Antigone* l'epiteto è impiegato in riferimento ad Ismene allorché la sorella della protagonista entra in scena profondamente preoccupata per Antigone nel secondo episodio, annunciata dal coro in anapesti (vv. 526-30): *καὶ μὴν πρὸ πυλῶν ἦδ' Ἰσμῆνη, / φιλάδελφα κάτω δάκρυ' εἰβομένη / νεφέλη δ' ὀφρύων ὑπερ αἱματόεν / ῥέθος αἰσχύνει, / τέγγουσ' εὐῶπα παρειάν*. L'immagine della fanciulla che fa il suo ingresso in lacrime è molto elaborata e il lessico poetico utilizzato è di sapore dichiaratamente omerico: l'espressione *κάτω δάκρυ' εἰβομένη* e la successiva menzione delle ciglia *ὀφρύων ὑπερ* rinviano all'emistichio formulare *ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβον /-εν* (*Od. IV 153, VIII 531, XVI 219*) e al frequente nesso clausolare *κατὰ δάκρυον εἶβε /-εις, /-ων* (e.g. *Il. XVI 11, XIX 323, Od. XXIV 9*); l'aggettivo *αἱματόεν* viene qui applicato espressivamente al rossore del volto con scarto rispetto agli impieghi omerici (l'attributo presenta generalmente il valore di 'macchiato di sangue' nei poemi e si ritrova per esempio come epiteto del sangue stesso, della polvere, della mano, della guerra); infine l'epiteto *εὐῶπα* riferito alla guancia si rifà al nesso omerico *εὐῶπιδα κούρην*.

²⁹ Si veda l'analisi specifica dell'epiteto in riferimento a Deianira a p. 332ss.

³⁰ Rispetto al valore ben augurante dell'epiteto e al contesto della preghiera della parodo, andrà notato come nel peana eritreo ad Asclepio, il medesimo aggettivo figurati associato a Panakeia (*PMG fr. 934, 13 = Pai. 37, 13 Kappel: εὐῶπις Πανάκεια*, con vocalismo dello ionico delle iscrizioni), menzionata insieme a Aigla, Epione e Hygieia tra le figlie di Asclepio, in una cornice fortemente connotata in senso rituale e salvifico nella quale vengono celebrati i poteri medicali del dio, cfr. Furley – Bremer 2001, p. 165, Kappel 1992, pp. 195-6.

Per quanto concerne invece l'epiteto ἄμβροτος "immortale", con cui è invocata Atena nella preghiera della prima antistrophe, anch'esso costituisce un lemma di ascendenza omerica. In Omero l'aggettivo è riferito direttamente alle divinità oppure ad oggetti che siano in stretta relazione con il mondo divino.

Nel primo caso l'epiteto si trova sempre attestato nel nesso formulare θεὸς /-ὸν ἄμβροτος /-ον con sede metrica fissa tra la cesura pentemimere e la dieresi bucolica: l'attributo è utilizzato in riferimento ad Ares (*Il.* XX 358), ad Ermes (*Il.* XXIV 460), ad Apollo (*Il.* XXII 9) e genericamente alla figura di un dio (*Od.* XXIV 445)³¹.

L'aggettivo qualifica inoltre l'*ichor*, il sangue divino degli dei definito ἄμβροτον αἶμα (*Il.* V 339, 870); le vesti immortali con cui Apollo riveste il corpo di Sarpedone su ingiunzione di Zeus, Calipso quello di Odisseo prima di lasciarlo partire, e le Muse il corpo di Achille durante la cerimonia funebre dell'eroe (sempre nel nesso formulare ἄμβροτα εἶματα, rispettivamente *Il.* XVI 670, 680, *Od.* VII 260, 265 e *Od.* XXIV 59); l'armatura divina di Achille forgiata da Efesto (ἄμβροτα τεύχεα, *Il.* XVII 194, 202)³²; i cavalli immortali di Achille, che erano stati donati da Poseidone a Peleo in occasione delle nozze fra Teti e l'eroe (ὠκέες ἵπποι / ἄμβροτοι οὗς Πηληϊῆ θεοὶ δόσαν ἀγλαὰ δῶρα, *Il.* XVI 381, 867); l'olio utilizzato dalle Cariti per la lavanda di Afrodite (ἔνθα δέ μιν Χάριτες λοῦσαν καὶ χρίσαν ἐλαίῳ / ἄμβρότῳ, *Od.* VIII 365); il velo donato da Ino ad Odisseo (κρήδεμνον... ἄμβροτον, *Od.* V 347); la tela tessuta da Circe (ἰστὸν ἐποιχομένης μέγαν ἄμβροτον, *Od.* X 222); i doni di Atena con cui la dea abbellisce l'aspetto di Penelope (*Od.* XVIII 181); infine, l'aggettivo figura come attributo di νόξ (*Od.* XI 330).

L'epiteto ἄμβροτος, dopo Omero, per quanto riguarda la poesia epica arcaica, ricorre frequentemente negli *Inni omerici*³³, due volte in Esiodo e come *hapax* in Paniassi³⁴.

La lirica arcaica conosce sporadicamente l'utilizzo dell'aggettivo: attestato due volte in Pindaro, dove, sempre in riferimento diretto a delle divinità, ricorre come epiteto delle ἄμβροτοι πραπίδες di Zeus e Poseidone (*I.* VIII 30) e dei λεχέων... ἄμβρότων di Zeus in occasione delle nozze con la ninfa Egina (*Pae.* VI 140 = fr. D6, 140 Rutherford = fr. 52f, 140 S.-M.)³⁵; si ritrova poi in Bacchilide, come attributo di Eos (*D.* III 42 M.) e in un frammento adespoto di lirica beotica, come epiteto di Zeus (*PMG* fr. 690, 10). Infine, l'aggettivo è testimoniato come *hapax* in Empedocle, dove ricorre come attributo di Calliope invocata come "Musa immortale" in posizione clausolare: εἰ γὰρ ἐφημερίων ἔνεκέν τινος, ἄμβροτε Μοῦσα (31 B 131, 1 D.-K. = fr. 10, 1 Inwood = fr. 3, 1 Wright).

Nei tragici l'impiego dell'aggettivo ἄμβροτος risulta ancora più raro: mai attestato in Euripide, esso occorre come *hapax* in Eschilo e in tre luoghi sofoclei.

Per quanto riguarda Eschilo, si tratta dell'epiparodo delle *Eumenidi*, in cui le Erinni scorgono Oreste che in cerca di protezione abbraccia la statua di Atena (vv. 258-9): ὁ δ' ἑαυτε γοῦν ἄλκᾶν ἔχων / περὶ βρέτει πλεχθεὶς θεᾶς ἄμβρότου. La dea

³¹ Il nesso indica solitamente un dio in stretta relazione con gli uomini, fr. Brügger 2009, p. 163, ad *Il.* XXIV 460.

³² È stato notato come le vesti e le armi "immortali" spettino a personaggi destinati ad essere eroicizzati, come nel caso di Achille, cfr. Janko 1994, p. 396.

³³ L'epiteto è attestato in tre degli *Inni* maggiori, quello ad Apollo, ad Afrodite e ad Ermes, quasi sempre in nessi già omerici. Innovative rispetto ad Omero sono le attribuzioni di ἄμβροτος in riferimento alla bellezza di Afrodite (*H. Hom. Ven.* 5, 174-5: κάλλος δὲ παρεΐᾶων ἀπέλαμπεν / ἄμβροτον), al cibo degli dei (*H. Hom. Ap.* 3, 127 e *H. Hom. Ven.* 5, 260: ἄμβροτον εἶδαρ), e alle vacche di Apollo (*H. Hom. Merc.* 4, 71: βόες ἄμβροτοι).

³⁴ In Esiodo è detto della voce immortale delle Muse (*Th.* 43: ἄμβροτον ὄσσαν), e ricorre poi una volta nel nesso omerico θεὸν ἄμβροτον riferito a Zeus (fr. 240, 10 M.-W.). In Paniassi è epiteto dell'acqua della fonte Castalia (fr. 2, 2 Bernabé) nel nesso clausolare ἄμβροτον ὕδωρ.

³⁵ L'epiteto ricorre inoltre in riferimento a Diomede (*N.* X 7) e alla terra (fr. 75, 16 S.-M.).

viene definita θεᾶς ἄμβροτου, secondo il tradizionale uso omerico dell'epiteto in riferimento a divinità e, in particolare, al nesso formulare θεὸς ἄμβροτος. È evidente come Eschilo, servendosi qui dell'epiteto nobilitante ἄμβροτος, dia risalto alla figura di Atena, la quale risulterà determinante nello sviluppo della vicenda del dramma in rapporto ad Oreste, e la cui supremazia rispetto alle Erinni viene sanzionata efficacemente attraverso l'*hapax* omerico nel nesso θεᾶς ἄμβροτου “dea immortale”³⁶.

Per quanto concerne Sofocle è significativo che due dei tre impieghi dell'epiteto si ritrovino nella parodo dell'*Edipo Re*³⁷: oltre che a caratterizzare Atena in apertura della prima antistrofe, infatti, l'aggettivo definisce proprio la voce oracolare nella chiusa della strofe precedente (v. 156): εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα. La ripresa salda dunque congiuntamente la coppia strofica, trapassando dall'invocazione all'oracolo delfico alla preghiera agli dei³⁸. La designazione ἄμβροτε Φάμα al termine della prima strofe si riconnette d'altronde all'*incipit* della medesima stanza, nonché del corale, dove la voce dell'oracolo pitico viene definita ἀδνεπὲς φάτι: entrambi gli attributi di stampo omerico caratterizzano l'autorevolezza e la connotazione di buon augurio del responso oracolare. Le due *iuncturae* ἄμβροτ' Ἀθάνα e ἄμβροτε Φάμα sono inoltre isometriche e collocate in entrambi gli esametri lirici nella stessa sede metrica clausolare dopo la dieresi bucolica. L'epiteto evidenzia lo *status* divino della parola apollinea, equiparata a una dea anche in virtù della personificazione (Φάμα). Le due occorrenze non si limitano a una funzione puramente esornativa. Quello che viene messo in luce è la dimensione divina dell'immortalità degli dei cui la preghiera è solennemente rivolta: proprio in quanto immortali e onnipotenti, sia Zeus in qualità di dio di Delfi che gli dei protettori di Tebe possono salvare la città. E questo è il fine che i coreuti si prefiggono di ottenere attraverso il peana di supplica intonato nella parodo³⁹. Inoltre, per quanto concerne la posizione in clausola dell'epiteto seguito dal nome della divinità o da un sostantivo, sebbene non attestata nell'epica omerica ed esiodea, tale collocazione metrica doveva essere tradizionale nella poesia esametrica, come si evince, oltre che dalle due invocazioni sofoclee nella parodo, dal vocativo ἄμβροτε Μοῦσα in Empedocle, e dai nessi clausolari ἄμβροτον εἶδαρ (*H. Hom. Ap.* 3, 127) e ἄμβροτον ὕδωρ (Paniassi fr. 2, 2 Bernabé).

Nell'esametro lirico Πρῶτα σὲ κεκλόμενος, θύγατερ Διός, ἄμβροτ' Ἀθάνα, con cui si apre la preghiera del coro, si dovrà dunque in conclusione notare una concentrazione di tratti epicizzanti, in particolare omerici, che vanno dal metro, al

³⁶ Cfr. Sideras 1971, p. 48, 138, il quale riporta la ripresa eschilea del nesso formulare omerico limitandosi a rilevare il mutamento di genere femminile, senza proporre un'analisi.

³⁷ Terza occorrenza dell'epiteto si ha nel quinto stasimo dell'*Antigone* dove esso è riferito alle voci “immortali” del corteggio dionisiaco delle menadi (v. 1134): si noterà come l'impiego del lemma aulico avvenga sia in Eschilo che in Sofocle sempre *in lyricis*.

³⁸ Strofe e antistrofe sono anche legate dal fatto che i due versi iniziali in responsione designano sia la voce dell'oracolo che Atena come figlie di Zeus: (v. 151) ὦ Διὸς ἀδνεπὲς φάτι ~ (v. 159) θύγατερ Διός.

³⁹ Come si è visto nel corso dell'analisi del canto la figura della ripetizione è presente costantemente nell'arco di tutta la parodo e contribuisce a creare un sentimento di legato tematico e musicale sia tra le varie coppie strofiche che tra *incipit* ed *explicit* del corale, tramite la duplice invocazione alle due diverse triadi divine in *Ringkomposition*, cfr. Burton 1980, p. 144, Rodighiero 2012, p. 144; per l'importanza di riprese di *key words* vd. Webster 1969, pp. 129-30; Citti 2003, p. 60 individua una elaborata struttura compositiva con «due composizioni ad anello» inglobando nella più ampia parabola anulare quella più circoscritta della prima strofe φάτι / Φάμα.

lessico (anche il participio κεκλόμενος, come si vedrà più avanti, è una forma epica), alla fraseologia formulare⁴⁰.

Artemide è accompagnata invece dall'epiteto γαίηοχος. Quest'ultimo, sia in Omero che nella tradizione poetica successiva, rappresenta un attributo esclusivo di Poseidone. L'aggettivo è attestato frequentemente nei poemi omerici, spesso nei nessi formulari γαίηοχος /-ω έννοσίγαιος /-ω (e.g. *Il.* IX 183, XII 59) e γαίηοχε κυανοχαΐτα (e.g. *Il.* XV 174, *Od.* IX 528); si ritrova poi nell'*Inno omerico a Hermes* (v. 187), nell'*Inno omerico a Poseidone* (v. 6) e in Esiodo (*Th.* 15, fr. 17a, 13 e 253, 2 M.-W.). Tra i lirici l'epiteto è attestato solo in Pindaro (*O.* I 25, XIII 81, *P.* IV 33, *I.* VII 38).

Il significato e l'origine dell'aggettivo sono controversi, in particolare il valore da attribuire al secondo termine del composto -οχος: tradizionalmente l'epiteto è inteso con due significati possibili: 'che cinge la terra' oppure 'che scuote la terra'.

Già la scoliastica antica proponeva molteplici interpretazioni riconducendo il lemma ora al verbo ἔχω ora al verbo ὀχέω, cfr. *schol. ad Od.* I 68 (p. 51, 10-14 Pontani), che rappresenta un buon sunto delle varie ipotesi formulate dalla critica antica: γαίηοχος: ὁ τὴν γῆν ὀχῶν, ἢ ὑπὸ τῆς γῆς ὀχούμενος, ἦτοι βασταζόμενος. γαίηοχος: λέγεται ἢ ὁ ἔχων ἦτοι συνέχων τὴν γῆν, ἢ ὁ ὀχούμενος ἦτοι βασταζόμενος ὑπὸ τῆς γῆς. ὁ τὴν γῆν κατέχων, ὅτι ἐπὶ τῶν ὑδάτων πέπηγεν ἡ γῆ. Poseidone, essendo il dio del mare, è, secondo lo scoliasta, colui che a buon diritto "possiede, cinge, sorregge, è sorretto (dal)la terra"⁴¹. Si noti, infine, come in Omero l'epiteto γαίηοχος sia a tal punto connesso con Poseidone, da essere talora utilizzato come sinonimo del dio stesso, senza l'esplicita menzione del nome (cfr. *Il.* XIII 59, XV 222)⁴².

Nei tragici, γαίηοχος è attestato unicamente in ambito lirico, all'interno di stasimi corali, sempre nella forma con vocalismo dorico γαίαοχος. Oltre che in Sofocle esso è testimoniato soltanto in due luoghi eschilei: *Sept.* 310 Ποσειδᾶν ὁ γαίαοχος, e *Suppl.* 816 γαίαοχε παγκρατῆς Ζεῦ. Quest'ultimo passo delle *Supplici*, insieme al presente luogo della parodo dell'*Edipo Re*, rappresenta l'unico caso in cui l'epiteto sia attribuito ad un'altra divinità e non tradizionalmente a Poseidone. L'epiteto è riferito a Zeus, alla cui giustizia e onnipotenza le giovani Danaidi si affidano incondizionatamente, e viene interpretato a partire dagli scoli come "sovrano ('che possiede') della terra"⁴³.

Anche in Sofocle vi sono due attestazioni dell'aggettivo: la perifrasi per Poseidone τὸν πόντιον γαίαοχον / Ἦρας φίλον υἱόν nel secondo stasimo dell'*Edipo a Colono* (vv. 1072-3); e l'espressione γαίαοχόν τ' ἀδελφεᾶν Ἄρτεμιν della parodo dell'*Edipo Re*, in cui l'epiteto è attribuito ad Artemide. Anche in questo caso, come nel passo delle *Supplici* eschilee, gli scoli al passo interpretano l'epiteto

⁴⁰ Per quanto riguarda il predicativo iniziale πρῶτα, il medesimo aggettivo compare in riferimento ad Atena in *Il.* IV 127-8 οὐδὲ σέθεν Μενέλαε θεοὶ μάκαρες λελάθοντο / ἀθάνατοι, πρώτη δὲ Διὸς θυγάτηρ ἀγγελίη, nel momento in cui la dea interviene per prima tra gli dei in difesa di Menelao, sviando la freccia di Pandaro e salvando la vita all'eroe: si noti come nel medesimo verso Atena sia definita Διὸς θυγάτηρ, attraverso la stessa *iunctura* che occorre nella parodo sofoclea.

⁴¹ L'etimologia esclude di ricondurre l'aggettivo al verbo ἔχω (*segh-) in virtù dell'iscrizione laconica γαίαφοχος (*IG* V, I 213), in cui la presenza del digamma impone di ricondurlo al verbo ὀχέω (*wogh-, cfr. lat. *veho*). Suggestiva appare l'ipotesi del Meillet il quale ipotizza di riconnettere -οχος alla radice *wegh- 'scuotere', cfr. lat. *vexare*; su tutta la questione vd. *DELG*, s.v. γῆ e cfr. Hainsworth 2007, p. 288, S. West 1981, p. 198.

⁴² Lo stesso accade anche in Pindaro, cfr. *O.* XIII 81, *I.* VII 38.

⁴³ Cfr. *schol. ad Suppl.* 816 (p. 6 Smith): γαίαοχε παγκρατῆς Ζεῦ: ὃ πάσης γῆς κρατῶν Ζεῦ, e vd. Johansen – Whittle 1980, III *ad loc.*

riconducendolo al verbo ἔχω, e ritengono che il poeta utilizzi l'attributo come sinonimo dell'aggettivo πολιοῦχος con il valore di "signora della città"⁴⁴.

La possibilità che Sofocle, attraverso l'espressione γαῖαοχον... Ἄρτεμιν, si riferisca ad Artemide in quanto protettrice di Tebe, risulta verosimile in base al contesto dell'invocazione alla dea, in cui si fa riferimento al trono su cui siede Artemide, sito nell'agorà di Tebe (v. 161): ἄ κυκλόεντ' ἀγορᾶς θρόνον εὐκλέα θάσσει. L'interpretazione del lemma come sinonimo di πολιοῦχος in riferimento alla dea, è, concordemente, anche l'interpretazione degli studiosi moderni, si vedano ad esempio le traduzioni di Jebb «guardian of our land» e di Mazon «reine de cette terre»⁴⁵.

L'utilizzo di un epiteto così peculiare di Poseidone in riferimento a un'altra divinità rimane ad ogni modo piuttosto singolare, come rileva Dawe⁴⁶. È dunque possibile che il precedente eschileo di Zeus "signore di Argo" cui le Supplici si rivolgono in quanto divinità protettrice, abbia influenzato la scelta sofoclea dell'epiteto γαῖαοχον: l'attributo, infatti, contribuisce a qualificare Artemide come nume tutelare di Tebe, in rispondenza al tono di supplica e di preghiera alla triade divina di Atena, Artemide e Apollo, invocati come divinità ἀλεξιμοροι. Il lemma, nella sua veste di *vox epica*, si confà d'altronde sul piano stilistico al tono omerizzante che caratterizza le epiclesi delle tre divinità dell'antistrofe⁴⁷.

Oltre che nella designazione epitetica degli dei, infine, è significativo rilevare come un colorito epicizzante si ritrovi nella prima coppia strofica del canto anche a livello morfologico-grammaticale nella denominazione di Delfi quale Πυθῶν (v. 152), nell'impiego dell'omerico ἀδελφεάν (v. 160) in relazione ad Artemide, e nell'uso del participio κεκλόμενος (v. 158), con cui inizia l'invocazione alla triade divina. Per quanto concerne quest'ultimo, si tratta di una forma epica, participio aoristo a raddoppiamento di κέλομαι, che si ritrova principalmente in Omero (cfr. *e.g.* *Il.* VIII 346, XI 460), e ricompare in seguito come epicismo molto raramente nei tragici, sempre *in lyricis*⁴⁸. Un parallelo rispetto al significato che il verbo presenta nel corale, di 'invocare in aiuto' è costituito da un passo dell'*Inno omerico a Demetra*, in cui Persefone, mentre viene ghermita da Ade, lancia un grido chiamando in soccorso Zeus (vv. 20-21: ἰάχησε δ' ἄρ' ὄρθια φωνῆ / κεκλομένη πατέρα Κρονίδην ὕπατον καὶ ἄριστον). Nella parodo la ripresa, posta in *incipit* dell'elaborata e ampia preghiera ad Atene, Artemide e Apollo nella prima antistrofe, è favorita dal ritmo dattilico nell'esametro lirico, e inaugura il tono omerizzante che emerge nelle epiclesi divine immediatamente successive (vv. 158-60): θύγατερ Διός, ἄμβροτ' Ἀθάνᾳ, γαῖαοχόν τ' ἀδελφεάν Ἄρτεμιν, Φοῖβον ἑκαβόλον.

⁴⁴ Cfr. *schol. ad OT* 160 (p. 172, 22-3 Papageorgiou): γαῖαοχον δὲ ἀντὶ τὴν πολιοῦχον ὥστε τὴν γῆν ἀντὶ τῆς πόλεως εἴληφεν. L'interpretazione degli scoli come πολιοῦχος è forse dovuta al passo delle *Supplici* γαῖαοχε παγκρατὲς Ζεῦ e ad altre espressioni eschilee quali θεοὶ πολιοῦχοι (*Sept.* 109), ὧ πολιοῦχοι / θεοὶ (*Sept.* 312), πολιτισσούχων θεῶν (*Supp.* 493). Νέ πολιοῦχος né πολιτισσοῦχος risultano attestati in Omero e in Sofocle.

⁴⁵ Cfr. anche Kamerbeek *ad loc.*; e da ultimo Finglass *ad loc.*: «γαῖαοχος is usually applied to Poseidon, with the sense 'he who carries the earth' (Stes. fr. 114.6n.), but this meaning would not be appropriate of Artemis, or Zeus, whom it qualifies at Aesch. *Suppl.* 815/16; in these cases the 'land' in question is presumably the local territory which acknowledges the divinity as overlord».

⁴⁶ Cfr. *comm. ad loc.*: «it is surprising to find this word used for Artemis, since it is so familiar as an epithet of Poseidon».

⁴⁷ Sull'epiteto ἐκηβόλος con cui è invocato Apollo vd. *infra* il paragrafo dedicato al dio.

⁴⁸ Oltre che nel presente passo della parodo dell'*Edipo Re*, Eschilo impiega la forma participiale due volte, e si tratta in entrambi i casi del composto ἐπικέλομαι: Aesch. *Suppl.* 40 e *TrGF* III F 273, 8, cfr. Johansen – Whittle 1980, *Il ad v.* 40 e Sideras 1971, p. 109. Anche in Eschilo si tratta di contesti di preghiera.

Rispetto al nome di Delfi, quello antico, di ascendenza omerica, è “Pito”. Il sinonimo Δελφοί, mai attestato nei poemi omerici né in Esiodo e negli *Inni omerici* (con l’eccezione di *H. Hom. Dian.* 27, 14), non compare prima di Pindaro (e.g. *O.* XIII 43, P. IX 75)⁴⁹.

L’epica arcaica conosce i nessi formulari Πυθοῖ ἔνι πετρηέσση (*Il.* IX 405, *H. Hom. Ap.* 3, 390) e Πυθοῖ ἐν ἠγαθέη (*Od.* VIII 80, *Th.* 499), dove compare la forma originale e più attestata Πυθώ. La variante Πυθών si ritrova invece solo due volte, in *Il.* II 519, e in *H. Hom. Mer.* 4, 178⁵⁰.

Nei tragici il lemma Πυθώ ricorre sia in Eschilo (*PV* 658) che in Euripide (*Andr.* 52) per designare Delfi, mentre la forma Πυθών è attestata esclusivamente in questo luogo sofocleo dell’*Edipo Re*, in cui rappresenta evidentemente una ripresa metricamente comoda dalla lingua dell’*epos*. È significativo il fatto che Sofocle utilizzi il lemma poetico Πυθών in versi lirici all’interno della parodo, mentre adotti nella medesima tragedia il termine Δελφοί all’interno di un passo recitativo del secondo episodio (v. 734).

Infine, per quanto concerne la forma epico-ionica ἀδελφεάν, in Omero, così come nella tradizione epica successiva, il termine ἀδελφός è sempre attestato nella variante non contratta ἀδελφεός⁵¹. Tale forma è estremamente rara nei tragici, e non è mai testimoniata in Euripide. Per quanto riguarda Eschilo si registrano soltanto due luoghi dei *Sette contro Tebe* (vv. 576, 974: il primo dei quali, in trimetri giambici, presenta un *textus incertus*, il secondo, invece, si trova all’interno del lungo *kommós* finale della tragedia) e *TrGF* III F 94, 2, a fronte di ventitré attestazioni della forma contratta del sostantivo ἀδελφός.

Anche in Sofocle, rispetto a una trentina di attestazioni del lemma, la forma non contratta è testimoniata soltanto due volte, entrambe *in lyricis*: oltre al passo della parodo dell’*Edipo Re*, la forma aperta ricorre nel primo *kommós* dell’*Edipo a Colono*, riferito alle figlie di Edipo all’interno di una sticomitia serrata e dal tono dolente (vv. 534-5): Οἱ σοί γ’ ἄρ’ ἀπόγονοί τ’ εἰσὶ καὶ / Χο. κοιναί γε πατρὸς ἀδελφεαί. Se nel passo dell’*Edipo a Colono* il lemma nella forma epico-omerica contribuisce a conferire un peso maggiore alla parola, allungandola, in un passo dove è espressa la tragica realtà a un tempo di ‘figlie’ e di ‘sorelle’ di Edipo, nell’espressione γαῖαοχόν τ’ ἀδελφεάν / Ἄρτεμιν dell’*Edipo Re* il sostantivo, oltre a conferire solennità al dettato⁵², è inserito coerentemente in una trama stilistica ricca, come si è visto, di riprese omeriche presenti lungo tutto l’arco dell’antistrofe della parodo nell’invocazione alla triade divina.

3. Il fuoco distruttore della peste: la Chimera e Ares

v. 177: ἀμαιμακέτου πυρὸς ὄρμενον

La seconda strofe della parodo, dopo aver cantato dolorosamente la sterilità del suolo e delle donne tebane, si chiude sull’immagine funesta delle innumeri vittime

⁴⁹ Cfr. Hainsworth 1993, p. 116 e Hainsworth 2007, p. 267.

⁵⁰ Πυθών rappresenta una variante metrica della lingua epica formatasi molto probabilmente a partire dai nomi di luogo in -ών, vd. *DELG*, s.v. Πυθώ.

⁵¹ In Omero la forma femminile, che ricorre a partire da Pindaro, non è mai attestata mentre si trova il lemma κασιγνήτη per ‘sorella’. La variante non contratta è propria della prosa ionica e in particolare di Erodoto.

⁵² Cfr. Citti 2003, p. 46: «ἀδελφεάν è epicismo per ἀδελφήν, segno di appartenenza alla poesia alta».

della pestilenza, paragonate a uno stormo di uccelli che si slancia verso la riva dell’Ade con una foga pari a quella di un fuoco devastatore (vv. 175-8):

ἄλλον δ’ ἂν ἄλλα προσίδοις ἄπερ εὐπτερον ὄρνιν
κρείσσον ἀμαιμακέτου πυρός ὄρμενον
ἀκτὰν πρὸς ἑσπέρου θεοῦ·

Per descrivere la potenza distruttiva del fuoco nella similitudine, simbolo della rapidità con cui il morbo fa strage dei tebani, Sofocle si serve della *iunctura* ἀμαιμακέτου πυρός.

L’epiteto ἀμαιμάκετος impiegato dal poeta rappresenta una di quelle glosse omeriche di cui non si conoscono né l’etimologia, né il significato autentici. Non vi è dubbio che l’aggettivo appartenga al fondo arcaico della lingua dell’*epos* e costituisca un lemma aulico del registro poetico, utilizzato molto probabilmente dai poeti d’età arcaico-classica, forse già negli stessi poemi omerici, senza conoscerne il significato originario. Fin da Omero, l’attributo sembra presentare il valore di ‘invincibile, indomabile, irresistibile’, ma è probabilmente più corretto il significato di ‘furente, violento’⁵³.

Nei poemi si contano tre attestazioni dell’aggettivo, due in riferimento alla Chimera uccisa da Bellerofonte (*Il.* VI 179, XVI 329: Χίμαιραν ἀμαιμακέτην) e una all’albero della nave cui si aggrappa Odisseo durante un naufragio (*Od.* XIV 311: ἰστὸν ἀμαιμάκετον)⁵⁴. Nel sesto canto dell’*Illiade*, la Chimera viene descritta in questi termini (vv. 179-82):

πρῶτον μὲν ῥα Χίμαιραν ἀμαιμακέτην ἐκέλευσε
πεφνέμεν· ἦ δ’ ἄρ’ ἔην θεῖον γένος οὐδ’ ἀνθρώπων, 180
πρόσθε λέων, ὄπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα,
δεινὸν ἀποπνεύουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο.

Essa è un mostro di stirpe divina, dalla triplice natura di leone serpente e capra, e spirante fuoco ardente: ἀποπνεύουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο. L’epiteto, per quanto riguarda l’*epos* arcaico, si ritrova poi in Esiodo, che lo applica una volta al fuoco che spira dalla Chimera, prole di Echidna e Tifone (*Th.* 319: ἦ δὲ Χίμαιραν ἔτικτε πνέουσιν ἀμαιμάκετον πῦρ), e un’altra al mare (*Sc.* 207).

Nei lirici, l’aggettivo è attestato in Pindaro, a proposito del mare (*P.* I 14), del cozzo delle rupi Simplegadi (*P.* IV 208), del tridente di Poseidone (*I.* VIII 35) e dell’ira di Artemide (*P.* III 33); e ricorre inoltre, come *hapax*, in Bacchilide, riferito alla contesa fra i due fratelli Preto e Acrisio (*Ep.* XI 64 M.).

Sofocle è il solo, tra i tragici, a servirsi del raro aggettivo ἀμαιμάκετος: si tratta del presente passo dell’*Edipo Re* e di un luogo dell’*Edipo a Colono*. In quest’ultima tragedia, l’epiteto ricorre ugualmente nella parodo, ed è riferito alle Eumenidi protettrici del sacro *alsos* di Colono, definite ἀμαιμακετῶν κορῶν “vergini indomabili,

⁵³ Da un punto di vista etimologico la relazione apparentemente più immediata con il verbo μάχομαι è erranea, mentre è probabile che l’aggettivo sia da riconnettere al verbo omerico μαιμάω ‘smanio, mi slancio furente, bramo’, detto di eroi e metaforicamente di armi e parti del corpo nella mischia della battaglia, cfr. *DELG*, s.v. ἀμαιμάκετος e vd. Kirk 1990, p. 183 e Janko 1994, p. 359.

⁵⁴ In questo caso l’epiteto viene per lo più tradotto con il significato di ‘solido’, ed è stato ipotizzato di riconnetterlo etimologicamente alla radice di μήκος, cfr. *Lfgre*, s.v. ἀμαιμάκετος (H. C. Albertz).

implacabili (o furenti)” (v. 127). Come è stato notato⁵⁵, l’impiego del raro epiteto ἀμαιμάκετος in rapporto alle Eumenidi suggerisce, da un lato, l’equiparazione delle dee ad esseri demonici e spaventosi in virtù del rimando alla Chimera, dall’altro, si confà all’uso dell’attributo in relazione a fenomeni naturali violenti come il mare, il fuoco e le rupi Simplegadi, connotando l’implacabilità della furia vendicatrice delle dee. Gli anziani di Colono, infatti, tremando di paura al solo nominarle, passano davanti al sacro *alsos*, interdetto al passo mortale (v. 126: ἀστιβές) in cui Edipo ha osato mettere piede, “senza, guardare, senza fiatare” (vv. 129-30: ἀδέρκτως, ἀφώνως).

Per quanto riguarda l’espressione ἀμαιμακέτου πυρός nella similitudine della parodo, la scelta di Sofocle si richiama, invece, più direttamente al passo omerico sopra citato e ad Esiodo. Come si è visto, quest’ultimo applica l’epiteto direttamente al fuoco distruttore generato dalla Chimera (*Th.* 319: Χίμαιραν... πνέουσαν ἀμαιμάκετον πῦρ), ma la descrizione del fuoco spirante dal mostro era già omerica: Χίμαιραν ἀμαιμακέτην... δεινὸν ἀποπνείουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο (*Il.* VI 179-82)⁵⁶. L’espressione sofoclea ἀμαιμακέτου πυρός potrebbe dunque essere stata suggerita al poeta dai due passi epici in questione. La scelta di un epiteto così raro come ἀμαιμάκετος, connesso con la figura mostruosa e mortifera della Chimera, riverbera una luce fosca sull’ardito paragone della corsa a precipizio delle sventurate vittime della pestilenza nel baratro dell’Ade.

Si noterà, inoltre, come la similitudine, che sul piano letterale collega la rapidità con cui il popolo di Tebe viene falciato dalla peste alla voracità assassina del fuoco, non possa non rinviare anche all’immagine del fuoco omicida, simbolo della pestilenza stessa, evocato poco prima nella chiusa dell’antistrofe precedente dalla metafora della φλόγα πῆματος (v. 166). L’epiteto ἀμαιμάκετος, pertanto – anche in virtù della sovrabbondanza espressiva dovuta al duplice paragone con il fuoco e con l’immagine dell’uccello “dalle belle ali”⁵⁷ – sembra poter forzare la semantica letterale del testo ed esprimere nello stesso tempo sia il concetto della fulmineità delle morti a causa della violenza del morbo, che l’idea stessa della peste come fuoco distruttore.

All’interno della similitudine, anche l’uso del participio ὄρμενον (v. 176) presenta una risonanza omerizzante. Il participio aoristo mediopassivo di ὄρνυμι è una forma grammaticale attestata in Omero, costruita sul tema dell’aoristo radicale atematico ὄρτο⁵⁸. La forma participiale ὄρμενος, già sporadica in Omero (mai testimoniata in Esiodo e nel *corpus* degli *Inni omerici*), occorre nella poesia arcaica con estrema rarità: mai attestata nella lirica, nei tragici si ritrova soltanto in uno scarno frammento eschileo degli *Eraclidi* (*in lyricis*)⁵⁹ e nel presente luogo della parodo dell’*Edipo Re*, *hapax* in entrambi i poeti.

In Omero il participio è attestato quattro volte, sempre nell’*Iliade*, e presenta la gamma di significati medio-passivi di ὄρνυμι ‘slanciarsi, sorgere, essere gettato (con

⁵⁵ Cfr. Guidorizzi 2008, p. 229; in generale sui valori del lemma nei diversi usi poetici vd. Silk 1983, pp. 328-9 (p. 329 a proposito del luogo di *OC*).

⁵⁶ Il modello dei due passi epici è di norma riportato nei commenti, ma non viene inserito nel quadro più ampio dell’immaginario del fuoco, strettamente collegato a quello della peste e di Ares, nella strofe e nel corale, che dimostra un discorso poetico coerente da parte di Sofocle, portato avanti, come si vedrà, attraverso una serie di riprese epico-omeriche che sembrano consapevoli.

⁵⁷ L’intrecciarsi delle due similitudini intensifica la forte concentrazione del passo, cfr. Dawe *ad loc.*: «the comparison with both birds and fire in the same sentence might tax the agility of some minds».

⁵⁸ Vd. Chantraine, *GH I*, p. 308. Sulla forma tematica e dattilica ὄρτο, molto probabilmente secondaria, cfr. sempre Chantraine, *GH I*, p. 97.

⁵⁹ *TrGF III F 74*, 1: si tratta di Eracle, reduce dalla decima fatica, che conduce con sé le vacche catturate di Gerione; il participio indica la partenza dell’eroe, probabilmente da Tartesso (cfr. Sommerstein 2008, p. 79 *ad loc.*), e non sembra presentare un valore particolarmente espressivo.

foga, con velocità): Odisseo e Diomede si lanciano nella mischia, paragonati all'avventarsi di cinghiali fra cani da caccia (*Il.* XI 324-6: τὸ δ' ἄν' ὄμιλον ἰόντε κυδοίμεον, ὡς ὄτε κάπρω / ἐν κυσὶ θηρευτῆσι μέγα φρονέοντε πέσητον· / ὡς ὄλεκον Τρῶας πάλιν ὀρμένω); delle lance sono scagliate contro Aiace e si piantano nello scudo dell'eroe (*Il.* XI 571-2: τὰ δὲ δοῦρα θρασειάων ἀπὸ χειρῶν / ἄλλα μὲν ἐν σάκει μεγάλα παγεν ὄρμενα πρόσσω); infine in *Il.* XVII 738 e XXI 14 il participio è riferito due volte al fuoco nel nesso formulare incipitario ὄρμενον ἐξαίφνης “sorto all'improvviso”, in entrambi i casi all'interno di due similitudini.

Dopo Omero, per quanto concerne la poesia fino al V secolo, si può dire che la forma participiale ὄρμενος sia attestata solo nell'*hapax* sofocleo della parodo. Il participio è congiunto al pronome ἄλλον e l'interpretazione unanime degli studiosi è che esso si riferisca con valore collettivo al popolo tebano: “uno dopo l'altro puoi vederli lanciarsi... verso la riva del dio d'occidente”.

Come nota Jebb, l'utilizzo del participio ὄρμενον contribuisce qui a rendere l'idea della rapidità con cui la peste sta decimando la popolazione di Tebe, e, in particolare, suggerisce l'immagine della fugacità delle vite umane sopraffatte dalla morte⁶⁰. Risulta interessante, a questo punto, soffermarsi sulla prima delle due similitudini omeriche in cui il participio è riferito al fuoco. In essa l'assalto furioso dei Troiani contro i due Aiaci, i quali proteggono il corpo di Patroclo arginando le schiere nemiche, è paragonato a un incendio devastatore (*Il.* XVII 735-9):

735

Ὡς οἱ γ' ἐμμεμαῶτε νέκυν φέρον ἐκ πολέμοιο
 νῆας ἐπι γλαφυράς· ἐπὶ δὲ πτόλεμος τέτατο σφιν
 ἄγριος ἦυτε πῦρ, τό τ' ἐπεσσύμενον πόλιν ἀνδρῶν
 ὄρμενον ἐξαίφνης φλεγέθει, μινύθουσι δὲ οἴκοι
 ἐν σέλαϊ μεγάλα·

Il fuoco dell'incendio, sorto all'improvviso (ὄρμενον ἐξαίφνης), arde una città causando la distruzione delle case (μινύθουσι δὲ οἴκοι) in una vampa abbagliante (ἐν σέλαϊ μεγάλα). Rispetto alla similitudine omerica è possibile istituire un parallelo con la situazione iniziale dell'*Edipo Re*, in cui Tebe è martoriata da una pestilenza straziante. L'immagine, però, si richiama più direttamente proprio al paragone della parodo tra la foga del fuoco distruttore e il popolo tebano trucidato dal contagio⁶¹. Nel corale, come nel passo omerico, è in primo piano il dato della velocità della distruzione apportata dall'incendio. In entrambi i luoghi, inoltre, il participio ὄρμενον è impiegato all'interno di una similitudine. Si potrebbe dunque pensare che la scelta sofoclea di una forma grammaticale dal sapore così epico-omerico ed estremamente rara sia stata forse favorita da un preciso richiamo al paragone iliadico⁶².

Infine, per quanto concerne il concomitante raffronto nella parodo con il volo degli uccelli verso le rive del tartaro (v. 175-7: ἄλλον δ' ἄν' ἄλλα προσίδοις ἄπερ εὔπερον ὄρνιν... ὄρμενον / ἀκτὰν πρὸς ἐσπέρου θεοῦ), si dovrà rilevare come anche questa immagine potrebbe rinviare al modello omerico delle anime dei guerrieri morti che volano nell'Ade, cfr. e.g. *Il.* XVI 856 = XXII 362 ψυχὴ δ' ἐκ ρεθέων πταμένη Ἄϊδόςδε βεβήκει, *Il.* XVI 469 ἀπὸ δ' ἔπτατο θυμός, *Od.* XI 222 ψυχὴ δ' ἦϋτ' ὄνειρος

⁶⁰ Cfr. Jebb *ad loc.*: «sped, hurried, since the life is quickly gone».

⁶¹ Cfr. Longo *ad loc.* (il quale tuttavia non rintraccia i paralleli omerici legati al participio ὄρμενον): «l'immagine del fuoco è usata qui per la *veemenza* con cui le anime dei morti *si lanciano* (ὄρμενον) verso l'Ade».

⁶² I commenti non rilevano il precedente del paragone omerico rispetto al participio ὄρμενον, con l'eccezione di Finglass, che si limita però a citare la similitudine come passo parallelo.

ἀποπταμένη πεπότηται. Inoltre, nella *deutera Nekyia* le anime dei Proci guidate da Hermes nell'oltretomba sono paragonate per i loro lamenti allo stridere di pipistrelli che svolazzano in una caverna (*Od.* XXIV 6-7)⁶³. Rispetto all'immaginario dei poemi, tuttavia, dove normalmente si tratta delle anime dei singoli eroi morti sul campo di battaglia che abbandonano il corpo per discendere nell'Ade, lo scenario della parodo si concentra sulla dimensione collettiva delle morti dei Tebani colpiti indiscriminatamente dal flagello della peste, mettendo in luce soprattutto la violenza del morbo che fa strage di vite umane. Proprio il dato dell'affollarsi dello sciame delle ombre (v. 175: ἄλλον δ' ἄν ἄλλα) e della rapidità del volo verso l'Ade, sanzionata attraverso la similitudine incrociata del fuoco distruttore, segnala la situazione atipica ed eccezionale di Tebe, devastata dal contagio mortifero della pestilenza che si diffonde inarrestabile: l'immaginario tradizionale in Omero della dipartita delle anime nell'Ade adombrato nei versi della parodo fa emergere con ulteriore enfasi tale contrasto.

v. 190: Ἄρεά... **μαλερόν**

L'immaginario di morte causato dalla peste, descritto vividamente dalla similitudine con il fuoco nella seconda strofe anche grazie alla ripresa dei lessemi epico-omerici ἀμαιμάκετος e ὄρμενον, ritorna ancora all'inizio della terza strofe. In *incipit* della terza e ultima coppia strofica compare infatti Ares quale ipostasi della pestilenza (vv. 190-2):

Ἄρεά τε τὸν μαλερόν ὄς
νῦν ἄχαλκος ἀσπίδων
φλέγει με περιβόητος ἀντιάζων.

Anche l'aggettivo μαλερός, con cui è designato Ares, così come l'epiteto omerico della Chimera ἀμαιμάκετος, costituisce una glossa omerica il cui significato originario e la cui etimologia risultano ignoti. L'attributo rappresenta un lemma poetico estremamente raro, già a partire da Omero, dove è attestato soltanto tre volte, esclusivamente nell'*Iliade* e sempre come epiteto del fuoco nel nesso formulare μαλερῶ πυρί (μαλεροῦ πυρός), collocato tra la cesura pentemimere e la dieresi bucolica. L'aggettivo viene genericamente tradotto con il significato di 'impetuoso, violento, distruttore', in virtù dei tre luoghi omerici in cui è riferito sempre al divampare di un incendio devastatore⁶⁴. Nel primo passo in cui compare nel poema, la

⁶³ Cfr. Dawe e Finglass *ad loc.* Sul tema della ψυχή che si diparte nel regno dei morti in Omero vd. Jahn 1987, pp. 32-8 e Clarke 1999, pp. 129-56, e cfr. anche Brügger 2016 p. 371, *ad Il.* XVI 856 con ulteriore bibliografia.

⁶⁴ Tale valore è quello già evidenziato dall'esegesi e dalla lessicografia antica, che interpretano l'aggettivo per lo più come sinonimo di μαραντικός o φθαρτικός riconnettendone l'etimo al verbo μαραίνω 'consumare, logorare, inaridire, disseccare', cfr. *schol. ad Il.* IX 242 μαλεροῦ· μαραντικοῦ, φθαρτικοῦ (p. 453, 74 Erbse) ed Hesych. μ 679 Latte: μαλερόν· καυστικόν. Il rapporto con μαραίνω, possibile da un punto di vista etimologico ipotizzando la dissimilazione di un originario *μαπερός, sembra tuttavia meno plausibile rispetto a una derivazione dalla radice dell'avverbio μάλα che conferirebbe all'aggettivo il valore di 'impetuoso, violento'. Per le varie ipotesi interpretative possibili cfr. *Lfgre*, *DELG* e *GEW*, s.v. μαλερός. Interessante appare la recente proposta di Alain Blanc, il quale ipotizza sempre una dissimilazione e riconduce l'aggettivo alla radice *μαρ- 'brillare', presente per esempio nel verbo μαρμαίρω: in questo caso l'epiteto indicherebbe, dunque, la luce abbagliante del fuoco, vd. Blanc 1997. Ad ogni modo, quest'ultima rimane, come le altre, una ipotesi, che non fa luce sull'oscurità semantica dell'aggettivo, vera e propria 'glossa' omerica: Chantraine chiosa a buon diritto

iunctura è riferita al possibile incendio delle navi achee minacciato da Ettore (*Il.* IX 241-2):

στεῦται γὰρ νηῶν ἀποκόψειν ἄκρα κόρυμβα
αὐτάς τ' ἐμπρήσειν μαλεροῦ πυρός.

Nelle altre due occorrenze il nesso è inserito nella descrizione dell'ipotetica distruzione di Troia, incendiata per mano degli Achei, all'interno di un distico formulare (*Il.* XX 316-7 = XXI 375-6):

μηδ' ὅπότη' ἄν Τροίη μαλερῶ πυρὶ πᾶσα δάηται
καιομένη, καίωσι δ' ἀρήϊοι υἴες Ἀχαιῶν.

Come è stato sottolineato⁶⁵, l'aggettivo dal valore fortemente espressivo sottolinea sempre nell'*Iliade* la violenza distruttiva del fuoco, e in particolare sembra connesso con l'annientamento totale di uno dei due schieramenti, simboleggiati nei due elementi spaziali cardine e opposti nel poema: le navi degli Achei e la città di Troia.

Dopo Omero, l'epiteto *μαλερός* presenta un numero alquanto esiguo di attestazioni nella letteratura arcaica e classica. Per quanto concerne l'*epos* arcaico, l'aggettivo si ritrova soltanto in Esiodo, ancora nel nesso formulare *μαλερῶ* (δὲ καταφλέξει) πυρὶ – tuttavia spezzato dall'inserzione del verbo – (fr. 195, 18 M.-W. = *Sc.* 18), dove è riferito sempre a un incendio, quello con cui Anfitrione dovrà devastare i villaggi dei Tafi.

Nella lirica il lemma è testimoniato soltanto nell'ardita espressione pindarica ἐγὼ δέ τοι φίλαν πόλιν / μαλεραῖς ἐπιφλέγων ἀοιδαῖς, in cui è attribuito metaforicamente agli “ardenti” canti di lode rivolti alla città oggetto di encomio nell'epinicio (*O.* IX 21-2)⁶⁶.

Anche la tragedia conosce sporadiche attestazioni del raro lemma epico-omerico, che risulta sempre testimoniato all'interno di sezioni liriche. Per Eschilo si tratta di tre attestazioni; soltanto una di esse si rifà all'uso omerico e vede l'aggettivo impiegato come epiteto del fuoco: nell'espressione delle *Coefore* πυρὸς μαλερὰ γνάθος (v. 325, *kommós*). Negli altri due casi Eschilo adotta l'aggettivo in riferimento alla foga dei leoni (*Ag.* 141: *μαλερῶν λεόντων*, parodo), e – con valore più espressivo – come epiteto del “violento” rimpianto nei confronti dei giovani persiani caduti in battaglia (*Pers.* 62: *πόθωι... μαλερῶι*, parodo)⁶⁷.

In Euripide l'epiteto ricorre come *hapax* nel *kommós* finale delle *Troiane*, dove viene riferito con ipallage alle stanze della reggia di Priamo travolta dal fuoco, nell'espressione *μαλερὰ μέλαθρα πυρὶ κατάδρομα* (v. 1300): è molto probabile che Euripide si rifaccia qui al tradizionale uso omerico dell'aggettivo, che come si è visto, occorre due volte proprio in relazione alla scena della caduta di Troia abbattuta dalle fiamme di un incendio nel distico formulare *μηδ' ὅπότη' ἄν Τροίη μαλερῶ πυρὶ πᾶσα δάηται / καιομένη, καίωσι δ' ἀρήϊοι υἴες Ἀχαιῶν*.

nel suo dizionario «rien de clair». Sugli usi dell'aggettivo in poesia vd. anche Wilamowitz 1893, II, pp. 407-8 e Silk 1983, p. 322.

⁶⁵ Graz 1965, pp. 126-7.

⁶⁶ La metafora dei dardi infuocati di lode non è inconsueta nell'immaginario poetico pindarico, cfr. *Pae.* 18, 4-5 (fr. S7, 4-5 Rutherford = fr. 52s, 4-5 S.-M.) ἀμφὶ πόλιν φλεγε[/ ...]ν ὕμνων σέλας ἐξ ἀκαμαγ[το].

⁶⁷ Cfr. Sideras 1971, pp. 64-5.

Anche in Sofocle, infine, l'epiteto ricorre come *hapax*, riferito ad Ares nel presente passo della parodo dell'*Edipo Re*: il dio, violento distruttore (μαλερόν), circondato da urla (περιβόητος) e senza bisogno di armi e di scudo (ἄχαλκος ἀσπίδων), assale con impeto i coreuti (ἀντιάζων) avvolgendoli letteralmente nelle fiamme (φλέγει με).

La descrizione di Ares – il passo peraltro non è esente da alcuni problemi testuali e interpretativi⁶⁸ – è elaborata e fortemente espressiva: si noterà l'accumulo di quattro attributi riferiti al dio, e la metafora insita nell'espressione ἄχαλκος ἀσπίδων / φλέγει che rappresenta Ares nelle vesti di guerriero ma paradossalmente disarmato, a indicare come la distruzione di Tebe non sia dovuta a un conflitto bellico bensì alla moria causata dalla peste. Il dio stesso, infatti, assurge a emblema e personificazione della peste che arde la città consumandola nelle fiamme⁶⁹. È stato tuttavia notato come questo sia l'unico caso in cui Ares, dio della guerra *par excellence*, venga associato con la peste, ipotiposi che risulterebbe, pertanto, innovativa in Sofocle⁷⁰.

L'immaginario del fuoco rispetto alla peste, come si è visto, è però coerente nella tragedia: ricorre nella parodo nella metafora della "fiamma di sventura" (v. 166: φλόγα πῆματος) e all'interno della similitudine in cui i Tebani si affrettano nel precipizio di Ade con la foga di un incendio devastatore (vv. 175-7: ἄλλον δ' ἂν ἄλλω προσίδοις... κρεῖσσον ἀμαιμακέτου πυρὸς ὄρμενον / ἀκτὰν πρὸς ἐσπέρου θεοῦ); e, soprattutto, già nel prologo la peste è metaforicamente definita "dio apportatore di fuoco" (vv. 227-8): ὁ πυρφόρος θεὸς... λοιμὸς ἔχθιστος. È dunque inevitabile interpretare Ares come *figura* della peste, caratterizzata nella tragedia costantemente dall'immaginario del fuoco e dell'incendio⁷¹.

La scelta sofoclea di servirsi del prezioso epiteto epico-omerico del fuoco μαλερός, pertanto, non appare casuale e conferma la simbologia Ares/peste nell'immagine del dio che arde la città⁷²: il fatto che l'attributo sia riferito a una divinità rappresenta un'innovazione sofoclea, ma proprio la singolarità dell'uso denota come

⁶⁸ La principale difficoltà è costituita dal significato da attribuire all'aggettivo περιβόητος (v. 192). Esso ricorre per lo più in prosa, con il valore di 'illustre, famoso', significato che non è accettabile nel passo della parodo. L'ipotesi più probabile, già della critica antica, è quella di interpretare l'attributo rispettandone il valore passivo, quindi 'circondato da forti urla (di morte)' e non in senso attivo 'urlando fortemente', ma vd. *contra* Finglass *ad loc.*, il quale riporta alcuni paralleli epici in cui Ares lancia grida spaventose durante la battaglia (*Il.* V 859-61, XX 51-2, Hes. *Sc.* 98-9): il focus nella parodo è però sulle urla di dolore e sui lamenti delle vittime della peste, oltre al fatto che «le dieu n'a pas à pousser des cris de guerre s'il n'y a pas de combat» (Bollack, II *ad loc.*). I precedenti epico-omerici sembrano allora semmai riverberare, confondendolo, il suono del clamore bellico di Ares su quello dei gemiti e del pianto dei tebani: le grida indotte da Ares non sono quelle della battaglia, come di norma, ma eccezionalmente quelle prodotte dalla peste. Da segnalare la proposta di Dindorf di emendare l'attributo nell'accusativo περιβόητον, riferendo l'aggettivo al coro stesso: "avvolto dai lamenti, dalle grida di dolore", cfr. Jebb *ad loc.*

⁶⁹ Cfr. la traduzione elegante di Mazon «Arès le Brutal... vient nous consumer».

⁷⁰ Cfr. Knox 1957, p. 200, Kamerbeek *ad loc.*, e Jouan 1990, pp. 229-31. Appare convincente la proposta di V. Citti di considerare anche l'ipotesto eschileo della parodo dei *Sette contro Tebe* come fonte della peculiare ipostasi Ares/peste: «al flagello della guerra, che incombe sulla Tebe dei *Sette*, corrisponde il flagello della peste, che spopola la Tebe dell'*Edipo*: nell'uno e nell'altro caso il Coro chiede la protezione degli dèi perché il male sia rimosso. All'ipotesto eschileo potrebbero richiamarsi le metafore guerresche della *parodos* dell'*Edipo*, a proposito della peste» (Citti 2003, p. 43, e vd. anche p. 50).

⁷¹ Cfr. Ellendt 1872, s.v. μαλερός: «non pestilentia a Marte auctore repetitur, sed Pestis Mars non armatus vocatur»; e Jebb *ad loc.*: «here (*scil.* Ares) is identified with the fiery plague».

⁷² Cfr. Dawe *ad loc.*: «in Homer always of fire and fitting the imagery of this chorus»; vd. anche Kamerbeek *ad loc.* e Stella 2010, p. 195.

Ares costituisca in modo originale nella parodo l'ipostasi della pestilenza descritta attraverso una metaforologia ignea. Andrà rilevato, inoltre, come nell'*Iliade* il lemma sia riferito all'incendio delle navi achee e di Troia e connoti dunque il fuoco sempre nella sua forza distruttiva, in modo particolare per quanto concerne il distico formulare connesso all'episodio dell'annientamento finale di Ilio, preda delle fiamme. Questo ipotesto omerico si accorda con il precedente paragone dell'incendio che descrivere la rapida moria dei tebani. Nella similitudine, come si è visto, l'espressione ἀμαιμακέτου πυρός, parimenti epicheggiante, rinvia al fuoco esiziale della Chimera, mentre il participio omerico ὄρμενον è connesso anch'esso al fuoco devastatore all'interno della scena dell'incendio di una città (*Il.* XVII 735-9). Sembra dunque possibile riconoscere una strategia poetica precisa da parte di Sofocle: il recupero coerente di una serie di rari lessemi epico-omerici con forte valore espressivo per dare enfasi al tema della peste che 'arde' Tebe causando morte e distruzione, attraverso l'immaginario simbolico e metaforico del fuoco.

Infine, pur nel suo uso innovativo applicato direttamente ad Ares, l'epiteto di stampo omerico μαλέρως si inserisce anche nel quadro più ampio di riprese dalla lingua dell'*epos* che caratterizza le differenti epiclesi delle divinità invocate nel canto, in particolare per la serie epitetica della prima antistrofe: ἄμβροτ' Ἀθάνα... γαίαοχόν τ' ἀδελφεῶν / Ἄρτεμιν... καὶ Φοῖβον ἑκαβόλον⁷³.

La figura di Ares non solo simboleggia icasticamente la peste, ma costituisce più in generale il nucleo tematico dell'intera ultima coppia strofica: il dio compare *in incipit* (v. 190: Ἄρεά τε τὸν μαλέρων) e *in explicit* (vv. 200-2: τὸν... ὦ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ σῶ φθίσον κεραυνῶ) della terza strofe, secondo il modulo tipico della *Ringkomposition* (a cui concorre anche a livello stilistico la ripresa del modulo sintattico all'accusativo del pronome τὸν); e, infine, ritorna nella chiusa della parodo nell'ultimo verso dell'antistrofe (v. 215: τὸν ἀπότιμον ἐν θεοῖς θεόν, sempre all'accusativo e posto in risalto dalla figura del poliptoto).

Nella strofe il coro si rivolge a Zeus affinché annienti Ares con la potenza delle sue folgori; nell'antistrofe la preghiera di debellare il dio, invece, è rivolta esplicitamente a Dioniso ma coinvolge anche Apollo e Artemide, invocati a difesa di Tebe. Il contesto delle due stanze, in particolare dell'antistrofe, rappresenta uno scenario bellico, in cui Ares emerge, oltre che come potenza esiziale apportatrice della peste, più genericamente come il sire della guerra e della devastazione, secondo l'immagine tradizionale del dio a partire dall'*Iliade*. Sarà sufficiente qui ricordare alcuni epiteti omerici di Ares che ne connotano l'aspetto di dio 'sterminatore', quali βροτολοιγός, μαιφόνος, ἄτος πολέμοιο, οὖλος, e le numerose espressioni omeriche in cui il dio rappresenta l'ipostasi stessa della guerra quali ξυνάγωμεν Ἄρηα (*Il.* II 381), πολύδακρυν Ἄρηα (*Il.* III 132), μεμαῶτες Ἄρηϊ (*Il.* IX 532), ἐσσύμενοί περ Ἄρηος (XIII 630)⁷⁴.

La figura funesta di Ares omicida è sancita nell'*Iliade* una volta con forza anche dallo stesso Zeus (*Il.* V 889-91):

μή τί μοι ἄλλοπρόσαλλε παρεζόμενος μινύριζε
ἔχθιστος δέ μοί ἐσσι θεῶν οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν·

890

⁷³ Per gli epiteti di Apollo vd. *infra*.

⁷⁴ Su queste espressioni vd. Kirk 1985, p. 155 e Russo 2007, p. 288 e cfr. *Lfgre*, s.v. Ἄρης B 2e (B. Mader). Sulla figura di Ares come potenza di morte nei poemi omerici vd. Jouan 1990, pp. 222-4, e in generale sul ruolo del dio in Omero vd. Wathélet 1992 e Prieto 1996, oltre alla voce «Ares» in *The Homer Encyclopedia* I (A. C. Purves), con bibliografia ulteriore.

αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε.

Si tratta dell'episodio in cui Ares, durante l'aristia di Diomede, viene ferito dall'eroe assistito da Atena, e ritorna sull'Olimpo a lagnarsi presso il Cronide dell'intervento di Pallade: Zeus si rivolge al dio schernendolo bonariamente (ἄλλοπρόσαλλε παρεζόμενος μινύριζε), e gli rinfaccia di essere per lui il più odioso degli dei (ἔχθιστος δέ μοί ἐσσι θεῶν), a causa della sua perpetua dedizione nei confronti della discordia e della guerra (αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε).

Questa sanzione di Ares quale divinità esecrabile e funesta tra gli dei dell'Olimpo presente nei poemi omerici sembra emergere a livello allusivo proprio nell'espressione conclusiva della parodo sofoclea riferita al dio (v. 215): τὸν ἀπότιμον ἐν θεοῖς θεόν.

La locuzione ἐν θεοῖς θεόν, rilevata dal poliptoto, rispecchia a livello semantico il superlativo omerico ἔχθιστος... θεῶν⁷⁵ e isola la figura di Ares come unica divinità dalla potenza nefasta contro cui sono invocate tutte le altre figure divine lungo l'arco della parodo, a partire dallo stesso Zeus, e poi Atena, Apollo, Artemide e Dioniso: è possibile, dunque, che qui Sofocle si rifaccia alla tradizione già omerica che vede Ares come divinità 'odiosa' agli occhi degli altri dei, oltre che recuperare anche la connotazione iliadica del dio come sire della guerra e della morte, già evidenziata a livello stilistico dalla ripresa dell'epiteto omerico μαλερός "violento, devastatore", attribuito al dio alla sua prima apparizione in *incipit* dell'ultima coppia strofica.

Rispetto alla figura di Zeus, rappresentato come signore degli astri nella battaglia divina che il coro immagina nell'ultima coppia strofica, si dovrà infine rilevare come la menzione della folgore con la quale il Cronide è invitato dal coro ad annientare Ares nell'espressione ὦ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ σῶ φθίσσον κεραυνῶ (v. 201) presenti anch'essa un colorito epicheggiante. Il termine κεραυνός designa infatti tradizionalmente in poesia il fulmine di Zeus, a partire da Omero e da Esiodo, inteso come l'arma precipua del sovrano degli dei e simbolo del suo potere tra le altre divinità. In particolare il lemma nell'*epos* si specializza proprio nell'indicare la 'folgore di Zeus', e assume di rado il valore generico e metereologico di 'fulmine'⁷⁶. La funzione del κεραυνός come arma di Zeus si nota particolarmente nella *Teogonia* esiodea, soprattutto negli episodi della battaglia del Cronide contro i Titani e Tifeo, dove i fulmini vengono menzionati più volte (cfr. vv. 690, 699, 707, 854). Il ricorrere del lemma nella parodo appare dunque particolarmente appropriato allo scontro tra due divinità, quale quello al quale i coreuti invitano Zeus per abbattere il flagello Ares⁷⁷.

A ciò andrà aggiunta l'apostrofe solenne ὦ Ζεῦ πάτερ. Anch'essa convenzionale lungo tutto l'arco della tradizione poetica greca, è però in Omero che l'invocazione Ζεῦ πάτερ si codifica e occorre innumerevoli volte, oltre che, di norma, come avviene nel corale sofocleo, in posizione incipitaria (25x *Il.*, 16x *Od.*): quest'uso tradizionale dell'*epos* costituisce indubbiamente il modello dell'*invocatio* formalizzata al "padre Zeus" della parodo⁷⁸. Inoltre, andrà sottolineato come nei poemi il modulo

⁷⁵ Mentre «ἀπότιμον: più forte di ἄτιμος, non 'che non riceve onori', ma 'a cui si rifiuta ogni onore'» (Longo *ad loc.*).

⁷⁶ Cfr. *Lfgre*, s.v. κεραυνός B «Blitz (schlag, -strahl) des Zeus, wird geworfen, trifft Gegner, Frevler, od. als Waffe, Herrschaftszeichen» (H. W. Nordheider), e vd. West 2007, pp. 247-8.

⁷⁷ Il medesimo uso del lemma ricorre anche negli altri tragici, cfr. e.g. Aesch. *Sept.* 630 Ζεὺς σφε κάνοι κεραυνῶι (contro gli Argivi), Eur. *Phoen.* 1181 βάλλει κεραυνῶι Ζεὺς νιν (contro Capaneo).

⁷⁸ Per quanto concerne l'invocazione precedente, rivolta dal coro a Zeus, ὦ τῶν πυρφόρων / ἀστραπαῶν κράτη νέμων (vv. 199-200), si potrà anche in questo caso rilevare come il termine κράτος con cui è indicato il potere del Cronide sugli astri fiammeggianti indichi già a partire dall'*Iliade* la forza suprema di Zeus, cfr. *Il.* V 3 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, οὗ τε κράτος ἐστὶ μέγιστον. La relazione del sostantivo

dell'apostrofe Ζεῦ πάτερ occorra spesso all'interno di preghiere e richieste d'aiuto rivolte a Zeus. Particolarmente significative appaiono due occorrenze nel V canto dell'*Iliade*, in cui Era si rivolge a Zeus perché plachi la furia di Ares, che accompagna Ettore nella battaglia facendo strage degli Achei (*Il.* V 757, 762). Come nel caso delle dure parole di Zeus rivolte al dio “più odioso tra gli dei”, si tratta nuovamente del V canto del poema. In esso d'altronde Ares svolge un ruolo di primo piano, partecipando direttamente nella battaglia al fianco dei Troiani, ed è in quest'episodio dell'*Iliade* che egli emerge nel modo più evidente come divinità della guerra e della mischia omicida⁷⁹. Anche nel caso del sovrano degli dei, Sofocle ha dunque impiegato una serie di lemmi poetici che, come nel caso delle altre divinità chiamate in soccorso nel canto, presentano coerentemente un carattere marcatamente epicheggiante che conferisce gravità alla supplica e manifesta a un tempo la fiducia e il timore dei coreuti nei confronti della potenza dei numi divini.

A questo punto meritano di essere fatte alcune considerazioni più generali sul ruolo che l'immaginario del fuoco e della peste svolgono complessivamente nel corale. Come rilevato da più parti, la parodo vede un'opposizione tra due differenti e antitetiche simbologie della luce e del fuoco che aleggia per tutto l'arco del canto. Da un lato la luce è vista come potenza benigna e propriamente associata con il peana – genere culturale che prevede un uso frequente e connotato di immagini e di lessico rituale connesso al tema della luce⁸⁰ – in particolare nella prima strofe del canto dove la lucentezza domina nella caratterizzazione dell'oro del santuario delfico (vv. 151-2: πολυχρύσου / Πυθῶνος), di Tebe (vv. 152-3: ἀγλαὰς / Θήβας) e nella rappresentazione conclusiva della parola apollinea “figlia dell'aurea Speranza” (v. 158: ὃ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος). Di medesimo segno positivo sono nella seconda antistrofe il balenare del peana tra i compianti (v. 186: παιῶν δὲ λάμπει) e la protezione “dal volto sereno” richiesta ad Atena (v. 189: εὐῶπα ἀλκάν). Questa prospettiva è tuttavia oscurata dalle immagini della fiamma della peste (v. 166: φλόγα πῆματος) che ricorre poi nella metafora del fuoco per descrivere la moria dei Tebani (v. 176: ἀμαιμακέτου πυρὸς ὄρμενον) e soprattutto nell'ipostasi dell'assalto distruttore di Ares (v. 190: Ἄρεά τε τὸν μαλερόν, φλέγει με) che arde i coreuti, simbolo della comunità dei Tebani, ora esaminate nel loro ipotesto epico. Ma contro il flagello Ares nuovamente si armano di fuoco celeste le potenze della luce che il coro si augura riporteranno il successo⁸¹: Zeus e le sue folgori astrali (vv. 200-2: ὃ τᾶν πυρφόρων / ἀστραπᾶν κράτη νέμων, / ὃ Ζεῦ πάτερ ὑπὸ σῶ φθίσον κεραυνῶ); e la nuova triade divina con Apollo a guidare l'assalto armato del suo arco ritorto d'oro (vv. 203-4: χρυσοστρόφων ἀπ' ἀγκυλᾶν), e Artemide e Dioniso “dalla mitra d'oro” (v. 209: χρυσομίτραν) a seguire muniti di faci ardenti (vv. 206-7: πυρφόρους αἴγλας; vv. 214-5: ἀγλαῶπι πεύκα).

Come scrive Vittorio Citti nella parodo si configura quindi uno scontro allegorico: «fuoco contro fuoco, la violenza degli dei protettori contro quella del dio distruttore»⁸². Ma oltre a questa opposizione di fondo in cui «it is not feasible to separate 'bad' from 'good' light»⁸³, altri e più inquietanti paralleli emergono se si

al Cronide si ritrova anche altrove in tragedia, cfr. e.g. Aesch. *Supp.* 525-6 μακάρτατε καὶ τελέων / τελειότατον κράτος, ὄλβιε Ζεῦ, Eur. *Or.* 1299 ὃ Διὸς ὃ Διὸς ἀένανον κράτος.

⁷⁹ Cfr. Mirto 1997, p. 926.

⁸⁰ Cfr. Swift 2010, pp. 68-9, Rutherford 2001, p. 76.

⁸¹ Cfr. Bollack 1990, II, p. 85: «le feu se fait secourable de maléfique qu'il était», il quale vede nell'antistrofe conclusiva del corale (p. 125ss.) un finale prevalere delle potenze benevole e interpreta suggestivamente la seconda triade divina del canto come triade solare, vd. anche Stella 2010, pp. 196-7.

⁸² Citti 2003, p. 58.

⁸³ Swift 2010, p. 81.

considera come il medesimo epiteto πυρφόρος, che nel canto caratterizza i fulmini celesti governati da Zeus (vv. 200-1: τᾶν πυρφόρων / ἀστραπᾶν) e le fiaccole di cui è armata Artemide (vv. 206-7: τάς τε πυρφόρους / Ἀρτέμιδος αἶγλας), nel prologo accompagnava proprio la prima menzione della pestilenza nella tragedia: ὁ πυρφόρος θεός (v. 27), in cui sembra già adombrata la figura funesta di Ares⁸⁴.

Vi è dunque nell'intera caratterizzazione simbolica dell'immaginario del fuoco e della luce un'intrinseca componente di ambiguità che fa da contraltare all'oscillare emotivo dei coreuti tra abbandono alla speranza e angoscia per il futuro. Considerato in quest'ottica il tono epicizzante veicolato dal participio ὄρμενος e dagli epiteti ἀμαιμάκετος del fuoco e μαλερός di Ares, contribuisce segnatamente a dare rilievo a un motivo tra i principali dell'intero canto.

4. “Brilla un lamento”: il *threnos* delle donne⁸⁵

La seconda antistrofe si chiude sull'immagine dolente delle spose e delle canute madri che si riversano supplici da ogni parte della città presso gli altari, intonando lugubri lamenti (vv. 182-7):

ἐν δ' ἄλογοι πολιαί τ' ἐπι ματέρες
ἀκτὰν πάρα βώμιον ἄλλοθεν ἄλλαι
λυγρῶν πόνων ἰκτῆρες ἐπιστενάχουσιν.
παιῶν δὲ λάμπει στονόεσσά τε γῆρυς ὄμαυλος·

Il pianto e i gemiti delle donne sono espressi dal verbo ἐπιστενάχουσιν e dall'aggettivo στονόεσσα, legati con forte effetto espressivo dalla figura etimologica, intensificata dal gioco di richiami fonici che dai due termini si propaga nella locuzione γῆρυς ὄμαυλος: si noti il suono acuto delle sibilanti, quasi a riprodurre i gemiti della scena, e l'assonanza del timbro cupo delle vocali scure, particolarmente insistita quella dell'*omicron*. Entrambi i lemmi sono di ascendenza omerica, e la scena del cordoglio delle donne tebane, come si cercherà di dimostrare, rievoca atmosfere di lamento tradizionali in Omero, ma con uno scarto significativo.

Il verbo composto ἐπιστενάχω rappresenta una voce eminentemente omerica ed è estremamente raro nella letteratura poetica successiva: se si eccettuano alcune testimonianze negli epici tardi (e.g. Quint. Smyrn. I 69, VII 580; Nonn. D. V 384), esso è attestato soltanto in Eschilo⁸⁶ e in Sofocle, in entrambi i tragici come *hapax*.

In Omero il verbo ricorre sempre nell'*Iliade* e sempre in tmesi, nell'emistichio formulare ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες (*Il.* XIX 301, XXII 515, XXIV 722, 746; con sostituzione di γέροντες in *Il.* XIX 338 e di πολῖται in *Il.* XXII 429). Solo in *Il.* IV 154 ἐπεστενάχοντο δ' ἑταῖροι non è presente la tmesi.

Il nesso formulare ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες (γέροντες / πολῖται) compare in tre episodi di elevata intensità patetica del poema, la morte di Patroclo, quella di Ettore e i funerali di quest'ultimo, ed esprime il canto in forma di responsorio del gruppo in

⁸⁴ Cfr. Stehle 2004, pp. 147-8.

⁸⁵ Rispetto all'esclamazione ὦ πόποι (v. 167) si veda la trattazione a proposito del terzo stasimo delle *Trachinie* a p. 361ss.

⁸⁶ In Eschilo il verbo occorre nell'*Agamennone* in un passo dal sapore gnomico sulla differenza tra l'essere e l'apparire, e indica l'atto di commiserare una persona che sia in disgrazia (vv. 790-2): τῷ δυσπραγοῦντι δ' ἐπιστενάχειν / πᾶς τις ἐτοῖμος, δῆγμα δὲ λύπης / οὐδὲν ἐφ' ἧπαρ προσικνεῖται.

risposta al lamento intonato all'inizio da un singolo⁸⁷. Si tratta sempre di una scena rituale di *threnos*.

Nel primo caso – canto XIX – è Briseide a dare inizio al lamento funebre per Patroclo, dopo aver ricordato la gentilezza dell'eroe che si era preso cura di lei prigioniera, cui fanno eco le altre donne (v. 301: ἐπι δὲ στενάχοντο γυναῖκες); e, poco dopo, sarà Achille stesso, seguito dai compagni più anziani (v. 338: ἐπι δὲ στενάχοντο γέροντες), a intonare nuovamente il compianto.

Nel secondo caso – canto XXII – si tratta dapprima del *goos* per Ettore cui dà inizio Ecuba accompagnata in risposta da tutti i cittadini troiani (vv. 429-30: Ὡς ἔφατο κλαίῳν, ἐπι δὲ στενάχοντο πολῖται· / Τρωῆσιν δ' Ἐκάβη ἀδινού ἐξῆρχε γόοιο); e, più avanti, del pianto straziante di Andromaca, venuta a sapere della morte dello sposo mentre, ignara, aveva dato ordine alle ancelle di apprestare un bagno caldo per il loro signore, anch'essa accompagnata dal compianto delle altre donne troiane (v. 515: ἐπι δὲ στενάχοντο γυναῖκες).

Infine – nel finale del XXIV canto – il verbo è attestato all'interno della vera e propria cerimonia funebre di Ettore, dove il compito dell'intonazione del *threnos* è affidato dapprima ai cantori professionisti (ᾄδοι), cui risponde ritualmente il pianto delle donne troiane (vv. 722, 746: ἐπι δὲ στενάχοντο γυναῖκες), e poi ai lamenti personali di Andromaca, Ecuba ed Elena.

Quest'ultimo episodio, le esequie di Ettore, per la sua solennità è l'unico in cui compaia la figura degli ᾄδοι e presenta una maggiore elaborazione stilistica: il compianto, infatti, è introdotto sia dall'arrivo di Priamo in città con la salma dell'eroe che dall'annuncio di Cassandra – l'unica ad aver riconosciuto il padre e il fratello – che richiama tutti i Troiani a rivolgere l'estremo saluto alla salma di Ettore. Così è descritto l'inizio del rito funebre, prima che Andromaca inizi il suo personale compianto (vv. 719-26):

οἱ δ' ἐπεὶ εἰσάγαγον κλυτὰ δώματα, τὸν μὲν ἔπειτα τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδοῦς θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσαν ἀοιδὴν οἱ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπι δὲ στενάχοντο γυναῖκες. τῆσιν δ' Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἦρχε γόοιο Ἔκτορος ἀνδροφόνοιο κάρη μετὰ χερσὶν ἔχουσα· ἄνερ ἅπ' αἰῶνος νέος ὄλεο, κὰδ δέ με χήρην λείπεις ἐν μεγάροισι·	720 725
--	--------------------------------

Il corpo di Ettore viene portato dentro la nobile reggia di Priamo (κλυτὰ δώματα) e adagiato su un letto traforato (τρητοῖς ἐν λεχέεσσι); vengono poi invitati gli ᾄδοι a dare inizio al *threnos* intonando il canto di lutto (στονόεσσαν ἀοιδὴν), seguiti ritualmente dal lamento delle donne troiane (ἐπι δὲ στενάχοντο γυναῖκες); infine, Andromaca dà inizio al proprio compianto (τῆσιν δ' Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἦρχε γόοιο).

La scena fonde il tributo pubblico della comunità all'eroe, simboleggiato dal *threnos* intonato dagli ᾄδοι e seguito dal lamento corale delle donne, con l'afflizione sconsolata e personale di Andromaca, in un quadro dove prevalgono le note meste del

⁸⁷ Il carattere antifonale è espresso proprio dal preverbio, cfr. Brügger 2009, p. 247, *ad Il.* XXIV 722: «ἐπι im Sinne einer Responson zu den Klagereden ('darauf')».

pianto e le sonorità luttuose del lamento funebre: θρήνων ἐξάρχους, στονόεσσαν αοιδήν, ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο, ἦρχε γόοιο⁸⁸.

In Sofocle, come si è detto, il verbo ἐπιστενάχω ricorre solo nel presente passo della parodo dell'*Edipo Re*: la ripresa epica è un primo indizio di una possibile relazione tematica con gli episodi iliadici passati in rassegna. La scena dell'accorrere delle donne tebane supplici agli altari (ἐν δ' ἄλοχοι πολιαί τ' ἔπι ματέρες) e dei loro lamenti di dolore alla morte dei figli e degli sposi, per quanto concisa, è infatti accostabile ai compianti dell'*Iliade*. In particolare, possono essere individuati alcuni motivi comuni: il dolore collettivo della comunità, il motivo del pianto rituale, e la prospettiva del lutto da parte di madri e spose. Si noti, inoltre, come anche in Sofocle, così come nei versi iliadici, la dimensione sonora dei lamenti giochi un ruolo rilevante: λυγρῶν πόνων, ἐπιστενάχουσιν, παιῶν, στονόεσσά τε γῆρυς ὄμαυλος.

Anche il secondo lemma στονόεσσα, riferito alla voce delle donne, merita un'analisi. L'epiteto στονόεις è anch'esso omerico e presenta il significato di 'gemente, che causa gemiti', quindi, con valore più esteso, 'funesto, doloroso, mortale'. L'aggettivo è attestato piuttosto frequentemente nei due poemi. Esso ricorre come epiteto dei dardi, nei due nessi formulari βέλεα στονόεντα (*Il.* VIII 159, XV 590, XVII 374), e στονόεντες ὄιστοί (*Od.* XXI 12, 60), oltre che nell'espressione στονόεντα βέλεμα (*Od.* XXIV 180); come attributo del letto di Penelope, fonte perenne di lacrime per la regina, nel distico formulare λέξομαι εἰς εὐνήν, ἧ μοι στονόεσσα τέτυκται, / αἰεὶ δάκρυς' ἔμοισι πεφυρμένη, ἐξ οὗ Ὀδυσσεύς (*Od.* XVII 102-3 = XIX 595-6); è poi epiteto delle pene luttuose di Odisseo (*Od.* IX 12: κήδεα... στονόεντα); del grido funesto di guerra (*Il.* XI 383: στονόεσσαν αὐτήν) e, infine, come si è visto, del canto trenodico degli aedi durante i funerali di Ettore (*Il.* XXIV 721: στονόεσσαν αοιδήν).

La poesia successiva, fino ai tragici, conosce sporadicamente l'uso dell'aggettivo. Per quanto concerne l'epica, negli *Inni omerici* esso si ritrova nel nesso formulare βέλεα στονόεντα (*H. Hom. Ven* 5, 152, *H. Hom. Dian.* 27, 6); in Esiodo compare per tre volte nella formula στονόεντας ἀέθλους (*Th.* 951, 994, *Sc.* 127), una nel nesso già omerico βέλεα στονόεντα (*Th.* 684), ed è riferito, infine, alle opere funeste di Ares (*Op.* 146 Ἄρης / ἔργ'... στονόεντα).

Ancora più raro l'epiteto tra i lirici, dove si registrano soltanto l'*hapax* pindarico χάλκεον στονόεντ'... ὄμαδον (*I.* VIII 25a), in cui l'aggettivo si riferisce al frastuono luttuoso della guerra, e il celebre frammento di Archiloco che canta la κρατερὴν τλημοσύνην, nell'*incipit* κήδεα μὲν στονόεντα Περικλεες οὔτε τις ἀστῶν (fr. 13, 1 W.²).

La tragedia conosce anch'essa poche occorrenze dell'aggettivo στονόεις, testimoniato soltanto in Eschilo e in Sofocle, mai in Euripide: il lemma è sempre attestato in sezioni liriche. Nei *Persiani*, durante il *kommós* finale tra il coro e Serse si trova l'espressione στονόεσσα πλαγά (v. 1053), mentre nel primo stasimo del *Prometeo Incatenato*, canto del compianto sulla sorte infelice di Prometeo, la stessa terra di Scizia risuona di un cupo gemito di dolore per il titano: στονόεν λέλακε χώρα (v. 407).

⁸⁸ L'impiego del termine θρήνος (v. 721) e del verbo θρήνω (v. 722) occorre in Omero soltanto in questo luogo dell'ultimo canto dell'*Iliade* e in *Od.* XXIV 61 a proposito del lamento funebre intonato dalle Muse in onore di Achille: in entrambi i passi le voci sembrano evidenziare delle figure professioniste rispetto al lamento più spontaneo dei familiari e dei cari del morto espresso dal termine γόος. In generale sul compianto in Omero vd. la bibliografia riportata a p. 124, n. 58; sui funerali di Ettore in particolare vd. Perkell 2008; sul tema in tragedia vd. Schauer 2002 e Dué 2006.

Sofocle utilizza quattro volte l'epiteto. Nel *kommós* del quarto episodio delle *Trachinie*, secondo l'uso omerico dei βέλεα στονόεντα, l'aggettivo è impiegato come attributo della lama con cui Deianira si è tolta la vita: ἀνύσσα μόνα στονόεντος / ἐν τομᾷ σιδάρου (vv. 886-7). Nella parodo dell'*Elettra* è detto dell'usignolo che geme all'infinito piangendo la morte del figlio Iti, cui il coro paragona il pianto sconsolato di Elettra: ἀλλ' ἐμέ γ' ἄ στονόεσσ' ἄραρεν φρένας, / ἄ Ἴτυν αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται, / ὄρνις (vv. 147-9). Nel quinto stasimo dell'*Antigone* l'epiteto sembra essere utilizzato più con funzione esornativa, come voce poetica aulica, nell'espressione στονόεντα πορθμόν "stretto risuonante" (v. 1145).

Infine, l'aggettivo è attestato nella presente espressione στονόεσσά τε γῆρυς ὄμαυλος della parodo dell'*Edipo Re*. L'epiteto denota il suono luttuoso dei lamenti delle spose e delle madri tebane che, unito (ὄμαυλος) al peana di supplica (παιῶν δὲ λάμπει)⁸⁹, si diffonde nella città. Come si è visto, prevale in questi versi un'insistenza sul dato fonosimbolico, cui contribuisce anche la figura dell'annominazione tra il verbo ἐπιστενάχουσιν e l'aggettivo στονόεσσα. L'atmosfera di cordoglio che pervade l'intera antistrofe è resa dunque stilisticamente attraverso un elaborato intarsio di lemmi poetici aulici, alcuni dei quali tratti dalla lingua dell'*epos*. Dal punto di vista metrico, andrà notato come entrambe le riprese si inseriscano in un contesto dattilico, ἐπιστενάχουσιν in un enoplio, στονόεσσα all'interno di un tetrametro dattilico lirico.

Tra i passi omerici citati in precedenza, merita a questo proposito particolare attenzione quello del lamento funebre per Ettore nel XXIV canto dell'*Iliade*, soprattutto i vv. 720-2:

...παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδοῦς 720
 θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσαν ἀοιδῆν
 οἱ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.

In questa scena di *threnos*, infatti, sono significativamente presenti entrambi i lemmi, sia l'epiteto στονόεις che il verbo ἐπιστενάχω, che non si ritrovano associati altrove in poesia (anche nel caso del verbo semplice στενάχω e del sinonimo στένω). È quindi forse possibile che proprio il presente episodio iliadico abbia costituito un modello per Sofocle nella composizione della scena di lutto della parodo dell'*Edipo Re*, anche in virtù dell'eminenza di cui esso gode, posto in *explicit* dell'intero poema. Se così fosse, sarebbe possibile cogliere in questo sotteso richiamo omerico alcuni paralleli più pregnanti tra i due brani, che non si limitano soltanto a un riuso preciso e intenzionale di *mots clés* per conferire un'intonazione trenodica di genere.

Prima di valutare il valore di queste allusioni bisognerà però anche rilevare come nella scena di lamento delle donne tebane della parodo il tono epicizzante non si limiti alle due voci pregnanti ἐπιστενάχουσιν e στονόεσσα, ma sia rafforzato da una serie di ulteriori riprese lessicali che si addensano nel giro di pochi versi. Innanzitutto l'epiteto πολιός attribuito alle madri (v. 182: πολιαί τ' ἔπι ματέρες) è tradizionalmente connesso alla vecchiaia a partire da Omero, dove è riferito a due figure di anziano genitore che svolgono un ruolo di primo piano sia nell'*Iliade* che nell'*Odissea*, Priamo (*Il.* XXII 74, 77, XXIV 516) e Laerte (*Od.* XXIV 317, 499): rispetto a Priamo si noti

⁸⁹ Cfr. Segal 1977, p. 89: «the combination of sound and fire stresses the ritual aspect of the scene, the impression of voices and flame (188) before the altars of supplication». L'accostamento del lamento al peana era già emerso nel prologo nei versi iniziali del dramma (v. 5): ὁμοῦ δὲ παιάνων τε καὶ στεναγμάτων. Il riferimento alla dimensione del pianto e del lutto per le morti causate dalla pestilenza era anch'esso già apparso nella cupa metafora del prologo in cui Ade "si arricchisce di gemiti e lamenti" (vv. 29-30): μέλας δ' / Ἄιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.

come l'attributo occorra proprio nei canti XXII e XXIV che contengono le scene di pianto rituale e funebre in onore di Ettore⁹⁰. Anche il termine ἄλοχος (v. 182: ἐν δ' ἄλοχοι) designa tradizionalmente nell'*epos* la sposa, soprattutto in Omero dove occorre con grande frequenza (59x *Il.*, 49x *Od.*, 9x *Hes.*): è significativo che il lemma sia attestato in Sofocle unicamente in questo passo, probabilmente favorito dal contesto epicizzante. Il timbro epico è qui presente anche a livello metrico-ritmico: l'intero *colon* ἐν δ' ἄλοχοι πολιαί τ' ἔπι ματέρες costituito da un tetrametro dattilico favorisce anch'esso l'inserzione delle due riprese omerizzanti. Infine, per quanto concerne l'aggettivo λυγρός riferito alle "pene luttuose" che affliggono le donne (v. 184: λυγρῶν πόνων), anch'esso costituisce una *vox epica* connessa in modo particolare con il cordoglio e con la morte nell'*epos*: basterà ricordare il nesso formulare λυγρὸς ὄλεθρος (6x *Il.*, 10x *Od.*) dove l'aggettivo occorre direttamente come epiteto della morte; le *iuncturae* κήδεα λυγρά (3x *Hom.*, 2x *Hes.*, *H. Hom. Cer.* 2, 249: in quest'ultimo passo e in *Il.* V 156 γόον καὶ κήδεα λυγρά, con l'esplicitazione del riferimento al *goos*), e ἄλγεα λυγρά (2x *Il.*, *Hes. Op.* 200: in *Il.* XXIV 742 riferito alla pena di Priamo per la morte di Ettore) connotanti prevalentemente il dolore derivante dalla morte di una persona cara e relative alla dimensione del compianto funebre; e il nesso formulare δαὶ λυγρῆ (2x *Il.*, 2x *Hes. Th.*) che caratterizza la battaglia come fonte di lutti⁹¹. Come si può notare, dunque, l'intero affresco in cui sono descritti i lamenti sconsolati delle donne tebane presenta una vistosa coloritura epicheggiante, attraverso il recupero di una serie di lemmi poetici quasi tutti connessi in Omero con l'espressione del cordoglio funebre.

Si possono ora proporre alcune riflessioni relative ai modelli delle scene trenodiche iliadiche, in particolare rispetto al brano delle esequie di Ettore. In primo luogo, il contesto della parodo non corrisponde esattamente agli episodi di *goos* tradizionali dell'*Iliade*. Ciò che muove il pianto delle donne tebane, infatti, non è la morte degli uomini sul campo di battaglia, cui la comunità rende onore attraverso il rito funebre, bensì una situazione del tutto eccezionale, causata da una pestilenza, che produce una moria indistinta e perversa nella città. Questo scenario è significativamente descritto nella medesima seconda antistrophe del corale, proprio nei versi che precedono la scena di lamento presso gli altari (vv. 179-81): ὦν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται / νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πέδῳ / θαναταφόρα κεῖται ἀνοίκτως. È l'intera città di Tebe ad essere falciata dalla morte che colpisce indifferenziata moltissimi cittadini (ἀνάριθμος ὄλλυται), mentre i cadaveri dei morti abbandonati al suolo contaminano chi rimane in vita, in quanto "apportatori di morte" (θαναταφόρα). Ma ciò che viene soprattutto sottolineato dal coro è proprio la mancanza di riti funebri ufficiali: i corpi non trovano il conforto della pietà (νηλέα)⁹² e giacciono "privi del compianto" (ἀνοίκτως): si noti in entrambi i termini, che significativamente circondano con costruzione anulare il periodo, la pregnanza del prefisso negativo.

⁹⁰ L'aggettivo πολιός riferito alla vecchiaia di un genitore si ritrova in Sofocle anche nel primo stasimo dell'*Aiace*, dove occorre come epiteto delle "bianche chiome" di Eribea in un contesto parimenti di lutto e connotato da influssi omerici (v. 633: πολῆς ἄμυγμα χαίτας), su cui vd. la trattazione specifica a p. 127ss.

⁹¹ Cfr. *Lfgre*, s.v. λυγρός B2b (R. Führer). Il lemma presenta la medesima connotazione luttuosa anche nelle sue altre occorrenze sofoclee, cfr. *Ai.* 317 ἐξώμωξεν οἰμωγὰς λυγρὰς, *Ai.* 506-7 ἐν λυγρῶ / γήρῳ, *Ai.* 1210 λυγρᾶς μνήματα Τροίας (su cui vd. la trattazione a p. 198), *Phil.* 1424 νόσου παύση λυγρᾶς, *Ant.* 823-4 λυγοτάταν ὀλέσθαι / τὰν Φρυγίαν ξέναν.

⁹² Dato che il valore dell'aggettivo νηλεής a partire dall'*epos* è sempre attivo ('spietato'), è possibile che qui νηλέα, sulla scia di θαναταφόρα, indichi con forte valenza espressiva che gli stessi corpi dei morti diffondono 'spietatamente' il contagio della peste, cfr. McDevitt 1970, p. 33 e Silk 2009, pp. 140-1.

L'uso del verbo κείται (v. 181) è anch'esso significativo sulla scorta di alcuni precedenti omerici. In Omero κείμαι, oltre a designare il corpo di eroi che 'giace' al suolo ormai privo di vita (spesso in sede incipitaria e alla terza persona singolare, cfr. e.g. *Il.* XVI 541 κείται Σαρπηδών, XVI 558 κείται ἀνήρ ὄς, XVIII 20 κείται Πάτροκλος), denota talora anche il cadavere di eroi rimasto privo del compianto funebre: è il caso in particolare di Ettore che giace presso la tenda di Achille (*Il.* XXIV 412-3: ἀλλ' ἔτι κείνος κείται Ἀχιλλῆος παρὰ νηϊ / αὐτως ἐν κλισίῃσι, XXIV 553-4: Ἐκτῶρ / κείται ἐν κλισίῃσιν ἀκηδέης), e dei cadaveri dei pretendenti distesi nella sala del palazzo di Odisseo (*Od.* XXIV 187 σώματ' ἀκηδέα κείται ἐν μεγάροισ' Ὀδυσῆος).

In entrambi i casi nei due poemi la mancanza del rito funebre è dovuta alle dinamiche particolari che hanno mosso la vendetta di Achille contro Ettore e di Odisseo nei confronti dei Proci. Il quadro della parodo riflette invece una situazione atipica, nella quale la pestilenza, a causa del contagio, impedisce le pratiche consuete di sepoltura e del cordoglio rituale. L'immagine dei cadaveri lasciati al suolo e trascurati rievoca inoltre quello che nel mondo dell'epica rappresenta uno dei massimi timori degli eroi, che il proprio corpo rimanga preda delle fiere sul campo di battaglia, privo delle cure dei propri compagni o dei propri familiari: è però qui il morbo a impedire la sollecitudine verso i morti. Le cerimonie di *threnos* dell'*Iliade*, e in particolare l'episodio delle esequie solenni e rituali di Ettore, che sembrano rievocati dalle voci omeriche che descrivono il pianto delle donne tebane, presentano allora una funzione di forte contrasto, che mette in luce il momento del tutto eccezionale e drammatico in cui Tebe è coinvolta a causa della peste all'inizio del dramma. Attraverso l'allusione emerge la condizione estremamente critica in cui la città versa, dove è negata la possibilità della celebrazione del rito funebre per i morti, al quale si sostituisce una scena che fonde lamento e implorazione nell'immagine di madri e spose che si riversano confusamente agli altari proveniendo da ogni parte della città (ἄλλοθεν ἄλλαι): per questa ragione la parodo si costituisce come una grande supplica rivolta agli dei, perché ripristinino una situazione di normalità, ponendo fine al flagello della pestilenza. Ed è significativo in questo senso che il pianto di lutto delle donne avvenga presso gli altari degli dei (ἀκτὰν πάρα βώμιον / ἐπιστενάχουσιν), e che il lamento della voce si unisca all'intonazione del peana, che simboleggia la domanda di soccorso alle divinità (παιῶν δὲ λάμπει στονόεσσά τε γῆρυς ὄμαυλος)⁹³: la dimensione funebre e rituale del *threnos* viene trasferita nella preghiera e si fonde in maniera inconsueta e irregolare con la supplica (ἰκτῆρες).

Per quanto concerne invece la possibile allusione al passo preciso dei funerali di Ettore si può forse avanzare qualche ulteriore considerazione. Se la parodo, infatti, si incentra sulla richiesta di aiuto agli dei dipingendo il quadro di morte e di lamentazioni funebri come un momento di sventura da cui presto liberarsi attraverso suppliche e preghiere – come dichiarano anche i versi immediatamente successivi alla scena delle donne tebane agli altari (vv. 188-9: τῶν ὕπερ, ᾧ χρυσέα θύγατερ Διός, / εὐῶπα πέμψον ἄλκάν) – il parallelo iliadico mostrerebbe come lo scenario effettivo cui la tragedia sta andando incontro sia in realtà davvero un panorama di distruzione e di morte, quelle della sventurata sorte di Giocasta e di Edipo. In questo senso la rappresentazione delle spose e delle madri nel ruolo tradizionale nell'epica di

⁹³ Meglio di altri forse Nietzsche ha saputo commentare il valore della sinestesia sofoclea così bella, densa e pregnante a un tempo (si cita dalla traduzione di Ugolini 2011a, p. 78): «Le parole che esprimono il senso complessivo di questo canto corale mi pare si possano desumere dal canto stesso, e cioè παιῶν δὲ λάμπει στονόεσσά τε γῆρυς ὄμαυλος. E in effetti la prima strofe e la prima antistrofe contengono un peana, la seconda un lamento funebre e la terza nuovamente un peana, così che la descrizione dei mali della pestilenza è racchiusa tra peani».

lamentatrici, appare come fortemente ironico rispetto alla figura della protagonista femminile del dramma: nella coppia di sostantivi ἐν δ' ἄλοχοι... τ' ἐπιματέρες si potrebbe infatti leggere un sinistro rinvio al ruolo di madre/sposa di Giocasta. Al cordoglio delle donne tebane corrisponderanno le grida di lamento di Giocasta nel momento atroce della scoperta dell'incesto con Edipo (v. 1071: ἰοὺ ἰοῦ, δύστηνε); e l'eroina terminerà la propria vita tra i gemiti del pianto sul proprio letto nuziale, simbolo delle nozze impure (v. 1249: γοᾶτο δ' εὐνάς), chiudendo la propria tragica parabola nel suicidio.

5. L'ambiguità di Apollo: luci e ombre

La figura di Apollo, tra tutte le divinità invocate nella parodo, appare preminente. Il dio rappresenta infatti il nume tutelare dell'oracolo delfico a cui si rivolgono i coreuti sin dall'inizio del canto, ed è l'unica divinità presente in ciascuna coppia strofica. Il ruolo centrale di Apollo è ciò che d'altronde invita a considerare il canto un peana di supplica dal carattere apotropaico⁹⁴. Inoltre, Apollo è presente nel prologo dove svolge già un ruolo di primo piano. Sia Edipo che il sacerdote di Zeus evocano a più riprese il dio e il suo santuario da cui si attende un responso risolutore. Apollo è menzionato per la prima volta da Edipo quando rassicura il sacerdote di aver inviato Creonte presso Pito “dimora di Apollo, per domandare con quale azione o con quale parola io possa salvare questa città” (vv. 71-2: ἔπεμψα Φοῖβου δόμαθ', ὡς πύθοιθ' ὅ τι / δρῶν ἢ τί φωνῶν τήνδ' ἐρυσάιμην πόλιν). L'atmosfera si carica quindi di particolare attesa rispetto al prossimo arrivo di Creonte da Delfi recante il vaticinio. Significativa appare l'esclamazione di Edipo allorché scorge il genero: “Apollo signore, che egli arrivi con una sorte di salvezza, così come appare radioso nell'aspetto!” (vv. 80-1: ὄναξ Ἄπολλον, εἰ γὰρ ἐν τύχῃ γέ τω / σωτήρι βαίη λαμπρὸς ὥσπερ ὄμμα τι). All'arrivo di questi, Apollo domina la scena del dialogo tra Creonte e Edipo incentrata sull'annuncio del responso oracolare: Edipo domanda al genero “quale presagio del dio ci porti?” (v. 86: τίν' ἡμῖν ἤκεις τοῦ θεοῦ φήμην φέρων;); Creonte risponde recisamente: “buono” (v. 87: ἐσθλήν). Egli rivela il vaticinio: “Ti dirò quanto ho udito da parte del dio. Apollo signore ci ordina di scacciare il contagio che è nutrito in questa terra” (vv. 95-7: λέγοιμ' ἄν οἱ ἤκουσα τοῦ θεοῦ πάρα. / ἄνωγεν ἡμᾶς Φοῖβος ἐμφανῶς, ἄναξ, / μίασμα χώρας). Dopo aver appreso le parole del dio, Edipo riconosce la fondatezza dell'oracolo pronunciato contro l'omicida di Laio e si dice alleato di Tebe e di Apollo nella ricerca del reo: “A buon diritto Febo, a buon diritto tu avete dimostrato sollecitudine per il morto così che giustamente vedrete anche me vostro alleato a difesa di questa terra e del dio” (vv. 132-5: ἐπαξίως γὰρ Φοῖβος, ἀξίως δὲ σὺ / πρὸ τοῦ θανόντος τήνδ' ἔθεσθ' ἐπιστροφὴν· / ὥστ' ἐνδίκως ὄψεσθε κάμῃ σύμμαχον).

Infine, Edipo afferma che farà ogni cosa in suo potere per scoprire l'omicida e le sue ultime parole sono nuovamente rivolte ad Apollo: “O saremo vittoriosi con l'aiuto del dio o cadremo” (vv. 145-6: ἢ γὰρ εὐτυχεῖς / σὺν τῷ θεῷ φανούμεθ', ἢ πεπτωκότες). La battuta conclusiva è però del sacerdote di Zeus che chiude definitivamente il prologo nel segno del dio: “Febo che ha inviato questi vaticini giunga salvatore e guaritore del morbo” (vv. 149-50: Φοῖβος δ' ὁ πέμψας τάσδε μαντείας ἅμα / σωτήρ θ' ἴκοιτο καὶ νόσου παυστήριος).

⁹⁴ Cfr. Finglass 2018, p. 208: «Apollo is the natural god to invoke: he has sent the oracle, and is particularly associated with the averting of evil».

La figura di Apollo domina quindi gli snodi drammatici del prologo, sotto il segno di una costante connotazione positiva di fiducia nella sua potenza in grado di liberare Tebe dalla pestilenza. In particolare nelle parole finali del sacerdote, che precedono direttamente la parodo, è espressa una preghiera di soccorso al dio che prelude *in nuce* all'ampia supplica sotto forma di peana che costituirà il canto stesso intonato dal coro⁹⁵.

Si è visto, tuttavia, come nel canto al sentimento di speranza ben augurante si accompagni costantemente una sensazione di insicurezza e di smarrimento da parte dei coreuti. Questa duplicità è ravvisabile anche in rapporto alla figura di Apollo, in virtù del ruolo complessivo che il dio svolge nel dramma, profondamente connesso con il destino tragico che travolgerà Edipo. Laura Swift ha messo in luce come all'interno della parodo la dimensione del peana sia complessa – in virtù della contraddittorietà che caratterizza l'immaginario della luce, l'accostamento irriuale con le immagini di morte e con il *threnos* e il sentimento di paura del coro – e in ultima analisi ambigua proprio rispetto al ruolo degli dei e di Apollo nella tragedia: «singing a *paian* might initially seem a 'realistic' response to the city's plight, yet it soon becomes clear that the *paian* is not simply included to add colour or detail. Rather, paeanic language becomes woven into the play's questions about the nature of the divine, and is used to explore the differing facets of Apollo and divine justice»⁹⁶; e ancora: «the straightforward Apollo of the *paian* does not sit comfortably with the complex and morally questionable Apollo of the *Oedipus*. Though the Chorus does not yet realize it, Apollo's healing power is not without its cost. Just as light and fire are ambiguous, balanced between salvation and destruction, Apollo's powers may save mankind, but they can also harm it»⁹⁷.

Se si esaminano con attenzione alcuni epicismi che Sofocle impiega nella parodo in riferimento al dio si possono proporre considerazioni analoghe. In particolare risulta significativo l'impiego di alcuni lemmi poetici che sono propri della lingua omerica: si vedrà come questi riflettano in virtù della loro pregnanza intertestuale un'aura ambigua sul ruolo di Apollo già all'altezza della parodo.

Il dio nella sua prima apparizione nel canto (v. 162: καὶ Φοῖβον ἑκαβόλον αἰτῶ) è invocato tramite il tradizionale epiteto iliadico di ἑκηβόλος⁹⁸. Il significato dell'aggettivo è tradizionalmente messo in relazione dall'esegesi antica alla figura di Apollo arciere e interpretato come 'che scaglia (dardi) da lontano, lungisaettante', riconnettendo la prima metà del composto all'avverbio ἐκάς 'lontano', come ad esempio si evince da *schol. D ad Il. I 14* (p. 23 van Thiel) ἑκηβόλου: ἔκαθεν, ὃ ἐστὶ πόρρωθεν βάλλοντος, εὐστόχου τοξότου. Gli studiosi moderni propendono invece per un'interpretazione differente e riconnettono il primo membro del composto all'aggettivo ἐκών, attribuendo dunque al termine il significato di 'che scaglia di sua volontà, ottenendo il proprio scopo'⁹⁹. L'epiteto in Omero, in Esiodo e nel *corpus* degli

⁹⁵ Sulla connotazione rituale dei gesti del sacerdote di Zeus nel prologo vd. Calame 1999, pp. 133-4.

⁹⁶ Swift 2010, p. 75, cfr. anche Stehle 2004, pp. 145-8.

⁹⁷ Swift 2010, p. 81.

⁹⁸ L'attributo non è mai attestato nell'*Odissea*, dove sono testimoniati invece gli altri epiteti principali del dio: ἄναξ, ἑκατηβόλος, ἑκάεργος, ἀργυρότοξος, κλυτότοξος. Esclusivamente iliadiche sono anche le due rare epiclesi ἑκατος e ἑκατηβελέτης che presentano valore analogo ad ἑκηβόλος. In generale per un repertorio degli epiteti di Apollo vd. Dee 1994, pp. 5 e 33-40.

⁹⁹ Cfr. LJS⁹, s.v. ἑκηβόλος: «attaining his aim»; la derivazione da ἐκάς risulta etimologicamente improbabile, soprattutto a causa della caduta della sibilante finale, cfr. *DELG*, s.v. ἑκηβόλος. Il medesimo problema interpretativo si pone anche per l'epiteto ἑκάεργος, per il quale l'interpretazione

Inni omerici è esclusivamente riferito ad Apollo; inoltre, talora, ἐκηβόλος designa autonomasticamente il dio senza la menzione del nome proprio (cfr. *e.g. Il. I* 96, *H. Hom. Mer.* 4, 218, 509, 522; *H. Hom. Ap.* 3, 45). Delle nove occorrenze iliadiche, ben sei si ritrovano nel I canto del poema, connesse all'episodio iniziale della pestilenza che Apollo invia contro l'esercito acheo, su preghiera di Crise: come si vedrà, gli eventi che aprono il poema, in particolare la peste e il ruolo del dio, sembrano costituire un possibile ipotesto proprio per la parodo della tragedia.

Tra i poeti lirici, l'aggettivo è testimoniato come epiteto di Apollo unicamente in Pindaro¹⁰⁰ e, come *hapax*, in Saffo¹⁰¹. I tragici presentano una situazione differente: sia in Eschilo che in Euripide, infatti, l'epiteto ἐκηβόλος non è mai attribuito di Apollo ma viene impiegato prevalentemente in riferimento ai dardi, quasi sempre nell'espressione ἐκηβόλοισιν τόξοις "dardi scagliati da lungi, che colpiscono da lungi"¹⁰². È evidente che la trasposizione dell'epiteto dalla figura di Apollo al referente dei dardi è potuta intervenire in virtù dell'interpretazione dell'appellativo omerico come 'lungisaettante'.

Sofocle, invece, si attiene alla tradizione poetica precedente, *in primis* omerica. Il nostro, se si esclude un frammento del perduto *Meleagro*, dove ἐκηβόλος è riferito alla sorella Artemide (*TrGF* IV F 401, 2 Radt), si serve dell'epiteto unicamente nella parodo dell'*Edipo Re*.

La scelta sofoclea di impiegare l'attributo nobilitante nel nesso Φοῖβον ἐκαβόλον¹⁰³ si armonizza al contesto omerizzante che, come si è visto, contraddistingue l'intera prima antistrofe e, in particolare, alle altre due epiclesi omeriche adottate per Atena e Artemide, ἄμβροτ' Ἀθάνᾳ (v. 159) e γαῖάοχόν τ' ἀδελφεῖαν / Ἄρτεμιν (vv. 160-1), contribuendo ad esaltare la potenza delle divinità invocate nella preghiera. L'aggettivo, inoltre, nel suo significato di 'lungisaettante', oltre a rappresentare un epiteto culturale tradizionale all'interno delle preghiere e dei peani rivolti ad Apollo, rinvia concretamente alle frecce del dio, che vengono menzionate nel finale del canto. Infine, da un punto di vista metrico il contesto dattilico del *colon* enopliaco καὶ Φοῖβον ἐκαβόλον αἰτῶ (v. 162) favorisce la ripresa del lemma.

Più pregnante, oltre che elaborata, appare l'invocazione di Apollo in *incipit* dell'antistrofe conclusiva del canto (vv. 203-6):

Λύκει' ἄναξ, τά τε σὰ χρυ-
σοστρόφων ἅπ' ἄγκυλᾶν
βέλεα θέλοιμ' ἄν ἀδάματ' ἐνδατεῖσθαι
ἀρωγὰ προσταθέντα.

205

che si rifà ad ἐκόν conferisce al termine il valore di 'che agisce liberamente, a suo piacimento, onnipotente', cfr. le varie ipotesi interpretative discusse da Chantraine in *DELG*, s.v. ἐκάεργος.

¹⁰⁰ L'epiteto si trova attestato, eccetto il frammento di sede incerta 140a, 61 S.-M., soltanto nei Peani (*Pae.* 6, 79, 11 = fr. D6, 79, 11 Rutherford = fr. 52f, 79, 11 S.-M.; *Pae.* 9, 38 = fr. A1, 38 Rutherford = fr. 52k, 38 S.-M.).

¹⁰¹ Si tratta dell'invocazione finale ad Apollo che chiude il celebre frammento dell'epitalamio per le nozze di Ettore e Andromaca (fr. 44, 32-4 V.): πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον ἴαχον ὄρθιον / Πάον' ὀγκαλέοντες ἐκάβολον εὐλύραν / ὕμνην δ' Ἐκτορα κ' Ἄνδρομάχαν θεοεικέλο[ις]. Si noti come Saffo utilizzi con sapiente raffinatezza rispetto alla sola figura di Apollo, l'epiteto culturale Πάον', l'attributo epicizzante ἐκάβολον e il rarissimo lemma, non omerico, εὐλύραν, probabilmente conio della poetessa stessa.

¹⁰² Cfr. Aesch. *Eum.* 628, *PV* 711; Eur. *HF* 472, *Phoe.* 1108, *Or.* 273. In Eur. *Phoe.* 1142 l'epiteto è attribuito alle fionde (σφενδόνας θ' ἐκηβόλοισι), mentre in *Ion* 213 è riferito alle mani di Zeus (Διὸς / ἐκηβόλοισι χερσίν).

¹⁰³ Anche l'impiego di Φοῖβος per indicare Apollo senza nominarlo direttamente è un uso epico che risale ad Omero, cfr. *e.g. Il. I* 443, XVI 788, XX 152 e vd. Bruchmann 1893, p. 32.

Il dio è chiamato in soccorso insieme ad Artemide e Dioniso per fronteggiare Ares. Egli è ἄναξ “signore protettore”, e il coro si augura che dall’arco intrecciato d’oro di Apollo (χρυσοστρόφων ἀπ’ ἀγκυλᾶν) possano riversarsi sulla città di Tebe i suoi dardi invincibili (βέλεα θέλομι’ ἄν ἀδάματ’ ἐνδατεῖσθαι) e collocarsi a protezione davanti alla comunità dei cittadini (ἄρωγὰ προσταθέντα).

L’epiteto ἄναξ ‘sire, signore’, come noto, è un lemma poetico precipuamente omerico e presenta spesso la connotazione di ‘signore protettore, salvatore’¹⁰⁴. In Omero ἄναξ è attribuito sia di dei che di uomini: in riferimento agli eroi compare frequentemente come epiteto di Agamennone e di Priamo, significativamente due figure dall’autorità sovrana, mentre tra gli dei si trova impiegato prevalentemente in relazione ad Apollo (18x), Poseidone (13x) e Zeus (10x)¹⁰⁵.

Come si vede, Apollo tra le divinità è colui che più volte riceve l’attributo di ἄναξ nei poemi. Tre episodi appaiono particolarmente significativi per evidenziare il valore di nume protettore veicolato dall’epiteto. Si tratta, *in primis*, della preghiera di Crise in apertura del poema (*Il.* I 33-7)¹⁰⁶:

Ὡς ἔφατ’, ἔδεισεν δ’ ὁ γέρων καὶ ἐπέιθετο μύθῳ·
βῆ δ’ ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης·
πολλὰ δ’ ἔπειτ’ ἀπάνευθε κιῶν ἠῤᾶθ’ ὁ γεραιὸς
Ἀπόλλωνι ἄνακτι, τὸν ἠΰκομος τέκε Λητώ·
κλῦθί μευ ἀργυρότοξ’, ὃς Χρῦσην ἀμφιβέβηκα.

35

Il sacerdote, minacciato da Agamennone, si ritira sulla riva del mare dove rivolge una preghiera di soccorso ad Apollo (ἠῤᾶθ’ ὁ γεραιὸς / Ἀπόλλωνι ἄνακτι), designato come ἄναξ sia, naturalmente, in quanto Crise è ministro del dio ‘sovrano’, sia, per supplicare l’intervento di Apollo ‘salvatore’ a difesa del sacerdote e a garanzia della richiesta di riscatto di Criseide.

Il secondo episodio si trova nel XV canto dell’*Iliade*. Ettore, colpito al petto da Aiace con un macigno e caduto svenuto, viene rianimato da Apollo, inviato da Zeus per infondere nuovo vigore all’eroe. Apollo si accosta ad Ettore che è arrivato a temere il peggio rincuorandolo così (vv. 253-7):

Τὸν δ’ αὖτε προσέειπεν ἄναξ ἐκάεργος Ἀπόλλων·
θάρσει νῦν· τοῖόν τοι ἄοσσητήρα Κρονίων
ἐξ Ἴδης προέηκε παρεστάμεναι καὶ ἀμύνειν
Φοῖβον Ἀπόλλωνα χρυσάορον, ὃς σε πάρος περ
ῥύομ’, ὁμῶς αὐτόν τε καὶ αἰπεινὸν πτολίεθρον.

255

Il dio si presenta come nume tutelare di Ettore e della stessa Troia (ὃς σε πάρος περ / ῥύομ’, ὁμῶς αὐτόν τε καὶ αἰπεινὸν πτολίεθρον): si noterà, a partire dalla formula

¹⁰⁴ L’etimologia del lemma non è chiara, sembra tuttavia essere originario il valore di ‘protettore, salvatore’, sulla base sia di alcuni impieghi omerici, quali ad esempio ἄναξ ἀνδρῶν, espressione utilizzata prevalentemente in riferimento ad Agamennone, sia sulla scorta dell’antroponimo Ἀστυάναξ ‘difensore della città’ (cfr. *Il.* VI 403-4: τὸν ῥ’ Ἔκτωρ καλέεσκε Σκαμάνδριον, αὐτὰρ οἱ ἄλλοι / Ἀστυάνακτ’· οἷος γὰρ ἐρύετο Ἴλιον Ἔκτωρ), vd. *DELG*, s.v. ἄναξ e Leumann 1950, p. 42ss.

¹⁰⁵ Cfr. Hemberg 1955, pp. 7-12, in particolare rispetto ad Apollo vd. p. 8, n. 5, p. 11, n. 1. Altre divinità alle quali è attribuito l’epiteto sono Efesto, Ermes, Ares, Ade cfr. *Lfgre*, s.v. ἄναξ 1aδ (J. Grimm).

¹⁰⁶ Sulla figura di Crise vd. Rabel 1988, e cfr. anche Griffin – Hammond 1982, pp. 128-42.

ἄναξ ἐκάεργος Ἀπόλλων, l'insistenza su termini che afferiscono alla sfera semantica del soccorso e della protezione: ἀοσητήρα, παρεστάμεναι καὶ ἀμύνειν, ῥύομ'.

Infine, particolarmente pregnante appare l'uso di ἄναξ nell'episodio della preghiera rivolta da Glauco ad Apollo nel XVI canto dell'*Iliade* (vv. 514-24):

κλῦθι ἄναξ ὅς ποῦ Λυκίης ἐν πίονι δήμῳ
[...]
ἔγχος δ' οὐ δύναμαι σχεῖν ἔμπεδον, οὐδὲ μάχεσθαι 520
ἐλθὼν δυσμενέεσσιν. ἀνήρ δ' ὄριστος ὄλωλε
Σαρπηδῶν Διὸς υἱός· ὃ δ' οὐ οὗ παιδὸς ἀμύνει.
ἀλλὰ σύ πέρ μοι ἄναξ τόδε καρτερὸν ἔλκος ἄκεσσαι,
κοίμησον δ' ὀδύνας, δὸς δὲ κράτος.

L'eroe, afflitto per la morte del cugino Sarpedone (ἀνήρ δ' ὄριστος ὄλωλε / Σαρπηδῶν Διὸς υἱός), e tormentato da una ferita al braccio inflittagli da uno strale di Teucro che gli impedisce di imbracciare le armi per tornare in battaglia e difendere il corpo del compagno morto (ἔγχος δ' οὐ δύναμαι σχεῖν ἔμπεδον, οὐδὲ μάχεσθαι), rivolge una supplica ad Apollo affinché il dio guarisca la piaga: per due volte Apollo viene invocato come ἄναξ, la prima *in incipit* (κλῦθι ἄναξ), la seconda nel momento culminante della preghiera (ἀλλὰ σύ πέρ μοι ἄναξ τόδε καρτερὸν ἔλκος ἄκεσσαι).

Anche da questa breve rassegna, si comprende come il lemma ἄναξ, pur nella sua tradizionalità di voce poetica elevata e di epiteto convenzionale, presenti spesso una connotazione più pregnante di protezione e di salvezza da parte del dio. Tale valore è presente anche nell'invocazione ad Apollo della terza antistrophe della parodo, come emerge anche dal prosiegno dei versi.

Dopo l'attacco Λύκει' ἄναξ, il coro menziona l'arco del dio dal quale si dovranno irraggiare i dardi protettivi di Apollo. L'arma è designata attraverso la metonimia χρυσόστροφον ἀπ' ἀγκυλῶν "corde intrecciate d'oro"¹⁰⁷. Il sostantivo ἀγκύλη (*hapax* in Sofocle), propriamente 'anello, nodo, striscia', qui riferito alla corda dell'arco, non può non rievocare il nesso formulare omerico ἀγκύλα τόξα "arco ricurvo" (*Il.* V 209, VI 322, *Od.* XXI 264). L'aggettivo ἀγκύλος in Omero occorre esclusivamente come epiteto dell'arco, eccetto *Il.* VI 39, in cui è riferito al carro (ἀγκύλον ἄρμα)¹⁰⁸. Il rimando sofocleo ad Omero, è immediato ed è stato notato da più parti¹⁰⁹. Si potrà forse notare, inoltre, anche il parallelo costituito dal raro epiteto omerico ἀγκυλότοξος, attestato due volte nei poemi, riferito alla popolazione dei Peoni (*Il.* II 848, X 428).

Per quanto riguarda l'aggettivo composto χρυσόστροφος, invece, esso è voce poetica rarissima, attestato solo qui in Sofocle e nell'*Encomio a Policrate* di Ibico¹¹⁰. Anche in questo caso è possibile pensare a un rimando a due epiteti di Apollo, l'omerico χρυσάορος "dalla spada d'oro" (*Il.* V 509, XV 256) e il pindarico χρυσότοξος "dall'arco d'oro" (*O.* XIV 10).

¹⁰⁷ Finglass *ad loc.* nota la vividezza dell'immagine: «like all gods, Apollo is associated with gold (188-9n.); from Pindar onwards he is given a golden bow (cf. *O.* 14.10 χρυσότοξον, A/O on Ar. *Thesm.* 108). Golden bowstrings are a lyric elaboration of that image, and make the image as vivid and precise as possible, since it is from (ἀπ') the bowstrings that the arrows will be shot».

¹⁰⁸ L'attributo non è mai attestato in Sofocle.

¹⁰⁹ Cfr. Jebb, Dawe, Bollack *ad loc.*

¹¹⁰ *PMGF* S151, 40: l'aggettivo è riferito alla ninfa Illide, madre di Zeuxippo, in un contesto testuale lacunoso, e sembra denotare la bellezza (forse della veste dorata) e lo *status* divino della figura femminile, cfr. Hutchinson 2001, p. 251 e Wilkinson 2013, p. 81.

L'espressione χρυσοστρόφων ἀπ' ἀγκυλῶν si configura dunque come particolarmente aulica e, rispetto all'appellativo tradizionale ἄναξ, rappresenta una rielaborazione originale di materiale omerico. In virtù del riferimento all'oro, però, simbolo in sé della potenza divina e connesso in particolare all'immaginario simbolico della luce salvifica che permea l'intero corale, la *iunctura* contribuisce anch'essa a connotare positivamente Apollo. Su questa linea, ma con peso decisamente maggiore, si pone infine il termine ἀρωγός 'difensore, protettore, soccorritore', riferito alle frecce del dio nel seguito della preghiera (vv. 205-6): βέλεα θέλοιμ' ἄν ἀδάματ' ἐνδατεῖσθαι / ἀρωγὰ προσταθέντα. Il lemma è proprio della lingua dell'*epos*. La voce, piuttosto rara già nei poemi omerici, non si ritrova altrove nell'epica arcaica e nella lirica¹¹¹, mentre presenta per così dire una riviviscenza nella poesia tragica, soprattutto in Eschilo e in Sofocle.

Il termine è connesso al verbo ἀρήγω 'proteggere, difendere' (attestato solo nell'*Iliade*), al *nomen actionis* ἀρωγή 'protezione, difesa' (anch'essa voce omerica rara) e al rarissimo sostantivo ἀρηγών 'difensore'¹¹². L'intera famiglia di vocaboli è testimoniata quasi esclusivamente nell'*Iliade*, spesso in contesti bellici. Il lemma ἀρωγός è attestato sei volte nei poemi ed è prevalentemente riferito al plurale alle divinità, in quanto protettrici del contingente acheo o troiano, come nelle formule clausolari ὅσοι Τρώεσσιν ἀρωγοί (*Il.* XXI 378, 428) e ὅσοι Δαναοῖσιν ἀρωγοί (*Il.* VIII 205). Nell'unico caso in cui la voce occorre al singolare, il lemma designa Zeus. Si tratta del discorso di Agamennone agli Achei, dopo che Pandaro ha ferito Menelao venendo meno al patto giurato di tregua tra i due schieramenti: Zeus non si farà certo garante delle false promesse dei Troiani, sentenzia l'Atride (*Il.* VI 235: οὐ γὰρ ἐπὶ ψευδέσσι πατήρ Ζεὺς ἔσσειτ' ἀρωγός (*Il.* IV 235)¹¹³.

Come si è detto, il termine ricompare dopo Omero soltanto a partire dai tragici. Limitando l'esame delle occorrenze del lemma al *corpus* sofocleo, anche nel poeta esso è riferito prevalentemente agli dei: Apollo (*El.* 1381), Erinni (*Ai.* 835), Eumenidi (*OC* 1012), un dio cui si rivolge supplice Polinice nell'*Edipo a Colono* (v. 1286), il nume vendicatore della stirpe (*El.* 1392 e 454, identificato con Agamennone in quest'ultimo caso)¹¹⁴.

¹¹¹ Con l'eccezione dell'*hapax* pindarico θάλος ἀρωγόν riferito ad Adrasto, rampollo e protettore della casata degli Adrastidi in *O.* II 45.

¹¹² La famiglia di termini, tutti poetici, viene sostituita in prosa dal verbo βοηθέω e dai suoi derivati, cfr. *DELG*, s.v. ἀρήγω.

¹¹³ Cfr. *Lfgre*, s.v. ἀρωγός B1 (G. Bartelink – E. M. Voigt).

¹¹⁴ L'aggettivo ricorre anche nel prologo della tragedia (vv. 126-7): Λαῖου δ' ὀλωλότος / οὐδέϊς ἀρωγός ἐν κακοῖς ἐγένετο. Nel passo, in cui a parlare è Creonte, il quale risponde alle richieste di Edipo in merito all'assassino di Laio, il significato del lemma è ambiguo: esso potrebbe valere 'vendicatore' – similmente alle Erinni invocate da Aiace in *Ai.* 835, e ad *El.* 1392 – ossia 'difensore' giuridico del re morto (cfr. Kugler 1905, p. 32, Bollack *ad loc.*); oppure indicare, sulla base dei versi successivi in cui viene menzionata la Sfinge, un 'protettore' dai mali (ἐν κακοῖς) causati dal mostro, nei confronti dei quali, una volta morto Laio, nessuno fu in grado di trovare una soluzione prima di Edipo (cfr. Kamerbeek e Longo *ad loc.*). L'attributo, in virtù del suo valore pregnante di norma riferito alla 'protezione' accordata dagli dei, sembra ad ogni modo fortemente ironico rispetto ad Edipo, che si assume con fiducia l'onere di essere lui ora il 'difensore' di Laio nella ricerca dell'uccisore, che è in realtà lui stesso. Non riferito a una divinità ma degno di nota è anche l'uso dell'epiteto in un passo del *Filottete*. Si tratta della battuta finale del lungo *kommós* tra l'eroe e il coro nel terzo episodio, all'interno di uno sconsolato lamento di Filottete. L'eroe, al culmine della disperazione, manifesta implicitamente il desiderio di un auspicato *cupio dissolvi*. Rivolgendosi accuratamente alla propria patria (ὦ πόλις ὦ πόλις πατρία, v. 1213), e alle sue sacre correnti abbandonate per seguire gli odiati Atridi nella spedizione troiana, Filottete dichiara di essere stato ἀρωγός per i compagni greci (vv. 1215-7: σὺν λιπῶν ἱερῶν λιβάδ' / ἐχθροῖς ἔβαν Δαναοῖς / ἀρωγός· ἔτ' οὐδὲν εἶμι). La scelta sofoclea del sostantivo epico-omerico carica la figura dell'eroe di una connotazione protettiva particolarmente intensa, attribuendo alla sua

Sulla scorta dell'esame delle varie occorrenze omeriche e sofoclee del termine ἄρωγός, l'espressione della parodo dell'*Edipo Re* βέλεα ἄρωγά riferita ai dardi di Apollo si rivela particolarmente incisiva. Innanzitutto si noterà l'innovazione dell'attribuzione sofoclea alle frecce di Apollo, e non direttamente al dio. Inoltre, la cornice bellica che domina l'immaginario simbolico dell'ultima coppia strofica della parodo costituito dallo scontro tra Zeus, Apollo, Artemide e Dioniso contro il flagello Ares, rinvia ai contesti in cui il lemma ἄρωγός è attestato in Omero: come nell'*Iliade* le divinità sono protettrici degli schieramenti sul campo di battaglia, così nella parodo Apollo è chiamato a intervenire in difesa dei Tebani. Nell'elaborata preghiera del coro βέλεα θέλομι' ἄν ἰδάματ' ἐνδατεῖσθαι / ἄρωγά προσταθέντα, infine, vi è un indugio sull'immagine delle frecce che sono immaginate come distese a salvaguardia della città per proteggerla dagli assalti ignei di Ares/peste; ed è significativo che i dardi siano connotati anche dall'aggettivo ἰδάματ' "invicibili": l'intera espressione esprime con grande efficacia l'intervento salvifico che i coreuti si augurano da parte di Apollo.

Rispetto all'impiego dei due omerismi ἄναξ e ἄρωγά, oltre che della *iunctura* epicizzante χρυσοστροφῶν ἀπ' ἀγκυλᾶν, adottati da Sofocle nell'invocazione finale del canto in riferimento ad Apollo, si può dunque constatare come il valore di protezione e di salvezza che essi veicolano riverberi sulla figura del dio una forte connotazione di speranza e di soccorso da parte del coro.

Nella prima strofe del canto, tuttavia, i coreuti si erano rivolti ad Apollo attraverso un'espressione concitata che esprimeva un senso di paura e di angoscia nei confronti del responso dell'oracolo (vv. 153-7):

ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα δείματι πάλλων
 ἴηε Δάλιε Παιάν,
 ἀμφὶ σοὶ ἄζόμενος· τί μοι ἦ νέον
 ἢ περιτελλομέναις ὄραις πάλιν ἐξανύσεις χρέος.

Ci si concentrerà in particolare sul valore pregnante del participio ἄζόμενος, anch'esso a buon diritto considerabile un omerismo. Il verbo ἄζομαι rappresenta un lemma poetico arcaico alquanto raro che pertiene alla sfera religiosa e presenta il significato di 'provare un timore reverenziale, un sacro timore', da cui deriva quello di 'avere rispetto, scrupolo per'¹¹⁵.

In Omero esso è attestato otto volte. Nell'*Odissea* non si riferisce mai esplicitamente a una divinità anche se, delle tre attestazioni odissiache, due presentano

persona un'aura divina che contribuisce in maniera quanto mai efficace a veicolare il sentimento di delusione e di ira di Filottete nei confronti di chi lo ha tradito dopo che egli aveva messo a disposizione le proprie doti di guerriero a difesa di tutto il contingente greco, e a sottolineare in ultima analisi il contrasto insanabile tra gli ἐχθροῖς... Δαναοῖς e l'eroe ἄρωγός "difensore", che ora avverte di non essere ormai più nulla: ἔτ' οὐδὲν εἰμι. Infine, il lemma si ritrova ancora una volta nell'*Elettra* (v. 462), con valore di neutro sostantivato, e due volte viene riferito al coro dei marinai nell'*Aiace* (vv. 201, 357), dove andrà inteso con il valore di 'solleciti, soccorritori, benevoli', in una fase del dramma nella quale il rapporto tra Aiace e suoi uomini – dopo il gesto folle e vergognoso del massacro del bestiame che ha prostrato l'eroe – si è paradossalmente invertito, ed è Aiace ad avere bisogno dell'aiuto dei coreuti (cfr. la richiesta di aiuto di Tecmessa ai coreuti al v. 329 ἀρήξαι').

¹¹⁵ Il verbo è attestato soltanto al tema del presente e rappresenta un relitto linguistico della lingua epica: «ce verb n'est qu'une survivance», chiosa Chantraine nel suo dizionario; esso è connesso etimologicamente all'aggettivo ἄγνός, genericamente 'sacro', epiteto in Omero di varie divinità (Zeus, Artemide, Demetra, Persefone), dell'etere, dei fiumi, e all'aggettivo postomerico ἄγιος. La connotazione religiosa del termine risulta evidente dalla comparazione linguistica, in particolare col sanscrito *yajati* 'onorare con delle preghiere e dei sacrifici deprecativi' e il sostantivo *jajna-* 'sacrificio', cfr. *DELG*, s.v. ἄζομαι.

un'evidente connotazione etico-religiosa: il verbo è riferito in *Od.* IX 200 al rispetto che Odisseo e i compagni hanno avuto nei confronti di Marone, sacerdote di Apollo, risparmiando la vita a lui e alla sua famiglia durante la sosta ad Ismaro, e ricevendo come ricompensa da parte del sacerdote l'inebriante vino della città¹¹⁶; in *Od.* IX 478 il verbo si riferisce all'empia voracità del Ciclope che non ha avuto scrupolo di divorare i compagni dell'eroe, nei confronti del quale Odisseo auspica, e a un tempo invoca, la punizione divina¹¹⁷; in *Od.* XVII 401, infine, il verbo denota il rispetto che Antinoo dovrebbe nutrire nei confronti di Penelope e dei servi senza arrogarsi il diritto di dilapidare i beni della casa di Odisseo¹¹⁸.

Delle cinque attestazioni iliadiche del verbo ἄζομαι solo una non è riferita direttamente a una divinità, pur essendo inserita in un contesto religioso e rituale: si tratta dell'episodio in cui Ettore, rientrato a Troia dalla battaglia, si rifiuta di libare a Zeus il vino che Ecuba gli porge, poiché avverte un venerando timore di contaminare l'offerta con le proprie mani impure a causa del fango e del sangue (*Il.* VI 266-8: χερσὶ δ' ἀνίπτουσιν Διὶ λείβειν αἴθοπα οἶνον / ἄζομαι· οὐδέ πη ἔστι κελαινεφέϊ Κρονίωνι / αἵματι καὶ λύθρῳ πεπαλαγμένον εὐχετάασθαι).

Negli altri casi, si tratta significativamente sempre di un dio: Zeus prova un venerando rispetto nei confronti di Νύξ, di fronte alla quale il sovrano degli dei interrompe la ricerca di Hypnos, figlio della dea (*Il.* XIV 260-1: ὃ δ' ἐπαύσατο χωόμενός περ / ἄζετο γὰρ μὴ Νυκτὶ θεῆ ἀποθύμια ἔρδοι)¹¹⁹; durante l'*aristia* di Diomede, all'interno di un discorso di sprone rivolto da Atena all'eroe, la dea incita Diomede a non avere timore di Ares e ad attaccarlo (*Il.* V 829-31: ἀλλ' ἄγ' ἐπ' Ἄρηϊ πρώτῳ ἔχε μώνυχας ἵππους, / τύψον δὲ σχεδὴν μηδ' ἄζο θεοῦρον Ἄρηα / τοῦτον μαινόμενον, τυκτὸν κακόν, ἄλλοπρόσαλλον); infine, il verbo è riferito ad Apollo in due passi che saranno ora esaminati più nel dettaglio.

Nel primo caso si tratta nuovamente dell'episodio di Crise in apertura dell'*Iliade* (I 17-21):

Ἀτρεΐδαι τε καὶ ἄλλοι εὐκνήμιδες Ἀχαιοί,
 ὑμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
 ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ' οἴκαδ' ἰκέσθαι·
 παῖδα δ' ἐμοὶ λύσαιτε φίλην, τὰ δ' ἄποινα δέχεσθαι,
 ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα. 20

Crise augura agli Achei di ottenere la distruzione di Troia e un felice ritorno in patria grazie al favore degli dei (ὑμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν... ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ' οἴκαδ' ἰκέσθαι) e, in cambio, chiede la restituzione per riscatto della figlia in nome del rispetto venerando dovuto ad Apollo, dio del quale egli patrocina il culto: ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα.

¹¹⁶ *Od.* IX 197-201: Μάρων, Εὐάνθεος υἱός, / ἱρεὺς Ἀπόλλωνος, ὃς Ἴσμαρον ἀμφιβέβηκει, / οὐνεκά μιν σὺν παιδὶ περισχόμεθ' ἠδὲ γυναικὶ / ἄζόμενοι· ὄκει γὰρ ἐν ἄλσει δενδρήεντι / Φοίβου Ἀπόλλωνος. ὃ δέ μοι πόρεν ἀγλαὰ δῶρα.

¹¹⁷ *Od.* IX 475-79: Κύκλωψ, οὐκ ἄρ' ἔμελλες ἀνάλκιδος ἀνδρὸς ἐταίρους / ἔδμεναι ἐν σπῆϊ γλαφυρῷ κρατερῆφι βίηφι. / καὶ λίην σέ γ' ἔμελλε κηχῆσθαι κακὰ ἔργα, / σκέτλι', ἐπεὶ ξείνους οὐχ ἄζο σῶ ἐνὶ οἴκῳ / ἐσθέμεναι· τῷ σε Ζεὺς τεῖσατο καὶ θεοὶ ἄλλοι.

¹¹⁸ *Od.* XVII 400-1: μήτ' οὖν μητέρ' ἐμὴν ἄζου τό γε μήτε τιν' ἄλλον / δμῶν, οἱ κατὰ δώματ' Ὀδυσσεύς θεῖοιο. Questo rappresenta l'unico caso in cui non vi sia un esplicito riferimento a una dimensione divina o religiosa anche se il rispetto per gli ospiti è sacro e sancito dagli dei, si pensi al culto di Zeus *Xenios*, già attestato nei poemi omerici, cfr. *Il.* III 351ss., *Il.* XIII 624, *Od.* XIV 158, 283.

¹¹⁹ Sulla potenza di Νύξ come divinità, temuta perfino da Zeus, e considerata come probabile origine del cosmo in alcune varianti del mito, cfr. Janko 1994, p. 181.

Nel participio ἄζόμενοι è insita una velata minaccia nei confronti dei condottieri achei, dal momento che un rifiuto dell'offerta recata in cambio di Criseide significherebbe provocare la collera della divinità, non averne temuto il nume e, pertanto, la conseguente ed irreparabile vendetta. Come noto, proprio questo avverrà a causa del fermo rifiuto di Agamennone di accettare il riscatto del sacerdote, il quale, rivolgendo una preghiera ad Apollo, chiederà al dio di vendicarlo e di punire il comportamento irrispettoso degli Achei (*Il.* I 42: τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν). Apollo scaglierà allora sul contingente greco una terribile pestilenza, emblematicamente espressa attraverso l'immagine di morte delle pire dei cadaveri misti di animali e di guerrieri sul campo di battaglia (*Il.* I 52: αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκῶν καίοντο θαμειαί). È significativo notare come in questo passo iliadico, al v. 21 ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα dove compare il verbo, Apollo sia accompagnato proprio dall'epiteto ἐκηβόλος, lo stesso, come si è visto, di cui si serve Sofocle presentando il dio nella prima antistrofe (v. 162: καὶ Φοῖβον ἐκαβόλον αἰτῶ). Infine, il verbo occorre in questo luogo iliadico al participio, come nella parodo della tragedia, un uso che è testimoniato anche in *Od.* IX 200 e in *Hes. Th.* 532.

Nel secondo caso si tratta dell'assalto di Diomede contro Enea, che viene protetto da Apollo, durante l'*aristia* dell'eroe greco (*Il.* V 432-5):

Αἰνεΐα δ' ἐπόρουσε βοῆν ἀγαθὸς Διομήδης,
 γιγνώσκων ὃ οἱ αὐτὸς ὑπείρεχε χεῖρας Ἀπόλλων·
 ἀλλ' ὃ γ' ἄρ' οὐδὲ θεὸν μέγαν ἄζετο, ἴετο δ' αἰεὶ
 Αἰνεΐαν κτεῖναι καὶ ἀπὸ κλυτὰ τεύχεα δῦσαι.

435

Il Tidide, pur consapevole che Enea si trova sotto la tutela del dio, si avventa smanioso di uccidere l'avversario senza paventare la potenza di Apollo (v. 434): οὐδὲ θεὸν μέγαν ἄζετο. Per tre volte Diomede si slancia e per altrettante viene respinto, alla quarta Apollo gli intima, attraverso un urlo fortissimo e minaccioso, di non sfidare un dio, sanzionando la distanza ontologica assoluta che distingue la stirpe degli uomini da quella divina. Diomede allora indietreggia, rifuggendo l'ira del dio (*Il.* V 440-4)¹²⁰:

φράζω Τυδεΐδη καὶ χάζω, μηδὲ θεοῖσιν
 ἴσ' ἔθελε φρονέειν, ἐπεὶ οὐ ποτε φῦλον ὁμοῖον
 ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων.
 Ὡς φάτο, Τυδεΐδης δ' ἀνεχάζετο τυτθὸν ὀπίσσω
 μῆνιν ἀλευάμενος ἐκατηβόλου Ἀπόλλωνος.

440

Anche in questo passo nel verbo ἄζετο è adombrata, oltre che la temerarietà di Diomede, la grave pericolosità che un comportamento irrispettoso degli dei può ingenerare.

In entrambi gli episodi si noterà l'ambivalenza, per certi versi tragica, della figura di Apollo: se da un lato, infatti, nei confronti di Crise e di Enea, egli impersona la divinità protettrice che salvaguarda la vita, dall'altro, rispetto all'esercito acheo e a Diomede, il dio rappresenta una potenza di morte, soltanto minacciata in quest'ultimo caso data la presa di coscienza e la resa dell'eroe di fronte all'onnipotenza del dio.

Anche nella parodo dell'*Edipo Re* il verbo ἄζομαι è riferito ad Apollo, come nei due passi omerici esaminati, e presenta la medesima connotazione di venerando

¹²⁰ Le parole di Apollo, così come il modulo del quadruplice assalto, ricordano la scena in cui il dio arginerà Patroclo che vorrebbe scalare le mura di Troia, anch'egli dimentico dei propri limiti umani (*Il.* XVI 700-11), cfr. Mirto 1997, p. 944.

timore e di velata minaccia nei confronti della temibile potenza del dio¹²¹. L'apostrofe ad Apollo è percorsa da una forte tensione: egli è invocato nella sua dimensione peanica come Παιάν "guaritore" e gli è attribuita la duplice epiclesi sacrale ἱηε Δάλιε. Tuttavia l'ansia e la paura del coro, espresse vividamente dall'espressione immediatamente precedente ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα δείματι πάλλων (v. 153)¹²², sono riassunte nel participio ἀζόμενος, con cui si chiude il periodo, che esprime l'angoscia del coro di fronte al responso appena sopraggiunto da Delfi (vv. 156-7): τί μοι ἢ νέον / ἢ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν ἐξανύσεις χρέος¹²³. La possibilità che il dio esiga l'espiazione di altre sofferenze da parte del popolo di Tebe, nel ricordo doloroso dell'episodio della Sfinge, tormenta l'animo degli anziani tebanici e, per certi versi, offusca l'immagine di un Apollo benevolo a causa del cupo timore che il dio esercita: il sentimento dominante del coro, infatti, è di paura rispetto a quello di venerazione. La scelta sofoclea di servirsi del raro lemma ἄζομαι contribuisce dunque non solo a conferire particolare rilievo all'incertezza del coro ma getta anche una luce ominosa sullo stesso Apollo, invocato sin dal prologo e nel corso della parodo come nume difensore e liberatore dal male¹²⁴.

Come si è visto, il tema dell'ambivalenza della figura di Apollo, dio salvatore e distruttore nello stesso tempo, è già presente in Omero. Inoltre, è significativo che in tre casi gli omerismi impiegati da Sofocle nella parodo in riferimento ad Apollo, gli epiteti ἐκθόλος, ἄναξ e il verbo ἄζομαι, rinviino all'episodio della preghiera di Crise

¹²¹ Con l'esclusione di un frammento dell'*Euripilo* troppo scarno per poterne dedurre precisamente il contesto (*TrGF* IV F 221, 21), il verbo si ritrova in Sofocle solo in un'altra occorrenza, sempre in ambito religioso e *in lyricis*, in *OC* 134 dove indica la mancanza di rispetto di Edipo che è entrato nel bosco di Colono sacro alle Eumenidi, il cui accesso è interdetto, cfr. Guidorizzi 2008, p. 230 *ad loc.*, il quale rinvia al v. 37 della tragedia, dove l'*alsos* è definito χῶρον οὐχ ἀγνὸν πατεῖν. La connotazione sacrale e la connessione con gli dei si ha anche negli usi eschilei, cfr. e.g. *Supp.* 651 (rispetto nei confronti delle Danaidi, supplici di Zeus), *Eum.* 389 (timore per le Eumenidi), e euripidei, cfr. e.g. *Heracl.* 600 (timore per Persefone).

¹²² Anche in questa densa espressione l'uso di πάλλω per esprimere l'agitazione indotta dalla paura è di ascendenza epico-omerica. Se il verbo con valore transitivo presenta il significato di 'agitare, scuotere, brandire' (per esempio le sorti o le lance, cfr. e.g. *Il.* V 495, VI 104, VII 181), con valore intransitivo esso assume l'accezione di 'essere scosso, agitato, palpitare' ed è impiegato in contesti di forte timore e angoscia: in *Il.* XXII 451-3 ἐν δ' ἔμοι ἀντ'ἧ / στήθεσι πάλλεται ἦτορ ἀνὰ στόμα, νέρθε δὲ γούνα / πῆγνυται· ἐγγὺς δὴ τι κακὸν Πριάμοιο τέκεσσιν Andromaca, all'interno delle sue stanze e ancora ignara della morte di Ettore, è presa dal panico all'udire i lamenti che giungono dai bastioni; e si getta quindi di corsa col cuore palpitante verso le mura (v. 461): παλλομένη κραδίην. Si noti come in entrambi i casi il verbo sia accompagnato dalla menzione dell'organo percettivo (πάλλεται ἦτορ, παλλομένη κραδίην), come avviene nella parodo sofoclea (φοβερὰν φρένα δείματι πάλλων), per passi simili in Omero cfr. de Jong 2012 *ad locc.* Rispetto al costrutto con δείμα, invece, la locuzione appare tradizionale, come dimostra la iunctura di *H. Hom. Dem.* 2, 293 δείματι παλλόμεναι (Metanira e le sue sorelle tremano di paura nei confronti di Demetra che si è rivelata irata attraverso un'epifania), oltre che Aesch *Supp.* 566-7 δείματι θυμὸν / πάλλοντ', e *Choe.* 524 δειμάτων πεπαλμένη. Oltre che in questi passi, il valore intransitivo del verbo connesso a un sentimento di timore sembra prediletto da Eschilo e occorre anche in *Supp.* 785 e *Choe.* 410, cfr. de Romilly 1958, pp. 21-4 e Johansen – Whittle 1980, II *ad Supp.* 566-7. Per quanto concerne Sofocle, invece, tale significato di πάλλω si ritrova soltanto in questo luogo particolarmente espressivo ed emozionale della parodo dell'*Edipo Re*.

¹²³ Dawe *ad loc.*, il quale non rileva il valore pregnante del verbo, nota però giustamente come nell'espressione ἀμφὶ σοὶ ἀζόμενος il costrutto preposizionale ἀμφὶ σοὶ sia enfatico: «Sophocles must intend some special nuance by writing the uncommon ἀμφὶ σοὶ where σε without ἀμφὶ would be obvious. So not simply 'in awe of you': the underlying thought must be something like 'in a state of awe and apprehension prompted by you'»; ma la sfumatura angosciosa che lo studioso nota è proprio quanto il verbo, attraverso i suoi ipotesti epici, più ancora della costruzione sintattica, convoglia. Longo *ad loc.* ipotizza anche che il coro eviti «per ragioni apotropiche l'espressione diretta [in accusativo]».

¹²⁴ I diversi commentatori segnalano il valore religioso del verbo, senza evidenziare i precedenti omerici in relazione ad Apollo.

del primo canto dell'*Iliade*. Il poema iliadico inizia infatti parimenti nel segno di Apollo: il dio, adirato a causa dall'oltraggio subito dal suo sacerdote, scatena una terribile pestilenza che colpisce prima gli armenti e poi l'esercito degli Achei. La situazione è la medesima con cui si apre la tragedia sofoclea: la moria affligge la comunità e un eroe tenta di trovare una soluzione attraverso la scienza mantica, Achille nel poema come Edipo nel dramma. Apollo ha inviato un *miasma*: per estinguere la contaminazione l'ira del dio deve essere placata. Gli uomini devono pertanto rivolgersi all'oracolo o a un suo rappresentante (come Calcante nell'*Iliade*) per chiedere in che modo si debba placare la divinità.

Apollo, dunque, presenta la duplice e contraddittoria caratteristica di assommare in sé la qualità di dio guaritore e purificatore, e al tempo stesso di divinità che procura malattia e morte¹²⁵. Appare significativo, inoltre, che proprio nel I canto dell'*Iliade* vi sia la prima testimonianza letteraria del peana, che viene cantato dagli Achei dopo l'avvenuta restituzione di Criseide e l'allestimento di un sacrificio espiatorio per placare definitivamente il nume di Apollo (vv. 472-4): οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο / καλὸν ἀείδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν / μέλποντες ἐκάεργον.

I paralleli tra la parodo e l'apertura dell'*Iliade* sono molteplici tanto da far ritenere che Sofocle avesse presente come ipotesto gli episodi che aprono il poema. A questo proposito una spia lessicale sembra confermare questa ipotesi: nell'*Iliade* (I 61), come nella parodo (v. 28), la peste al suo primo apparire è designata attraverso il raro lemma *λοιμός*, che significativamente costituisce un *hapax* in entrambe le opere¹²⁶.

Bisogna inoltre sottolineare un ulteriore parallelo: se i coreuti nella preghiera della parodo fanno appello alle frecce del dio nello scontro contro il flagello Ares, nell'episodio iliadico, come in generale nella tradizione connessa ad Apollo, sono proprio i dardi del dio lo strumento con cui egli diffonde la peste¹²⁷. I βέλεα dell'arco dorato di Apollo, che i coreuti si augurano si distendano a protezione di Tebe, sono dunque viziati da una sinistra ambivalenza di fondo.

Alla luce di queste considerazioni sembra possibile considerare questa doppiezza tragica del dio come uno dei motivi posti in sottofondo nella stessa parodo sofoclea, che presenta sì Ares come simbolo di morte e ipostasi della pestilenza, ma che connota lo stesso Apollo, il dio guaritore e oracolare, come fonte, quasi inconscia, di terrore. D'altronde sarà proprio a causa del responso di Apollo recato da Creonte nel prologo che Edipo darà inizio a quella serrata investigazione che si concluderà attraverso la *peripeteia* del dramma con la scoperta delle terribili verità destinate a

¹²⁵ Cfr. Burkert 2003, p. 292: «il dio della salute è nel contempo dio della peste». In generale sulla duplice funzione culturale di Apollo nella tradizione religiosa greca arcaica vd. Burkert 2003, pp. 289-97 e Bruit-Zaidman – Schmidt-Pantel 1992, pp. 171-6. Rispetto all'episodio iliadico, inoltre, si noterà l'arbitrarietà della punizione del dio che colpisce senza distinzione tutti gli Achei, i quali non sono però i diretti responsabili, cfr. Lefkowitz 2008, p. 66: «fin dall'inizio (*scil.* del poema) c'è una terribile dimostrazione del potere degli dei e della vulnerabilità dei mortali [...] Apollo uccide molti uomini e animali innocenti, ma non Agamennone, anche se è proprio Agamennone quello che ha insultato il sacerdote di Apollo e causato l'ira del dio». La medesima indifferenza di Apollo si ritrova anche nella situazione della tragedia, in cui il popolo di Tebe subisce una rovina della quale non ha colpa.

¹²⁶ Il sostantivo è voce rara in generale nella poesia arcaica e classica: si ritrova ancora in Hes. *Op.* 243 (*hapax*), e in Aesch. *Pers.* 715, *Supp.* 658; il lemma compare inoltre negli storici, cfr. Hdt. VII 171, Thuc. II, 47, 54.

¹²⁷ Dopo lo scongiuro pronunciato da Crise in *Il.* I 42 τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσιν, nei versi successivi viene minutamente descritta l'azione di Apollo che scaglia i suoi dardi ferali prima contro gli animali e poi sugli uomini (*Il.* I 44-52), cfr. Swift 2010, p. 79.

sconvolgerlo: essere lui stesso non solo l'assassino di Laio, ma l'omicida del padre e lo sposo di sua madre. E quel debito di nuove sofferenze che nella parodo gli anziani coreuti scongiurano Apollo non debba mai esigere da Tebe – quando si domandano turbati ἀμφὶ σοὶ ἀζόμενος· τί μοι... ἐξανύσεις χρέος; – sarà in realtà espiato proprio da Edipo, per volontà dello stesso Apollo, il Lossia, il dio ambiguo¹²⁸.

Come si è cercato di dimostrare attraverso l'analisi complessiva del canto e in particolare della figura di Apollo facendo ricorso alla funzione intertestuale di alcuni lemmi omerici, la parodo è sospesa tra due opposti e contraddittori stati d'animo. Come osserva Vittorio Citti «in questa sospensione, è il senso specifico del tragico sofocleo»¹²⁹.

In questo sentimento di smarrimento andrà letta la fatale insufficienza della conoscenza umana rispetto alla natura sempre ambigua e indecifrabile del reale. A questo proposito risulta determinante la confessione di impotenza espressa dal coro nella stessa parodo, quando dichiara di essere sprovvisto di una "lancia del pensiero" con cui proteggersi (vv. 170-1): οὐδ' ἔνι φροντίδος ἔγχοις / ᾧ τις ἀλέξεται¹³⁰. I coreuti ancora non lo sanno, ma sarà il paradigma dell'assurdo fato di Edipo, ignaro della propria stessa identità, a mostrare di quest'impotenza della ragione umana le più estreme e desolate conseguenze.

Da tale consapevolezza di irrimediabile precarietà nasce la necessità della supplica e dell'affidamento agli dei. Eppure, nello stesso tempo, l'intero arco concettuale che sorregge la parodo ha gettato già dei dubbi sull'effettivo valore della preghiera e sul ruolo della giustizia divina, e l'uomo sembra in ultima istanza abbandonato inerme al proprio destino in balia di potenze la cui volontà permane imperscrutabile: come scrive Dario Del Corno, «ad assicurare l'unità profonda del dramma contribuisce l'impronta dell'enigma, che integralmente lo pervade. Non esiste chi possieda la certezza del proprio futuro»¹³¹.

¹²⁸ Lo proclamerà con disperazione Edipo stesso nel finale della tragedia (vv. 1329-30): Απόλλων τάδ' ἦν, Απόλλων, φίλοι, / ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα. E il ruolo cruciale del dio è alluso già nelle parole ominose di Tiresia al v. 377: ἰκανὸς Απόλλων, ᾧ τάδ' ἐκπρᾶξει μέλει. Con tragico paradosso, alla catastrofe di Edipo corrisponderà la liberazione dalla pestilenza della comunità cittadina rappresentata dal coro, cfr. van Erp Taalman Kip 1976, p. 75, Cavalli 1991, p. 349; sul destino positivo e di sicurezza da precedenti pericoli che sembra in generale attendere il coro e il gruppo più ampio della comunità nelle tragedie sofoclee rispetto alla catastrofe che investe l'eroe tragico, vd. Budelmann 2000, pp. 195-272, in particolare riguardo all'*Edipo Re* pp. 206-31. Rispetto alla figura di Apollo, che significativamente comparirà ancora in tutti i corali della tragedia tranne che nel quarto stasimo (primo stasimo, vv. 170, 197; secondo stasimo, v. 909; terzo stasimo, vv. 1096, 1101) è fondamentale il ruolo che il dio svolge nell'intera parabola drammatica di Edipo in virtù dei responsi che guidano gli snodi nevralgici del dramma. Sul significato da assegnare ad Apollo in generale nella tragedia la letteratura è vastissima, si vedano Lawrence 2008, Kovacs 2009 e soprattutto Cairns 2013a, con ricca bibliografia precedente.

¹²⁹ Citti 2003, p. 60.

¹³⁰ Citti 2003, pp. 48-9 vede adombrato nell'espressione lo scacco futuro di Edipo, eroe della conoscenza: «gli dei debbono essere ἀλεξιμποροί, secondo il Coro, perché non vi è arma della φροντίς umana con cui uno possa difendersi, ᾧ τις ἀλέξεται: già qui si preannuncia chiaramente lo scacco all'eroe culturale della φροντίς», cfr. anche Finglass *ad loc.*: «ἀλέξεται looks back to ἀλεξιμποροί at 163; the gods have been asked to help because no human contrivance can cope... [il verbo] highlights the uselessness of intellectual effort, an idea which contrasts with Oedipus' mental struggle to discover a cure», e vd. anche Knox 1957, p. 126, il quale coglie un rinvio ironico al v. 67 del prologo nel quale Edipo dichiara di aver percorso «molte strade del pensiero» per trovare una soluzione alla pestilenza.

¹³¹ Del Corno 2005, p. 461.

II 2. *Edipo Re*: primo stasimo

Introduzione e analisi del canto

Il primo stasimo della tragedia si compone di una duplice coppia strofica. Il corale è chiaramente distinto in due parti che coincidono con la divisione strofica e metrico-ritmica ed è strettamente connesso alla situazione drammatica che si è delineata nel corso del primo episodio: la prima strofe e la prima antistrofe sono incentrate sulla figura dell'assassino di Laio e sull'oracolo delfico, e rappresentano la risposta del coro al bando di Edipo contro l'omicida pronunciato nella scena iniziale del primo episodio; nella seconda diade strofica i coreuti descrivono invece il proprio stato d'animo alla luce delle accuse gravi e del tutto inaspettate di Tiresia con le quali si chiude il primo episodio, per concludere che Edipo, il loro magnanimo sovrano, non può identificarsi con l'esecutore del delitto che ora contamina il territorio di Tebe¹. Anche il tono appare diverso: nella prima coppia strofica prevalgono tratti descrittivi e icastiche immagini che balenano improvvisi (la roccia petrosa di Delfi, le mani insanguinate dell'omicida, la corsa precipitosa del reo paragonato a un toro, la parola 'luminosa' dell'oracolo); nella seconda, invece, predominano tonalità più introspettive e dolenti, e i coreuti esprimono con ansia il proprio sgomento suscitato dalle fosche rivelazioni di Tiresia².

Nella prima strofe il coro si domanda chi sia la persona che l'oracolo delfico ha indicato come l'autore di un gesto gravissimo come quello dell'omicidio del sovrano Laio, che viene definito, attraverso una potente immagine poetica condensata nel poliptoto e nell'allitterazione, ἄρρητ' ἄρρητων "indicibile tra le cose indicibili" (v. 465)³. Chiunque sia stato, prosegue il coro, dovrà darsi alla fuga poiché Apollo, accompagnato dalle Chere "tremende e infallibili" (vv. 471-2: δεινὰ δ' ἄμ' ἔπονται / Κῆρες ἀναπλάκητοι), gli sta già dando la caccia, destinata al successo. La menzione finale delle dee implacabili chiude ad anello nel segno del divino la prima strofe del canto, riconnettendosi a quella iniziale della rupe profetica di Delfi (vv. 463-4: ἄθεσπέπει- / α Δελφίς... πέτρα).

La prima antistrofe si richiama nell'*incipit* all'apertura della strofe precedente, sia per il tono magniloquente, che attraverso l'immagine sinestetica d'apertura incentrata ancora sul santuario delfico (vv. 473-5): la voce dell'oracolo di Apollo scaturisce luminosa (ἔλαμψε γὰρ... ἀρτίως φανεῖσα) dalle nevi del Parnaso (τοῦ

¹ Sul canto in generale vd. Kranz 1933, pp. 122, 201, 215, Perrotta 1935, pp. 237-9, Knox 1957, pp. 85-6, 111-2, 170-1, Vellacott 1967, pp. 112-3, McDevitt 1969, pp. 83-87, van Erp Taalman Kip 1976, pp. 76-8, Burton 1980, pp. 148-52, Segal 1981, pp. 219, 224, 237-8, Albini 1984-5, p. 110, Segal 1995, p. 186, Calame 1999, p. 135, Budelmann 2000, pp. 219-20, Rutherford 2012, pp. 134-5, 153-4, 284, Cairns 2013a, pp. 127, 130.

² Cfr. Burton 1980, p. 152: «the contrast in mood between the two halves of this ode is intensely dramatic». Per un simile cambio di tonalità emotiva in un corale di Sofocle cfr. il primo stasimo dell'*Elettra* e il primo stasimo delle *Trachinie*: in entrambi l'epodo è tematicamente scisso dalla precedente coppia strofica.

³ Nel grado superlativo dell'espressione si cela però ironicamente anche un'allusione alle enigmatiche denunce di Tiresia sui crimini ben più gravi di cui l'assassino di Laio, e cioè Edipo stesso (come il pubblico sa), si sarebbe macchiato oltre l'uccisione del sovrano precedente, cfr. Vellacott 1967, p. 113: «this last phrase may be meant to refer merely to the killing of Laius; but its superlative intensity suggests an involuntary revelation that what they are thinking of is the last words of Tiresias, which were of parricide and incest». Sull'ironia di questi versi vd. anche Burton 1980, p. 150: «such deeds are too horrible to be named, too horrible perhaps for the chorus' comprehension. There is a terrible irony in this, as the Theban elders allow their imagination to envisage the outcast's fate without knowing what the audience know, that this outcast is their king».

νιφόντος... Παρνασοῦ). Segue ancora la figura dell'omicida, questa volta paragonato a un toro che fugge attraverso macchie seluose e rocce solitarie per scampare ai vaticini emanati dall'oracolo situato al centro della terra (vv. 480-1: τὰ μεσόμφαλα γὰς ἀπονοσφίζων / μαντεῖα). La chiusa dell'antistrofe riguarda proprio i responsi oracolari che volano intorno all'assassino perseguitandolo e sono definiti ἀεὶ / ζῶντα “sempre viventi” (vv. 181-2). L'espressione indica l'eternità e la saldezza del divino e si riconnette all'“implacabilità” delle Chere, apparse parimenti in *explicit* della stanza precedente; vi è inoltre metaforicamente implicita anche l'onnipotenza di Apollo, nei cui confronti l'uomo dall'esistenza caduca, qui rappresentato dalla figura dell'omicida, è destinato inevitabilmente a soccombere. Rispetto alla parodo, in cui le divinità erano invocate ma un loro effettivo intervento era ancora atteso e il tono dominante risultava sospeso tra il conforto della speranza e una angosciosa aspettazione, nel primo stasimo la certezza che Apollo svelerà l'identità del reo è salda e garantita dal fatto che lo stesso Edipo ha agito secondo la volontà del dio – dichiarando solennemente di farsi suo ‘alleato’, e del morto (vv. 244-5: ἐγὼ μὲν οὖν τοιόσδε τῷ τε δαίμονι / τῷ τ' ἀνδρὶ τῷ θανόντι σύμμαχος πέλω) – e ha proclamato il bando inappellabile contro l'omicida. Con la conseguenza ironica agli occhi del pubblico che il sovrano, schierandosi a paladino del dio come sollecito esecutore della volontà di Apollo, ha inconsapevolmente pronunciato un editto e una condanna che ricadono contro se stesso.

La seconda strofe si apre con l'immagine dei coreuti turbati e in preda all'ansia in seguito alle sconvolgenti accuse lanciate da Tiresia contro Edipo. Tutta la strofe e l'antistrofe successiva appaiono come una risposta emotiva del coro al finale del secondo episodio, durante il quale ha avuto luogo il confronto tra Edipo e il cieco indovino (vv. 316-462)⁴. L'*incipit* della stanza è dominato dall'inquietudine e dallo spavento (v. 484: δεινά με νῦν, δεινὰ ταρασσει), cui fa seguito uno stato di conturbante attesa (v. 486: πέτομαι δ' ἐλπίσιν): d'altronde, si chiede il coro, una contesa tra la casata di Laio e il figlio di Polibo quando mai avrebbe avuto luogo? I coreuti non ne hanno mai avuto riscontro e non c'è ragione per cui Edipo avrebbe dovuto uccidere Laio, per cui, in mancanza di prove certe, non hanno il coraggio di andare contro la fama di Edipo di sovrano giusto e fedele “ben nota al popolo”, immagine sulla quale si chiude la strofe (vv. 494-5): τὰν ἐπίδαμον / φάτιν... Οἰδιπόδα.

La seconda antistrofe è dominata nuovamente, come la prima strofe e antistrofe, da una riflessione sulla potenza degli dei. Questa volta, oltre che Apollo, è menzionato direttamente anche Zeus⁵, nominato significativamente per primo (vv. 498-9): ἀλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὃ τ' Ἀπόλλων / ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν / εἰδότες. Il coro sancisce un netto distinguo tra la conoscenza divina e quella umana, compresa quella mantica: la prima è autentica e assoluta, la seconda relativa e fallibile. Un altro uomo, infatti, potrebbe legittimamente contraddire le tesi di Tiresia (vv. 502-3: σοφία δ' ἄν σοφίαν / παραμείψειεν ἀνήρ). Per questo motivo gli anziani coreuti scelgono di schierarsi dalla parte del loro sovrano e sempre sulla figura di Edipo – come nella strofe precedente – si incentra la chiusa dell'ultima stanza del corale: il re, dimostratosi

⁴ Burton parla significativamente di vero e proprio «dilemma» (*ibid.* pp. 148, 152) che assale i coreuti: essi sono infatti sospesi tra la consapevolezza che Tiresia ha sempre profetato la verità e l'impossibilità, però, questa volta di credere alle sue rivelazioni riguardo Edipo, per il quale nutrono una stima e una fiducia incondizionata. Cfr. anche Finglass 2018, pp. 318-9: «the chorus desperately attempt to reconcile their admiration for Oedipus with their reverence for Tiresias... their anxiety results from their attempt simultaneously to maintain their belief both in divine prophecy and in Oedipus' innocence».

⁵ A Zeus il coro allude già nella prima strofe al v. 470, dove Apollo è presentato attraverso la perifrasi ὁ Διὸς γενέτας.

alla prova dei fatti salvatore (v. 510: ἠδύπολις) di Tebe debellando la Sfinge, la terribile “vergine alata”, non potrà mai incorrere nell’accusa di un crimine da parte del coro (v. 511: οὐποτ’ ὀφλήσει κακίαν)⁶.

Da un punto di vista metrico il corale è alquanto composito: la prima coppia strofica presenta all’inizio *metra* giambo-coriambici, seguiti da *cola* eolici (telesillei e reiziani), intramezzati da una coppia di dimetri anapestici (vv. 469-79 ~ 470-80). La seconda sizigia si compone invece di due tetrametri coriambici iniziali cui segue una lunga sequenza di *cola* ionici⁷.

L’alternarsi di ritmi differenti rispecchia il variare della materia del canto: i metri eolici e soprattutto la coppia di dimetri anapestici nella prima coppia strofica riflettono ritmicamente l’inseguimento di Apollo, armato dei fulmini infuocati del padre Zeus (vv. 469-70: ἔνοπλος γὰρ ἐπ’ αὐτὸν ἐπενθρόσκει / πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας), e la fuga allucinata del toro-assassino (vv. 479-80: μέλεος μελέω ποδὶ χηρέων, / τὰ μεσόμοφαλα γᾶς ἀπονοσφίζων); la lunga sequenza di ionici della seconda coppia strofica e i prolungati tetrametri coriambici iniziali (v. 484ss.: δεινά με νῦν, δεινὰ ταρασσει / σοφὸς οἰωνοθέτας), esprimono invece l’angoscia che ha invaso l’animo dei coreuti⁸.

⁶ Cfr. Winnington-Ingram 1980, pp. 184-5: «their loyalty to Oedipus, firmly based on gratitude, there remained unshaken (483-511): they had rather doubt the skill of the prophet than the wisdom of Oedipus, at least until clear evidence was shown».

⁷ Per un’analisi metrica vd. Pohlsander 1964, pp. 95-9, Giannachi 2009, pp. 59-69 e la nota metrica di Finglass 2018, pp. 320-1.

⁸ Sulla stretta rispondenza fra metro e contenuto cfr. la nota introduttiva al canto di Kamerbeek *ad loc.* Inoltre, è molto probabile che anche la musica rispecchiasse il trapasso dall’ottimismo iniziale all’apprensione che domina la seconda metà dello stasimo, cfr. Finglass 2018, p. 318: «the shift of metre encourages us to guess that the music too became more foreboding».

Prospetto degli omerismi del primo stasimo dell'*Edipo Re*

τίς ὄντιν' ἄ <u>θεσπιέπει-</u>	στρ. α
<u>α</u> Δελφίς ἦδε πέτρα	
ἄρρητ' ἄρρητων τελέσαν-	465
τα φοινίαισι χερσίν;	
ὄρα νιν <u>ἀελλάδων</u>	
<u>ἵππων σθεναρώτερον</u>	
<u>φυγᾶ πόδα νομᾶν.</u>	
ἔνοπλος γὰρ ἐπ' αὐτὸν <u>ἐπενθρώσκει</u>	
πυρὶ καὶ <u>στεροπαῖς</u> ὁ Διὸς γενέτας,	470
δειναὶ δ' ἅμ' ἔπονται	
Κῆρες ἀναπλάκητοι.	
ἔλαμψε γὰρ τοῦ <u>νιφόεν-</u>	ἀντ. α
<u>τος</u> ἀρτίως φανεῖσα	
φήμα Παρνασοῦ τὸν ἄδη-	475
λον ἄνδρα πάντ' ἰχνεύειν.	
φοιτᾶ γὰρ ὑπ' ἀγρίαν	
ῦλαν ἀνά τ' ἄντρα καὶ	
πετραῖος ὁ ταῦρος,	
μέλεος μελέῳ ποδὶ χηρεύων,	
τὰ μεσόμφαλα γᾶς ἀπονοσφίζων	480
μαντεῖα· τὰ δ' αἰ	
ζῶντα περιποτᾶται.	
δεινά με νῦν, δεινὰ ταρασσει	στρ. β
σοφὸς οἰωνοθέτας,	
οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ',	485
ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ.	
πέτομαι δ' ἐλπίσιν οὔτ' ἐν-	
θάδ' ὀρῶν οὔτ' <u>ὀπίσω.</u>	
τί γὰρ ἢ Λαβδακίδαις	
ἢ τῷ Πολύβου νεῖ-	490
κος ἔκειτ' οὔτε πάροιθέν	
ποτ' ἔγωγ' οὔτε τανῦν πως	
ἔμαθον, πρὸς ὅτου δὴ	
βασάνῳ <—υυ—>	
ἐπὶ τὰν ἐπίδαμον	495
φάτιν εἴμ' Οἰδιπόδα Λαβδακίδαις	
ἐπικούρος ἀδήλων θανάτων.	
ἀλλ' ὁ μὲν οὔν Ζεὺς ὁ τ' Ἀπόλλων	ἀντ. β
ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν	
εἰδότες· ἀνδρῶν δ' ὅτι μάντις	
πλέον ἢ ἴγὼ φέρεται,	500
κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής·	
σοφία δ' ἂν σοφίαν	
παραμείγειεν ἀνήρ.	
ἀλλ' οὔποτ' ἔγωγ' ἄν,	

πρὶν ἴδοιμ' ὀρθὸν ἔπος, μεμ- φομένων ἄν καταφαίην. φανερὰ γὰρ ἐπ' αὐτῷ πτερόεσσ' ἦλθε κόρα ποτέ, καὶ σοφὸς ὤφθη	505
βασάνω θ' ἠδύπολις· τῷ δ' ἀπ' ἐμᾶς φρενὸς οὔποτ' ὀφλήσει κακίαν	510

Legenda:

-voci in grassetto: omerismi a livello lessicale.

-voci in grassetto e sottolineate: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-voci sottolineate: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

1. La luce del divino: infallibilità degli oracoli, potenza e onniscienza degli dei

vv. 463-4: ἄ θεσπιέπει- / α Δελφίς... πέτρα

L'espressione θεσπιέπεια... πέτρα, riferita a Delfi nell'*incipit* del canto, presenta il valore di 'roccia profetica, dalla parola divina', come registrano gli *scholia recentiora* all'*Edipo Re* che riconnettono il lemma al verbo θεσπίζω 'vaticino'⁹. Il lemma θεσπιέπεια costituisce un *hapax legomenon* attestato solo in questo passo sofocleo all'interno del *corpus* letterario greco: si noti come l'epiteto acquisti particolare enfasi grazie all'ampio iperbato ἄ θεσπιέπεια Δελφίς ἦδε πέτρα¹⁰. L'aggettivo composto rappresenta probabilmente un conio del poeta ed è formato dal primo membro θεσπι- che possiede il valore di 'profetico, oracolare, divino' e dal secondo membro -έπεια, suffisso femminile chiaramente derivato dal sostantivo ἔπος. Esso è costruito sul modello di analoghi aggettivi composti propri della lingua dell'*epos* quali e.g. ἠδυεπής e ἀρτιεπής¹¹.

Dal punto di vista metrico il lemma è adattato in un contesto giambocoriambico, in particolare occupa la misura di un intero coriambico più un *longum*, venendo dunque a sovrapporsi ritmicamente a un adonio. Inoltre è inserito in posizione clausolare nel verso. A questo proposito andrà rilevato come nell'*epos* sia ἠδυεπής che ἀρτιεπής siano testimoniati al plurale in un sistema formulare tradizionale che vede impiegati gli aggettivi in *explicit* di esametro, come dimostrano gli usi in clausola degli attributi ἠδυέπειαι e ἀρτιέπειαι riferiti alle Muse in Esiodo (*Th.* 29, 964; fr. 1, 1 M.-W.).

Rispetto ai modelli degli aggettivi epico-omerici, si è visto come proprio l'attributo ἠδυεπής occorra nell'apertura della parodo (vv. 151-3) ὦ Διὸς ἠδυεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου / Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας / Θήβας. Entrambi i canti si aprono sull'immagine della voce dell'oracolo delfico e la relazione tra gli esordi dei due corali è stilisticamente ancora più stretta in virtù dell'impiego di epicismi in entrambi: sia

⁹ Cfr. *schol. Plan. ad v.* 463 (p. 128, 2-4 Longo) ἄ θεσπιέπεια: ἡ μαντική, ἡ μαντείας λέγουσα, ἡ λέγουσα τὰ θεῖα ἔπη· ἀπὸ τοῦ θεσπίζω καὶ τοῦ ἔπος.

¹⁰ Un composto simile, attestato soltanto in tragedia, è θεσπιωδός, cfr. e.g. Soph. *TrGF* IV F 456 τὰς θεσπιωδοῦς ἱερέας Δωδωνίδας, epiteto delle sacerdotesse dell'oracolo di Dodona, e Eur. *Med.* 668 ὀμφαλὸν γῆς θεσπιωδόν, dove è riferito al santuario delfico; cfr. anche Aech. *Ag.* 1134, con Medda 2017 *ad loc.*

¹¹ Il modello dei composti epico-omerici è già evidenziato da Ellendt e poi rilevato dalla maggior parte dei commentatori. Ellendt si stupiva a ragione di come la singolare voce sofoclea epicheggiante non venga mai menzionata in alcuna opera grammaticale o lessicografica antica: «mirum quod neque lexicographorum ullus memoravit vocem rarissimam, neque grammatici, quod sciam, de analogia notarint. Sed ἀρτιέπειαι ἠδυέπειαι epicis dicta» (Ellendt 1872, s.v. θεσπιεπής). L'aggettivo ἠδυεπής, come si è già visto a proposito della parodo della tragedia, è attestato come *hapax* in Omero nel primo canto dell'*Iliade* in riferimento a Nestore (*Il.* I 248), e si ritrova poi in Esiodo dove è sempre riferito alle Muse all'interno di un distico formulare (*Th.* 964-5, fr. 1, 1-2 M.-W.). Per quanto riguarda l'aggettivo ἀρτιεπής, 'abile a parlare', anch'esso è attestato come *hapax* in Omero ed è riferito da Ettore ad Achille con intento canzonatorio ("bel parlatore") dopo che questi ha mancato con la lancia il Priamide, avendo prima minacciato di colpirlo a morte (*Il.* XXII 281: ἀλλά τίς ἀρτιεπής καὶ ἐπικλοπὸς ἔπλεο μύθων), cfr. Richardson 1993 e de Jong 2012 *ad loc.*; ricorre poi una volta anche in Esiodo, nuovamente come epiteto delle Muse (*Th.* 29: κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιέπειαι). Altri composti epico-omerici fondati sul medesimo secondo membro sono ἀφαρμαρτοεπής (*Il.* III 215), ἀμαρτοεπής (*Il.* XIII 824), ἀμετροεπής (*Il.* II 212), ἀπτοεπής (*Il.* VIII 209): si tratta sempre di voci poetiche rare, *hapax* in Omero.

l'epiteto ἀδυεπές che il conio sofocleo θεσπιέπεια nobilitano l'*incipit* ed evidenziano il carattere divino del responso oracolare¹².

L'attributo θεσπιέπεια è inoltre connesso a un'ampia famiglia di vocaboli omerici, quasi tutti aggettivi composti, a cui appartengono i lemmi θεσπέσιος, θέσπις, θέσφατος, θέσκελος e θεσπιδαής¹³. Ad essi dedichiamo qui un breve *excursus* per comprendere ulteriormente il significato della voce sofoclea. L'aggettivo θεσπέσιος si può ricostruire come derivante dalla forma *θεσ-σπετος, il cui secondo membro è composto sulla radice *σπ- 'dire' (cfr. ἐνέπω, ἄσπετος), e presenta, dunque, il significato originario di 'enunciato, ispirato da un dio'¹⁴. Tale valore risulta già in parte oscuratosi in Omero, dove il lemma assume per lo più il significato generico di 'divino' e, metaforicamente, quello di 'straordinario'¹⁵, ma è ancora ben testimoniato nella forma avverbiale θεσπεσίη 'per volere divino' (*Il.* II 367) e nelle espressioni ἀοιδὴν / θεσπεσίην, riferita al canto 'ispirato da un dio, divino' di cui il mitico cantore Tamiri fu privato dalle Muse, punito per la sua arroganza (*Il.* II 595ss.), e Σειρήνων / θεσπεσιάων, dove l'aggettivo connota la voce di origine divina delle Sirene (*Od.* XII 158).

L'aggettivo θέσπις 'ispirato da un dio' occorre in Omero soltanto nell'*Odissea*, tre volte: due nel nesso formulare in clausola θέσπιν ἀοιδὴν, in cui connota il canto di origine divina dell'aedo (I 328, VIII 498), e una come attributo del cantore stesso, nell'espressione metricamente equivalente θέσπιν ἀοιδόν (XVII 385). La formula θέσπιν ἀοιδὴν ricorre in seguito anche in *H. Hom. Merc.*, 4, 442, mentre nell'*Inno omerico ad Afrodite* l'aggettivo è riferito al turbine "divino / straordinario" attraverso il quale viene rapito Ganimede sotto gli occhi smarriti di Troo, da interpretare probabilmente come metafora dello stesso Zeus (*H. Hom. Ven.* 5, 208: θέσπις ἄελλα)¹⁶. In Esiodo il lemma si ritrova come *hapax* nel proemio della *Teogonia*, riferito al canto che le Muse hanno ispirato al poeta concedendogli la facoltà di conoscere gli avvenimenti passati e futuri (vv. 31-2): ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν / θέσπιν, ἴνα κλείομι τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα.

Per quanto concerne l'aggettivo θέσφατος, esso presenta in Omero impieghi significativi ai fini della presente trattazione. Il lemma è attestato tre volte nell'espressione θέσφατόν ἐστι "è decretato, stabilito dagli dei" (*Il.* VIII 477, *Od.* IV 561, X 473)¹⁷ e presenta il valore analogo di 'piani, decreti divini' anche nel nesso θεῶν ἐκ θέσφατα ἤδη (*Il.* V 64)¹⁸. Occorre poi, sempre come neutro sostantivato, tre volte con il significato di 'profezie' (*Od.* XI 151, 297, XII 155), e due, infine, con

¹² Nella parodo la voce dell'oracolo è definita infatti anche ἄμβροτε Φάμα (v. 159). I due canti sono strettamente collegati anche dal modulo interrogativo della domanda iniziale rivolta all'oracolo di Apollo che inaugura entrambi, cfr. Finglass 2018, p. 317: «As in the parodos, the chorus begin with a τίς-question about the oracle. There they had asked what it was (151–8); now they wonder who it is about».

¹³ Tutti i termini sono probabilmente costruiti sulla radice *θεσ- 'dio', che è alla base del sostantivo θεός, cfr. *GEW* e *DELG*, s.v. θεός.

¹⁴ Vd. *GEW* e *DELG*, s.v. θεσπέσιος.

¹⁵ Con il valore di 'divino' l'aggettivo occorre e.g. come epiteto del suolo dell'Olimpo (*Il.* I 591) e della caverna delle Naiadi (*Od.* XIII 363), mentre con il significato di 'straordinario, spaventoso' qualifica una vasta gamma di fenomeni naturali quali la neve (*Il.* XV 669), la nebbia (*Od.* VII 42) e la tempesta (*Od.* IX 68). Il significato originario, in particolare nella valenza di 'profetico, oracolare < enunciato dal dio' si ritrova in seguito ancora in Eschilo (*Ag.* 1154) e in Pindaro (*P.* XII 13, I. VI 44).

¹⁶ Cfr. il comm. *ad loc.* di Càssola 1975, Faulkner 2008, pp. 266-7, e Olson 2012, p. 239.

¹⁷ La medesima espressione si ritrova in *H. Hom. Merc.* 4, 534.

¹⁸ Significato che si ritrova anche in *H. Hom. Merc.* 4, 472, 540 e in Hes. fr. 193, 8 M.-W.

quello di ‘responsi oracolari’ nel verso formulare ὦ πόποι, ἧ μάλα δὴ με παλαίφατα θέσφαθ’ ἰκάνει (*Od.* IX 507, XIII 172)¹⁹.

Per quanto riguarda l’aggettivo θέσκελος, anch’esso, come θεσπέσιος, viene generalmente interpretato come ‘straordinario, prodigioso’: in Omero risulta attestato soltanto tre volte nel nesso formulare θέσκελα ἔργα (*Il.* III 130, *Od.* XI 374, 610) con l’eccezione di *Il.* XXIII 107, in cui è utilizzato con valore avverbiale. La medesima espressione formulare si ritrova tre volte anche in Esiodo (fr. 195, 34; 204, 96 M.-W., *Sc.* 34)²⁰.

L’epiteto θεσπιδαῆς, infine, è attestato esclusivamente in Omero, dove ricorre sempre come attributo del fuoco nel nesso formulare in clausola θεσπιδαῆς πῦρ²¹. L’aggettivo viene tradizionalmente interpretato come ‘acceso da un dio’, o più genericamente sempre con il valore esteso di ‘divino, prodigioso’²².

Sulla scorta dei lemmi omerici testé passati in rassegna, in particolare degli impieghi degli aggettivi θέσφατος con il valore sostantivato di ‘decreti, profezie, oracoli divini’, θέσπις in riferimento all’ispirazione divina del canto dell’aedo, e θεσπέσιος in espressioni quali θεσπεσίη, “per valore divino” (*Il.* II 367), risulta evidente come l’aggettivo composto, nonché probabile conio sofocleo, θεσπιέπεια non solo sia modellato sul piano formale sulle voci epico-omeriche ἠδυεπής e ἀρτιεπής, come già messo in luce dalla critica, ma recuperi la particolare valenza semantica di un’intera famiglia di lemmi omerici che connotano la sfera oracolare e la stretta relazione della mantica con il divino.

In questo senso è significativo che proprio il lemma omerico θέσφατα, come si vedrà meglio a proposito della trattazione degli omerismi del secondo stasimo, occorra due volte nella tragedia per indicare l’antico oracolo di Laio che aveva vaticinato al sovrano di Tebe la morte per mano del figlio (vv. 907, 1175). Mentre il responso ricevuto da Edipo a Delfi in merito al parricidio e all’incesto è definito θεσπίσματα al v. 971, con un termine corradicale di θεσπιέπεια, derivato dal verbo θεσπίζω, voce eminentemente tragica e tecnica per esprimere responsi oracolari e profezie²³.

L’attributo θεσπιέπεια si inserisce dunque in un discorso portato avanti nella tragedia, a partire dalla parodo, relativo alla sfera oracolare nel segno di un riuso consapevole e ricercato di espressioni omeriche ed omerizzanti inerenti la dimensione mantica e divina. Per quanto concerne in particolare il primo stasimo, il prezioso conio epicizzante conferisce all’immagine della roccia delfica, su cui si apre il canto, oltre che un tono sublime e un particolare nitore espressivo, tutta una serie di richiami intertestuali che contribuiscono a focalizzare fin dall’*incipit* il tema centrale della prima metà del canto: il responso dell’oracolo pitico sull’assassinio di Laio e la certezza della punizione del reo garantita da Apollo. La dimensione divina del

¹⁹ Solo una volta l’aggettivo è impiegato con funzione attributiva, come epiteto della caligine (*Od.* VII 143: θέσφατος ἀήρ); in questo caso il lemma presenta dunque il significato più generico di ‘divino, prodigioso’, che, come si è visto, è uno dei valori estesi dell’aggettivo θεσπέσιος: Hainsworth 2007, p. 241 richiama a ragione all’espressione ἀγλὸν / θεσπεσίην, attestata sempre del VII canto dell’*Odisea* (v. 42); più suggestiva l’ipotesi avanzata da Chantraine, il quale rileva come nel verso potrebbe leggersi anche ἀθέσφατος ἀήρ “nebbia immensa, abbondante”, cfr. *DELG*, s.v. θέσφατος.

²⁰ Il composto θέσκελος risulta etimologicamente più opaco: generalmente il secondo membro -κελος viene riconnesso a κέλλω quindi ‘prodotto da un dio’, ma già gli antichi consideravano il lemma come sinonimo di θέσφατος, o con il valore di ‘straordinario, prodigioso’, cfr. *schol. ad Il.* III 130b (p. 381, 89 Erbse) θέσκελα: θεοεϊκελα θέσκελα, ὡς θεόφατα θέσφατα, e *schol. D ad Il.* III 130 (p. 159 van Thiel) θέσκελα: θεῖα, θαυμαστά.

²¹ L’epiteto è attestato otto volte nei poemi omerici (7x *Il.*, 1x *Od.*), e non si ritrova altrove nella letteratura poetica greca, se non in un frammento dei *Parodica Anonyma* (fr. 8a, 15 Brandt).

²² Etimologicamente l’aggettivo sembra riconnettersi al verbo δαίω, cfr. *DELG*, s.v. θεσπέσιος.

²³ Il verbo, non testimoniato nell’*epos*, è attestato con grande frequenza nei tre tragici maggiori.

vaticinio sanzionata dall'epiteto incipitario corrisponde, infatti, attraverso una costruzione anulare che cinge la prima coppia strofica, alla caratterizzazione sempiterna dei μαντεῖα che sono ἀεὶ / ζῶντα nel finale dell'antistrofe (vv. 481-2).

Se l'aggettivo ἠδυεπής nella parodo esprimeva la speranza del coro e la connotazione salvifica e positiva dell'oracolo delfico, l'attributo θεσπιέπεια ne sottolinea dunque la potenza e l'infallibilità, nella convinzione che la pestilenza che affligge Tebe sarà debellata poiché la 'voce profetica' del dio ha indicato la soluzione: espellere l'omicida di Laio che contamina la città²⁴.

v. 469-70: ἐπενθρώσκει / στεροπαῖς

Il sostantivo στεροπή, così come ἀστεροπή (forma equivalente con vocale protetica²⁵), è lemma poetico attestato a partire da Omero. Esso presenta nei poemi una duplice valenza semantica: occorre infatti con il valore di 'lampo, folgore' oppure con quello metaforico di 'bagliore, scintillio'. Nel primo caso, indica sempre il fulmine di Zeus nella locuzione στεροπή πατρὸς Διός²⁶, l'arma micidiale del Cronide insieme al tuono; nel secondo, si riferisce metaforicamente al bagliore provocato dal bronzo delle armi e si ritrova attestato unicamente nell'emistichio formulare χαλκοῦ τε στεροπῆς²⁷. Per quanto concerne la forma protetica ἀστεροπή, essa è attestata in Omero solo tre volte e si riferisce sempre al fulmine di Zeus²⁸.

Dopo Omero, entrambi i vocaboli sono testimoniati, per quanto concerne la poesia arcaica e classica, quasi sempre riferiti alla folgore di Zeus, o, più raramente,

²⁴ Cfr. Finglass 2018, p. 318: «prophecy is no longer a threat, but the means of tracking down a fugitive criminal». La veridicità incorruttibile della parola divina espressa dall'epiteto θεσπιέπεια si contrappone inoltre alle accuse mosse contro Edipo, alle quali il coro nel finale dello stasimo dichiara che non potrà credere fin tanto che non saranno comprovate da un ὀρθὸν ἔπος (v. 505). Mentre lo stesso Edipo, che con sollecitazione e ossequio nei confronti del responso delfico ha pronunciato il bando contro l'omicida di Laio, viene definito dal coro come ἠδύπολις (v. 510) per aver in passato già salvato una volta la città dalla Sfinge, con richiamo alla connotazione salvifica della voce apollinea ἀδυεπές della parodo. Infine, è significativo che un terzo composto sulla medesima base lessicale -έπεια, si ritrovi in Sofocle ancora nell'*Edipo Re*, a proposito del saluto particolarmente 'garbato, gentile' che il nunzio corinzio rivolge a Giocasta prima di recare il proprio messaggio (vv. 932-3): τῆς εὐεπείας οὐνεκ'. ἀλλὰ φράζ' ὄτου / χρήζων ἀφιξαι χῶτι σημήναι θέλων. Nel sostantivo εὐέπεια – anche in questo caso *hapax* in poesia e forse conio sofocleo – evidenziato dalla posizione incipitaria, benché questa volta *in trimetris*, e dal peso di lemma composto proprio della tradizione poetica alta, *in primis* epica, è ironicamente alluso l'effetto tutt'altro che 'buono, positivo' che le informazioni su Polibo e Merope causeranno ad Edipo: l'antitesi è tanto più sottolineata attraverso l'impiego di un lemma che si richiama alle voci ἠδυεπής e θεσπιέπεια riferite all'oracolo delfico, con la conseguenza di ingenerare una forte aspettazione e connotazione ben augurante assimilando l'annuncio del messaggero a un responso divino (si notino anche i verbi tecnici χρήζων e σημήναι), destinato tuttavia a rivelarsi tragicamente traumatico.

²⁵ Cfr. Lejeune 1982, § 215 n° 2.

²⁶ *Il.* X 154 e XI 66. In entrambi i casi si tratta di una similitudine riferita all'armatura, rispettivamente di Diomede e di Ettore, il cui splendore è paragonato a quello del fulmine di Zeus.

²⁷ L'espressione rappresenta di fatto un'endiadi, cfr. *Il.* XI 83 e *Od.* IV 72, XIV 268, XVII 437. In *Il.* XIX 363 si ritrova la variante χαλκοῦ ὑπὸ στεροπῆς. Sui due valori del lemma vd. *Lfgre*, s.v. ἀστεροπή B 1a, 1b e 2 (H. W. Nordheider).

²⁸ *Il.* XI 184, XII 242, e XIV 386. In quest'ultimo luogo non è esplicitato che si tratti del fulmine di Zeus, ma il contesto dell'episodio che vede Poseidone armato con armi splendenti "pari al fulmine" è alquanto simile agli altri passi in cui sia ἀστεροπή che στεροπή si riferiscono alla folgore di Zeus paragonata allo splendore delle armi e, pertanto, è possibile immaginare che il riferimento a Zeus sia sottinteso.

col valore neutro di ‘lampo, fulmine’. In Esiodo²⁹ e in Pindaro³⁰, così come in Eschilo³¹ e in Euripide³², essi si riferiscono sempre al fulmine del Cronide; mentre nell’*Inno omerico a Demetra*³³ e in Ibico³⁴ assumono il valore di ‘lampo’. Si noterà come nella poesia successiva a Omero sia stato privilegiato il primo significato del lemma rispetto a quello metaforico di ‘bagliore, scintillio’ che in Omero, si è visto, è sempre riferito alle armi di bronzo (χαλκοῦ τε στεροπῆς). Non a caso l’*epos* conosce anche il sostantivo ἀστεροπητής, “fulminatore”, attestato esclusivamente come epiteto di Zeus, quasi sempre nel nesso formulare in clausola Ὀλύμπιος ἀστεροπητής³⁵.

Ora si esamineranno le occorrenze sofoclee. In Sofocle è attestato soltanto il termine στεροπή: a parte il passo del primo stasimo dell’*Edipo Re* oggetto d’esame, si tratta di un luogo dell’*Aiace* e di uno delle *Trachinie*. Significativamente il lemma di registro alto è testimoniato sempre in sezioni *in lyricis*.

Per quanto concerne l’*Aiace*, il termine si ritrova nel primo episodio, all’interno di un sistema anapestico del primo *kommós*. Esso presenta il valore di ‘lampo’ ed è impiegato in una metafora tanto concisa quanto semanticamente densa, con la quale Tecmessa paragona la fine della follia di Aiace al placarsi del vento dopo una bufera³⁶ (vv. 257-9):

οὐκέτι· λαμπρᾶς γὰρ ἄτερ στεροπᾶς
ἄξας ὄξυς νότος ὡς λήγει,
καὶ νῦν φρόνιμος νέον ἄλγος ἔχει³⁷.

L’immagine è quella del vento che prima di essere cessato ha soffiato furiosamente in una tempesta nella quale si sono susseguiti una serie di lampi luminosi che corrispondono, fuor di metafora, alla sequenza di azioni dissennate che Aiace ha compiuto in preda alla follia. Si noterà come nel passo dell’*Aiace* il lemma sia

²⁹ Anche in Esiodo la forma στεροπή è maggiormente attestata (*Th.* 286, 505, 699, 707, 845) rispetto ad ἀστεροπή (*Th.* 691, *Sc.* 322).

³⁰ *P.* IV 198 e VI 24, *I.* VIII 37 e *N.* IX 19.

³¹ *Supp.* 34 e *PV.* 1084.

³² In Euripide si tratta dell’*hapax* ὄ στεροπᾶ Διός (*Hec.* 68).

³³ *H. Hom. Dem.* 2, 280: ad ἀστεροπή, “lampo”, è paragonato il fulgore emanato da Demetra nel momento in cui la dea si manifesta con le sue autentiche sembianze a Metanira, diffondendo nella casa della sua ospite un fascio di luce abbagliante e, a un tempo, un amabile profumo (v. 270ss.)

³⁴ *PMGF* fr. 5, 8: nel celebre frammento di Ibico στεροπά definisce metaforicamente l’impetuoso infuriare di Borea, cui viene paragonato l’assalto invincibile di Eros, su cui vd. il comm. *ad loc.* di Wilkinson 2013, p. 228: «vivid words emphasizing the force of wind, which is so strong that it has a sensation of burning, and which is accompanied by the lightning [...] The idea of fire and burning is especially appropriate to love».

³⁵ Cfr. *e.g.* *Hom. Il.* I 580, 609, XII 275; *Hes. Th.* 390. Il lemma è estremamente raro nella poesia d’età arcaico-classica e significativamente si ritrova soltanto in *Soph. Phil.* 1198 (*hapax*), dove indica antonomasticamente proprio Zeus in un passo ricco di risonanze epico-omeriche, cfr. il comm. *ad loc.* di Pucci 2003 e Schein 2013.

³⁶ Il riferimento metaforico alla tempesta rispetto alla follia dell’eroe era già stato espresso al v. 207: κεῖται χειμῶνι νοσήσας.

³⁷ Il passo, a causa della concentrazione semantica e delle molteplici costruzioni sintattiche possibili, è stato variamente inteso. Come rileva anche S. Mazzoldi *ad loc.*, la soluzione migliore sembra essere quella di Jebb (accettata da Lloyd-Jones – Wilson 1990b, p. 16) che unisce il sintagma λαμπρᾶς ἄτερ στεροπᾶς al verbo λήγει e il participio ἄξας al predicativo ὄξυς: lett. “egli, dopo essersi scatenato violento come il vento del sud, senza bagliore di lampi si placa”. Per una trattazione esaustiva dei problemi testuali vd. il comm. *ad loc.* di Finglass, il quale adotta la congettura ὑπό di Pahlke in luogo di ἄτερ interpretando «like the south wind, after it rises swiftly with bright lightning, he grows calm»; e inoltre, per il rapporto tra i lampi e la follia, rimanda all’espressione dell’*Iliou Persis* ὄμματά τ’ ἀστράπτοντα (fr. 4, 8 Bernabé = fr. 1, 8 Davies = fr. 2, 8 West), riferita agli occhi di Aiace.

impiegato al singolare, secondo l'uso tradizionale omerico, e inserito in un contesto metrico anapestico.

Nelle *Trachinie* il sostantivo è attestato nella maestosa invocazione iniziale al Sole nella prima strofe della parodo (v. 99): ὦ λαμπρᾶ στεροπᾶ φλεγέθων. Qui la scelta da parte di Sofocle di utilizzare il termine risulta più espressiva. A livello semantico, infatti, esso non presenta il valore consueto di 'folgore (di Zeus)' ma neppure quello generico di 'fulmine, lampo' dal momento che è riferito alla luce sfolgorante dell'astro. Sembrerebbe che Sofocle recuperi consapevolmente il secondo significato con cui στεροπή è attestato unicamente in Omero, quello di 'bagliore, scintillio', riferito sempre allo splendore delle armi di bronzo, ma lo applichi alla luce splendente del sole. Come si vedrà a proposito della trattazione specifica della parodo delle *Trachinie*, cui si rinvia, l'intera espressione ὦ λαμπρᾶ στεροπᾶ φλεγέθων presenta nel suo complesso un timbro omerizzante, sia nell'uso dell'attributo λαμπρός che del verbo φλεγέθω, mentre rispetto a στεροπή il fatto che il lemma in Omero si riferisca anche al baluginare delle armi non è privo di valore rispetto al contesto in cui si colloca l'invocazione a Helios nella parodo della tragedia.

Per quanto concerne la strofe iniziale del primo stasimo dell'*Edipo Re*, στεροπή presenta invece il valore tradizionale del lemma nell'*epos* e indica i 'fulmini di Zeus'. Apollo, armato di essi e del fuoco, si scaglia contro l'autore dei delitti ἄρρητ' ἄρρητων "indicibili tra gli indicibili", l'uccisore di Laio che l'oracolo di Delfi ha intimato di espellere da Tebe, e il destino di scacco per l'omicida sarà ineluttabile (vv. 469-72):

ἔνοπλος γὰρ ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρόσκει
πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας,
δεινὰ δ' ἅμ' ἔπονται
Κῆρες ἀναπλάκητοι.

470

L'impiego da parte di Apollo delle armi tradizionali del padre Zeus sottolinea lo stretto legame tra le due divinità, in particolare questa coalizione militare riflette l'unione nella sfera oracolare che vede Apollo προφήτης del padre³⁸. Non a caso Apollo viene infatti definito attraverso la perifrasi ὁ Διὸς γενέτας "stirpe di Zeus", e con struttura anulare entrambe le divinità sono menzionate nel finale del canto allorché l'onniscienza divina è contrapposta all'arbitrarietà del sapere umano (vv. 498-99): ἄλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὄ τ' Ἀπόλλων / ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν / εἰδότες.

Dal punto di vista metrico l'aggettivo, come già nel passo dell'*Aiace*, si trova inserito nella coppia di dimetri anapestici ἔνοπλος γὰρ ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρόσκει / πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας, in un contesto metrico in cui si possono riproporre sequenze dattiliche, e che quindi si presta ad ospitare materiale epico.

Andrà però rilevato come nell'*epos* sia στεροπή che ἄστεροπή occorrono sempre al singolare, mentre Sofocle con *variatio* rispetto a tale impiego tradizionale si serve del lemma al plurale. Se si tiene conto di come entrambe le voci implicino a livello di *langue* poetica uno stretto legame con Zeus, forse si potrà pensare che la perifrasi ὁ Διὸς γενέτας sia anche in parte dovuta proprio all'accostamento con

³⁸ Si ricordi come già nella parodo le due divinità fossero associate nella preghiera di soccorso alle divinità protettrici di Tebe intonata dai coreuti, si veda in particolare la prima strofe in cui l'invocazione alla parola dell'oracolo delfico, definita ὦ Διὸς ἄδυεπὲς φάτι (v. 152), si interseca al peana per Apollo: ἴητε Δάλιε Παιάν (v. 155). Sul ruolo di Zeus in generale nella trama dell'*Edipo Re* vd. Segal 1996, sul passo del primo stasimo in particolare pp. 21-2. Sulla connessione tradizionale di Apollo quale divinità oracolare interprete del padre Zeus, cfr. *H. Hom. Merc.* 4, 471-2 καὶ τιμᾶς σὲ δὲ φασι δαήμεναι ἐκ Διὸς ὀμφῆς / μαντείας θ' Ἐκάργε Διὸς πάρα, θέσφατα πάντα, Aesch. *Eum.* 19 Διὸς προφήτης δ' ἐστὶ Λοξίας πατρός.

στεροπαῖς che precede: si pensi soprattutto alla *iunctura* formulare omerica citata στεροπή πατρός Διός. Bisognerà però anche ricordare come già nella parodo il coro invocasse Zeus ad annientare Ares con la propria folgore, attraverso la formulazione (v. 202) ὦ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ σῶ φθίσσον κεραυνῶ, come si è visto, parimenti epicheggiante. Vi è dunque un parallelo tra i due corali, che si regge proprio sull'elemento del fulmine del Cronide, in entrambi i casi designato attraverso un lemma poetico di stampo epico specializzato nel designare l'arma folgorante di Zeus, στεροπή e κεραυνός: alla battaglia ingaggiata per stroncare Ares/peste si sostituisce ora, dopo le rivelazioni dell'oracolo, la caccia volta ad estirpare il miasma, l'omicidio di Laio, dalla terra tebana, ma l'esito auspicato rimane lo stesso, la salvezza della città, sotto il segno della protezione degli dei, in particolare di Apollo e del padre Zeus.

Si è visto come il termine στεροπή in Omero, laddove non designi la folgore di Zeus, si riferisce alla lucentezza delle armi di bronzo degli eroi, nel nesso formulare χαλκοῦ τε στεροπῆς. Il lemma convoglia dunque nell'epica anche una connotazione bellica, ed è significativo in questo senso che il quadro descritto del coro dell'inseguimento (ἐπενθρόσκει) di Apollo "armato di fuoco e folgori" (ἔνοπλος... πυρὶ καὶ στεροπαῖς) contro l'assassino di Laio sia assimilabile a una scena di battaglia. Attraverso l'uso dell'omerico στεροπή Sofocle sembra dunque sapientemente tenere insieme e sfruttare, da un lato, il riferimento pregnante a Zeus, dall'altro, il riverbero che il lemma poetico tradizionalmente possiede in relazione a scenari bellici. Inoltre, il bagliore del bronzo delle armi evocato dal sostantivo si inserisce in una serie di riferimenti all'immaginario della luce che, come si vedrà nel prosieguo della trattazione, connotano nello stasimo la dimensione oracolare e divina.

Rispetto alla connotazione bellica della scena, si dovrà infine rilevare come la scelta del verbo ἐπενθρόσκω sia anch'essa riconducibile a dei precedenti epici. Il duplice preverbio appare di per sé particolarmente espressivo, così come la reduplicazione di ἐπ- è enfatica nell'espressione ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρόσκει, a indicare vividamente l'inseguimento di Apollo nei confronti del reo. Nell'*epos*, in particolare in Omero, e soprattutto nell'*Iliade*, sono attestati diversi composti di θρόσκω, impiegati sovente nel contesto della mischia della battaglia: in *Il.* XV 623 (ἐνθρόσκω) Ettore assalta i Greci mettendoli in fuga e la foga dell'eroe è paragonata a un'onda che sommerge una nave; in Hes. *Sc.* 438 (ἐπιθρόσκω) un macigno che precipita da una rupe è paragonato ad Ares che si avventa su Eracle per vendicare Cicno³⁹; in *Il.* XII 462 εἰσθρόσκω indica l'irruzione di Ettore dentro il muro eretto dagli Achei che provoca la fuga dei Greci verso le navi, e in *Il.* XXI 18 l'assalto di Achille che fa strage dei Troiani nelle acque dello Scamandro; in *Il.* XIII 140 ἀναθρόσκω è riferito a un masso che rotola dall'alto di una montagna paragonato allo slancio di Ettore alla testa dei Troiani contro le navi. Vi sono poi molteplici sinonimi del verbo, parimenti in forme composte con il prefisso ἐπί, che esprimono scene di assalto, di fuga e di inseguimento nell'epica, quali ἐπορούω, che presenta quasi sempre il valore tecnico di slanciarsi contro il nemico (e.g. *Il.* V 436, XVI 784, XX 445, *Sc.* 452), ἐπαΐσσω (e.g. *Il.* V 235, XXIII 64, con la menzione dell'arma nel nesso δουρὶ δ' ἐπαΐσσω attestato in *Il.* X 369, XI 361), ἐφάλλομαι (e.g. *Il.* VII 260, XII 404, *Il.* XI 421). Quest'ultimo verbo compare nella *Teogonia* di Esiodo in una scena in cui si tratta proprio di Zeus, che si slancia balzando dall'Olimpo per avventarsi contro Tifeo, armato del tuono e della folgore fiammeggiante (vv. 854-5): βροντῆν τε στεροπῆν τε καὶ αἰθαλόεντα

³⁹ In *Il.* V 772 ἐπιθρόσκω si riferisce ai cavalli del cocchio di Era che percorrono volando la distanza dal cielo alla terra: come si vedrà più avanti a proposito dell'immagine della fuga dell'omicida di Laio, sia i cavalli che il dato della velocità svolgono in essa un ruolo primario.

κεραυνόν, / πλῆξεν ἀπ’ Οὐλύμποιο ἐπάλμενος. Si noterà come nel passo compaia proprio il termine στεροπή nel suo significato tradizionale di arma del Cronide⁴⁰.

Anche la scelta del lemma ἐπενθρώσκω sembra dunque rifarsi a una serie di modelli epico-omerici connotanti contesti bellici. Questo immaginario contribuisce ad intensificare la dimensione della fuga dell’omicida e dell’inseguimento ad opera di Apollo e delle Chere, in armonia con la descrizione dei versi immediatamente precedenti (vv. 466-8: ὄρα νιν ἀελλάδων / ἴππων σθεναρότερον / φυγᾶ πόδα νομῶν), nei quali, come si vedrà, sono presenti riprese epico-omeriche ancora più evidenti e significative.

vv. 473-5: τοῦ νιφόεντος... Παρνασοῦ

L’aggettivo νιφόμενος ‘innevato, ricoperto di neve’ è lemma aulico caratteristico della lingua dell’*epos* a partire da Omero. Nelle cinque attestazioni omeriche, l’attributo è impiegato sempre in riferimento a delle montagne: epiteto dell’Olimpo e del monte Tmolos (*Il.* XVIII 616: Οὐλύμπου νιφόεντος; *Il.* XX 385: Τμώλω ὑπο νιφόμεντι), delle catene montuose della Tracia e di Creta (*Il.* XIV 227: Θρηκῶν ὄρεα νιφόεντα; *Od.* XIX 338: Κρήτης ὄρεα νιφόεντα) e, infine, di un monte innevato cui viene paragonato Ettore che si slancia impetuosamente in mezzo ai compagni (*Il.* XIII 753-4: Ἦ ῥα, καὶ ὀρμήθη ὄρει νιφόμεντι εἰκῶς / κεκλήγων, διὰ δὲ Τρώων πέτετ’ ἠδ’ ἐπικούρων).

Dopo Omero, per quanto concerne la poesia epica d’età arcaico-classica, il lemma è attestato raramente e ricorre sempre come attributo di montagne, secondo l’*usus* omerico. Il riferimento al monte Olimpo e in particolare il medesimo nesso formulare in clausola νιφόεντος Ὀλύμπου (con l’inversione fra epiteto e sostantivo) occorre in tutte le attestazioni dell’aggettivo nella *Teogonia* esiodea⁴¹. Negli *Heracleia* di Paniassi (fr. 2, 1 Bernabé) e in *H. Hom. Ap.* 3, 282 l’epiteto νιφόμενος è invece riferito al monte Parnaso nel nesso Παρνη(σ)ὸν νιφόεντα⁴².

La poesia lirica conosce soltanto tre attestazioni dell’aggettivo. Pindaro nella *Pitica* I se ne serve ancora in riferimento a un monte, secondo la tradizione epica precedente, come epiteto dell’Etna (v. 20: νιφόμενος Αἴτνα); mentre non è possibile sapere a che cosa l’attributo fosse riferito nel frustolo costituito da Pind. fr. *dub.* 334a, 8 S.-M. Alceo, invece, discostandosi per la prima volta dal tradizionale impiego in relazione a un monte, adotta l’aggettivo come attributo del cielo con valore evidentemente metaforico e coloristico nel fr. 355, 1 V.: γαίας καὶ νιφόεντος ὠράνω μέσοι.

Per quanto concerne la poesia tragica, con l’eccezione di un frammento di Ione di Chio⁴³, è il solo Sofocle a impiegare il raro aggettivo di stampo epico nell’*incipit* della prima antistrophe del primo stasimo dell’*Edipo Re* (vv. 473-6):

⁴⁰ West *ad loc.*, sottolineando come nel passo della *Teogonia* Zeus sia ritratto in modo singolarmente energetico, cita il parallelo dello stasimo dell’*Edipo Re*.

⁴¹ *Th.* 42, 62, 118, 794, 953, e cfr. anche *H. Hom. Herc.* 13, 7.

⁴² Nel più tardo *Inno omerico a Pan*, invece, l’epiteto indica genericamente le vette nevose che il dio ha avuto in sorte come personale dominio (*H. Hom. Pan* 19, 6): ὅς πάντα λόφον νιφόεντα λέλογχε. L’*inno* è databile tra V e IV sec. a.C., ma sono state avanzate anche ipotesi di datazione più tarda, cfr. Càssola 1975, p. 364, Thomas 2011, pp. 169-72.

⁴³ *TrGF* I 19 F 46, 1 νιφόμενος Ἐλένη, dove l’epiteto designa con valore espressivo la carnagione candida di Elena, distanziandosi come Alceo dall’impiego tradizionale del lemma. In Aristoph. *Nub.* 273 l’aggettivo designa le rocce nevose del promontorio montuoso del Mimante.

ἔλαμψε γὰρ τοῦ νιφόμεν-
τος ἀρτίως φανεῖσα
φήμα Παρνασοῦ τὸν ἄδη-
λον ἄνδρα πάντ' ἰχνεύειν.

475

L'epiteto, *hapax* nel poeta, si iscrive nell'impiego epico tradizionale del lemma in riferimento ai monti, ed è riferito, come già in Paniassi e in *H. Hom. Ap.*, al Parnaso.

Si noterà, a livello stilistico, come la voluta sintattica isoli l'attributo νιφόμεντος attraverso l'ampio iperbato νιφόμεντος... Παρνασοῦ ponendolo in netto risalto nel verso incipitario dell'antistrofe. La *iunctura* epica nome-epiteto Παρνη(σ)σὸν νιφόμεντα, oltre che essere adattata in contesto metrico coriambico, risulta dunque spezzata e dissimulata nell'elaborata immagine sofoclea. In particolare l'accostamento al verbo ἔλαμψε contribuisce a generare un'immagine poetica alquanto vivida incentrata sulla luminosità della neve che si fonde con il balenante rivelarsi della voce profetica del dio, grazie all'efficace sinestesia ἔλαμψε... φήμα⁴⁴, potenziata dal participio ἀρτίως φανεῖσα: al subitaneo brillio della luce e della neve corrisponde metaforicamente il disvelarsi della parola dell'oracolo divino⁴⁵.

La scelta del raro *epithetum ornans* epicheggiante di matrice omerica νιφόμεντος costituisce senz'altro un preziosismo di stile e contribuisce a nobilitare il tessuto verbale del corale. L'immagine del biancore della neve e della luce dell'oracolo ha però anche un importante significato figurato, nella misura in cui si contrappone alla figura dell'assassino, le cui "mani insanguinate" (v. 466: φοινίαισι χερσίν) erano apparse nella strofe: nei versi immediatamente successivi, egli appare infatti agli occhi dei coreuti ancora ignoto, "oscuro" (vv. 475-6): τὸν ἄδηλον ἄνδρα. In queste opposizioni coloristiche è infatti anche ravvisabile un riferimento metaforico al tema della conoscenza, centrale nel dramma: Edipo, come il coro, è ancora avvolto dalle tenebre dell'ignoranza e non sa – né può lontanamente credere alle accuse di Tiresia che avverte come false e provocatorie – di essere davvero lui l'assassino di Laio⁴⁶. Più in generale, infine, la lucentezza che avvolge il Parnaso e Delfi è emblema dell'onniscienza divina, contrapposta alla precarietà del sapere umano.

In conclusione, si può notare come il tema della luce sia centrale anche nel primo stasimo della tragedia, e sia parimenti veicolato anche attraverso l'uso di lemmi epico-omerici dal valore pregnante. Come si è visto, esso domina l'immaginario della parodo nello scontro tra il fuoco mortifero di Ares/peste e le armi lucenti degli dei invocati dal coro, in particolare il fulmine di Zeus e le fiaccole ardenti di Artemide e Dioniso. In questo canto la luce è nuovamente espressione del divino, sia nell'immagine del fuoco e dei fulmini di Zeus recati da Apollo, che simboleggiano la potenza e l'infallibilità degli dei, che nella descrizione del candore innervato delle vette del Parnaso, emblema di una verità e di una sapienza perfette e intatte, come i coreuti stessi proclamano esplicitamente nell'*incipit* dell'ultima antistrofe, definendo Zeus e Apollo i soli "sapienti, a conoscenza delle vicende dei mortali" (vv. 498-9: ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν / εἰδότες). Il centro unificante di queste varie dimensioni e metafore della luce è rappresentato dall'oracolo delfico, che si staglia nell'immagine dell'ardua rupe profetica che apre lo stasimo, e costituisce il motore dell'azione dell'intero dramma e

⁴⁴ La sinestesia rievoca l'immagine sinestetica del peana nella parodo παιῶν δὲ λάμπει (v. 186); su entrambe le espressioni vd. Segal 1977, pp. 89-91, al cui saggio si rinvia per altri casi di sinestesia in Sofocle.

⁴⁵ Si noti anche l'allitterazione dei φ in νιφόμεντος, φανεῖσα, φήμα, che lega anche a livello sonoro le immagini della neve, della luce e della voce oracolare.

⁴⁶ Cfr. Segal 1977, pp. 90-1.

degli eventi che ne costituiscono la premessa, fino alla sconcertante rivelazione finale dove convergeranno – implacabilmente come le Chere fatali cantate dal coro – gli antichi responsi di Laio e di Edipo, e il nuovo vaticinio sull’omicida del re con cui si inaugura la tragedia.

2. La ‘fuga impossibile’ dell’omicida di Laio e lo scacco di Edipo

Nella prima strofe, dopo la domanda rivolta alla rupe di Delfi su chi sia l’omicida, il coro descrive vividamente il reo che si lancia in una fuga precipitosa (vv. 467-8):

ὄρα νιν ἀελλάδων
ἵππων σθENAΡώτερον
φυγᾶ πόδα νομάων.

Il verbo νομάω, iterativo-intensivo di νέμω, impiegato da Sofocle per esprimere lo scatto della corsa dell’assassino, rappresenta una voce epica attestata in Omero con due valori semantici principali: il primo, originario, di ‘distribuire’, detto del vino e delle coppe durante scene conviviali⁴⁷; il secondo, traslato, di ‘maneggiare con perizia, agitare, vibrare’, riferito per lo più alle armi⁴⁸. Da questo secondo significato il lemma sviluppa due ulteriori impieghi, quello di ‘muovere una parte del corpo’, e quello metaforico di ‘volgere (accorti) pensieri nella mente’⁴⁹. Quando è impiegato in relazione alla mobilità corporea, il verbo, con valore incoativo, è sempre riferito alle ginocchia e/o ai piedi di un eroe nella formula, esclusivamente iliadica (4x), λαιψηρὰ πόδας καὶ γούνατ’ ἐνώμα (λαιψηρὰ δὲ γούνατ’ ἐνώμα)⁵⁰.

Nella poesia arcaico-classica successiva tale significato del verbo νομάω è estremamente raro. Esso si ritrova nella lirica solo in Bacchilide, in riferimento all’aquila di Zeus, che vibrandosi “muove la chioma” ai soffi di Zefiro (*Ep.* V 26-9 M.: αἰετὸς εὐρυάνακτος ἄγγελος / Ζηνὸς... νο- / μάϊ δ’ ἐν ἀτρύτῳ χέει / λεπτότριχα σὺν Ζεφύρον / πνοιαῖσιν ἔθειραν)⁵¹; ed è attestato una volta in Parmenide, che utilizza il verbo in riferimento all’occhio, all’udito e alla lingua, in un contesto in cui l’impiego dei sensi è screditato rispetto all’uso dell’intelletto (fr. 28 B 7, 4-5 D.-K.: νομᾶν ἄσκοπον ὄμμα καὶ ἠχῆεσαν ἀκουήν / καὶ γλῶσσαν, κρῖναι δὲ λόγῳ πολύδηριν ἔλεγχον “a mettere in opera occhio accecato, orecchio rombante, / lingua, razionalmente invece valuta”, trad. G. Cerri)⁵².

Per quanto concerne la tragedia, invece, si possono citare un passo delle *Coefore* di Eschilo in cui il verbo è riferito al sopracciglio (v. 285: λαμπρὸν ἐν σκότῳ ᾧ

⁴⁷ Cfr. *Il.* I 471, *Od.* III 340.

⁴⁸ Cfr. *Il.* V 594, VII 238.

⁴⁹ Gli impieghi del verbo con questo valore sono esclusivamente odissiaci, cfr. e.g. *Od.* XVIII 216, XX 257, e vd. *Lfgre*, s.v. νομάω 1b (W. Beck).

⁵⁰ L’emistichio formulare nella sua forma più ampia si trova in *Il.* XV 269, XXII 24, nella versione più breve in *Il.* X 358, XXII 144.

⁵¹ Un esempio di tale uso in un componimento lirico ricorre anche nel più tardo inno a Pan di Epidauro, nel quale il verbo è riferito a Pan che muove il proprio corpo “composto di tutte le nature”: παμφυῆς νομῶν δέμας (*PMG* fr. 936, 9), su cui vd. Furley – Bremer 2001 II, p. 196, i quali scorgono nell’espressione anche un probabile *pun* tra l’aggettivo e il nome di Pan, e Wagman 2000, p. 128, il quale rileva come la perifrasi di δέμας sia parimenti uno stilema epico e tragico.

⁵² Cfr. Cerri 1999, p. 217 e Coxon 2009, pp. 310-1.

νωμῶντ' ὄφρυν) e due luoghi sofoclei⁵³. Oltre all'espressione πόδα νωμῶν del primo stasimo dell'*Edipo Re* qui presa in esame, il verbo compare nel celebre frammento riferito alla potenza incontrastata di Afrodite (*TrGF* IV F 941, 9-11)⁵⁴ εἰσέρχεται μὲν ἰχθύων πλωτῶ γένει, / ἔνεστι δ' ἐν χέρσου τετρασκελεῖ γονῆ, / νωμῶ δ' ἐν οἰωνοῖσι τοῦκείνης πτερὸν: la dea dispiega la propria *vis* seduttrice su tutte le specie del creato, da quella marina a quella terrestre e “insinua la sua ala” anche nella stirpe degli uccelli (νωμῶ δ' ἐν οἰωνοῖσι τοῦκείνης πτερὸν).

Per quanto riguarda l'espressione della parodo dell'*Edipo Re* φυγᾶ πόδα νωμῶν, si noterà come Sofocle impieghi il verbo in riferimento al piede e alla corsa, esattamente come avviene in Omero nell'emistichio formulare λαιψηρὰ πόδας καὶ γούνατ' ἐνώμα (λαιψηρὰ δὲ γούνατ' ἐνώμα). Il sintagma è condensato da Sofocle nel nesso πόδα νωμῶν, e la dimensione della velocità della corsa, veicolata in Omero dall'aggettivo λαιψηρά, si ritrova nel riferimento alla fuga precipitosa (φυγᾶ), evidenziata dal paragone al verso precedente con il galoppare dei cavalli (ἀελλᾶδων ἵππων) Dal punto di vista metrico, invece, il sintagma è riadattato all'interno di un *colon* reiziano.

Rispetto al contesto in cui l'espressione è inserita nel canto, andrà preliminarmente notato come l'intera scena della fuga convulsa dell'omicida di Laio e del suo tentativo di eludere gli oracoli “sempre viventi” (vv. 481-2: ἀεὶ / ζῶντα) sia tragicamente ironica dal momento che in realtà, come il pubblico sa, è proprio l'assassino di Laio, Edipo, ad aver stretto un'alleanza con Apollo nella caccia accanita contro il colpevole⁵⁵.

L'emistichio formulare λαιψηρὰ πόδας καὶ γούνατ' ἐνώμα (λαιψηρὰ δὲ γούνατ' ἐνώμα)⁵⁶ è impiegato in Omero quattro volte nell'*Iliade*, di cui due in riferimento alla fuga di un guerriero sotto l'assalto del nemico. Si tratta di due episodi celebri: la fuga angosciata e precipitosa di Dolone inseguito da Odisseo e Diomede, e quella trepida e allucinata di Ettore di fronte allo spettro invincibile di Achille.

Nel canto X⁵⁷, allorché Dolone si propone ad Ettore per attuare una sortita notturna esplorativa nell'accampamento acheo, l'eroe è presentato inizialmente dal poeta come di aspetto non avvenente ma veloce (v. 316: ὄς δὴ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός, ἄλλα ποδώκης), una caratteristica che suona ironica rispetto al fato che lo attende, e

⁵³ A cui andrà aggiunto un frammento attribuito al *Tereo* sofocleo, in cui occorre il composto ἀμφινωμάω (*TrGF* IV F 581, 8 στικτὴ νιν αὐθις ἀμφινωμήσει πτέρυξ), riferito all'ala screziata che trasporta in volo Tereo trasformato in uccello, cfr. Pattoni 2003, p. 242. Il verbo con tale significato non occorre mai, invece, in Euripide, mentre è testimoniato spesso nei tragici nelle altre accezioni proprie del lemma nell'*epos*, in particolare in quella di ‘vibrare’ un'arma, cfr. Aesch. *Pers.* 321, *Choe.* 163; Eur. *Phoe.* 1385.

⁵⁴ Per uno studio complessivo del frammento si veda Pattoni 2003, cfr. anche Coe 2011. Al v. 11 νωμῶ δ' ἐν οἰωνοῖσι τοῦκείνης πτερὸν Pattoni 2003, p. 245, a causa delle difficoltà inerenti alla costruzione sintattica di νωμάω che di norma, sul modello omerico, regge sempre un accusativo, propone suggestivamente di emendare τοῦκείνης in τοῦκείνων, facendo quindi della dea il soggetto: è lei che “muove, governa” l'ala degli uccelli, come impulso interiore al movimento vitale.

⁵⁵ Cfr. McDevitt 1969, p. 83.

⁵⁶ Le ginocchia, oltre ad essere spesso collegate con la velocità e la corsa, costituiscono in Omero anche sede della forza fisica e della vitalità che si esplica nel movimento, cfr. e.g. *Il.* IV 314 ὄς τοι γούναθ' ἔποιτο, βίη δὲ τοι ἔμπεδος εἶη, XVII 569 ἐν δὲ βίην ὄμοιοι καὶ ἐν γούνεσσιν ἔθηκε, e vd. *Lfgre*, s.v. γόνυ B 2b e 3 (R. Führer). In generale sulla corsa in Omero vd. Purves 2019, pp. 67-91.

⁵⁷ Sulla *Dolonia* vd. Dué – Ebbott 2010, West 2011, pp. 233-5, Di Benedetto 1994, pp. 402-5, e in particolare la monografia di Danek 1988; sebbene considerata da molti studiosi un'annessione posteriore al poema, benché inseritavi con perfetta coerenza da un poeta che conosceva bene l'*Iliade*, la rapsodia era sicuramente nota al pubblico ateniese perché faceva già parte del poema quale veniva recitato alle Panatenee, cfr. West 2011, p. 214 che data la *Dolonia* tra la fine del VII e l'inizio del VI secolo a.C.

prelude all'inseguimento in cui cadrà preda dei due eroi Achei⁵⁸. La scena dell'inseguimento si estende per più decine di versi (vv. 340-76), ed è costellata da una serie di riferimenti alla velocità della fuga e della corsa. Odisseo, appena nota Dolone che si aggira da solo, dice a Diomede di farlo passare, in modo da saltargli addosso con facilità e rapida mossa a sorpresa (vv. 345-6: ἔπειτα δέ κ' αὐτὸν ἐπαΐζαντες ἔλοιμεν / καρπαλίμως). Dopo un breve momento di esitazione, non appena Dolone si rende conto che sono due nemici che lo stanno inseguendo, scappa: è qui che nell'episodio occorre l'emistichio formulare, a sancire l'inizio della fuga precipitosa dell'eroe (vv. 358-9: γνῶ ρ' ἄνδρας δηΐτους, λαιψηρὰ δὲ γούνατ' ἐνώμα / φευγέμεναι· τοὶ δ' αἴψα διώκειν ὀρμήθησαν). L'inseguimento è poi descritto vividamente attraverso una similitudine tra due cani da caccia che braccano una preda (vv. 360-1: ὡς δ' ὅτε καρχαρόδοντε δῦω κύνε εἰδότε θήρης / ἢ κεμάδ' ἠὲ λαγῶν ἐπέιγετον ἐμμενὲς αἰεὶ), e l'accentuazione della furia del tallonamento (v. 363-4: ὡς τὸν Τυδεΐδης ἠδ' ὁ πολίπορθος Ὀδυσσεύς... διώκετον ἐμμενὲς αἰεὶ). Diomede incalza quindi Dolone da vicino balzandogli addosso a tiro di lancia e minacciando di colpirlo (v. 369: δουρὶ δ' ἐπαΐσσων προσέφη κρατερὸς Διομήδης)⁵⁹. La scena termina con Dolone atterrito e verde per la paura, e i due inseguitori che lo raggiungono ansanti (v. 376: χλωρὸς ὑπαὶ δαίους· τῶ δ' ἀσθμαίνοντε κινήτην). L'eroe, dopo aver rivelato informazioni rispetto ai piani e allo schieramento dei Troiani e degli alleati, credendo con tale collaborazione di salvarsi la vita, viene quindi freddamente ucciso da Diomede. Grazie alle informazioni ottenute da Dolone, in particolare riguardo agli splendidi cavalli di Reso, Odisseo e Diomede compiono la seconda impresa della loro sortita notturna penetrando nell'accampamento tracio, facendo strage dei guerrieri addormentati, e riportando come premio, insieme alle spoglie di Dolone, proprio i cavalli di Reso alle navi achee. E su di essi, che galoppando velocissimi si involano nella corsa, i due eroi Achei rientrano alla base (v. 514: τοὶ δ' ἐπέτοντο θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν).

Nel XXII canto, Ettore rimasto da solo davanti alle porte di Troia, l'unico tra i Troiani che si sono rifugiati dentro le mura, dapprima non dà ascolto alle suppliche dei genitori di rientrare al riparo della rocca, e attraverso un drammatico e celebre monologo interiore si risolve ad attendere Achille per affrontarlo; ma non appena scorge l'eroe avvicinarsi viene colto da un improvviso terrore e scappa (vv. 136-7: Ἔκτορα δ', ὡς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος· οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη / αὐθι μένειν, ὀπίσω δὲ πύλας λίπε, βῆ δὲ φοβηθεῖς). Anche in questo caso la narrazione della fuga occupa diverse decine di versi, interrotta da una breve scena sull'Olimpo (vv. 136-67, 188-208)⁶⁰.

⁵⁸ Il fatto che ποδώκης, al singolare, nei suoi impieghi formulari sia pressoché esclusivamente limitato ad Achille (cfr. Hainsworth 1993, p. 186), dei cui cavalli immortali Dolone spera di entrare in possesso, intensifica ulteriormente il valore antifrastico dell'epiteto. Sui tratti antieroi e ironici nella caratterizzazione di Dolone cfr. Mirto 1997, pp. 1075-6.

⁵⁹ Si noti come in questo verso l'espressione δουρὶ δ' ἐπαΐσσων ricordi, sia nel valore del verbo che nella menzione della lancia brandita da Diomede, la scena già analizzata della prima strofe dello stasimo in cui Apollo balza contro l'omicida armato di fuoco e folgori ai vv. 269-70 ἔνοπλος γὰρ ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρόσκει / πυρὶ καὶ στεροπαῖς.

⁶⁰ Cfr. de Jong 2012, p. 94: «the effect of an almost interminable pursuit is heightened by numerous devices that slow down the narration: four similes, a uniquely elaborate description of scenery, and an Olympic scene. Thus the speed of narration slows down where the action is at its fastest, which is always a sign of importance and emotional intensity in Homer». L'episodio doveva essere assai celebre come dimostrano Plat. *Ion* 535b, dove Socrate menziona la scena come particolarmente emozionante, e Aristot. *Poet.* 1460a11-17. Il motivo della fuga di fronte ad Achille, eroe dotato di straordinaria velocità per eccellenza, si ritrova anche nell'episodio della fuga di Enea dall'Ida fino a Lirnesso rievocato per due volte durante il duello tra Achille ed Enea (*Il.* XX 90-6, 187-94) e doveva

Subito Achille si avventa nell'inseguimento balzandogli alle spalle, fidando nei suoi piedi veloci (v. 138: Πηλεΐδης δ' ἐπόρουσε ποσὶ κραιπνοῖσι πεποιθώς), paragonato a un falco che si scaglia su una colomba. Nello slancio Achille sembra volare, mentre Ettore è preda della paura (vv. 143-4: ὡς ἄρ' ὃ γ' ἐμμεμαῶς ἰθὺς πέτετο, τρέσε δ' Ἐκτωρ / τεῖχος ὕπο Τρώων, λαιψηρὰ δὲ γούνατ' ἐνώμα): compare qui, in questi versi iniziali dell'episodio, l'emistichio formulare omerico λαιψηρὰ δὲ γούνατ' ἐνώμα, che segnala l'inizio della fuga dell'eroe. Essa avviene intorno alle mura della città, ed è descritta enfaticamente con un accumulo di termini denotanti la corsa, l'inseguimento e la velocità (vv. 157-9: τῆ ῥα παραδραμέτην φεύγων ὃ δ' ὀπισθε διώκων· / πρόσθε μὲν ἐσθλὸς ἔφευγε, δίωκε δὲ μιν μέγ' ἀμείνων / καρπαλίμως). Il poeta stesso interviene sottolineando che non si tratta di una gara di corsa, ma che in palio è la vita stessa di Ettore (v. 161). I due eroi compiono quindi per tre volte il giro intorno alle mura di Troia e vengono paragonati a dei cavalli da gara che corrono rapidi introno alla meta (vv. 162-3: ὡς δ' ὄτ' ἀεθλοφόροι περὶ τέρματα μώνυχες ἵπποι / ῥίμφα μάλα τρωχῶσι·); ed è ancora il dato dei piedi rapidi mossi nella corsa ad essere sottolineato (v. 165-6: δινηθήτην / καρπαλίμοισι πόδεσσι). Dopo un breve interludio in cui Zeus chiede agli altri dei se vogliono salvare Ettore, ed è prontamente contraddetto da Atena che ricorda come il destino dell'eroe sia già stato fissato, la narrazione dell'inseguimento riprende ancora più concitata. Achille insegue l'avversario senza tregua (v. 188: Ἐκτορα δ' ἄσπερχῆς κλονέων ἔφεπ' ὠκὺς Ἀχιλλεύς), paragonato a un cane che bracca un cerbiatto seguendone incessantemente le tracce (vv. 189-93); il Pelide previene ogni mossa di Ettore impedendogli di avvicinarsi alle porte della città e costringendolo a virare sulla piana (vv. 194-8). Segue un ultimo paragone onirico tra due persone che si inseguono senza fine in sogno (vv. 199-201), e Apollo interviene infondendo per l'ultima volta vigore nelle ginocchia di Ettore: ritorna ancora significativamente la *iunctura* λαιψηρὰ δὲ γούνα (v. 204). Infine, la scena torna sull'Olimpo dove Zeus pesa le *chere* dei due eroi e con l'intervento risolutorio e ingannevole di Atena sotto le sembianze di Deifobo, Ettore viene persuaso finalmente a fermarsi e andrà incontro al suo destino, secondo il quale cadrà per mano di Achille.

In entrambi gli episodi iliadici di Dolone e di Ettore il contesto della fuga di fronte a un nemico incalzante è dunque il medesimo che si ritrova nel corale sofocleo⁶¹, dove parimenti è accentuato il momento dell'inseguimento da parte di Apollo, che balza sull'omicida di Laio (v. 469: ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρόσκει), con al seguito le Chere che braccano il fuggitivo (vv. 471-2: ἄμ' ἔπονται / Κῆρες). Nello stasimo, l'immagine della corsa affannosa dell'omicida è resa vividamente attraverso l'efficace descrizione del dato concreto del piede mosso in fuga, e, soprattutto, grazie al recupero allusivo e rielaborato del nesso formulare omerico. Ad intensificare il quadro contribuisce poi la similitudine della corsa del reo con lo slancio impetuoso dei cavalli al galoppo (vv. 166-8): ὥρα νιν ἀελλάδων / ἵππων σθεναρώτερον / φυγᾷ πόδα νομᾶν⁶².

essere preminente anche nell'episodio di Telefo nei *Cypria* cfr. *arg.* 7 West (Apollod. *epit.* 3. 17), e vd. West 2011, p. 386 *ad Il.* XXII 137.

⁶¹ Andrà sottolineato, inoltre, come nel passo della *Dolonia* in *Il.* X 358-9 λαιψηρὰ δὲ γούνατ' ἐνώμα / φευγέμεναι l'emistichio è seguito dall'infinito finale φευγέμεναι, così come nello stasimo sofocleo il nesso πόδα νομᾶν è immediatamente preceduto dal dativo strumentale φυγᾷ, cfr. anche Pattoni 2003, p. 241, n. 64.

⁶² Si noti come i versi composti da due telesillei e da un reiziano siano caratterizzati da un ritmo rapido che riproduce la corsa dell'omicida braccato da Apollo, oltre che da un'elaborata assonanza, soprattutto degli *alfa* e degli *omicron*. Il paragone con la fuga dei cavalli al galoppo prelude inoltre all'identificazione del reo con il toro, che occorre nell'antistrofe significativamente nei versi in responsione (vv. 476-8), cfr. Burton 1980, p. 150, il quale considera la similitudine del toro nella sua concretezza «the most remarkable feature in the first half of the ode».

Per quanto concerne quest'ultimo paragone con la foga dei cavalli “veloci come la tempesta”, si sarà notato come la similitudine con dei cavalli da gara occorra proprio nell'episodio iliadico di Ettore e Achille per indicare i tre giri di corsa che i due eroi compiono attorno alle mura di Troia; e inoltre, anche nella *Dolonia*, un ruolo preminente, sebbene come trofeo di guerra in questo caso, è giocato dagli splendidi cavalli di Reso. Ancora più interessante sotto questo aspetto risulta passare in rassegna gli altri due passi omerici in cui compare la formula *λαιψηρὰ πόδας καὶ γούνατ' ἐνώμα* (*λαιψηρὰ δὲ γούνατ' ἐνώμα*).

Il primo si trova nel XV canto dell'*Iliade*, quando Zeus invia Apollo a rinfrancare Ettore – che era stato messo fuori combattimento da Aiace nel canto precedente – e a spronarlo affinché guidi i Troiani contro le navi achee nell'attacco decisivo; l'eroe, allora, riacquistata la propria baldanza, si slancia di corsa a esortare i compagni all'assalto e viene paragonato dal poeta attraverso un'elaborata similitudine a un cavallo che fugge dalla stalla per tornare alla libertà; lo stallone, spezzata la corda che lo assicura alla mangiatoia, corre al galoppo, superbo, il capo levato, fidente nella propria forza, la criniera ondeggiante sulle spalle (vv. 262-9):

ὥς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνῃ
 δεσμὸν ἀπορρήξας θεῖη πεδίῳ κροαίνων
 εἰωθὼς λούεσθαι ἐϋρρεῖος ποταμοῖο
 κυδιόων· ὑψοῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται
 ὄμοις αἴσσονται· ὁ δ' ἀγλαΐηφι πεποιθὼς
 ῥίμφά ἐ γούνα φέρει μετὰ τ' ἤθεα καὶ νομὸν ἵππων·
 ὡς Ἴκτωρ λαιψηρὰ πόδας καὶ γούνατ' ἐνώμα
 ὀτρύνων ἱππῆας, ἐπεὶ θεοῦ ἔκλυεν αὐδὴν.

265

La similitudine, che è immediatamente seguita da una seconda nella quale Ettore costringe gli Achei a ripiegare come un leone apparso improvvisamente che mette in fuga cani e cacciatori, segnala con forza il rientro in battaglia del massimo eroe troiano⁶³, cui gli dei concederanno da questo momento in poi di avere la meglio fino al momento supremo del fuoco appiccato alle navi, che condurrà allo scontro con Patroclo nel canto successivo.

Il secondo passo si trova nuovamente nel XXII canto dell'*Iliade*. Si tratta dell'episodio iniziale, in cui Apollo, che aveva assunto l'aspetto di Agenore nel finale del canto precedente per distrarre Achille e permettere ai Troiani in rotta di rifugiarsi all'interno delle mura di Troia, svela all'eroe il proprio inganno⁶⁴. Achille allora, dopo una breve e sdegnosa risposta in cui rimugina su quanti nemici sarebbero caduti se non fosse intervenuto a sviarlo il dio – contro cui, tuttavia, non gli è concesso il diritto di rivalsa dato lo *status* impari tra Apollo e l'eroe – si slancia con tutta la foga che ha in corpo verso la città e viene paragonato a un cavallo da gara vittorioso (v. 22: ὥς θ' ἵππος ἀεθλοφόρος)⁶⁵. Sono i vv. 21-4:

⁶³ La medesima similitudine indica il ritorno a combattere nella mischia anche per Paride in *Il.* VI 506-14.

⁶⁴ Significativamente il canto XXI si chiude con la menzione dei piedi e delle ginocchia che permettono ai guerrieri troiani di mettersi in salvo correndo dentro la città, mentre Achille è distratto da Apollo (vv. 610-11: ἀλλ' ἐσσυμένως ἐσέχυντο / ἐς πόλιν, ὄν τινα τῶν γε πόδες καὶ γούνα σώσασαι): l'allusione così precisa alle parti del corpo connesse alla corsa, anche in questo caso sembra tradire un'ironia rispetto all'episodio climatico nel canto successivo dell'inseguimento di Ettore da parte di Achille.

⁶⁵ Come è stato notato, la specificazione nella similitudine di un cavallo da gara ‘vittorioso’ sembra preludere al trionfo di Achille nello scontro con Ettore, cfr. Mirto 1997, p. 1414.

Ὡς εἰπὼν προτὶ ἄστῳ μέγα φρονέων ἐβεβήκει,
σευάμενος ὥς θ' ἵππος ἀεθλοφόρος σὺν ὄχεσφιν,
ὅς ῥά τε ῥεῖα θέησι τιταινόμενος πεδίοιο·
ὦς Ἀχιλεὺς λαιψηρὰ πόδας καὶ γούνατ' ἐνώμα.

L'idea della velocità permea completamente l'immagine: si noti, *in primis*, il valore del piuccheperfetto ἐβεβήκει, quasi l'eroe fosse già arrivato a Troia, in un lampo; la sequenza incalzante dei verbi di movimento σευάμενος, θέησι, τιταινόμενος tipicamente riferiti alla corsa in Omero; il ritmo prevalentemente dattilico e il medesimo schema ritmico governato dalla cesura femminile che si ripete in tutti e quattro i versi; infine, la formula λαιψηρὰ πόδας καὶ γούνατ' ἐνώμα a suggello dell'immagine della corsa fulminea di Achille. L'emistichio formulare qui usato in riferimento ad Achille che si precipita di nuovo verso Troia, ricorre in un verso strutturato in modo identico in entrambe le similitudini, eccetto la menzione dell'eroe coinvolto, Ettore nel primo caso, Achille nel secondo: *Il.* XXII 24 ὦς Ἐκτώρ λαιψηρὰ πόδας καὶ γούνατ' ἐνώμα ~ *Il.* XV 269 ὦς Ἀχιλεὺς λαιψηρὰ πόδας καὶ γούνατ' ἐνώμα. Ma, come si è visto, l'espressione formulare ritorna ancora proprio nel XXII canto sempre in rapporto ad Ettore, che questa volta, al cospetto di Achille, si dà a una fuga precipitosa (v. 144). Il riuso dell'emistichio formulare da parte del poeta non sembra casuale, e nel gioco delle corrispondenze si crea dunque un duplice parallelo, che lega Ettore sia a se stesso che ad Achille: la ripresa, infatti, da un lato segnala acutamente il contrasto con la situazione del XV canto, in cui Ettore era ancora accompagnato dal favore divino di Zeus, e guidava con foga i Troiani fiducioso di appiccare il fuoco alle navi achee; dall'altro oppone due corse speculari, quella dell'eroe più forte e più veloce per eccellenza destinato inevitabilmente alla vittoria, e quella atterrita e senza scampo del maggiore difensore di Troia nel poema. Se si esclude il passo della *Dolonia*⁶⁶, dunque, le tre attestazioni dell'emistichio formulare nell'*Iliade* sono connesse ad Ettore e in particolare all'episodio cruciale dello scontro tra l'eroe troiano ed Achille, caratterizzato dalla scena drammatica dell'inseguimento e della fuga.

A questo punto è possibile proporre qualche ulteriore considerazione rispetto alla ripresa sofoclea nell'espressione omerizzante φυγᾶ πόδα νομάων. Innanzitutto, si è visto come solo Sofocle dopo Omero impieghi il verbo νομάω in riferimento alla corsa, con esplicita menzione del piede secondo il modello dell'emistichio formulare iliadico⁶⁷. Il dato appare significativo, e Sofocle, come anche il suo pubblico, doveva avere grande familiarità con questo tipo di fraseologia formulare dell'*epos*. È rilevante, inoltre, il fatto che i due episodi iliadici della fuga di Dolone di fronte ai suoi futuri carnefici e di quella celeberrima di Ettore sotto l'assalto di Achille, rappresentino i momenti salienti di due rapsodie ben note agli spettatori ateniesi, quali la Δολώνεια e,

⁶⁶ L'impiego dell'emistichio formulare nella *Dolonia* a proposito della fuga di Dolone (*Il.* X 358), dato il carattere recenziere del canto, potrebbe essere stato modellato sull'uso dell'espressione in riferimento alla fuga di Ettore al cospetto di Achille in *Il.* XII 144, cfr. West 2011, p. 243, *ad Il.* X 358. In una prospettiva diversa, considerando cioè il canto X appartenente all'architettura originaria del poema, Di Benedetto 1994, p. 403, individua molteplici corrispondenze strutturali (fuga, cattura, combattimento, supplica, morte) tra l'episodio di Dolone e quello dello scontro finale tra Ettore e Achille nel XXII canto, che fanno emergere Dolone come controfigura anti-eroica di Ettore, mettendo in risalto l'eroismo di quest'ultimo.

⁶⁷ La ripresa epica è rilevata tra i commentatori soltanto da Schneidewin – Nauck, Campbell e Longo, i quali riportano semplicemente il parallelo dell'emistichio omerico. Lo stesso fa anche Finglass, il quale nel suo recente commentario alla tragedia, si limita *ad loc.* alla succinta chiosa «for φυγᾶ πόδα νομάων cf. Hom. *Il.* [10. 358-9] λαιψηρὰ δὲ γούνατ' ἐνώμα | φευγόμενα».

soprattutto, la Ἔκτορος ἀναίρεσις, uno degli episodi cruciali dell'intero poema. In entrambi i passi l'espressione formulare è connotata in senso negativo, dal momento che la corsa non consente all'eroe di salvarsi e la scena termina con la morte del protagonista: l'emistichio λαιψηρὰ (πόδας καὶ) γούνατ' ἐνώμα nel linguaggio tradizionale dell'epica, pertanto, quando connesso alla corsa in fuga di un eroe presenta un carattere di segno disforico. Nel contesto del corale sofocleo potrebbe allora forse cogliersi un rinvio intertestuale veicolato dalla tessera epicizzante: l'assassino di Laio, pur dandosi a una fuga precipitosa, non potrà scampare all'aggressione di Apollo e delle Chere e sarà destinato a soccombere così come Dolone ed Ettore. Inoltre, sia nel caso di Dolone (*Il.* X 374-6)⁶⁸ che di Ettore (*Il.* XXII 136, 143)⁶⁹, il sentimento di terrore di fronte a un nemico che appare come irresistibile gioca un ruolo fondamentale. Se lo spavento è tematizzato nello stasimo a proposito del Coro rispetto alle profezie di Tiresia nella seconda strofe (cfr. vv. 483-4), è alla paura di Edipo che le scene iliadiche sembrano rinviare: essa emergerà fortissima proprio nell'episodio successivo del dramma allorché il protagonista ha un momento di trasalimento alla menzione da parte di Giocasta del trivio dove fu ucciso Laio (vv. 726-43), e si rende conto che le predizioni di Tiresia potrebbero essere vere, nel cui caso il bando e la maledizione da lui proclamati ricadrebbero su se stesso, condannandolo all'esilio o alla morte (vv. 813-22). Ed Edipo d'ora in avanti rimane prigioniero del timore e dell'angoscia, con l'unica speranza che l'unico testimone dell'assassino di Laio confermi la versione secondo la quale il re venne ucciso da un gruppo di briganti.

Risulta poi interessante rilevare come le altre due scene iliadiche in cui compare l'emistichio formulare, quella di Ettore nel canto XV che corre a rinfrancare i compagni e di Achille nel XXII canto che si avventa su Troia, seppur tematicamente non allineate con l'immagine del corale – in essi la fuga della corsa non è fuga da un nemico – tuttavia ritornano nell'orizzonte poetico sofocleo a causa della similitudine con il cavallo, presente, come si è visto, in entrambi i passi. A ciò andrà aggiunto come anche nella scena dell'inseguimento di Ettore intorno alle mura di Troia nel medesimo canto XXII figure parimenti, come si è visto, un paragone con la corsa di cavalli da gara (vv. 162-6).

Viene dunque il sospetto che Sofocle avesse presente questi episodi dell'*Iliade*, in particolare quello del XXII canto del poema, e forse anche la risonanza precisa che l'emistichio formulare presenta nell'*Iliade*, come si è visto, in relazione alla figura di Ettore. Si potrebbe pensare, infatti, da un lato a una riformulazione sofoclea di materiale omerico, il nesso formulare λαιψηρὰ (πόδας καὶ) δὲ γούνατ' ἐνώμα rielaborato nell'espressione più breve e condensata φυγᾶ πόδα νομᾶν e riproposto in contesto metrico adattato; dall'altro a un fine riuso, semanticamente oppositivo, del medesimo modello omerico: le similitudini iliadiche del cavallo rispetto al paragone della fuga precipitosa dell'assassino di Laio con la corsa galoppante dei cavalli,

⁶⁸ Cfr. Mirto 1997, p. 1076: «il terrore di Dolone traspare dal balbettio, dal tremito incontrollato che gli fa stridere i denti, dal pallore mortale; il suo contegno è adesso quanto di più lontano dalla spavalderia ostentata nell'assemblea troiana».

⁶⁹ Nel caso di Ettore, il panico suscitato dalla vista di Achille che gli si fa sempre più vicino correndogli incontro, è tanto più violento e paralizzante – ma nello stesso tempo così realistico e naturale – perché inaspettato dopo che l'eroe non ha prestato ascolto alla duplice supplica dei genitori e attraverso il monologo interiore ha trovato in sé la risoluzione di affrontare il nemico mortale. La contraddizione tra la decisione presa durante il soliloquio e l'azione effettiva che segue è tanto più acuta se paragonata con altre scene analoghe di monologhi interiori nell'*Iliade* in cui un eroe, valutando se fuggire o affrontare il nemico/i nemici, pone sempre in atto la decisione cui giunge attraverso la propria meditazione interiore, cfr. *e.g.* Odisseo in *Il.* XI 401-20, Menelao in *Il.* XVII 89-113, Agenore in *Il.* XXI 550-80, e vd. de Jong 2012, p. 80.

sintetizzate nell'immagine comparativa tanto breve quanto efficace ἀελλάδων / ἵππων σθεναρώτερον.

In conclusione, però, andrà sottolineato un ulteriore dato. Si è già detto che la figura dell'omicida, contro la quale Edipo pronuncia il bando e cui viene data la caccia, presenta un'evidente ironia rispetto allo stesso protagonista del dramma, dal momento che essi costituiscono in realtà la medesima persona. In questa prospettiva gli episodi della fuga e della paura di Dolone, e soprattutto di quelle di Ettore di fronte ad Achille, votati all'insuccesso e concludentisi con la morte dei due eroi nell'*Iliade*, non solo sottolineano lo scacco inevitabile per l'omicida di Laio agli occhi del coro, ma acquistano un significato ben più grave e ironico nella prospettiva del pubblico se messi in relazione con la sorte di Edipo.

Un'ulteriore spia di questo sotteso richiamo al protagonista è rinvenibile grazie a un raffronto con la stanza successiva. La corsa precipitosa dell'assassino che i coreuti immaginano nella strofe si trasforma, nell'antistrofe, nel peregrinare solitario del toro. La descrizione di entrambi è accomunata proprio dalla menzione del piede: φυγῆ πόδα νομῶν (strofe, v. 468); μέλεος μελέω ποδὶ χηρεῦων (antistrofe, v. 479). Come è stato notato, anche nel riferimento al piede ferito del toro è possibile leggere un'allusione ironica al protagonista del dramma: «the detail of the wounded foot is plainly significant: 'foot' occurs also in the preceding strophe (468). We are meant to think of Oedipus' name and its origin (see 1031-6): as often the chorus speaks with deeper significance than they know»⁷⁰. Il colorito omerizzante dell'espressione φυγῆ πόδα νομῶν ponendo in risalto il dettaglio emblematico del piede assume allora un valore ulteriormente pregnante rispetto al protagonista e contribuisce a rimarcare l'ironia che investe l'intera scena dello stasimo. Dietro la certezza espressa nel corale che l'assassino di Laio non troverà scampo nella fuga, si cela infatti una verità del tutto inaspettata per il coro e per Edipo: sarà proprio il sovrano che non sfuggirà alla necessità di scoprire paradossalmente in se stesso l'omicida, secondo quanto profetizzato da Tiresia. Nella fuga impossibile del reo, attraverso questi richiami ironici ad Edipo, intensificati dalla ripresa di una tessera marcatamente omerizzante, è adombrato infatti l'ingranaggio ineludibile degli eventi che non lascerà alcuna via di scampo al protagonista.

3. 'Vedere' il futuro: un avverbio omerico tra l'onniscienza mantica e il sapere precario umano

v. 488: ὀπίσω

La seconda strofe del primo stasimo si apre con la denuncia da parte del coro del proprio sgomento di fronte alle accuse tanto gravi quanto inaudite lanciate da Tiresia contro Edipo nella chiusa del primo episodio (vv. 483-8):

δεινά με νῦν, δεινὰ ταρασσει
σοφὸς οἰωνοθέτας,

⁷⁰ Rutherford 2012, p. 135, cfr. anche Knox 1957, pp. 182-3. E si potrà forse accostare in questo senso anche il sintagma ἀελλάδων ἵππων in cui l'epiteto, probabile conio sofocleo, appare formato sul modello dell'omerico ἀελλόπος 'dai piedi di tempesta, veloci come il vento', attribuito di Iride in Omero (*Il.* VIII 409, XXIV 77) e dei cavalli in *H. Hom. Ven.* 5, 217 oltre che in Pind. *N.* 16 e in Sim. *PMG* fr. 515, 1 (= fr. 2, 1 Poltera), cfr. Longo e Dawe *ad loc.*

οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ'
 ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ.
 πέτομαι δ' ἐλπίσιν οὔτ' ἐν-
 θάδ' ὀρῶν οὔτ' ὀπίσω.

485

Lo smarrimento che ha colto gli anziani tebani è retoricamente segnalato dallo stilema della *geminatio* della particella negativa οὔτε, ripetuta ben quattro volte, e dall'epanalessi iniziale di δεινά, che veicola anche il sentimento di spavento che ha investito i coreuti (δεινά με νῦν, δεινὰ ταρασσεί).

La denuncia di *amechania* intellettuale da parte del coro è inappellabile (ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ)⁷¹; l'unica possibilità conoscitiva si dà nell'attesa e nella speranza di nuovi segni divini, in un 'volo' d'ansia (πέτομαι δ' ἐλπίσιν, icastica metafora) che non ammette una chiara visione, e comprensione quindi, degli avvenimenti in corso e di quelli prossimi a verificarsi (οὔτ' ἐν- / θάδ' ὀρῶν οὔτ' ὀπίσω)⁷².

Quest'ultima espressione ha suscitato alcuni dubbi negli studiosi rispetto al valore da assegnare all'avverbio ὀπίσω. L'interpretazione che si è scelto di seguire è quella che assegna al vocabolo il significato di 'in futuro'. Esso presenta, sin dall'epica arcaica, un duplice valore: il primo, spaziale, 'dietro, indietro' e il secondo, temporale, '(dietro, dopo nel tempo) in seguito, in futuro'⁷³.

Omero conosce numerosi passi in cui l'avverbio è attestato con il secondo significato temporale, riferito al futuro⁷⁴. Tra i molti esempi possibili se ne possono citare alcuni per chiarificare tale valore. In *Iliade* VI 344ss. Elena, rivolgendosi a Ettore, lamenta la propria sorte infelice e soprattutto la viltà e la dissennatezza di Paride rispetto al coraggio e alla nobiltà d'animo del cognato, affermando che l'indole del suo sposo è irresoluta, né cambierà in futuro (vv. 352-3): τούτῳ δ' οὔτ' ἄρ νῦν φρένες ἔμπεδοι οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω / ἔσσονται. Nella *Nekyia* Agamennone denuncia amaramente l'empio e atroce gesto commesso da Clitennestra, macchiatasi dell'omicidio del marito, che disonorerà in futuro tutta la genia muliebre (*Od.* XI 432-4): ἡ δ' ἔξοχα λυγρὰ ἰδυῖα / οἷ τε κατ' αἴσχος ἔχευε καὶ ἐσσομένησιν ὀπίσσω / θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἡ κ' εὐεργὸς ἔησιν.

Più significativi rispetto all'espressione dello stasimo, in quanto implicanti la nozione di previsione del futuro in relazione alla vista (ὀρῶν οὔτ' ὀπίσω), sono l'emistichio formulare ὃ γὰρ οἶος ὄρα πρόσσω καὶ ὀπίσσω – dove compare il medesimo verbo ὀράω del corale – riferito a due indovini, Polidamante nell'*Iliade* (*Il.* XVIII 250) e Aliterse nell'*Odissea* (*Od.* XXIV 452), e il passo di *Il.* I 109-10 ὁ γέρον μετέησιν ἅμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω / λεύσσει, in cui si tratta di Priamo, presentato come anziano e pertanto saggio e capace di un atteggiamento prudente e previdente rispetto al corso futuro degli eventi⁷⁵.

⁷¹ A questa dichiarazione di incertezza si contrappone nell'antistrofe successiva, significativamente sempre nell'incipit, l'onniscienza che invece caratterizza Zeus e Apollo (vv. 498-9): ἀλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὃ τ' Ἀπόλλων / ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν / εἰδότες, su cui vd. *infra*.

⁷² Sul valore pregnante nell'espressione del participio ὀρῶν cfr. anche Longo *ad loc.* La sfiducia nelle risorse intellettuali era tematizzata già nella parodo a proposito dell'assalto della peste ai vv. 170-1 οὐδ' ἐνὶ φροντίδος ἔγχος / ᾗ τις ἀλέξεται.

⁷³ Cfr. *DELG*, s.v. ὀπίσω: «au sens temporal s'applique à ce qui viendras après, donc à l'avenir». Sul valore di futuro vd. anche Treu 1968, §133 e *Lfgre*, s.v. ὀπίσω 2a e 2b.

⁷⁴ In Omero è attestata prevalentemente la variante prosodica ὀπίσσω.

⁷⁵ Fingass *ad loc.* riporta quest'ultimo passo sottolineando l'impiego di un verbo riferito alla vista, mentre non rinvia all'emistichio formulare ὃ γὰρ οἶος ὄρα πρόσσω καὶ ὀπίσσω, che costituisce un parallelo ancora più preciso.

I poemi omerici conoscono un impiego frequente dell'avverbio, di cui si contano ben sessanta attestazioni (dati da *TLG*), mentre esso occorre alquanto di rado nella poesia successiva. Testimoniato una sola volta nel *corpus* degli *Inni omerici*⁷⁶, il lemma si ritrova solo quattro volte in Esiodo⁷⁷, per quanto concerne l'epica arcaica.

La lirica conosce un impiego ancor più raro dell'avverbio ὀπίσω: escludendo due frustoli papiracei in cui è attestata la forma eolica ὀπίσσω (Saffo, fr. 19, 10 V. e *PMG* fr. 919, 14), si tratta di Pindaro *Pae.* VI 101 (fr. D6, 101 Rutherford = fr. 52f, 101 S.-M.), *N.* III 62 (con valore temporale 'in futuro'), *N.* XI 32; Bacchilide *Ep.* XIII 34 M. e Stesicoro *PMGF* fr. 11, 24 = fr. 15, 24 Davies/Finglass (anche qui con valore temporale 'in futuro')⁷⁸. Nell'elegia si contano due attestazioni in Tirteo (fr. 10, 12 e 11, 13 W.²)

Anche per quanto concerne il *corpus* dei tragici le attestazioni dell'avverbio sono alquanto scarse: mai testimoniato in Eschilo⁷⁹, esso si ritrova in Euripide in un frammento dell'*Alessandro* e del *Crisippo* (*TrGF* V, 1 F 49, 2; *TrGF* V, 2 F 839, 8) e nell'*Ifigenia in Aulide* (v. 38, con il valore temporale 'in futuro'); e in Sofocle, dove è attestato, oltre che nel primo stasimo dell'*Edipo Re*, nei *Cercatori di Tracce* (*TrGF* IV F 314, 221), dove presenta significato spaziale 'dietro'.

Come si è detto, l'interpretazione del valore da assegnare ad ὀπίσω nell'espressione πέτομαι δ' ἐλπίσω οὔτ' ἐν- / θάδ' ὀρῶν οὔτ' ὀπίσω non è stata univoca nella storia della critica ed è oscillata tra i due significati antonimi di 'in passato' e 'in futuro'.

Gli *scholia recentiora* propendevano per la prima interpretazione 'in passato'⁸⁰ e così si è mossa la critica fino alle edizioni primo-ottocentesche di Musgrave (Oxford 1800) e Matthiae (Lipsiae 1825). Dallo Elmsley (Oxford 1826) in poi, e soprattutto con Hermann, si è considerato invece come corretto il secondo valore ('nel futuro'), proprio sulla scorta dei numerosi passi omerici in cui l'avverbio presenta tale significato.

La seconda interpretazione è quella adottata dalla gran parte degli studiosi successivi, da Dindorf, Schneidewin – Nauck, Ellendt, Jebb, Pearson, Kamerbeek, Longo fino agli autori delle ultime edizioni autoritative, Lloyd-Jones – Wilson, Dawe, e Finglass: l'unica eccezione è rappresentata da Dain – Mazon, i quali interpretano i due avverbi con valore spaziale (si veda la traduzione del Mazon: «je flotte au vent de mes craintes et ne vois plus rien ni devant ni derrière moi»).

A sostegno della seconda interpretazione ('nel futuro'), militano alcuni fattori significativi:

a) *in primis*, come notano sia Jebb che Kamerbeek⁸¹, il coro sta qui esprimendo il proprio sbigottimento e la propria angoscia rispetto alle accuse lanciate contro Edipo da Tiresia, e le parole profetiche del vate proprio nei versi precedenti il corale terminavano con sinistre allusioni al destino di Edipo nel prossimo futuro (vv. 452-6):

⁷⁶ *H. Hom. Ap.* 3, 325a, con il valore temporale di 'in futuro'.

⁷⁷ *Th.* 488, *Op.* 741, *Sc.* 92, 256, in questi ultimi due passi con valore temporale di 'in futuro'. Nell'*epos* è testimoniato ampiamente anche l'avverbio ἐξοπίσω che presenta il medesimo significato (*7x Il.*, *2x Od.*; *Hes. Th.* 182, 500, *Op.* 88; *H. Hom. Merc.* 4, 211).

⁷⁸ Davies – Finglass 2014, p. 276 adottano a testo ὀπίσω, ma in sede di commento propongono di accettare ἐξοπίσω, integrazione di Führer, che presenta già a partire da Omero il medesimo valore dell'avverbio semplice, cfr. n. precedente.

⁷⁹ Cfr. però l'espressione di simile valore in Aesch. *Supp.* 617 μήποτ' εἰσόπιεν χρόνου.

⁸⁰ Cfr. *schol. Mos. ad vv.* 487-8 (p. 34, 2 Longo) φέρομαι ὑπὸ τῶν ἐλπίδων, οὔτε κατὰ τὸ παρὸν ἐρείδων τὸν νοῦν, οὔτε κατὰ τὸ παρεληλυθός.

⁸¹ Vd. Jebb e Kamerbeek *ad loc.*

...εἶτα δ' ἐγγενῆς
φανήσεται Θηβαῖος, οὐδ' ἠσθήσεται
τῆ ζυμοφοῶ· τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδορκότος
καὶ πτωχὸς ἀντὶ πλουσίου ζένην ἔπι
σκήπτρῳ προδεικνύς γαῖαν ἐμπορεύσεται.

455

Si noti la sequenza incalzante di verbi al futuro, φανήσεται, ἠσθήσεται, ἐμπορεύσεται: è chiaro che la difficoltà del coro di discernere il significato delle parole enigmatiche di Tiresia (v. 486: ὄ τι λέξω δ' ἀπορῶ) implichi un'incapacità a far luce sugli eventi che attenderebbero Edipo secondo il vate. A questo proposito risulta anche rilevante l'espressione dello stasimo πέτομαι δ' ἐλπίσιν (v. 487) nella quale ἐλπίς costituisce una *vox media*, dal valore di 'attesa, aspettazione (del futuro)', ambigua fra lo sperare e il disperare⁸².

b) In *Phil.* 1104 (*kommós* tra Filottete e il coro) è attestato l'*hapax* sofocleo εἰσοπίσω (lemma non omerico ma testimoniato una volta in *H. Hom. Ven.* 5, 104) con il significato evidente di *in posterum*⁸³. È possibile ipotizzare che il poeta, rifacendosi proprio all'uso omerico di ὀπίσ(σ)ω / ἐξοπίσω con valore di avverbio temporale futuro, si sia servito della forma con preverbio per ragioni espressive o metrico-compositive.

c) Un parallelo di un frammento di Stesicoro. In *PMGF* fr. 222 (b), 202 = fr. 97, 202 Davies – Finglass μηδέ μοι ἐξοπίσω πρόφαινε ἐλπίδας βαρείας, Giocasta chiede a Tiresia di non predire prospettive infauste rispetto al suo futuro, riferendosi al destino che attende Eteocle e Polinice secondo le profezie del vate. I paralleli con la situazione dell'*Edipo Re* sono notevoli, sia a livello tematico che testuale: innanzitutto si tratta di un episodio legato al ciclo tebano, e di una predizione proprio di Tiresia; occorre l'avverbio ἐξοπίσω riferito evidentemente al futuro; il sintagma ἐλπίδας βαρείας esprime la medesima apprensione rispetto alle attese ansiose del coro nell'espressione πέτομαι δ' ἐλπίσιν⁸⁴.

d) Ammettendo la prima interpretazione (ὀπίσω = τὸ παρεληλυθός) si verificherebbe il caso per cui questo passo sarebbe l'unico in cui l'avverbio, con funzione temporale, presenterebbe il significato di 'in passato' e non quello, ben noto e comune a partire da Omero di 'nel futuro' (che è l'unico attestato per l'avverbio utilizzato a livello temporale). Quest'ultima argomentazione appare forse la più

⁸² Cfr. Longo 1989, p. 153. Il lemma presenta una simile connotazione di ansia e angosciata preoccupazione per il futuro anche ai vv. 771, 1432. Tale valore è tradizionale in poesia, e si riscontra anche per i verbi corradicali ἔλπω ed ἐλπίζω, cfr. e.g. *Il.* XVI 281-2, XVII 238-9, Stesich. *PMGF* fr. 222(b), 2 = fr. 97, 2 Davies – Finglass (su cui vd. *infra*), Soph. *Trach.* 110-1, *El.* 1282 (con Finglass 2007 *ad loc.*); in generale sul significato di ἐλπίς vd. Verdenius 1985, p. 70 (ad Hes. *Op.* 96) con bibliografia ulteriore.

⁸³ Cfr. anche Kamerbeek *ad loc.* A parte questo luogo del *Filottete* e il passo del secondo stasimo dell'*Edipo Re*, l'avverbio è attestato in Sofocle anche una terza volta, dove presenta però il valore spaziale di 'indietro': si tratta di un frammento delle *Rhizotomoi* in cui il lemma è riferito a Medea che distoglie la vista dal siero venefico che estrae da alcune piante magiche con cui prepara la pozione esiziale per Pelia (*TrGF* IV 534, 1 ἢ δ' ἐξοπίσω χερὸς ὄμμα τρέπουσ'). Sul gesto rituale dello stornare lo sguardo vd. Pearson 1917, II *ad loc.*

⁸⁴ Cfr. Bremer 1987, p. 137: «'to expect' is in some cases equivalent to 'to (anticipate) with fear'».

stringente e, non a caso, è quella su cui si fondava anche Hermann a sostegno della propria interpretazione⁸⁵.

Riassumendo, dunque, sono possibili due sole esegesi dell'avverbio nel presente luogo sofocleo: o quella spaziale, con Dain – Mazon, oppure, se si opta per quella temporale, l'unica possibilità è che il lemma valga 'in futuro', mentre non sembra ammissibile ipotizzare il valore di 'in passato'⁸⁶.

L'unico *argumentum contra* l'interpretazione temporale ('in futuro') dell'avverbio risulta quello espresso da Dawe⁸⁷: se per ὀπίσω è possibile, infatti, un'esegesi del genere, così non avverrebbe per l'avverbio ἐνθάδε, che secondo lo studioso non sarebbe mai attestato con valore temporale, ma soltanto con valenza spaziale ('qui'). Il LJS⁹, tuttavia, riporta proprio questo passo sofocleo e OC 992, come esempi di valore metaforico dell'avverbio con il significato temporale di 'adesso, ora'⁸⁸.

Dawe ritiene che nel passo di OC 992 εἴ τις σε τὸν δίκαιον αὐτίκ' ἐνθάδε / κτεῖνοι παραστάς, l'avverbio presenti valore spaziale (il che è possibile) ma l'accumulo dei due avverbi αὐτίκ' ἐνθάδε 'adesso, qui'⁸⁹ favorisce un'interpretazione quasi endiadica 'ora, adesso, davanti a te, sul momento', che consente al LJS⁹ di elencare il passo sotto il paragrafo II «of circumstances», attribuendogli valore metaforico temporale.

Sulla base di tali considerazioni relative ai luoghi sofoclei esaminati, è possibile concludere che l'avverbio ἐνθάδε nell'espressione dell'*Edipo Re* οὔτ' ἐν- / θάδ' ὀρῶν οὔτ' ὀπίσω presenta a buon diritto, così come ὀπίσω, valenza temporale: i due avverbi vengono così a costituire una *iunctura* metaforica conforme alla densa *lexis* sofoclea. Ed ὀπίσω, 'in futuro', sarà dunque da annoverare tra gli epicismi del poeta.

Si è visto come nell'antistrofe il coro denunci il proprio smarrimento rispetto alle ominose profezie attraverso le quali Tiresia ha lanciato delle accuse gravissime contro Edipo. Lo sconcerto è tale che i coreuti, oltre ad essere profondamente turbati nonché spaventati (v. 483: δεινὰ ταραύσσει), non possono né credere né smentire l'autorevolezza del vate (vv. 485-6: οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ'), e non sanno letteralmente cosa dire (v. 486: ὄ τι λέξω δ' ἀπορῶ). L'imputazione, infatti, è tanto più seria e sconcertante in quanto proviene da Tiresia, portavoce e interprete privilegiato degli dei, non a caso definito 'sapiente indovino' dal coro nello stasimo (v. 484: σοφὸς οἰωνοθέτας)⁹⁰. Questo sentimento viene poi descritto attraverso la metafora del volo

⁸⁵ Cfr. Hermann 1833, p. 102 *ad loc.*: «at ὀπίσω neque hic, neque usquam, quod sciam, ubi ad tempus spectat, de preterito tempore dicitur».

⁸⁶ Stella 2010, p. 225, seguendo in parte le argomentazioni di Bollack al cui commento dettagliato si rimanda per l'ampia discussione testuale, ritiene di poter attribuire all'avverbio il significato di 'in passato' sulla base dei vv. 915-7, dove Giocasta afferma che Edipo "non riesce a ricomporre il presente con il passato": fondarsi su un parallelo di tanto posteriore nel corso del dramma rispetto al primo stasimo ed escludere un rimando invece agli eventi finali del primo episodio che preludono al canto – Tiresia e le sue accuse – appare tuttavia assai poco probabile.

⁸⁷ Dawe 2006, p. 116.

⁸⁸ LJS⁹, s.v. ἐνθάδε II, 2: «of Time, here, now».

⁸⁹ Edipo sta cercando di dimostrare a Polinice come egli abbia compiuto involontariamente l'omicidio di suo padre Laio (vv. 991-3): «E rispondi ad una soltanto delle mie domande: se uno qui, sul momento, venisse contro te, l'uomo giusto, per ucciderti, tu ti informeresti forse se chi ti minaccia è tuo padre o lo puniresti subito?» (trad. R. Cantarella).

⁹⁰ L'inquietudine causata dalle sconvolgenti accuse di Tiresia è tanto più intensa nella misura in cui era stato proprio il coro per bocca del corifeo nell'episodio precedente ad accostare, enfaticamente attraverso la designazione in polioto con omologo titolo ἄναξ, la sapienza dell'indovino allo stesso

d'ansia, che raffigura icasticamente sia l'oscillazione emozionale che le incertezze dell'intelletto; il ragionamento si chiude infine proprio con la dichiarazione che i coreuti non sono in grado di avere una visione chiara degli eventi presenti e del futuro che attende Edipo (v. 488: οὐτ' ἐνθάδ' ὄρων οὐτ' ὀπίσω). Il coro denuncia dunque una vera e propria situazione di aporia conoscitiva, che contrappone la precarietà della ragione umana al sapere mantico di Tiresia, intermedio nella scala tra l'uomo e il dio, e soprattutto all'onniscienza divina, appannaggio esclusivo degli dei, già emersa in relazione all'oracolo delfico, come si è visto nella prima coppia strofica, e sanzionata nell'antistrofe conclusiva del canto a proposito di Zeus ed Apollo (vv. 498-9 ἀλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὁ τ' Ἀπόλλων / ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν / εἰδότες).

L'avverbio epico-omerico rientra dunque in una costruzione coerente nella quale il coro esprime una riflessione sulla fallibilità dell'intelligenza umana. In questo senso può essere in particolare rivalutato il precedente dell'emistichio formulare omerico ὁ γὰρ οἶος ὄρα πρόσσω καὶ ὀπίσσω, come si è visto impiegato nei poemi proprio a proposito di due figure di indovini: Polidamante (*Il.* XVIII 250) e Aliterse (*Od.* XXIV 452). Si è già rilevato come sia in Omero che in Sofocle l'avverbio ὀπίσω sia congiunto con il verbo ὀράω. Andrà ora specificato che i due passi omerici e il presente luogo dell'*Edipo Re*, costituiscono gli unici casi in cui sia attestato in poesia questo abbinamento. Inoltre, in entrambi i poemi si tratta di un episodio in cui le profezie di un vate non credute si sono poi avverate, causando delle conseguenze rovinose a chi le aveva deliberatamente trascurate: Ettore nell'*Iliade* accecato dall'orgoglio, ora che ha ricacciato gli Achei dentro alle navi, non presta ascolto all'avvertimento di Polidamante di far rientrare i Troiani in città al riparo delle mura – poiché, con la morte di Patroclo e il rientro di Achille in battaglia, la situazione è radicalmente mutata – e scegliendo di rimanere sul campo di battaglia consegna molti compagni e se stesso alla morte (*Il.* XVIII 225-314)⁹¹; mentre i genitori dei Proci nell'*Odisea*, che non hanno ascoltato gli ammonimenti del vecchio Aliterse – costringere i pretendenti ad astenersi dal dilapidare i beni di Odisseo e dall'insidiare Penelope – hanno dovuto assistere alla vendetta spietata dell'eroe e alla morte dei propri figli (*Od.* XXIV 451-62)⁹².

I paralleli non sembrano casuali ed è possibile che Sofocle si sia consapevolmente rifatto al modello dell'emistichio formulare omerico che assume dunque una valenza ironica nelle parole del coro. Da un lato, infatti, attraverso

Apollo (vv. 284-5: ἄνακτ' ἄνακτι ταῦθ' ὄρωντ' ἐπίσταμαι / μάλιστα Φοῖβῳ Τειρεσίαν), e ad aspettarsi dal suo intervento un chiarimento certo sul responso riportato da Creonte (vv. 285-6: παρ' οὗ τις ἂν / σκοπῶν τάδ', ὧναξ, ἐκμάθοι σαφέστατα); e mentre Tiresia fa il suo ingresso in scena è ancora il corifeo a definirlo "profeta divino", dichiarando fiduciosamente che "a lui solo è connaturata la verità" (vv. 298-9: τὸν θεῖον ἦδη μάντιν ὧδ' ἄγουσιν, ᾧ / τὰληθὲς ἐμπέφυκεν ἀνθρώπων μόνῳ).

⁹¹ Se ne renderà conto amaramente lo stesso Ettore, quando rimasto da solo sulla piana di Troia di fronte ad Achille, decide di affrontare il Pelide pur sapendo del grandissimo rischio che corre, ma consapevole di non avere altra scelta dopo aver messo a rischio i suoi compagni e la città intera, e tra le motivazioni che lo inducono a questa decisione sofferta vi è proprio la coscienza del severo giudizio e del biasimo di Polidamante e dei Troiani, nei quali incorrerebbe se anche lui in quel frangente riparasse dentro le mura (*Il.* XXII 99-110).

⁹² Su un piano più generale, andrà inoltre ricordato come l'associazione della conoscenza del passato e del futuro sia topica nell'epica nella caratterizzazione dell'onniscienza mantica e divina: si potrà richiamare l'espressione formulare τὰ τ' ἔόντα τὰ τ' ἔσσόμενα πρό τ' ἔόντα che definisce la conoscenza soprannaturale di Calcante (*Il.* I 70: ὃς ἦδη τὰ τ' ἔόντα τὰ τ' ἔσσόμενα πρό τ' ἔόντα), e delle Muse (*Th.* 38 τὰ τ' ἔόντα τὰ τ' ἔσσόμενα πρό τ' ἔόντα), oltre che dello stesso Esiodo, il cui canto sulle origini degli dei è ispirato dalle dee (*Th.* 31-2 ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν / θέσπιν, ἵνα κλείομι τὰ τ' ἔσσόμενα πρό τ' ἔόντα), e naturalmente anche il celebre passo del catalogo delle navi dove il poeta dell'*Iliade* si rivolge alle Muse onniscienti (*Il.* II 485 ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα); sulle figure degli indovini nell'*epos* vd. Collins 2002 e cfr. in generale anche Flower 2008.

l'espressione οὔτ' ἐνθάδ' ὄρων οὔτ' ὀπίσω, il coro rievocando la fraseologia omerica si dichiara sprovvisto di quello che è tradizionalmente appannaggio del sapere mantico, la conoscenza salda degli eventi passati presenti e futuri, sottolineando in questo modo la propria ignoranza e *amechania*; nello stesso tempo, però, l'allusione indica anche antifrasticamente che le profezie di Tiresia, del vate, cui essi non possono e non riescono ragionevolmente a prestare fede, sono non solo attendibili, ma assolutamente veritiere, e che Edipo è davvero l'omicida di Laio. In questo senso l'attributo σοφός riferito nello stasimo all'indovino tebano acquista una pregnanza ancora maggiore. Ma un'ulteriore spia di una tonalità epicheggiante in questi versi è riconoscibile anche nello stesso termine impiegato dal coro per definire Tiresia, l'*hapax* οἰωνοθέτας. Il lemma, non testimoniato altrove in poesia, potrebbe rappresentare un neologismo sofocleo, ma il modello è chiaramente costituito da alcune voci epico-omeriche: il termine οἰωνιστής (cfr. *e.g.* *Il.* 858, XIII 70, Hes. *Sc.* 185), e soprattutto il sostantivo composto οἰωνοπόλος, attestato nell'emistichio formulare οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος riferito a due indovini illustri nell'*Iliade*, Calcante (*Il.* I 69) ed Eleno (*Il.* VI 76)⁹³. L'intrecciarsi di queste allusioni potrebbe risultare ancora più intensa se si ipotizzasse che l'emiverso ὃ γὰρ οἶος ὄρα πρόσω καὶ ὀπίσω, o formulazioni ad esso simili in cui occorressero sia l'avverbio ὀπίσω che il verbo ὄραω, figurassero nell'*epos* tebano perduto in riferimento allo stesso Tiresia.

Infine, e su un piano più generale, Sofocle recuperando una fraseologia tradizionale nell'epica, è in grado attraverso l'espressione icastica οὔτ' ἐνθάδ' ὄρων οὔτ' ὀπίσω di accentuare uno dei temi nevralgici della tragedia, quello della conoscenza metaforizzata come 'vista', che si esplica nell'opposizione simbolica tra Tiresia, veggente cieco ma in grado di *vedere* la verità, ed Edipo, il quale, arriverà a togliersi la vista accecandosi, dal momento che, malgrado l'intelligenza e la razionalità che lo contraddistinguono in maniera eccezionale, non ha mai saputo *vedere* i terribili crimini che hanno costellato la sua esistenza⁹⁴.

4. Un problema critico-testuale e un avverbio omerico

vv. 510-11: τῷ δ' ἅπ' ἐμᾶς / φρενός

Nel finale dello stasimo, malgrado le accuse oscure di Tiresia, che hanno destato una profonda preoccupazione, il coro ribadisce la fiducia nei confronti di Edipo, poiché di fronte al flagello della "vergine alata" egli si dimostrò alla prova dei fatti sapiente e "dolce per la città", scacciando per sempre la Sfinge dal suolo tebano (vv. 507-11):

φανερὰ γὰρ ἐπ' αὐτῷ

⁹³ Quest'ultimo composto οἰωνοπόλος si ritrova ancora in Aesch. *Supp.* 57 e in Pind fr. 52d, 30 S.-M (in entrambi gli autori come *hapax*), mentre οἰωνιστής non sopravvive all'*epos*. In Euripide sono invece attestati i due sostantivi (che potrebbero essere conii del poeta) οἰωνοσκόπος (*Supp.* 500) e οἰωνόμαντις (*Phoen.* 767), quest'ultimo riferito proprio a Tiresia.

⁹⁴ Sulla vista come emblema della conoscenza cfr. Paduano 1982, I, p. 508, n. 71, che legge in essa la «significazione simbolica... che vede negli occhi lo strumento conoscitivo per eccellenza e che nell'acceccamento di Edipo conclude la tematica ossessiva della conoscenza umana, segnandone il fallimento conclusivo». In generale sul tema dei limiti della conoscenza umana nel dramma vd. Ehrenberg 1954, pp. 66-74, Knox 1957, pp. 53-158, Winnington-Ingram 1980, pp. 319-20, Ugolini 2000, pp. 157-84, Burkert 1991, 26-7; Segal 1995, pp. 141, 176-7, 195-6, Segal 2001, pp. 36-7 e *passim*.

περόεσσ' ἦλθε κόρα
ποτέ, καὶ σοφὸς ὄφθη
βασάνω θ' ἠδύπολις· τῷ δ' ἀπ' ἐμᾶς
φρενὸς οὔποτ' ὀφλήσει κακίαν.

510

510 τῷ K (de L^{ac} non liquet) **rap**: τῷ δ' t: τῶν P. Oxy. 2180, coni. Nauck: τὼς Lloyd-Jones ἀπ'] πρὸς Elmsley: παρ' G. Wolff⁹⁵

A causa del suo comportamento benemerito e decisivo per la salvezza di Tebe, Edipo non incorrerà mai in un'accusa da parte dei coreuti: τὼς ἀπ' ἐμᾶς / φρενὸς οὔποτ' ὀφλήσει κακίαν⁹⁶.

Al v. 510 τῷς è congettura di Lloyd-Jones per il tràdito τῷ. La lezione τῶν, invece, emerge da *P. Oxy.* 2180, edito da Lobel⁹⁷. Il laurenziano (L) *ante correctionem* presenta una terza lettera dopo τῷ, scarsamente leggibile, che Dawe esclude, tuttavia, possa corrispondere a un ν, caso in cui si leggerebbe τῶν, coincidente con la lezione del papiro⁹⁸.

Il τῷ della paradosi manoscritta vale chiaramente 'perciò', secondo un uso del pronome dimostrativo cristallizzatosi in caso dativo con valore avverbiale 'perciò, a causa di ciò'. Tale valenza avverbiale di τῷ, per quanto concerne la letteratura poetica arcaico-classica, è riscontrabile soltanto in Omero, con l'eccezione di un luogo eschileo (*PV* 237)⁹⁹, e il presente passo del primo stasimo dell'*Edipo Re*¹⁰⁰.

È evidente, dunque, come in Sofocle, se si accetta la paradosi manoscritta, τῷ rappresenti un chiaro omerismo. La lezione dei mss. τῷ ἀπ' ἐμᾶς, tuttavia, ove accolta, presenta il problema di dover accettare lo iato tra l'avverbio e la preposizione ἀπό. Per questo motivo sono state proposte delle emendazioni volte a eliminare lo iato attraverso la sostituzione della preposizione: πρὸς ἐμᾶς, che si deve a Elmsley, e παρ' ἐμᾶς, avanzata da Wolff.

Sulla base dello scolio al v. 511 τῷ: λείπει τὸ ἔνεκα (p. 187, 12 Papageorgiou), Nauck, invece, in una recensione agli *scholia vetera* editi da Papageorgiou, riteneva che lo scoliasta leggesse τῶν¹⁰¹, lezione emersa in seguito da *P. Oxy.* 2180. Lloyd-Jones, da ultimo, nella sua recensione al Sofocle di Dain – Mazon, proponeva di emendare τῷ in τῷς¹⁰². Sia il τῶν di Nauck (e *P. Oxy.* 2180) che il τῷς di Lloyd-Jones eliminerebbero lo iato.

Per quanto concerne lo iato nelle sezioni liriche dei drammi così come in quelle anapestiche, se ne riscontrano esempi estremamente rari: gli iati sono attestati quasi

⁹⁵ L'apparato critico riportato riproduce quello di Lloyd-Jones – Wilson *OCT* 1990.

⁹⁶ Il rapporto di profonda gratitudine che lega il coro e la comunità tebana al sovrano suo salvatore nel corso di tutto il dramma è messo in luce molto bene da U. Albini: «una costante contrassegna il comportamento del Coro: la solidarietà con il suo re [...] Il Coro sceglie sempre di stare con il protagonista, non muta mai campo: si rifiuta di metterlo sotto accusa (v. 530), si sentirebbe un mentecatto se lo tradisse (vv. 692-693): il suo giudizio tiene conto del miracoloso soccorso dato da Edipo alla città di Tebe, è motivato da una causa tangibile. Non si tratta di fedeltà pura e semplice verso il re, ma di riconoscenza nei confronti di un benefattore» (Albini 1984-1985, p. 112).

⁹⁷ Lobel 1941.

⁹⁸ Dawe 1973, p. 235.

⁹⁹ Cfr. Griffith 1983 *ad loc.*, il quale cita a raffronto il presente passo sofocleo.

¹⁰⁰ I manoscritti in Omero presentano sia la forma τῷ che quella τῶ priva di iota sottoscritto, verso cui va la preferenza degli editori (Monro, Allen, Stanford, Van Thiel, West) in quanto più arcaica, cfr. Monro – Allen 1920, p. XVI, Allen 1931, p. 242, e vd. Leaf *ad II.* I 418. Chantraine *GH I*, pp. 248-9 riconduce τῶ agli avverbi formati con il suffisso di antico strumentale in -ω.

¹⁰¹ Cfr. Nauck 1892, p. 35: «haec qui scripsit, non τῷ ἀπ' ἐμᾶς, sed τῶν ἀπ' ἐμᾶς legit»; vd. anche de Marco 1937, p. 151. L'edizione degli *scholia vetera* di Papageorgiou è del 1888.

¹⁰² Lloyd-Jones 1959, p. 480.

esclusivamente dopo interiezioni o dopo vocativi¹⁰³. Jebb nella sua edizione accoglieva il testo trådito difendendo lo iato in τῷ ἀπ' ἐμᾶς, come tratto epico, giustificato dalla sillaba in arsi¹⁰⁴. Con Jebb seguono la paradosi anche Schneidewin – Nauck, Campbell, Pearson, Dain – Mazon e Longo.

Di parere opposto è Kamerbeek, il quale ritiene ingiustificabile sia lo iato, sia il τῷ omerico con valore avverbiale ‘perciò’, dal momento che si tratterebbe di *hapax* in Sofocle, ed accetta il τῶν del papiro, interpretandolo come *genitivus criminis* riferito alla vittoria di Edipo sulla Sfinge e dipendente da ὀφλήσει κακίαν¹⁰⁵. Già Lobel nell’*editio princeps* del papiro sottolineava come il τῶν costituisse una nuova lezione degna di nota dal momento che consentiva di eliminare lo iato e lo interpretava come *genitivus causae* dipendente da κακίαν. Questa anche l’interpretazione recente di Finglass, che accoglie a testo il τῶν del papiro.

Come rileva Dawe, tuttavia, la lezione τῶν non dà il senso richiesto dal testo. Il coro, infatti, non si sta riferendo all’episodio della Sfinge e alla liberazione di Tebe “per le quali cose non subirà un’accusa da me”¹⁰⁶, ma all’accusa di Tiresia nei confronti di Edipo in quanto omicida di Laio, che costituisce il problema e il fulcro dello stasimo: a discredito di essa, gli anziani tebani oppongono, da un lato, la precarietà della conoscenza umana, inclusa quella mantica, dall’altro, il fatto che Edipo ha salvato la città debellando la Sfinge dimostrandosi ἠδύπολις. È per questi motivi, *perciò*, che non potrà mai accusare Edipo di essere un omicida, assentendo all’imputazione di Tiresia: accogliere τῶν e interpretarlo come genitivo di colpa o di causa in dipendenza di κακίαν risulta fuorviante¹⁰⁷.

Dawe, nella prima edizione teubneriana (BT 1975) pone il passo fra *crucis*, nella seconda (BT 1984) e nel commento per la serie dei *Cambridge Greek and Latin Classics* (1982) adotta πρὸς ἐμᾶς di Elmsley, mentre nella terza (BT 1996) accoglie l’emendazione di Lloyd-Jones τῶς, adottata anche da Colonna e da Lloyd-Jones – Wilson 1990a.

¹⁰³ Limitatamente a Sofocle cfr. *Phil.* 832, *Ai.* 194, *El.* 148, *Trach.* 650, *Ant.* 1319, *OC* 188. Nei trimetri lo iato è più frequente, ammesso sovente dopo i monosillabi τι, ἦ e εἶ. Per quanto concerne lo iato interlineare, esso viene avvertito meno e risulta quindi più frequente, tanto da costituire, per Sofocle, un criterio stilometrico di cronologia relativa, vd. Stinton 1990, p. 367 e Finglass 2011, p. 4. Sullo iato nella poesia tragica in generale vd. Kühner – Blass I, § 45, 4, Maas *GM*, § 141, e Battezzato 2008, pp. 103-32 (soprattutto su iati interlineari e fra versi in *enjambement*).

¹⁰⁴ Jebb *ad loc.*: «the hiatus after τῷ is an epic trait, occasionally allowed in tragic lyrics [...] Here the stress on τῷ and the caesura, both excuse it».

¹⁰⁵ Kamerbeek *ad loc.*

¹⁰⁶ Così Finglass *ad loc.*: «the actions referred to by τῶν are not offences but benefits conferred on the city; if such are the charges, the chorus coolly declare, Oedipus is innocent in their eyes».

¹⁰⁷ Cfr. Dawe 1973, p. 235, e vd. anche la parafrasi del passo in McDevitt 1969, p. 86. L’unica possibilità sarebbe quella di interpretare τῶν equivalente a ὧν ἕνεκα ο ἀνθ’ ὧν, con il valore di ‘a causa di queste cose = perciò’ ma, come ammettono gli stessi Lloyd-Jones – Wilson 1990b, p. 91, questa appare una soluzione molto improbabile. Da più parti è stato messo in luce come il procedere argomentativo del coro nel finale del canto presenti una forte componente empirico-razionalistica, come dimostrano l’impiego per due volte nell’arco di pochi versi del termine tecnico βάσανος ‘pietra di paragone, prova giudiziaria’ (vv. 494, 510); il verbo μανθάνω (v. 493) a indicare l’esperienza diretta dei coreuti; espressioni incentrate sull’accertamento della verità fattuale quali κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής (v. 501) e ὀρθὸν ἔπος (v. 505); la testimonianza tangibile della vista nelle locuzioni σοφὸς ὄφθη (v. 509) e φανερὰ γὰρ ἐπ’ αὐτῷ (v. 507). Su questa dimensione fortemente intellettualistica del coro vd. McDevitt 1969 p. 86 e soprattutto l’analisi dettagliata per *mots-clés* di Di Benedetto 1983 p. 85ss. (per il primo stasimo in particolare pp. 92, 94, 98, 102), il quale evidenzia nel canto una forte polemica di matrice razionalistica da parte del coro nei confronti dell’arte mantica.

L'avverbio τώς 'così, così come, come (= ὡς, οὕτως, ὥς)' rappresenta anch'esso un lemma epico¹⁰⁸. Per quanto concerne i tragici l'avverbio occorre raramente in Eschilo (*Sept.* 484, 637, *Supp.* 69, 670), mentre non è mai attestato in Euripide; in Sofocle esso è testimoniato soltanto negli *Ichneutae* (*TrGF* IV F 314, 45, 295, 303; 431, 1) e in *Ai.* 841, un passo, tuttavia, ritenuto spurio dalla maggioranza degli studiosi¹⁰⁹.

Se si accetta τώς di Lloyd-Jones, dunque, è necessario interpretarlo con il valore di 'perciò', significato che, tuttavia, non appare mai attestato per l'avverbio, utilizzato sempre come sinonimo di οὕτως. Su questa obiezione si fondava Dawe nei suoi *Studies*¹¹⁰, il quale crocifiggeva il passo nella prima edizione teubneriana, mostrandosi poi propenso a leggere con Elmsley πρὸς ἑμᾶς. Lloyd-Jones e Wilson, a sostegno di τώς, adducono *Ant.* 677 οὕτως ἀμυντέ' ἐστὶ τοῖς κοσμουμένοις, in cui οὕτως, riassumendo le argomentazioni precedenti di Creonte, si avvicina al valore di 'perciò'¹¹¹. Il raro avverbio τώς rappresenta *lectio difficilior* rispetto al tràdito τῶ, e ancora più banalizzante appare il τῶν del papiro, e come si è visto Dawe adotta anch'egli τώς nella terza edizione teubneriana. Tuttavia, la lezione tràdita τῶ appare superiore e deve essere mantenuta con la maggioranza degli editori precedenti (Schneidewin – Nauck, Campbell, Jebb, Pearson, Dain – Mazon, Longo)¹¹². Dal punto di vista semantico, infatti, rimane un fatto che τώς non è mai attestato con il valore di 'perciò', senso richiesto dal testo che si ottiene invece perfettamente con il τῶ della paradosi. Rispetto ad *Ant.* 677 addotto da Lloyd-Jones e Wilson, inoltre, bisogna osservare che, in primo luogo, si tratta di οὕτως e non di τώς, e, secondariamente, l'avverbio presenta il significato di 'così dunque, in questo modo, allo stesso modo' più che quello causale di 'perciò': Creonte sta infatti istituendo un paragone tra la disciplina militare che salva i soldati in battaglia *così come* un marito, se conserva l'ordine morale, si salva dalle pretese folli di una moglie empia, con riferimento ad Emone.

Data l'alta frequenza, come si è visto, di τῶ (τῶ) in Omero con il valore avverbiale di 'perciò', appare verosimile che qui Sofocle si sia servito proprio dell'avverbio epico-omerico che dà il senso richiesto dal testo¹¹³.

Per quanto riguarda il problema dello iato in τῶ ἀπ' ἑμᾶς una possibile soluzione per mantenere il testo della paradosi potrebbe essere quella di adottare, piuttosto che eventuali emendazioni della proposizione ἀπ', la lezione triciniana τῶ δ': si tratterebbe di un δέ con funzione conclusiva che implica una relazione causale (cfr. LSJ⁹, s.v. δέ II 3)¹¹⁴. La caduta della particella potrebbe essere ragionevolmente dovuta a un errore di trascrizione del copista se si pensa alla somiglianza che intercorre tra il *delta* e l'*alfa* nella *scriptio* continua in maiuscola ΤΩΔΑΠΙΕΜΑΣ. Una soluzione possibile appare pertanto quella di leggere τῶ δ' ἀπ' ἑμᾶς, e si potrebbe sospettare che questa fosse anche la lezione di L, che presenta una terza lettera non identificabile in

¹⁰⁸ Cfr. Hom. *Il.* II 230, III 415, XIV 48; *Od.* XVIII 271, XIX 234, Hes. *Th.* 892, fr. 195, 20 M.-W.

¹⁰⁹ I vv. 839-42 vengono genericamente espunti dagli editori, per una discussione complessiva del passo si rimanda al comm. *ad loc.* di Garvie e Finglass.

¹¹⁰ Dawe 1973, p. 235.

¹¹¹ Lloyd-Jones – Wilson 1990b, p. 91.

¹¹² Il testo della paradosi è difeso anche da Bollack *ad loc.* Cfr. anche Dawe 1973, p. 235: «τῶ “therefore” gives the required sense exactly».

¹¹³ Che il lemma costituisca una *hapax* in Sofocle, non sembra un'obiezione decisiva, come vuole Kamerbeek, basti pensare, oltre alla quantità di drammi andati perduti, che in questo stesso stasimo si ha una delle due sole occorrenze nel *corpus* sofocleo dell'avverbio parimenti omerico ὀπίσω.

¹¹⁴ Cfr. anche Denniston 1954, pp. 170-1 per usi di δέ con valore corrispondente a γάρ e οὖν.

rasura *ante correctionem*. Si noterà, in conclusione, che l'emendazione τώς adottata da Lloyd-Jones e Wilson, e infine anche da Dawe nella terza edizione teubneriana, rappresenterebbe anch'essa ad ogni modo una ripresa epico-omerica.

II 3. *Edipo Re*: secondo stasimo

Introduzione e analisi del canto

Il secondo stasimo della tragedia si compone di una duplice coppia strofica. Nella prima strofe il coro celebra la santità delle leggi divine (vv. 865-6: νόμοι... ὑψίποδες) e auspica di poter serbare purezza in parole e azioni (vv. 864-5: εὔσεπτον ἀγνείαν λόγων / ἔργων τε πάντων). Rispetto alle norme divine, ne viene messa in luce in particolare la genesi: esse sono considerate figlie dell'etere celeste e loro padre è l'Olimpo. Il coro sancisce poi l'ineluttabile distanza tra la finitudine umana (v. 869: θνατὰ φύσις ἀνέρων), corruttibile e fallace, dalla quale non dipende il fondamento delle leggi, e il carattere divino che conferisce ad esse valore eterno e inviolabile (v. 872: μέγας ἐν τούτοις θεός, οὐδὲ γηράσκει), concetto sul quale si chiude la stanza.

La prima antistrofe è incentrata sul tema della *hybris* che comporta il superamento della misura che si conviene alla condizione umana. Il coro evoca l'immagine metaforica del tiranno che, spinto dalla folle brama di ciò che non è conveniente né opportuno (vv. 874-5: πολλῶν ὑπερπλησθῆ μάταν, ἃ μὴ ᾿πίκαιρα μηδὲ συμφέροντα), assurge ai fasti più eccelsi per piombare inesorabilmente nel precipizio attraverso un fatale tracollo (v. 877: ἀπότομον ὄρουσεν εἰς ἀνάγκαν). Anche l'antistrofe si chiude con l'immagine della divinità protettrice e baluardo della città cui i coreuti giurano perpetua fedeltà (v. 882: θεὸν οὐ λήξω ποτὲ προστάταν ἴσχων).

La seconda strofe presenta un rapido affresco di atti empici: l'alterigia in parole e azioni, lo spregio di Dike, l'irriverenza nei confronti delle sedi degli dei, l'orgoglio sciagurato, il guadagno illecito. Chi non si astiene da ciò che è sacrilego e intangibile (vv. 890-1: τῶν ἀσέπτων... ἢ τῶν ἀθίκτων), non potrà che incorrere nel castigo divino, altrimenti, si domanda il coro, perché celebrare le sacre danze se tali condotte scellerate sono invalse (vv. 895-6: εἰ γὰρ αἰ τοιαῖδε πράξεις τίμαι, / τί δεῖ με χορεύειν;).

L'antistrofe conclusiva si incentra sul tema dello scetticismo e della miscredenza nei confronti degli oracoli divini, tra i quali vengono menzionati esemplarmente Delfi, Olimpia e Abe. Il coro prende le mosse dagli oracoli di Laio, rispetto ai quali Giocasta nell'episodio precedente ha proclamato con cieca empietà l'inanità (vv. 907-8: Λαῖου <παλαίφατα>/ θέσφατ' ἐξαιροῦσιν ἤδη), per rivolgere un'ultima e solenne invocazione a Zeus "onnipotente" (vv. 903-4: ὦ κρατύνων... Ζεῦ, πάντ' ἀνάσσων) affinché non consenta che l'arte mantica di Apollo sia disonorata e la stessa essenza del divino venga meno (vv. 909-10: κούδαμοῦ τιμαῖς Ἀπόλλων ἐμφανής: / ἔρρει δὲ τὰ θεῖα).

Il secondo stasimo rappresenta probabilmente il corale più complesso e ambiguo della tragedia e ha conosciuto interpretazioni divergenti¹. Il canto sembra apparentemente irrelato rispetto alla situazione drammatica, se non per il riferimento finale agli oracoli di Laio nell'ultima stanza². La critica si è interrogata soprattutto su

¹ A ragione G. Paduano chiosa: «questo stasimo è la parte più discussa dell'opera» (Paduano 1982, I, p. 482, n. 52); cfr. anche Winnington-Ingram 1980, p. 179, al cui fine studio complessivo del corale in particolare si rinvia: «The Second Stasimon holds a central position in *Oedipus Tyrannus*. It follows the elaborate preparatory scenes and immediately precedes the rapid march of the action towards its catastrophe. The ode is difficult to understand and has been variously interpreted».

² Cfr. Finglass 2018, p. 429: «this concluding section contains the sole passage that explicitly ties the song to the preceding scene: the reference to the apparent failure of the oracles concerning Laius (906-907/8). Even this is surprisingly vague. The chorus sing that 'they' are annulling the prophecies; who? The only candidates are Jocasta and Oedipus, but whereas Jocasta has expressed her confident belief that the oracle concerning Laius has failed (707-25), that hardly counts as an act». L'altro rinvio

quale sia il rapporto tra i temi della *hybris* e dell'*asébeia* – su cui vertono le strofe centrali – e il motivo del discredito degli oracoli – su cui è incentrata l'antistrofe conclusiva – rispetto all'episodio precedente e in particolare alle figure di Edipo e di Giocasta (che non vengono mai nominati espressamente nel canto). Prevala la tendenza a scorgere nel corale una stretta relazione con gli avvenimenti antecedenti³, ma vi è anche chi ipotizza che lo stasimo rappresenti una riflessione generale di più ampia portata non direttamente connessa alle dinamiche drammaturgiche che hanno coinvolto finora i protagonisti⁴.

L'interpretazione che sembra più adeguata e convincente appare quella di una lettura ironica delle riflessioni espresse dal coro⁵. Da un lato, infatti, i coreuti propongono una concezione etico-morale e teologica che si configura erronea rispetto alla situazione di Edipo, il quale non si è macchiato di empietà, né di comportamenti hybristici, ma è colpito da un destino per il quale non è responsabile. Il paradigma esplicativo che il coro adotta nello stasimo, che appare di marca eschilea, della punizione giusta e inevitabile per chi si macchi di infrazioni religiose e crimini morali è pertanto insufficiente e inapplicabile nel caso di Edipo⁶. D'altro canto, l'ironia sta nel fatto che il timore che opprime i coreuti rispetto al discredito gettato sulla validità degli oracoli è del tutto infondato nella misura in cui i responsi divini si sono già avverati prima ancora che la tragedia abbia avuto inizio – Edipo ha già commesso parricidio e incesto – e non c'è dunque da dubitare nei riguardi della potenza e dell'infallibilità degli dei. In questo senso emerge già qui una concezione del tutto problematica e imperscrutabile della sconfortante teodicea che sembra governare il dramma, secondo la quale, come mostrerà di aver compreso il coro nel quarto e ultimo stasimo, è possibile che anche l'uomo giusto, innocente e dotato di intelligenza in modo eccezionale sia colpito dalla sventura, segno dell'insufficienza costitutiva della ragione e dell'illusorietà della felicità umane, immerse in una realtà dominata dal principio della mutevolezza arbitraria della sorte⁷.

più diretto all'episodio precedente, che sembra implicato nello stasimo dalla riflessione sulla purezza nella prima strofe, è il crescente timore di Edipo – dopo la menzione cursoria da parte di Giocasta del trivio dove Laio fu ucciso – di essere macchiato da una gravissima impurità, nel caso in cui Tiresia avesse ragione e fosse davvero lui l'assassino di Laio (vv. 823, 830), cfr. Winnington-Ingram 1980, p. 186, Finglass 2018, p. 428.

³ Cfr. Jebb e Kamerbeek *ad loc.*, Müller 1967a, Hölscher 1975, van Erp Taalman Kip 1976, pp. 78-9, Winnington-Ingram 1980, pp. 179-205, Paduano 1982, I, pp. 482-5, Scodel 1982, Sewell-Rutter 2007, pp. 127-9, Cairns 2013a, pp. 131, 151-60, Allan 2013, pp. 175-7.

⁴ Cfr. Carey 1986, Sidwell 1992, Finglass 2018, pp. 428-31. Sul corale in generale vd. anche Kranz 1933, pp. 183, 205, 218-9, Knox 1957, pp. 46-7, 93-5, 99-106, Gellie 1964, Kamerbeek 1966, Lloyd-Jones 1971, pp. 109-11, Burton 1980, pp. 156-68, Segal 1981, pp. 236-8, Fisher 1992, pp. 329-42, Henrichs 1994-1995, pp. 65-73, Segal 1996, Calame 1999, pp. 135-7, Budelmann 2000, pp. 222-5, Lawrence 2008, pp. 11-2.

⁵ Cfr. soprattutto Winnington-Ingram 1980, pp. 198-205 e Cairns 2013a, pp. 152-60.

⁶ Cfr. Winnington-Ingram 1980, p. 202: «It was the wrong explanation: yet it was a possible, a plausible, and a religious, explanation; and it is given in terms of traditional Greek religious notions. It is given in terms which find parallels in Aeschylus. Dare we say that it is an Aeschylean explanation?»; Allan 2013, p. 176: «in short, the Chorus' moral scheme is too simple and clear-cut, and there is a disturbing gap between their pious vision and what we actually see on stage, where even basically well-meaning people can face horrific suffering, and where the punishment of the guilty (Oedipus did commit parricide and incest after all) can be terrifying and not simply reassuring».

⁷ Cfr. Cairns 2013a, p. 160: «the OT's theocratic worldview is a powerful image of a world that is neither subject to human control nor ordered, on morally edifying lines, for humans' benefit»; Paduano 1982, I, p. 485, n. 52: «poiché gli oracoli si rivelano veri, giusto secondo la preghiera del Coro, l'*Edipo Re* porta la testimonianza che l'universo è organizzato, diversamente dalle disperate speranze di Edipo e Giocasta: ma la chiave di questa organizzazione non può più essere la spaventosa e luminosa

Dal punto di vista metrico la prima coppia strofica si compone di *metra* prevalentemente giambici con l'inserzione di due telesillei (vv. 868 ~ 878, vv. 869 ~ 879), mentre la seconda vede una commistione di *metra* trocaici, giambici e coriambici ed è chiusa da un reiziano (vv. 896 ~ 910)⁸.

etica eschilea. Quale altra possa essere Sofocle non l'ha mai detto, e probabilmente pensava che esulasse dalle possibilità conoscitive, e dalla sfera delle esperienze umane».

⁸ Sul metro vd. Pohlsander 1964, pp. 101-5, Giannachi 2009, pp. 79-87 e Finglass 2018, pp. 432-3.

Prospetto degli omerismi del secondo stasimo dell'*Edipo Re*

εἴ μοι ξυνεΐη φέροντι μοῖρα τὰν εὖσεπτον ἀγνεΐαν λόγων	στρ. α
ἔργων τε πάντων, ὧν νόμοι πρόκεινται	865
<u>ὑψίποδες</u> , οὐρανία ἔν <u>αιθέρι</u> τεκνωθέντες, ὧν <u>ἽΟλυμπος</u> <u>πατήρ</u> μόνος, οὐδέ νιν	
θνατὰ φύσις ἀνέρων	
ἔτικτεν, οὐδέ μήποτε λά-	870
θα κατακοιμάσῃ· <u>μέγας</u> ἐν τούτοις <u>θεός</u> , οὐδέ <u>γηράσκει</u> .	
ὑβρις φυτεύει τύραννον· ὕβρις, εἰ πολλῶν ὑπερπλησθῆ μάταν,	ἀντ. α
ἄ μὴ ἴπικαιρα μηδὲ συμφέροντα,	875
ἀκρότατα γεῖσ' ἀναβᾶσ' ἀπότομον ὄρουσεν εἰς ἀνάγκαν	
ἔνθ' οὐ ποδι χρησίμῳ χρῆται. τὸ καλῶς δ' ἔχον	
πόλει πάλαισμα μήποτε λῦ-	880
σαι θεὸν αἰτοῦμαι. θεὸν οὐ λήξω ποτὲ προστάταν ἴσχων.	
εἰ δέ τις ὑπέροπτα χερσὶν	στρ. β
ἢ λόγῳ πορευεται,	
Δίκας ἀφόβητος, οὐδέ	885
δαιμόνων ἔδη σέβων, κακά νιν ἔλοιτο μοῖρα,	
δυσπότημου χάριν χλιδαῖς, εἰ μὴ τὸ κέρδος κερδανεῖ δικαίως	
καὶ τῶν ἀσέπτων ἔρξεται,	890
ἢ τῶν ἀθίκτων θίξεται ματάζων. τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνὴρ θυμοῦ βέλη	
τεύξεται ψυχᾶς ἀμύνων;	
εἰ γὰρ αἰ τοιαῖδε πράξεις τίμαι,	895
τί δεῖ με χορεύειν;	
οὐκέτι τὸν ἄθικτον εἶμι	ἀντ. β
γαῖς ἐπ' ὀμφαλὸν σέβων,	
οὐδ' ἐς τὸν Ἀβαῖσι ναόν,	900
οὐδέ τὰν Ὀλυμπίαν, εἰ μὴ τάδε χειρόδεικτα	
πᾶσιν ἀρμόσει βροτοῖς. ἀλλ', ὧ κρατύνων, εἴπερ ὄρθ' ἀκούεις,	
Ζεῦ, <u>πάντ' ἀνάσσω</u> , μὴ λάθοι	
σὲ τάν τε σὺν ἀθάνατον αἰὲν ἀρχάν.	905
φθίνοντα γὰρ Λαῖου < <u>παλαίφατα</u> > <u>θέσφατ'</u> ἐξαιροῦσιν ἤδη,	
κοῦδαμοῦ τιμαῖς Ἀπόλλων ἐμφανής·	
ἔρρει δὲ τὰ θεῖα.	910

Legenda:

-voci in grassetto: omerismi a livello lessicale.

-voci in grassetto e sottolineate: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-voci sottolineate: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

1. Le leggi ‘celesti’, l’etere e l’Olimpo: un’allegoria astratta dell’onnipotenza di Zeus?

Il secondo stasimo dell’*Edipo Re* si apre con una solenne preghiera che occupa l’intera prima strofe del canto (vv. 863-72):

εἴ μοι ξυνείη φέροντι μοῖρα τὰν
εὔσεπτον ἀγνείαν λόγων
ἔργων τε πάντων, ὧν νόμοι πρόκεινται 865
ὕψιποδες, οὐρανία ᾽ν
αἰθέρι τεκνωθέντες, ὧν Ὀλυμπος
πατήρ μόνος, οὐδέ νιν
θνατὰ φύσις ἀνέρων
ἔτικτεν, οὐδέ μήποτε λά- 870
θα κατακοιμάση·
μέγας ἐν τούτοις θεός, οὐδέ γηράσκει.

La stanza si dipana su un unico periodo sintattico, particolarmente ampio ed elaborato⁹. Dopo l’enunciazione dell’oggetto della preghiera – la “reverente purezza in ogni parola e azione” (τὰν / εὔσεπτον ἀγνείαν λόγων / ἔργων τε πάντων) – le tre articolate proposizioni relative seguenti definiscono la natura di tale purezza, sanzionandone la dimensione divina: la prima enuncia le leggi superne che presiedono ad essa (ὧν νόμοι πρόκεινται / ὑψίποδες), la seconda la paternità divina di tali leggi (ὧν Ὀλυμπος / πατήρ μόνος), la terza nega ogni possibile dipendenza di queste norme dalla sfera umana (οὐδέ νιν / θνατὰ φύσις ἀνέρων / ἔτικτεν) e ne denuncia il carattere di leggi eterne (μήποτε λά- / θα κατακοιμάση). L’ultimo verso, *summa* dei concetti precedenti, ribadisce la presenza di un dio, non esplicitamente nominato, in queste norme divine (μέγας ἐν τούτοις θεός) e ne sancisce finalmente la perpetua immutabilità attraverso la connotazione dell’eterna giovinezza propria della divinità, qui evidenziata in negativo (οὐδέ γηράσκει). La solenne esaltazione dell’assolutezza atemporale del divino celebrata dai coreuti si accompagna a una riflessione di portata concettuale sulla condizione umana, della quale vengono messi in risalto i caratteri di mortalità e finitudine¹⁰. Da un punto di vista stilistico la strofe si caratterizza per un lessico fortemente astratto e per un periodare asseverativo dai tratti sentenziosi¹¹.

Per quanto concerne le leggi ὑψίποδες ‘che incedono in alto, eccelse, sublimi’¹² le quali presiedono alle azioni umane, il poeta ne precisa la generazione nell’etere celeste: οὐρανία ᾽ν / αἰθέρι τεκνωθέντες¹³. L’attributo ὑψίποδες e il sostantivo αἰθήρ

⁹ Cfr. la dichiarazione implicita della concettosità della prima strofe dello stasimo attraverso l’ammissione della difficoltà di tradurla in inglese da parte di Winnington-Ingram 1980, p. 185, n. 19: «my sole aim is to get as close as possible to the sense of the Greek in an English which is at least barely tolerable».

¹⁰ Rispetto alla riflessione sulla precarietà della condizione umana come uno dei temi cardinali del canto vd. Winnington-Ingram 1980, p. 199 e Segal 1996, p. 21.

¹¹ Segal 1996, p. 30 definisce il secondo stasimo «the grandest, most abstract, and philosophical view of divinity enunciated in the play».

¹² Cfr. LSJ⁹, s.v. ὑψίπους: «*high-footed*, i.e. *high-reared, lofty*»; Ellendt 1872, s.v. ὑψίπους, glossa l’aggettivo come «alte incedens», mentre Hermann 1833 *ad loc.* parafrasa «caelestes».

¹³ οὐρανία ᾽ν αἰθέρι è emendazione proposta indipendentemente sia da Enger che da Housman, accolta da Lloyd-Jones – Wilson e Finglass (Dawe pone le *crucis*, ma il senso del passo è chiaro), a fronte del trádito οὐρανίαν δι’ αἰθέρα, che presenta problemi sia a livello di responsione metrica che sul piano sintattico rispetto al participio τεκνωθέντες, la cui costruzione con διά + accusativo risulta

sono entrambi da porre in relazione con la dizione epico-omerica, così come la definizione di Ὀλυμπος / πατήρ.

L'aggettivo composto ὑψίπους è probabilmente un conio sofocleo e costituisce non solo un *hapax* all'interno del *corpus* del poeta ma un *hapax* assoluto: non se ne registrano, infatti, in seguito altre occorrenze in poesia¹⁴.

Se la natura di aggettivo composto possessivo è di per sé un tratto distintivo dell'aggettivazione della lingua dell'*epos*, la composizione attraverso l'avverbio ὕψι 'in alto' e il sostantivo πούς trova cospicui paralleli nel lessico epico-omerico. Rispetto ai composti omerici in ὑψ(ι)-¹⁵, si possono annoverare *e.g.* i seguenti aggettivi: ὑψιβρεμέτης 'altisonante', epiteto esclusivo di Zeus (4x *Il.*, 2x *Od.*)¹⁶, ὑψίζυγος 'che siede in alto, dall'alto trono' (4x *Il.*), anch'esso attributo esclusivo di Zeus¹⁷, ὑπερεφής 'dall'alto tetto', epiteto del talamo e della casa¹⁸, ὑψιπέτης 'dall'alto volo' epiteto dell'aquila¹⁹, ὑψιπέτηλος 'dall'alto fogliame' epiteto di alberi²⁰, ὑψικόμος e ὑψικάρηνος 'dall'alta chioma', epiteti della quercia²¹, ὑψηλής 'dall'alto nitrito', epiteto dei cavalli²², ὑψίπυλος 'dall'alte porte' epiteto di Tebe e Troia²³, ὑψικέρως 'dall'alte corna', epiteto del cervo²⁴.

Si noterà come due dei composti siano attestati in Omero unicamente come epiclesi di Zeus: ὑψιβρεμέτης e ὑψίζυγος. Entrambi gli attributi ricorrono in seguito anche in Esiodo sempre in riferimento esclusivo al Cronide (cfr. *Th.* 568, 601; *Op.* 8, 18)²⁵. Inoltre, l'avverbio ὕψι si ritrova associato a Zeus anche in *Il.* XX 155 Ζεὺς δ' ἦμενος ὕψι κέλευε, dove Zeus è assiso in alto per assistere alla battaglia degli dei, e in *Od.* XVI 264 ὕψι περ ἐν νεφέεσσι καθημένω, in cui si tratta di Zeus e Atena che siedono in alto sulle nuvole. Ed è significativo che in Sofocle sia testimoniato anche l'aggettivo ὕψιστος (non omerico), attestato esclusivamente come epiteto di Zeus (*Trach.* 1191 e *Phil.* 1289).

Per quanto riguarda i composti omerici con secondo membro -πο(υ)ς, si possono ricordare i lemmi ὠκύπους 'dai piedi veloci', ἄερσίπους 'dai piedi leggeri, veloci' e χαλκόπους 'dagli zoccoli bronzei', epiteti dei cavalli²⁶, εἰλίπους 'dal passo ricurvo, strascicante', epiteto dei buoi²⁷, ἀελλόπος 'dal piede di tempesta', epiteto di Iris²⁸, e, infine, ἀρτίπους 'dal piede sano, veloce', epiteto una volta di Ate e una di Efesto²⁹.

difficoltosa, cfr. Dawe *ad loc.*, e Lloyd-Jones – Wilson 1990b p. 100, ma vd. *contra* Longo *ad loc.*, che difende la lezione tràdita. Cfr. anche Bollack 1990, III, pp. 546-8.

¹⁴ Soltanto in Nonno, e soltanto due volte, occorre il sinonimo ὑπιπόδης, in *D.* XX 81 attributo di un gigante, e in *D.* XXXVII 686 di un ciclope, in entrambi i casi due esseri sovraumani, ma, come rileva Finglass *ad loc.*, «with reference to the length of their limbs rather than to astral perambulation».

¹⁵ Nei poeti tragici, ma non in Omero, si ritrova l'aggettivo ὑψίπυργος 'dall'alte porte' (Aesch. *Supp.* 97, Soph. *Trach.* 354, Eur. *Tr.* 376), mentre esclusivamente pindarico è l'epiteto ὑψίθρονος (*N.* IV 65, I. VI 16).

¹⁶ Cfr. *Il.* I 354, *Od.* V 4.

¹⁷ Cfr. *e.g.* *Il.* IV 166, VII 69.

¹⁸ Cfr. *e.g.* *Il.* V 213, IX 582.

¹⁹ Cfr. *e.g.* *Il.* XII 201, *Od.* XX 243.

²⁰ Cfr. *e.g.* *Il.* XIII 437, *Od.* XI 588.

²¹ Cfr. *e.g.* *Il.* XIV 398, XII 132, *Od.* XII 357.

²² Cfr. *e.g.* *Il.* V 772, XXIII 27.

²³ Cfr. *e.g.* *Il.* VI 416, XVI 698.

²⁴ *Od.* X 158, *hapax* in Omero.

²⁵ Il nesso Ζεὺς ὑψιβρεμέτης si ritrova anche in *H. Hom. Merc.* 4, 329.

²⁶ Cfr. *e.g.* *Il.* VIII 129, *Od.* XVIII 263.

²⁷ Cfr. *e.g.* *Il.* VI 424, *Od.* I 92.

²⁸ Cfr. *e.g.* *Il.* VIII 409, XXIV 77.

²⁹ Cfr. *e.g.* *Il.* IX 505, *Od.* VIII 310.

Come si può notare, le due campionature di lemmi composti omerici sono alquanto abbondanti e devono aver costituito il modello su cui Sofocle ha probabilmente coniato l'aggettivo ὑψίπους: l'intonazione elevata e di stampo epicheggiante dell'espressione νόμοι / ὑψίποδες, dunque, risulta evidente³⁰.

Il valore veicolato dal primo membro ὑψι- nel composto, inoltre, appare pregnante all'interno della prima strofe del corale: l'immagine metaforica e originale delle leggi 'sublimi', che incedono negli spazi eterei³¹, si armonizza con quella della loro nascita celeste (οὐρανία ἔν αιθέρι τεκνωθέντες) dal padre unico Olimpo (Ὀλυμπος / πατήρ μόνος)³² e contribuisce icasticamente in un solo aggettivo a sanzionare l'incommensurabilità della sfera divina rispetto alla transeunte finitezza che caratterizza la θνατὰ φύσις ἀνέρων.

Appare significativo anche il fatto che l'aggettivo rappresenta la prima caratteristica enunciata delle leggi superne. È stato inoltre notato come l'originale conio aggettivale ὑψίποδες sembri celare, attraverso il riferimento al 'piede', un'allusione ironica allo stesso nome del protagonista Οιδίπους, e come la purezza incontaminata di queste divine norme contrasti con il destino tutto terrestre e impuro di Edipo³³. E l'immagine del piede ritorna significativamente anche nella corrispondente antistrofe, come metafora dell'incapacità di sostenersi saldamente e della necessità del precipizio nel baratro della rovina da parte di chi si macchi di atti di *hybris* ed empi (vv. 878-9: ἔνθ' οὐ ποδὶ χρησίμω / χρῆται)³⁴.

³⁰ In Sofocle si ritrovano anche altri composti in ὑψι-: oltre gli omerici ὑψικέρως (*Trach.* 507, epiteto di Acheloo sotto forma di toro dalle alte corna) e ὑψιπέτης (*TrGF* IV 476, 1, attributo dell'aquila), si tratta degli aggettivi ὑψίβατος (*Ai.* 1404, epiteto di un alto tripode), ὑψίπυργος (*Trach.* 354, attributo di Ecalia), e ὑψίπολις, detto dell'uomo che rispetta la giustizia (*Ant.* 370).

³¹ Schneidewin – Nauck *ad loc.* colgono un paragone rispetto all'immagine delle leggi 'eccelse' nella figura di Ate che cammina sulla testa degli uomini accecandoli in *Iliade* XIX 92ss. Longo *ad loc.* pensa invece ai νόμοι ὑψίποδες come a delle divinità che si ergono auguste sul loro piedistallo. Come nota Finglass *ad loc.*, inoltre, rifacendosi a due aggettivi composti omerici che designano la nascita dei venti nell'etere, l'immagine delle leggi che incedono nel cielo è alquanto singolare: «elsewhere it is the winds that are born in the aether (αιθρηγενής, αιθρηγενέτης; Hom. *Il.* 15.171, 19.358, *Od.* 5.296, *Ap. Rh.* 4.765); such a description is more remarkable when applied to laws, which are not usually regarded as inhabitants of the upper atmosphere». Un'immagine simile a quella del corale, in cui il cielo è espressione della legge di natura universale si ha in Emped. 31 B 135 D.-K. (= fr. 121 Wright = fr. 125 Inwood): ἀλλὰ τὸ μὲν πάντων νόμιμον διὰ τ' εὐρυμέδοντος | αιθέρος ἠνεκέως τέταται διὰ τ' ἀπλέτου ἀγῆς, cfr. Wright 1981, p. 285. Nel frammento empedocleo manca però il dato metaforico della nascita della legge nell'etere, così insistente nello stasimo sofocleo, cfr. Finglass *ad loc.*

³² È molto probabile che l'espressione alluda a uno dei dibattiti più accesi della sofistica del V secolo: se l'origine delle leggi sia dovuta agli uomini in quanto convenzione e patto contrattualistico, o abbia invece un fondamento divino. In questo caso, come è stato notato da Kamerbeek *ad loc.*, μόνος avrebbe valore pregnante e escluderebbe ogni possibile intervento umano nella genesi delle leggi. La posizione di Sofocle sarebbe dunque in polemica con le tesi di matrice sofistica sull'origine positiva del νόμος, cfr. anche Longo *ad loc.* Sull'opposizione νόμος / φύσις rispetto alle teorie avanzate dalla sofistica sulla legge vd. Bonazzi 2010, pp. 83-113, Wilson 2012, pp. 551-5, e cfr. anche Rodighiero 1998, p. 223.

³³ Cfr. Segal 1996, p. 24 e Winnington-Ingram p. 188, n. 26 con ulteriori rinvii bibliografici.

³⁴ Cfr. Finglass 2018, p. 428: «the gods' immortal laws 'that walk on high' contrast with the malefactor's plunge from above to a place where his feet cannot serve him», e vd. anche Cairns 2013a, p. 151. Per quanto riguarda il tema delle leggi eterne, invece, è evidente il parallelo con gli ἄγραπτα κάσφαλλῆ θεῶν / νόμια dell'*Antigone* (vv. 454-5), anch'essi eternamente immutabili e incontaminati, cfr. Lloyd-Jones 1971, p. 109, Carey 1986, p. 175; sulle leggi non scritte dell'*Antigone* vd. Ugolini 2011b.

Per quanto concerne il sostantivo αἰθήρ, invece, il termine designa nell'*epos* l'aria chiara e limpida del cielo, nella regione più elevata³⁵, come si evince anche da alcuni epiteti quali δῖα 'luminosa' (*Il.* XVI 365, *Od.* XIX 540, *Hes. Th.* 697), e νήνεμος 'serena' (*Il.* VIII 556). Esso è attestato come lemma preminentemente poetico a partire da Omero. In Omero e in Esiodo αἰθήρ ricorre sempre al genere femminile, mentre in seguito, a cominciare dalla lirica arcaica e dai tragici, il sostantivo è attestato al genere maschile, con rare eccezioni³⁶. In Omero l'etere rappresenta genericamente, come detto, l'aria luminosa del cielo, ma sono molteplici i passi in cui esso appare associato più direttamente con il mondo divino, in particolare con la figura di Zeus³⁷. Si considerino i seguenti luoghi:

-in *Iliade* XV 610-2 Ettore avanza invincibile fra gli Achei poiché Zeus dall'alto dell'etere lo assiste:

Ἐκτορος· αὐτὸς γάρ οἱ ἄπ' αἰθέρος ἦεν ἀμόντωρ
Ζεύς.

-in *Iliade* XVI 364-5 il fragore presso le navi achee e la prossima rotta dei Troiani sono paragonati al trascorrere di una nube dall'Olimpo attraverso l'etere nella volta del cielo, quando Zeus minacci tempesta:

Ὡς δ' ὅτ' ἄπ' Οὐλύμπου νέφος ἔρχεται οὐρανὸν εἴσω
αἰθέρος ἐκ δίης, ὅτε τε Ζεὺς λαίλαπα τεῖνῃ.

-in *Iliade* II 412-4 Agamennone, rivolgendo una solenne supplica a Zeus "che risiede nell'etere" (αἰθέρι ναίων), auspica di abbattere la rocca di Priamo entro il calare del sole e delle tenebre:

Ζεῦ κύδιστε μέγιστε κελαινεφές αἰθέρι ναίων
μὴ πρὶν ἐπ' ἠέλιον δῶναι καὶ ἐπὶ κνέφας ἔλθεῖν
πρὶν με κατὰ πρηνὲς βαλέειν Πριάμοιο μέλαθρον.

-in *Iliade* IV 166-8 Agamennone, in seguito alla rottura dei patti giurati, è erroneamente persuaso che Zeus, irato per il tradimento, vibrerà la sua egida contro i Troiani; nuovamente ricorre nel passo il sintagma αἰθέρι ναίων riferito a Zeus, il quale riceve anche l'attributo di ὑψίζυγος:

Ζεὺς δέ σφι Κρονίδης ὑψίζυγος αἰθέρι ναίων
αὐτὸς ἐπισσειήσιν ἐρεμνὴν αἰγίδα πᾶσι

³⁵ Il sostantivo si riconnette etimologicamente al verbo αἶθω 'ardere', e indica l'aria del cielo illuminata dalla luce del sole, cfr. *DELG*, s.v. αἶθω e *LfgreE* e *GEW*, s.v. αἰθήρ.

³⁶ Ancora femminile, come in Omero, il sostantivo si ritrova, a parte il passo sofocleo qui preso in esame e alcuni luoghi euripidei (*Ion* 1445, *Andr.* 1228, *El.* 991), nel celebre *incipit* della *I Olimpica* di Pindaro a proposito dell'immagine del sole che risplende nell'"aria celeste vuota (di stelle)": μηκέτ' ἀελίου σκόπει / ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἡμέρᾳ φαεν- / νὸν ἄστρον ἐρήμας δι' αἰθέρος (vv. 5-6); e nell'*Epinicio* IX di Bacchilide nell'espressione ἐς αἰπεινὰν προπέμπων / αἰθέρ' "aria alta, scoscesa" (vv. 34-5) che indica il cielo, cfr. Maehler 19821, p. 159. Il fatto che Sofocle impieghi il termine nobilitandolo con il genere femminile omerico (cfr. Finglass *ad loc.*: «the poetic feminine may have enhanced the grandeur of the style») è probabilmente da porre in relazione anche alla volontà di presentare un parallelismo nella genealogia delle leggi divine da un principio maschile (l'Olimpo) e da uno femminile (l'etere), cfr. Jebb e Longo *ad loc.*

³⁷ Cfr. *LfgreE*, s.v. αἰθήρ B I 9 (R. Philipp).

τῆσδ' ἀπάτης κοτέων·

-in *Odissea* XV 523-4 Telemaco si augura che Zeus uccida i Proci prima che possano verificarsi delle nuove nozze di Penelope con uno di loro; ancora una volta Zeus è αἰθέρι ναίων, e riceve inoltre l'epiclesi di Ὀλύμπιος:

ἀλλὰ τά γε Ζεὺς οἶδεν Ὀλύμπιος, αἰθέρι ναίων,
εἴ κέ σφιν πρὸ γάμοιο τελευτήσει κακὸν ἦμαρ.

Si noterà come in tutti i passi sia presente Zeus e come lo spazio in cui egli opera e risiede sia l'etere, in particolare ove ricorre il nesso formulare clausolare αἰθέρι ναίων attestato tre volte nei poemi. La *iunctura* è testimoniata in seguito anche in Esiodo, sempre in rapporto al Cronide, nell'emistichio formulare Κρονίδης ὑψίζυγος, αἰθέρι ναίων (*Op.* 18; fr. 343, 9 M.-W.), che amplia il sintagma di *Il.* IV 166 ὑψίζυγος αἰθέρι ναίων. L'etere rappresenta dunque nell'*epos* una delle dimore di Zeus, insieme, come noto, con quelle che figurano come le sedi canoniche di Zeus e degli dei: il cielo (οὐρανός) e il monte Olimpo³⁸.

A questo punto si possono fare delle considerazioni in merito ai νόμοι ὑψίποδες dello stasimo sofocleo. Essi sono generati nell'etere celeste (οὐρανία ἴν / αἰθέρι τεκνωθέντες, espressione nella quale il sostantivo, come si è detto, presenta insolitamente il genere femminile omerico) e loro padre è l'Olimpo (Ὀλυμπος / πατήρ μόνος)³⁹. Si è visto come Zeus nell'*epos* sia spesso definito αἰθέρι ναίων e come il nesso occorra talora ampliato nella formula ὑψίζυγος αἰθέρι ναίων attraverso la rara epiclesi ὑψίζυγος, che deve aver costituito per Sofocle, insieme agli altri composti in ὑψι-, il modello per la creazione del conio ὑψίποδες. Inoltre, proprio la figura del monte Olimpo compare anch'essa nel secondo dei passi omerici citati in riferimento all'etere, mentre nell'ultimo Zeus stesso è definito Ὀλύμπιος, αἰθέρι ναίων. Si può constatare, dunque, come nei versi sofoclei la presenza del divino come eterno fondamento delle leggi, dell'impersonale μέγας ἐν τούτοις θεός, trovi espressione in due immagini, l'etere e l'Olimpo, che sono tradizionalmente connesse con Zeus a partire dall'epica arcaica. Per quanto concerne in particolare l'espressione Ὀλυμπος / πατήρ, i precedenti epico-omerici appaiono ancora più significativi.

Il monte Olimpo rappresenta nella tradizione dei poemi omerici, così come in Esiodo e negli *Inni omerici*, la sede per eccellenza degli dei⁴⁰ ed è intrinsecamente associato al mondo divino. Basti ricordare – per limitarsi ad Omero – alcune espressioni formulari quali ὅσοι θεοὶ εἰς ἔν Ὀλύμπῳ (*Il.* I 566, V 877, VIII 451), θεοί,

³⁸ Vd. *LfgrE*, s.v. Ζεὺς II B 2b (M. Schmidt). Sul cielo come sede divina vd. *LfgrE*, s.v. οὐρανός I 13 (M. Schmidt), e si consideri anche l'epiteto οὐρανίωνες, attestato e.g. nel nesso θεοὶ οὐρανίωνες (3x *Il.*, 4x *Od.*), e impiegato anche come aggettivo sostantivato Οὐρανίωνες “i Celesti” (e.g. *Il.* V 373, XI 275, Hes. *Th.* 461, 919). Per quanto concerne l'Olimpo inteso come sede degli dei vd. *infra*.

³⁹ Si è visto come nell'epiteto ὑψίποδες sia forse riconoscibile un'allusione ironica al nome di Edipo, che segnala il divario tra l'incorruttibilità della dimensione divina e l'impurità del protagonista. Un discorso analogo è riconoscibile nell'insistenza, che non sembra casuale, sull'immaginario della generazione e della parentela con cui il coro caratterizza le leggi uranie: esso contrasta con l'infrazione delle leggi di natura da parte di Edipo in relazione ad entrambi i genitori, cfr. Winnington-Ingram 1980, p. 187: «it seems that Oedipus is, or may be, in breach of the laws which demand purity (though, as we know, unwittingly in breach of them). If so, he must suffer: this is not stated, but implied. He is, or may be, in breach of the laws which govern relationship to parents; and to remind us of this (and indeed to make us think of Oedipus and his situation throughout the stanza) Sophocles accumulates, in his characteristic fashion, words of parentage as metaphors in the description of the divine laws».

⁴⁰ Sull'Olimpo in Omero vd. Spieker 1969, Sale 1984, Noussia 2002, Lanza 2005, e cfr. anche *LfgrE*, s.v. Ὀλυμπος (M. Schmidt), e la voce «Olympos» in *The Homer Encyclopedia* II (A. C. Purves).

τοὶ Ὀλυμπον ἔχουσιν (*Od.* XIV 394, XVIII 180), ἐς Ὀλυμπον... ἴν' ἀθανάτων ἔδος ἔστιν (*Il.* V 360, VIII 456), θεῶν ἔδος αἰπὸν Ὀλυμπον (*Il.* V 367, 868), oltre al verso Οὐλύμπόνδ', ὅθι φασὶ θεῶν ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ (*Od.* VI 42), e al nesso ἔδος Οὐλύμποιο (*Il.* XXIV 144).

Gli dei sono inoltre talora definiti Ὀλύμπιοι (*Il.* I 399, XX 47) e posseggono notoriamente delle dimore sull'Olimpo (cfr. l'emistichio formulare Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες, e.g. *Il.* I 18, II 30). Ma è Zeus ad avere la reggia più maestosa sull'Olimpo provvista di corte (αὐλή) dove convoca in concilio gli altri dei (*Il.* I 374-6, *Od.* IV 74-75), a risiedere sulla vetta più alta del monte (cfr. il distico formulare εὐρύοπα Κρονίδην ἄτερ ἡμενον ἄλλων / ἀκροτάτη κορυφῇ πολυδειράδος Οὐλύμποιο, *Il.* I 498-9, V 753-4, variato in *Il.* VIII 3), e, infine, ad essere per antonomasia Ὀλύμπιος⁴¹. In Omero, dunque, l'Olimpo appare preminentemente in relazione con Zeus. L'espressione sofoclea Ὀλυμπος / πατήρ, pertanto, in virtù della stretta relazione che l'Olimpo presenta con il Cronide nell'*epos*, sembra voler rinviare proprio alla figura di Zeus.

Inoltre, rispetto al pur generico sostantivo πατήρ, andrà ricordato come esso connoti per eccellenza Zeus nella tradizione poetica a partire dall'epica, in qualità di 'padre' degli dei e degli uomini, si pensi a una formula tra le più frequenti del Cronide quale πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε (15x Hom., 18x Hes.)⁴².

Ricapitolando, si è visto come sia l'etere che l'Olimpo siano strettamente connessi nell'*epos* alla figura di Zeus in quanto dimore precipue del dio grazie a una cospicua serie di locuzioni epico-omeriche, in particolare il nesso formulare ὑψίζυγος αἰθέρι ναίων e l'epiteto Ὀλύμπιος. Inoltre, il conio sofocleo ὑψίποδες trova nel precedente omerico-esiodico ὑψίζυγος, attributo esclusivo di Zeus, un parallelo emblematico.

Sulla base di tali rinvii alla poesia epico-omerica è possibile pensare che Sofocle nella creazione dell'originale immagine delle leggi divine abbia tenuto presenti come modello una serie di locuzioni omeriche precise. Inoltre dietro l'espressione impersonale e astratta Ὀλυμπος πατήρ⁴³ il poeta potrebbe aver voluto adombrare proprio la figura di Zeus: sarebbe quindi il Cronide il supremo garante delle norme divine preposte alla santità di azioni e parole invocata dai coreuti⁴⁴.

⁴¹ L'epiteto Ὀλύμπιος in riferimento a Zeus è attestato numerose volte nei poemi, e indica direttamente il Cronide, senza la menzione del nome, in *Il.* XVIII 79, XXII 130, oltre che in Hes. *Op.* 474.

⁴² È significativo a questo proposito come lo stesso Zeus sia già stato invocato nell'ampia preghiera della parodo della tragedia proprio come "Zeus padre": ὦ Ζεῦ πάτερ (v. 202). Inoltre, rispetto all'uso dell'epiteto nei poemi, anche il termine πατήρ definisce Zeus da solo, senza che questi venga nominato espressamente, cfr. *Il.* I 579, VIII 69, XI 80, XIV 352, XVI 250, XVII 648. Quest'uso di πατήρ per Zeus si riscontra talora anche nella lirica e in tragedia, cfr. e.g. Pind. *O.* I 57, Aesch. *PV* 947, 1018. Per Sofocle cfr. *Ai.* 1389 Ὀλύμπου τοῦδ' ὁ πρεσβεῦων πατήρ: si noti come l'espressione rappresenti un parallelo interessante rispetto al passo del secondo stasimo anche per la menzione dell'Olimpo, oltre che per il contesto sacrale del passo, in cui Teucro scaglia una maledizione contro gli Atridi, invocando insieme a Zeus anche le Erinni e Dike. Su πατήρ come epiteto di Zeus vd. Bruchmann 1893, pp. 137-9, in particolare la sezione *sine dei nomine* (p. 138).

⁴³ Cfr. Taplin 2015, p. 298 ad v. 867: «from being simply the mountain-home of the gods, Olympus comes to mean the higher cosmic world».

⁴⁴ Tale interpretazione appare sostenuta anche da Massimo Planude, cfr. *schol. Plan. ad v. 867* Ὀλυμπος: Ζεύς (p. 144 Longo). Data la natura di semplice glossa dello scolio non è possibile sapere su quali argomentazioni si fondasse il grammatico bizantino; questa esegesi non doveva però essere l'unica dal momento che Manuele Moscopulo riteneva che l'Olimpo rappresentasse nel passo una metafora per il cielo (probabilmente volendo identificarvi il principio generativo maschile delle leggi uranie rispetto all'etere, principio generativo femminile) cfr. *schol. Mos. ad v. 867* Ὀλυμπος: ὁ οὐρανός (p. 56 Longo). Rispetto all'interpretazione proposta, inoltre, un parallelo significativo è costituito da un passo delle

Un colorito epicheggiante, e nuovamente possibili richiami a Zeus, sono d'altronde riscontrabili anche nel verso conclusivo della strofe μέγας ἐν τούτοις θεός, οὐδὲ γηράσκει (v. 872). Il coro sanziona la presenza all'interno delle leggi uranie di un "grande dio" non affetto da vecchiaia, e opposto all'oblio che necessariamente caratterizza la natura mortale umana (v. 870: λάθα). La sottolineatura in senso negativo della vecchiaia nell'espressione οὐδὲ γηράσκει rinvia all'epiteto epico-omerico ἀγήραος, che definisce nell'epica la condizione tipica della divinità in quanto immortale: l'essere immune da vecchiaia. Il concetto è simboleggiato vividamente nella formula ἀθάνατος καὶ ἀγήρως che ricorre, con varie modifiche, frequentemente nell'*epos* (9x Hom., 8x Hes., 4x *Inni omerici*)⁴⁵. Sebbene l'attributo non occorra mai in riferimento diretto a Zeus nell'epica, è significativo come l'epiteto ἀγήραος nella sua unica attestazione in Sofocle⁴⁶ sia impiegato dal poeta proprio in rapporto al Cronide nel secondo stasimo dell'*Antigone* all'interno di una ampia ed elaborata invocazione a Zeus come sovrano dalla potenza suprema ed eterna, un passo che presenta più di un parallelo con il secondo stasimo dell'*Edipo Re* (vv. 608-10): ἀγήρως δὲ χρόνῳ δυνάστας / κατέχεις Ὀλύμπου / μαρμαρόεσσαν αἴγλαν⁴⁷. Infine, anche la *iunctura* apparentemente generica e impersonale μέγας... θεός, spezzata e dissimulata dall'inserzione del complemento ἐν τούτοις, trova anch'essa corrispondenza nel nesso formulare omerico μέγας θεός / θεός μέγας (5x *Il.*), riferito una volta anche a Zeus (*Il.* XXIV 90, e cfr. anche *Il.* XVIII 292). Ma l'attributo μέγας nelle sue diverse gradazioni è d'altronde epiteto precipuo e caratteristico del signore degli dei olimpici a partire dall'*epos* omerico, cfr. e.g. *Il.* II 110 Ζεύς με μέγα Κρονίδης, II 324 μέγα μητιέτα Ζεὺς, II 411 Ζεῦ κύδιστε μέγιστε κελαινεφὲς αἰθέρι ναίων, III 275 Ζεῦ πάτερ Ἴδηθεν μεδέων κύδιστε μέγιστε, VI 304 Διὸς κούρη μεγάλοιο⁴⁸.

Questa interpretazione dell'Olimpo come *figura* di Zeus, può rivelarsi significativa se considerata alla luce dei temi principali dello stasimo, soprattutto in rapporto all'architettura concettuale del canto.

Il corale prende le mosse da una riflessione sul divino e sul rispetto da parte degli uomini delle norme che reggono immutabili la vicenda dell'universo sotto il segno dell'incommensurabilità fra la dimensione caduca dell'esistenza umana e quella assoluta propria del dio (prima strofe). Da qui la condanna che i coreuti muovono nei confronti di ogni atto di empietà e di ingiustizia che violi quelle eterne leggi garanti

Trachinie in cui Zeus è solennemente definito ὁ τῶν ἀπάντων Ζεὺς πατὴρ Ὀλύμπιος (v. 275): l'espressione πατὴρ Ὀλύμπιος, anch'essa omerizzante e dove occorrono associati due epiteti tradizionali del dio, è molto simile alla locuzione dello stasimo Ὀλύμπιος / πατήρ. Per la medesima combinazione di attributi cfr. anche Pind. *O.* XIV 12 πατρὸς Ὀλυμπίοιο τιμάν.

⁴⁵ Sulla formula e sulle sue modificazioni nella tradizione epica vd. Janko 1981. Con l'esclusione di Hes. *Th.* 955 l'attributo è sempre accompagnato dall'aggettivo ἀθάνατος nell'*epos*, cfr. *LfgreE*, s.v. ἀγήραος B (L. Solmsen).

⁴⁶ Con l'esclusione del *fragmentum dubium* TrGF IV F 1143, composto dal singolo lemma.

⁴⁷ Nello stasimo dell'*Antigone* il timbro epicheggiante è sottolineato anche dall'espressione Ὀλύμπου / μαρμαρόεσσαν αἴγλαν "lo splendore fulgente dell'Olimpo": la suggestiva immagine rappresenta un'evidente rielaborazione e amplificazione poetica del nesso formulare omerico clausolare ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου (*Il.* I 532, XIII 243; *Od.* XX 103), cfr. Griffith 1999 *ad loc.* L'aggettivo μαρμαρόεις impiegato da Sofocle è *hapax* e probabile conio del poeta: si noterà come la forma in -εις sia la medesima dell'omerico αἰγλήεις, forse una spia che tradisce proprio il rinvio alla *iunctura* formulare omerica; ma i corradicali μαρμαίρω e μαρμάρεος sono lemmi omerici, con i quali si esprime per lo più il luccichio dei metalli e delle armi, cfr. e.g. *Il.* XII 195, XVI 664, XVII 594; in Hes. *Th.* 699 αὐγὴ μαρμαίρουσα κεραυνοῦ τε στεροπῆς τε si tratta invece del bagliore dei fulmini con cui Zeus acceca i Titani.

⁴⁸ Per un elenco completo delle occorrenze vd. Dee 1994, pp. 70-1. L'associazione tra l'attributo e Zeus è frequente anche in tragedia, cfr. e.g. Aesch. *Supp.* 670, *Sept.* 822; Soph. *Trach.* 399; Eur. *IT* 1077.

del benessere e della coesione sociale (prima antistrophe, seconda strofe). Infine, lo stasimo si chiude con un solenne appello rivolto a Zeus affinché sia salvaguardata la validità degli oracoli e con essi l'autorità degli dei e in generale della sfera religiosa (seconda antistrophe). Il corale, come è stato notato da Kane, Winnington-Ingram, e Segal⁴⁹, è dunque costruito secondo una parabola concettuale anulare sostenuta da precisi richiami lessicali: alla prima strofe incentrata sull'esaltazione delle norme 'sublimi' connotate dagli attributi divini di purezza, eternità, immutabilità e potenza corrisponde l'invocazione finale a Zeus che presenta i caratteri di divinità sovrana (v. 903: ὃ κρατύνων), onnipotente (v. 904: πάντ' ἀνάσσων)⁵⁰, infallibile e dalla signoria eterna (vv. 904-5: μὴ λάθοι / σὲ τάν τε σάν ἀθάνατον αἰὲν ἀρχάν).

Segal riconosce in particolare nell'ordine cosmico delle leggi divine nella strofe incipitaria dello stasimo la manifestazione astratta del potere sovrano di Zeus: «he becomes the embodiment of an eternal order and of moral laws located in the remote heavens [...] The attributes of Zeus' order are not only absolute power (πάντ' ἀνάσσων, 904), but also eternity, purity, and celestial remoteness (863ff.)»⁵¹. Anche Kane rileva la stretta relazione concettuale tra l'invocazione finale a Zeus e la caratterizzazione delle leggi uranie: «these verses can best be interpreted in the light of the first strophe, to which they correspond both thematically and verbally. The chorus here implores Zeus to prove his godhead by demonstrating his *vigilance*. This is the very quality which had earlier been established as the mark of the divine law (*latha*)»⁵².

Nell'analisi condotta si è visto come sia possibile riconoscere nell'intera espressione che si riferisce all'origine delle leggi divine ὑψίποδες, οὐρανία ἴν' / αἰθέρι τεκνωθέντες, ὧν Ὀλυμπος / πατήρ μόνος una serie di reminiscenze lessicali e di echi intertestuali in rapporto a Zeus. Ciò appare in armonia rispetto alla struttura di *Ringkomposition* con la quale è costruito lo stasimo e avvalora l'interpretazione della strofe iniziale proposta da Segal e Kane: il tema della signoria divina di Zeus, garante e personificazione dell'ordine cosmico, e la sua stessa figura, infatti, trovano riscontro allusivo attraverso l'impiego di lessemi epico-omerici e in virtù della risonanza intertestuale che essi veicolano⁵³. Si noterà, in conclusione, come tali risonanze poetiche non emergano con scoperta evidenza ma siano rielaborate e dissimulate nelle pieghe della densa *lexis* sofoclea.

v. 886: δαιμόνων ἔδη

Nella seconda strofe del corale, i coreuti auspicano che un destino sciagurato incolga chi si macchia di empietà (vv. 883-7):

⁴⁹ Winnington-Ingram 1980, pp. 198-9; Segal 1996, pp. 23, 29, Kane 1975, pp. 199-200.

⁵⁰ La *iunctura* πάντ' ἀνάσσων, come si vedrà, presenta anch'essa un colorito significativamente omerizzante, vd. *infra*.

⁵¹ Segal 1996, p. 29.

⁵² Kane 1975, p. 200.

⁵³ Zeus non compare soltanto in questo canto della tragedia ma costituisce una presenza costante in tutti i corali dell'*Edipo Re*, ad eccezione del terzo stasimo: cfr. nella parodo l'*incipit* al v. 151 ὃ Διὸς ἀδυεπὲς φάτι e l'invocazione ai vv. 200-2 ὃ τάν πυρφόρων / ἀστραπῶν κράτη νέμων / ὃ Ζεῦ πάτερ; nel primo stasimo l'attacco dell'ultima antistrophe ai vv. 497-9 ἀλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὃ τ' Ἀπόλλων / ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν / εἰδότες; nel quarto stasimo l'invocazione al v. 1198 ὃ Ζεῦ. Inoltre, il sacerdote del prologo è un ministro di Zeus. Per un esame del ruolo degli dei nei corali dell'*Edipo Re* vd. Segal 1996, mentre in generale sugli dei in Sofocle vd. Parker 1999; per un'analisi più ampia sulla figura di Zeus in Sofocle vd. Budelmann 2000, pp. 148-67.

εἰ δέ τις ὑπέροπτα χερσὶν
ἢ λόγῳ πορεύεται,
Δίκας ἀφόβητος, οὐδὲ
δαιμόνων ἔδη σέβων,
κακά νιν ἔλοιτο μοῖρα.

885

Le manifestazioni di *asébeia* cui il coro fa riferimento sono il mancato rispetto nei confronti di Dike e la mancata reverenza riguardo ai δαιμόνων ἔδη. Il termine ἔδη viene inteso da parte della critica come ‘statue sedute, seggi degli dei’, un’interpretazione che risale già alla scoliastica bizantina⁵⁴, secondo il significato che il lemma ἔδος presenta nel greco classico, precipuamente in prosa⁵⁵ (così interpretano e.g. Hermann, Campbell, Jebb, e, più recentemente, Lloyd-Jones – Wilson⁵⁶).

Il sostantivo ἔδος, tuttavia, presenta di norma nella lingua poetica, nell’*epos* così come nella lirica e nella tragedia, il valore di ‘sede, dimora’⁵⁷. Per questo è possibile un’interpretazione dell’espressione come “templi, sedi degli dei”: così intendono per esempio Mazon, che traduce «temples des dieux», Wilamowitz, il quale rende il nesso con «Göttersitze»⁵⁸ e Winnington-Ingram, che traduce «shrines of the gods»⁵⁹.

Il lemma in Omero è attestato infatti prevalentemente in riferimento proprio agli dei. È opportuno passarne in rassegna brevemente gli usi:

-meno frequentemente attestato ma originario, è il significato di ‘sedile, seggio’. Esso si ritrova una volta in riferimento ai seggi dai quali gli dei si alzano all’arrivo di Zeus (*Il.* I 534); una volta indica lo scranno specifico di Era, dal quale Zeus, ove provocato, potrebbe strapparla (*Il.* I 581); e una, infine (e l’unica in cui non si riferisce a una divinità), designa il seggio da cui Achille si alza stupito alla vista dell’ambasceria giunta presso la propria tenda (*Il.* IX 194). Lo stesso significato si ritrova anche nell’espressione metaforica οὐχ ἔδος “non c’è motivo di stare seduti, inerti < non c’è seggio (lett.)” (*Il.* XI 648, XXIII 205)⁶⁰.

-con il valore più comune il sostantivo si riferisce all’Olimpo, come dimora degli dei. Si possono citare e.g. i due emistichi fomulari θεῶν ἔδος αἰπὺν Ὀλυμπον (*Il.* V 367, 868) e ἐς Ὀλυμπον... ἴν’ ἀθανάτων ἔδος ἐστίν (*Il.* V 360, VIII 456); il verso Οὐλύμπόνδ’, ὅθι φασὶ θεῶν ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ (*Od.* VI 42), in cui ricompare il nesso θεῶν ἔδος; e la locuzione ἔδος Οὐλύμπιοιο (*Il.* XIV 544).

-infine, il lemma designa la ‘sede’ di alcune città: Tebe (*Il.* IV 406 e *Od.* XI 263); Itaca (*Od.* XIII 344); la sede di Macaro, eroe e re leggendario di Lesbo (*Il.* XXIV 544).

⁵⁴ Cfr. *schol. Thom. ad v.* 886 (p. 234, 1 Longo) ἔδος: τὸ ἔδαφος καὶ τὸ εἶδωλον.

⁵⁵ Cfr. LJS⁹, s.v. ἔδος 3: «*seated statue of a god*», dove è citato anche il presente passo dell’*Edipo Re*.

⁵⁶ Per Lloyd-Jones si veda la traduzione «*seats of the gods*» nell’edizione Loeb (Lloyd-Jones 1994, I, p. 415).

⁵⁷ Vd. LJS⁹, s.v. ἔδος 2. «*seat, abode, dwelling-place, esp. of the gods*».

⁵⁸ Wilamowitz 1917, p. 53, cfr. anche Kamerbeek *ad loc.*

⁵⁹ Winnington-Ingram 1980, p. 194.

⁶⁰ Cfr. LJS⁹, s.v. ἔδος II.

Come si può notare, il sostantivo in Omero designa precipuamente la sede degli dei, l'Olimpo, per lo più attraverso il nesso formulare θεῶν ἔδος, e, anche nel suo valore originario di 'seggio', esso è riferito prevalentemente a delle divinità.

In Esiodo il lemma, secondo l'uso omerico, indica una volta il monte Olimpo (*Sc.* 203), mentre designa Ouranos (*Th.* 128) come "sede salda degli dei" e Gaia quale "sede salda di tutte le creature" (*Th.* 117): in entrambi i casi occorre il nesso ἔδος ἀσφαλῆς αἰεὶ – attestato in *Od.* VI 42 a proposito dell'Olimpo.

Ancora all'Olimpo il termine si riferisce in *H. Hom. Ap.* 3, 109 e *H. Hom. Dem.* 2, 341, mentre in *H. Hom. Ap.* 3, 51 designa Delo come futura sede del tempio di Apollo. Sia nei poeti lirici che in Eschilo ed Euripide, ἔδος è attestato nei vari usi omerici menzionati⁶¹.

In Sofocle, esso si ritrova oltre che nel presente passo dell'*Edipo Re*, soltanto un'altra volta, nel finale del quarto episodio dell'*Elettra*. Oreste esorta Pilade a mostrare reverenza nei confronti degli ἔδη θεῶν che si trovano davanti alle porte del palazzo, prima di portare a compimento la vendetta nei confronti di Clitennestra (vv. 1374-5): πατρῶα προσκύσανθ' ἔδη / θεῶν ὄσοιπερ πρόπυλα ναίουσιν τάδε. A causa del verbo προσκυνέω 'prostrarsi in adorazione' e più genericamente del contesto, il sostantivo ἔδη in questo passo indica probabilmente delle statue o delle immagini degli dei davanti la reggia⁶². Proprio questa interpretazione ha fornito un appoggio determinante anche per l'esegesi dei δαυμόνων ἔδη del secondo stasimo dell'*Edipo Re*. È chiaro che nel caso dell'*Elettra* Sofocle utilizzi il termine ἔδη con il valore di 'statue, immagini', ma non per questo, deve essere applicata tale interpretazione anche nel caso del passo dell'*Edipo Re*. I sostenitori di questa tesi (Hermann, Jebb, Longo) sono anche inclini a ravvisare nell'espressione δαυμόνων ἔδη un'allusione del poeta alla vicenda degli Ermocopidi, e, in particolare, alla figura di Alcibiade⁶³, che, tuttavia, come rileva giustamente Dawe, rimane una supposizione, priva di diretti riscontri nel testo⁶⁴.

Il valore di 'templi', inoltre, rinvia ai santuari di Delfi, Abe ed Olimpia che sono menzionati dal coro nei versi iniziali e corrispondenti della seconda antistrophe (vv. 897-900)⁶⁵. Il rispetto, da parte degli uomini, che si deve nei confronti delle 'sedi' divine in senso lato, trova infatti una delle sue manifestazioni più tipiche nel rivolgersi alle sedi oracolari degli dei, che rappresentano un tema centrale dello stasimo.

Nel complesso, appare dunque più opportuno interpretare l'espressione δαυμόνων ἔδη come "sedi / templi degli dei", con il valore più generico e tradizionale del lemma, in particolare secondo gli impieghi epico-omerici del termine ἔδος, che, come si è detto, è strettamente connesso alla sfera del divino, in particolare alla sede

⁶¹ Cfr. e.g. Pind. *O.* II 12, *P.* II 7; Bacch. *Ep.* IX 96 M.; Aesch. *Pers.* 890, *PV* 412; Eur. *Ion* 870, *IA* 1527.

⁶² Vd. i commenti *ad loc.* di Jebb, Kamerbeek e Finglass.

⁶³ A sostegno del riferimento diretto ad Alcibiade vengono addotti anche i versi immediatamente successivi δυσπότημον χάριν χλιδᾶς, / εἰ μὴ τὸ κέρδος κερδανεῖ δικαίως (vv. 888-9) che alluderebbero alla χλιδὴ barbarica cui si era asservito Alcibiade in esilio in Persia, cfr. Longo *ad loc.*

⁶⁴ Dawe comm. *ad loc.*, e cfr. anche Kamerbeek *ad loc.*

⁶⁵ Il dato è rilevato da Finglass *ad loc.*, che tuttavia non individua alcun parallelo con gli usi omerici del lemma: «ἔδος can denote statues (cf. *El.* 1374-5n., Call. *Aet.* fr. 100.3-4 Harder), but can just as well refer to the places where the gods were particularly honoured; the latter sense fits better with the start of the antistrophe (897-900)».

del monte Olimpo. A questo proposito non andrà dimenticato come proprio l'Olimpo figure in maniera preminente nella strofe iniziale, dove compare in qualità di 'padre' delle leggi divine. Ma è in generale la riflessione dal carattere fortemente astratto e speculativo condotta nell'intero stasimo a favorire un'interpretazione più ampia e indeterminata della *iunctura* rispetto alla dimensione divina, che verrebbe sminuita accogliendo il significato più concreto di 'statue'.

Una ulteriore conferma a favore di questa esegesi viene, infine, dai versi iniziali del terzo episodio, immediatamente successivi al corale. Giocasta entra in scena affermando di volere recarsi presso i "templi degli dei", e rivolge una supplica ad Apollo affinché liberi Edipo dall'angoscia che lo attanaglia, per la paura di poter risultare l'assassino di Laio (vv. 911-23). L'espressione di cui si serve la regina al v. 912 ναοὺς... δαυμόνων sembra richiamarsi esplicitamente ai δαυμόνων ἔδη dello stasimo. La ripresa lessicale e il successivo appello ad Apollo contrastano ironicamente con il secondo episodio, nel quale Giocasta aveva espresso forte scetticismo sul valore degli oracoli, sulla base del fallimento del responso apollineo di Laio (vv. 723-5, 857-8), e sembrano fornire una risposta immediata sul piano drammaturgico all'allarme del coro espresso nel secondo stasimo rispetto al preoccupante dileguare del significato del culto degli dei, in particolare nel finale del canto dove Apollo appare "in nessun luogo manifesto nei propri onori" (v. 910): κούδαμοῦ τιμαῖς Απόλλων ἐμφανής.

v. 904: Ζεῦ, πάντ' ἀνάσσω

Nell'ultima antistrofe del corale, il timore che gli oracoli degli dei perdano il loro valore e con essi venga meno anche la fede negli dei, induce i coreuti a rivolgere un appello a Zeus affinché al dio non sfugga come gli oracoli di Laio siano stati empicamente delegittimati (vv. 903-5):

ἀλλ', ὦ κρατύνων, εἴπερ ὄρθ' ἀκούεις,
Ζεῦ, πάντ' ἀνάσσω, μὴ λάθοι
σὲ τάν τε σὰν ἀθάνατον αἰὲν ἀρχάν

Si tratta della prima invocazione a una divinità nel corso del corale, che avviene tardivamente, ma con effetto culminante di *climax*⁶⁶: Zeus viene invocato come garante delle prerogative divine in quanto πάντ' ἀνάσσω "reggitore del tutto, signore di tutte le cose"⁶⁷.

Il verbo ἀνάσσω, denominativo da ἄναξ⁶⁸, come noto, è lemma poetico proprio della lingua dell'*epos*, abbondantemente attestato nella poesia epica arcaica.

⁶⁶ Cfr. Finglass *ad loc.*, che riporta il parallelo di OC 1085-6 ἰὼ θεῶν πάνταρχε παντόπτα Ζεῦ (secondo stasimo), in cui Zeus è parimenti invocato nel finale del canto.

⁶⁷ La costruzione di ἀνάσσω – che di norma regge il genitivo o il dativo – con l'accusativo πάντ', con probabile valore avverbiale, ha dato adito ad alcune proposte di intervento testuale: Hermann, espungendo il vocativo Ζεῦ, correggeva in πάντων ἀνάσσω, mentre Hartung ha proposto ingegnosamente l'emendazione παντανάσσω, un composto che, tuttavia, non è mai attestato altrove. Entrambi gli editori più recenti, Dawe, Lloyd-Jones – Wilson e Finglass, come d'altronde anche Pearson e Dain – Mazon in precedenza, mantengono la paradosi manoscritta. Per la difesa del testo tràdito vd. Lloyd-Jones – Wilson 1990b, p. 101, secondo i quali πάντ' è da interpretare come accusativo di relazione.

⁶⁸ Su ἄναξ vd. la trattazione specifica a proposito dell'espressione Λύκει' ἄναξ riferita ad Apollo nella parodo (v. 203), a p. 242ss.

A partire da Omero, ἀνάσσω può riferirsi sia ad eroi che a dei⁶⁹. Se nel primo caso la casistica è estremamente ampia – fatto salvo che si tratta sempre di eroi con *status* di principe o sovrano, da Agamennone ad Achille, a Peleo, a Nestore, ad Alcinoο, per citarne solo alcuni – nel secondo caso, invece, il verbo è impiegato in relazione a un numero estremamente esiguo di divinità: Zeus, Apollo e Ade.

Per quanto concerne Ade, si tratta di un'unica attestazione, il celebre passo in cui Poseidone rivendica pari potere rispetto ai fratelli Zeus e Ade, dal momento che i tre figli di Crono hanno ereditato in parti eguali il regno del padre. Il dio dell'oltretomba nella spartizione è colui “che è signore dei morti” (*Il.* XV 188): τρίτατος δ' Αἴδης ἐνέροισιν ἀνάσσω

Rispetto ad Apollo il verbo è impiegato soltanto due volte, all'interno di un distico formulare. Si tratta delle due preghiere che Crise, nel primo canto dell'*Iliade*, rivolge al dio “che è signore di Cilla e Tenedo”: κλῦθί μεν ἄργυρότοξ', ὃς Χρῦσην ἀμφιβέβηκας / Κίλλάν τε ζαθέην Τενέδοιό τε Ἴφι ἀνάσσεις (vv. 37-38 = 451-52).

Per quanto concerne Zeus, invece, il verbo ἀνάσσω riveste un ruolo decisamente più significativo. Zeus è sovrano supremo di tutti gli dei nell'emistichio formulare σὺ δὲ πᾶσι μετ' ἀθανάτοισιν ἀνάσσεις (*Il.* IV 61, XVIII 366); più compiutamente egli è sovrano degli dei e degli uomini nel verso formulare ὃς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀνάσσεις (*Il.* II 669, XX 12), oltre che in *Il.* XII 242 ὃς πᾶσι θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἀνάσσει; infine, nel verso formulare Ζηνὶ κελαινεφεῖ Κρονίδῃ, ὃς πᾶσιν ἀνάσσει (*Od.* IX 552, XIII 25) Zeus è definito recisamente come colui che “è signore di tutti”: ὃς πᾶσιν ἀνάσσει. La figura sovrana di Zeus, dunque, assurge già in Omero a divinità somma non solo del *pantheon* divino ma di dei, uomini e, più in generale, di tutte le creature viventi.

Il verbo ἀνάσσω in riferimento al potere assoluto di Zeus si ritrova in seguito in Esiodo in espressioni formulari che ricalcano quelle omeriche: cfr. e.g. ἐν ἀθανάτοισιν ἀνάξειν (*Th.* 491), θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἀνάσσει (*Th.* 506), μακάρεσσιν ἀνάσσω (*Sc.* 328). Successivamente il verbo è impiegato, sempre in riferimento a Zeus, da Pindaro (*O.* XIII 24-6 ὕπατ' εὐρὸν ἀνάσσω / Ὀλυμπίας, ἀφθόνητος ἔπεσιν / γένοιο χρόνον ἅπαντα, Ζεῦ πάτερ), da Teognide (*I* 373 πάντεσσιν ἀνάσσεις; *I* 803 ὃς θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἀνάσσει), e da Antimaco di Colofone (fr. 3, 1 Matthews = fr. 3,1 Wyss μέγα πᾶσιν ἀνάσσει).

Nei poeti tragici, oltre che nel presente passo dell'*Edipo Re*, ἀνάσσω occorre in relazione a Zeus unicamente nel *Prometeo Incatenato* di Eschilo a proposito della contesa per il potere supremo tra i Titani⁷⁰.

L'espressione del secondo stasimo Ζεῦ, πάντ' ἀνάσσω, alla luce dell'esame delle testimonianze poetiche precedenti, appare pienamente inserita nella tradizionale caratterizzazione di Zeus come signore supremo attraverso l'impiego del verbo poetico ἀνάσσω, attestato a partire da Omero precipuamente in riferimento al Cronide. La scelta di Sofocle del complemento πάντ' sembra in particolare rifarsi ai versi formulari σὺ δὲ πᾶσι μετ' ἀθανάτοισιν ἀνάσσεις e Ζηνὶ κελαινεφεῖ Κρονίδῃ, ὃς πᾶσιν ἀνάσσει. La *iunctura* sofoclea, proprio in virtù del neutro generico πάντ', esprime però in modo più assoluto e totalizzante il potere di Zeus, e richiama la caratterizzazione astratta delle leggi uranie della prima strofe dello stasimo. La sovranità universale del Cronide come πάντ' ἀνάσσω “su ogni cosa imperante”, e la definizione della sua supremazia come ἀθάνατον αἰὲν ἀρχάν “potere in eterno immortale”, si riconnettono infatti, come si è visto, all'eternità e all'invulnerabilità delle leggi divine che sono a fondamento dell'ordine cosmico, sul quale secondo il coro si fonda anche la comunità umana. Il

⁶⁹ Vd. *Lfgre*, s.v. ἀνάσσω B 1a, 1b (H. C. Albertz – J. Latacz).

⁷⁰ *PV* 201-2 οἱ μὲν θέλοντες ἐκβαλεῖν ἔδρας Κρόνον / ὡς Ζεὺς ἀνάσσει.

fatto che Sofocle, nell'invocazione solenne a Zeus quale garante del rispetto degli oracoli, si serva di una *iunctura* costruita sul modello di locuzioni epico-omeriche formulari sembra corroborare l'interpretazione proposta a partire dai lessemi omerizzanti nella prima strofe dello stasimo, che vede nel "padre Olimpo" e nel "grande dio che non invecchia" la figurazione astratta dello stesso Cronide. Ciò che si può constatare in generale è la capacità sofoclea di riappropriarsi di immagini e fraseologia poetiche tradizionali dell'*epos* inerenti la figura di Zeus – la dimensione superna e celeste convogliata dal prefisso pregnante ὕψι-, l'immaginario dell'etere e dell'Olimpo, il nesso omerizzante πάντ' ἀνάσσω – sottoponendole a lievi ma incisive trasformazioni in armonia con la tensione fortemente speculativa dello stasimo che denuncia la necessità del culto degli dei e il rispetto degli oracoli, che della volontà divina rappresentano l'espressione principe. Emerge cioè in conclusione come espressioni e formule epico-omeriche non solo costituiscano un bacino poetico rielaborabile e sempre carico di originali possibilità espressive, ma in virtù della loro pregnanza, risonanza e riconoscibilità da parte del pubblico, possano diventare l'oggetto e lo strumento stesso con cui il poeta porta avanti un discorso poetico e una riflessione di primo piano nel dramma.

2. Gli 'antichi oracoli' di Laio periscono, inadempiti?

L'ultima stanza del canto è dominata dal timore dei coreuti che la sfera religiosa e il senso del divino vengano meno e dal conseguente appello a Zeus. Simbolo concreto della dissoluzione del culto religioso sono gli oracoli, la cui presenza pervade l'intera antistrofe. Prima sono menzionati insieme i santuari di Delfi – significativamente primo nella serie⁷¹ – Abe e Olimpia, dove i coreuti si rifiutano di recarsi se le pratiche di empietà prendono il sopravvento (vv. 897-901: οὐκέτι τὸν ἄθικτον εἶμι / γὰς ἐπ' ὀμφαλὸν σέβων, / οὐδ' ἐς τὸν Ἀβαῖσι ναόν, / οὐδὲ τὰν Ὀλυμπίαν); per ultimi, con *climax* crescente e riferimento preciso alla situazione drammatica, il coro introduce gli antichi oracoli di Laio, delegittimati nel corso dell'episodio precedente (vv. 906-10):

φθίνοντα γὰρ <--x> Λαῖου
 θέσφατ' ἐξαιροῦσιν ἤδη,
 κούδαμοῦ τιμαῖς Ἀπόλλων ἐμφανής·
 ἔρρει δὲ τὰ θεῖα.

910

I vaticini di Apollo sono stati screditati da Giocasta come mendaci e non realizzatisi, ma ciò significa la perdita di autorevolezza della sapienza mantica apollinea (κούδαμοῦ τιμαῖς Ἀπόλλων ἐμφανής) e con essa la fine della potenza stessa e del culto degli dei, garanti del benessere e della protezione della comunità umana (ἔρρει δὲ τὰ θεῖα)⁷².

⁷¹ Cfr. Finglass *ad loc.*: «Delphi, as the oracle prominent in this play, is put first, referred to simply by the term γὰς... ὀμφαλός, its inviolability emphasised by the term ἄθικτος; that adjective stresses the holiness of the location that the chorus propose to abandon, and suggests that in future it may be untouched not so much out of awe as through neglect».

⁷² Sul tema degli oracoli e sul suo significato in rapporto alla potenza e alla fede negli dei nello stasimo vd. Bollack 1990 III, p. 540, Segal 1996, p. 27, Carey 1986, p. 178, Winnington-Ingram 1980, p. 199 e Kane 1975, p. 200.

Sofocle per definire l'antico responso dell'oracolo di Delfi riguardante Laio si serve dell'espressione Λαῖου θέσφατ'. L'aggettivo θέσφατος 'annunciato, stabilito dagli dei' rappresenta un lemma omerico, come si è già visto a proposito della trattazione dell'epiteto θεσπιέπεια nel primo stasimo della tragedia. Esso è attestato tre volte nell'espressione θέσφατόν ἐστι "è decretato, stabilito dagli dei" (*Il.* VIII 477, *Od.* IV 561 e X 473)⁷³ mentre presenta il significato di 'piani, decreti divini' nel nesso θεῶν ἐκ θέσφατα ἤδη (*Il.* V 64)⁷⁴. Occorre poi, sempre come neutro sostantivato, con il valore di 'profezie, vaticini': rispettivamente di Tiresia a Odisseo (*Od.* XI 151), di Melampo a Ificlo (*Od.* XI 297) e di Circe a Odisseo (*Od.* XII 155); con il medesimo significato si ritrova attestato anche nel verso formulare ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ με παλαίφατα θέσφαθ' ἰκάνει riferito al vaticinio dell'indovino Telemo a Polifemo rispetto all'accecamento da parte di Odisseo (*Od.* IX 507) e alla profezia del padre di Alcinoo riguardante l'ira di Poseidone nei confronti del popolo dei Feaci (*Od.* XIII 172), dove il lemma compare nel nesso παλαίφατα θέσφαθ'.

Nei tragici l'aggettivo θέσφατος è ampiamente documentato, sovente come neutro sostantivato θέσφατα 'vaticini, oracoli', secondo l'uso già omerico, come nel presente passo dell'*Edipo Re*⁷⁵.

Se al verso 907 θέσφατ' rappresenta quindi con evidenza una *vox epica*, il verso 906 dell'antistrofe, trimetro giambico sincopato in responsione con il verso 892 della strofe τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνὴρ θυμοῦ βέλη (x̄x̄x̄x̄ - -x̄x̄ - x̄x̄x̄x̄) presenta invece una lacuna. Si fornisce il testo di Lloyd-Jones – Wilson OCT 1990 accompagnato da un apparato lievemente arricchito rispetto a quello degli editori oxoniensi (vv. 906-7)⁷⁶:

φθίνοντα γὰρ <-x̄x̄-x̄> Λαῖου
θέσφατ'...

906 Λαῖου Lrp: Λαῖου παλαιὰ a: παλαιὰ Λαῖου pa: πάλαι Λαῖου p: παλαιὰ post θέσφατα praebet K Λαῖου <παλαίφατα> Hermann adn.: <πυθόχρηστα> Λαῖου Schneidewin:

⁷³ La medesima espressione si ritrova anche in *H. Hom. Merc.* 4, 534.

⁷⁴ Significato che occorre anche in *H. Hom. Merc.* 4, 472, 540 e in Hes. fr. 193, 8 M.-W.

⁷⁵ L'aggettivo con valore di neutro sostantivato θέσφατα 'vaticini, oracoli', per limitarsi a Sofocle, ricorre un'altra volta nell'*Edipo Re* (v. 1175) e si ritrova inoltre in *Trach.* 86, 1150, ed *El.* 500 (passi nei quali il lemma non è accompagnato da un attributo). La seconda attestazione del lemma nella tragedia risulta significativa rispetto al presente luogo del secondo stasimo. Nell'episodio successivo, dopo l'annuncio del pastore corinzio sulla morte di Polibo che sembra apparentemente contraddire il responso ricevuto da Edipo a Delfi in merito al parricidio, Giocasta (vv. 946-9) e questa volta anche Edipo (vv. 964-8) dichiareranno con forza l'infondatezza e l'inattendibilità delle profezie degli dei. Ma proprio nel momento culminante del dramma in cui Edipo scoprirà la verità, di essere lo stesso bambino consegnato al pastore corinzio dal pastore di Laio, verrà anche a sapere che fu la madre, Giocasta in persona, ad esporlo, e che la motivazione fu proprio la paura innescata dal responso funesto di Laio. Per definire l'antico oracolo di Laio Sofocle si serve in questo passo finale del dramma nuovamente del sostantivo θέσφατα impiegato nel secondo stasimo (v. 1175): θεσφάτων γ' ὄκνω κακῶν. Quegli stessi vaticini che nel corale sembravano 'venire meno' (v. 906: φθίνοντα), riacquistano il loro significato etimologico di 'pronunciamento divino' e riemergono agli occhi di Edipo non solo come veritieri e avveratisi, ma come la stessa causa che ha messo in moto il suo destino sventurato.

⁷⁶ Finglass, rifacendosi a una proposta di Hermann, adotta nella propria edizione un assetto testuale del tutto differente, fondandosi per il v. 906 sul testo del solo L φθίνοντα γὰρ Λαῖου (dimetro giambico sincopato) e ripristinando il medesimo metro nel corrispondente v. 892 dell'antistrofe τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνὴρ, cfr. Finglass *ad* vv. 892-3; tale soluzione risulta però problematica, nella misura in cui impone molteplici interventi testuali rispetto alla paradosi testimoniata nella maggior parte dei manoscritti, quali l'espunzione del controverso ἔρξεται, l'emendazione di θυμῶ in θεῶν al v. 892, e soprattutto l'interpretazione di παλαιὰ nei mss. a e p come glossa penetrata nel testo al v. 906: quest'ultima ipotesi, come si vedrà, appare in particolare difficile da giustificare.

<τοι παλαιά> Λαΐου Hermann: <τοι πάλαι τὰ> Λαΐου J. F. Martin: <παλαιγενοῦς> Λαΐου Blaydes: <τοῦ παλαιοῦ> Λαΐου Dain: <καὶ πάλαι τὰ> Λαΐου Lloyd-Jones-Wilson

Il laurenziano (L) e i manoscritti del gruppo **r** e di parte del gruppo **p** presentano una lacuna di quattro sillabe che può essere collocata o dopo il primo *metron* giambico φθίνοντα γὰρ <—υ—x> Λαΐου, oppure dopo il secondo *metron* giambico sincopato φθίνοντα γὰρ Λαΐου <x—υ—>; i manoscritti del gruppo **a** e parte del gruppo **p**, invece, recano le sequenze φθίνοντα γὰρ Λαΐου παλαιά o φθίνοντα γὰρ παλαιά Λαΐου che sono entrambe difettose di una sillaba rispetto alla corretta responsione con il verso 892 della strofe.

Lloyd-Jones e Wilson lasciano la lacuna nel testo poiché sono orientati a considerare il παλαιά dei manoscritti dovuto a un' interpolazione dallo scolio di L che glossa il participio immediatamente precedente φθίνοντα γὰρ ἄντι τοῦ παλαιά, παρεληλυθότα⁷⁷. Dawe⁷⁸ sostiene invece che παλαιά non sia una glossa penetrata nel testo. Il ragionamento dello studioso appare convincente e si fonda su due argomenti: in primo luogo, se παλαιά fosse una glossa sarebbe stata scritta vicino a φθίνοντα e non a γὰρ Λαΐου come avviene invece nei manoscritti; secondariamente, dal momento che in onciale ΠΑΛΑΙΑ risulta molto simile a ΓΑΡΑΛΙΟΥ, è possibile ipotizzare che l'aggettivo sia stato omesso per aplografia nei manoscritti in cui manca. Inoltre, se si trattasse di una glossa, come rileva Ferrari, è alquanto improbabile che παλαιά glossi φθίνοντα, ma semmai un aggettivo sinonimo di παλαιά⁷⁹. Ad ogni modo, rimane il problema della mancanza di una sillaba.

Per supplire la lacuna sono state proposte dai vari editori diverse integrazioni. Schneidewin, evidentemente anch'egli considerando παλαιά una glossa interpolata nel testo, proponeva di integrare <πυθόχρηστα> Λαΐου. Altri editori, invece, si rifanno al παλαιά conservato da parte della tradizione manoscritta: Blaydes e Dain hanno avanzato rispettivamente <παλαιγενοῦς> Λαΐου e <τοῦ παλαιοῦ> Λαΐου; di Hermann è <τοι παλαιά> Λαΐου, mentre J. F. Martin integrava <τοι πάλαι τὰ> Λαΐου, cui si sono ispirati Lloyd-Jones e Wilson che propongono *dubitanter in apparatu* <καὶ πάλαι τὰ> Λαΐου; ad Hermann, infine, si deve anche la congettura Λαΐου <παλαίφατα>.

Dawe accoglie a testo quest'ultima integrazione di Hermann Λαΐου <παλαίφατα>⁸⁰. Come nota lo studioso, essa rappresenta dal punto di vista paleografico la soluzione migliore a causa dell'omoteleuto <παλαίφατα> / θέσφατ' ⁸¹.

L'integrazione di Hermann si fonda sull'adozione del nesso omerico παλαίφατα θέσφαθ' tratto dal verso formulare già citato ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ με παλαίφατα θέσφαθ' ἰκάνει (*Od.* IX 507 = XIII 172)⁸². L'aggettivo composto παλαίφατος 'pronunciato anticamente', rappresenta un lemma omerico estremamente raro: oltre che nel verso formulare odissico, dove occorre come epiteto di vaticini profetici, si incontra in Omero soltanto un'altra volta con il valore di 'legendario, di

⁷⁷ Lloyd-Jones – Wilson 1990b, p. 101.

⁷⁸ Dawe 1973, p. 246.

⁷⁹ Ferrari 2000, p. 202: «(ben strana glossa!)».

⁸⁰ Prima di Dawe, l'integrazione era stata accolta da Jebb, ed è approvata anche da Kamerbeek.

⁸¹ Dawe 1973, pp. 246-7. Come argomenta Dawe, il fatto che παλαίφατα di Hermann imponga fine di periodo a causa della *brevis in longo* nella sillaba finale non costituisce un problema. Rispetto alle successive riserve di Lloyd-Jones – Wilson 1990b, p. 101 riguardo lo iato e la fine di periodo nella responsione ai vv. 892 ~ 906 si vedano le argomentazioni di Ferrari 2000, p. 201, il quale rileva inoltre come la fine di periodo marchi anche il cambio di ritmo da una sequenza giambica – che termina proprio ai vv. 892 ~ 906 – a una sezione di *cola* trocaici (vv. 893-5 ~ 907-9).

⁸² Si noterà come anche in Sofocle θέσφατ' sia eliso come nel nesso omerico.

antica fama, illustre', come attributo della quercia sacra di Dodona nell'espressione proverbiale οὐ γὰρ ἀπὸ δρυὸς ἔσσι παλαιφάτου οὐδ' ἀπὸ πέτρης (*Od.* XIX 163).

Il lemma non è attestato altrove nell'epica arcaica ed è voce alquanto rara anche nella poesia successiva d'età arcaico-classica: nella lirica è testimoniato soltanto in Pindaro mentre in tragedia si ritrova in Eschilo e in Sofocle, mai in Euripide.

Pindaro impiega l'attributo solo una volta in riferimento a un vaticinio oracolare secondo l'uso omerico accreditato dal verso formulare. Si tratta proprio dell'antico oracolo di Laio del quale si dice nella II *Olimpica* che fu portato a compimento da Edipo (vv. 39-40): ἐν δὲ Πυθῶνι χρησθέν / παλαίφατον τέλεσσεν. In tutti gli altri casi il poeta adotta l'aggettivo con l'accezione meno frequente in Omero, quella di 'illustre, di antica fama': nella II *Nemea* è riferito con valore avverbiale alla città di Acarne (v. 16: Ἀχάρναι δὲ παλαίφατον), nella III *Nemea* all'agorà di Egina, patria di Aristoclide dedicatario dell'ode (v. 14: παλαίφατον ἀγοράν); nella VI *Nemea* è epiteto della stirpe dei Bassidi, anch'essi destinatari dell'ode (v. 31: παλαίφατος γενεά); infine è attestato nel fr. 140a, 69 S.-M. dove a causa della frammentarietà del contesto non è possibile sapere a quale termine si riferisse.

In Eschilo l'aggettivo presenta tre occorrenze, tutte in contesto lirico e con un significato che oscilla in ognuno dei tre passi tra le due accezioni di 'antico' e 'illustre': nel secondo stasimo dell'*Agamenon* si riferisce all'"antichissimo detto" secondo cui l'eccesso di successo genera sciagura (v. 750: παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρων λόγος); nel secondo stasimo dei *Sette a Tebe* ricorre come epiteto delle maledizioni della stirpe dei Labdacidi (v. 766: τέλειαι γὰρ παλαιφάτων ἀρᾶν); infine, nel secondo stasimo delle *Supplici* è riferito alla stirpe delle Danaidi (vv. 532-3: παλαίφατον ἀμέτερον / γένος). Come si vede, Eschilo non adotta mai il lemma in rapporto ad oracoli o profezie.

Per quanto concerne Sofocle, l'aggettivo παλαίφατος è attestato in tre luoghi. Nelle *Trachinie* si incontra nel terzo stasimo nell'espressione παλαιφάτου προνοίας (v. 823) riferita all'"antica profezia" dell'oracolo di Dodona secondo cui le fatiche di Eracle sarebbero cessate dopo dodici anni. Nell'*Edipo a Colono* Sofocle utilizza l'attributo due volte: la prima riferendolo agli "antichi oracoli" di Apollo che avevano vaticinato ad Edipo presso Delfi il parricidio e il matrimonio con Giocasta (vv. 453-4: μαντεῖ' ἀκούων, συννοῶν τε τὰξ ἔμοῦ / παλαίφαθ' ἄμοι Φοῖβος ἦνυσέν ποτε); la seconda, invece, con valore più espressivo, come epiteto di Dike "antica, illustre" la quale siede accanto a Zeus a garanzia delle antiche leggi divine (vv. 1381-2: ἡ παλαίφατος / Δίκη ξύνεδρος Ζηνὸς ἀρχαίοις νόμοις). Dike è invocata da Edipo insieme a Zeus per sanzionare la legittimità delle maledizioni che egli ha appena scagliato sui due figli.

Come si può notare, l'aggettivo παλαίφατος è lemma sofocleo, utilizzato dal poeta in contesti sacrali e, in particolare, in riferimento a oracoli divini sulla scorta dell'*exemplum* omerico, operante, come si è visto, anche nel passo pindarico della II *Olimpica*⁸³. Quest'ultimo luogo in cui l'attributo è riferito proprio all'antico responso apollineo riguardante Laio rappresenta un parallelo molto significativo rispetto al passo del secondo stasimo dell'*Edipo Re*, così come rilevante è il fatto che lo stesso Sofocle adotti l'epiteto nell'*Edipo a Colono* in relazione all'oracolo apollineo di Edipo, speculare a quello di Laio nella trama del dramma. Riguardo agli impieghi eschilei, invece, si noterà come il lemma sia testimoniato esclusivamente *in lyricis*,

⁸³ Cfr. Kamerbeek *ad loc.*, il quale, come detto, accoglie la congettura di Hermann: «παλαίφατα has a true Sophoclean ring». Rispetto all'impiego del lemma in riferimento agli oracoli di Apollo nell'*Edipo a Colono* vd. il comm. *ad loc.* di Rodighiero 1998, il quale riconosce per l'aggettivo un «ambito sacrale» e rileva come esso evidenzi uno dei temi portanti del dramma, quello della vecchiaia di Edipo e delle sue prolungate sofferenze.

come avviene anche nel passo delle *Trachinie*. Un impiego dell'aggettivo nel corale come attributo di *θέσφατ'* in riferimento agli oracoli di Laio appare quindi senz'altro plausibile.

In relazione ai temi del secondo stasimo, inoltre, andrà osservato come non solo l'ambito religioso e oracolare pertenga intimamente all'accezione dell'aggettivo ma sia possibile istituire raffronti ancora più precisi rispetto agli altri passi sofoclei in cui esso è adottato dal poeta.

Innanzitutto, si rileverà come sia l'oracolo di Dodona delle *Trachinie* che il secondo passo dell'*Edipo a Colono* presentino una stretta relazione con Zeus. Inoltre, proprio quest'ultimo luogo ἡ παλαίφατος / Δίκη ζύνεδρος Ζηνὸς ἀρχαίοις νόμοις vede congiunti i nuclei concettuali del secondo stasimo: la figura di Zeus, il tema della giustizia (l'ipostasi di Dike ricorre parimenti al v. 885 del corale: Δίκας ἀφόβητος), gli oracoli e il motivo dell'eterno ordine del cosmo rappresentato dalle norme divine⁸⁴. Per quanto concerne in particolare Dike, la sua personificazione nel passo dell'*Edipo a Colono* come paredra di Zeus rappresenta un'immagine che si rifà a una prospettiva religiosa esiodeo-eschilea⁸⁵, che si è visto sembra essere quella adottata dal coro nel secondo stasimo dell'*Edipo Re*, benché risulti insufficiente e inadeguata rispetto al fato di Edipo. Inoltre, ciò che viene maggiormente posto in rilievo, sia dall'attributo ἀρχαίοις delle leggi che dall'epiteto icastico παλαίφατος, è la solenne arcaicità di tale concezione che si richiama fortemente al perpetuo valore delle leggi uranie celebrate nel corale, così come alle eterne norme non scritte dell'*Antigone*.

Sia la connotazione tematica dell'aggettivo, nonché i suoi impieghi nella poesia pre-sofoclea e nelle altre tragedie del poeta, avvalorano l'integrazione παλαίφατα di Hermann: è verosimile pensare, infatti, che Sofocle non solo adottò il lemma omerico θέσφατα, ma recuperò *in toto* il raro nesso formulare παλαίφατα θέσφατα. Esso non soltanto nobilita il dettato del canto, soprattutto grazie al raro *epithetum ornans* παλαίφατα, ma contribuisce ad evidenziare in maniera pregnante il tema oracolare che domina a livello concettuale la riflessione dell'antistrofe conclusiva dello stasimo. Come argomenta Hermann⁸⁶, infatti, nei versi finali si avverte la mancanza di un epiteto solenne che sanzioni la venerabilità dell'antico oracolo di Laio che il coro vuole salvaguardare. A ciò si ovvia molto bene supplendo la lacuna con l'omerico παλαίφατα rispetto per esempio a <πυθόχρηστα> di Schneidewin – che è lemma eschileo, ma non sofocleo⁸⁷ – o alle integrazioni <παλαιγενοῦς> Λαΐου di Blaydes o <τοῦ παλαιῦ> Λαΐου di Dain le quali, riferendosi a Laio invece che al responso, risultano meno incisive.

⁸⁴ Al verso 453 dell'*Edipo a Colono* μαντεῖ' ἀκούων, συννοῶν τε τὰξ ἔμοῦ la gran parte degli editori accoglie l'emendazione τε τὰξ ἔμοῦ di Heath per il trådito τὰ τ' ἔξ ἔμοῦ. Lloyd-Jones – Wilson, invece, adottano a testo la proposta di Heimsoeth di emendare la fine del verso in συννοῶν τε θέσφατα: è significativo come lo studioso pensi anch'egli al medesimo nesso omerico παλαίφατα θέσφατα (che qui ricorrerebbe invertito: συννοῶν τε θέσφατα / παλαίφαθ' ἄμοι Φοῖβος ἤνυσέν ποτε) cui anche Hermann si ispira per supplire la lacuna nel secondo stasimo dell'*Edipo Re*. Come si è visto, infatti, entrambi i passi presentano una stretta relazione tematica e l'emendazione θέσφατα di Heimsoeth appare molto seducente. Oltre a Lloyd-Jones – Wilson, essa è accolta anche da Ferrari, il quale approva parimenti l'integrazione παλαίφατα di Hermann e rileva come la tessera omerica presenti in entrambi i passi «lo stesso effetto di pausa prodotto dalla fine di verso» (Ferrari 2002, p. 202).

⁸⁵ Cfr. in particolare *Op.* 256-60. Per Eschilo cfr. *Sept.* 667 e *Choe.* 244-5, e vd. anche Guidorizzi 2008 *ad loc.*

⁸⁶ Cfr. il commento di Hermann 1833 *ad loc.*: «praeterea aegre hic desideraretur epithetum ornans, quum id ipsum requiratur, ut insigne oraculum contemni audiamus. Quamobrem etsi non inepte conici possit φθίνοντα γάρ Λαΐου παλαίφατα θέσφατ' ἐξαιρουσιν ἤδη· nam cui non in mentem veniat illud Homeri ὃ πόποι, ἦ μάλα δὴ με παλαίφατα θέσφαθ' ἰκάνει».

⁸⁷ Cfr. Aesch. *Choe.* 901, 940; l'aggettivo si ritrova anche in Eur. *Ion* 1218

Inoltre, la presenza nel corale, come si è visto, di molteplici lessemi epico-omerici – da quelli con cui sono caratterizzate le leggi divine nella strofe incipitaria al nesso Ζεῦ, πάντ' ἀνάσσων che occorre nel periodo precedente alla menzione degli oracoli di Laio e ne è il diretto precedente logico-consequenziale (Ζεῦ, πάντ' ἀνάσσων, μὴ λάθοι [...] φθίνοντα γὰρ Λαΐου παλαίφατα / θέσφατ' ἐξαιροῦσιν ἤδη) nonché lo stesso lemma θέσφατ' – rappresenta un ulteriore argomento a favore dell'integrazione di Hermann e induce a ritenere che anche in riferimento agli oracoli di Laio Sofocle abbia adottato un epiteto di stampo epico. Appare pertanto convincente supplire la lacuna leggendo con Hermann, Jebb e Dawe φθίνοντα γὰρ Λαΐου <παλαίφατα> / θέσφατ': la *iunctura*, pertanto, si configurerebbe come un esempio di ripresa sofoclea di un nesso formulare omerico⁸⁸. Infine, dal momento che l'aggettivo παλαίφατος sembra strettamente connesso nella tradizione poetica agli oracoli dei Labdacidi, come attestano sia Pindaro che Sofocle, è ragionevole supporre che forse l'epiteto, nonché proprio il medesimo nesso formulare epico παλαίφατα θέσφατ', caratterizzasse già nei perduti poemi del ciclo tebano l'oracolo di Laio e/o di Edipo.

Il recupero della tessera omerica, come si è argomentato, conferirebbe particolare enfasi alla menzione dell'oracolo di Laio. L'augurio del coro, che questo antico responso si avveri, dimostrando l'infallibilità della potenza divina, risulta però aspramente ironico. L'esaudimento del vaticinio, infatti, significherebbe per Edipo uccidere il padre, secondo quanto Apollo aveva predetto a Laio⁸⁹. Di più, come né i protagonisti del dramma hanno ancora scoperto, né il coro può sospettare, l'evento del parricidio è in realtà già avvenuto, prima ancora che la tragedia abbia avuto inizio; pertanto la preghiera rivolta dai coreuti a Zeus di salvaguardare la validità degli oracoli è paradossale, e il timore che essi manifestano, con espressione di profonda pietà, nei confronti di un possibile dileguare degli dei è totalmente mal riposto e infondato. In questa prospettiva l'impiego della *iunctura* omerica παλαίφατα θέσφατ', risulterebbe ulteriormente significativo. Nel verso formulare ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ με παλαίφατα θέσφαθ' ἰκάνει, infatti, il nesso indica delle profezie sempre pienamente avveratesi, anzi, sia nel caso di Polifemo (*Od.* IX 507) che di Alcino (*Od.* XIII 172), esprime la sorpresa e il tardivo riconoscimento per il compiersi di un antico vaticinio. La formula è cioè intrinsecamente connessa nell'*epos* all'inevitabile realizzarsi di responsi e profezie. Mentre i coreuti cantano angosciati l'annullamento e il 'perire' degli oracoli (vv. 906-7: φθίνοντα... ἐξαιροῦσιν), definendo i responsi di Laio παλαίφατα θέσφατ' senza rendersene conto contraddicono paradossalmente se stessi: il recupero da parte di Sofocle della tessera omerica nello stasimo, ben riconoscibile dal pubblico, acuirebbe con pungente ironia la prospettiva limitata e erronea del coro⁹⁰.

⁸⁸ Casi analoghi di ripresa puntuale e non modificata in Sofocle di nessi formulari omerici nei corali sono ἐπίηρα φέροντα nel terzo stasimo dell'*Edipo Re* (v. 1094; Jebb propone, forse a ragione, di emendare in ἐπὶ ἦρα ripristinando l'originaria forma omerica); ἱπποκόμοις κορύθεσσιν nella parodo dell'*Antigone* (v. 116); εὐρέι πόντω nella parodo delle *Trachinie* (v. 114); παλίντονα Θήβας / τόξα nel primo stasimo delle *Trachinie* (vv. 511-2, dove la *iunctura* è interrotta dall'inserzione del gen. Θήβας); θερμὰ λουτρά nel secondo stasimo delle *Trachinie* (v. 634).

⁸⁹ Cfr. Cairns 2013a, p. 131: «the Chorus, ironically, ask the gods to demonstrate that Oedipus is guilty of parricide – precisely what Apollo proposes to do, according to the authoritative statements of Tiresias». Inoltre, come nota Finglass 2018, p. 431, «when the manifestation of divine involvement in mortal affairs that the chorus so desire does occur, they will not rejoice at the preservation of values that they regard here as essential for human civilisation, but rather see in it evidence for the nothingness of man (1186-8)».

⁹⁰ Specularmente, l'altra ipotesi che insidia la fede negli dei paventata dal coro nello stasimo, su cui è incentrata l'intera seconda strofe, ossia la mancanza di punizione nei confronti di chi si macchia empianamente di *hybris*, è del tutto scorretta e ironica se applicata al destino terribile che colpirà Edipo, estraneo a ogni possibile colpa morale o religiosa, cfr. Fisher 1992, p. 342: «it is largely because Oedipus

fails to fit the picture of the hybristic villain of the song that his sufferings are so tragic»; saranno gli stessi coreuti a doverlo riconoscere nelle riflessioni del quarto stasimo sulla vulnerabilità e sull'instabilità della sorte intrinseche alla vita di ogni uomo, cfr. Cairns 2013a, p. 149: «Oedipus is a paradigm not of human wickedness, not of culpable negligence, obtuseness, or intemperance, but simply of the instability of human happiness, of the principle of alternation that governs all human lives». Sul quarto stasimo come risposta e rettificazione alla concezione espressa nel secondo stasimo vd. le importanti considerazioni di Cairns 2013a, pp. 149-56, con bibliografia ulteriore nelle note.

II 4. *Edipo Re*: terzo stasimo

Introduzione e analisi del canto

Il terzo stasimo è il più breve del dramma e si compone di un'unica coppia strofica. Il corale rientra nella categoria dei cosiddetti 'stasimi iporchematici' sofoclei, quei canti, genericamente brevi, in cui il coro esulta ed esprime la sua gioia in festosi movimenti di danza a causa di una fallace interpretazione degli eventi appena occorsi nell'episodio precedente, producendo nello spettatore, consapevole dell'illusoria vanità di quell'entusiasmo, un effetto di ironia tragica¹. Dal punto di vista dello sviluppo drammaturgico il corale prospetta una realtà chimerica che acuisce il contrasto con la catastrofe imminente nell'episodio successivo, innescando una tensione nello spettatore con forte effetto di *suspense*².

La strofe è incentrata sulla figura del monte Citerone che i coreuti immaginano verrà celebrato l'indomani in una festa notturna come "patria, nutrice e madre" (vv. 1091-2) di Edipo. Questo è quanto il coro crede di poter augurare al protagonista dal momento che egli si è proclamato "figlio della sorte" (v. 1080) nel finale dell'episodio precedente, dopo aver scoperto che i suoi genitori non erano Polibo e Merope e di essere un trovatello: i coreuti per allontanare dalla mente del loro sovrano il timore di essere di umili origini, immaginano fantasticamente che egli sia nato in modo miracoloso sullo stesso Citerone, dove era stato abbandonato in fasce, e ringraziano il monte per aver dato i natali a colui che ha sconfitto la Sfinge e ottenuto l'onore di divenire re di Tebe.

L'inizio del canto in cui il coro si definisce – seppur dubitativamente – μάντις e ἰδρις, presenta sin dal primo verso quella tragicità ironica propria di tutto il corale: la 'profezia' dei coreuti si rivelerà infatti del tutto errata e nell'uso di μάντις andrà letta con amara ironia la distanza tra la fallacia delle previsioni umane e la saldezza dell'autentica mantica oracolare appannaggio del dio e del solo Tiresia nel dramma³.

¹ Gli altri corali 'iporchematici' sono il secondo stasimo dell'*Aiace* (vv. 693-718), il secondo stasimo delle *Trachinie* (vv. 633-62) e il quinto stasimo dell'*Antigone* (vv. 1115-54). È molto probabile che questi canti fossero caratterizzati da movimenti di danza frenetici corrispondenti allo stato emozionale di euforia del coro e da esplicita autoreferenzialità da parte dei coreuti alla propria *performance* orchestrale. Sulla definizione di canti iporchematici in tragedia vd. Dale 1950 (= Dale 1969, pp. 34-40) e Di Marco 1973-1974, pp. 345-6, e cfr. anche Rodighiero 2012, pp. 157-8. Sugli iporchemi in Sofocle la bibliografia è alquanto ampia, si veda Kranz 1933, p. 213, Webster 1969, p. 105, De Falco 1958, pp. 56-88, van Erp Taalman Kip 1976, pp. 79-80, Burton 1980, p. 172, Bierl 1991, pp. 132-4, Henrichs 1994-1995, pp. 59-60, 73ss., Di Marco 2009, pp. 184-5, Rodighiero 2012, pp. 56-60 e 156-62: a quest'ultimo si rimanda anche per una panoramica storica sulla critica a riguardo (l'autore, *ibid.* pp. 160-2, nega per il quinto stasimo dell'*Antigone* valore di 'iporchema' fondandosi su alcuni indizi contenutistici – tonalità di segno non totalmente positivo e euforico – e soprattutto formali: la posizione del corale all'interno del dramma – si tratta dell'ultimo, ciò che non avviene mai negli altri casi – e la mancanza di potenti elementi di autoreferenzialità rispetto alla danza); sul terzo stasimo dell'*Edipo Re* in particolare vd. Kranz 1933, p. 183, Knox 1957, pp. 51, 124-5, 131, 180, McDevitt 1969, pp. 95-7, Sansone 1975, van Erp Taalman Kip 1976, pp. 79-81, Valle Lucero 1979, pp. 81-2, Burton 1980, pp. 169-72, Segal 1981, p. 236, Albini 1984-1985, pp. 113-14, Gardiner 1987, p. 106, Machin 1989, Henrichs 1994-1995, pp. 71-3, Segal 1996, pp. 26-30, Calame 1999, pp. 137-8, Budelmann 2000, p. 225, Eidinow 2011, pp. 58-9.

² Così descrive l'effetto dello stasimo Burton 1980, p. 170: «the effect on the audience, as it is on the reader, must have been striking not only in its immediate emotional impact, but also in the overwhelming irony of the situation and in the mounting suspense as we wonder how long the delusion will last. This is one of the supreme moments in European Tragedy».

³ Cfr. Segal 1996, p. 28: «the chorus's qualifications as a *mantis* are thus completely discredited. We now see in retrospect, as they do not yet, that their judgment of Teiresias' ability as

Nella strofe, inoltre, la luce del plenilunio lunare se da un lato avvolge in un'aura misteriosa e sacrale la celebrazione del monte, simile a quella di una *pannychis* culturale, dall'altro getta una luce notturna e sinistra sull'evocazione di questa realtà favolosa⁴.

Nell'antistrofe, Edipo viene immaginato come il figlio di una ninfa montana che si sia unita con un dio⁵. In una serie di interrogazioni dominate da un'euforica esaltazione il coro si domanda se questi possa essere stato Pan "che vaga sui monti", o "il Lossia" Apollo nomio, oppure "il signore di Cillene" Hermes, o ancora il dio dell'ebbrezza, Dioniso "che abita le vette dei monti", e ama "svagarsi" con le ninfe: ogni divinità prospettata dal coro è esplicitamente connessa a un monte particolare, istituendo così un legame con la cornice del canto dominata dal Citerone.

Il coro tocca nell'antistrofe il sommo dell'esaltazione e del vaneggiamento, in una allucinata evocazione delle divinità legate al mondo agreste⁶: la festa che si dovrà celebrare l'indomani sul monte resterà una pura illusione dalla breve e tragica durata di un lampo nell'immaginazione dei coreuti, i quali dovranno invece presto assistere con sbigottimento nel corso dell'episodio successivo al rapido tracollo finale di Edipo⁷.

Il metro delle due strofi è costituito da *kat'enoplion*-epitriti, inframmezzati da una coppia di dimetri giambici (vv. 1087 ~ 1099, 1095 ~ 1107)⁸.

mantis in the first stasimon was mistaken (499-511). He, not the chorus, is the true *mantis*». Sull'attacco del canto e sulla contrapposizione concettuale tra arte mantica e *gnome* razionale, qui rilevata attraverso l'accostamento del termine μάντις con l'espressione κατά γνώμαν ἴδρις, vd. anche Di Benedetto 1983, p. 97. L'affermazione del coro, contrasta d'altronde con quanto i coreuti avevano espresso in merito alla conoscenza come appannaggio esclusivo degli dei nel primo stasimo (vv. 498-500: ἀλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὁ τ' Ἀπόλλων / ζυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν / εἰδότες), cfr. Calame 1999, pp. 137-8.

⁴ Sul plenilunio cfr. Kamerbeek *ad loc.*, sulla dimensione favolosa e fiabesca del coro vd. Stella 2010, p. 279. Per una possibile connotazione dionisiaca della *pannychis* evocata dal coro vd. Henrichs 1994-1995, p. 72, e cfr. anche Bierl 1991, pp. 132-4.

⁵ L'origine divina di Edipo fantasticata dal coro recupera per l'ultima volta nel dramma, e in maniera amaramente ironica, l'immagine del protagonista del prologo, cui i supplici tebani si erano rivolti come a un dio, pregandolo di salvare la città, cfr. Paduano 1982, I, p. 497, n. 59: «il blando delirio del Coro... è soprattutto un riconoscimento della sua statura eroica; i cui contorni sono corretti secondo la pietas tradizionale. Piuttosto che non l'autore di se stesso, Edipo sarà il figlio di qualche divinità tradizionale, così che si possa giustificare quella concezione, affacciata nel prologo dal sacerdote, che faceva di lui l'essere umano più vicino agli dei».

⁶ C. Segal ha messo bene in luce come la caratterizzazione degli dei e la loro collocazione nel corale sia antifrastica rispetto al secondo stasimo del dramma, cfr. Segal 1996, p. 26: «the gods of this ode, far from being aloof in the celestial aether, frolic with nymphs, in all-too-human erotic "play"»; e ancora «from a celestial zone of *nomoi* beyond mortal generation we descend to earth-bound *nomoi* (*agro-nomoi*) as the pasturage of Apollo, in the mountainous places where an anthropomorphic Apollo has his love games with nymphs» (*ibid.*, p. 27); cfr. anche Eidinow 2001, p. 58.

⁷ Henrichs 1994-1995, p. 72 rileva un acuirsi dell'ironia tragica a proposito del riferimento temporale preciso della festa notturna da celebrarsi *l'indomani*: «to complete the irony, the time chosen by the chorus is even more ambiguous: as always in tragedy, "tomorrow" will be too late», alla cui n. 73 si rinvia per una disamina delle altre occorrenze ironiche del termine αὔριον in Sofocle.

⁸ Per una differente analisi metrica del finale del canto vd. Pohlsander 1964, pp. 105-6 e Giannachi 2009, pp. 89-93; Finglass 2018, p. 493 propone una scansione *in toto* di *kat'enoplion*-epitriti.

Prospetto degli omerismi del terzo stasimo dell'*Edipo Re*

εἴπερ ἐγὼ μάντις εἰμι καὶ κατὰ γνώμαν ἴδρις, οὐ τὸν Ὀλυμπον ἀπείρων, ὦ Κιθαιρών, οὐκ ἔση τὰν αὔριον πανσέληνον	στρ. 1090
μὴ οὐ σέ γε τὸν πατριώταν Οἰδίπου καὶ τροφὸν καὶ ματέρ' αὔξειν, καὶ χορεύεσθαι πρὸς ἡμῶν ὡς ἐπίηρα φέροντα τοῖς ἐμοῖς τυράννοις.	1095
ἰήιε Φοῖβε, σοὶ δὲ ταῦτ' ἀρέστ' εἴη.	
τίς σε, τέκνον, τίς σ' ἔτικτε τῶν μακραιώνων ἄρα Πανὸς ὀρεσσιβάτα πα-	ἀντ. 1100
τρὸς πελασθεῖς; ἢ σέ γ' εὐνάτειρά τις Λοξίου; τῶ γὰρ πλάκες ἀγρόνομοι πᾶσαι φίλαι· εἴθ' ὁ Κυλλάνας ἀνάσσων, εἴθ' ὁ Βακχεῖος θεὸς ναί-	1105
ων ἐπ' ἄκρων ὀρέων <σ> εὐ- ρημα δέξατ' ἔκ του Νυμφῶν ἐλικωπίδων , αἷς πλεῖστα συμπαίζει.	

Legenda:

-**voci in grassetto**: omerismi a livello lessicale.

-**voci in grassetto e sottolineate**: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-**voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omeriche.

1. Il ‘beneficio’ paradossale del Citerone: culla e tomba di Edipo

v. 1094: ἐπίηρα φέροντα

ἐπίηρα] ἐπι ἦρα Jebb

Il coro, celebrando nella prima strofe il Citerone, proclama che il monte sarà onorato con delle danze poiché ha recato un gradito beneficio ai propri sovrani Edipo e Giocasta (vv. 1093-5):

χορεύεσθαι πρὸς ἡ-
μῶν ὡς ἐπίηρα φέροντα
τοῖς ἔμοις τυράννοις.

Il favore cui i coreuti alludono da parte del Citerone è duplice: da un lato il monte ha ospitato la nascita di Edipo, che il coro immagina addirittura di origine divina; dall'altro, reca un servizio assai gradito ad Edipo svelando al sovrano l'incognita della propria origine che egli desiderava da tempo scoprire⁹. L'immagine delle danze notturne con cui i coreuti intendono festeggiare il Citerone, simili a una vera e propria *pannychis* rituale, nascondono tuttavia una sinistra ambiguità se rapportate alle ominose profezie di Tiresia del primo episodio, in particolare al v. 421 ποῖος Κιθαίων οὐχὶ σύμφωνος τάχα: per usare le parole di R. Burton «the irony lies in the chorus's confidence that Cithaeron will be the scene of celebration and rejoicing when in fact it will, as Teiresias said, ring with his lamentation»¹⁰.

L'espressione ἐπίηρα φέροντα impiegata per definire il beneficio del Citerone è alquanto ricercata e costituisce un evidente omerismo.

In Omero la locuzione ἦρα φέρειν / ἐπιφέρειν “fare cosa gradita, un favore, assecondare, recare aiuto” è attestata quattro volte, quasi sempre in costrutti participiali con reggenza al dativo. Si tratta di un passo iliadico, θυμῷ ἦρα φέροντες ἀφεςτᾶσ' οὐδὲ μάχονται (*Il.* XIV 131: gli Achei non combattono facendo cosa gradita al proprio animo), e di tre luoghi odissiaci: αὐτίς ἐπ' Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ἦρα φέροντες (*Od.* III 163: una parte dei Greci asseconda la volontà di Agamennone durante il *nostos* da Troia), λαοὶ δ' οὐκέτι πάμπαν ἐφ' ἡμῖν ἦρα φέρουσιν (*Od.* XVI 375: gli Itacesi non appoggiano i Proci), μή τις ἐπ' Ἴρω ἦρα φέρων ἐμὲ χειρὶ βαρεῖν (*Od.* XVIII 55: Odisseo chiede ai pretendenti di non recare aiuto ad Iro favorendolo). Vanno inoltre aggiunti al novero delle attestazioni anche i due passi di *Il.* I 572 ἐπίηρα φέρων λευκωλένω Ἥρη (Efesto interviene a favore di Era) e I 578 ἐπίηρα φέρειν Δί (Era

⁹ Questa seconda motivazione è quella prospettata dagli scoli bizantini, cfr. *schol. Thom. ad vv.* 1094-5, (p. 243, 1-2 Longo): ὡς ἐπίηρα καὶ ἐπιθυμητὰ φέροντα τοῖς ἔμοις τυράννοις, ἦτοι τῷ Οἰδίποδι. ἐπιθυμεῖ γὰρ ὅστις ἐστὶ φανῆναι.

¹⁰ Burton 1980, p. 171; cfr. anche McDevitt 1969, pp. 96-7 e Taplin 2010, pp. 245-6. La volontà del coro di tornare a ‘danzare’ per celebrare il monte contrasta inoltre anche con lo stasimo precedente, nel quale i coreuti avevano dichiarato l'impraticabilità di danze rituali, se gli oracoli e il culto religioso sono screditati, cfr. Finglass *ad loc.*: «In the previous song the chorus had anticipated no longer worshipping the gods through dance (894/5-896n.); they mark what they see as the complete reversal of the situation by declaring that they will dance in honour of Cithaeron that night». A ciò andrà aggiunto come il secondo stasimo si aprisse nel segno dell'Olimpo, invocato solennemente come ‘padre’ delle leggi divine e eterne che reggono il cosmo, in connessione con Zeus, cui fa ora da contraltare il Citerone celebrato dal coro come ‘genitore’ di Edipo, assimilato del tutto erroneamente agli dei nell'allucinata esaltazione dei coreuti: la contrapposizione sembra ironicamente ricercata da parte di Sofocle, attraverso la fugace menzione dell'Olimpo, proprio sul quale i coreuti giurano che l'indomani il Citerone sarà onorato per aver ospitato i natali di Edipo (v. 1088: οὐ τὸν Ὀλυμπον).

deve assecondare il volere di Zeus), in cui la vulgata manoscritta, seguendo l'interpretazione di Aristarco¹¹, presenta la lezione ἐπίηρα: gli editori moderni seguono invece la lezione ἐπὶ ἦρα di Erodiano¹², considerando il composto ἐπίηρα come una neoformazione artificiale generatasi dall'interpretazione fallace del preverbo ἐπί in tmesi, secondo la filiera ἐπὶ ἦρα φέρειν (= ἦρα ἐπιφέρειν) > ἐπίηρα φέρειν¹³. Dopo Omero, la formula ἦρα φέρειν / ἐπιφέρειν è estremamente rara: mai attestata per l'età arcaico-classica, ricompare più tardi solo nell'*epos* ellenistico e tardoantico come evidente ripresa epica ed omerizzante¹⁴.

Per quanto concerne l'ἐπίηρα φέρειν della vulgata aristarchea, invece, il nesso si ritrova in età classica soltanto in Sofocle nel presente passo dell'*Edipo Re*¹⁵. La forma indivisa ἐπίηρα del corale, concordemente trasmessa dalla paradosi manoscritta, è probabilmente dipendente dalla vulgata ed è stata mantenuta da tutti gli editori con la sola esclusione di Jebb, il quale mette a testo la lezione omerica originaria emendando il tràdito ἐπίηρα in ἐπὶ ἦρα. Tenuto conto della sensibilità poetica sofoclea nonché della sua conoscenza dello stile omerico e del suo sapiente riuso della *lexis* epica, sembra opportuno rivalutare l'emendazione di Jebb segnalata in apparato nelle edizioni più recenti di Dawe, Lloyd-Jones – Wilson e Finglass¹⁶.

Quale che fosse tuttavia la lezione originaria del corale, il sintagma ἐπίηρα (ἐπὶ ἦρα) φέροντα costituisce a pieno titolo un patente omerismo all'interno della dizione poetica sofoclea, tanto più se si considera che dopo Omero egli è l'unico poeta a riutilizzare la rara locuzione omerica prima delle riprese dell'epica ellenistica di Apollonio Rodio e degli epici tardi di età imperiale. Inoltre, anche Sofocle impiega nell'espressione il costruito al participio seguito dal dativo come di norma in Omero. L'aver impiegato una *iunctura* così rara e stilisticamente connotata non rappresenta

¹¹ Apprendiamo dagli scoli che Aristarco leggeva ἐπίηρα interpretandolo come neutro plurale, cfr. *schol. ad Il.* I 572a, (p. 153, 48-9 Erbse); interpretazione che forse risaliva già ad Antimaco, cfr. fr. 181 Matthews (= fr. 143 Wyss) con commento; vd. anche il commento di S. West 1981 *ad Od.* I 86 e III 164.

¹² Hdn. *Pros. Cath.* I, p. 398, 8 Lentz.

¹³ Cfr. Buttmann 1825 *ad Il.* I 141, Bechtel 1914, pp. 136-7, 160. Se il significato della formula ἦρα φέρειν è chiaro, la forma ἦρα è alquanto oscura. La metrica sembra postulare un digamma iniziale, cfr. Chantraine *GH* I, p. 152. Morfologicamente il lemma appare come una forma cristallizzata in accusativo di un antico nome radicale *ἦρ, mentre dal punto di vista etimologico esso sembra imparentato con alcune voci germaniche quali ant. islandese *voerr* 'amichevole' e ant. alto tedesco *alawari* 'benevolo'; possibile anche una relazione con il lat. *verus*, ant. irlandese *fir* 'vero', cfr. *DELG* e *GEW*, s.v. ἦρα, e vd. anche S. West 1981, p. 305, Russo 2007, p. 203, Janko 1994, p. 165 e Leaf *ad Il.* I 572. Probabilmente è da ricondurre alla medesima base radicale anche l'aggettivo epico ἐπίηρος, impiegato nell'*epos* prevalentemente al plurale nella formula ἐπίηρες (-ας) ἑταῖροι (-ους) "fedeli/fidati compagni"; in generale cfr. anche Hackstein 2012, pp. 97-8.

¹⁴ La locuzione si ritrova una volta in Apollonio Rodio (IV 406), e in Quinto Smirneo (III 113, V 163); e occorre anche in alcuni epigrammi di Gregorio Nazianzeno (*AP* 79, 6; 172, 4). La singola forma ἦρα, invece, sviluppa un impiego avverbiale con reggenza in genitivo con il medesimo valore di χάριν + gen. 'a causa di', cfr. Bacch. *Ep.* XI 21 M.; Call. *Hec.* fr. 231, 2 Pf. = fr. 2, 2 Hollis.

¹⁵ In seguito occorre negli ellenistici Apollonio Rodio (IV 375) e Riano (fr. 1, 21 Powell); cfr. poi anche Quint. Smyrn. VI 371, XIII 297, XIV 638; e Fedimo (*AP* XIII 22, 10). Su ἐπίηρα indiviso fu molto probabilmente coniato anche l'aggettivo ἐπίηρος 'piacevole, grato' attestato già nell'*Ilias Parva* (fr. 21, 8 Bernabé = fr. 20, 8 Davies = fr. 30, 8 West), dove si riferisce ad Andromaca donata dagli Achei quale *geras* a Neottolema, e testimoniato poi in età classica soltanto in Empedocle (31 B 96, 1 D.-K. = fr. 48, 1 Wright = fr. 62 Inwood) e in Epicarmo (fr. 181 K.-A.).

¹⁶ Non si può però del tutto escludere che l'esistenza di un aggettivo ἐπίηρος, avvertito come un *unicum* indiviso, fosse già stabilizzatasi in età classica, soprattutto sulla scorta del frammento dell'*Ilias Parva* citato nella nota precedente. Per casi simili di creazioni lessicali artificiali all'interno della lingua omerica, attraverso erronee ricomposizioni sintattiche, vd. Leumann 1950, Reece 2009 e Le Feuvre 2015.

però una mera ornamentazione stilistica, ma contribuisce a conferire maggiore evidenza all'ironia del passo. L'opera del Citerone, infatti, che viene personificato attraverso l'apostrofe – l'aver accolto cioè Edipo in fasce consentendogli di sopravvivere – ha in realtà sortito un effetto esattamente antitetico rispetto ai benefici che il coro entusiasticamente proclama¹⁷. Sarà lo stesso Edipo a denunciarlo sconsolatamente ai vv. 1391-3, allorché rivolgendosi al monte nuovamente personificato, quasi davvero fosse il proprio genitore, con una domanda che è una protesta impotente chiede al Citerone perché lo accolse e non lo uccise, tenendolo in vita per serbarlo a un destino terribile: ἰὼ Κιθαιρών, τί μ' ἐδέχου; τί μ' οὐ λαβὼν / ἔκτεινας εὐθύς, ὡς ἔδειξα μήποτε / ἐμαυτὸν ἀνθρώποισιν ἔνθεν ἦ γεγώς. E se ora nel vaneggiamento del coro il monte è cantato come τροφὸν καὶ ματέρ' (v. 1091) di Edipo, al v. 1453 si rivelerà, sempre per bocca del protagonista, suo κύριον τάφον¹⁸. Quel Citerone, dove Edipo fu abbandonato dai genitori e che doveva essere la sua tomba, gli ha sì elargito il 'beneficio' di salvargli la vita, ma perché fosse destinata a un fato paradossalmente più doloroso e sventurato della stessa morte: la *iunctura* omerica ἐπίηρα (ἐπὶ ἦρα) φέροντα, in virtù della sua gravidanza e riconoscibilità da parte del pubblico come fraseologia di segno marcatamente positivo nella tradizione dell'epica, consente a Sofocle, intensificando il ruolo benefico del monte nella prospettiva illusoria del coro, di acuire con forte impatto di ironia tragica le reali conseguenze che il Citerone ha avuto sull'esistenza dello sventurato protagonista.

2. Lo 'sguardo ammaliante' delle ninfe: miraggio erotico illusorio

v. 1108: Νυμφῶν ἑλικωπίδων

ἑλικωπίδων Wilamowitz: Ἐλικωνιάδων codd.: Ἐλικωνίδων A^{ac}, coni. Porson

Nel finale dell'ode, i coreuti si domandano se Edipo non sia stato portato come dono dalle ninfe a Hermes o a Dioniso (vv. 1104-9):

εἴθ' ὁ Κυλλάνας ἀνάσσων,
 εἴθ' ὁ Βακχεῖος θεὸς 1105
 ναίων ἐπ' ἄκρων ὀρέων <σ'> εὔ-
 ρημα δέξαιτ' ἔκ του

¹⁷ Dopo la proclamazione delle danze per ringraziare il Citerone, la strofe si chiude con un'invocazione finale ad Apollo attraverso la quale il coro esprime l'augurio che le celebrazioni notturne del monte "siano gradite" al dio (vv. 1096-7): ἦγε Φοῖβε, σοὶ δὲ / ταῦτ' ἀρέστ' εἶη. La menzione di Apollo, tanto più nella sua veste peanica (ἦγε Φοῖβε: l'invocazione è la medesima che i coreuti pronunciano nella parodo al v. 151) è anch'essa fortemente ironica, dal momento che la speranza del coro si rivela al massimo grado infondata proprio nel rivolgersi ad Apollo, al quale 'fu gradito' che Edipo sopravvivesse all'esposizione sul Citerone per macchiarsi di crimini orribili. Sul valore antifrastrico del *refrain* peanico cfr. Swift 2010, p. 82: «at first glance it looks like appropriate language for anticipating a joyous discovery, and paeanic overtones of the invocation could be explained as alluding to a celebratory *paian*. But from the audience's point of view the lines are ironic. The discovery Oedipus is about to make is the opposite of the Chorus's fantasy of divine parentage, and Oedipus' connection with Cithaeron is a source of pollution, not glory», cfr. anche Sansone 1975, pp. 113-6, e Machin 1989, p. 200. Inoltre, rispetto agli oracoli del dio «invoking Apollo... at this point is an absurdity, since he can bring about what the Chorus ask only at the cost of contradicting his own earlier pronouncements» (Sansone 1975, p. 114).

¹⁸ Cfr. Jebb *ad v.* 1092. Sul ruolo centrale del Citerone nel dramma vd. Taplin 1978, pp. 45-6 e Taplin 2010.

Νυμφᾶν ἑλικωπίδων, αἷς
πλεῖστα συμπαίζει.

Sia Lloyd-Jones – Wilson che Dawe e Finglass, accolgono a testo la congettura ἑλικωπίδων di Wilamowitz per il tràdito Ἑλικωνιάδων, che non è accettabile *metri causa*. In A^{ac} si legge Ἑλικωνίδων, che era stato congetturato anche da Porson. Gli editori precedenti (Jebb, Pearson, Dain – Mazon) adottano questa lezione Ἑλικωνίδων di A^{ac}: “ninfe eliconie”.

La definizione delle ninfe come “eliconie” presenta, tuttavia, la difficoltà di non accordarsi né con lo scenario del corale ambientato sul Citerone, né con Dioniso: ci si aspetterebbe infatti di incontrare delle ninfe tebane¹⁹. La congettura di Wilamowitz ἑλικωπίδων, che richiede soltanto la sostituzione di una lettera, risulta senz’altro molto economica: è ipotesi verosimile, infatti, che uno scriba correggesse il raro epiteto omerico con l’aggettivo più piano “eliconie”, dato anche il contesto dello stasimo ricco di riferimenti topografici e a monti (cfr. v. 1100: Πανὸς ὄρεσσιβάτα; v. 1104: ὁ Κυλλάννας ἀνάσσω, vv. 1105-6 ὁ Βακχεῖος θεὸς ναί- / ων ἐπ’ ἄκρων ὄρέων).

Le ninfe riceverebbero dunque l’epiteto omerico ἐλίκωψ ‘dagli occhi scuri (mobili?)’, che rivestirebbe una funzione esornativa che ben si sposa con le espressioni precedenti ἡῆε Φοῖβε, Πανὸς ὄρεσσιβάτα, Βακχεῖος θεός, nelle quali le varie divinità sono accompagnate sempre da un attributo nobilitante. Dawe²⁰, che interpreta l’aggettivo ἐλίκωψ ‘dagli occhi neri’, cita negli *Studies* a sostegno dell’emendazione di Wilamowitz anche Anacreonte *PMG* fr. 357 = fr. 14 Gentili, in cui viene invocato Dioniso e compaiono nel suo corteggio delle Νύμφαι κυανώπιδες (v. 2), le quali, come avviene nello stasimo sofocleo (v. 1009 συμπαίζει), συμπαίζουσι con il dio (v. 4): il parallelo appare molto opportuno data l’affinità del contesto erotico.

L’aggettivo ἐλίκωψ, è lemma omerico alquanto raro e dal significato incerto a causa dell’oscuro primo membro del composto ἑλικ-: l’interpretazione ‘dagli occhi neri’ è quella già della critica antica, in particolare di *schol. ad Il.* I 98b (p. 36, 1 Erbse), secondo cui Callimaco nell’*Ecale* – si tratta del fr. 299, 1 Pf. = fr. 116, 1 Hollis ἐλικώτατον ὕδωρ, detto delle acque del fiume Aisepe – interpretava l’epiteto come μελανόφθαλμος, e dava all’aggettivo ἐλικός il significato di ‘nero’; l’interpretazione ‘dagli occhi mobili, vivi’, si basa, invece, sul raffronto etimologico con il verbo ἐλίσσω²¹.

¹⁹ Così Wilamowitz 1879, p. 177 (= Wilamowitz 1962, p. 13): «at hercle ineptissime Heliconia nympha commemoratur in Cithaerone [...] Bacchus Heliconem non colit, nec quaerit ille, si bene eum novi, prosapiam puellae quicum concumbat: forma pellicitur, oculorum fulgores eum percillant Νυμφᾶν ἑλικωπίδων, αἷς πλεῖστα συμπαίζει» cfr. anche Kamerbeek e Finglass *ad loc.* Così commentano la congettura di Wilamowitz Lloyd-Jones – Wilson 1990b, p. 104: «Helicon is indeed near Cithaeron, but Oedipus, exposed on Cithaeron, would hardly have been the offspring of a Heliconian nymph, and indeed the mention of Heliconian nymphs would suggest the Muses. Wilamowitz is surely right»; cfr. anche Finglass *ad loc.*: «since Helicon is a separate mountain from Cithaeron, and given the chorus’s emphasis on Cithaeron as Oedipus’ nurse and mother it should be a nymph from that mountain, not an external interloper, that gives birth to him (thus Wilamowitz, who describes how this beautiful conjecture occurred to him as he looked out over Boeotia from Mount Cithaeron)», e vd. anche Taplin 2010, p. 244, n. 20.

²⁰ Dawe 1973, p. 254, poi ripreso in sede di commento anche in Dawe 2006, p. 168.

²¹ Vd. *DELG* e *GEW*, s.v. ἐλίκωψ, cfr. anche Page 1959, p. 244 e Kirk 1985, p. 63. Per una rassegna delle differenti interpretazioni dell’epiteto fornite dagli antichi vd. *Lfgre*, s.v. ἐλίκωπες (J. N. O’Sullivan) con bibliografia. Di recente Le Feuvre 2015, pp. 427-41, recuperando un’etimologia minoritaria ritiene che il composto originariamente valesse “che muovono i remi”, da un antico ἐλίκωπες con secondo membro κόπη ‘remo’ attestato nel nesso formulare ἐλίκωπες Ἀχαιοί, poi erroneamente reinterpretato come composto di ὄψ ‘occhio’ già nella tradizione aedica pre-omerica.

In Omero l'aggettivo è attestato solo nell'*Iliade* e compare nella formula clausolare ἐλίκωπες /-πας Ἀχαιοί /-ούς) (6x), mentre in *Il.* I 98 occorre come epiteto di Criseide nel nesso ἐλίκώπιδα κούρη. La medesima *iunctura* ἐλίκώπιδα κούρη ricorre anche nella *Teogonia* di Esiodo, riferita ad Echidna (v. 307) e a Medea (v. 998). In *Th.* 298 l'aggettivo è attestato invece come epiteto di νόμφην, dove designa ancora Echidna²².

Nella poesia arcaica successiva ἐλίκωψ si ritrova soltanto in Alceo, come epiteto dei Danai caduti sotto Troia (fr. 283, 16 V.: πό[λ]λοι δ' ἐλίκωπε[ς,]); in Saffo, nell'epitalamio per Ettore e Andromaca, dove ricorre come epiteto della giovane sposa (fr. 44, 5 V.: ἐλίκώπιδα... ἄβραν Ἀνδρομάχαν)²³; e in Pindaro, come attributo di Afrodite (*P.* VI 1): in tutti e tre gli autori l'aggettivo rappresenta un *hapax*.

Per quanto riguarda i tragici, ἐλίκωψ non è mai attestato né in Eschilo né in Euripide. Accogliendo l'emendazione di Wilamowitz Νυμφᾶν ἐλίκωπίδων, dunque, risulta evidente dal numero esiguo di attestazioni dell'aggettivo che esso costituirebbe in Sofocle un recupero di un prezioso *epithetum ornans* omerico. L'intera antistrophe presenta un contesto marcatamente erotico: si noti soprattutto la valenza pregnante del verbo συμπαίζει in *explicit* del canto, che denota gli svaghi sessuali cui è dedito Dioniso²⁴, e il participio πελασθεῖς' (v. 1101)²⁵, con cui è indicata l'unione di una ninfa con Pan. Il coro d'altronde sta fantasticando sui possibili natali divini di Edipo, e la discendenza iperbolica del sovrano dalle ninfe montane congiuntesi a un dio ha per i coreuti un valore di buon augurio.

Questa insistenza dal tono gaio e di festa sul tema erotico, in particolare attraverso immagini di amplessi sessuali, costituisce però un ulteriore tratto di ironia tragica, dal momento che rinvia al rapporto incestuoso tra Edipo e Giocasta, che la regina ha scoperto proprio nei frangenti che precedono il canto, lasciando sconvolta la scena poco prima che il coro intoni lo stasimo, ammutolita improvvisamente in un silenzio agghiacciante e ominoso, del tutto opposto al giubilo che pervade il corale (vv. 1071-5).

L'attributo ἐλίκωπίδων appare dunque in armonia con l'atmosfera dell'antistrophe, dal momento che risulta particolarmente adatto a rappresentare la seduzione dello sguardo ammaliante delle ninfe nei confronti di Dioniso, come notava finemente Wilamowitz: «forma pellicitur, oculorum fulgores eum percellunt»²⁶. Tale interpretazione è tanto più avvalorata tenuto conto dell'impiego tradizionale dell'aggettivo in riferimento alla bellezza femminile che ricorre come topico a partire dal nesso omerico-esiodico ἐλίκώπιδα κούρη e viene ripreso anche nella tradizione lirica di Saffo.

²² L'epiteto è attestato anche nei fr. 43a, 19 e 75, 15 M.-W., ma il referente non è sicuro.

²³ Si noti come entrambi i poeti eolici all'interno di due carmi incentrati sulla materia del ciclo troiano si richiamino dichiaratamente all'uso epico dell'epiteto, Alceo rifacendosi agli omerici ἐλίκωπες Ἀχαιοί, Saffo al nesso omerico-esiodico ἐλίκώπιδα κούρη.

²⁴ Oltre al già citato Anacreonte *PMG* fr. 357, 4 = fr. 14, 4 Gentili, il verbo è connotato probabilmente sessualmente anche in Aristoph. *Av.* 1098 νόμφαις οὐρείαις συμπαίζων, riferito significativamente anche in questo caso alle ninfe, cfr. Dunbar 1995 *ad loc.*

²⁵ Cfr. Finglass *ad loc.* con passi paralleli: «πελάζω is often used of sexual congress (cf. *Tr.* 17 [ἐμ-], Eur. *Andr.* 25, [Aesch.] *PV* 894-7, Pind. *N.* 10.81, FJ/W on Aesch. *Suppl.* 300)». Ai due verbi va aggiunto il termine ἐννάπειρα (v. 1101), congettura di Arndt accolta dalla maggior parte degli editori, riferito a una ninfa "compagna di letto" di Apollo: il vocabolo è poetico e raro in tragedia, e ricorre in contesto parimenti erotico in Aesch. *PV* 894-5. Una situazione simile a quella in cui è descritto Dioniso in questo stasimo si ha anche nel primo corale dell'*Edipo a Colono* (vv. 678-80: ἴν' ὁ βακχῶν- / τας ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει / θεΐαις ἀμφιπολῶν τιθήναις).

²⁶ Wilamowitz 1879, p. 177 (= Wilamowitz 1962, p. 13).

In conclusione, se l'epiteto omerico presenta un valore principalmente di *ornatus* stilistico, concorre però anche alla raffigurazione del quadro leggero e idillico che il coro fantastica nella descrizione prolungata e insistita di possibili unioni sessuali tra i diversi dei con le ninfe, contribuendo ad evidenziare l'atmosfera di frivolezza spensierata e festosa destinata a rivelarsi ironicamente un tragico e illusorio abbaglio.

II 5. *Edipo Re*: quarto stasimo

Introduzione e analisi del canto

Con il quarto stasimo della tragedia, dopo il terzo breve corale iporchematico, si ripresenta nuovamente la struttura della duplice coppia strofica, già impiegata nei primi due canti della tragedia. Il corale, che costituisce una profonda meditazione dopo che la *peripeteia* di Edipo si è finalmente compiuta nel quarto episodio, è uno dei più celebri e dei più dolenti dell'intera tragedia greca¹.

La prima strofe, che si apre memorabilmente con la deplorante invocazione alle “generazioni dei mortali” (v. 1186: *ἰὼ γενεαὶ βροτῶν*)² è un lamento sulla vacuità dell'esistenza (vv. 1187-8: *ἴσα καὶ τὸ μη- / δὲν ζώσας ἐναριθμῶ*) e sull'illusorietà della felicità umana (vv. 1191-2: *τοσοῦτον ὅσον δοκεῖν / καὶ δόξαντ' ἀποκλῖναι*; vv. 1194-5: *βροτῶν / οὐδὲν μακαρίζω*): la strofe prende avvio e si chiude con l'immagine dell'umanità – evidenziata dalla ripresa del genitivo *βροτῶν* – a testimoniare il valore universale del paradigma di Edipo³, ma ancora più pregnante e tragica è la ripetizione anulare, variata nei due pronomi neutri *μηδέν* e *οὐδέν*⁴, dell'assoluto “nulla” che sottende la condizione umana.

La prima antistrofe rievoca la felice parabola del destino di Edipo, quando egli toccò il vertice della prosperità (1197-8: *ἐκράτησας τοῦ / πάντ' εὐδαίμονος ὄλβου*) sconfiggendo la Sfinge e, ponendosi come baluardo contro la morte (1200-1: *θανάτων δ' ἐμᾶ / χώρᾳ πύργος ἀνέστας*), salvò la città e ottenne in sorte l'onore supremo di divenire re della “grande Tebe” (v. 1203: *ταῖς μεγάλαισιν ἐν / Θήβαισιν ἀνάσσω*). Anche in questa esaltazione, se da un lato rivive la nostalgia del coro per un passato perduto, emerge soprattutto la commiserazione per un destino così violentemente

¹ Sul canto vd. Kranz 1933, pp. 122, 217, Perrotta 1935, pp. 210, 244, Kirkwood 1954, p. 18, Knox 1957, pp. 137, 157, Kirkwood 1958, p. 194, 209-10, Maddalena 1963, pp. 315-8, Kamerbeek 1967, p. 22, Musurillo 1967, pp. 84-6, 90-2, Long 1968, pp. 39-40, McDevitt 1969, pp. 97-101, Gellie 1972, p. 99, Untersteiner 1974, pp. 188-9, Winnington-Ingram 1980, p. 173, Burton 1980, pp. 172-9, Di Benedetto 1983, pp. 125-7, Albini 1984-1985, p. 111, Garner 1990, pp. 136-7, Serra 1994, pp. 49-53, Segal 1996, pp. 29-30, Calame 1999, pp. 138-9, Rodighiero 2000, pp. 45-6, 54-6, Budelmann 2000, pp. 226-9, Cuny 2007, pp. 363-4, Kyriakou 2011, pp. 456-8, Rutherford 2012, pp. 116, 140, 405-6, Cairns 2013a, pp. 149, 152-8.

² La condizione mortale dell'uomo era già tematizzata nel secondo stasimo di contro all'eternità delle leggi olimpiche e del divino, cfr. Segal 1996, p. 29: «The opening cry, *ἰὼ γενεαὶ βροτῶν* (1186), takes up the theme of mortal “generation” in *θανάτῃ φύσις ἀνέρων* (869). Of this *physis* and its suffering Oedipus is now the paradigm (1193)». L'invocazione in apertura di un canto è stilema frequente in Sofocle, per l'*Edipo Re* basti pensare all'*incipit* della parodo *ὦ Διὸς ἄδυεπέες φάτι* (v. 156). Per un'analisi di tale modulo vd. Davidson 1991a, pp. 32-36 (p. 35 in particolare rispetto ai corali di OT), e cfr. anche Rodighiero 2012, p. 142.

³ Cfr. Burton 1980, p. 172-3: «The opening words of the ode *ἰὼ γενεαὶ βροτῶν* (1986) set its tone and explain its function, which is to present Oedipus and his fate as a symbol of the tragedy of mankind. The lament thus begins as a lament for the whole race of men». Edipo rappresenta l'esempio di destino individuale più sventurato agli occhi del coro, ma nello stesso tempo impersona il fato precario e miserevole che accomuna tutti gli uomini, cfr. Finglass 2018, p. 522: «his appalling acts, far from separating him from the rest of mortals, paradoxically make him the most powerful symbol possible for the nothingness of man».

⁴ Nell'ultimo verso della strofe *οὐδέν* è palmare emendazione *metri causa* di Hermann per il tràdito *οὐδένα*, unanimemente accolta dagli editori da Jebb in poi, che implica una maggiore radicalità del concetto e un'astrazione totalizzante rispetto a ogni manifestazione dell'umano, cfr. Schneidewin – Nauck *ad loc.*: «Das Neutrum *οὐδέν* ist stärker als *οὐδένα*»; Bollack *ad loc.*: «rien chez les mortels’ (*βροτῶν οὐδέν*), aucun privilège qui les distingue, ne mérite une prédication (*μακαρισμός*) assimilant ne serait-ce qu'une part de leur existence à l'ordre du divin».

troncato dal fato: il salvatore di Tebe, il più felice dei mortali agli occhi dei coreuti, si è rivelato in realtà l'uomo più sventurato.

Nella seconda strofe, dopo la rievocazione della felicità perduta, i coreuti tornano a contemplare la sciagura presente del loro sovrano e si domandano quale uomo ebbe mai in sorte destino più disgraziato (v. 1204: τανῦν δ' ἀκούειν τίς ἀθλιώτερος)⁵. Segue poi il motivo delle nozze incestuose che assurge a emblema del fato sventurato di Edipo; la nuova interrogazione, che il coro rivolge ai "solchi fecondati dal padre" chiedendosi come sia stato possibile tollerare tanto (vv. 1210-2: πῶς ποτε πῶς ποθ' αἰ πατρῶ- / αἰ σ' ἄλοκες φέρειν, τάλας, / σῖγ' ἐδυνάθησαν ἐς τοσόδ'ε), rimane senza risposta, come senza senso e irrazionale appare la condanna che grava irrimediabilmente sul destino umano.

L'antistrofe conclusiva si apre con l'immagine del tempo "onniveggente", giudice ineludibile delle vicende umane, cui non è sfuggito l'impuro e abnorme ἄγαμον γάμον (v. 1214) tra Edipo e Giocasta. I coreuti arrivano addirittura ad augurarsi di non avere mai visto Edipo (v. 1217: εἶθε σ' εἶθε σε / μήποτ' εἰδόμην), tanta è la contaminazione che egli reca in sé, ma il canto si chiude, infine, sulle note dolenti del pianto e su un sentimento di impotente pietà.

Se parte della critica ha riconosciuto nelle dicotomie illusorietà della felicità umana/verità dolorosa dell'esistenza, apparenza/realtà⁶, e nella mutevolezza della sorte (sanzionata al v. 1206 ἀλλαγῆ βίου) il tema cardine del canto, altri ha messo l'accento sulla partecipazione del coro alle sofferenze del protagonista, in cui si esprimono esemplarmente la vulnerabilità e la fallibilità connaturate all'uomo. Entrambi i temi si intersecano nell'architettura del canto, ma andrà notato come la dimensione universalizzante con cui si apre lo stasimo nel segno del 'paradigma' di Edipo lasci progressivamente spazio all'espressione dell'affetto personale del coro e al sentimento di *sympatheia*⁷. Il tracollo del protagonista non rivela tuttavia nessuna giustificazione da parte del coro in termini di colpa morale o intellettuale, ma rispecchia semplicemente l'imprevedibilità e la volubilità intrinseche al destino di ogni

⁵ Cfr. Albin 1984-1985, p. 11: «l'uomo ammirato e già innalzato sul piedistallo ora precipita».

⁶ Cfr. Untersteiner 1974, p. 188: «l'infelicità è il mondo della realtà per gli uomini, la felicità quello delle apparenze (vv. 1189-1192)», e vd. Cairns 2013a, pp. 154-5. Attraverso il binomio concettuale verità/apparenza interpreta l'intera tragedia Reinhardt 1989, pp. 116-52.

⁷ Il tema dell'apparenza e dell'inermità della sorte è sottolineato in particolare da Musurillo, il quale parla di «image of climbing and falling» e individua nel corso dell'intero dramma un «rise-and-fall pattern (structure)» (Musurillo 1967, pp. 84-5), che trova il suo suggello nel quarto stasimo: «the fair breeze, the brief success in quelling the baneful influence of the Sphynx, the solemn nuptials with queen Jocasta – all this was but the semblance of happiness, a shadowy glory sent by the gods to make Oedipus' descent into the abyss all the more appalling and irreversible» (*ibid.* p. 84). Ma si vedano anche Bollack 1990 III, p. 777: «le revirement et l'instabilité sont l'apanage ou la vérité de l'existence humaine» e McDewitt 1969, p. 97: «stark reality of human life». È soprattutto secondo Di Benedetto che motivo dominante del canto è invece la partecipazione del coro alla sofferenza di Edipo: «le considerazioni pessimistiche della strofe iniziale dove si teorizza sulla nullità dell'uomo si pongono sulla linea del secondo stasimo dell'*Antigone*, di *Ai.* 552ss., di *Trach.* 144ss., e del famoso terzo stasimo dell'*Edipo a Colono*. Ma non è su queste teorizzazioni che batte l'accento nello stasimo. Ciò che colpisce è invece l'atteggiamento di compassione e lo slancio affettivo del Coro nei confronti di Edipo» (Di Benedetto 1983, p. 125, secondo il quale il corale prelude sotto questo aspetto al bisogno del protagonista nell'esodo di trovare un «interlocutore amico» con cui sfogare il proprio dolore); cfr. anche Dawe 2006, p. 174: «the prevailing tone throughout is one of shock and human sympathy, expressed in human terms», e Burton 1980, p. 177: «the chorus conclude the ode with a personal statement, so that what began as a lament for mankind ends by reminding us of the close relationship which we have seen established between themselves and Oedipus throughout the plays». Cfr. anche Finglass 2018, p. 57 e le belle considerazioni di Serra 1994, pp. 51-3, con allargamento alla pietà dello spettatore, oltre che del coro.

uomo misteriosamente predisposto dagli dei, tanto più sconsigliato e arduo da accettare nel caso di chi, come per Edipo al sommo grado, tale sorte appare totalmente immeritata e ingiusta⁸.

Da un punto di vista strettamente drammaturgico lo stasimo consente il trascorrere di un lasso di tempo nel quale Giocasta si toglie la vita e Edipo compie l'atto dell'auto-accecamento⁹; inoltre, dopo il convulso episodio precedente in cui ha avuto luogo la rivelazione fatale e la *peripeteia* del dramma ha trovato il suo compimento, genera una pausa riflessiva e un momentaneo allentamento della tensione nello spettatore¹⁰.

Il corale è estremamente elaborato dal punto di vista stilistico e presenta un andamento lento e sofferto che si esprime nel continuo ritornare di figure di ripetizione e di suono che tra assonanze, allitterazioni e rime, talora interne, avvolgono il canto come in un basso continuo e mesto dal carattere quasi trenodico¹¹.

Il metro nella prima coppia strofica è composto interamente da *cola* eolici e vede un'alternanza di gliconei, telesillei e ferecratei, suggellata dal reiziano in clausola. Nella seconda coppia, invece, una prima sequenza di *metra* giambici è seguita da una serie di ipodocmi nella parte centrale, mentre il finale si compone di *cola* coriambici¹².

⁸ Cfr. Cairns 2013a, p. 153: «the principle of alternation, presented in the fourth stasimon as the lesson of Oedipus' fate, is not a model of the reward and punishment of particular individuals, but one that enshrines the notion that every human being's lot in life is dependent on patterns of divine favour and disfavour that underline the distinction in status between man and god».

⁹ Cfr. Gellie 1972, p. 99.

¹⁰ Cfr. Kirkwood 1958, p. 210: «gloomy and despairing though their cry is, it yet calms and brings a lull in the action; there is a relaxing of tension before the excitement of the report of the *exangelos*. Structurally the function of the ode is modest, but its fine emotional consummation of the catastrophe makes it at once lyrically great and dramatically appropriate».

¹¹ Particolarmente insistente è il susseguirsi di anafore e anadiplosi che «danno il tono dominante di tutto il brano, un tono quasi di salmodia, e comunque di commossa partecipazione al destino di Edipo e di deprecazione della sua sventura» (Longo 1989, p. 240): τίς γάρ, τίς ἀνὴρ πλέον (v. 1189), τὸν σὸν τοι παράδειγμ' ἔχων, / τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σὸν, ὦ / τλᾶμιον Οἰδιπόδα, βροτῶν (vv. 1192-5, con schema ternario, rima ἔχων ~ βροτῶν e forte assonanza δαίμονα ~ Οἰδιπόδα), τίς ἀθλιώτερος, / ἦ τίς ἐν πόνοις τίς ἄταις ἀγρίαις (vv. 1204-5, nuovamente con modulo ternario e forte allitterazione delle sibilanti), πῶς ποτε πῶς ποθ' (v. 1211, con prolungata allitterazione del π già a partire dai due versi precedenti παιδὶ καὶ πατρὶ / θαλαμηπόλῳ πεσεῖν), εἶθε σ' εἶθε σε (v. 1217). Assonanze e rime percorrono parimenti l'intero stasimo, si vedano e.g. i versi conclusivi della prima strofe con schema ABAB ἔχων / ὦ / βροτῶν / μακαρίζω; al v. 1198 la rima interna τοξεύσας ~ ἐκράτησας; ai vv. 1198-9 la rima τοῦ ~ ὄλβου, al v. 1213 la paronomasia e l'assonanza ἄκονθ' ὁ πάνθ' ὀρῶν χρόνος; ai vv. 1214-5 la figura etimologica e il poliptoto nelle due coppie ossimoriche ἄγαμον γάμον e τεκνοῦντα καὶ τεκνοῦμενον, ripresa quest'ultima ancora nel vocativo τέκνον al verso seguente; ai vv. 1219-20 la rima interna ἰὰν χέων ~ ἐκ στομάτων; e nella chiusa del canto, infine, ancora una quasi-rima ἀνέπνευσα ~ κατεκοίμησα, suggellata dall'assonanza conclusiva nell'*explicit* allitterante τοῦμὸν ὄμμα. Sulle figure di ripetizioni in Sofocle vd. Easterling 1973 e Avezzù 1974; sull'allitterazione in particolare vd. Rodighiero 2000, p. 11ss., con bibliografia ulteriore e analisi di alcuni passi dell'*Edipo Re* alle pp. 17-32, e cfr. anche Rodighiero 2016.

¹² Per la seconda sizigia sono state proposte, anche a causa di alcuni problemi a livello testuale, interpretazioni metriche in parte divergenti per cui si rinvia a Pohlsander 1964, pp. 108-9, con bibliografia, cfr. anche Giannachi 2009, pp. 99-102 e Finglass 2018, pp. 525-6.

ἐκ στομάτων. τὸ δ' ὀρθὸν εἰ-
πεῖν, **ἀνέπνευσά τ'** ἐκ σέθεν
καὶ κατεκοίμησα τοῦμόν ὄμμα.

1220

Legenda:

-voci in grassetto: omerismi a livello lessicale.

-voci in grassetto e sottolineate: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-voci sottolineate: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

1. Edipo ‘torre’ di Tebe: il ‘grande’ eroe annientato

v. 1199: *γαμψώνυχα παρθένον*

Nella prima antistrofe del corale la figura mostruosa della Sfinge, la cui sconfitta ha rappresentato il momento più alto della parabola dell’*ὄλβος* di Edipo, riceve ai vv. 1199-200 una duplice epiclesi: *γαμψώνυχα παρθένον* / *χρησιμωδόν* “vergine dagli artigli adunchi, cantatrice d’enigmi”¹⁴.

Se il secondo attributo *χρησιμωδός* non si ritrova attestato prima di Sofocle e, forse, costituisce un conio del poeta¹⁵, l’epiteto *γαμψώνυξ* rappresenta un raro lemma poetico epico, precipuamente omerico¹⁶.

In Omero l’aggettivo composto è attestato esclusivamente come epiteto degli avvoltoi nel verso formulare *οἱ δ’ ὥς τ’ αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες ἀγκυλοχεῖλαι* (“essi quali avvoltoi dagli artigli adunchi e dal becco ricurvo”)¹⁷ che ricorre sempre all’interno di una similitudine: in *Il.* XVI 428ss. il paragone vede l’avventarsi l’uno contro l’altro tra le urla di Patroclo e Sarpedone quali furenti avvoltoi; in *Od.* XVI 217ss. (in questo caso si tratta del solo nesso *αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες*) nella scena del riconoscimento tra Talemaco e Odisseo, padre e figlio finalmente ritrovatisi per la commozione piangono, gemendo come uccelli rapaci cui sia stata sottratta la prole; in *Od.* XXII 302ss., infine, la foga omicida di Odisseo e Telemaco contro i proci è paragonata all’attacco spietato di feroci avvoltoi che non risparmiano le proprie vittime. Il medesimo verso formulare si ritrova poi anche in Esiodo (*Sc.* 405), sempre all’interno di una similitudine che vede il paragone tra la lotta per la contesa di una cerva ferita da parte di due avvoltoi e lo scontro tra Eracle e Cicno¹⁸.

In seguito, l’aggettivo, per quanto concerne la poesia, oltre che nel nostro passo e prima di conoscere una rifioritura tarda in Nonno, è attestato molto raramente e soltanto in autori drammatici¹⁹: esso ricorre come *hapax* in Eschilo nel *Prometeo Incatenato* (v. 488), dove è impiegato come epiteto degli uccelli rapaci grazie al cui volo il titano ha insegnato agli uomini l’arte dell’oniromantica²⁰; occorre poi due volte negli *Uccelli* di Aristofane, quale attributo degli uccelli che compongono il coro con

¹⁴ Cfr. Bollack *ad loc.*: «l’événement qui fut à l’origine du bonheur complet qu’Œdipe a conquis; le triomphe sur les forces de la mort a créé les conditions dans lesquelles Œdipe a pu établir une puissance qui, pour un temps, l’égalait aux dieux».

¹⁵ Oltre che nell’*Edipo Re* l’aggettivo è attestato anche nel frammento monostico Ἐρμῆς ἐδήλου τήνδε χρησιμωδόν φάτιν appartenente al *Tantalo* (*TrGF* IV F 573), dove il composto designa un responso oracolare.

¹⁶ L’aggettivo rappresenta un composto possessivo arcaico tipico della lingua dell’*epos*. Il primo termine del composto è da porre evidentemente in relazione con il verbo *γνάμπτω* ‘piego, curvo’ e indica dunque gli artigli adunchi di uccelli rapaci; per quanto riguarda la dissimilazione vd. Leumann 1950, p. 156, cfr. anche *DELG*, s.v. *γαμψός*.

¹⁷ Una parte minore della tradizione presenta rispetto ad *ἀγκυλοχεῖλαι* la *varia lectio* *ἀγκυλοχῆλαι*, ma come notano sia Janko 1994, p. 374 che Russo 2007, p. 274, la lezione *ἀγκυλοχεῖλαι* è nettamente preferibile per evitare una tautologia rispetto al precedente *γαμψώνυχες*, ed è infatti accolta dalla larga maggioranza degli editori.

¹⁸ Il passo ha suscitato alcuni sospetti poiché la similitudine segue in sequenza un altro paragone in cui parimenti una cerva è contesa tra due leoni: Solmsen e Russo espungono la similitudine degli avvoltoi, mentre Mazon quella precedente dei leoni, cfr. Arrighetti 1998 *ad loc.*, il quale mantiene il testo tràdito, come fa anche Most 2007.

¹⁹ Cfr. e.g. Nonn. *D.* XII 336, XV 35, XVI 43. Il fatto che l’epiteto figurì soltanto in autori teatrali può essere sintomo della forte valenza espressiva del lemma, declinata ora con uso ad effetto e impressionistico in tragedia, ora con valenza comico-parodistica nei poeti comici.

²⁰ Cfr. Griffith 1983 *ad loc.*: «it was chiefly the larger birds of prey (eagles, hawks, vultures, crows, etc.) that were used in augury».

evidente valore di ripresa epica parodistica (vv. 359, 1306); e si ritrova infine in un frammento di Epicarmo a proposito di un astice dalle chele evidentemente giganti (fr. 27 K.-A.).

Come si vede, a partire dall'*usus* omerico, l'epiteto è impiegato sempre in riferimento ad uccelli rapaci. In questa linea si inserisce anche Sofocle attribuendo il lemma agli artigli della Sfinge. Essa, secondo il mito, oltre ad avere corpo di leone o di cane, e testa di fanciulla, era dotata anche di attributi propri degli uccelli quali artigli e ali, e nel primo stasimo è infatti definita πτερόεσσ'... κόρα (v. 508)²¹.

Il raro attributo proprio della *lexis* epica contribuisce segnatamente a innalzare il tono stilistico dei versi e a focalizzare l'attenzione del pubblico sulla Sfinge – che, si è visto, riceve anche l'epiteto χρησμοδόν – sottolineando l'aspetto spaventoso e ferale del mostro, attraverso un epiteto che contraddistingue nella tradizione epica la violenza famelica e omicida degli avvoltoi. Questa caratterizzazione mortifera della Sfinge a sua volta mette in luce con forza, per contrasto, il ruolo di Edipo come eroe salvatore della città, precludendo ai versi immediatamente successivi in cui – attraverso, come si vedrà, una metafora parimenti di ascendenza omerica – il coro descrive Edipo come il “baluardo” di Tebe che ha difeso i cittadini contro le “morti” procurate dal mostro. Rispetto all'epica, in cui l'epiteto è attestato prevalentemente all'interno di similitudini belliche, volte ad intensificare la descrizione della foga letale durante lo scontro tra gli eroi, l'attributo è invece qui riferito direttamente alla Sfinge in quanto avversario spaventoso che Edipo dovette affrontare direttamente, senza che intervenga la distanza di un paragone, in questo senso evidenziando la straordinarietà della vittoria dell'eroe contro un antagonista soprannaturale. Non si può tuttavia escludere che nell'*epos* tebano perduto l'attributo γαμψώνυξ occorresse proprio in riferimento alla Sfinge, connotandone sulla scia omerica sia la dimensione belluina e cruenta che la potenza funerea di latrice di morte. Dal punto di vista metrico, l'aggettivo si trova all'interno di un gliconeo, riadattato dunque in contesto metrico-ritmico differente rispetto a quello esametrico.

Il dato che qui preme sottolineare, è che l'epiteto, anche in virtù del particolare peso semantico di aggettivo composto, assimilando Edipo a un eroe dell'*epos*, mette in moto un discorso che, come si cercherà di dimostrare, viene portato avanti dal poeta in maniera coerente nel corso dell'intera antistrophe, con l'obiettivo di caratterizzare la dimensione epico-eroica perduta del protagonista, e in questo modo evidenziare il radicale mutamento della sorte dell'eroe.

vv. 1200-1: θανάτων δ' ἐμᾶ / χώρα πύργος ἀνέστας

1201 ἀνέστας **rp**at: ἀνέστα LPa: ἀναστάς Elmsley

²¹ Assente nei poemi omerici, nella *Teogonia* di Esiodo la Sfinge figura come figlia del cane Orto e di Echidna, ed è già connessa alla saga tebana nel ruolo nefasto di “rovina dei Cadmei”: Φῆκ' ὄλοην τέκε Καδμείουσιν ὄλεθρον (v. 326, per la variante asigmatica del nome vd. il comm. di West *ad loc.*). Le descrizioni più dettagliate del mostro si ritrovano in Eur. *Phoe.* 45ss. e Apollod. III 5, 8; cfr. anche lo scolio recenziere al presente passo dell'*Edipo Re* γαμψώνυχα: πρόσωπον καὶ κεφαλὴν κόρης, σῶμα κυνός, πτερὰ ὄρνιθος, φωνὴν ἀνθρώπου καὶ ὄνυχας λέοντος (*schol. Thom.*, p. 248, 2 Longo). Nel corso della tragedia la Sfinge è definita σκληρᾶς αἰοιδῶ (v. 36), ποικιλοδὸς Σφιγξ (v. 132), ῥαψοδός... κύων (v. 391), πτερόεσσ'... κόρα (v. 508) e qui γαμψώνυχα παρθένον / χρησμοδόν: oltre che l'aspetto ferino e polimorfo, Sofocle sottolinea dunque la connessione con il canto attraverso il quale essa poneva il suo terribile indovinello foriero di morte, caratterizzato dall'enigmaticità propria del linguaggio oracolare, cfr. Bollack *ad loc.* e Dawe *ad v.* 507. Sulla Sfinge nella leggenda di Edipo vd. Edmunds 1981, rivisto in Edmunds 1983; in generale sulla figura del mostro mitologico nell'arte e nella letteratura vd. Demisch 1977.

La figura di Edipo, debellatore della Sfinge, viene paragonata nei versi immediatamente seguenti a una torre che si erse a difesa di Tebe, salvando la città dal mostro che aveva procurato la morte di numerosi cittadini (vv. 1200-1).

La metafora della torre come baluardo di difesa e di salvezza è di ascendenza omerica²². In Omero il sostantivo πύργος presenta al plurale il significato di ‘bastioni difensivi’, ‘mura della città’, mentre al singolare quello di ‘torre’²³.

Per quanto concerne πύργος ‘torre’ impiegato come metafora difensiva, si può considerare il verso formulare Αἴας δ’ ἐγγύθεν ἦλθε φέρων σάκος ἤϋτε πύργον, riferito allo scudo di Aiace “(grande) come una torre” (*Il.* VII 219, XI 485, XVII 128)²⁴ e soprattutto il celebre episodio del drammatico incontro tra Odisseo e Aiace nella *Nekyia* (*Od.* XI 553-58):

Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος ἀμύμονος, οὐκ ἄρ’ ἔμελλες
 οὐδὲ θανῶν λήσεσθαι ἐμοὶ χόλου εἵνεκα τευχέων
 οὐλομένων; τὰ δὲ πῆμα θεοὶ θέσαν Ἀργείοισι· 555
 τοῖος γάρ σφιν πύργος ἀπώλεο· σεῖο δ’ Ἀχαιοὶ
 ἴσον Ἀχιλλῆος κεφαλῇ Πηληϊάδαο
 ἀχνύμεθα φθιμένοιο διαμπερές·

Odisseo si rivolge ad Aiace pregandolo di dimenticare almeno ora, da morto, l’ira insorta a causa della sciagurata contesa per le armi di Achille; e, rievocando il valore del grande eroe per la cui morte gli Achei piansero tanto quanto per Achille, paragona la sua perdita a quella di una torre difensiva: τοῖος γάρ σφιν πύργος ἀπώλεο “venisti meno tu, un tale baluardo di difesa per loro”. La metafora appare particolarmente pregnante nell’espressione πύργος ἀπώλεο in cui Odisseo si rivolge direttamente all’eroe attraverso la seconda persona.

Nell’*Iliade* la medesima immagine metaforica del ‘baluardo di difesa’ concernente un eroe, come noto, si ritrova espressa anche attraverso il sostantivo ἔρκος ‘recinto, riparo’: sempre riferito ad Aiace è il nesso formulare (πελώριος) ἔρκος Ἀχαιῶν (*Il.* III 229, VI 5, VII 211), mentre la metafora è impiegata per Achille in *Il.* I 284 e genericamente nei confronti degli Achei in *Il.* IV 299²⁵.

Come si può notare, la figura di Aiace appare in Omero quella preminentemente contrassegnata dalla metafora del baluardo difensivo, sia nel verso

²² Il riferimento alla metafora omerica per lo più non viene indicato nei commenti, con l’esclusione di Longo, il quale però si limita alla mera registrazione del parallelo. Finglass e Kamerbeek, che rinviano *en passant* alla medesima immagine metaforica nella parodo dell’*Aiace* (vv. 158-9), non indagano oltre il valore del possibile ipotesto epico-eroico nei confronti di Edipo.

²³ Con il valore di ‘bastioni difensivi’ il sostantivo si riferisce *e.g.* al muro innalzato dagli Achei, per la prima volta menzionato in *Il.* VII 338, mentre con quello di ‘mura di città’ è riferito prevalentemente a Troia, *cfr. e.g. Il.* VIII 165, XXII 195, XXIV 443; il lemma è attestato sovente con quest’ultimo significato anche nei tragici, soprattutto in Eschilo, *cfr. Sept.* 33, 314, 629, *Supp.* 956, *Ag.* 127.

²⁴ Sullo scudo gigantesco di Aiace nell’*Iliade* vd. Page 1959, pp. 232-5, Hainsworth 1993 *ad Il.* XI 526-27 e Kirk 1990 *ad Il.* VII 219 con bibliografia: è possibile che il paragone con la torre concernesse sia la forma e le dimensioni dello scudo, che la tattica di combattimento dell’eroe che si proteggeva dietro di esso. In generale sulle armi e sulla modalità di combattimento di Aiace vd. Whallon 1966, Greco 2002 e Scafoglio 2017, pp. 23-6.

²⁵ Rispettivamente ἔρκος Ἀχαιοῖσιν πέλεται πολέμοιο κακοῖο e ἔρκος ἔμην πολέμοιο. Il sostantivo ἔρκος impiegato con tale valenza metaforica si ritrova dopo Omero ancora in Pindaro (*P.* V 113, *Pae.* 6, 85 [fr. D6, 85 Rutherford = fr. 52f, 85 S.-M.]) e in Eschilo (*Ag.* 257), su cui vd. Sideras 1971, p. 24 e Medda 2017 *ad loc.*

formulare Αἴας δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων σάκος ἢ ὕτε πύργον, che nei passi in cui l'eroe è definito direttamente πύργος ο ἕρκος ed è d'altronde Aiace, in assenza di Achille, a rappresentare nell'*Iliade* l'eroe difensore *par excellence*.

Dopo Omero il sostantivo nel valore metaforico di 'torre difensiva' riferito specificatamente a un eroe non ricorre altrove se non nel presente passo del quarto stasimo dell'*Edipo Re* e nella parodo dell'*Aiace*²⁶: in un frammento di Alceo per la gran parte mutilo la metafora è infatti riferita genericamente ai soldati-cittadini "votati ad Ares" che costituiscono il baluardo della loro città (fr. 112, 10 Liberman: ἄνδρες γὰρ πόλι]ος πύργος ἀρεύι[ος = fr. 112, 10 V.)²⁷, mentre in Euripide essa è impiegata una volta rispetto alla figura del padre che è sempre "baluardo" per il figlio maschio (*Alc.* 311) e una in riferimento a una qualche protezione che Medea spera di trovare per compiere la propria vendetta (*Med.* 390)²⁸.

Attraverso l'espressione πύργος ἀνέστας, dunque, Sofocle si rifà esplicitamente alla tradizione epica, che vede nella metafora della 'torre di difesa' il simbolo dell'eroe che protegge la collettività²⁹. Il passo omerico della *Nekyia* in cui Odisseo si rivolge ad Aiace invocando direttamente l'eroe sembra, in particolare, poter aver costituito un modello rispetto alla commemorazione da parte dei coreuti della figura un tempo eroica e salvifica di Edipo come baluardo di Tebe.

Tra i due episodi è possibile infatti istituire alcune analogie: Odisseo nel poema, come il coro nel dramma, ha assistito alla parabola tragica dell'eroe, da un lato Aiace disonorato e suicida, dall'altro Edipo, annichilito dalle atroci rivelazioni del pastore di Laio; il sentimento dominante è quello di un dolente rimpianto per un passato glorioso irrimediabilmente perduto; la metafora è preceduta in entrambi i casi da un'apostrofe (*Od.* XI 553: Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος ἀμύμονος ~ *OT* 1194-5: ᾧ / τλᾶμον Οἰδιπόδα); infine, sia Odisseo che i coreuti si rivolgono direttamente all'eroe impiegando la seconda persona.

In merito a quest'ultimo dato, l'utilizzo della seconda persona nel passo odissiacο τοῖος γὰρ σφιν πύργος ἀπώλεο "venisti meno tu, un tale baluardo di difesa per loro" (*Od.* XI 556), può costituire un interessante parallelo rispetto alla *iunctura* πύργος ἀνέστας dello stasimo anche dal punto di vista testuale.

Al verso 1201 χώρα πύργος ἀνέστας una parte della tradizione manoscritta presenta per il verbo la variante alla terza persona ἀνέστα. Lo stesso accade per il v. 1197:

²⁶ *Ai.* 159 σφαλερὸν πύργου ῥῆμα, su cui si veda la trattazione specifica a p. 96ss.

²⁷ Il verso di sapore gnomico, nel quale il colorito omerico è dato anche dall'aggettivo ἀρεύιος, è ricostruito con sicurezza sulla base dello *schol. ad Aesch. Pers.* 349 (p. 117 Dhänhardt) e dello *schol. ad Soph. OT* 56 (p. 166, 5-10 Papageorgiou = Suda s.v. Ἀρήϊος [α 3843 Adler]), cfr. Lobel – Page e Voigt *in apparatu* (quest'ultima adotta la lezione dello *schol. ad Soph. OT* 56 ἀρεύι[οι che è tuttavia inficiata dal fatto che tale scolio riporta il verso con tre corrottele ed appare pertanto testimonianza meno affidabile). Il concetto per cui il vero baluardo di una città non sono le fortificazioni ma i cittadini costituisce un *topos* che si ritrova anche in Callin. 1, 17-21 W². e Theogn. I 233-4, su cui vd. Longo 1974.

²⁸ Non metaforica, ma riferita concretamente alla rocca di Tebe eretta magicamente grazie alla musica di Anfione, è l'espressione molto vicina a quella dello stasimo di Eur. *Phoen.* 824 πύργος ἀνέστας, cfr. Mastronarde 1994 *ad loc.*

²⁹ La metafora appare anzi radicalizzata dal momento che nello stasimo si parla direttamente di liberazione dalla morte (v. 1200: θανάτων), con allusione ai lutti provocati dalla Sfinge, mentre nell'*epos* è genericamente riferita alla protezione in battaglia. Cfr. Segal 1995, p. 267, n. 34: «the metaphor of a "tower against death" itself evokes the tragic mixture of strength and helplessness in Oedipus, juxtaposing the tangible, man-made "tower" and the invincible power of death». Come nel caso dell'epiteto γαμψώνυχα, anche il paragone omerizzante dell'eroe-torre è inserito in un contesto metrico divergente da quello esametrico, nel ferecrateo χώρα πύργος ἀνέστας.

τοξεύσας ἐκράτησας τοῦ

ἐκράτησε τοῦ: Ambrosianus L 39 sup., coni. Hermann: ἐκράτησας οὐ coni. Reisig, prob.
Lloyd-Jones-Wilson: ἐκράτησας ἐς olim Hermann, Blaydes: ἐκράτησας εἰς Willink³⁰

La lezione ἐκράτησας τοῦ dei codici presenta irregolarmente la penultima sillaba del gliconeo lunga, per questo Hermann aveva congetturato la terza persona ἐκράτησε, che Pearson, in seguito, ha scoperto essere la lezione del codice Ambrosianus L 39³¹. Hermann viene seguito tra gli altri da Nauck, Jebb e Dain – Mazon. Naturalmente, accogliendo ἐκράτησε al v. 1197 si deve adottare la terza persona ἀνέστα anche al v. 1201.

Tuttavia, è stato notato come in Sofocle siano attestati talora casi di gliconei con finale spondiaco, sebbene rari³², e, inoltre, l'adozione di ἐκράτησε presenterebbe un *tour de force* sintattico indesiderabile: dalla seconda persona con la quale si chiude l'apostrofe ad Edipo nella strofe precedente (vv. 1202-3: ἐξ οὗ καὶ βασιλεὺς καλῆ / ἐμὸς καὶ τὰ μέγιστ' ἐτιμάθης), vi sarebbe il passaggio alle due terze persone ἐκράτησε e ἀνέστα dell'antistrofe introdotte dalla proposizione relativa ὅστις καθ' ὑπερβολὴν / τοξεύσας, e un ulteriore ritorno alla seconda persona nel finale di antistrofe ἐξ οὗ καὶ βασιλεὺς καλῆ³³.

³⁰ L'apparato riproduce quello di Lloyd-Jones – Wilson 1990a, ampliato. La congettura di Willink è stata proposta dallo studioso in Willink 2002, p. 79 (= Willink 2010, p. 421).

³¹ Cfr. anche Dawe 1973, p. 256.

³² *Ant.* 104 ~ 121, *Phil.* 1122 ~1133, 1151 in responsione con un gliconeo regolare, cfr. Kamerbeek e Dawe *ad loc.*, Di Benedetto 1983, p. 126, n. 32, e Lloyd-Jones – Wilson 1990b, p. 107, ma vd. *contra* Pohlsander 1964, p. 107. Su altri casi di 'dragged glyconic' nei tragici vd. West 1982, p. 117 e Diggle 1994, pp. 471-3. I tentavi di eliminare la lunga nella penultima sillaba eliminando l'articolo τοῦ e mantenendo la seconda persona (ἐκράτησας οὐ di Reisig, adottato da Lloyd-Jones – Wilson; ἐκράτησας ἐς di Hermann, seguito da Blaydes; ἐκράτησας εἰς di Willink) non appaiono soddisfacenti dal punto di vista sintattico né convincenti dal punto di vista semantico, cfr. Finglass *ad loc.* Come è stato da più parti rilevato, la presenza dell'articolo nel nesso τοῦ πάντ' εὐδαιμόνος ὄλβου è infatti decisiva nel sottolineare la pregnanza della felicità come scopo della vita umana e risulta preferibile dunque mantenere il testo della paradossi: «by the article εὐδαιμονία is represented as *the* aim of human striving» (Kamerbeek *ad loc.*); «the definite article with εὐδαιμονία suggests that the word has a well defined significance in the currency of men's thought: 'what we call happiness', almost a personification» (Burton 1980, p. 174); «the definite article is not used in lyrics unless some special point is being made. Here the thought is 'the quality of happiness' (sc. for which we all strive)» (Dawe *ad loc.*); «l'articolo qualifica "la felicità" come il fine cui tende in generale la vita umana» (Longo 2007, p. 277). E si noti, inoltre, come il termine εὐδαιμονία che occorre nella prima strofe al v. 1190 sia lemma raro in Sofocle, attestato solo qui e in un luogo dell'*Antigone*, dove ricorre in posizione di rilievo nella chiusa gnomica del dramma πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας / πρῶτον ὑπάρχει (vv. 1347-4).

³³ Cfr. Dawe 1973, p. 256: «at 1193 the chorus uses the form of a second person address to Oedipus, and they continue now with a semi-causal ὅστις. They ought therefore to keep using the second person»; Lloyd-Jones – Wilson 1990b, p. 107: «Hermann's emendation [...] is not necessary, we can therefore avoid unwelcome switch from the second person to the third which it involves»; e Burton 1980, p. 175: «the fact that at 1193, 1202 f., 1207 ff., and throughout the last antistrophe, Oedipus is addressed in the second person should warn us to accept ἐκράτησε and ἀνέστα in 1197 and 1201. A shifting to and fro from second to third person in this passage would be intolerable». La seconda persona è difesa anche da Wilamowitz 1921, p. 155. Di Benedetto 1983, p. 126, n. 32 nota inoltre come «la terza persona ἀνέστα [...] può ben essere stata provocata da πῶργος sentito come soggetto», e parimenti suggerisce di recente anche Manuwald 2012 *ad loc. in app.* Andrà infine rilevato come la medesima forma verbale alla seconda persona ἐκράτησας ritorni nei versi conclusivi del dramma in cui Creonte, alla richiesta di Edipo di essere esiliato da Tebe, ribatte con freddezza all'eroe di non voler «prevalere in tutto» dato che già in passato ciò che ha ottenuto con successo non lo ha accompagnato poi nella vita (vv. 1522-3: πάντα μὴ βούλου κρατεῖν· / καὶ γὰρ ἀκράτησας οὐ σοὶ τῷ βίῳ ζυνεσπετο): è molto probabile che qui Sofocle alluda al passo dello stasimo anche se il tono di Creonte è ben diverso da quello del coro e il verbo presenta un'ironia ancora più amara, cfr. Di Benedetto 1983, p. 132.

La presenza del vocativo ὦ Ζεῦ, non fa difficoltà rispetto alla costruzione alla seconda persona del testo tradito poiché, come rilevano sia Dawe che Bollack *ad loc.*, si tratta di un'invocazione stereotipata, come accade *e.g.* anche in *Trach.* 995 e *Phil.* 1233³⁴; invece, è plausibile ipotizzare che dopo il pronome relativo ὅστις uno scriba abbia introdotto una terza persona normalizzando il dettato sintattico: in questo caso sia ἀνέστα (LPa) che ἐκράτησε (Ambrosianus L 39) costituirebbero dunque *lectio facilior*³⁵.

Sulla base di queste argomentazioni Pearson e gli editori delle più recenti edizioni, Dawe, Lloyd-Jones – Wilson e Finglass, mantengono nel testo le lezioni ἐκράτησας e ἀνέστας che sono ad ogni modo testimoniate dalla parte più cospicua della tradizione manoscritta, soprattutto per quanto concerne ἐκράτησας.

Tuttavia non è solo l'interpretazione sintattica a favorire l'adozione della seconda persona per i due verbi, ma vi sono ragioni di ordine tematico e poetico ancora più cogenti. Si è visto come il canto sia connotato da un sentimento di forte e partecipata commozione dei coreuti nei confronti di Edipo sin dal finale della prima strofe (v. 1193ss. τὸν σὸν τοι παράδειγμ' ἔχων, / τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σὸν, ὦ / τλᾶμον Οἰδιπόδα κτλ), fino alla conclusione della prima antistrofe (v. 1202ss. ἐξ οὔ καὶ βασιλεὺς καλῆ / ἐμὸς κτλ), dove si noterà l'enfasi emozionale dei possessivi “il tuo destino” e “mio re”. La rievocazione di Edipo eroe-πύργος salvatore di Tebe è incorniciata tra questi due poli e occupa l'intera prima antistrofe. L'apostrofe diretta dei coreuti ad Edipo alla seconda persona si iscrive in questa caratterizzazione del coro, attraverso la quale Sofocle ha voluto conferire ai sentimenti della pietà e dell'affetto solidale un ruolo primario nel canto. Lo ha messo in luce molto bene V. Di Benedetto: «attraverso l'uso atipico della relativa ὅστις all'inizio dell'antistrofe seguente il discorso è organizzato in modo che esso verte sulla persona di Edipo sino alla fine dello stasimo. Ed è significativo che dietro la spinta del suo slancio affettivo il Coro mantenga, sino alla fine, l'uso della seconda persona singolare: anche se Edipo non è presente sulla scena il Coro sembra parlare direttamente con lui»³⁶.

A ulteriore sostegno delle due lezioni in seconda persona, credo si possa infine addurre proprio il passo omerico di *Od.* XI 556 τοῖος γάρ σφιν πύργος ἀπώλεο precedentemente discusso, se esso ha costituito, come è plausibile ipotizzare, uno dei modelli rispetto all'espressione metaforica θανάτων δ' ἐμᾶ / χώρα πύργος ἀνέστας con la quale Sofocle recupera la rara metafora omerica dell'eroe-πύργος ‘baluardo di difesa’.

Questa dimensione epico-eroica di Edipo non termina d'altronde con l'immagine pregnante della torre difensiva, ma viene consolidata anche nei versi successivi con cui si chiude l'antistrofe (vv. 1201-3):

ἐξ οὔ καὶ βασιλεὺς καλῆ
ἐμὸς καὶ τὰ μέγιστ' ἐτι-
μάθης, ταῖς μεγάλαισιν ἐν
Θήβαισιν ἀνάσσων.

³⁴ Vd. anche Kamerbeek *ad loc.* e Dawe 1973, p. 256.

³⁵ L'argomentazione di Stella 2010, p. 286, il quale ritiene che la terza persona presenti un effetto straniante e considera la seconda persona, invece, una normalizzazione, non sembra convincente.

³⁶ Di Benedetto 1983, p. 126. Lo studioso, come si è già accennato, ritiene inoltre che Edipo rappresenti il vero fulcro del canto, più ancora delle riflessioni sulla condizione umana, e individua in questo dialogo per ora *in absentia* il prodromo dell'incontro tra il coro e Edipo che avrà luogo nel *kommós* successivo: «il contatto affettivo tra Edipo e il Coro, dopo l'accertamento del parricidio e dell'incesto, si ha già dunque prima del *kommós*, nel quarto stasimo» (*ibid.*, p. 127).

L'intero periodo conclusivo della stanza è infatti costellato da *mots clés* che connotano gli eroi nell'*epos*. Innanzitutto Edipo viene qui apostrofato dal coro come βασιλεύς, uno dei lemmi più tipici e tradizionali in Omero per denotare sovrani e capi militari. Nell'intera tragedia esso compare soltanto un'altra volta, riferito a Laio, in quanto re di Tebe, al v. 257 ἀνδρός γ' ἀρίστου βασιλέως τ' ὀλωλότος. Oltre a collegare padre e figlio nella linea dinastica perversa dei Labdacidi, è significativo che il termine denoti Edipo come sovrano proprio nel momento in cui, attraverso la scoperta di essere figlio di Laio, egli ha appreso di essere l'erede legittimo al trono. Il coro sottolinea poi il tema dell'onore straordinario conquistato da Edipo grazie alla vittoria sulla Sfinge e alla conseguente offerta del regno su Tebe e della mano di Giocasta da parte dei Tebani come ricompensa per il valore dimostrato: si noti l'enfasi del superlativo τὰ μέγιστ' e soprattutto l'impiego del verbo ἐτιμάθης, che rinvia al concetto cardine nell'etica eroica della *timé*.

La stanza si chiude, infine, riaffermando in maniera maestosa la sovranità di Edipo sulla città: la *iunctura* epicizzante nome-epiteto μεγάλαισιν ἐν Θήβαισιν con cui è descritta Tebe è particolarmente solenne, e l'attributo μεγάλαισιν espande il precedente μέγιστ' sanzionando l'aspetto grandioso dell'impresa del protagonista³⁷; mentre il participio conclusivo ἀνάσσων, voce omerica per eccellenza che presenta la connotazione di 'proteggere' oltre che il significato di 'regnare', ribadisce la statura eroica di Edipo. Andrà rilevato come quest'ultimo verbo occorra nel dramma altrove esclusivamente in relazione agli dei, e sempre all'interno di corali, nel secondo stasimo riferito a Zeus "signore su tutte le cose" (v. 904: Ζεῦ, πάντ' ἀνάσσων), e nel terzo stasimo a Hermes "sovrano del Cillene" (v. 1104 ὁ Κυλλάνας ἀνάσσων): l'analogia sembra indicare ancora una volta – ma l'ultima – le qualità eccezionali di Edipo, colui che si era distinto come il "migliore degli uomini" (v. 33: ἀνδρῶν δὲ πρῶτον).

Sebbene questa serie di rinvii presenti una *Stimmung* epicheggiante su un piano generale, senza richiamarsi a fraseologia o ad episodi specifici dell'*epos*, la monumentalità dell'intero periodo e la concentrazione di così numerosi termini evidentemente connotati esprimono con grande chiarezza e intensità lo status epico-eroico di Edipo. Questa caratterizzazione del protagonista si presta d'altronde ad ulteriori considerazioni. Essa risulta appropriata rispetto al contesto circoscritto dell'antistrofe, ma presenta nello stesso tempo un evidente valore ironico se considerata nella prospettiva più ampia dell'intero corale.

Innanzitutto la stanza è incorniciata tra la prima strofe – nella quale il coro ha decretato il paradigma di Edipo come simbolo dell'infelicità universale di tutti gli uomini – e le domande dolenti e sconsolate sulla sventura ineguagliabile e il rivolgimento spaventoso della sorte del protagonista con cui si apre la strofe successiva (vv. 1204-6: τανῶν δ' ἀκούειν τίς ἀθλιώτερος, ἥ τίς ἐν πόνοις τίς ἄταις ἀγρίαις† / ξύνοικος ἀλλαγῆ βίου;)

Inoltre, se nell'antistrofe è delineata la parabola quasi miracolosa dell'ὄλβος di Edipo, il salvatore che già nel prologo il sacerdote di Zeus aveva accostato agli dei³⁸,

³⁷ L'aggettivo μέγας non figura tra gli epiteti tradizionali di Tebe, che di norma si riferiscono alle celebri mura dalle sette porte della città, come nel caso di ἐπτάπυλος (cfr. *e.g.* *Il.* IV 404, Hes. *Op.* 162, frequente anche in Pindaro e nei Tragici) e ἐυστέφανος (*Il.* XIX 99, Hes. *Th.* 978): l'attributo sembra qui prescelto per sottolineare la 'grandezza' perduta di Edipo e riverberare il proprio significato per ipallage sul protagonista; cfr. però εὐρύχορον Θήβην in *Od.* XI 265 e *Il.* VI 386 πύργον... μέγαν Ἰλίου.

³⁸ Cfr. vv. 33-4 e 42-3. Il contrasto fra il passato glorioso e il destino sciagurato di Edipo è tematizzato già da Eschilo nei *Sette contro Tebe*, ai vv. 769-79 del secondo stasimo, passo che forse Sofocle aveva presente. Ma se in Eschilo la dinamica della caduta nella rovina dai fasti della felicità è connessa alla maledizione che coinvolge la stirpe dei Labdacidi, in Sofocle non c'è nessuna

la *torre* di Tebe, il debellatore della Sfinge “dagli artigli adunchi” simbolo di morte, il grande e onorato “sovrano” di Tebe³⁹, nella dinamica del canto la rievocazione di quel passato contribuisce soltanto ad acuire lo sgomento di fronte al tracollo, totale e insondabile, che ha investito il protagonista. L’epiteto espressivo e connotato γαμψῶνυξ, la serie di lemmi pregnanti βασιλεύς, ἐτιμάθης, ἀνάσσων, e ancor di più l’impiego della metafora ad effetto di ascendenza epica del πύργος, che doveva essere ben nota e destare l’attenzione del pubblico, concorrono con forza a sottolineare il rimpianto commosso dei coreuti per quella grandezza perduta e, a un tempo, ad accentuare lo schianto di chi era stato avvolto dal fasto di una condizione eroica⁴⁰.

Il parallelo con la figura di Aiace, veicolato dalla metafora della torre di difesa, evidenzia infine la generosità e l’altruismo di Edipo nei confronti dei cittadini di Tebe, paragonabili all’abnegazione dell’eroe iliadico in relazione alla collettività degli Achei: nel caso di entrambi gli eroi la caduta rovinosa appare tanto più insensata quanto più immeritata.

2. Le nozze abnormi di Edipo: *abusio* semantica di un lemma omerico

(v. 1210: θαλαμηπόλῳ)

Nella seconda strofe, dopo aver rievocato con nostalgia e sgomento il passato glorioso e felice del sovrano, il coro ritorna a meditare sulla condizione presente di totale sciagura in cui è stato travolto. A emblema dell’attuale sconvolgimento del destino del protagonista emerge in particolare il tema delle nozze incestuose con Giocasta, che domina l’intera stanza perdurando fino all’inizio dell’antistrofe conclusiva, ed è presentato inizialmente ai vv. 1207-9:

ἰὸ κλεινὸν Οἰδίπου κάρα,
 ᾧ μέγας λιμὴν
 αὐτὸς ἤρκεσεν
 παιδὶ καὶ πατρὶ

giustificazione della tragica e immeritata sorte di Edipo, cfr. Finglass 2018, pp. 524-5: «something that in Aeschylus forms part of a chain of suffering through the generations, with multiple levels of explicit causation, is in Sophocles a random event that strikes an individual for no reason other than that the gods have so determined. Indeed, the universalising aspect of the song emphasises that this remarkable suffering could afflict anybody. And while Oedipus’ extraordinary career, and extraordinary offences, make this proposition hard to accept at first, the absence of any justification for his fall ensures that all the inhabitants of a world full of undeserved grief could look at him and see themselves». Il tema dell’ὄλβος perduto di Edipo doveva costituire probabilmente un nodo drammaturgico chiave anche nelle perdute tragedie euripidee incentrate sulla saga dell’eroe, come lasciano supporre i versi con cui si apriva la perdita *Antigone* (*TrGF* V, 1 F 157-158): Ἦν Οἰδίπους τὸ πρῶτον εὐδαίμων ἀνὴρ / εἴτ’ ἐγένετ’ αἰθὶς ἀθλιώτατος βροτῶν: si noti come al v. 2 l’aggettivo ἀθλιώτατος sia il medesimo che ricorre nel corale sofocleo al v. 1204 τίς ἀθλιώτερος, ed indichi attraverso il grado superlativo in Edipo “il più infelice” dei mortali.

³⁹ La sorte assolutamente prospera da cui Edipo precipita è incisivamente descritta da Kamerbeek 1967, p. 10: «his reign had been happy, he was revered by his people, he was regarded as the savior of the city, he seemed to have been granted all a man can pray for, intellect, wealth, power, glory, – in brief, happiness».

⁴⁰ Una spia dell’ironia contenuta nella metafora omerizzante potrebbe leggersi anche nel fatto che il verso χώρα πύργος ἀνέστας è in responsione con il v. 1192 della strofe καὶ δόξαντ’ ἀποκλίνειν, in cui è sanzionato l’inesorabile declino – con rinvio all’immagine metaforica del tramonto degli astri, in particolare del sole, veicolata dal verbo – cui è destinata ogni parvenza di umana felicità.

θαλαμηπόλω πεσεῖν.

Sofocle utilizza nei confronti di Giocasta la metafora del porto (μέγας λιμῆν) che ha accolto sia il padre che il figlio (παιδὶ καὶ πατρὶ)⁴¹ nel proprio grembo di sposa. La duplicità delle nozze contro natura, sanzionata dai due sostantivi contigui e allitteranti παιδὶ καὶ πατρὶ, è evidenziata dall'aggettivo αὐτὸς, che simboleggia un'identificazione paradossale del figlio nel ruolo del padre. Al sovvertimento avvenuto all'interno dei più stretti legami familiari corrisponde nel passo una forte inversione ritmico-musicale, con il passaggio, proprio in coincidenza dei versi riferiti all'unione incestuosa, dai metri eolici della prima coppia strofica e dall'attacco giambico della seconda strofe a una serie docmiaca dalla forte e cupa intensità emozionale⁴².

Il periodo si apre con la perifrasi solenne e tipica del registro tragico κλεινὸν Οἰδίπου κάρα⁴³ che sottolinea nuovamente, anche in virtù dell'esclamazione dolente ἰώ, il contrasto tra la regalità e la nobiltà d'animo del sovrano di Tebe e la sciagura che lo ha travolto. I versi successivi proseguono tuttavia attraverso un dettato piano, composto di lemmi non particolarmente aulici, con l'eccezione vistosa del sostantivo composto θαλαμηπόλω, predicativo di παιδὶ καὶ πατρὶ. Esso viene interpretato unanimemente dagli studiosi come 'sposo', secondo quella che era già l'esegesi antica degli scolasti: θαλαμηπόλω δὲ νυμφίω⁴⁴.

Il termine è lemma omerico assai raro che presenta il valore di 'ancella del talamo'. Esso è attestato soltanto due volte nell'*Odissea*: in *Od.* VII 8 riferito a Eurimedusa, ancella di Nausicaa, mentre in *Od.* XXIII 293 si riferisce a Eurinome, inserviente del talamo regale di Penelope. In entrambi i passi il sostantivo occupa la medesima sede metrica nel centro del verso tra la cesura pentemimere e la dieresi bucolica. Sofocle adotta invece il lemma all'interno di un *colon* (v. 1209) che è stato diversamente interpretato⁴⁵ e che sembra fungere da cerniera tra gli ipodocmi dei vv. 1208-9 e il trapasso alla sezione coriambica seguente (vv. 1210-2): questa natura mista

⁴¹ Non si può escludere che il nesso sia da riferire interamente ad Edipo in quanto figlio di Giocasta e marito – e dunque padre – dei figli avuti da lei: l'ambiguità nell'espressione sembra voluta, ed era già evidenziata dagli scoli, cfr. *schol. ad v.* 1208 (pp. 206-7, 1-2 Papageorgiou) ὃ ὑποδοχὴ εἰς τὸ ἄμφω δέξασθαι, σὲ καὶ τὸν πατέρα· ἢ ὅτι μήτηρ ἦν καὶ γυνὴ ἢ Ἰοκάστη λέγει λιμένα. Il nesso è rilevato anche a livello fonico dall'allitterazione ribattuta del π che perdura anche nei versi successivi (vv. 1209-11) παιδὶ καὶ πατρὶ / θαλαμηπόλω πεσεῖν, / πῶς ποτε πῶς ποθ' αἰ πατρῷαί, cfr. Rutherford 2012, p. 116.

⁴² È significativo che *metra* docmiaci ricompaiano nel dolente *kommós* tra Edipo e il coro nell'esodo (vv. 1313-66), dopo che la peripezia del dramma, il suicidio di Giocasta e l'auto-accecamento di Edipo, hanno avuto luogo.

⁴³ L'espressione dello stasimo richiama la perifrasi simile e parimenti vibrata ed enfatica del prologo ὃ κράτιστον πᾶσιν Οἰδίπου κάρα (v. 40), quando Edipo era ancora davvero illustre e potente agli occhi dei tebanici. Il termine κάρα all'interno di una medesima perifrasi poetica elevata è impiegato due volte nel dramma anche in riferimento a Giocasta, in concomitanza con due momenti di forte intensità emozionale: l'apostrofe di Edipo alla regina, dopo che Giocasta lo ha fatto chiamare con urgenza, sollecita e ansiosa che egli ascolti la notizia della morte di Polibo dal pastore corinzio, convinta di liberare lo sposo dai suoi crucci (v. 950: ὃ φίλτατον γυναικὸς Ἰοκάστης κάρα), e l'annuncio greve della morte della regina da parte del messo (v. 1235: τέθνηκε θεῖον Ἰοκάστης κάρα). Per limitarsi a Sofocle si ricordi anche il celebre *incipit* dell'*Antigone* Ὡ κοινὸν ἀντάδελφον Ἰσμῆνης κάρα, con Griffith *ad loc.*, e Scodel 2005b, p. 236; su queste perifrasi in generale in Sofocle e nei tragici vd. Davidson 1991b, e cfr. anche Finglass *ad v.* 40.

⁴⁴ *Schol. ad v.* 1208 (p. 207, 2 Papageorgiou).

⁴⁵ Dimetro coriambico acefalo (Koster), enoplio (Dale, Rupprecht, Pohlsander), docmio 'kaibeliano' (West, Finglass), cfr. Pohlsander 1964, p. 109 e Finglass 2018, p. 526 per un'analisi più dettagliata e ulteriori riferimenti.

ed equivoca a livello metrico-ritmico non è forse casuale rispetto – come si vedrà – alla notevole ambiguità semantica del lemma.

Il composto vale etimologicamente ‘che cammina, che è nel talamo’: il secondo membro -πολος è da riconnettere al verbo πέλομαι ‘trovarsi, essere’, ed ha il medesimo valore e.g. che nel lemma omerico ἀμφίπολος ‘serva, ancella’ (lett. ‘che cammina, che sta intorno’)⁴⁶: si vedrà come entrambe le componenti semantiche del composto siano sapientemente sfruttate da Sofocle.

Il sostantivo, dopo Omero, è attestato, per quanto concerne la letteratura arcaico-classica, oltre che nel presente passo dell’*Edipo Re*, soltanto in Eschilo nei *Sette contro Tebe* dove è impiegato, secondo l’accezione omerica standard e tradizionale, in riferimento alle ancelle tebane (v. 359).

In Sofocle, invece, il lemma – *hapax* come in Eschilo – presenta una significativa *abusio* semantica e viene riferito ad Edipo in quanto ‘sposo’ di Giocasta⁴⁷.

Kamerbeek *ad loc.* ipotizza che Sofocle utilizzi qui il sostantivo «with literal, etymological meaning ‘bridegroom’ (‘who moves in the bride-chamber’)»⁴⁸. Tale interpretazione rende conto molto bene dell’uso innovativo del poeta, che risemantizza un lemma epico conferendogli un nuovo significato: ‘aggirantesi nel talamo’ non è più l’ancella, ma lo stesso sposo, attraverso un recupero ‘etimologizzante’ di una glossa omerica quale il raro lemma composto θαλαμηπόλος, consono allo stile aulico di uno stasimo.

Bisognerà però anche rilevare con Bollack *ad loc.* come la portata del lemma si avverta solo se si considera la valenza semantica di entrambi i componenti del composto: in questo modo il sostantivo, in virtù della pregnanza che denota l’azione dell’*aggirarsi* nel *talamo*, veicola un’opposizione tra il ruolo legittimo del marito, naturalmente connesso al talamo nuziale, e la situazione abnorme di figlio-sposo di Edipo, che condivide uno spazio che non gli compete «de façon que le terme, avec l’office qui échoit à Œdipe, dénote la dualité d’un pouvoir générateur appelé à se détruire».

Il valore del recupero sofocleo, infatti, non sembra fermarsi al livello stilistico di originale conio semantico, ma contribuisce a evidenziare il tema concettuale del canto che è rappresentato dal destino sciagurato di Edipo assunto a paradigma della condizione umana. L’emblema della situazione miserevole dell’eroe, e che ne fa un reietto e fonte di contaminazione anche solo alla vista, è rappresentato *in primis* proprio dalle nozze incestuose con Giocasta; esse assurgono a motivo centrale della seconda coppia strofica, anche grazie al rilievo espressivo della metafora del porto in cui Edipo “si è imbattuto”: ὄ μέγας λιμὴν / αὐτὸς ἤρκεσεν... πεσεῖν⁴⁹.

L’allegoria dell’approdo, oltre che quella della nave e del pilota, è già apparsa più volte nel corso del dramma: Tebe decimata dalla peste è una nave oppressa dalla tempesta (vv. 23-4); una città senza uomini è pari a un’imbarcazione priva del suo equipaggio (vv. 55-7); Edipo è pilota della nave sia per il coro (vv. 694-6) che per Giocasta (v. 923); nelle enigmatiche parole di Tiresia nel primo episodio, infine, il matrimonio di Edipo con Giocasta è descritto come l’approdo in un “porto senza approdo”⁵⁰ dove è chiara l’allusione all’incesto. Quest’ultima profezia del veggente

⁴⁶ Vd. *DELG* e *GEW*, s.v. πέλομαι.

⁴⁷ Cfr. Dawe *ad loc.*: «θαλαμηπόλος: as bridegroom. The familiar Homeric word for a lady’s maid in here put to a new use» e vd. anche Jebb *ad loc.* Il lemma non è registrato in Kugler 1905.

⁴⁸ Similmente Ellendt 1872, s.v. θαλαμηπόλος glossa «qui thalamum ingreditur».

⁴⁹ Cfr. Burton 1980, p. 176: «it is noteworthy that in this and the following stanza there is no mention of Oedipus’ parricide. All the emphasis is concentrated upon the fact of incest».

⁵⁰ Vv. 422-3: ὅταν καταίσθῃ τὸν ὑμέναιον, ὃν δόμοις / ἄνορμον εἰσέπλευσας, εὐπλοίας τυχών. Per un esame di queste metafore vd. Musurillo 1961, pp. 86-8, Musurillo 1967, pp. 83-5, Rodighiero

trova il suo svelamento proprio in questo passo dello stasimo, in cui la metafora del “medesimo porto” παιδι και πατρι θαλαμηπόλω è messa direttamente in relazione con Giocasta. Ed è ribadita all’inizio dell’antistrofe successiva nella quale il coro definisce emblematicamente – attraverso l’espressione dalla risonanza enigmatica e oracolare, ma ora divenuta chiarissima dopo la scoperta della verità delle paradossali profezie di Tiresia – ἄγαμον γάμον le “nozze che non sono nozze” tra Edipo e la madre.

Oltre alla valenza disforica celata nel termine θαλαμηπόλω sottolineata da Bollack, di un generare che produce la morte del generante stesso, c’è chi ha letto nella seconda parte del composto un’allusione più cruda ai “solchi materni” percorsi prima da Laio e poi da Edipo, ai quali i coreuti si rivolgono con un’invocazione personificante nei versi immediatamente successivi⁵¹: πῶς ποτε πῶς ποθ’ αἱ πατρῶ- / αἱ σ’ ἄλοκες φέρειν, τάλας, / σῖγ’ ἐδυνάθησαν ἐς τοσόνδε;⁵². Non c’è dubbio che la strofe sia fortemente connotata da un immaginario sessuale volto ad enfatizzare l’enormità dell’atto contro natura occorso ad Edipo. In questa prospettiva andrà interpretato anche l’impiego del raro lemma composto omerico, risemantizzato con un nuovo e potente valore espressivo che contribuisce a porre ulteriormente in risalto il tema dell’incesto nella seconda parte del canto. In quest’uso straniante del termine θαλαμηπόλος la natura di composto bimembre sembra d’altronde rinviare al fondersi e al confondersi inammissibile delle due persone del padre e del figlio nel medesimo ruolo di sposo. E nell’ardita *abusio* semantica si potrà forse riconoscere l’infrazione alle leggi di natura che ha avuto luogo.

È però possibile individuare nel sostantivo un ulteriore spettro significante, segnalato dal primo membro del composto. La scelta del termine θάλαμος, infatti, non sembra casuale da parte di Sofocle. Mentre il coro canta l’ultimo corale, all’interno del palazzo, come verrà raccontato dal nunzio all’inizio dell’esodo, la peripezia del dramma trova infatti il suo compimento proprio nel talamo della regina.

Giocasta si dirige sul letto nuziale (vv. 1242-3 τὰ νυμφικὰ / λέχη), strappandosi i capelli, dopo aver sprangato le porte della stanza (v. 1244) Ed è sul letto che piangendo disperatamente lamenta di aver generato da un marito un marito e dal figlio dei figli (vv. 1249-50 γοᾶτο δ’ εὐνάς, ἔνθα δύστηνος διπλῆ / ἐξ ἀνδρὸς ἄνδρα και τέκν’ ἐκ τέκνων τέκοι), prima di togliersi la vita. Subito dopo irrompe Edipo, completamente stravolto per le terrificanti scoperte: egli svelle con violenza i serrami della camera

2000, pp. 39-47, 54-6, e cfr. anche Knox 1957, pp. 113-5. Sull’immagine ambigualmente duplice del porto cfr. Paduano 1982, I, p. 456, n. 34: «nelle nozze di Giocasta era per Edipo il porto di pace e di vittoria, asilo rassicurante dell’esule, ma come non vedervi, con Tiresia, un’allusione al “ritorno” per eccellenza, quello nel grembo materno? In esso a livello della psiche si realizza il massimo livello di sicurezza-benessere e il massimo livello di repulsione-proibizione (ἄνορμον)». D’altronde Edipo, come nota finemente Rodighiero 2000, pp. 45-6, «in modo del tutto innaturale... fa naufragio non in mare ma in porto, ovvero nel solo luogo in cui la ‘navigazione della vita’ si dovrebbe sentire ormai compiuta e protetta, al sicuro dai marosi degli eventi».

⁵¹ Così suggerisce Dawe *ad loc.*, il quale nota un possibile rinvio nel secondo membro del composto anche al verbo πολέω, per cui i solchi sarebbero stati ‘arati’ sia da Laio che da Edipo, con rinvio a Hes. *Op.* 462-3 con la nota di West *ad loc.*, e Soph. *Ant.* 341. Cfr. anche Rodighiero 2000, p. 55.

⁵² Cfr. Manuwald 2012 *ad loc.*: «das Entsetzliche ist so formuliert, als hätten diese ‚Furchen‘ selbst beim Inzest aufschreien sollen». Se la metafora dell’aratura dei campi con valore sessuale è topica, infatti, qui è la prosopopea dei ‘solchi’ a colpire per la sua originalità, cfr. Finglass *ad loc.* con rinvio a Rutherford: «the comparison of sexual intercourse to the ploughing of a field is an image familiar in literature and life (269-72n.), but the picture is revived by the personification, in which the chorus are amazed at the silence of the mute furrows; ‘the violence of Sophocles’ language [here and at 1256-7, 1497-8] dispels any sense of cliché’ (R. Rutherford 2012, p. 140)». L’allusione ai solchi da arare era già stata impiegata da Eschilo in riferimento all’unione tra Edipo e Giocasta in *Sept.* 753, cfr. Garner 1990, p. 136.

nuziale, vede Giocasta che giace morta, impiccata, e con le fibbie del vestito della madre/sposa si accieca. Tutto avviene nel talamo, simbolo concreto dello spazio coniugale assurdamente condiviso dal padre e dal figlio, dell'unione incestuosa tra madre e figlio e di un generare distruttivo per ogni generante e i suoi generati. La stanza nuziale in cui si sono consumati gli atti contro natura non può che rappresentare il teatro conclusivo dove entrambi i protagonisti si ritrovano per l'ultima volta, annichiliti da una "sciagura condivisa" (v. 1281 ἄλλ' ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ συμμυγῆ κακά). Ed è inoltre significativo che nelle parole immediatamente successive del messo ritorni anche la menzione della felicità, attraverso lo stesso termine ὄλβος impiegato nello stasimo (v. 1197), questa volta ripetuto enfaticamente due volte in due versi successivi (vv. 1282-3), a sanzionare il tracollo della sorte prospera e invidiabile della coppia regale tramutatasi in una sequela di dolori e sciagure orribili (vv. 1284-5). Inoltre, proprio la *iunctura* θαλαμηπόλῳ πεσεῖν (v. 1210) del corale sembra rievocata nell'espressione κάμπιπτει στέγη (v. 1262), con la quale il messo nella *rhesis* descrive l'irruzione convulsa e violenta di Edipo nel talamo dove si trova Giocasta⁵³.

Attraverso il recupero del lemma omerico θαλαμηπόλος Sofocle riesce dunque a condensare una serie di significati molteplici, sfruttando al massimo le potenzialità allusive del composto epico, che sicuramente non doveva passare inosservato alle orecchie del pubblico. In un singolo termine, connotato da una inaudita carica di originalità espressiva e da una violenta densità semantica, sono racchiuse alcune delle contraddizioni che permeano il dramma e trovano espressione nelle relazioni abnormi tra padre, madre, figlio e fratelli, che la parabola di Edipo ha fatto emergere, attraverso un serrato e logico investigare da cui è sprigionato il disordine irrazionale e ingovernabile della realtà.

3. La tragedia del singolo e il 'sollevio' della comunità

(v. 1221: ἀνέπνευσά τ' ἐκ σέθεν)

Il corale, che si era aperto con la deplorazione dell'inermità del destino umano (vv. 1186-8: ἰὼ γενεαὶ βροτῶν / ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη / -δὲν ζώσας ἐναριθμῶ), si chiude con una nota personale: il ricordo da parte degli anziani coreuti di Edipo come salvatore di Tebe, grazie al quale, un tempo, essi trovarono sollievo dal flagello della Sfinge e requie ai loro mali⁵⁴.

L'espressione ἀνέπνευσά τ' ἐκ σέθεν "ho rinfrescato grazie a te"⁵⁵, presenta un uso del verbo ἀναπνέω che rimanda a quello omerico. In Omero il verbo è attestato soltanto nell'*Iliade* (11x) e presenta prevalentemente il valore di 'rinfrescare, riprendere fiato (dalla mischia, dalla battaglia)'. Si possono citare a titolo esemplificativo i versi formulari di *Il.* XI 799-801 = XVI 41-3 = XVIII 199-201:

⁵³ Cfr. Finglass *ad loc.*: «later ἐμπίπτει is used of Oedipus' crashing into his bedroom to find Jocasta; the likelihood that this act as it were plays out Oedipus' intrusion into Jocasta's body (1260-2n.) makes it more probable that a verbal echo was felt by some in the audience».

⁵⁴ Cfr. Maddalena 1963, p. 318: «il coro, dopo il pianto disperato, di Edipo sa ricordare, vuole ricordare soltanto, nella fine dello stasimo, la gloria non vinta, il non obliato beneficio fatto alla città», e Manuwald 2012, p. 243 secondo cui il coro «fassungslos über den jahrelangen Inzest wünscht er zwar, Ödipus nie gekannt zu haben, erkennt aber schließlic an, durch ihn aus der Not befreit worden zu sein, und beschließt das Chorlied so mit einer positiven Sicht auf Ödipus».

⁵⁵ Cfr. Ellendt 1872, s.v. ἀναπνέω: «de urbe post gravia mala ab Oedipo recreata».

...ἀπόσχονται πολέμοιο
Τρῶες, ἀναπνεύσωσι δ' ἀρήϊοι υἷες Ἀχαιῶν
τειρόμενοι· ὀλίγη δέ τ' ἀνάπνευσις πολέμοιο.

Tutti e tre i passi si riferiscono all'auspicato rientro in battaglia di Achille. Il suo gesto causerebbe il ritiro dalla battaglia dei Troiani (ἀπόσχονται πολέμοιο) e gli Achei, che sono ormai sfiniti (τειρόμενοι), potrebbero finalmente tornare a 'rifiatare': ἀναπνεύσωσι δ' ἀρήϊοι υἷες Ἀχαιῶν. Si noterà come anche il nesso ἀνάπνευσις πολέμοιο – attraverso l'impiego del sostantivo corradicale ἀνάπνευσις – sottolinei il momento della tregua dalla battaglia⁵⁶.

In alcuni luoghi il verbo è però impiegato con valore più esteso e indica metaforicamente il rifiatare da un affanno o da una sventura: in *Il.* XI 382 i Troiani ἀνέπνευσαν κακότητος "rifiatarono dalla sciagura", rappresentata dagli assalti irresistibili di Diomede; mentre in *Il.* XIX 227 Odisseo si domanda πότε κέν τις ἀναπνεύσειε πόνοιο "quando si troverà requie dal travaglio", costituito dalla guerra incessante. In *Il.* XV 235, invece, è Zeus a ordire le fila degli eventi: egli invia ora Apollo a favorire i Troiani ma interverrà di persona affinché gli Achei in seguito ἀναπνεύσωσι πόνοιο "respirino dalle loro pene".

Come si può notare, dunque, il verbo ἀναπνέω 'rifiatare, riprendere fiato' è strettamente legato alla dimensione della battaglia (e infatti è attestato non a caso solo nell'*Iliade* in Omero), ma non è alieno da impieghi metaforici come quelli degli ultimi passi menzionati.

Il lemma è estremamente raro nell'epica arcaica, dove presenta il significato base e concreto di 'respirare, riprendere fiato': esso si ritrova una volta in Esiodo, in riferimento ad Ippomene che rifiata al termine della gara di corsa con Atalanta, dopo averla sconfitta con l'inganno dei pomi dorati di Afrodite (fr. 76, 23 M.-W.); e una nell'*Inno omerico ad Apollo* (v. 231), riferito al riprendere fiato del puledro che scorta Apollo durante il pellegrinaggio al termine del quale il dio fonda l'oracolo delfico.

Per quanto concerne la tragedia, il verbo non ricorre mai in Eschilo, mentre è attestato come *hapax* in Euripide nelle *Troiane*: si tratta dell'espressione ὦ μεγάλα δὴ ποτ' ἀμπνέουσ' ἐν βαρβάροις / Τροία «O Troia che spiravi grandezza tra i barbari» (vv. 1277-8), pronunciata dolentemente da Ecuba, dove il verbo presenta il valore metaforico di 'spirare, infondere', che si discosta da quello propriamente omerico.

In Sofocle, oltre che nel passo dell'*Edipo Re*, il verbo ἀναπνέω ricorre un'altra volta all'inizio del primo episodio dell'*Aiace*. Tecmessa riferisce al coro come l'eroe si sia 'riavuto' dalla νόσος della follia, ma solo per precipitare, attraverso il riacquisto della lucidità, in un male ancora più grande, ossia la consapevolezza dell'atto ignominioso che egli ha compiuto (vv. 274-5): νῦν δ' ὡς ἔληξε κἀνέπνευσε τῆς νόσου, / κεῖνός τε λύπη πᾶς ἐλήλαται κακῆ⁵⁷.

Risulta evidente, dunque, come Sofocle, sia nell'espressione ἀνέπνευσά τ' ἐκ σέθεν del quarto stasimo dell'*Edipo Re* che in questo luogo dell'*Aiace*, utilizzi ἀναπνέω con il valore metaforico di 'rifiatare da una sciagura, da un male'⁵⁸. Tale valenza, come si è visto, è già presente in Omero, che costituisce il diretto precedente per il recupero sofocleo di un verbo altrimenti estremamente raro nella poesia

⁵⁶ Il sostantivo ἀνάπνευσις è attestato in Omero soltanto in questi tre passi.

⁵⁷ Rispetto al passo dell'*Aiace*, Finglass *ad loc.* suggerisce che il verbo, oltre al valore metaforico, possa anche mantenere nello stesso tempo il significato proprio e connotare il respiro convulso dell'eroe in preda alla follia.

⁵⁸ Dal punto di vista metrico, il verbo è impiegato nell'*Aiace* in una sezione in trimetri mentre nello stasimo è inserito all'interno di un *colon* coriambico.

postomerica, particolarmente nei tragici⁵⁹. Rispetto al passo dello stasimo dell'*Edipo*, la ripresa del lemma epico si riconnette alla rappresentazione eroica di Edipo nella prima antistrofe. Si è visto come sia la caratterizzazione del protagonista quale eroe-πύργος che della Sfinge mostruosa e mortifera da lui sconfitta presentino una connotazione marcatamente epicheggiante. Questa riemerge anche nel finale del canto laddove il coro, rievocando nuovamente quel passato felice, adotta un'espressione parimenti tratta dall'*epos*: Edipo fu per Tebe l'eroe salvatore debellando il mostro⁶⁰ e i coreuti, come gli Achei nell'*Iliade*, 'rifiatarono' grazie a lui dalle proprie sciagure. Attraverso questa caratterizzazione epico-omerica di Edipo e degli stessi coreuti, emerge però anche un altro tema presente nel finale dramma: il contrasto tra la salvezza del coro, la comunità cittadina, e di Tebe, la città, rispetto al fato personale e sciagurato di Edipo. La sorte della collettività, cioè, non corrisponde, anzi si oppone, paradossalmente al destino del singolo protagonista⁶¹.

⁵⁹ Nei lirici il verbo è attestato solo in Pindaro, che genericamente innova rispetto al valore tradizionale omerico, cfr. *O.* VIII 36 (Troia incendiata 'spira' fumo), *N.* VII 5 (si tratta della celebre *gnome* ἀναπνέομεν δ' οὐχ ἅπαντες ἐπὶ ἴσα in cui il verbo vale metaforicamente 'vivere'), *N.* VIII 18 (riferita al poeta 'ispirato' e poetante) e *Dith.* II 15 (= fr. 70b, 15 S.-M., dove indica la folgore di Zeus 'spirante' fuoco).

⁶⁰ Cfr. Jebb *ad loc.*: «I received a new life (when the Sphinx had brought us to the brink of ruin)».

⁶¹ Sulla sopravvivenza e sulla sicurezza del coro, e della collettività che esso rappresenta, rispetto alla sorte dell'eroe vd. Budelmann 2000, pp. 206-31. Nel verso successivo καὶ κατεκοίμησα τοῦμὸν ὄμμα (v. 1222), che suggella lo stasimo, il coro sembra ribadire il medesimo concetto, "(ho rifiutato grazie a te) e ho potuto addormentare il mio sguardo": il riposo e la tranquillità del sonno appaiono come metafora della salvezza garantita contro la Sfinge, cfr. Ellendt, s.v. κατακοιμάω «requievi a malis», e così interpretano la maggioranza dei commentatori (Dawe, Longo, Lloyd-Jones, Finglass). L'espressione è però ambigua e potrebbe anche riferirsi al dolore e alla desolazione del coro a causa dal terribile destino di Edipo, espressi dall'immagine metaforica dello 'spegnersi dello sguardo (nella tenebra)', cfr. Jebb e Kamerbeek *ad loc.*, quest'ultimo nota anche il contrasto oppositivo tra i due preverbi ἀνα- e κατα-: in questo senso il coro denuncierebbe sì la propria liberazione dal male, ma nel contempo la dolorosa partecipazione per il dolore di Edipo.

III 1. *Trachinie*: parodo

Introduzione e analisi del canto

La parodo delle *Trachinie*, con la quale le giovani di Trachis fanno la loro comparsa in scena, si compone di due coppie strofiche e di un epodo¹.

Protagonisti del canto sono le due figure di Eracle e Deianira, alle quali sono dedicate rispettivamente le due strofi e le due antistrofi. L'epodo finale, in cui compaiono entrambi, ha carattere prevalentemente gnomico.

La prima strofe è costituita da un'ampia invocazione rivolta dalle fanciulle del coro al Sole, descritto nel suo abbacinante fulgore; è la notte stellata che però "genera" e poi "pone a dormire" l'astro (v. 95), con un'immagine di forte contrasto tra luce e tenebra che rinvia anche al succedersi temporale nel ciclo del giorno e della notte. Le coreute pregano il dio onniveggente di rivelare dove si trovi Eracle, immaginato disperso per terra o per mare, che è ormai assente da molti mesi e non dà notizie di sé.

L'antistrofe descrive l'ansia tormentata di Deianira e il suo struggimento nell'attesa dello sposo, emblematicamente ritratto nelle notti trascorse in solitudine "nel talamo fonte di angoscia e privo del marito" (v. 109); Deianira è preoccupata per la sorte dell'eroe e prova un desiderio ardente di poterlo riavere con sé.

La seconda strofe torna a incentrarsi su Eracle. L'esistenza dell'eroe, travagliata da una serie continua di prove mortali, è paragonata all'avvicinarsi tumultuoso e incessante delle onde del mare spinte dai soffi di Noto e Borea. Il coro ricorda però come l'eroe finora sia stato sempre assistito da un dio, che lo ha tratto in salvo nel corso delle sue fatiche, stornandolo dalla "casa di Ade" (vv. 120-1).

Nella seconda antistrofe le fanciulle del coro rivolgono un appello a Deianira affinché non abbandoni la speranza che l'eroe possa finalmente fare ritorno e le rammentano come il destino comune a tutti gli uomini, che è stabilito da Zeus "sovrano, reggitore del tutto" (v. 127), non sia mai esente dal dolore: le pene e le gioie si alternano nella vita imitando il percorso roteante della costellazione dell'Orsa.

L'epodo, dove ritorna in *Ringkomposition* l'immagine della notte "trapunta di stelle" (v. 132) sulla quale si era aperto il canto, sviluppa i concetti espressi nell'antistrofe precedente ribadendo come nulla rimanga immutato per gli uomini ma tutto sia destinato a svanire in breve tempo, i piaceri come le sofferenze; dopo un invito rivolto nuovamente a Deianira a custodire saldamente nel proprio animo la speranza, il corale si chiude con un'interrogazione rispetto al ruolo di garante di Zeus: le coreute si domandano chi mai abbia visto il dio tanto indifferente nei confronti dei suoi figli, nella convinzione che Eracle, anche questa volta, ritornerà.

Rispetto all'azione drammatica, la parodo esprime in forma di canto lirico i motivi principali che sono emersi nel corso del prologo: l'ignoranza rispetto alla sorte di Eracle e al luogo in cui si trovi (vv. 40-1); l'attesa del ritorno dell'eroe, che si prolunga ormai da quindici mesi (vv. 44-5); l'angoscia di Deianira (vv. 28-9), e i suoi presentimenti che possa essere capitata qualche disgrazia (vv. 43, 46)².

Il tema centrale della parodo è quello della consapevolezza dell'alternarsi di gioie e dolori che governa la vita umana, assimilato al ritmo cosmico dell'universo: si

¹ Sul canto vd. Perrotta 1935, pp. 490-2, Easterling 1968, pp. 59-60, Hoey 1972, pp. 141-8, van Erp Taalman Kip 1976, pp. 71-2, Burton 1980, pp. 44-9, Seale 1982, pp. 184-5, Gardiner 1987, pp. 121-3, Holt 1987, pp. 207-8, Heiden 1989, pp. 36-9, Esposito 1997, pp. 22-3, Korzeniewski 1998, pp. 160-2, Kyriakou 2011, pp. 424-6.

² Sulla ripresa di motivi del prologo nel canto vd. Perrotta 1935, p. 490.

notino in particolare le immagini dell'avvicinarsi del giorno e della notte espresse in termini figurati di nascita e di morte (vv. 94-5: νύξ ἐναριζομένα / τίκτει κατευνάζει τε), il movimento naturale e incessante del mare, metafora delle continue fatiche di Eracle (vv. 114-5: κύματ' <ἄν> εὐρεί πόντω / βάντ' ἐπιόντα), e, infine, l'immagine della rivoluzione della costellazione dell'Orsa, simbolo dell'alternativo ciclo delle sorti umane (vv. 129-31: ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ / πᾶσι κυκλοῦσιν, οἷον ἄρ- / κτου στροφάδες κέλευθοι)³.

Il male e il dolore devono essere quindi considerati parte integrante della vita umana, governata dagli stessi ritmi che reggono il cosmo. Il motivo del ciclo di fortune e sventure alle quali l'umanità è inesorabilmente sottoposta era già implicito nella *gnome* con cui si apre la tragedia, pronunciata dalla protagonista. Essa ammonisce a essere consapevoli del fatto che l'esistenza di una persona la si potrà considerare felice o sventurata soltanto dopo che questi l'abbia portata a termine con la propria morte (vv. 1-3): λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς / ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν / θάνη τις, οὐτ' εἰ χρηστός οὐτ' εἶ τω κακός.

Deianira nel prologo si autoesclude, tuttavia, da questa norma dell'alternanza, ritenendo di poter definire il proprio destino infelice, prima e senza bisogno di aspettare il termine della vita. In passato il terrore di poter essere preda delle brame del mostruoso Acheloo e ora l'assillo in cui vive nell'ansia che a Eracle possa essere capitata qualche disgrazia la condannano infatti a una perpetua angoscia⁴.

Dalla coscienza dell'alternanza deriva invece per le giovani coreute il sentimento della fiducia in un cambiamento positivo della sorte. Esse invitano Deianira a non torturarsi nell'attesa di Eracle, e a confidare che finalmente arrivi il giorno del ritorno dell'eroe e con esso la ritrovata serenità. Sia nella seconda antistrophe (vv. 124-6: φαμί γὰρ οὐκ ἀποτρύειν / ἐλπίδα τὰν ἀγαθὰν / χρῆναι σ') che nell'epodo (vv. 136-8: ἂ καὶ σὲ τὰν ἄνασσαν ἐλπῖσιν λέγω / τάδ' αἰὲν ἴσχειν) insistono sulla speranza che non deve abbandonare l'eroina.

Al di sopra e a garanzia delle alterne vicende che reggono il corso degli umani eventi si trova infatti Zeus. È il dio a sovrintendere sull'intero cosmo (v. 127: ὁ πάντα κραίνων βασιλεύς) e ad aver destinato ai mortali sorti che non sono prive di dolore (vv. 126-8: ἀνάληπτα γὰρ οὐδ'... ἐπέβαλε θνατοῖς); ed è a Zeus che infine si rivolge il coro delle fanciulle, attraverso la domanda che chiude il canto e che esprime la fiducia delle coreute nel fatto che il Cronide avrà cura di Eracle (vv. 139-40: ἐπεὶ τίς ᾧδε / τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν;).

Dal punto di vista metrico la prima coppia strofica è formata interamente di *kat'enoplion*-epitriti mentre la seconda si compone nella prima sezione di *kat'enoplion*-epitriti cui seguono *cola* coriambici, ed è chiusa da un aristofaneo; l'epodo vede invece un prevalere di *metra* giambici⁵.

³ A queste coppie antitetiche corrisponde anche la costruzione complementare delle due strofi e antistrofi divise tra i due protagonisti, cfr. Heiden 1989, p. 37.

⁴ Sull'ironia della massima rispetto alla sorte che attende Deianira, che sarà ben più sventurata di quanto l'eroina stessa non possa all'inizio immaginare vd. Allen-Hornblower 2016, pp. 102-4, la quale, in virtù della valenza etica dei termini *χρηστός* e *κακός*, sottolinea come la *gnome* vada letta non solo sul piano del binomio vita sventurata/felice in base ai rivolgimenti inaspettati della sorte, ma anche in senso morale, vita 'nobile'/'ignobile', in relazione alla portata che le proprie azioni hanno sugli altri; in questo senso la sorte di Deianira dopo la sua morte sarà riconoscibile come doppiamente sfortunata: dolorosa per se stessa, e fonte di sventura per Eracle, la persona per il cui bene la protagonista agisce invano e con esiti tragicamente opposti a quelli delle sue intenzioni.

⁵ Per un'analisi metrica del corale vd. Pohlsander 1964, pp. 131-3, e Davies 1991, pp. 76-7.

Prospetto degli omerismi della parodo delle *Trachinie*

<p>ὄν <u>αἰόλα</u> νυξ <u>ἐναριζομένα</u> τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον, Ἴλιον Ἴλιον αἰτῶ τοῦτο, καρῦξαι τὸν Ἀλκμή- νας, πόθι μοι πόθι μοι ναίει ποτ', ὃ <u>λαμπρῶ στεροπᾶ</u> φλεγέθων; ἢ ποντίας αὐλῶνας, ἢ δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθεῖς, εἴπ', ὃ <u>κρατιστεύων κατ' ὄμμα</u>.</p>	<p>στρ. α 95</p> <p>100</p>
<p>ποθουμένα γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι τὰν ἀμφινεικῆ Δηϊάνειραν ἀεὶ, οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν, οὔποτ' εὐνάζειν ἀδάκρυ- τον βλεφάρων πόθον, ἀλλ' εὔμαστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσιν ὁδοῦ ἐνθυμίους εὐναῖς ἀναν- δρώτοισι τρύχεσθαι, κακὰν δύστανον ἐλπίζουσιν αἴσαν.</p>	<p>ἀντ. α 105</p> <p>110</p>
<p><u>πολλὰ γὰρ ὄστ' ἀκάμαντος</u> <u>ἢ νότου ἢ βορέα τις</u> <u>κύματ' <ἄν> εὐρέι πόντῳ</u> <u>βάντ' ἐπιόντα</u> τ' ἴδιοι, οὔτω δὲ τὸν Καδμογενῆ τρέφει, τὸ δ' <u>αὔξει βιότου</u> <u>πολύπονον ὥσπερ πέλαγος</u> Κρήσιον· ἀλλὰ τις θεῶν αἰὲν ἀναμπλάκητον <u>Ἄι-</u> <u>δα σφε δόμων ἐρύκει</u>.</p>	<p>στρ. β 115</p> <p>120</p>
<p>ὄν ἐπιμεμομένας ἀ- δεῖα μὲν, ἀντία δ' οἴσω. φαμί γὰρ οὐκ ἀποτρύειν ἐλπίδα τὰν ἀγαθὰν χρηναί σ'· ἀνάληγτα γὰρ οὐδ' ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς ἐπέβαλε θνατοῖς Κρονίδας· ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ πᾶσι κυκλοῦσιν, οἷον <u>ἄρ-</u> <u>κτου στροφάδες κέλευθοι</u>.</p>	<p>ἀντ. β 125</p> <p>130</p>
<p>μένει γὰρ οὔτ' <u>αἰόλα</u> νυξ βροτοῖσιν οὔτε κῆ- ρες οὔτε πλοῦτος, ἀλλ' ἄφαρ βέβακε, τῷ δ' ἐπέρχεται χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι.</p>	<p>ἐπ. 134</p>

ἄ καὶ σὲ τὰν ἄνασσαν ἐλπίσιν λέγω
τάδ' αἰὲν ἴσχειν· ἐπεὶ τίς ᾧδε
τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν;

140

Legenda:

-voci in grassetto: omerismi a livello lessicale.

-voci in grassetto e sottolineate: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-voci sottolineate: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche, o similitudini omerici.

1. La ‘morte’ della notte stellata (vv. 94, 132)

La parodo delle *Trachinie* si apre con la suggestiva immagine di un notturno che introduce l’ampia preghiera del coro rivolta a Helios, il sole (vv. 94-6)⁶:

ὄν αἰόλα νύξ ἐναριζομένα
τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον, 95
Ἄλιον Ἄλιον αἰτῶ.

Prima dell’oggetto stesso dell’invocazione, Helios, è infatti l’immagine della notte che si staglia icasticamente nei versi iniziali della preghiera che le giovani fanciulle di Trachis rivolgono al sole pregandolo di rivelare – dal momento che egli è in grado di farlo, grazie alla sua precipua prerogativa di divinità onniveggente – dove si trovi Eracle, lo sposo tanto atteso da Deianira.

La notte “genera” e nello stesso tempo “addormenta” il sole “sfolgorante” secondo una metafora, già eschilea⁷, della notte madre del giorno; del tutto peculiare risulta, però, la caratterizzazione della notte che viene presentata attraverso due lessemi omerici: l’epiteto αἰόλα e il participio ἐναριζομένα.

L’aggettivo αἰόλος è attestato otto volte in Omero. Esso presenta due differenti valori a livello semantico, non sempre totalmente discernibili tuttavia: ‘scintillante, screziato’, e ‘rapido, mobile, che si muove velocemente’.

Con il significato di ‘scintillante, screziato’ esso ricorre tre volte, sempre come epiteto delle armi. In *Il. V* 294-95 indica l’armatura di Pandaro (τεύχε’... αἰόλα), mentre nel nesso σάκος αἰόλον designa due volte lo scudo gigantesco di Aiace (*Il. VII* 222, *XVI* 107).

Con il valore di ‘rapido, mobile’ il lemma sembra invece essere impiegato come epiteto di animali⁸. Xanto, il cavallo di Achille, è definito in *Il. XIX* 404 πόδας αἰόλος ἵππος⁹; gli altri casi riguardano un serpente (*Il. XII* 208: αἰόλον ὄφιν), delle vespe (*Il. XII* 167: σφῆκες... αἰόλοι), dei vermi (*Il. XXII* 509: αἰόλαι εὐλαί), e un tafano (*Od. XXII* 300: αἰόλος οἴστρος).

L’aggettivo αἰόλος, dopo Omero, è attestato esclusivamente come lemma poetico, prevalentemente con il significato di ‘scintillante, screziato’. Per quanto concerne l’*epos* arcaico l’attributo si ritrova solo in Hes. *Th.* 300 (riferito al mostro serpentiforme Echidna) e in *H. Hom. Merc.* 4, 33 (epiteto del guscio di tartaruga).

⁶ L’invocazione a Helios presenta stilemi canonici del genere dell’inno cletico al dio, quali *Anrede*, ripetizione del nome (Ἄλιον Ἄλιον), *Relativ-Stil* (ὄν, qui il pronome relativo insolitamente precede il nome della divinità), richiesta di aiuto (καρῦσαι τὸν Ἀλκμήνας, πόθι μοι πόθι μοι ναίει), *Partizipialstil* (φλεγέθων, κρατιστεύων), cfr. Korzeniewski 1998, pp. 160-1, Burton 1980, pp. 44-5, Rodighiero 2012, pp. 143-4, Rodighiero 2018, pp. 149-55, e vd. anche Davies *ad loc.*

⁷ Cfr. Aesch. *Ag.* 264-5 εὐάγγελος... / ἔως γένοιτο μητρὸς εὐφρόνης πάρα, *Ag.* 279 τῆς νῦν τεκούσης φῶς τόδ’ εὐφρόνης λέγω, con Medda 2017 *ad locc.* La figura mitologica di Νύξ è madre del giorno anche in Hes. *Th.* 124-25 Νυκτὸς δ’ αὐτ’ Αἰθήρ τε καὶ Ἡμέρη ἐξεγένοντο, / οὓς τέκε κυσαμένη Ἐρέβει φιλόττηι μυεῖσα.

⁸ La nozione alla base dei due significati appare quella del guizzare della luce e del colore, cfr. *DELG* e *GEW*, s.v. αἰόλος, e vd. anche *Lfgre*, s.v. αἰόλος (H. J. Mette).

⁹ L’emistichio ricalca e ricorda il più illustre e formulare πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς. Sulla qualifica della velocità dei cavalli in Omero, si confronti anche il parallelo dell’aggettivo possessivo αἰολόπωλος ‘dai rapidi destrieri’ (è tuttavia possibile anche l’interpretazione ‘dai lucenti destrieri’), che ricorre come attributo dei Frigi rievocati da Priamo nel colloquio con Elena durante la *Teichoskopia* in *Il. III* 185. I composti αἰολοθώρηξ (*Il. IV* 489, *XVI* 173) e αἰολομίτρης (*Il. V* 707), anch’essi connessi alle armi, indicano invece il bagliore della corazza e della fascia dell’armatura.

A partire dalla lirica e dai tragici esso sviluppa anche due valori metaforici, quello di ‘vario, mutevole’ (e.g. Aesch. *Supp.* 128) e quello di ‘ingannevole, falso’ (e.g. Pind. *N.* VIII 25; Bacch. *Dith.* I 57 M.).

A fronte dello spettro semantico dell’epiteto, la caratterizzazione sofoclea della notte come αἶόλα νύξ può essere interpretata come “notte luminosa, splendente” o anche “screziata, trapunta di stelle”¹⁰, ma sarà forse meglio pensare alla compresenza dei due valori data la poeticità dell’immagine.

L’originalità dell’espressione αἶόλα νύξ conferisce all’*incipit* del corale sofocleo una suggestione particolare¹¹: essa costituisce l’unico caso in poesia in cui l’aggettivo viene riferito alla notte e l’idea della luminosità notturna sembra dunque rinviare al valore omerico dell’aggettivo αἰόλος ‘scintillante, splendente’, adottato in Omero in riferimento alle armi. L’associazione implicita fra il bagliore delle armi e quello della notte stellata emerge a livello allusivo anche grazie al successivo participio ἐναρίζομενα¹².

Il verbo ἐναρίζω costituisce un *hapax* all’interno del *corpus* sofocleo e rappresenta un lemma omerico (così come i sinonimi ἐξεναρίζω e ἐναίρω): esso è attestato soltanto nell’*Iliade* (13x)¹³, sempre in contesti bellici e con diatesi attiva.

Il valore etimologico originario del verbo è quello di ‘spogliare delle armi’ il nemico morto sul campo di battaglia (e.g. *Il.* V 844, XII 195), come dimostra il fatto che il lemma è un denominativo da ἔναρα ‘armi depredate, spoglie’; da questo significato il verbo trapassa poi al valore esteso di ‘uccidere’, prevalentemente in battaglia (e.g. *Il.* V 155, XVII 187). I medesimi significati presenta anche il composto ἐξεναρίζω, mentre ἐναίρω si specializza nella valenza generica di ‘uccidere’¹⁴.

Nella poesia d’età arcaica e classica i verbi ἐναρίζω e ἐξεναρίζω sono testimoniati assai raramente: nella lirica si possono citare le occorrenze di Pind. *N.* VI 52 (Achille uccide Memnone), Bacch. *Ep.* XIII 191 M. (Achei uccisi da Ettore: unico passo con diatesi passiva) e *Ep.* V 146 M. (Meleagro spoglia delle armi Climeno); in tragedia, oltre che nel presente passo della parodo delle *Trachinie*, si tratta solo di un

¹⁰ Cfr. Jebb *ad loc.*: «‘gleaming’ with stars». Questa interpretazione risale già alla lessicografia antica, cfr. Esych. α 2025 Latte: αἰόλη νύξ· ἦτοι μέλαινα, ἢ ποικίλη διὰ τὰ ἄστρα. Σοφοκλῆς Τραχινίαις, e vd. anche *schol. ad v.* 94 αἶόλα νύξ: μέλαινα ὡς οἱ νεώτεροι ἢ ποικίλη διὰ τὰ ἄστρα ἢ νύξ (p. 75 Xenis); l’errata esegesi “nera” sarà giustificata dal fatto che l’aggettivo non occorre altrove nella poesia greca riferito alla notte.

¹¹ Sul valore insolito di questa invocazione al sole nella quale la notte sembra avere un ruolo dominante sull’astro diurno cfr. Seale 1982, p. 185 e Longo *ad loc.* Nell’introduzione al canto P. Easterling definisce così la qualità artistica del corale: «the thought of the Parodos is quite simple, but the expression transforms it into poetry of depth and splendour» (Easterling 1982, p. 84).

¹² L’aggettivo αἰόλος è impiegato da Sofocle nell’uso omerico in rapporto alle armi in *Ai.* 1025 αἰόλου κνώδοντος, dove occorre come epiteto della spada che trafigge il corpo senza vita di Aiace, con probabile richiamo oppositivo e ironico rispetto al nesso omerico σάκος αἰόλον, che caratterizza lo scudo difensivo dell’eroe nell’*Iliade*, cfr. Garner 1990, p. 60. Nelle *Trachinie*, invece, l’aggettivo ricorre altre due volte, nell’impiego di ascendenza omerico-esiodica come attributo di un serpente / mostro (cfr. *Il.* XII 208: serpe; Hes. *Th.* 300: Echidna), a proposito di una metamorfosi dell’Achelloo nel prologo (vv. 10-1: αἰόλος / δράκων ἐλικτός) e dell’Idra di Lerna nel terzo stasimo (v. 834: αἰόλος δράκων): in entrambi i casi il lemma sanziona l’appartenenza delle due figure alla dimensione ambigua e temibile delle fiere, che ha grande rilievo nel dramma, cfr. Rodighiero 2004 *ad v.* 834. L’Idra è d’altronde figlia di Echidna in Hes. *Th.* 313.

¹³ I sinonimi ἐξεναρίζω (quest’ultimo più frequente del verbo semplice nell’*Iliade*) e ἐναίρω sono attestati anche nell’*Odissea* (rispettivamente 2x); per quanto concerne l’*epos* i tre verbi si ritrovano sporadicamente anche in Esiodo (e.g. *Th.* 289, 316, fr. 193, 16 M.-W., *Sc.* 194).

¹⁴ Cfr. *DELG*, s.v. ἔναρα.

OC 1733 (Antigone chiede alla sorella di essere uccisa dopo che Edipo è morto) e di Aesch. Ag. 1644 (uccisione di Agamennone)¹⁵.

Più fortuna conosce invece il lemma ἐναίρω; prima di affrontare l'esame del participio ἐναρίζομενα (come detto *hapax* all'interno della produzione del poeta), che presenta notevoli peculiarità soprattutto a livello semantico, sarà opportuno passare in rassegna le attestazioni di quest'ultimo verbo che è testimoniato tre volte in Sofocle¹⁶.

Il lemma si ritrova due volte nel *Filottete*, a distanza di pochi versi, in entrambi attestato nella forma participiale ἐναίρων. Si tratta del discorso che Filottete rivolge a Neottolemo alla fine del terzo episodio della tragedia, subito dopo la sconcertante rivelazione fatta dal giovane all'eroe riguardo la necessità che Filottete raggiunga l'esercito acheo presso Troia come impongono gli oracoli divini. Filottete, che ha ceduto poco prima il suo fatidico arco allo stesso Neottolemo, si sente tradito e pretende la restituzione dell'arma; al rifiuto opposto dal giovane l'eroe erompe in un discorso in cui ai toni veementi dell'ingiuria contro il figlio di Achille si mescolano quelli dolenti per la considerazione del proprio triste destino. Filottete immagina che Neottolemo voglia mostrare con orgoglio agli Achei l'arco di cui si è impossessato e mentre il giovane lo trascina via con la forza come se avesse sconfitto e fatto prigioniero un valoroso avversario, egli è inconsapevole in realtà – afferma mestamente Filottete – di aver soltanto “ucciso un morto, una vana ombra di fumo” (v. 946): κούκ οἶδ' ἐναίρων νεκρόν, ἢ καπνοῦ σκιάν.

La scelta sofoclea di servirsi del verbo epico-omerico ἐναίρω appare qui particolarmente motivata se si tiene conto del valore etimologico di ‘spogliare delle armi’ insito nel verbo. La sottrazione dell'arco da parte di Neottolemo si configura infatti metaforicamente come la morte dell'eroe, dal momento che è l'arco stesso a costituire per Filottete la garanzia della sua stessa sopravvivenza.

Subito dopo, infatti, Filottete immagina quale sarà la sua condizione sull'isola, ormai privato della sua arma. L'eroe non sarà più in grado di uccidere con le frecce (v. 956: τόξοις ἐναίρων τοισίδ') gli uccelli e le fiere che costituiscono il suo unico sostentamento e, consumandosi nella sua caverna, finirà per diventare lui stesso il pasto di quelle che un tempo erano le sue vittime. In questo secondo passo la ripresa del verbo ἐναίρω in riferimento alle frecce dell'arco è significativa proprio in rapporto alla precedente espressione ἐναίρων νεκρόν (v. 946) e all'importanza vitale dell'arma.

La terza attestazione del lemma si ha nell'*Edipo a Colono*. Si tratta di un passo del secondo episodio: Creonte è giunto presso il demo di Colono accompagnato da un gruppo di armati con l'intenzione di riportare Edipo e Antigone a Tebe; la presenza sul suolo di Tebe del vecchio re ormai da lungo tempo cacciato in esilio, rappresenta, infatti, secondo le profezie oracolari, l'unica garanzia perché Eteocle possa avere la meglio nello scontro ormai imminente contro l'esercito argivo guidato da Polinice.

La scena è estremamente concitata; si tratta del momento in cui gli uomini di Creonte cercano di impadronirsi con la forza di Antigone, malgrado l'opposizione del coro¹⁷. Nel corso del diverbio, il coro, impotente di fronte al gruppo di armati, chiama

¹⁵ Nel passo dell'*Edipo a Colono* la gran parte degli editori accoglie la congettura di Elmsley ἐπενάριζον rispetto al tràdito ἐνάριζον, dove il valore del preverbo indica la morte di Antigone che seguirebbe e ‘si aggiungerebbe a’ quella del padre: la voce epica sembra veicolare qui il disperato desiderio autodistruttivo di Antigone. Nel passo dell'*Agamennone* lo *status* epico del verbo segnala invece per antitesi che Egisto non ha ucciso l'Atride – caduto per mano di Clitennestra – in uno scontro diretto che ne legittimi il potere, cfr. Medda 2017 *ad loc.*

¹⁶ Il composto ἐξενάριζω non si ritrova attestato in Sofocle. Per ἐναίρω cfr. e.g. Ibyc. *PMGF* S151, 2; Pind. *N.* III 47, *N.* X 15; Aesch. *Sept.* 811; Eur. *Andr.* 1182, *Supp.* 821.

¹⁷ Sul carattere fortemente drammatico e dinamico dell'episodio vd. Guidorizzi 2008, pp. 292-3, 308-9.

in soccorso gli abitanti del demo in un appello agitato (vv. 841-3): προβᾶθ' ὤδε, βᾶτε βᾶτ', ἔντοποι / πόλις ἐναίρεται, πόλις ἐμά, σθένει / προβᾶθ' ὤδέ μοι. Per indicare l'attacco contro il territorio di Colono, e quindi la città di Atene, Sofocle utilizza qui il verbo ἐναίρω nell'espressione πόλις ἐναίρεται... σθένει "la città è distrutta con la forza". Se il contesto non è certo quello delle mischie feroci dell'*Iliade*, la scena è però parimenti bellica. L'esclamazione del coro è molto forte, e la 'distruzione' della città indica la violazione dell'istituto dell'asilo e la sottrazione dei due supplici¹⁸. Anche in questo caso è però forse possibile riconoscere l'emergere del valore originario del verbo nella misura in cui, se Edipo e Antigone vengono condotti via, la città "è spogliata, depredata", non delle armi, ma di due persone. La scelta del lemma esprime infatti, da un lato, il fatto che Creonte è uno straniero e con il suo gesto sta dunque compiendo un affronto che viene percepito come un atto di guerra nei confronti dell'intera comunità di Atene, dall'altro, che Antigone e il vecchio Edipo sono stati ormai accolti e fanno parte di quella stessa collettività.

Sofocle si serve dunque del verbo epico-omerico ἐναίρω con un uso consapevole del valore etimologico originario insito nel lemma e ciò gli consente di esprimere sia nel passo del *Filottete* che dell'*Edipo a Colono* alcuni concetti pregnanti in rapporto alle due scene dei drammi.

Per tornare ora all'esame del participio ἐναριζομένα della parodo delle *Trachinie*, si noterà come esso appaia del tutto peculiare oltre che sul piano formale, soprattutto a livello semantico. Innanzitutto il participio non è riferito a un agente umano bensì a un elemento naturale, la notte; inoltre, la diatesi è quella medio-passiva, mai attestata in Omero per il verbo ἐναρίζω; infine, il participio non presenta nessuno dei significati accreditati in Omero, bensì esprime un valore metaforico originale.

Sulla base della duplice valenza che il verbo possiede in Omero, 'spogliare delle armi' e 'uccidere', il lemma sofocleo nella diatesi medio-passiva si presta a una duplice interpretazione: da un lato "notte che è uccisa (dal giorno), che muore", dall'altro "notte che si spoglia della sua armatura"¹⁹.

Nel primo caso prevale il valore passivo e la metafora investe i due elementi cosmici della notte e del giorno nell'immagine bellica di uno scontro fra le luci e le tenebre in cui la notte è sopraffatta dalla luce del giorno incipiente. Così interpretano, per esempio, nelle loro traduzioni H. Lloyd-Jones («you whom spangled Night brings forth as she is slaughtered»), U. Albini («la notte che sprigiona le stelle ti genera morendo») e G. Paduano («tu cui la notte lucente dà vita morendo»).

Nel secondo caso predomina invece il valore mediale e la metafora più implicitamente riguarda l'armatura della notte. Essa andrà intesa come la volta di stelle che adorna il manto della notte²⁰. Così traducono sia R. Jebb («despoiled of her starry crown»), che P. Mazon, il quale, nella sua resa elegante scioglie l'ardua sintassi dell'ampio periodo sofocleo che si apre con il pronome relativo in accusativo riferito al sole, facendo diventare l'astro stesso soggetto e autore della 'spogliazione' dell'armatura stellata della notte: «toi qui, en naissant de la Nuit, la dépouilles des ses étoiles, tout comme elle endort ta flamme à son tour, Soleil Soleil, je t'implore». Questa seconda esegesi appare suggestiva a livello di immaginario poetico in rapporto

¹⁸ Cfr. Jebb e Kamerbeek *ad loc.*

¹⁹ Cfr. Davies *ad loc.*

²⁰ Cfr. Jebb *ad loc.*: «ἐναριζομένα implies not only 'slain' but 'despoiled' – thus serving, with αἶολα, to suggest that bright panoply which Night is still wearing when Dawn comes to vanquish her», e Burton 1980, p. 45: «night is despoiled of her glinting splendour of stars in the growing light of dawn». Cfr. anche Davies *ad loc.*: «'stripped of her armour', a metaphorical allusion of the night's being robbed of her light by the sun».

all'epiteto αἰόλα, focalizzando in particolare l'attenzione sulle stelle, che, pur non essendo nominate, sono evocate prima dall'aggettivo e poi dal participio. Le due possibili interpretazioni sembrano sussistere insieme, senza che una prevalga definitivamente sull'altra e l'*incipit* del canto αἰόλα νύξ ἐναριζομένα, grazie ai rinvii allusivi veicolati dai due lemmi omerici, presenta un quadro notturno di una potenza evocativa originale.

Pur nella bellezza dell'immagine poetica, l'idea della 'spogliazione' e soprattutto della 'morte' della notte esprime anche tuttavia, su un piano metaforico, la potenza distruttiva del tempo, che nel ciclo naturale genera ed estingue ogni cosa²¹. Il concetto del volgere continuo della sorte, tema dominante nel canto, è quindi introdotto sin dall'*incipit*, ed evidenziato dal valore intertestuale della ripresa omerica. E proprio la medesima *iunctura* incipitaria αἰόλα νύξ ritorna all'inizio dell'epodo, dove il coro sentenzia come nulla permanga per i mortali nel flusso degli eventi (vv. 132-3): μένει γὰρ οὐτ' αἰόλα / νύξ βροτοῖσιν οὔτε κῆ- / ρες οὔτε πλοῦτος. Anche qui la notte "non resta", ed è destinata ad essere sconfitta dal perpetuo ciclo temporale.

Nel soccombere della notte, infine, si potrà forse individuare anche un riferimento al destino dei due protagonisti: Deianira sarà sopraffatta dalla forza superiore del tempo e scoprirà *troppo tardi* il pericolo del dono della tunica intinta con il filtro di Nesso, rendendosi artefice della morte di Eracle e, conseguentemente, della propria²². In questo senso l'immaginario bellico delle armi veicolato dai due lemmi epici αἰόλα e ἐναριζομένα e soprattutto il concetto dell'uccisione della notte alluso dal valore metaforico del participio omerico acquistano un significato sinistro in rapporto al canto e agli sviluppi del dramma²³.

²¹ Cfr. Segal 1995, p. 31: «the night which, in its death, "gives birth to and puts to rest the blazing sun" (94-96) symbolizes the destructive force of time and nature».

²² Sul motivo del tempo nel dramma vd. Segal 1995, pp. 30-2, Easterling 1982, pp. 2-5, in particolare sul tema della presa di coscienza tardiva vd. Whitman 1951, pp. 103-21, Lawrence 1978, Rutherford 1982, pp. 148-9, Levett 2004, pp. 92-102, Jouanna 2007, pp. 494-8. Rispetto all'uccisione del sole "ardente" da parte della notte, invece, c'è chi ha visto un riferimento simbolico alla morte di Eracle sulla pira e ai tormenti dell'eroe causati dalla tunica avvelenata il cui effetto si sprigiona al calore delle fiamme del sacrificio a Zeus, cfr. Segal 1981, p. 83: «possibly too, the sun's figurative death in a blaze of fire (*phlogizomenon*, 95) foreshadows Heracles' suffering in the bloody fire (*phlox*) of the sacrifice (766) and later his flaming death on the pyre of Oeta», e vd. anche Hoey 1972, p. 143. Sull'immaginario della luce in generale nel dramma vd. Holt 1987.

²³ La notte presenta d'altronde una valenza fortemente negativa nella prima parte della tragedia, dal momento che è costantemente associata con l'ansia e la pena di Deianira. Già nel prologo il susseguirsi delle notti è fonte di un ripresentarsi sistematico dell'angoscia (vv. 29-30: νύξ γὰρ εἰσάγει / καὶ νύξ ἀποθεῖ διαδεδεγμένη πόνον); nel primo episodio, pochi versi dopo la conclusione della parodo, la notte è invece vista come il momento della giornata che caratterizza i timori della donna sposata, in apprensione per il marito e per i figli (vv. 149-50: ἕως τις ἀντι παρθένου γυνῆ / κληθῆ, λάβη τ' ἐν νυκτὶ φροντίδων μέρος). E nella stessa parodo, la prima antistrofe descrive le notti insonni di Deianira, trascorse nel pianto, la quale non riesce ad "addormentare" il desiderio di Eracle (vv. 106-7: οὔποτ' εὐνάσειν ἀδάκρυ- / τον βλεφάρων πόθον), con richiamo antifrastrico alla notte che "addormenta" il sole nella prima strofe (v. 95: κατευνάζει): «the implication, perhaps, is that whereas in the natural order of things day follows night and night follows day, Deianeira's way of life violates the natural rhythm» (Easterling 1968, p. 59). Sull'immaginario della notte cfr. Holt 1987, pp. 208-9. Lawrence 1978, p. 278 ha visto invece nella notte che domina l'apertura della parodo, in contrasto con il sole, metafora della conoscenza, anche il simbolo dell'ignoranza nella quale sono immersi i personaggi.

2. La luce ‘sfolgorante’ del sole ‘onniveggente’ (vv. 99, 102)

Nell’invocazione ad Helios, la luce dell’astro è vista in due momenti: nel primo (v. 95: κατευνάξει τε φλογιζόμενον), lo splendore esprime il contrasto con la notte che “addormenta” il sole, spegnendone il fulgore; nel secondo, Helios è definito nel suo radioso bagliore diurno attraverso la locuzione ὃ λαμπρᾷ στεροπᾷ φλεγέθων (v. 99)²⁴. Il sostantivo στεροπή, così come ἄστεροπή (forma equivalente con vocale protetica²⁵), rappresenta un lemma poetico attestato a partire da Omero. Esso presenta in Omero una duplice valenza semantica: occorre infatti con il valore di ‘lampo, fulmine’ oppure con quello metaforico di ‘bagliore, scintillio’.

Nel primo caso, indica la folgore di Zeus nella *iunctura* formulare στεροπή πατρὸς Διός (*Il.* X 154, XI 66): in entrambi i passi si tratta di una similitudine riferita all’armatura, rispettivamente di Diomede e di Ettore, il cui splendore è paragonato a quello del fulmine di Zeus.

Nel secondo, si riferisce metaforicamente al bagliore provocato dal bronzo delle armi e si ritrova sempre attestato nell’emistichio formulare χαλκοῦ τε στεροπῆς (*Il.* XI 83 e *Od.* IV 72, XIV 268, XVII 437)²⁶. La forma protetica ἄστεροπή è attestata nei poemi tre volte e si riferisce viceversa sempre al fulmine²⁷.

Dopo Omero, entrambi i vocaboli sono testimoniati, per quanto concerne la poesia arcaica e classica, nei due valori omerici di ‘fulmine (di Zeus)’ e ‘bagliore’. In Esiodo²⁸ e in Pindaro²⁹, così come in Eschilo³⁰ e in Euripide³¹, essi si riferiscono sempre alla folgore di Zeus. In due casi, invece, il sostantivo indica genericamente un lampo: nell’*Inno omerico a Demetra* il fulgore emanato da Demetra nel momento in cui la dea si manifesta con le sue autentiche sembianze a Metanira è paragonato a un lampo (vv. 279-80: λάμπε θεᾶς, ξανθαὶ δὲ κόμαι κατενήνοθεν ὤμους, / αὐγῆς δ’ ἐπλήσθη πυκινὸς δόμος ἄστεροπῆς ὥς); in *Ibico*, invece, στεροπή si riferisce al lampo che accompagna l’infuriare di Borea, cui viene paragonato l’assalto invincibile di Eros (*PMGF* 286, 6-9: ἔμοι δ’ ἔρος / οὐδεμίαν κατάκοιτος ὄραν. / † τε † ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων / Θρηϊκίος Βορέας)³².

Si noterà come nella poesia successiva a Omero brevemente passata in rassegna sia στεροπή che ἄστεροπή designino prevalentemente la folgore di Zeus: in relazione ai due usi omerici, è stato privilegiato il primo rispetto a quello metaforico di ‘bagliore, lampo’ che nei poemi, si ricordi, è sempre riferito alle armi di bronzo (χαλκοῦ τε στεροπῆς).

In Sofocle è attestato soltanto il termine στεροπή; oltre che il passo della parodo delle *Trachinie* oggetto d’esame, si tratta di un luogo dell’*Edipo Re* e di uno dell’*Aiace*.

²⁴ Il richiamo tra i due participi φλογιζόμενον (*primum dictum* sofocleo, con *Phil.* 1199) e φλεγέθων (*hapax* in Sofocle, su cui vd. *infra*) intensifica l’immagine dello splendore dell’astro, cfr. Ciani 1974, p. 155.

²⁵Cfr. Lejeune 1982, § 215 n° 2.

²⁶ In *Il.* XIX 363 si trova la variante χαλκοῦ ὑπὸ στεροπῆς.

²⁷ *Il.* XI 184, XII 242, e XIV 386: nei primi due passi si tratta sempre della folgore di Zeus.

²⁸ Anche in Esiodo la forma στεροπή è maggiormente attestata (*Th.* 286, 505, 699, 707) rispetto ad ἄστεροπή (*Th.* 691, *Sc.* 322). In alcuni passi esiodei dove occorre anche κεραινός, quest’ultimo termine indica propriamente la folgore di Zeus, mentre στεροπή è il lampo che lo accompagna. Solo in *Th.* 845 il lemma non indica il fulmine del Cronide, ma quello di Tifone.

²⁹ *P.* IV 198, VI 24, *I VIII* 37, *N.* IX 19.

³⁰ *Supp.* 34 e *PV* 1084.

³¹ In Euripide si tratta dell’*hapax* ὃ στεροπᾷ Διός (*Hec.* 68).

³² Cfr. Wilkinson 2013, p. 228: «vivid words emphasizing the force of wind, which is so strong that it has a sensation of burning, and which is accompanied by the lightning [...] The idea of fire and burning is especially appropriate to love».

Nella strofe iniziale del primo stasimo dell'*Edipo Re* il sostantivo è utilizzato con il valore tradizionale del lemma e indica i fulmini di Zeus (στεροπαῖς); Apollo, armato di essi e del fuoco, si scaglia contro l'autore dell'omicidio di Laio che l'oracolo di Delfi ha intimato di espellere da Tebe, e il destino di condanna che segue per l'omicida, rappresentato dalle "Chere infallibili" sarà ineluttabile (vv. 469-72):

ἔνοπλος γὰρ ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρόσκει
 πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας, 470
 δειναὶ δ' ἅμ' ἔπονται
 Κῆρες ἀναπλάκητοι³³.

Nell'*Aiace* il termine occorre invece con il valore generico di 'lampo' all'interno di una metafora tanto concisa quanto densa, con la quale Tecmessa paragona la fine della follia di Aiace al placarsi del vento dopo che ha infuriato nella tempesta³⁴; quest'ultima viene allusa proprio attraverso il riferimento alla luce dei lampi (vv. 257-9):

οὐκέτι· λαμπρᾶς γὰρ ἄτερ στεροπᾶς
 ἄξας ὀξὺς νότος ὧς λήγει,
 καὶ νῦν φρόνιμος νέον ἄλγος ἔχει³⁵.

L'immagine è quella del vento che prima di essere cessato soffiava furiosamente in una tempesta nella quale si sono susseguiti una serie di lampi luminosi che corrispondono, fuor di metafora, alla sequenza di azioni dissennate che Aiace ha compiuto in preda alla follia.

Nelle *Trachinie*, infine, il lemma è attestato nella maestosa invocazione iniziale al Sole della parodo (v. 99): ὦ λαμπρᾶ στεροπᾶ φλεγέθων. In questo passo la scelta da parte di Sofocle di utilizzare il termine risulta più espressiva e in parte innovativa rispetto agli usi passati in rassegna. A livello semantico, infatti, esso non presenta il valore consueto di 'folgore (di Zeus)' né quello di 'bagliore (delle armi)', ma non indica neppure genericamente un lampo; il sostantivo è invece riferito allo splendore della luce del sole.

Il fatto che il lemma in Omero si riferisce al baluginare delle armi non è privo di valore rispetto al contesto in cui si colloca l'invocazione a Helios nella parodo. Si è visto, infatti, come già l'espressione incipitaria del canto αἰόλα νύξ ἐναριζομένα si componga di due lemmi omerici entrambi legati al referente delle armi, e come Sofocle ne riproponga un riuso originale rispetto al loro valore semantico originario. È dunque possibile che una serie di lessemi epico-omerici in cui l'elemento delle 'armi' è associato a quello dello 'splendore' abbia influito a livello di memoria poetica, e che anche la *iunctura* λαμπρᾶ στεροπᾶ rappresenti un anello in questa catena di riprese con variazione. La caratterizzazione bellica del sole enfatizza inoltre lo scontro tra

³³ Sul passo vd. la trattazione a p. 217ss.

³⁴ Il riferimento metaforico alla tempesta rispetto alla follia dell'eroe era già stato espresso al v. 207: κεῖται χειμῶνι νοσήσας.

³⁵ Il passo, a causa della concentrazione semantica e delle molteplici costruzioni sintattiche possibili, è stato variamente inteso. La soluzione migliore sembra essere quella di Jebb (accolta anche da Lloyd-Jones – Wilson 1990b, p. 16) che ricollega λαμπρᾶς ἄτερ στεροπᾶς a λήγει e ἄξας a ὀξὺς: "(lett.) egli, dopo essersi scatenato violento come il vento del sud, senza luce di lampi si placa", cfr. Mazzoldi 1999a, p. 152, ma vd. *contra* Finglass 2011 *ad loc.*, il quale adotta l'emendazione di Paehler ὑπὸ στεροπῆς.

l'astro e la notte che 'si sconfiggono' a vicenda, simboleggiando l'alternarsi continuo del ciclo naturale.

Anche l'aggettivo λαμπρός con cui è indicato il bagliore dell'astro costituisce un epiteto di ascendenza epico-omerica. In Omero, infatti, il lemma, se si escludono tre casi in cui l'aggettivo si riferisce allo splendore dell'elmo³⁶, è attribuito fisso della luce degli astri e in particolare del sole.

In *Il.* IV 77 un astro che Zeus invia sulla terra come guida per i naviganti o per un esercito è definito τέρας... λαμπρόν, mentre in *Il.* V 6 e XXII 30 la stella Sirio è rispettivamente λαμπρόν e λαμπρότατος. In Esiodo è invece Selene ad essere λαμπρά (*Th.* 19, 371).

Ma è in riferimento alla luce del sole che l'aggettivo risulta più frequentemente attestato. In Omero e in Esiodo l'associazione si ha nell'emistichio formulare λαμπρόν φάος ἡελίοιο (3x *Il.*, Hes. *Op.* 155, fr. 58, 12 M.-W.)³⁷. L'aggettivo λαμπρός rimane dall'*epos* in poi canonico come epiteto riferito alla luce del sole, e viene ripreso in svariate espressioni che costituiscono spesso una variazione dell'emistichio formulare omerico, soprattutto nei tragici. In Aesch. *Ag.* 658 e in un frammento delle *Danaidi* (*TrGF* III F 43, 1) si ha un'inversione con adattamento al trimetro: λαμπρόν ἡλίου φάος³⁸. Una trasposizione occorre anche in Eur. *Med.* 752 φῶς τε λαμπρόν Ἡλίου. In Eur. *Supp.* 650 λαμπρά μὲν ἀκτὶς ἡλίου si ha invece una variazione sinonimica con "raggio" al posto di "luce"; lo stesso procedimento si ritrova anche in Aesch. *Pers.* 504 e Soph. *Ant.* 416, dove occorre in entrambi i passi il sintagma λαμπρός ἡλίου κύκλος. Una differente rimodulazione sinonimica si ha invece in Eur. *El.* 17 λαμπρόν ἡλίου σέλας.

Se la scelta da parte di Sofocle di servirsi dell'omerico στεροπή per designare il bagliore di Helios presenta un valore più espressivo, l'impiego dell'epiteto λαμπρός si iscrive dunque in un *usus* poetico tradizionale che trova la sua origine nell'*epos*. L'appello ὦ λαμπρᾶ στεροπᾶ φλεγέθων, senza la menzione diretta del sole (doppiamente invocato però poco prima al v. 96: Ἄλιον Ἄλιον αἰτῶ), rappresenta in questo senso un'ulteriore variazione nel definire la luce dell'astro, più dissimulata ma non meno originale.

Un colorito omerico, inoltre, è riconoscibile anche nel participio φλεγέθων (*hapax* in Sofocle). Il verbo φλεγέθω è lemma epico e indica l'ardere in connessione con il fuoco. In Omero si tratta di quattro attestazioni: per due volte il verbo è riferito all'incendio di una città assediata (*Il.* XVII 738, XVIII 211); in *Il.* XXI 358 designa il fuoco con cui Efesto opprime lo Scamandro; mentre in *Il.* XXIII 197 si riferisce all'ardere dei prigionieri troiani e di Patroclo sulla pira dell'eroe. In Esiodo il verbo occorre solo una volta, riferito al fulmine ardente di Tifone che si accinge a scontrarsi con Zeus (*Th.* 846). Come si può notare il lemma esprime la potenza del fuoco prevalentemente nella sua forza distruttiva. L'impiego del verbo in relazione al sole in Sofocle presenta dunque una valenza particolarmente espressiva, indicando l'ardore bruciante dell'astro³⁹.

³⁶ In *Il.* XIII 265 e due volte nel verso formulare ψαῦον δ' ἰππόκομοι κόρυθες λαμπροῖσι φάλοισι (*Il.* XII 132, XVI 216).

³⁷ *Il.* I 605, V 120, VIII 485. In *Od.* XIX 234 l'aggettivo è epiteto di una tunica il cui splendore è paragonato al sole (λαμπρός δ' ἦν ἡέλιος ὄς).

³⁸ Cfr. Sideras 1971, p. 141.

³⁹ Il verbo è riferito agli astri anche in Ibyc. *PMGF* 314, 1; in Aesch. *Supp.* 93 indica metaforicamente il brillare della volontà di Zeus, mentre in Eur. *Phoen.* 169 è riferito a Polinice, il quale, armato, splende come i raggi mattutini del sole. Sono solo questi i passi in cui il verbo è attestato nella poesia arcaico-classica oltre che in Sofocle: nei tre autori il lemma costituisce un *hapax*.

In conclusione si noterà come dal punto di vista metrico sia significativo che in questo passo della parodo delle *Trachinie* Sofocle adotti la locuzione epicheggiante ὦ λαμπρᾶ στεροπᾶ φλεγέθων (v. 99) all'interno di *cola kat' enoplion*-epitriti, dove figura anche un *hemiepes*, un contesto dunque prossimo a quello esametrico.

Il finale della prima strofe vede un'ultima apostrofe ancora a Helios che suggella la preghiera al dio celebrando la potenza della vista dell'astro (v. 102): ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα.

Il motivo del sole 'onniveggente' è un *topos* mitico-poetico tradizionale a partire da Omero⁴⁰. Nel terzo canto dell'*Iliade* avviene la stipula dei patti tra Achei e Troiani che decretano l'interruzione della guerra e la decisione di affidare la soluzione del conflitto al duello fra Paride e Menelao. Priamo e i comandanti greci si incontrano nel mezzo della piana, tra i due eserciti, per sancire i patti attraverso un sacrificio; prima di sgozzare le vittime predestinate, Agamennone pronuncia un solenne giuramento (vv. 276-80):

Zeῦ πάτερ Ἴδηθεν μεδέων κύδιστε μέγιστε,
Ἡέλιός θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷς καὶ πάντ' ἐπακούεις,
καὶ ποταμοὶ καὶ γαῖα, καὶ οἱ ὑπένερθε καμόντας
ἀνθρώπους τίνυσθον ὅτις κ' ἐπίορκον ὁμόσση,
ὕμεῖς μάρτυροι ἔστε, φυλάσσετε δ' ὄρκια πιστά·

280

Dopo Zeus e insieme con gli altri elementi primordiali, i fiumi e la terra, oltre che con le divinità ctonie, Helios è invocato come testimone (v. 280: ὕμεῖς μάρτυροι ἔστε) dei patti che i due eserciti si stanno giurando reciprocamente (v. 280: ὄρκια πιστά). Il dio viene definito come vigile spettatore di tutte le cose attraverso la sua vista e il suo udito (v. 277): Ἡέλιός θ' ὃς πάντ' ἐφορᾷς καὶ πάντ' ἐπακούεις⁴¹: l'onniveggenza di cui è dotato Helios ne fa, dopo Zeus, il garante supremo della verità e della giustizia.

Nell'VIII canto dell'*Odissea* ritorna lo stesso motivo mitico-poetico. Demodoco, accingendosi a narrare il celebre episodio degli amori adulterini di Ares e Afrodite avvenuti furtivamente nella casa di Efesto, racconta come fu proprio Helios l'unico a scorgere i due dei sorpresi in un incontro clandestino e a darne pronta notizia ad Efesto (vv. 270-71): ἄφαρ δέ οἱ ἄγγελος ἦλθεν / Ἥλιος, ὃ σφ' ἐνόησε μιγαζομένους φιλότητι.

Il *topos* si ritrova anche nell'*Inno omerico a Demetra*, dove costituisce un interessante parallelo rispetto alla parodo delle *Trachinie*. Demetra rivolge a Helios una preghiera affinché il dio le riveli chi ha rapito la figlia Persefone, di cui è alla disperata ricerca (vv. 62-74):

Ἡέλιον δ' ἴκοντο θεῶν σκοπὸν ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν,
στὰν δ' ἵπων προπάροιθε καὶ εἴρετο δῖα θεάων·
Ἡέλι' αἶδεσσαί με θεὰν σύ περ, εἴ ποτε δὴ σευ
ἦ ἔπει ἦ ἔργω κραδίην καὶ θυμὸν ἴηνα.
[...]

⁴⁰ Cfr. Davies *ad loc.* Sul motivo dell'onniveggenza del sole in tragedia cfr. Aesch. *Ag.* 632-4, *PV* 91, *Choe.* 985-8.

⁴¹ Il verso è formulare e ricorre anche, lievemente variato, in *Od.* XI 109, XII 323 (Ἡελίου, ὃς πάντ' ἐφορᾷ καὶ πάντ' ἐπακούει). Il dio è invocato come testimone insieme a Zeus e a Gaia, oltre che alle Erinni, anche nel giuramento di Agamennone di non essersi unito a Briseide in *Il.* XIX 258ss.

ἀλλὰ σὺ γὰρ δὴ πᾶσαν ἐπὶ χθόνα καὶ κατὰ πόντον
 αἰθέρος ἐκ δίης καταδέρκεαι ἀκτίνεσσι,
 νημερτέως μοι ἔνισπε φίλον τέκος εἴ που ὄπωπας
 ὅς τις νόσφιν ἐμεῖο λαβῶν ἀέκουσαν ἀνάγκη
 οἴχεται ἢ θεῶν ἢ καὶ θνητῶν ἀνθρώπων.

70

Helios è qui definito θεῶν σκοπὸν ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν (v. 62): “sentinella degli dei e degli uomini”. Demetra fa appello alla sua capacità di osservare ogni evento grazie ai suoi raggi che illuminano tutta la superficie della terra e del mare (v. 70-1: ἀλλὰ σὺ γὰρ δὴ πᾶσαν ἐπὶ χθόνα καὶ κατὰ πόντον / αἰθέρος ἐκ δίης καταδέρκεαι ἀκτίνεσσι). È in virtù di questa sua prerogativa di divinità onniveggente che il dio potrà rivelare con certezza la sorte di Persefone e che la dea si aspetta una risposta sicuramente veritiera (v. 72: νημερτέως).

Pur nella diversità delle situazioni – dialogo diretto tra le due divinità nell’*Inno omerico* e preghiera del coro nel dramma – la richiesta di Demetra a Helios è simile a quella delle coreute nella parodo delle *Trachinie*: la dea rivolge una preghiera molto accorata al dio, come le fanciulle di Trachis, e anche Demetra, pur se affranta, nutre però fiducia nell’aiuto di Helios, anzi è consapevole che la risposta del dio costituisce la sua unica speranza di poter ricevere informazioni sulla figlia scomparsa. Rilevanti sono però anche le differenze tra i due brani. Nell’*inno*, Helios rivela a Demetra che il rapitore della figlia è Ade; nella parodo, invece, il Sole non risponde alla preghiera del coro: l’onniveggenza del dio, benché celebrata nel corale, non produce un effetto concreto e positivo nel dramma. Ciò contribuisce ad aumentare la sospensione e l’attesa per Eracle, ma denota anche la dimensione ambigua che la luce del sole assumerà nel corso della tragedia. La potenza dell’astro (v. 102: κρατιστεύων κατ’ ὄμμα) e il suo ardore infuocato (v. 99: ὃ λαμπρᾷ στεροπᾷ φλεγέθων) acquisite valenze del tutto opposte rispetto a quanto le giovani coreute immaginano nella parodo. Sarà un raggio di sole (v. 697: ἀκτῖν’ ἐς ἠλιῶτιν), infatti, a far precipitare nell’angoscia Deianira quando assiste alla scena del fiocco di lana intinto nel filtro di Nesso che si corrode e intuisce il destino terribile che annienterà Eracle⁴².

D’altro canto l’insistenza del coro sulla potenza visiva di Helios si pone su un piano più generale in contrasto rispetto alla miopia dei personaggi, e alla loro incapacità di prevedere l’esito delle proprie azioni. E sarà proprio la vista a costituire per due dei protagonisti lo strumento della rivelazione: Deianira assiste sgomenta all’episodio del fiocco di lana (vv. 693-706), e poi visualizza nella propria mente, attraverso il racconto di Illo, i tormenti strazianti che affliggono Eracle a causa della tunica avvelenata (vv. 769-93); lo stesso Illo, dopo aver maledetto la madre credendola l’assassina del padre, si troverà davanti lo spettacolo di Deianira trafitta a morte (v. 932-42).

⁴² E rispetto alla connessione del lemma στεροπή con Zeus, nell’esodo lo stesso Eracle in preda a tormenti lancinanti invocherà di essere colpito dalla folgore del padre e di essere accolto nella morte da Ade (vv. 1085-8): ὄναξ Ἄϊδη, δέξαι μ’, / ὃ Διὸς ἀκτίς, παῖσον. / ἔνσεισον, ὄναξ, ἐγκατάσκησον βέλος, / πάτερ, κεραινοῦ.

3. Il ‘mare di sventure’, la ‘dimora di Ade’ e la rivoluzione dell’Orsa: possibili echi odissiaci (vv. 112-9, 120-1, 130-1, 134)⁴³

La serie di penose fatiche cui la vita di Eracle è continuamente sottoposta senza requie, è paragonata nella seconda strofe al moto incessante delle onde del mare sotto la spinta dei venti contrari Noto e Borea (vv. 112-21)⁴⁴:

πολλὰ γὰρ ὄστ’ ἀκάμαντος
 ἦ νότου ἢ βορέα τις
 κύματ’ <ἄν> εὐρέι πόντῳ
 βάντ’ ἐπιόντα τ’ ἴδοι, 115
 οὕτω δὲ τὸν Καδμογενῆ
 τρέφει, τὸ δ’ αὖξει βίτου
 πολύπονον ὥσπερ πέλαγος
 Κρήσιον· ἀλλά τις θεῶν /
 αἰὲν ἀναμπλάκητον Ἴτι- 120
 δα σφε δόμων ἐρύκει.

L’esistenza dell’eroe è contrassegnata da una sequela continua di *ponoi* (vv. 117-8: βίτου / πολύπονον), assimilabile al mare di Creta dove si succedono in sequenza le ondate. L’immagine dell’incalzarsi dei flutti sulla distesa marina nel suo perpetuo ondeggiare risale giocoforza già a Omero. Due passi risultano particolarmente significativi rispetto alla descrizione sofoclea.

Nel II canto dell’*Iliade*, il boato degli Argivi che segue all’arringa di Agamennone in vista della battaglia, è paragonato al fragore delle onde che si infrangono su una scogliera sotto la spinta di Noto e di molteplici venti che soffiano in direzioni differenti (vv. 394-7):

Ἦς ἔφατ’, Ἀργεῖοι δὲ μέγ’ ἴαχον ὡς ὅτε κύμα
 ἀκτῆ ἔφ’ ὑψηλῆ, ὅτε κινήσῃ Νότος ἐλθῶν, 395
 προβλήτι σκοπέλω· τὸν δ’ οὐ ποτε κύματα λείπει
 παντοίων ἀνέμων, ὅτ’ ἂν ἐνθ’ ἢ ἐνθα γένωνται.

Nel XIII canto dell’*Iliade*, l’immensa fiumana dei Troiani che segue i propri condottieri pronta ad affrontare lo scontro, è equiparata ai venti impetuosi di una tempesta che si mescolano alle acque del mare causando un ribollire incalzante delle onde (vv. 795-801):

οἱ δ’ ἴσαν ἀργαλέων ἀνέμων ἀτάλαντοι ἀέλλη, 795
 ἢ ῥά θ’ ὑπὸ βροντῆς πατρὸς Διὸς εἴσι πέδον δέ,
 θεσπεσίῳ δ’ ὀμάδῳ ἀλὶ μίσγεται, ἐν δέ τε πολλὰ
 κύματα παφλάζοντα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
 κυρτὰ φαληριώοντα, πρὸ μὲν τ’ ἄλλ’, αὐτὰρ ἐπ’ ἄλλα
 ὧς Τρῶες πρὸ μὲν ἄλλοι ἀρηρότες, αὐτὰρ ἐπ’ ἄλλοι, 800
 χαλκῷ μαρμαίροντες ἅμ’ ἠγεμόνεσσιν ἔποντο.

⁴³ Sul patronimico omerico Κρονίδης che designa Zeus al v. 168 vd. *infra*, p. 318.

⁴⁴ Il testo presenta diversi problemi testuali per i quali si rinvia ai commenti e a Lloyd-Jones – Wilson 1997, pp. 88-9, con bibliografia. Sull’immaginario del ‘mare di sventura’ nel dramma vd. Musurillo 1967, pp. 65-6.

Entrambe le similitudini presentano l'immagine dell'accavallarsi dei flutti causato dalla spinta dei venti, come in Sofocle. Rispetto al primo paragone iliadico, il soffio incessante di Noto o Borea nella descrizione delle *Trachinie* (vv. 112-3: ἀκάμαντος / ἢ νότου ἢ βορέα) trova un preciso parallelo sia nella menzione di Noto (*Il.* II 395), che nella descrizione della scogliera che non viene mai abbandonata dall'abbattersi delle onde sospinte dai venti (*Il.* II 396-7): τὸν δ' οὐ ποτε κύματα λείπει / παντοίων ἀνέμων. Quest'ultima espressione risulta rilevante anche a livello grammaticale. Il genitivo παντοίων ἀνέμων è infatti genitivo soggettivo con funzione d'origine e dipende da κύματα in Omero: le onde sono "dei venti", nel senso che sono da essi sollevate. Allo stesso modo deve essere interpretato il genitivo sofocleo ἀκάμαντος ἢ νότου ἢ βορέα in dipendenza da κύματ', anche sulla base di questo uso omerico⁴⁵.

Per quanto riguarda in particolare l'immagine di Noto e Borea, che soffiano in direzioni opposte, Jebb *ad loc.* ipotizza che Sofocle avesse in mente proprio questa prima similitudine iliadica, in cui è descritto il contrapporsi di venti diversi che si levano "da una parte e dall'altra" (*Il.* II 397: παντοίων ἀνέμων, ὅτ' ἂν ἔνθ' ἢ ἔνθα γένωνται).

Per quanto concerne la seconda similitudine, invece, anch'essa presenta dei paralleli lessicali con i versi della parodo. Le ondate sono designate in Omero attraverso il nesso πολλά κύματα, spezzato in *enjambement* (*Il.* XIII 797-8): la medesima *iunctura* occorre nel corale, separata da un ampio iperbato (vv. 112-4: πολλά... κύματ'). L'associazione dell'aggettivo con le onde si ritrova anche in *Od.* VIII 232 κύμασιν ἐν πολλοῖσ': qui impiegata da Odisseo a proposito del proprio logorante peregrinare per mare.

Inoltre, rispetto all'espressione βάντ' ἐπιόντα del canto e in particolare all'utilizzo del preverbio ἐπι- per indicare l'incalzarsi dei flutti, si noti come esso rimandi alla locuzione omerica πρὸ μὲν τ' ἄλλ', αὐτὰρ ἐπ' ἄλλα (*Il.* XIII 799).

Si noterà, infine, come i versi 112-5 della parodo occupati dalla similitudine siano costituiti da un periodo di *kat'enoplion*-epitriti, nel quale i primi tre *cola* sono formati da un *hemiepes* femminile e il quarto da un *hemiepes* maschile: la prolungata sequenza dattilica ricorda la cadenza esametrica dell'epica ed esprime anche a livello ritmico il susseguirsi delle ondate.

Se l'intera immagine naturalistica dei venti e delle onde marine rinvia dunque ad analoghi paragoni omerici⁴⁶, il nesso εὐρέι πόντῳ al v. 114 costituisce un evidente omerismo, trattandosi della ripresa dell'identica clausola odissiaca attestata sei volte nel poema⁴⁷.

L'inserimento di un tassello omerico quale una clausola esametrica rappresenta la spia che l'intera similitudine sofoclea è modellata sull'*exemplum* dei passi omerici. Il nesso appare a prima vista ornamentale, come ripresa di una tessera nobilitante nella descrizione dei marosi, metafora dei travagli di Eracle. Bisogna però considerare alcuni fattori contestuali. Innanzitutto la *iunctura* è odissiaca. Inoltre, delle sei attestazioni nel poema cinque sono in relazione diretta con Odisseo. In *Od.* XII 293 e

⁴⁵ Cfr. Jebb, Easterling e Longo *ad loc.*, Ferrari 1983, p. 38, e vd. Chantraine, *GH* II, p. 61; per lo stesso uso cfr. anche *Od.* XIII 99 ἀνέμων... δυσσείων μέγα κῶμα.

⁴⁶ Sulle due similitudini marine omeriche riportate vd. Moulton 1977, pp. 38-42.

⁴⁷ Il nesso è attestato, sempre in clausola, anche in Hes. *Op.* 507 e in *H. Hom. Ap.* 3, 318. In *Od.* XXIV 118 e *Il.* VI 291 si ritrova la clausola εὐρέα πόντον. In *Il.* IX 72 il medesimo nesso in accusativo occorre in corpo di verso. Si noterà come anche il contesto metrico dei *kat'enoplion*-epitriti abbia favorito la ripresa della tessera omerica: nel *colon* sofocleo κύματ' <ἄν> εὐρέι πόντῳ, costituito da *hemiepes* femminile, la *iunctura* è sovrapponibile a un adonio ed è inserita in posizione clausolare, la medesima scansione e collocazione che riveste nell'*epos* dopo la dieresi bucolica.

401 il nesso è impiegato all'interno di un discorso diretto dello stesso protagonista durante gli *apologoi*, in due passi in cui racconta le proprie peregrinazioni per mare.

Negli altri tre luoghi, invece, la clausola riguarda esplicitamente Odisseo in qualità di naufrago sul mare. In *Od.* I 197 Atena, sotto le sembianze di Mente, rivela a Telemaco che il padre è vivo, ma vaga ramingo sul mare: ἀλλ' ἔτι που ζωὸς κατερύκεται εὐρέϊ πόντῳ. Nel IV canto Proteo, interrogato da Menelao sulla sorte degli Achei di ritorno da Troia, riferisce che due eroi sono morti mentre “uno solo ancora è trattenuto da qualche parte sul vasto mare” (*Od.* IV 498: εἷς δ' ἔτι που ζωὸς κατερύκεται εὐρέϊ πόντῳ); di quest'ultimo non viene però detto di più, mentre il vecchio del mare narra poi le vicende e la morte di Aiace Oileo e di Agamennone. Il poeta dell'*Odissea* lascia momentaneamente ignota l'identità del terzo, che naturalmente corrisponde ad Odisseo, con un sapiente effetto di *suspense*; al termine del discorso di Proteo, infatti, Menelao chiede espressamente chi sia il terzo eroe ancora disperso (*Od.* IV 551-2): σὺ δὲ τρίτον ἄνδρ' ὀνόμαζε, / ὅς τις ἔτι ζωὸς κατερύκεται εὐρέϊ πόντῳ. Come si vede, nei tre passi la clausola compare in un verso quasi integralmente formulare, senz'altro a partire dall'emistichio ζωὸς κατερύκεται εὐρέϊ πόντῳ. Quest'ultimo, inoltre, indica sempre da parte di chi lo pronuncia (Atena e il vecchio del mare) che Odisseo è ancora vivo, in risposta all'ansia sulla sorte dell'eroe (Telemaco e Menelao, interrogato dal medesimo Telemaco). Infine, tutti e tre i luoghi occorrono nella sezione iniziale del poema, la *Telemachia*.

Si può quindi constatare come il nesso εὐρέϊ πόντῳ ripreso da Sofocle non sia ‘neutro’, ma connoti nell'*Odissea* eminentemente Odisseo nella dimensione di naufrago ramingo per mare⁴⁸. Ciò consente di stabilire un parallelo tra la sorte dell'eroe e quella di Eracle.

Se nella similitudine della seconda strofe il mare figura come metafora delle fatiche dell'eroe, Eracle appariva nella prima strofe odisseicamente disperso tra gli “stretti marini” (v. 100): ποντίας ἀλῶνας. Di entrambi gli eroi si attende con angoscia il ritorno, e la prospettiva iniziale della tragedia nella quale Deianira e il coro sono nell'incertezza totale rispetto al destino e al luogo in cui si trova Eracle è assimilabile al modello dell'*Odissea*, in particolare alla *Telemachia*, come si vedrà anche a proposito della similitudine della costellazione dell'Orsa.

Un'eco odissiaca è possibile scorgere su un piano più generale anche a proposito delle espressioni πολλὰ... κύματ' (vv. 112-4) e τὸ βίον / πολύπονον (vv. 117-8). Il composto πολύπονος, attraverso il primo membro πολυ-, definisce la vita di Eracle come una sequela di fatiche, e nello stesso tempo ribadisce l'assimilazione dei tormenti dell'eroe all'incessante fluttuare delle onde del mare con le quali si apre la stanza, richiamando i πολλὰ... κύματ'.

Il rinvio ad Odisseo, l'eroe “molto errante” per mare e “dai molti patimenti” per eccellenza, sembra implicito, a cominciare da un luogo privilegiato, il proemio del poema (*Od.* I 1-4): ὃς μάλα πολλὰ / πλάγχθη [...] / πολλὰ δ' ὅ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν⁴⁹.

I πολλὰ... κύματ', metafora dei travagli di Eracle, rievocano i πολλὰ... ἄλγεα di Odisseo, il quale li sperimenta ἐν πόντῳ “in mare”. E si è visto come in *Od.* VIII 232 l'espressione κύμασιν ἐν πολλοῖσ' sia usata dall'eroe in merito ai concreti flutti marini, teatro del suo vagabondare per mare. Il composto πολύπονον è d'altronde facile memoria di epiteti fortemente connotati quali πολύτλας, πολυτλήμων,

⁴⁸ L'incertezza del peregrinare dell'eroe sui flutti è inoltre evidenziata, sia nelle parole di Atena che di Proteo, dall'avverbio indefinito που “da qualche parte”.

⁴⁹ Cfr. Ferrari 1983, p. 39.

πολύτροπος, quest'ultimo anch'esso impiegato emblematicamente a partire dal proemio dell'*Odissea*⁵⁰.

Rispetto all'emistichio odissiaco ζῶδες κατερύκεται εὐρέϊ πόντῳ, inoltre, si può forse individuare anche un ulteriore richiamo. Proprio al termine della similitudine del mare di sventure, le coreute chiudono la stanza con un'affermazione di segno positivo, ricordando come finora Eracle sia stato costantemente protetto dalla morte, poiché un dio lo storna sempre, indenne, dalla dimora di Ade (vv. 119-21): ἀλλά τις θεῶν / αἰὲν ἀναμπλάκητον Ἄι- / δα σφε δόμων ἐρύκει. Al composto κατερύκεται del verso odissiaco corrisponde nella parodo il verbo semplice ἐρύκει, ma le espressioni sono paradossalmente antitetiche: Odisseo è *trattenuto* sul mare, quindi è in costante pericolo, mentre un dio *trattiene* – cioè salva – Eracle dal discendere nell'Ade. Se Sofocle aveva in mente l'emistichio dell'*Odissea*, sembra averlo sfruttato anche nell'uso del verbo ἐρύκω⁵¹. Il parallelo con Odisseo sarebbe però in questo caso oppositivo, dal momento che quest'ultimo cesserà alla fine di essere 'prigioniero' dei flutti, ritornando infine ad Itaca, mentre Eracle non sfuggirà al termine del dramma alla morte; e ironicamente sarà proprio un dio, Zeus stesso, a decretare tale destino per l'eroe.

In questo senso risulta pregnante anche la designazione della morte attraverso la metafora delle "case di Ade" Ἄιδα... δόμων. L'espressione rinvia a una serie di locuzioni epico-omeriche in cui la morte è indicata nell'*epos* come il 'discendere, giungere, trovarsi nella dimora di Ade'. Si potrà ricordare l'emistichio formulare δύναι (ἔδυν) δόμον Ἄιδος εἶσω (3x *Il.*, *H. Hom. Ven.* 5, 153), e le frequenti formule con cui è indicato l'oltretomba come 'casa/case di Ade', quali δόμον Ἄιδος (10x Hom.), e εἰν Ἄϊδαο δόμοισιν (9x Hom.). In particolare, rispetto proprio ad Odisseo, sull'eroe lontano da innumerevoli anni da Itaca grava più volte nell'*Odissea* il dubbio che egli sia morto, e in tre casi per esprimere questa incertezza il poeta adotta il distico formulare ἢ που ἐτι ζῶει καὶ ὄρᾳ φάος ἠελίοιο, / ἢ ἤδη τέθνηκε καὶ εἰν Ἄϊδαο δόμοισι, nel quale ricorre il nesso εἰν Ἄϊδαο δόμοισι: in *Od.* IV 833-4 Penelope chiede alla sorella apparsale in sogno, che le sembra forse essere un dio e che infatti è un simulacro inviato da Atena, se lo sposo sia ancora vivo o meno; in *Od.* XX 207-8 si tratta dell'indecisione di Filezio sulle sorti di Odisseo; infine, in *Od.* XXIV 263-4 (dove il distico appare in forma lievemente ridotta) lo stesso eroe, sotto mentite spoglie, si finge un antico ospite di Odisseo e chiede al padre Laerte se il figlio sia vivo o morto.

Di norma queste locuzioni esprimono quindi l'idea della morte o come 'discesa'⁵² o come 'permanenza' nell'Ade. Non si dà mai un caso, cioè, come quello della parodo delle *Trachinie*, in cui la formula omerica 'casa/case di Ade' indichi lo 'scampare' alla – o il 'trattenere' qualcuno dalla – morte. Il rinvio a questa fraseologia tradizionale dell'epica non poteva passare inosservato al pubblico, e vela l'espressione del coro ἀλλά τις θεῶν / αἰὲν ἀναμπλάκητον Ἄι- / δα σφε δόμων ἐρύκει di una risonanza negativa, o quantomeno ambigua, opposta alla prospettiva fiduciosa e ottimista delle coreute. Le giovani trachinie, infatti, non sono consapevoli della fine tragica che attende Eracle e, dopo la descrizione dei suoi incessanti travagli, ricordando

⁵⁰ È significativo che questi stessi moduli odissiaci relativi ai 'molti' patimenti di Odisseo sembrano rievocati dallo stesso Eracle a proposito delle sue 'molte' fatiche, all'inizio della *rhesis* dell'eroe nell'esodo (vv. 1046-7: ὃ πολλὰ δὴ καὶ θερμά, καὶ λόγῳ κακά, / καὶ χερσὶ καὶ νότοιςι μοχθήσας ἐγώ), cfr. Pattoni 2000, p. 117.

⁵¹ Il verbo è già omerico; per un significato simile a quello della parodo, 'stornare, proteggere da', cfr. il verso formulare ἦλθε κακόν, τό οἱ οὐ τις ἐρύκακεν ἱεμένων περ (*Il.* XV 450 = XVII 292).

⁵² Oltre al verbo δύω, impiegato nel nesso formulare δύναι (ἔδυν) δόμον Ἄιδος εἶσω, cfr. anche *Il.* XIV 457 κατίμεν δόμον Ἄιδος εἶσω, *Od.* XXIII 252 κατέβην δόμον Ἄιδος εἶσω, *Il.* XX 336 δόμον Ἄιδος εἰσαφίκηαι, *Od.* XI 150, 627 ἔβη δόμον Ἄιδος εἶσω.

come un dio ha finora salvato l'eroe, esprimono la convinzione che l'aiuto divino anche questa volta non verrà meno, e che egli rientrerà a Trachis. Come il modello di Odisseo naufrago si pone in antitesi ad Eracle nella misura in cui i *nostoi* dei due eroi avranno esito opposto, allo stesso modo l'allusione alla formula omerica della 'dimora di Ade' nell'espressione Ἄϊδα σφε δόμων ἐρύκει – anch'essa connotante Odisseo nell'*Odissea* – tradisce ironicamente che la persuasione espressa dalle coreute sulla salvezza dell'eroe garantita da un dio è mal riposta, e che a Trachis Eracle, allorché vi giungerà, troverà finalmente proprio la morte paventata da Deianira.

La *gnome* sul volgersi ciclico di gioie e sofferenze nel corso della vita umana è presentata da Sofocle nella seconda antistrofe attraverso la similitudine delle στροφάδες κέλευθοι, i "sentieri roteanti" percorsi dalla costellazione dell'Orsa nell'arco della sua incessante rivoluzione (vv. 129-31):

ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ
 πᾶσι κυκλοῦσιν οἶον ἄρ-
 κτου στροφάδες κέλευθοι.

130

Il motivo della circolarità del cammino dell'Orsa è tradizionale a partire da Omero⁵³. Nel XVIII canto dell'*Iliade* la celebre descrizione dello scudo di Achille inizia con la sezione cosmica degli elementi naturali e dei corpi celesti; in sequenza Efesto modella la terra, il cielo, il mare, il sole, la luna, le Iadi, le Pleiadi, Orione e, per ultima, la costellazione dell'Orsa, descritta ai vv. 487-9:

Ἄρκτον θ', ἣν καὶ Ἄμαξαν ἐπὶ κλησιν καλέουσιν,
 ἧ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὠρίωνα δοκεύει,
 οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο.

L'Orsa "si volge su se stessa (lett. nello stesso luogo)" (v. 487: αὐτοῦ στρέφεται) e, dal momento che è sempre visibile all'orizzonte e non tramonta mai, essa, tra le costellazioni, "è la sola che non ha parte dei bagni di Oceano".

I tre versi si ritrovano identici in *Od.* V 273-5: Odisseo salpa da Ogigia e, per regolare la propria rotta, guarda nel cielo le Pleiadi, Boote e anche l'Orsa, che Calipso gli ha consigliato di tenere a sinistra durante la navigazione verso Itaca.

Risulta particolarmente significativo, rispetto ai due passi omerici, l'aggettivo στροφάδες che Sofocle utilizza per designare i sentieri circolari dell'Orsa: è possibile, infatti, che il poeta avesse in mente proprio il verbo omerico στρέφεται⁵⁴. Ne può essere una riprova il fatto che l'aggettivo στροφάς nella letteratura classica è attestato unicamente in Sofocle, in questo luogo delle *Trachinie*, e rappresenta molto probabilmente un *primum dictum* sofocleo⁵⁵. Il più comune sostantivo στροφή 'rivoluzione' si ritrova in Sofocle sempre riferito all'Orsa; si tratta di un frammento di un discorso di Nauplio, in cui si afferma come Palamede abbia insegnato agli uomini varie tecniche, tra cui quella di sfruttare le costellazioni nell'arte della navigazione:

⁵³ Il motivo si ritrova in tragedia anche in Eur. *Ion* 1154.

⁵⁴ Così ipotizza anche la Easterling *ad loc.*

⁵⁵ L'aggettivo non si ritrova successivamente in poesia prima di Arat. I 1032, cfr. poi *e.g.* Nonn. *D.* VII 19, X 64.

l'espressione impiegata è ἄρκτου στροφᾶς (*TrGF* IV *432, 11)⁵⁶, molto simile a quella della parodo.

R. Garner⁵⁷ ipotizza che la metafora sofoclea possa essere stata ispirata dal passo odissiaco in cui Odisseo naviga dopo essere salpato da Ogigia, con un rinvio allusivo al ritorno di Odisseo a Itaca rispetto al rientro di Eracle a Trachis che viene atteso nel dramma.

Si è visto come già la clausola εὐρέι πόντῳ e più in generale la metafora del mare di sventura nella seconda strofe rinvii alla figura di Odisseo naufrago durante il travagliato *nostos* verso la patria. Il modello delle scene odissiache viene a iscriversi così in un più ampio parallelo tra l'*Odissea* e le *Trachinie* nella loro sequenza iniziale: alla *Telemachia* corrisponde infatti nel dramma la sezione del prologo con l'invio di Illo/Telemaco sulle tracce del padre Eracle/Odisseo. All'altezza della parodo il modello del ritorno di Odisseo sembra potersi leggere in una chiave positiva e ben augurante. Secondo le giovani coreute Eracle, infatti, rientrerà a Trachis; così esse sperano e così invitano Deianira a sperare (vv. 136-7: ἄ καὶ σὲ τὰν ἄνασσαν ἐλπῖσιν λέγω / τάδ' αἰὲν ἴσχειν): il polo della loro prospettiva è quello della χαρά⁵⁸. Il seguito della tragedia smentirà tuttavia le premesse, e al ricongiungimento che suggella l'*epos* tra Penelope e Odisseo si opporrà la mutua distruzione di Deianira e Eracle, destinati a non incontrarsi mai di persona e fonte di πῆμα l'uno per l'altra: l'immagine metaforica di Eracle 'trattenuto dalle dimore di Ade', proprio in virtù delle risonanze omeriche che presenta, come si è visto sembra tuttavia già alludere alla *peripeteia* che attende il destino dell'eroe⁵⁹.

Come nel caso della similitudine di ascendenza epica che descrive l'accavallarsi delle onde, anche il paragone con il ciclo della costellazione dell'Orsa, da un lato, descrive icasticamente il *Leitmotiv* dell'alternarsi della sorte, dall'altro, attraverso un'immagine naturale lo iscrive nel più ampio orizzonte del ciclo del cosmo, cui anche gli eventi umani sono subordinati⁶⁰.

Dopo l'immagine dei sentieri dell'Orsa che chiude l'antistrofe, l'epodo si apre nuovamente con il tema del mutare della fortuna (vv. 132-5):

μένει γὰρ οὐτ' αἰόλα
νῦξ βροτοῖσιν οὔτε κῆ-

⁵⁶ Il frammento è assegnabile o al Ναύπλιος πυρκαεὺς (così Sommerstein – Talbot 2012, pp. 136-7) o al Ναύπλιος καταπλέων (attribuzione per la quale argomenta Lupi 2015).

⁵⁷ Garner 1990, p. 101.

⁵⁸ Cfr. Holt 1987, p. 208, Esposito 1997, p. 23. Gardiner 1987, p. 121 nota come la fiducia delle coreute sia in armonia con la loro giovane età; entrambi i fattori – confidenza e giovinezza – contrastano con il carattere ansioso e indeciso di Deianira, donna matura e sposata. Sul sentimento di paura che connota Deianira vd. Di Benedetto 1983, pp. 146-9.

⁵⁹ Sul modello odissiaco rispetto alle *Trachinie* – dramma del *nostos* come l'*Odissea* è un *epos* del ritorno – e in particolare sui paralleli tra i due nuclei familiari Odisseo/Penelope/Telemaco e Eracle/Deianira/Illo vd. Garner 1990, pp. 100-2, Segal 1981, pp. 81-2, 98, Fowler 1999, pp. 161-5, Rodighiero 2002, pp. 48-9; per ulteriori echi odissiaci in relazione ad Eracle rispetto ad Odisseo vd. Pattoni 2000. L'altro *nostos* che fa da sinistro contraltare allusivo nella tragedia è quello di Agamennone presso Clitennestra nell'*Oresteia* di Eschilo, nel quale, oltre che il parallelo tra le due coppie di sposi e Illo/Oreste, agisce anche quello ominoso tra Cassandra e Iole; su questo modello tragico vd. Kapsomenos 1963, pp. 39-107 e cfr. anche Garner 1990, pp. 103-10.

⁶⁰ Il motivo metaforico della 'ruota' delle sorti umane è caro a Sofocle ed è presente anche in un altro frammento di sede incerta, dove essa viene paragonata in una similitudine suggestiva alle fasi attraverso le quali si volge il corso della luna (*TrGF* IV F 871, si tratta di un discorso di Menelao): ἄλλ' οὐμὸς αἰὲν πτόμος ἐν πυκνῷ θεοῦ / τρόχῳ κυκλεῖται καὶ μεταλλάσσει φύσιν, / ὥσπερ σελήνης ὄψις κτλ, cfr. Rodighiero 2000, p. 164, n. 39. Nel frammento (v. 2), come nella parodo (v. 130), per definire il ciclo degli eventi occorre il medesimo verbo κυκλέω.

La notte screziata, così come le pene e le ricchezze, non restano ma a un certo punto, d'improvviso, dileguano. Nell'espressione ἄφαρ βέβακε (vv. 134-5) la velocità del trascorrere inaspettato della fortuna è indicato dall'avverbio ἄφαρ 'all'improvviso, velocemente'. Esso rappresenta un lemma omerico (18x *Il.*, 16x *Od.*), attestato di rado nella lirica e in tragedia⁶¹.

In Sofocle l'avverbio occorre solo nelle *Trachinie*, per quattro volte, significativamente in ogni corale del dramma, eccetto il secondo stasimo. Nel primo stasimo ritorna ancora nella chiusa del canto ai vv. 529-30: κἀπὸ ματρὸς ἄφαρ βέβαχ', / ὄστε πόρτις ἐρήμα. L'espressione ἄφαρ βέβαχ' è la medesima della parodo, ed è riferita a Deianira quale "solitaria giovenca" che, dopo l'aggiogamento del matrimonio, abbandona per sempre la dimora della madre. Anche qui è messo in evidenza un mutamento repentino, quello tra la stagione della gioventù e la vita di sposa: l'avverbio sancisce il cambiamento totale che nell'esperienza femminile rappresentano le nozze e che costituisce un motivo costante nelle riflessioni della protagonista (cfr. vv. 27-30, 149-50).

Il lemma compare poi nell'*incipit* del terzo stasimo ai vv. 821-2: ἴδ' οἶον, ὃ παῖδες, προσέμειξεν ἄφαρ / τοῦπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν. L'avverbio esprime qui l'improvvisa comprensione da parte del coro del vero significato degli oracoli riguardo *la fine* delle sofferenze dell'eroe: in questo caso il capovolgimento della sorte, quanto mai impreveduto, viene a coincidere con la morte stessa di Eracle, e l'avverbio sanziona anche il divario tra la conoscenza umana e quella divina, che si esprime nell'ambiguità delle predizioni oracolari⁶². Infine, l'avverbio occorre nel quarto stasimo dove è riferito all'imminente arrivo di Eracle in preda ai tormenti della *nosos* e alla paura del coro, che si sente morire alla sola idea della visione improvvisa dell'eroe (vv. 957-8): μὴ ταρβαλέα θάνοιμι / μοῦνον εισιδοῦσ' ἄφαρ. In tutti e quattro i passi l'avverbio rappresenta una voce del registro alto, come dimostra l'uso sempre *in lyricis*, e contribuisce a rilevare un tema centrale nella tragedia, il trascorrere inaspettato e repentino della fortuna.

⁶¹ Nei lirici l'avverbio è testimoniato solo in Theogn. I 716 e in Pindaro (e.g. *N.* I 40, X 63); nei tragici ricorre come *hapax* sia in Eschilo (*Pers.* 469) che in Euripide (*IT* 1273).

⁶² Cfr. Esposito 1997, p. 27.

III 2. *Trachinie*: primo stasimo

Introduzione e analisi del canto

Il primo stasimo delle *Trachinie* è composto da una singola coppia strofica seguita da un epodo¹.

La strofe si apre con la celebrazione dell'onnipotenza di Afrodite (v. 497: μέγα τι σθένος ἃ Κύπρις· ἐκφέρεται νίκας ἀεί²). Alla forza inoppugnabile della dea sono sottomesse anche le tre divinità cui spetta la sovranità sul cosmo, Zeus Poseidone e Ade³. Ma il coro tralascia intenzionalmente di occuparsi dell'influenza di Afrodite sugli dei. Essi sono solo menzionati attraverso il modulo della *Priamel* per dare risalto a quello che sarà il vero oggetto del canto: lo scontro tra Eracle e Acheloo per le nozze di Deianira. I due pretendenti non vengono nominati ancora, tuttavia, ma sono introdotti attraverso una sequenza interrogativa particolarmente enfatica, che aumenta l'attesa per la narrazione che seguirà.

L'antistrofe presenta con tono magniloquente i due rivali pronti a scendere in campo e a darsi battaglia come due atleti durante una gara: il dio-fiume Acheloo, che si appresta alla lotta sotto forma di un toro "dalle alte corna" (v. 507), e Eracle armato di arco, clava e lancia; la stanza si chiude nuovamente e ad anello sulla figura di Afrodite "dal bel letto" (v. 515), questa volta nella veste di arbitro dello scontro.

L'epodo è nettamente distinto in due parti dai toni fortemente contrapposti: nella prima viene finalmente narrata con tratti densi ed espressivi la furiosa lotta tra i due pretendenti; la seconda descrive invece con accenti lievi e delicati la giovane sposa che assiste da lontano inerme alla scena.

Il tema della potenza incontrastabile del sentimento amoroso è stato dominante nel corso del primo episodio. La forza irresistibile dell'eros è emersa in particolare nelle riflessioni di Deianira rispetto alla nuova passione di Eracle per Iole, allorché l'eroina si dice ben consapevole che, di fronte a Eros, non solo combattere "come un pugile" non è possibile ma è azione da folli (vv. 441-2): Ἐρωτι μὲν νῦν ὅστις ἀτανίσταται / πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ⁴.

¹ Sul primo stasimo vd. Perrotta 1935, pp. 502-3, Pontani 1949, Easterling 1968, p. 63, Gellie 1972, pp. 63-4, Winnington-Ingram 1980, pp. 87-8, Burton 1980, pp. 54-8, Heiden 1989, pp. 77-9, Pennesi 1994, Bittrich 2005, pp. 37-42, Kyriakou 2011, pp. 427-8, Rodighiero 2012, pp. 61-101, Allen-Hornblower 2016, pp. 118-9.

² Sui problemi interpretativi che il verso pone (in particolare se considerare μέγα τι σθένος apposizione di Κύπρις ο, invece, predicato nominale con copula sottintesa e intervenire sul testo ponendo un punto in alto dopo σθένος come proposto da Wakefield e adottato da Lloyd-Jones – Wilson) vd. Ferrari 1983, pp. 43-4, Stinton 1990, pp. 221-3, e Davidson 1987. Sull'elusività della frase cfr. Budelmann 2000, pp. 46-7.

³ La distribuzione canonica del cosmo tra i tre regni di Zeus, Poseidone e Ade, rispettivamente cielo, mare e tenebre dei morti (la terra e l'Olimpo sono invece 'zone franche'), su ognuno dei quali il dio preposto esercita un dominio assoluto, è sanzionata, come noto, per la prima volta dallo stesso Poseidone in *Il. XV* 189-93.

⁴ L'onnipotenza della passione amorosa, per limitarsi a Sofocle, è tema centrale del terzo stasimo dell'*Antigone*, che si configura come un inno a Eros – dove nella chiusa del canto, come nell'*incipit* in questo stasimo delle *Trachinie*, Afrodite è "invicibile" (vv. 799-800): ἄμαχος γὰρ ἐμπαι- / ζει θεὸς Ἀφροδίτα –, del cosiddetto 'inno' ad Afrodite preservato in *TrGF IV F* 941, e di un frammento della perduta *Fedra* (*TrGF IV F* 684).

Il tema agonistico viene sviluppato adesso nel primo stasimo con stilemi che rinviano a quelli tipici dell'epinicio pindarico e bacchilideo⁵: i due rivali sono presentati facendo riferimento alla loro provenienza e alle loro armi; Afrodite compare all'inizio nella veste metaforica di atleta vittoriosa (v. 497: ἐκφέρεται νίκας ἀεί) e poi in quella di giudice di gara (vv. 515-6: ἐν μέσῳ Κύπρις / ῥαβδονόμει ξυνοῦσα); l'utilizzo di un linguaggio agonistico quale il verbo κατέβαν (v. 504), termine tecnico dello 'scendere in campo'⁶, e i sintagmi ἄεθλ' ἀγώνων (v. 505), e ἴσαν ἐς μέσον (v. 514)⁷. Tuttavia, rispetto alle reminiscenze del genere epinicio, «the tone is quite different and Sophocles' epinician echoes only point out the contrast», come nota la Easterling⁸: ad essere definita vittoriosa nel canto, infatti, è una divinità, Afrodite, e non degli atleti mortali, e alla dea si contrappone nel finale del canto la figura impotente della giovane sposa. Inoltre, proprio la constatazione dell'invincibilità di Afrodite contribuisce a mettere in luce paradossalmente non la vittoria di Eracle contro Acheloo – che non è infatti mai menzionata nel canto – ma la sconfitta dell'eroe nei confronti dei propri appetiti sessuali⁹.

Lo stasimo, dopo la scoperta della passione di Eracle per Iole avvenuta nel primo episodio, rappresenta però anche un momento di pausa narrativa: se il tema al centro del corale è l'incontrastabile potere dell'eros, il coro non riflette sugli eventi che hanno avuto luogo finora nel dramma, in particolare sulla recente rivelazione, come ci si aspetterebbe, ma rievoca la contesa avvenuta in un tempo ormai lontano tra l'Acheloo e Eracle per Deianira, che era stata ricordata dalla stessa protagonista nel prologo (vv. 9-23)¹⁰. Il canto si configura come una narrazione lirica di quell'episodio e rappresenta nella sua forma narrativa un *unicum* nella produzione sofoclea¹¹.

In questo modo, il focus del corale sulla protagonista fa sì che il destino di Deianira sia implicitamente assimilato a quello di Iole, entrambe oggetto di una passione amorosa pericolosamente distruttiva. Sul versante maschile, invece, la rievocazione del desiderio di Acheloo per la *nymphe* Deianira permette di individuare nella conquista di Ecalia da parte di Eracle per ottenere la giovane Iole il medesimo movente, la brama erotica: l'eroe è pertanto accomunabile al dio-fiume e all'universo animalesco e mostruoso che egli rappresenta, nella sottomissione alle pulsioni più istintuali¹².

⁵ La stessa struttura triadica dello stasimo rinvia al genere dell'epinicio; per un'analisi dei moduli propri dell'epinicio nel corale vd. Rodighiero 2012, pp. 60ss., 73-7, e cfr. Heiden 1989, pp. 77-8, Swift 2010, pp. 140-1, Swift 2011, pp. 394-9.

⁶ Vd. LSJ⁹, s.v. καταβαίνω I 3: «go down into the scene of contest», e cfr. Pind. *P.* XI 49, *N.* III 42.

⁷ Cfr. Easterling *ad loc.*: «almost 'into the ring'».

⁸ Easterling 1982, p. 134, e cfr. anche Heiden 1989, pp. 77-8.

⁹ Cfr. Swift 2010, p. 140: «whilst the ode appears to celebrate Heracles' victory, it is in fact Aphrodite who is the *laudanda*, and the function of the ode is to praise her power. Thus, the shifting of emphasis from Heracles to Aphrodite highlights Heracles' defeat by the power of Eros», e vd. anche Easterling 1968, p. 63 e Musurillo 1967, p. 68.

¹⁰ Deianira, nel prologo, per la paura si era detta tuttavia incapace di fornire un resoconto dello scontro, e la lacuna narrativa viene colmata ora nello stasimo. I paralleli con i versi del prologo non sono solo tematici ma vi sono anche puntuali riprese lessicali, cfr. Davies 1991, pp. 136-7. Sullo stasimo come digressione rispetto agli eventi del dramma vd. Gardiner 1987, p. 125 e Rodighiero 2012, p. 61.

¹¹ Sul carattere di 'lyrical ballad' dello stasimo, avvicicabile soprattutto ai ditirambi bacchilidei, vd. Kranz 1933, p. 254ss., Reinhardt 1989, p. 261, Burton 1980, p. 55. Se la dimensione narrativa è inconsueta in un corale sofocleo, la tragedia è però ricca in generale di digressioni e di vere e proprie 'storie' raccontate dai protagonisti, su cui vd. Kraus 1991, che individua in totale undici «stories», nove delle quali nella prima parte del dramma incentrata su Deianira (p. 77).

¹² Sulle analogie tra Acheloo e Eracle cfr. Sorum 1978, pp. 63-4, Segal 1981, p. 63.

Rispetto alla situazione contestuale del dramma, lo stasimo è però collegato con la protagonista anche sotto un'altra prospettiva, indiretta ma simbolicamente efficace. Mentre il corale ha luogo, infatti, nel retroscena Deianira elabora il piano di ricorrere al filtro di Nesso e di inviare come dono a Eracle la tunica intinta con quella che crede una pozione magica d'amore: la potenza di Afrodite agisce dunque sulla regina proprio mentre viene celebrata dal coro¹³.

Dal punto di vista stilistico il canto presenta un registro elevato cui contribuisce, oltre che il gran numero di artifici retorici, soprattutto il prezioso tessuto verbale. Il corale offre nello spazio di pochi versi otto vocaboli che rappresentano degli *hapax* assoluti all'interno dell'intero *corpus* poetico greco: τινάκτορα, πάμπληκτα παγκόνιτα, ῥαβδονόμει, ανάμιγδα, ἀμφίπλεκτοι, ὀλόεντα, ἀμφινείκητον¹⁴.

Il metro nella coppia strofica si compone di *kat'enoplion*-epitriti frammisti a *metra* anapestici e giambici; la chiusa è costituita da un aristofaneo. L'epodo è più complesso e vede una sezione iniziale formata da telesilleo, coriambo e tetrametro dattilico cui segue una sequenza mediana di *kat'enoplion*-epitriti e *cola* giambici, mentre negli ultimi due versi la chiusa in metro eolico è formata da gliconeo + ferecrateo.

¹³ Cfr. Allen-Hornblower 2016, p. 118, e vd. anche Winnington-Ingram 1980, pp. 77-8.

¹⁴ Cfr. Rodighiero 2012, p. 65; si tratta prevalentemente di aggettivi composti, tipici dello stile più ornato, sia epico che della lirica, in particolare del genere ditirambico, cfr. anche Earp 1944, p. 38.

Prospetto degli omerismi del primo stasimo delle *Trachinie*

μέγα τι σθένος ἄ Κύπρις· ἐκφέρεται νίκας ἀεί.	στρ.
καὶ τὰ μὲν θεῶν παρέβαν, καὶ ὅπως <u>Κρονίδα</u> ν ἀπάτασεν οὐ λέγω οὐδὲ τὸν ἔννουχον Ἴαιδαν, ἢ <u>Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίας</u> · ἀλλ' ἐπὶ τάνδ' ἄρ' ἄκοιτιν <τίνες> <u>ἀμφίγυοι</u> κατέβαν πρὸ γάμων, <u>τίνες</u> πάμπληκτα παγκόνιτά τ' ἐξ- ἦλθον ἄεθλ' ἀγώνων;	500 505
ὁ μὲν ἦν ποταμοῦ σθένος, ὑψίκερω <u>τετραόρου</u>	ἀντ.
φάσμα ταύρου, Ἀχελῷος ἀπ' Οἰνιαδᾶν, ὁ δὲ Βακχίας ἄπο ἦλθε <u>παλίντονα</u> Θήβας <u>τόξα</u> καὶ λόγχας <u>ρόπαλόν</u> τε τινάσσων, παῖς Διός· οἱ τότε <u>ἄολλεῖς</u> <u>ἴσαν</u> ἐς μέσον ἰέμενοι λεχέων·	510 515
μόνα δ' εὐλεκτρος ἐν μέσῳ Κύπρις ῥαβδονόμει ξυνοῦσα.	
τότ' ἦν χερός, ἦν δὲ τό- ξων <u>πάταγος</u> ,	ἐπ.
ταυρείων τ' ἀνάμιγδα κεράτων· ἦν δ' ἀμφίπλεκτοι κλίμακες, ἦν δὲ μετώ- πων ὀλόεντα πλήγματα καὶ στόνος ἀμφοῖν. ἄ δ' <u>εὐῶπις</u> ἀβρὰ τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ ἦστο τὸν ὄν προσμένουσ' ἀκοίταν.	520 525
ἔγῳ δὲ μάτηρ μὲν οἷα φράζω· ἔ τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας ἐλεινὸν ἀμμένει <τέλος>· κάπο ματρὸς <u>ἄφαρ</u> βέβαχ', ὥστε πόρτις ἐρήμα.	530

Legenda:

-**voci in grassetto**: omerismi a livello lessicale.

-**voci in grassetto e sottolineate**: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-**voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano stilemi, episodi, tematiche o similitudini omerici.

1. Zeus e la potenza ingannevole di Afrodite (v. 500)

La prima divinità menzionata brevemente nella *Priamel* che apre il canto è Zeus (v. 500): καὶ ὅπως Κρονίδαν ἀπάτασεν οὐ λέγω. Il riferimento alla potenza di Afrodite in merito al suo carattere ingannatore nei confronti del Cronide non può non rievocare il celebre episodio omerico della Διὸς ἀπάτη del XIV canto dell'*Iliade* (vv. 153-353).

Era, nel poema, per sedurre il divino consorte fa infatti ricorso all'aiuto della stessa Afrodite (*Il.* XIV 187-224). La sposa di Zeus chiede alla dea di donarle il potere del desiderio, e le si rivolge decretando proprio la potenza universale di Afrodite celebrata nello stasimo, che domina sia i mortali che gli immortali (*Il.* XIV 198-9): σὺ πάντας / δαμνᾷ ἀθανάτους ἠδὲ θνητοὺς ἀνθρώπους. Afrodite consegna allora ad Era la sua fascia magica, dove si trovano i θελκτήρια πάντα, "tutti gli incanti" (*Il.* XIV 215): indossandola, Era potrà sedurre agevolmente lo sposo.

L'*exemplum* mitico di Zeus che cade vittima dell'adescamento di Era propiziato da Afrodite nell'*Iliade*, benché soltanto menzionato fuggevolmente attraverso la *praeteritio* dalle coreute, inaugura lo stasimo nel segno del potere subdolo e incantatore dell'eros.

La passione erotica per Deianira è il movente che spinge Eracle ed Acheloo ad affrontarsi, e il tema dell'incanto della potenza amorosa è già emerso nel primo episodio quando il nunzio rivela a Deianira il racconto di Lica al suo arrivo in città. L'araldo ha narrato alla folla come il vero motivo per cui la città di Ecalia è stata abbattuta da Eracle sia la passione dell'eroe per Iole, instillatagli dalla potenza ammalatrice di Eros (vv. 354-5):

τὴν θ' ὑψίπυργον Οἰχαλίαν, Ἔρωσ δέ νιν
μόνος θεῶν θέλξειεν αἰχμάσαι τάδε.

Alla prerogativa dell'ἀπάτη e ai θελκτήρια πάντα di Afrodite dell'*Iliade* corrispondono l'ἀπατᾶν della dea e lo θέλγειν di Eros nel dramma¹⁵. L'uso del verbo ἀπάτασεν nello stasimo trova anche un parallelo più preciso: in *Il.* XV 33 Zeus stesso, dopo aver riconosciuto di essere stato preda dell'inganno di Era, si rivolge infatti alla sposa con le parole καὶ μ' ἀπάτησας¹⁶.

Rispetto a un possibile rinvio all'episodio iliadico, andrà notato, infine, come Zeus sia designato nel corale attraverso il patronimico Κρονίδης, secondo un uso tipicamente epico-omerico¹⁷.

¹⁵ Il motivo dell'incantamento' assumerà tinte sempre più fosche nel seguito del dramma: i filtri magici di Nesso saranno definiti θέλκτροισι nel secondo episodio (v. 585), e alla tragica scoperta dell'inganno del Centauro Deianira esclamerà ἔθελγέ μ' nel terzo episodio (v. 710:), cfr. Biggs 1966, p. 230.

¹⁶ Cfr. Pontani 1949, p. 235.

¹⁷ Per un elenco delle occorrenze dell'epiteto in relazione a Zeus in Omero vd. Dee 1994, pp. 62-3. Il patronimico Κρονίδης è attestato in Sofocle solo due volte, entrambe nelle *Trachinie*, e sempre in *lyricis*. Il lemma era già comparso nella parodo, nella solenne presentazione di Zeus come onnipotente dispensatore di gioie e dolori agli uomini (vv. 126-8): ἀνάληγτα γὰρ οὐδ' / ὅ πάντα κραίνων βασιλεὺς / ἐπέβαλε θνατοῖς Κρονίδας. Il patronimico è raro in tragedia: mai attestato in Eschilo, ricorre in Eur. *Hec.* 474, *Ba.* 95.

2. Poseidone: un nuovo sintagma omerizzante (v. 502)

Sofocle si serve dell'*hapax* τινάκτορα per caratterizzare la figura di Poseidone nell'espressione Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίας (v. 502)¹⁸. Prima di analizzare la *iunctura* τινάκτορα γαίας andrà rilevato come l'accusativo Ποσειδάωνα presenti la forma non contratta epico-omerica. Questa delle *Trachinie* rappresenta l'unica attestazione non contratta per Ποσειδῶν non solo in Sofocle¹⁹, ma all'interno dell'intero *corpus* dei tragici.

È questa una prima spia del colorito epicizzante dell'espressione con cui è presentato Poseidone. Per quanto concerne il lemma τινάκτωρ, esso non è attestato prima di Sofocle e potrebbe costituire un conio del poeta. Il termine si ritrova successivamente in poesia soltanto in Nonno²⁰, sempre come attributo del dio.

Il sostantivo e l'intera espressione τινάκτορα γαίας sono ricalcati sul modello di una serie di attributi e locuzioni omerici che caratterizzano Poseidone. Gli epiteti ricorrenti del dio quale 'scuotitore, reggitore della terra' nelle varianti ἐνοσίχθων, ἐννοσίγαιος e γαίηοχος rappresentano il parallelo più immediato. Sembra che Sofocle abbia attuato un'operazione di scomposizione dei due membri di questi composti, estrapolando il sostantivo γαῖα e adottando il *nomen agentis* τινάκτωρ sulla base sinonimica del verbo τινάσσω rispetto al radicale ἐν(ν)οσι-: il risultato è un sintagma espanso che si richiama agli epiteti epico-omerici tradizionali del dio e ne costituisce una *variatio* originale²¹.

La formazione del sostantivo dal sinonimo τινάσσω potrebbe, invece, essere stata suggerita a Sofocle da un passo iliadico preciso, l'unico in cui il verbo è associato a Poseidone nel poema (*Il. XX 57-8*)²²:

αὐτὰρ νέρθε Ποσειδάων ἐτίναξε
γαῖαν ἀπειρεσίην ὀρέων τ' αἰπεινὰ κάρηνα.

Si tratta del momento in cui gli dei scendono sulla terra, su invito di Zeus, per riprendere parte al combattimento e scontrarsi tra loro nell'episodio della battaglia degli dei. Il rientro in campo delle divinità è sanzionato da una serie di spaventosi preludi sonori. Prima Atena e Ares lanciano delle urla straordinarie; a queste segue il tuono terribile del Cronide. Infine, Poseidone causa delle tremende scosse telluriche che fanno tremare addirittura le cime dei monti e inducono Ade a temere che il suolo possa aprirsi sopra di lui.

Nell'espressione Ποσειδάων ἐτίναξε / γαῖαν i due termini "scosse" e "terra", benché spezzati dall'*enjambement*, sono significativamente accostati, e preceduti dalla menzione del dio, secondo un ordine nome proprio-verbo-sostantivo. La sequenza è la stessa che si ritrova nel verso sofocleo Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίας, con la sostituzione del *nomen agentis* al verbo. La presenza nel passo omerico del nome

¹⁸ Tra gli amori principali di Poseidone, tralasciati nella preterizione del coro, sono da annoverare quelli per Pelope e Tiro, alla quale Sofocle dedicò una tragedia (*TrGF* IV F 648-69), cfr. Rodighiero 2004, p. 181.

¹⁹ Il nome del dio è attestato in Sofocle in *OC* 55, 713, 1158, *TrGF* IV F 371, 1.

²⁰ *D.* XXI 100, 155.

²¹ Un'analogia neoformazione, τινάκτειρα sempre dal verbo τινάσσω, è coniata anche da Eschilo come epiteto del tridente di Poseidone (*PV* 924-5): θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν ἦ νόσον / τρίαίαν. Un'espressione simile a quella sofoclea in riferimento al dio si ritrova invece in *H. Hom. Nept.* 22, 2 (γαίης κινητήρα) e Pind. *I.* III 19 (ὁ κινητήρ δὲ γαῖς).

²² Cfr. anche Davies *ad loc.* La connessione del dio con il verbo ricorre in seguito solo in un frammento lirico adesposito (*PMG* fr. 929c, 2-3): γᾶν δ' ἐτίναξε Ποσειδᾶν / χρυσεόδοντι τρίαίαν.

proprio del dio potrebbe essere inoltre rilevante, se esso ha costituito un modello per Sofocle, rispetto all'uso della forma non contratta epico-omerica Ποσειδάωνα.

Il sostantivo τινάκτορα, come è stato rilevato da Rodighiero, gioca anche un ruolo dal punto di vista fonosimbolico attraverso la ripercussione della sillaba τιν nei versi immediatamente successivi, in cui sono presentati Eracle e Acheloo, nei vocaboli ἄκοι-τιν, τίν-εξ, παγκό-νιτ-α (in quest'ultimo caso con un'inversione); e il procedimento allitterante continua a distanza anche nell'antistrofe, proprio nel verso in responsione (v. 512), attraverso il participio corradicale τιν-άσσων, riferito a Eracle che agita le armi²³. Si potrebbe pensare che la *iunctura* τινάκτορα γαίας con il rinvio implicito al rimbombo della terra, presente anche negli epiteti epico-omerici che ne costituiscono il prodromo, quasi preluda al fragore dei colpi che si scambieranno i due pretendenti nello scontro e che troveranno una vivida descrizione nello stasimo.

Infine, sul piano metrico, non sarà secondario rilevare come nel *colon* sofocleo composto da *kat' enoplion*-epitriti ἢ Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίας (—υ—υ—υ—υ—υ—) il nesso τινάκτορα γαίας sia inserito come porzione di un *hemiepes* femminile.

Come si è visto, la figura di Zeus e l'evocazione, per quanto fuggevole, dell'episodio della Διὸς ἀπάτη rappresentano rispetto allo stasimo un paradigma tematico. La caratterizzazione di Poseidone attraverso l'originale *iunctura* omerizzante τινάκτορα γαίας costituisce invece un primo indizio, sul piano stilistico, della rielaborazione, spesso ardita, di perifrasi, locuzioni e epiteti epico-omerici che il poeta conduce, come si vedrà, a più riprese nel corale.

3. Eracle e Acheloo: uno scontro tumultuoso (vv. 504, 507-8, 511-4, 518)

v. 504: ἀμφίγυοι

Nella prima strofe il coro si domanda chi siano i due campioni che scesero in lizza per ottenere in sposa Deianira (vv. 503-6):

ἀλλ' ἐπὶ τάνδ' ἄρ' ἄκοιτιν
<τίνες> ἀμφίγυοι κατέβαν πρὸ γάμων,
τίνες πάμπληκτα παγκόνιτά τ' ἐξ-
ἦλθον ἄεθλ' ἀγώνων; 505

Il modulo interrogativo con la ripresa anaforica del pronome τίνες²⁴, attraverso il quale Sofocle introduce i due rivali per le nozze di Deianira, è particolarmente enfatico: <τίνες>... κατέβαν... τίνες... ἐξῆλθον. Lo stilema presenta un effetto di «grand style, marking the beginning of a heroic narrative»²⁵. Il modello è costituito da quelle interrogazioni da parte del poeta che nello stile narrativo omerico segnano spesso l'inizio di scene catalogiche. Si potranno ricordare *e.g.* due invocazioni alle Muse nell'*Iliade*. Nel primo caso il poeta domanda alle dee chi per primo tra i Troiani e i loro alleati affrontò Agamennone nel corso dell'*aristia* dell'eroe (*Il.* XI 218-20):

Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δόματ' ἔχουσαι

²³ Rodighiero 2012, p. 71.

²⁴ L'integrazione di Hermann è concordemente accettata dagli editori.

²⁵ Easterling comm. *ad loc.*, cfr. anche Rodighiero 2012, p. 73. Anche l'aoristo radicale atematico a vocale breve κατέβαν è una forma epico-omerica, cfr. Chantraine, *GHI*, p. 277ss.

ὄς τις δὴ πρῶτος Ἀγαμέμνωνος ἀντίον ἦλθεν
ἢ αὐτῶν Τρώων ἢ ἐ κλειτῶν ἐπικούρων.

In *Il.* XIV 508-10 il poeta chiede alle Muse chi per primo tra gli Achei riportò le spoglie insanguinate dei nemici quando la battaglia infuria dopo l'intervento di Poseidone nel finale del canto a favore degli Achei:

Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
ὄς τις δὴ πρῶτος βροτόεντ' ἀνδράγρι' Ἀχαιῶν
ἦρατ', ἐπεὶ ῥ' ἔκλινε μάχην κλυτὸς ἐννοσίγαιος.

Lo stesso modulo è presente anche nel verso formulare ἔνθα τίνα πρῶτον, τίνα δ' ὕστατον ἐξενάριξεν (/ξας, /ξαν) (*Il.* V 703, XI 299, XVI 692), o più memorabilmente nel proemio iliadico dove Apollo è indicato come fautore della contesa tra Achille e Agamennone (*Il.* I 8-9): τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι; / Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός.

Tale tecnica narrativa «whereby the poet answers the question he himself has just asked»²⁶ contribuisce nello stasimo a intensificare l'attesa prima che vengano nominati i due rivali nell'agone.

Il termine con cui i due contendenti sono presentati in questa interrogazione retorica iniziale è ἀμφίγυοι (*hapax* in Sofocle). L'aggettivo ἀμφίγυος è un lemma epico attestato in Omero esclusivamente come epiteto della lancia nella formula al dativo plurale ἔγχεσιν ἀμφιγύοισι “con le lance a doppio taglio, a doppia punta” (7x *Il.*, 2x *Od.*). L'epiteto occorre estremamente di rado nella poesia successiva. Per quanto riguarda l'*epos* esso è testimoniato soltanto in un passo delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (III 1356), dove ricorre nella *iunctura* δούρασί τ' ἀμφιγύοις, evidentemente ricalcata sul nesso formulare omerico²⁷. Il lemma non si ritrova altrove in poesia se non nel presente passo sofocleo.

Il termine ἀμφίγυοι costituisce dunque in Sofocle un evidente omerismo, ma presenta un carattere del tutto originale: l'aggettivo è sostantivato e il significato è stato reinterpretato dal poeta tragico. Un epiteto fisso della lancia, infatti, è qui impiegato per indicare i due contendenti che si accingono a scontrarsi: se il contesto bellico si richiama a Omero, lo scarto semantico è notevole.

L'interpretazione del lemma nello stasimo sofocleo costituiva già nell'antichità «evidently a puzzle» come nota la Easterling *ad loc.* Gli scoli al passo propongono molteplici interpretazioni possibili: ἀντίπαλοι “campioni concorrenti, rivali”; ἰσχυροὶ ἐν τοῖς γούοις μαχεσάμενοι χερσὶ καὶ ποσίν “possenti nelle membra, combattendo sia con le mani che con i piedi”; ἀμφοτέρω τε θεωρακισμένοι “armati entrambi”; ἄμφω παρωξυμμένοι “che si provocano a vicenda”²⁸. La difficoltà che si scorge già negli scoli, se da un lato evidenzia la problematica esegesi che il termine ἀμφίγυοι pone, dall'altro mette in luce la forte originalità del riuso sofocleo. Ciò che sembra possibile cogliere con una buona dose di verosimiglianza è che il termine è stato adottato dal poeta con l'intenzione di esprimere vividamente la possanza fisica di entrambi i pretendenti e i due corpi contrapposti e pronti all'attacco. La pregnanza dell'epiteto

²⁶ Davies *ad loc.*, il quale rileva come il procedimento non sia esclusivamente epico, ma anche pindarico, cfr. *e.g.* *O.* X 60ss., *P.* IV 70ss.

²⁷ La medesima *iunctura* δούρασί τ' ἀμφιγύοις si potrebbe ritrovare anche in Eumelo di Corinto, cfr. fr. dub. 19, 3 Bernabé (brano dal quale avrebbe attinto Apollonio Rodio secondo gli scoli).

²⁸ Cfr. *schol. ad v.* 504 ἀμφίγυοι: ἀντίπαλοι ἢ ἰσχυροὶ ἐν τοῖς γούοις, μαχεσάμενοι χερσὶ καὶ ποσίν ἢ ἀμφοτέρω τε θεωρακισμένοι ἢ ἄμφω παρωξυμμένοι (p. 138 Xenis).

grazie alla reinterpretazione sofoclea sembra quindi già preannunciare la lotta serrata tra i due contendenti che viene allusa nei versi immediatamente successivi e sarà descritta icasticamente nella prima metà dell'epodo²⁹.

Rispetto ai precedenti omerici si segnala in particolare la proposta di Pennesi³⁰ di rintracciare in un passo iliadico, lo scontro tra Achille e Asteropeo, il modello dell'espressione sofoclea. Nel XXI canto del poema Achille è impegnato nella battaglia presso lo Scamandro, le cui acque riempie di cadaveri; lo scontro evolve poi nella lotta dell'eroe contro lo stesso fiume. Lo scenario è dunque simile a quello dello stasimo, in cui Eracle affronta il dio-fiume Acheloo. Dopo aver ucciso Licaone, Achille si scontra con il giovane eroe Asteropeo, il quale significativamente è legato anch'egli per discendenza a un fiume, Assio. Ai vv. 162-3 Asteropeo, presentato come armato di doppia lancia, sferra un duplice attacco: ὁ δ' ἀμαρτῆ δούρασιν ἀμφίς / ἦρωσ Ἀστεροπαῖος, ἐπεὶ περιδέξιος ἦεν. Il poeta precisa che l'eroe è περιδέξιος "ambidestro" (*hapax* in Omero), imbraccia cioè una lancia per ogni mano. È possibile che l'epiteto omerico della lancia ἀμφίγυος, impiegato in modo inconsueto per definire Eracle e Acheloo, costituisca un richiamo a questo luogo iliadico, e vada inteso come sinonimo di περιδέξιος: i due contendenti sarebbero armati con entrambe le mani. Spia significativa sarebbe anche il ricorrere del primo membro del composto nel nesso δούρασιν ἀμφίς "con le lance da entrambi i lati" del passo iliadico. L'interpretazione avanzata è suggestiva, e si vedrà come proprio l'episodio della battaglia di Achille e Asteropeo possa essere stato presente a Sofocle a proposito della perifrasi ποταμοῦ σθένοσ con cui è definito Acheloo subito dopo, all'inizio dell'antistrofe (v. 507).

In ogni caso, si noterà come l'espressione τίνες ἀμφίγυοι κατέβαν πρὸ γάμων in virtù dell'ardita ripresa del lemma omerico ἀμφίγυοι con *abusio* semantica presenti una pregnanza espressiva del tutto originale. La medesima densità del dettato poetico caratterizza d'altronde l'intero finale della strofe, dove i premi della gara cui i due rivali si accingono sono definiti nei versi successivi πάμπληκτα παγκόνιτα τ'... ἄεθλ' ἀγώνων (vv. 505-6). I due lemmi πάμπληκτα e παγκόνιτα, entrambi *hapax*, sono anch'essi due aggettivi composti e, anche grazie all'efficace allitterazione, prefigurano vividamente la sequela dei colpi che Eracle e Acheloo si scambieranno e la polvere che sarà sollevata nello scontro.

Infine, una reminiscenza epica sembra riscontrabile anche nella *iunctura* ἄεθλ' ἀγώνων con cui si chiude la strofe (v. 506)³¹. Se i due termini "premi" e "gare" sono caratteristici del lessico dell'epinicio (cfr. *e.g.* Pind. *I.* I 18, *O.* VI 79 in cui i lemmi sono appaiati), in *Il.* XXIII 273 e *Od.* XXIV 85-6 i premi messi in palio nei giochi funebri di Patroclo e di Achille sono definiti rispettivamente ἄεθλα... ἐν ἀγῶνι e περικαλλέ' ἄεθλα /... μέσῳ ἐν ἀγῶνι. Anche in questo caso Sofocle opera una rielaborazione di nessi che compaiono simili in Omero convertendo il complemento ἐν ἀγῶνι nel genitivo ἄεθλ' ἀγώνων, mentre il lemma ἄεθλα presenta un'accezione ambiguamente sospesa tra il valore già arcaico di premi – nella fattispecie la stessa

²⁹ È questa l'interpretazione generalmente accolta dagli studiosi: Jebb *ad loc.*, sostenendo che Sofocle utilizzi «with an original boldness» l'epiteto omerico, lo traduce «the valiant rivals»; Burton 1980, p. 56 pensa che il lemma esprima «balanced strenght on both sides»; Chantraine, *DELG*, s.v. γύη, ritiene che il sostantivo indichi le membra possenti di entrambi i contendenti, interpretazione per la quale propendono anche Schneidewin – Nauck, Kamerbeek e Davies: per un inventario e una discussione delle varie interpretazioni avanzate vd. Pennesi 1994.

³⁰ Pennesi 1994, pp. 95-6.

³¹ Il dato è rilevato da Rodighiero 2012, pp. 74-5.

Deianira – posti in un luogo associato a una competizione sportiva (‘luogo di lotta’, ‘arena’) e uno slittamento per estensione al significato di ‘competizione’»³².

v. 507: ποταμοῦ σθένος

Acheloo è presentato per primo tra i due rivali nello scontro per le nozze di Deianira all’inizio dell’antistrophe (vv. 507-10):

ὁ μὲν ἦν ποταμοῦ σθένος, ὑψίκερω
τετραόρου
φάσμα τούρου,
Ἀχελῷος ἀπ’ Οἰνιαδᾶν³³.

Sofocle utilizza per introdurre il dio-fiume uno stilema tipicamente epico, la perifrasi per indicare un personaggio attraverso il sostantivo “forza” (nelle quattro possibili varianti di μένος, βίη, σθένος e ἰς) seguito dal genitivo: ποταμοῦ σθένος³⁴.

La perifrasi σθένος + genitivo è utilizzata da Omero due volte per indicare proprio un fiume: Oceano. Nel primo caso ricorre nella celebre immagine di Oceano scolpita da Efesto nel circolo più esterno dello scudo di Achille (*Il.* XVIII 607-8):

ἐν δ’ ἐτίθει ποταμοῖο μέγα σθένος Ὠκεανοῖο
ἄντυγα πὰρ πυμάτην σάκεος πύκα ποιητοῖο.

La seconda occorrenza si trova nel discorso di vanto che Achille rivolge nei confronti di Asteropeo, subito dopo averlo ucciso e spogliato delle armi. L’eroe confronta le proprie origini con quella del rivale: egli, attraverso Eaco, discende direttamente da Zeus mentre Asteropeo è stirpe del fiume Assio. Pertanto – dichiara Achille – così come Zeus domina sui fiumi, persino sul potente Acheloo o sul gigantesco Oceano, origine di tutti i fiumi e delle acque, è chiaro che la prole di un fiume non potrà mai competere con quella di Zeus (*Il.* XXI 193-7):

ἀλλ’ οὐκ ἔστι Διὶ Κρονίωνι μάχεσθαι,
τῷ οὐδὲ κρείων Ἀχελῷος ἰσοφαρίζει,
οὐδὲ βαθυρρεῖται μέγα σθένος Ὠκεανοῖο
ἐξ οὗ περ πάντες ποταμοὶ καὶ πᾶσα θάλασσα
καὶ πᾶσαι κρῆναι καὶ φρεῖατα μακρὰ νάουσιν·

195

³² Rodighiero 2012, p. 75.

³³ Sia Acheloo che Eracle sono presentati come due contendenti in una gara sportiva, secondo moduli propri dell’epinicio, in particolare è canonica la menzione della città di provenienza del singolo atleta, rispettivamente Eniade e Tebe.

³⁴ Cfr. e.g. ἱερὸν μένος Ἀλκινόοιο (7x *Od.*, su cui vd. Russo 2007 *ad Od.* XVIII 34); βίην Διομήδεος ἱπποδάμοιο (*Il.* V 781), Πριάμοιο βίην (*Il.* III 105), Πατρόκλοιο βίην (*Il.* XVII 187 e XXII 323); σθένος Ἐκτορος ἀνδροφόνιο (*Il.* IX 351), σθένος Ἰδομενῆος (*Il.* XIII 248), σθένος Ὠρίωνος (*Il.* XVIII 486 e Hes. *Op.* 598, 615); ἱερὴ ἰς Τηλεμάχοιο (7x *Od.*, su cui vd. S. West 1981 *ad Od.* II 409), ἰς Ὀδυσῆος (*Il.* XXIII 720). La perifrasi attraverso il sostantivo βία si ritrova anche in Eschilo, sovente nei *Sette contro Tebe* (e.g. vv. 448, 569, 571, 577), cfr. Davidson 1986, p. 21, n. 3 con bibliografia, e vd. anche Sideras 1971, pp. 252-3. In Sofocle, è significativo che la medesima perifrasi occorra in un passo delle *Trachinie* (v. 38: Ἰφίτου βίαν), mentre nel *Filottete* per tre volte Odisseo è designato attraverso il nesso Ὀδυσσεῶς βία (vv. 314, 321, 592): l’uso della perifrasi per indicare l’eroe, tuttavia, non è omerico, e sembra porre in risalto il tema della forza e della violenza nella tragedia in relazione ad Odisseo, cfr. Schein 2002, e vd. anche Schein 2013, p. 21.

Il modulo ποταμοῦ σθένοϛ riferito nelle *Trachinie* ad Acheloo sembra avere come modello i due passi omerici in cui Oceano è indicato attraverso le due ampie perifrasi ποταμοῖο μέγα σθένοϛ Ὠκεανοῖο e βαθυρρεῖται μέγα σθένοϛ Ὠκεανοῖο. La *iunctura* appare in particolare come una variazione, con inversione dei termini ed eliminazione dell'aggettivo, della prima perifrasi ποταμοῖο μέγα σθένοϛ. Sofocle riadatta inoltre il nesso sul piano metrico, inserendolo in un contesto anapestico nel *colon* ὁ μὲν ἦν ποταμοῦ σθένοϛ, ὑψίκερω costituito da un dimetro anapestico.

Il parallelo con Oceano è stato notato da vari commentatori, in particolare da Kamerbeek e da Longo *ad loc.*, i quali hanno entrambi sottolineato come in Sofocle, pur essendo evidente il modello epico-omerico, non si tratti di una normale perifrasi con valore introduttivo di presentazione (“forza di fiume” = Acheloo): il nesso evidenzia invece l'effettiva possanza fisica che l'Acheloo dispiegherà nella lotta. Ed è significativo che subito dopo, nel prosieguo del periodo, il dio-fiume sia definito attraverso un'ulteriore perifrasi, anch'essa epica nel tono³⁵: φάσμα τάρου. Le due espressioni concatenate conferiscono alla presentazione dell'Acheloo un carattere maestoso e spaventoso insieme, evidenziandone la forza bruta e l'aspetto belluino di toro.

Il dato più significativo, però, è che proprio l'Acheloo compare nel secondo luogo omerico citato. Nel discorso di Achille ad Asteropeo, come si è visto, il tentativo di competere con Zeus è destinato a fallire sia da parte del κρείων Ἀγελώϊοϛ che da quella di Oceano. Inoltre, Oceano e Acheloo sono accostati anche in un passo del Papiro di Derveni (*P. Derv.* col. XXIII, 3-7, 11), da cui si evince che il poema teogonico esametrico commentato nel testo doveva menzionare le due divinità fluviali negli stessi versi; dal commentario si ricava parimenti che Oceano era designato anche in questa teogonia orfica, così come nell'*Iliade*, attraverso la perifrasi epico-omerica μέγα σθένοϛ³⁶.

Data la contiguità che lega la menzione dei due fiumi, è possibile pertanto ipotizzare che Sofocle abbia attribuito all'Acheloo la perifrasi epico-omerica con σθένοϛ accompagnato dal genitivo³⁷ che in Omero e poi nella tradizione epica, come testimoniato dal papiro di Derveni, era tradizionale per Oceano.

Il fatto che Sofocle potesse avere presente l'episodio della morte di Asteropeo nell'*Iliade* sembra infine plausibile su un piano di affinità tematica più generale rispetto allo scontro tra Eracle e il dio-fiume Acheloo, dal momento che il XXI canto del poema rappresenta l'unico caso di lotta di un eroe contro un fiume, lo scontro tra Achille e lo Scamandro.

³⁵ Cfr. Long 1968, pp. 101-2. La medesima perifrasi ricorre per un altro mostro, l'Idra, nel terzo stasimo (vv. 636-7: ὕδραϛ... φάσματι), cfr. anche Easterling 1968, p. 65 e Segal 1995, p. 39.

³⁶ I versi ricostruiti costituiscono Orph. fr. 16 Bernabé. Sul parallelo tra l'espressione sofoclea e questi versi restaurati grazie al papiro di Derveni vd. Rodighiero 2012, pp. 169-75.

³⁷ Rodighiero 2012, p. 76 nota la correlazione tra la *iunctura* ποταμοῦ σθένοϛ e il corrispettivo nesso in responsione σθένοϛ ἁ Κύπριϛ, nel verso incipitario dello stasimo: «la *forza* che muove Acheloo alla lotta è la *forza* stessa di Afrodite/Eros, e non a caso Κύπριϛ occupa nella strofe la sede metrica nella quale in antistrofe si riversa, per così dire, la potenza del suo σθένοϛ (σθένοϛ ἁ Κύπριϛ ~ ποταμοῦ σθένοϛ), in modo che il tema della potenza della dea venga condotto dal generale all'occasione particolare di una delle sue manifestazioni». Inoltre, (*ibid.*, pp. 169-75), sulla base di *Il.* XXI 195 e di Orph. fr. 16 Bernabé, 2-3 (= *P. Derv.* col. XIII, 3-6), dove Oceano, associato ad Acheloo, è definito attraverso la perifrasi μέγα σθένοϛ + genitivo, viene proposto che la *iunctura* formulata epica, attraverso una rielaborazione ardita di memoria poetica, abbia costituito il modello anche per l'espressione incipitaria del canto μέγα τι σθένοϛ ἁ Κύπριϛ.

vv. 507-8: ὑψίκερω / τετραόρου

La seconda perifrasi con cui è descritto Acheloo è accompagnata da un duplice epiteto che mette in luce l'aspetto spaventoso della sua forma taurina (vv. 507-8): ὑψίκερω / τετραόρου φάσμα ταύρου.

Entrambi gli aggettivi occorrono come *hapax* in Omero. Il primo, ὑψίκερος 'dalle alte corna', è attestato nell'espressione ὑψίκερων ἔλαφον (*Od.* X 158), come epiteto di un grande cervo che si presenta propizio alla vista di Odisseo appena sbarcato sull'isola di Eea e intento a cercare del cibo per i compagni.

L'attribuzione da parte di Sofocle dell'aggettivo all'Acheloo nell'aspetto di toro non presenta difficoltà interpretative ma si segnala per la preziosità e la rarità del recupero di un *hapax* omerico che conferisce monumentalità all'immagine taurina del dio-fiume, focalizzandone l'aspetto realistico delle corna. Il lemma è attestato altrove nella letteratura arcaico-classica soltanto in Bacchilide, riferito a un bue (*Dith.* XVI 22 M.: ὑψικέραν βοῦν)³⁸, mentre designa metaforicamente una roccia sporgente nell'espressione ὑψικέρατα πέτραν sia in Pind. fr. 325, 1 S.-M. che in Aristoph. *Nub.* 597.

Il secondo aggettivo τετράορος è testimoniato invece nella locuzione τετράοροι ἄρσενες ἵπποι (*Od.* XIII 81), come epiteto dei cavalli, con il significato di 'aggiogati a quattro'. Tale valore è l'unico attestato per il lemma in tutte le sue attestazioni successive a Omero, dove, oltre che ai cavalli, è applicato estensivamente anche al carro 'dal tiro a quattro'³⁹.

Non c'è dubbio che in Sofocle tale significato non sia ammissibile e che il poeta abbia inteso l'epiteto come 'quadrupede, sulle quattro gambe', secondo l'interpretazione del lemma che già proponevano gli scoli⁴⁰: anche in questo caso l'attributo contribuisce alla descrizione vivida del mostro-toro che si accinge allo scontro.

È stato ipotizzato che Sofocle abbia reinterpretato il significato di τετράορος, attribuendo erroneamente al secondo membro del composto il valore di 'sollevarsi (su quattro gambe)' invece di quello corretto 'attaccare, connettere'⁴¹. Longo *ad loc.* ha inoltre notato come a sostegno di questa interpretazione si possa addurre proprio il passo odissiaco dove l'aggettivo occorre come *hapax*: i τετράοροι ἄρσενες ἵπποι, infatti, sono descritti nell'atto di galoppare ὑψός' ἀειρόμενοι (*Od.* XIII 83)⁴².

³⁸ Il passo bacchilideo riguarda il sacrificio di Eracle presso il capo Ceneo, nel ditirambo in cui è narrato lo stesso episodio della saga di Eracle e Deianira oggetto delle *Trachinie*; sulla relazione tra i due testi, che presentano molteplici paralleli, *in primis* il motivo dell'inganno di Nesso e il ruolo giocato da Iole nel piano dell'invio della tunica, vd. Davies 1991, pp. XXXII-XXXIII e Levett 2004, pp. 32-5 con bibliografia.

³⁹ Cfr. e.g. Pind. *P.* X 45, Eur. *Alc.* 483.

⁴⁰ Cfr. *schol. ad v.* 508 τετραόρου: τετρασκελοῦς (p. 140 Xenis). Sul versante della resa performativa, Rodighiero 2012, pp. 83-4 (all'interno di una proposta di analisi della *performance* orchestrale eseguita nello stasimo, pp. 79-89) si domanda: nella danza «i coreuti si piegavano in avanti richiamando la figura sia di un quadrupede che di un corpo che si preparava alla lotta?».

⁴¹ Cfr. Kugler 1905, p. 67 e Kamerbeek *ad loc.* Sull'etimologia del lemma vd. *DELG*, s.v. 2 ἀείρω, e cfr. e.g. l'aggettivo συνήορος nel suo uso sostantivato 'coniuge', formato sulla medesima base radicale. Si noterà inoltre, con Kamerbeek, come il conio semantico sofocleo non abbia avuto fortuna negli autori successivi e rimanga un *unicum*, attestato soltanto in questo luogo delle *Trachinie*. Nel suo significato proprio il termine è attestato in tragedia in Eur. *Supp.* 667, 675, *Hel.* 723, *IA* 214.

⁴² *Od.* XIII 81-3 ἢ δ', ὡς τ' ἐν πεδίῳ τετράοροι ἄρσενες ἵπποι, / πάντες ἅμ' ὀρμηθέντες ὑπὸ πλῆγῃσιν ἰμάσθλης / ὑψός' ἀειρόμενοι ῥίμφα πρήσσοσι κέλευθον: il passo descrive un paragone tra la corsa dei cavalli nel tiro a quattro e la nave dei Feaci che naviga rapidamente sul mare riconducendo Odisseo a Itaca, su cui vd. Bowie 2013, p. 110.

In conclusione, si dovrà rilevare come nell'intera espressione ὑψίκερω / τετραόρου φάσμα τούρου la perifrasi epicheggiante e il duplice epiteto di ascendenza omerica descrivano con grande plasticità l'ingresso in campo del dio-fiume nel suo aspetto teriomorfo e mostruoso, dopo che la *iunctura* ποταμοῦ σθένος ne aveva già messo in luce la possanza fisica.

vv. 511-2: παλίντονα... τόξα

Se Acheloo si accinge allo scontro nella sua forma belluina e spaventosa, Eracle si presenta invece armato di clava, lancia e arco. Quest'ultimo è definito attraverso la *iunctura* παλίντονα... τόξα. L'aggettivo παλίντονος 'flessibile, ricurvo'⁴³ è epiteto omerico fisso dell'arco. Esso è attestato cinque volte in Omero e occupa prevalentemente la medesima sede metrica tra la cesura femminile e la dieresi bucolica.

L'aggettivo ricorre tre volte nel nesso formulare τόξον... παλίντονον ἠδὲ φαρέτρην, riferito all'arco di Odisseo (*Od.* XXI 11, 59) e di Teucro (*Il.* XV 443), e due volte nella *iunctura* formulare παλίντονα τόξα: in un caso sempre epiteto dell'arco di Teucro (*Il.* VIII 266), nell'altro di quello di Diomede, con il quale l'eroe si arma durante la sortita notturna della *Dolonia* (*Il.* X 459, in questo passo il nesso è invertito: τόξα παλίντονα)⁴⁴.

L'epiteto in riferimento all'arco non è attestato altrove nella poesia d'età arcaico-classica oltre che nel nostro passo, dove occorre come *hapax* nel poeta⁴⁵. Anche nella letteratura poetica successiva, l'aggettivo ricorre raramente come epiteto omerizzante di τόξον, cfr. e.g. Ap. Rh. I 993, Nonn. *D.* IV 227, V 12.

L'impiego sofocleo dell'epiteto nell'espressione παλίντονα Θήβας / τόξα rappresenta una ripresa del nesso formulare omerico παλίντονα τόξα con una funzione stilistica nobilitante e precipuamente esornativa: la *iunctura* è però spezzata e dissimulata per mezzo dell'iperbato⁴⁶.

Rispetto alla presentazione di Eracle nel suo complesso, è stato notato da Rodighiero⁴⁷ come uno dei passi omerici in cui compare il sintagma formulare παλίντονα τόξα abbia molto probabilmente costituito un modello nella costruzione del discorso poetico sofocleo. Si tratta di *Il.* VIII 266 Τεῦκρος δ' εἵνατος ἦλθε παλίντονα τόξα τιταίνων: Teucro è nominato come nono e ultimo all'interno di una sequenza di eroi Achei che si accingono ad entrare in battaglia. Oltre al parallelo tematico rispetto all'inizio dello scontro cui si apprestano Eracle e l'Acheloo, i tre segmenti che compongono il verso omerico Τεῦκρος δ' εἵνατος / ἦλθε παλίντονα τόξα / τιταίνων si ritrovano, benché dislocati su più *cola* e in parte variati, nei versi in cui è descritto Eracle nello stasimo (vv. 510-2):

⁴³ È anche possibile che l'aggettivo si riferisca alla tipica forma ricurva dell'arco scita, cfr. Russo – Heubeck 2007, p. 153 e *DELG*, s.v. παλίντονος.

⁴⁴ Sull'elastico sistema formulare tra forme singolari e plurali relativo all'arco e ai suoi epiteti in Omero cfr. Janko 1994 *ad Il.* XV 443. La medesima *iunctura* al plurale παλίντονα τόξα si ritrova anche in *H. Hom. Dian.* 27, 16.

⁴⁵ Gli unici casi di ripresa dell'aggettivo παλίντονος in testi poetici coevi, in cui esso non è riferito però all'arco, sono rappresentati da Aristoph. *Av.* 1738-9 (epiteto delle redini) e da Aesch. *Choe.* 162 (epiteto dei dardi): quest'ultimo luogo viziato però da una situazione testuale incerta (l'aggettivo è espunto generalmente dagli editori, cfr. Garvie 1986 *ad loc.* e vd. Sideras 1971, p. 70).

⁴⁶ Cfr. Marchiori 1995, p. 117.

⁴⁷ Rodighiero 2012, pp. 78-9.

...ὁ δὲ Βακχίας ἄπο
ἦλθε παλίντονα Θήβας
τόξα καὶ λόγχας ῥόπαλόν τε τινάσσω.

510

La presentazione incipitaria dell'eroe Τεῦκρος δ' ~ ὁ δὲ, la ripresa letterale del verbo ἦλθε, quella variata del participio in clausola e allitterante τινάσσω ~ τινάσσω⁴⁸, oltre che il recupero, come si è visto, spezzato in due *cola* della *iunctura* παλίντονα τόξα, costituiscono un esempio perspicuo della capacità sofoclea di ricostituire variandoli moduli e stilemi epico-omerici. In questo caso l'operazione è favorita anche dal contesto metrico offerto dai *kat' enoplion*-epitriti; in particolare il v. 511, composto da un *hemiepes* femminile, riproduce perfettamente il ritmo dal terzo al quinto *metron* dell'esametro iliadico: ἦλθε παλίντονα τόξα ~ ἦλθε παλίντονα Θήβας.

v. 513: ῥόπαλον

Oltre che l'arco, anche la clava di cui è armato Eracle è designata attraverso un lemma di ascendenza omerica: ῥόπαλον. Il sostantivo è attestato in Omero con il significato generico di 'bastone, tronco'. Si tratta di sei occorrenze. Le uniche due iliadiche ricorrono entrambe nell'XI canto all'interno di una similitudine (vv. 559, 561): Aiace, che sta resistendo da solo contro le schiere troiane, estremo baluardo a protezione delle navi achee, è paragonato a un asino che entra in un campo alla ricerca di grano e viene colpito ripetutamente con dei bastoni da alcuni ragazzi che tentano di scacciarlo.

Nell'*Odissea* il termine compare come μέγα ῥόπαλον per designare il "grande tronco" d'ulivo di cui si serve Odisseo per accecare Polifemo in *Od.* IX 319; come ῥόπαλον παγγάλκεον, αἰὲν ἀαγές è invece la "mazza di solido bronzo indistruttibile", arma di Orione che caccia le fiere per il prato di asfodeli dell'oltretomba in *Od.* XI 575; infine, in *Od.* XVII 195, 236 come ῥόπαλον τετμημένον si riferisce al "bastone intagliato" che Odisseo chiede ad Eumeo per sostenersi durante il tragitto dalla dimora del porcaro alla reggia. In Omero, dunque, con l'eccezione dell'episodio di Orione in cui ῥόπαλον costituisce un'arma, il sostantivo presenta il valore generico di 'bastone, tronco' e non è connesso con la figura di Eracle.

Sofocle non è però l'unico poeta a servirsi del lemma per designare la clava di Eracle. Nelle uniche tre attestazioni del sostantivo nella lirica, sia Stesicoro (*PMGF* S16, 3 = fr. 20 Davies/Finglass: ῥόπαλον), che Pindaro (fr. 111, 3 S.-M.: τραχὺ ῥόπαλον) e Bacchilide (fr. dub. 64 M.: ῥόπαλον μέγα) lo impiegano in riferimento all'arma dell'eroe. La coincidenza non è casuale, e indica un *usus* già consolidato. L'impiego del sostantivo per indicare la clava diventa infatti topico nella poesia successiva, come si vede già da Aristoph. *Ran.* 47, 495, e in seguito nella produzione ellenistica, cfr. Theocr. XIII 57, XV 255 e Ap. Rh. I 533.

È molto probabile che sia il tragico che i tre lirici si rifacciano a una tradizione poetica risalente alle epiche perdute concernenti il ciclo di Eracle nelle quali

⁴⁸ In riferimento all'arco, se τινάσσω 'tendere' rappresenta un lemma tecnicamente appropriato, l'uso del verbo τινάσσω 'scuotere', impiegato da Sofocle, costituisce uno zeugma dal momento che esso si riferisce propriamente a λόγχας ῥόπαλόν τε. È invece significativo che τινάσσω sia riferito alla lancia già nell'*epos*, cfr. e.g. *Il.* XII 298 δύο δοῦρε τινάσσω, *Il.* XX 163 τινάσσε δὲ χάλκεον ἔγχος.

ρόπαλον doveva costituire il lemma specifico con cui veniva designata la clava dell'eroe⁴⁹.

Per quanto riguarda il passo dello stasimo delle *Trachinie*, la scelta di Sofocle di servirsi del sostantivo di ascendenza epica sembra dovuta anche al contesto in cui la fitta presenza di riprese epico-omeriche in riferimento all'eroe e all'Acheloo può avere influito nella selezione di un lessico epicizzante.

v. 514: ἀολλεῖς

Nel finale dell'antistrofe, dopo aver presentato entrambi i contendenti, il coro li nomina un'ultima volta, e ribadisce il motivo dello scontro, le nozze di Deianira (vv. 514-5): οἱ τότε ἀολλεῖς / ἴσαν ἐς μέσον ἰέμενοι λεχέων. I due pretendenti sono definiti dall'attributo ἀολλεῖς, che rappresenta un lemma eminentemente epico.

L'aggettivo omerico ἀολλής presenta, a seconda dei contesti, il significato di 'in folla, in massa, compatti, uniti'; il lemma è molto frequente nei poemi ed è riferito sempre a un gruppo di persone: tale valore collettivo dell'aggettivo è riscontrabile anche nel fatto che esso è sempre attestato al plurale. Spesso il termine descrive i due eserciti, troiano e acheo, schierati compattamente e in procinto di scontrarsi. Un esempio calzante per coglierne la valenza espressiva è rappresentato da un passo del XIII canto dell'*Iliade* (vv. 39-42):

Τρῶες δὲ φλογὶ ἴσοι ἀολλέες ἠὲ θυέλλη
Ἔκτορι Πριαμίδῃ ἄμοτον μεμαῶτες ἔποντο 40
ἄβρομοι αὐῖαχοι· ἔλποντο δὲ νῆας Ἀχαιῶν
αἰρήσειν, κτενέειν δὲ παρ' αὐτόθι πάντα ἀρίστους.

I Troiani, che si slanciano all'assalto delle navi achee, procedono ἀολλέες 'in massa, serrati nei ranghi' (v. 39). La foga dell'attacco è resa attraverso il paragone con la fiamma e con la tempesta, e la schiera fremente di guerra (v. 40: ἄμοτον μεμαῶτες) si avventa con fragore e urlante (v. 41: ἄβρομοι αὐῖαχοι) ad assalire le navi. Il motivo del grido di battaglia è d'altronde spesso presente nei contesti in cui compare l'aggettivo ἀολλής, cfr. e.g. *Il.* XV 312-3 Ἀργεῖοι δ' ὑπέμειναν ἀολλέες, ὄρωτο δ' αὐτὴ / ὄξει' ἀμφοτέρωθεν e *Il.* XV 718 οἴσετε πῦρ, ἅμα δ' αὐτοὶ ἀολλέες ὄρνυτ' αὐτὴν, dove in entrambi i passi αὐτὴ indica precipuamente l'urlo di guerra.

Dopo Omero, l'aggettivo, limitatamente alla letteratura poetica arcaica e classica, è attestato soltanto in un frammento di Alceo⁵⁰ e in tre luoghi sofoclei: in entrambi gli autori compare come un chiaro omerismo.

Per quanto concerne Sofocle, oltre che nel primo stasimo delle *Trachinie*, si tratta di un passo del *Filottete* e di *TrGF* IV F 1017, 1 costituito unicamente dal frustolo ἀολλεῖς. Nel *Filottete* l'aggettivo compare nell'ultima battuta del dramma che è assegnata al coro dei marinai di Neottolemo (vv. 1469-71):

χωρῶμεν δὴ πάντες ἀολλεῖς,

⁴⁹ L'introduzione della clava tra le armi dell'eroe risalirebbe agli *Herakleia* di Pisandro (VI sec. a.C.) secondo la *Suda* (π 1465 Adler, s.v. Πείσανδρος = *test.* 1 Bernabé), ma potrebbe essere più antica; sulla clava in Stesicoro cfr. *PMGF* fr. 229 (= fr. 281 Davies/Finglass), e vd. Davies – Finglass 2014, p. 569.

⁵⁰ In Alceo il lemma si riferisce all'acclamazione dei cittadini "in massa" di Pittaco a tiranno (fr. 348, 3 V.: μέγ' ἐπαίνεντες ἀόλλεες).

Dopo che Filottete, seguendo le indicazioni di Eracle apparso come *deus ex machina* ha deciso finalmente di partire per Troia con Neottolemo e i suoi uomini, i coreuti rivolgono una preghiera alle ninfe marine affinché li assistano nella navigazione durante il ritorno a Ilio ed esortano se stessi e i due protagonisti a partire πάντες ἄλλεῖς “tutti uniti” (v. 1469). La scelta dell’aggettivo ἄλλής, se rientra nel tradizionale impiego al plurale del lemma, rispetto alle scene di battaglia iliadiche si addice forse meno al contesto calmo e pacato della chiusa del dramma, che ha visto una riconciliazione finale tra Filottete, Neottolemo e il coro.

Tuttavia, il semplice significato ‘uniti’ sembra celare una pregnanza semantica più profonda. Il senso della compattezza che rinsalda l’unità del gruppo dei guerrieri armati nei contesti bellici omerici, potrebbe infatti riemergere nell’espressione del coro, ma risemantizzato all’interno di una cornice differente. Nel *Filottete* alcuni valori sono emersi come fondamentali nel corso della tragedia nel rapporto di Filottete con Neottolemo e con il coro, in particolare quelli della solidarietà e dell’amicizia. Attraverso questo invito a partire “tutti uniti” dall’isola che i coreuti rivolgono a se stessi e ai due eroi nell’ultima battuta della tragedia, sottolineato dall’impiego del lemma omerico ἄλλεῖς, Sofocle ha forse voluto suggellare il dramma con un invito a riflettere su quei medesimi valori⁵¹.

L’impiego dell’aggettivo nelle *Trachinie* per descrivere Eracle e Acheloo che si apprestano allo scontro costituisce invece un riuso di materiale omerico con una valenza fortemente innovativa. Si direbbe che Sofocle forzi la semantica stessa del termine al fine di veicolare una particolare efficacia espressiva. In primo luogo, l’aggettivo è riferito a uno scontro ‘a due’ e non designa un gruppo nel suo insieme, violando pertanto la valenza semantica di base e attesa. L’utilizzo improprio dell’epiteto viene segnalato anche dagli scoli al passo, che si richiamano espressamente all’uso con referente collettivo che esso presenta in Omero per dimostrare l’abusio sofoclea⁵².

In secondo luogo, la nozione convogliata dall’aggettivo delle armate che avanzano in massa intensifica iperbolicamente l’immagine della lotta cui si apprestano in realtà solo due protagonisti⁵³. In particolare l’idea di ‘compattezza’ dell’esercito schierato in ranghi serrati prelude alla descrizione dello scontro violento che segue immediatamente nell’epodo successivo, preannunciando il fragore del serrarsi frenetico e confuso di mani, arco e corna (vv. 517-9: τότε ἦν χερός, ἦν δὲ τό- / ξων πάταγος, / ταυρείων τ’ ἀνάμιγδα κεράτων) e l’intrecciarsi dei due corpi in energiche prese di lotta (v. 520: ἦν δ’ ἀμφίπλεκτοι κλίμακες). Si noti come anche la dimensione fortemente sonora di questi versi dell’epodo rispecchi le scene iliadiche dove gli

⁵¹ Nell’invito del coro non è incluso invece Odisseo, rappresentante di principi opposti a quelli espressi da Neottolemo e dai marinai, cfr. Schein 2013 *ad loc.*, che riconosce nell’unione finale tra Filottete, il figlio di Achille e i coreuti «the play’s harmonious ending».

⁵² *Schol. ad v. 513 ἄλλεῖς*: καταχρηστικῶς εἶπεν ἐπὶ δύο τὸ ἄλλεῖς· ἐπὶ πλήθους γὰρ λέγεται (p. 141 Xenis).

⁵³ Cfr. Pontani 1949, p. 237: «l’impressione di membra moltiplicate, in quei contendenti eccezionali, è data più chiaramente dalla geniale arditezza dell’epiteto ἄλλεῖς». Rodighiero 2012, p. 88 suggerisce che l’uso catacrescico dell’aggettivo potrebbe qui avere anche valore autoreferenziale e indicare la *performance* orchestrale: «il coro rinvierebbe indirettamente al proprio movimento convergente al centro in due gruppi distinti e compatti».

eserciti si slanciano con foga intonando il grido di battaglia⁵⁴. Attraverso il sintagma οἱ τὸτ' ἀλλεῖς Sofocle è riuscito dunque ad esprimere icasticamente in un solo termine, in virtù dei valori della *vox epica*, la foga della lotta tra Eracle e Acheloo, talmente tumultuosa e caotica da apparire come lo scontro di una moltitudine.

Infine, il colorito omerizzante nell'espressione οἱ τὸτ' ἀλλεῖς / ἴσαν ἐς μέσον ἰέμενοι λεχέων (vv. 514-5) è rafforzato anche dall'imperfetto ἴσαν, che costituisce una forma della lingua epica⁵⁵.

v. 518: πάταγος

Nella vivida descrizione della lotta all'inizio dell'epodo il frastuono prodotto dai due contendenti è espresso attraverso il termine πάταγος (vv. 517-9): τὸτ' ἦν χερὸς, ἦν δὲ τό- / ξων πάταγος, / ταυρείων τ' ἀνάμιγδα κεράτων.

Il sostantivo πάταγος 'fragore, strepito' rappresenta anch'esso un lemma poetico omerico. Attestato solo quattro volte nell'*Iliade*, a parte il passo di *Il. XIII* 283 in cui è riferito al battere dei denti di un guerriero codardo, il lemma è sempre testimoniato all'interno di situazioni belliche ed esprime la dimensione sonora dello scontro.

Nel XXI canto l'inizio della battaglia degli dei è descritto in questi termini (vv. 385-8):

ἐν δ' ἄλλοισι θεοῖσιν ἔρις πέσε βεβριθυῖα 385
 ἀργαλέη, δίχα δέ σφιν ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἄητο·
 σὺν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' εὐρεῖα χθών,
 ἀμφὶ δὲ σάλπιγξεν μέγας οὐρανός.

La contesa si insinua possente fra gli dei (v. 385: ἔρις πέσε βεβριθυῖα) ed essi attaccano battaglia: l'attimo iniziale dello scontro è reso attraverso l'espressione σὺν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ "si scontrarono con immenso frastuono" (v. 387), cui segue il fragore prodotto dalla terra al loro passaggio e il tuonare del cielo.

Sempre nel XXI canto, nella scena iniziale, i Troiani fuggono sconvolti sotto l'assalto impetuoso di Achille, e sono costretti a trovare scampo nelle acque vorticoso dello Xanto (vv. 9-11):

ἐν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' αἰπὰ ῥέεθρα,
 ὄχθαι δ' ἀμφὶ περὶ μεγάλ' ἴαχον· οἱ δ' ἀλαλητῶ 10
 ἔννεον ἔνθα καὶ ἔνθα ἐλίσσόμενοι περὶ δίνας.

⁵⁴ Come è stato da più parti messo in luce (cfr. Long 1968, p. 76, Burton 1980, p. 56, Rodighiero 2012, pp. 89, 91) la descrizione dello scontro tra Eracle e Acheloo nell'epodo, pur nella sua brevità, è resa immediata e concreta da un uso insistito di figure di suono con funzione onomatopeica; in particolare si incalzano assonanze di vocali cupe (ω, ο, α) e soprattutto sequenze dentali e gutturali allitteranti in quasi in tutti i vocaboli impiegati (τὸτ', χερὸς, τόξων, πάταγος, ταυρείων τ' ἀνάμιγδα, κεράτων, ἀμφίπλεκτοι, κλίμακες, μετώπων, ὀλόεντα, πλήγματα, στόνος): l'effetto altamente espressivo fa sì che quasi ogni mossa e colpo sferrato dai due rivali trovi una corrispondenza fonica che li rende plasticamente vividi nell'immaginazione dello spettatore; cfr. anche Pontani 1949, p. 138 che ravvisa nel tono descrittivo dello stasimo uno «sforzio icastico» da parte del poeta e «l'impressione dell'autopsia».

⁵⁵ Cfr. Chantraine *GH* I, p. 285. L'uso del verbo εἶμι con l'aggettivo trova un precedente in *Hom. Il. XVI* 601 ἰόντες ἀλλέες.

I Troiani si gettano nel fiume *μεγάλῳ πατάγῳ* “con gran fragore”: il rombo delle correnti e delle rive dello Xanto si mischia spaventosamente alle urla dei guerrieri trascinati dai gorgi.

Nel XVI canto, infine, lo strepito prodotto dallo scontro accanito tra Achei e Troiani è paragonato al gareggiare fra Euro e Noto a squassare una selva (vv. 765-71):

Ὡς δ' Εὐρός τε Νότος τ' ἐριδαίνετον ἀλλήλουιν	765
οὔρεος ἐν βήσσης βαθέην πελεμιζέμεν ὕλην	
φηγόν τε μελίην τε τανύφλοιόν τε κράνειαν,	
αἶ τε πρὸς ἀλλήλας ἔβαλον τανυήκεας ὄζους	
ἠχῆ θεσπεσίη, πάταγος δέ τε ἀγνυμενάων,	
ὧς Τρῶες καὶ Ἀχαιοὶ ἐπ' ἀλλήλοισι θορόντες	770
δήουν.	

Anche in questo caso nella similitudine predominano le note acustiche, in particolare il boato degli alberi scossi dal vento (v. 769: ἠχῆ θεσπεσίη) e il frastuono dei rami spezzati (v. 769: πάταγος δέ τε ἀγνυμενάων), emblema del cozzare fra loro dei due eserciti nella mischia.

Come si vede, il sostantivo *πάταγος*, attestato per due volte nel nesso formulare *μεγάλῳ πατάγῳ*, definisce in Omero sempre un fragore particolarmente reboante che si verifica all'interno di scene belliche.

Nella poesia post-omerica d'età arcaica e classica, il lemma ricorre di rado. Nella lirica si ritrova solo in Pindaro, dove indica lo strepito dell'eruzione notturna dell'Etna prodotta dal gigante Tifone (*P.* I 24), e in Anacreonte, che riferisce il termine allo schiamazzo scomposto del banchetto barbaro degli Sciti, contrapposto ai canti che accompagnano il simposio (*PMG* fr. 356b, 2 = fr. 33, 8 Gentili).

In tragedia *πάταγος* è invece impiegato in contesti guerreschi sul modello omerico. In Eschilo nei *Sette contro Tebe* (vv. 103, 239) esprime il frastuono dell'esercito assediante dei Sette, mentre in Euripide negli *Eraclidi* (v. 832) è riferito al fragore degli scudi nella battaglia tra gli Argivi e gli Ateniesi.

Sofocle impiega il lemma, oltre che nel presente passo delle *Trachinie*, anche nella parodo dell'*Antigone*, dove indica lo strepito della battaglia che si solleva alle spalle dei Sette costretti alla fuga dai Tebani vittoriosi (vv. 124-5: τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάθη / πάταγος Ἄρεος).

Nell'espressione fortemente allitterante del primo stasimo delle *Trachinie* τότ' ἦν χερός, ἦν δὲ τό- / ζῶν πάταγος, / ταυρείων τ' ἀνάμιγδα κεράτων il lemma si inserisce nell'uso bellico tradizionale del termine, ed esprime efficacemente il boato prodotto dalla violenza degli urti nella lotta tra Eracle e Acheloo. Il sostantivo contribuisce soprattutto ad enfatizzare la dimensione sonora della scena descritta dal coro, e in virtù della sua rarità presenta una notevole pregnanza. L'elemento acustico è potenziato dall'immagine convulsa dell'intrecciarsi caotico dell'arco, delle corna e delle braccia dei due corpi avvinghiati nella lotta: il triplice complemento di specificazione che accompagna il lemma e l'avverbio ἀνάμιγδα conferiscono all'espressione quella esuberanza espressiva che caratterizza nel suo complesso la descrizione dello scontro tra il dio-fiume e l'eroe nello stasimo.

4. La bellezza ‘tragica’ di Deianira (v. 523: εὐῶπις)

La figura della giovane Deianira, oggetto della contesa tra Eracle e Acheloo, è introdotta al termine del corale, e a lei è dedicata la seconda metà dell’epodo (vv. 523-30):

ἀ δ’ εὐῶπις ἀβρά
τηλαυγῆ παρ’ ὄχθῳ
ἦστο τὸν ὄν προσμένουσ’ ἀκοίταν. 525
† ἐγὼ δὲ μάτηρ μὲν οἶα φράζω· †
τὸ δ’ ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας
ἐλεινὸν ἀμμένει <τέλος>·
κάπο ματρὸς ἄφαρ βέβαχ’,
ὥστε πόρτις ἐρήμα. 530

Nella prima sezione dell’epodo il coro ha descritto il convulso duello dei due pretendenti cui ora segue, con un contrasto molto forte, la delicata immagine della fanciulla che siede immobile su un poggio in attesa di conoscere il suo destino: chi sarà il suo sposo.

Lo stacco rispetto alla concitata scena del duello è reso stilisticamente attraverso l’aggettivazione e una lieve nota paesistica. Il dittico aggettivale preceduto dal semplice pronome, ἀ δ’ εὐῶπις ἀβρά “lei delicata, dagli occhi belli...” (v. 523), sospende di colpo la narrazione della lotta e relega poeticamente la figura della giovane Deianira in una dimensione di profonda e inerme solitudine, rappresentata dal colle lontano (v. 524: τηλαυγῆ παρ’ ὄχθῳ) e dalla metafora della giovenca portata via dalla madre (v. 530: ὥστε πόρτις ἐρήμα); la promessa sposa è inoltre caratterizzata da un sentimento di angosciosa e pudica attesa che sembra quasi paralizzarla (v. 525: τὸν ὄν προσμένουσ’ ἀκοίταν, v. 528: ἀμμένει)⁵⁶.

All’inizio della descrizione il duplice epiteto in asindeto εὐῶπις ἀβρά pone in risalto la bellezza di Deianira. Se ἀβρός ‘delicato’ non è aggettivo omerico ma lemma poetico proprio della lirica e particolarmente associato al fascino della giovane sposa⁵⁷, εὐῶπις (*hapax* in Sofocle) ‘dagli occhi belli, dal bel volto’ rappresenta un raro epiteto omerico. L’insistenza sullo sguardo ritorna poco dopo anche nella perifrasi ὄμμα νύμφας (v. 527), dove la bellezza è però velata dall’ansia per l’attesa del vincitore, e dalla paura che possa essere Acheloo, come indica il predicativo ἐλεινόν riferito ad ὄμμα⁵⁸.

In Omero l’aggettivo εὐῶπις è attestato unicamente come epiteto di Nausicaa e ricorre due volte nel sesto canto dell’*Odissea* nella formula clausolare εὐῶπιδα κούρην (*Od.* VI 113, 142). Il lemma occorre in seguito nell’epica arcaica soltanto in *H. Hom. Dem.* 2, 333 come attributo di Persefone – sempre nel nesso εὐῶπιδα κούρην

⁵⁶ Lo stacco tra le due scene è incisivamente segnalato anche dal cambio di metro con il passaggio dai *kat’ enoplion*-epitriti a *cola* spondaici e cretici, in particolare dai dattili animati che descrivono lo scontro tra Eracle e Acheloo ai *longa* che esprimono la staticità di Deianira, cfr. Davies *ad loc.* e Rodighiero 2012, p. 92.

⁵⁷ Cfr. e.g. in contesto epitalamico Sapph. fr. 44, 7 V. ἄβραν Ἀνδρομάχαν e Alc. fr. 42, 8 V. πάρθενον ἄβραν (Teti); sull’aggettivo vd. Rodighiero 2012, p. 96.

⁵⁸ Che la perifrasi primariamente soltanto la bellezza di Deianira come propone Davidson 1986, p. 23, sulla scorta di Long 1968, pp. 101-2, appare eccessivo, considerato il contesto nel suo insieme, cfr. anche Seale 1982, p. 198, il quale sottolinea giustamente come la descrizione dello sguardo lontano e in attesa esprima anche la passività inerme della giovane sposa.

– e in *H. Hom. Bacch.* 7, 58, dove è epiteto di Semele nell’invocazione finale a Dioniso in chiusura dell’inno: χαῖρε τέκος Σεμέλης εὐώπιδος. Eccetto Sofocle, nella poesia arcaico-classica εὐώπις è attestato soltanto una volta in Pindaro come epiteto della luna in *O. X* 74⁵⁹.

Per qualificare la bellezza di Deianira, Sofocle ricorre dunque a un raro epiteto nobilitante proprio dalla lingua dell’*epos*. Per quanto concerne i possibili paralleli tematici rispetto al contesto dello stasimo delle *Trachinie* si possono forse fare alcune considerazioni sul ruolo di Nausicaa e Persefone. Entrambe rappresentano due figure di παρθένος sulla soglia del matrimonio, esattamente come Deianira è raffigurata nello stasimo sofocleo come νόμφη in attesa di unirsi allo sposo.

Per quanto riguarda il personaggio di Nausicaa, si può scorgere forse un’analogia a livello della caratterizzazione psicologica. L’atteggiamento pudico e insicuro che contraddistingue la giovane figlia di Alcinoo nell’*Odissea*, la quale sembra segretamente innamorarsi di Odisseo, rinvia alla figura dell’eroina sofoclea che si appresta timorosa alle nozze.

Rispetto al personaggio di Persefone, è possibile invece ravvisare un parallelo con l’episodio del rapimento della vergine da parte di Ade, il dolore di Demetra alla scomparsa della figlia e il tono di angoscia che caratterizza l’*Inno omerico*. Anche nello stasimo l’ansia è il sentimento dominante: Deianira è angosciata dal fatto che il futuro sposo potrebbe essere una creatura mostruosa, l’Acheloo, assimilabile ad Ade. Persefone viene descritta come riluttante e in lacrime nel momento in cui Ade la rapisce trascinandola sul suo carro (*H. Hom. Dem.* 2, 19-20: ἀρπάξας δ’ ἀέκουσαν ἐπὶ χρυσεοῖσιν ὄχοισιν / ἧγ’ ὀλοφυρομένην), in un atteggiamento molto simile a quello di Deianira ritratta impaurita nel prologo (vv. 7-8) e nello stasimo (vv. 526-7: ὄμμα νόμφας / ἐλεινόν). Inoltre, il matrimonio è visto come un momento di passaggio che sottrae per sempre la sposa agli affetti familiari, come indica la similitudine finale della giovenca solitaria che abbandona la madre (vv. 529-30: κάπὸ ματρὸς ἄφαρ βέβαχ’ / ὥστε πόρτις ἐρήμα): la perdita della figlia è la stessa che Demetra teme di subire nell’inno⁶⁰.

Andrà infine rilevato come nella preterizione iniziale del canto in cui le coreute tacciono il potere di Afrodite sugli dei, proprio il “notturno” Ade sia evocato per secondo dopo Zeus al v. 502 οὐδὲ τὸν ἔννοχον Ἄιδαν. La passione amorosa del dio allusa dal coro non può che essere quella nei confronti di Persefone, che viene quindi implicitamente rievocata all’inizio dello stasimo, e potrebbe ricomparire come termine di confronto per Deianira nel finale.

Su un piano di relazioni interne allo stesso dramma, invece, l’aggettivo composto epico-omerico, esprimendo con vividezza l’avvenenza della giovane Deianira, dà rilievo a livello stilistico a un motivo che presenta notevoli implicazioni nella tragedia sotto il profilo tematico: la bellezza femminile. All’interno della dinamica del dramma, infatti, il tema della bellezza costituisce a più riprese un nucleo tragico di primo piano.

⁵⁹ Se εὐώπις costituisce un *hapax* in Sofocle, il sinonimo εὐώψ è testimoniato due volte nella produzione del poeta: in *Ant.* 530 (εὐώπα παρειάν) l’aggettivo è riferito al volto di Ismene, mentre in *OT* 189 (εὐώπα πέμψον ἀλκάν) indica, con valore metaforico, la protezione ‘benigna’ invocata dal coro nella parodo ad Atena; su quest’ultimo passo vd. p. 176. L’aggettivo εὐώψ non è attestato prima di Sofocle e potrebbe essere un conio del poeta. Entrambi gli epiteti occorrono in seguito assai raramente, e non si ritrovano prima della poesia ellenistica, cfr. e.g. *Dian.* 204 e *Ap.* Rh. IV 1090.

⁶⁰ Sull’avverbio di ascendenza omerica ἄφαρ, che indica qui il repentino passaggio dalla condizione di nubile a quella di sposa, vd. la trattazione del lemma a p. 313.

L'accento sull'avvenenza giovanile, vista come paradossale fonte di sventura, è espresso da Deianira nel monologo iniziale con cui si apre il prologo, proprio a proposito dell'episodio del duello fra i due pretendenti (vv. 24-5):

ἐγὼ γὰρ ἤμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ
μή μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἐξεύροι ποτέ.

Deianira ricorda come sia stata la sua stessa bellezza la causa del corteggiamento del mostruoso fiume Acheloo; da qui la paura che l'aveva assalita al pensiero di dover diventare sposa dello spaventoso pretendente, e nel contempo il timore di poter essere la causa involontaria di una situazione pericolosa per Eracle, intervenuto per salvarla⁶¹. Si noti, a livello espressivo, l'accostamento fortemente ossimorico τὸ κάλλος ἄλγος che evidenzia la tragicità paradossale del fascino della giovane.

Il medesimo tema della 'bellezza sventurata' compare ancora una volta nelle parole di Deianira, ma riferito questa volta alla giovane Iole (vv. 463-7):

[...] ἐπεὶ σφ' ἐγὼ
ῥῶκτιρα δὴ μάλιστα προσβλέψασ', ὅτι
τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν,
καὶ γῆν πατρίαν οὐχ ἔκοῦσα δύσμορος
ἔπερσε κάδούλωσεν. 465

Si tratta delle battute finali del primo episodio, di poco antecedenti il primo stasimo. Deianira ha appreso il vero motivo per cui Iole è stata condotta a Trachis, tuttavia prevale all'inizio – rispetto al turbamento per essersi vista sottrarre il proprio sposo che caratterizzerà il secondo episodio – un sentimento di partecipazione e di pietà nei confronti della figlia di Eurito (v. 464: ῥῶκτιρα δὴ μάλιστα), la cui sorte risulta ora così simile, agli occhi della regina, a quella che un tempo, da giovane, aveva temuto per se stessa.

La bellezza di Iole⁶², infatti, assoggettandola alla passione di Eracle che l'ha fatta sua, ha distrutto la vita della sventurata e impotente figlia di Eurito (v. 466: οὐχ ἔκοῦσα δύσμορος), e ha causato la rovina della sua stessa patria, abbattuta dall'eroe. Particolarmente forte e antifrastico appare anche qui l'accostamento del sostantivo κάλλος con i verbi διώλεσεν (v. 465) e ἔπερσε (v. 467), che esprimono la potenzialità negativa dell'avvenenza femminile.

Il parallelo con l'immagine inerme della giovane Deianira nello stasimo immediatamente successivo è evidente, ed è veicolato attraverso il *fil rouge* del tema tragico della bellezza vista come potenziale fonte di sventura, rispetto alla quale entrambe le donne sono impotenti⁶³. L'epiteto epico-omerico εὐῶπις nella sua apparenza ornamentale acquista quindi un rilievo tematico importante e contribuisce a rimarcare questa dimensione che accomuna i due personaggi femminili del dramma. Rispetto alla celebrazione dell'invincibilità della forza dell'eros nello stasimo, se

⁶¹ Su questo aspetto altruistico della paura di Deianira nei confronti di Eracle nell'episodio dello scontro con Acheloo vd. Allen-Hornblower 2016, pp. 105-7.

⁶² L'aspetto avvenente di Iole è indicato inoltre pochi versi prima dal riferimento metonimico agli occhi (v. 375: ἡ κάρτα λαμπρὰ καὶ κατ' ὄμμα καὶ φῶσιν), come avviene per la giovane Deianira nello stasimo.

⁶³ Sulla relazione tra le due figure femminili di Deianira e Iole vd. Gellie 1972, pp. 63-4, Segal 1995, pp. 37, 72-3, Levett 2004, pp. 49-50, e cfr. anche Easterling 1977, p. 122.

Eracle e Acheloo sono sottomessi ad Afrodite, anche Iole e Deianira sono vittime della propria stessa bellezza e subiscono passivamente la potenza della dea, che si rivela davvero l'artefice nascosta e silenziosa degli eventi, come proclamerà il coro nel terzo stasimo (vv. 860-1): ἄ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερά / τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ.

III 3. *Trachinie*: secondo stasimo

Introduzione e analisi del canto

Il secondo stasimo delle *Trachinie* è composto di due coppie strofiche. Il canto si apre con un'ampia apostrofe rivolta agli abitanti della regione di Trachis: la descrizione del paesaggio naturale dei luoghi occupa l'intera prima strofe, dalle zone montuose dell'Eta alla costa dove si trovano le Termopili, fino al golfo maliaco. L'intera popolazione del territorio è chiamata a raduno per assistere alle celebrazioni in onore dell'arrivo imminente di Eracle¹.

Il periodo sintattico si estende nell'antistrofe successiva dove è affermato il tema centrale del corale: il ritorno di Eracle che si affretta verso Trachis con le spoglie di vittoria, segno della conquista di Ecalia. Il coro annuncia le nuove melodie del flauto "dalla bella voce" (v. 640) che presto celebreranno l'eroe: l'atmosfera di festa esprime l'anelito per l'evento che finora ha costituito il fulcro d'attesa del dramma.

La seconda strofe rievoca l'interminabile periodo di dodici mesi trascorso nella trepida sospensione e nell'ignoranza più totale sulla sorte di Eracle²; come nel prologo e nella parodo, ritornano ancora il travaglio e le lacrime di Deianira, che si è consumata nell'attesa. Ma Ares questa volta ha finalmente liberato l'eroe e la sposa dai giorni del dolore.

L'antistrofe conclusiva è una vera e propria invocazione augurale affinché la nave di Eracle riconduca in patria l'eroe al più presto. Egli è immaginato nell'atto di compiere sacrifici di ringraziamento dopo la vittoria presso il capo Ceneo, e il canto si chiude con l'auspicio che Eracle giunga completamente soggiogato dalla passione per Deianira grazie al magico effetto della tunica intinta nel filtro d'amore di Nesso.

Il corale rientra tra gli stasimi 'iporchematici' sofoclei³, nei quali l'espressione di gioia per gli avvenimenti recenti prelude alla catastrofe imminente nell'episodio successivo. Qui l'esultanza e l'ottimismo del coro sono dovuti a due ragioni: il ritorno di Eracle, che si attende ormai come imminente dopo l'annuncio di Lica⁴; e il filtro magico inviato da Deianira attraverso la tunica, che il coro crede farà il suo effetto ridestando nell'eroe l'amore per l'eroina e cancellando la passione per Iole.

Nel corso del dramma entrambi gli eventi avranno luogo ma con una modalità opposta rispetto alle convinzioni delle giovani coreute: Eracle arriverà a Trachis non da trionfatore salutato dal suono festoso degli auli, bensì trasportato in fin di vita su una barella e accompagnato da una processione silenziosa (vv. 965-7); mentre il

¹ Sul secondo stasimo vd. Perrotta 1935, pp. 505-6, Gellie 1972, p. 66, Burton 1980, pp. 59-64, Heiden 1989, pp. 94-7, Stinton 1990, pp. 402-13, Segal 1981, pp. 69-70, Segal 1995, pp. 38-9, 46-7, Finkelberg 1996.

² Il dato temporale di dodici mesi è in contraddizione con i quindici mesi di assenza di cui parla Deianira ai vv. 44-5 del prologo e con l'oracolo menzionato ai vv. 164-5; è possibile che il numero dodici sia qui influenzato dai dodici anni della profezia menzionata nel terzo stasimo (v. 825) e dal fatto che la cifra è quella sacrale e canonica delle fatiche dell'eroe, cfr. Paduano 1982, I, pp. 384-5, n. 48, e vd. Rodighiero 2004 *ad loc.*

³ Su cui si rinvia a p. 265, n. 1. Lo stasimo si richiama al canto astrofico infraepisodico dei vv. 205-24, che già celebrava l'arrivo di Eracle (appena annunciato dal nunzio che precede Lica) attraverso l'intonazione del peana ad Artemide e Apollo e una danza estatica in onore di Dioniso, e dove occorreva parimenti la menzione festosa del suono dell'aulo (v. 217), cfr. Burton 1980, p. 60.

⁴ Il tema della celebrazione del ritorno di Eracle ha fatto considerare lo stasimo una forma di *prosphonetikón*, un genere di composizione in cui viene annunciato il ritorno di qualcuno, cfr. Stinton 1990, pp. 406-8 e Burton 1980, p. 59, n. 42, entrambi sulla scorta di Cairns 1972, pp. 21-6. Per una possibile relazione del corale a un rituale del fuoco celebrato sul monte Eta in onore di Eracle vd. Finkelberg 1996.

sangue di Nesso di cui è intinta la tunica si rivelerà non una pozione d'amore, ma un veleno letale.

Il sentimento di serenità che domina il corale è dunque destinato a durare poco, generando uno scarto ironico tra quanto auspicato e quanto avrà luogo nei fatti⁵. Particolarmente forte è il contrasto tra il finale del canto, dove è espressa la speranza riposta nel dono inviato da Deianira che si crede riaccenderà la passione di Eracle, e l'inizio del successivo terzo episodio con le rivelazioni della sposa sul fiocco di lana corrosa dalla luce del sole: la successione in stretta sequenza di ottimismo e disillusione intensifica ironicamente l'errore della prospettiva del coro. Inoltre è sintomatico il fatto che le coreute immaginino l'eroe durante il sacrificio di ringraziamento a Zeus presso il capo Ceneo prima di partire (v. 659): sarà proprio durante la celebrazione di questo rito che le fiamme delle offerte sacrificali provocheranno l'effetto letale del filtro di Nesso.

Il metro della prima coppia strofica si compone di *cola* eolo-coriambici e giambici, mentre nella seconda coppia, dopo due enopli iniziali, si ha una sequenza di giambi, chiusa da una sezione di molossi e cretici⁶.

⁵ Sui numerosi riferimenti ironici nel canto vd. Segal 1981, pp. 69-71 e Stinton 1990, p. 409.

⁶ Per un'analisi metrica del corale vd. Pohlsander, pp. 138-40, e cfr. Davies 1991, pp. 168-9.

Prospetto degli omerismi del secondo stasimo delle *Trachinie*

ὦ ναύλοχα καὶ πετραῖα θερμὰ λουτρὰ καὶ πάγους Οἴτας παρναιετάοντες , οἳ τε μέσσαν Μηλίδα πὰρ λίμναν χρυσалаκάτου τ' ἀκτὰν κόρας, ἐνθ' Ἑλλάνων ἀγοραὶ Πυλάτιδες κλέονται,	στρ. α 635 639
ὁ καλλιβόας τάχ' ὑμῖν αὐλὸς οὐκ ἀναρσίαν ἀχῶν καναχὰν ἐπάνεισιν, ἀλλὰ θείας ἀντίλυρον μούσας. ὁ γὰρ Διὸς Ἀλκμήνας κόρος σοῦται πάσας ἀρετᾶς λάφυρ' ἔχων ἐπ' οἴκους·	ἀντ. α 645
ὄν ἀπόπτολιν εἴχομεν πάντα δυοκαιδεκάμηνον ἀμμένουσαι χρόνον, πελάγιον, ἴδριες οὐ- δέν· ἀ δέ οἱ φίλα δάμαρ τάλαιναν δυστάλαινα καρδίαν πάγκλαυτος αἰέν ὄλλυτο· νῦν δ' Ἄρης οἰστροθεῖς ἐξέλυσ' ἐπιπόνων ἀμερᾶν.	στρ. β 650
ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο· μὴ σταίη πολύκωπον ὄχημα ναὸς αὐτῶ, πρὶν τάνδε πρὸς πόλιν ἀνύσει- ε, νασιώτιν ἐστίαν ἀμείψας, ἐνθα κλήζεται θυτήρ· ὄθεν μόλοι ἴπανάμερος, τᾶς Πειθοῦς παγχρίστῳ συγκραθεῖς ἐπὶ προφάσει θηρός†.	ἀντ. β 656 660

Legenda:

-**voci in grassetto**: omerismi a livello lessicale.

-**voci in grassetto e sottolineate**: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-**voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano stilemi, episodi, tematiche o similitudini omerici

1. Eracle e l'approdo imminente 'in porto' (v. 633: ναύλοχα)

Il secondo stasimo delle *Trachinie* si apre con una maestosa apostrofe agli abitanti della regione di Trachis (vv. 633-9):

ὦ ναύλοχα καὶ πετραῖα θερμὰ λουτρά καὶ πάγους
Οἴτας παραναιετάοντες, οἳ τε μέσσαν
Μηλίδα πὰρ λίμναν
χρυσалаκάτου τ' ἀκτὰν κόρας,
ἔνθ' Ἑλλάνων ἀγοραὶ
Πυλάτιδες κλέονται. 635

Le fanciulle del coro, nell'arco di una descrizione che abbraccia l'intera strofe simile a una panoramica dall'alto, celebrano in sequenza i luoghi che costituiscono il paesaggio naturale del loro territorio: i caldi bagni delle Termopili (θερμὰ λουτρά), le balze del monte Eta (πάγους / Οἴτας), la palude maliaca (Μηλίδα πὰρ λίμναν), e, infine, le assemblee dell'anfizionia che si radunano presso le Porte (ἀγοραὶ / Πυλάτιδες).

L'*incipit* del canto ὦ ναύλοχα καὶ πετραῖα / θερμὰ λουτρά presenta un tono elevato come si addice all'apertura di uno stasimo: si noterà in particolare l'accumulo aggettivale e la figura di suono dell'allitterazione delle liquide, in particolare della vibrante. Sul piano interpretativo, esso non è esente da qualche difficoltà a livello sintattico, dovuta proprio alla sequenza aggettivale: è possibile, infatti, considerare ναύλοχα come aggettivo sostantivato ("luoghi approdo di navi" = porti), oppure come aggettivo attributivo riferito a θερμὰ λουτρά, che indicherà la zona delle Termopili in generale ("caldi bagni, dove approdano le navi")⁷. In ogni caso, la prima immagine del canto è quella della zona marina, dove sono ospitati i porti.

Il lemma ναύλοχος è omerico, e raro. In Omero esso è attestato soltanto due volte nell'*Odissea*, in entrambi i casi come epiteto di λιμῆν, con valore prettamente ornamentale⁸.

Alla fine della *Telemachia*, negli ultimi versi del IV canto, i Proci si appostano in agguato presso l'isola di Asteride, per sorprendere Telemaco al suo ritorno a Itaca. Sull'isola vi sono due porti identici, dove i pretendenti restano in attesa pronti a tendere l'imboscata all'eroe (*Od.* IV 846-7): Ἄστερίς, οὐ μεγάλη, λιμένες δ' ἐνὶ ναύλοχοι αὐτῆ / ἀμφίδυμοι· τῆ τόν γε μένον λοχόωντες Ἀχαιοί.

La seconda attestazione del lemma si ritrova nel X canto, allorché Odisseo racconta negli *apologoi* l'approdo in un porto presso l'isola di Eea (*Od.* X 140-1): ἔνθα δ' ἐπ' ἀκτῆς νηὶ καταγαγόμεσθα σιωπῆ / ναύλοχον ἐς λιμένα, καὶ τις θεὸς ἡγεμόνευεν.

L'aggettivo ναύλοχος, dopo Omero, si ritrova nella poesia d'età arcaico-classica unicamente in Sofocle (due volte), e, come *hapax*, in Pindaro⁹ e in Euripide. Oltre che nel secondo stasimo delle *Trachinie*, per Sofocle si tratta di *Ai.* 506

⁷ Cfr. Davies e Longo *ad loc.*

⁸ Non stupisce che l'epiteto sia attestato solo nell'*Odissea*, il poema dove il porto costituisce un elemento tipico della narrazione rispetto alle peregrinazioni del protagonista: di contro alle sole quattro occorrenze iliadiche di λιμῆν, nell'*Odissea* se ne contano trenta. Gli altri epiteti formulari che più frequentemente caratterizzano il lemma nell'*Odissea* sono εὖορμος, πολυβενθῆς e κοῖλος.

⁹ Il lemma è attestato nel poeta tebano in *Pae.* 18, 9 (fr. S7, 9 Rutherford = fr. 52s, 9 S.-M.) e sembra riferirsi ai pirati Taffi e Teleboi che avevano predato le mandrie e ucciso i figli di Elettrione, dedicatario del canto. L'aggettivo presenterebbe pertanto il valore sostantivato di 'pirati, uomini pronti all'imboscata', ma la frammentarietà del testo non consente un'interpretazione sicura, cfr. Rutherford 2001, p. 426.

ναυλόχους... ἔδρας (trimetri). In questo passo, così come in Eur. *Ec.* 1015 Ἀχαιοῶν ναύλοχοι περιπτυχαί (trimetri), l'epiteto è riferito all'accampamento degli Achei a Troia, dove sono ormeggiate le navi. In entrambi i luoghi l'aggettivo sembra presentare, come in Omero, carattere ornamentale. L'espressione dell'*Aiace* è però pronunciata da Aiace, nel corso del primo monologo, nel momento in cui l'eroe prospetta la possibilità di ritornare in patria dal padre Telamone e abbandonare gli Atridi. Aiace smentisce tuttavia immediatamente tale ipotesi a causa del disonore di cui si è macchiato con l'uccisione del bestiame che non gli consente di presentarsi di fronte al padre. Il fatto che l'eroe menzioni il campo attraverso un riferimento alle navi potrebbe non essere casuale rispetto al ruolo primario che egli svolge durante l'episodio della battaglia alle navi nell'*Iliade*.

Nel secondo stasimo delle *Trachinie*, invece, la scelta da parte di Sofocle di aprire il canto con il raro epiteto omerico ναύλοχα non sembra solo un preziosismo di stile, ma presenta un significato pregnante in rapporto alla situazione drammatica.

Il corale esprime la gioia festosa del coro nella fiducia che il ritorno di Eracle vittorioso sia ormai imminente. L'eroe è immaginato affrettarsi verso Trachis nel finale della prima antistrofe: (vv. 644-6): ὁ γὰρ Διὸς Ἀλκμήνας κόρος / σοῦται πάσας ἀρετᾶς λάφυρ' ἔχων ἐπ' οἴκουσ). L'*incipit* della seconda antistrofe manifesta in particolare la trepidazione delle coreute e il desiderio che Eracle possa finalmente giungere (vv. 655-8):

ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο· μὴ σταίη
πολύκωπον ὄχημα ναὸς αὐτῶ,
πρὶν τάνδε πρὸς πόλιν ἀνύσει-
ε.

655

La concitazione è resa stilisticamente attraverso la *geminatio* del desiderativo ἀφίκοιτο, il ritmo veloce degli enopli nei primi due versi e lo scongiuro che la nave su cui l'eroe sta rientrando dall'Eubea non interrompa il proprio corso prima di arrivare a Trachis.

L'immagine della nave – e si noti l'enfasi della perifrasi πολύκωπον ὄχημα ναός – richiama la scena d'apertura del canto in cui è celebrato il paesaggio delle Termopili come approdo accogliente di navi, e attraverso il modulo della *Ringkomposition* collega l'*incipit* dell'ultima antistrofe all'apostrofe iniziale dello stasimo ὦ ναύλοχα: l'impiego dell'epiteto di ascendenza odissaiaca riferito ai porti contribuisce dunque a sottolineare qui un tema centrale nel corale¹⁰.

Eracle stesso viene descritto d'altronde nella seconda strofe in una situazione tipicamente odissaiaca come lontano da Trachis da dodici mesi, ed errabondo per mare (vv. 646-8): ὄν ἀπόπτολιν εἶχομεν πάντα / δυοκαδεκάμηνον ἀμμένουσαι / χρόνον, πελάγιον.

Il coro, come già nella parodo, presenta nuovamente l'eroe nelle vesti di Odisseo (si noti in particolare il valore emblematico del predicativo πελάγιον), ma si tratta della rievocazione di eventi che appartengono ormai al passato: Lica ha infatti annunciato nell'episodio precedente che le peregrinazioni di Eracle sono terminate ed egli è effettivamente sulla via del ritorno. L'eroe pertanto approderà quanto prima in porto: questa è la convinzione che anima il canto delle giovani coreute, e il valore dell'apostrofe incipitaria è di buon augurio. L'immaginario marino ricorda quello del

¹⁰ Il valore prolettico dell'aggettivo ναύλοχα rispetto al tema primario del ritorno di Eracle nello stasimo è notato da Jebb, il quale chiosa *ad loc.*: «here the word suggests the expected landing of Heracles».

mare di tempeste nella parodo come metafora della vita tormentosa di Eracle (vv. 112-21): anche lì il coro era fiducioso nell'intervento salvifico di un dio e ora le speranze delle giovani trachinie sembrano trovare proprio l'esito felice atteso.

Il ricordo del passato errare dell'eroe ha dunque la funzione, nella prospettiva delle coreute, di sottolineare per contrasto la situazione presente e fausta, in cui Eracle finalmente sta per arrivare a Trachis. Il parallelo con l'*Odissea*, tuttavia, evoca anche un differente scarto, ancora ignoto alle coreute, e cioè che al contrario di Odisseo, che si ricongiungerà con Penelope ristabilendo il nucleo familiare, Eracle rientrerà in uno scenario completamente opposto, nel quale la casa sarà deserta della sposa, e l'unione matrimoniale impossibile.

Inoltre, il coro non può ancora prevedere gli effetti letali del filtro di Nesso, e in che situazione l'eroe arriverà davvero a Trachis: come Illo racconta nell'episodio successivo, proprio nel momento dell'approdo Eracle lancerà grida inarticolate e sarà preda degli spasmi di dolore (vv. 804-5: σφε πρὸς γῆν τήνδ' ἐκέλσαμεν μόλις / βρυχώμενον σπασμοῖσι).

L'immagine dell'attracco sicuro, infine, ritorna nel successivo terzo stasimo, ma significativamente in una prospettiva antitetica. Dopo le rivelazioni di Illo, il coro comprende tragicamente come il vero significato delle profezie riguardanti il compimento delle fatiche di Eracle, non fosse altro che la predizione della morte dell'eroe. Il compiersi degli oracoli è espresso attraverso la metafora del tragitto saldo e diritto di una nave in porto (vv. 826-7): καὶ τὰδ' ὀρθῶς / ἔμπεδα κατουρίζει. L'arrivo sicuro di Eracle auspicato e celebrato nel secondo stasimo è pertanto destinato a rivelarsi ironicamente un approdo nel porto della morte.

v. 634: θερμὰ λουτρά

Sofocle, per designare le acque calde delle Termopili¹¹, si serve della *iunctura* formulare epico-omerica θερμὰ λουετρά, fatta salva la contrazione del sostantivo¹².

Il sintagma è attestato in Omero sempre nel significato di 'bagno caldo'. Nell'*Iliade* si tratta della lavanda che l'ancella Ecamedea appresta per Macaone ferito (*Il.* XIV 6) e del bagno caldo che Andromaca, ancora ignara della sorte di Ettore, ha dato ordine alle ancelle di preparare per lo sposo (*Il.* XXII 444).

Nell'*Odissea* l'espressione è adoperata due volte: in riferimento ai bagni caldi cui sono dediti i Feaci (*Od.* VIII 249, unico passo in cui la *iunctura* occorre invertita), una fra le molteplici attività pacifiche e ricreative che Alcinoo attribuisce, tessendone l'elogio, al suo popolo; e in riferimento al bagno caldo che la regina Arete ha fatto predisporre per Odisseo (*Od.* VIII 451).

Per quanto concerne l'*epos* arcaico il nesso si ritrova con il medesimo significato in *H. Hom. Merc.* 4, 268, riferito alla passione di Hermes per i bagni caldi.

Nei perduti *Herakleia* di Pisandro, invece, la *iunctura* è attestata in un frammento proprio in riferimento ad Eracle. Secondo una tradizione del mito, infatti, Atena aveva fatto sgorgare delle acque calde presso le Termopili affinché l'eroe si ristorasse al termine delle sue fatiche (fr. 7, 1-2 Bernabé): τῶι δ' ἐν Θερμοπόλῃσι θεᾷ γλαυκῶπις Ἀθήνη / ποίει θερμὰ λουετρά παρὰ ῥηγμῖνι θαλάσσης.

¹¹ La medesima espressione θερμὰ λουετρά designa le Termopili anche in *Hdt.* VII 176, 3. Su una possibile influenza del passo erodoteo sullo stasimo, in relazione anche alla descrizione complessiva della regione, vd. Finkelberg 1995 e cfr. anche Rodighiero 2004, p. 196.

¹² In Omero λουετρὸν è attestato sempre nella forma non contratta; la variante contratta si ritrova a partire da *Hes. Op.* 753 e *H. Hom. Cer.* 2, 50.

L'episodio è alluso anche nelle *Nuvole* di Aristofane, dove si parla di Ἡράκλεια λουτρά (v. 1051)¹³, mentre secondo una variante del mito attestata in Ibico, fu Efesto a far scaturire per l'eroe delle sorgenti calde (cfr. *PMGF* fr. 300). È possibile che qui Sofocle attraverso la designazione delle Termopili per mezzo della tessera epica alluda a questa tradizione della saga dell'eroe. Il riferimento comporterebbe un effetto ironico dal momento che nel dramma la fine delle fatiche predetta dagli oracoli viene a coincidere con la morte di Eracle: un esito del tutto opposto al sollievo dei bagni caldi¹⁴.

v. 635: παραναιετάοντες / v. 637: χρυσαλακάτου

Dopo la menzione della palude maliaca, il coro descrive il luogo dove si svolgevano i raduni del concilio anfizionico (vv. 638-9: Ἑλλάνων ἀγοραὶ Πυλάτιδες), che in età storica avevano sede ad Antela, presso un tempio di Demetra. Si tratta della "riva della vergine dalla conocchia d'oro" (v. 637): χρυσαλακάτου τ' ἀκτὰν κόρας. Il riferimento a Demetra ha fatto ipotizzare che la *kore* sia da identificare con Persefone, ma sembra più corretto un riferimento ad Artemide. La dea, infatti, era associata con le paludi, ma la ragione principale risiede nell'epiteto χρυσαλακάτου "dalla conocchia d'oro" di ascendenza omerica¹⁵.

In Omero, infatti, χρυσηλάκατος è attribuito esclusivo di Artemide e ricorre tre volte, di cui due nella formula in clausola χρυσηλάκατος (/ου) κελαδεινή (/ῆς)¹⁶. Il medesimo nesso formulare, sempre riferito alla dea, si ritrova poi nell'*epos* arcaico in Esiodo (fr. 23a, 18 M.-W.), in *H. Hom. Ven.* 5, 16, 188, e in *H. Hom. Dian.* 27, 1¹⁷.

L'epiteto occorre in tragedia solo in Sofocle, dove costituisce un *hapax* nel nostro passo. L'aggettivo sembra presentare un valore principalmente ornamentale e nobilitante rispetto al registro del canto.

Lo stesso innalzamento stilistico è riscontrabile anche nel participio παραναιετάοντες (v. 635), con cui sono designati gli abitanti della regione di Trachis. Se il composto παραναιετάω rappresenta un *hapax* assoluto in poesia, il verbo ναιετάω è lemma eminentemente epico, attestato frequentemente nell'*epos* arcaico. Se ne contano circa sessanta occorrenze e significativamente un terzo dei casi è rappresentato da participi plurali in clausola (ναιετάοντες /-οντας, /-όντων), come nel passo dello stasimo. Il verbo occorre sporadicamente nella lirica (cfr. e.g. *Pind. O.* VI 78, *P.* IV 180), mentre non è mai testimoniato in tragedia, con l'esclusione di un altro luogo in Sofocle. Si tratta del quinto stasimo dell'*Antigone* (v. 1123-4: ναιετῶν παρ' ὕγρον / Ἴσμηνοῦ ῥέεθρον), dove è riferito a Dioniso che risiede a Tebe presso il fiume Ismeno: è significativo che anche in questo passo il verbo occorra in

¹³ Il frammento di Pisandro è tramandato dallo scolio a questo verso aristofaneo (p. 200, 11 Holwerda). Nella stessa commedia, pochi versi prima, ricorre il nesso epico θερμὰ λουτρά (v. 1045) con una risonanza magniloquente e parodica per indicare dei bagni caldi.

¹⁴ Il vero significato della profezia oracolare è riconosciuto dal coro nel terzo stasimo (vv. 821-1) e da Eracle stesso nell'esodo (vv. 1070-2). Il nesso omerico θερμὰ λουτρά si ritrova in tragedia, oltre che nelle *Trachinie*, soltanto in Aesch. *Ch.* 670, dove indica genericamente dei bagni caldi. Nei lirici la *iunctura* è attestata solo in *Pind. O.* XII 19, riferita a delle sorgenti calde appartenenti alle Ninfe.

¹⁵ Così la Easterling *ad loc.*: «Homeric parallels make clear that this is a reference to Artemis». La proposta di identificazione con Persefone si deve a Wilamowitz 1921, p. 531 (il quale legge Κόρας); sulla connessione di Artemide con le paludi vd. Easterling e Davies *ad loc.*

¹⁶ *Il.* XVI 183 e XX 70; *Od.* IV 122. Sul valore dell'epiteto vd. S. West 1981 *ad Od.* IV 122.

¹⁷ Nella lirica l'epiteto è attribuito anche ad altre divinità, ed è testimoniato soltanto in *Pindaro* (*O.* VI 104: Anfritrite; *N.* V 36: Nereidi; *N.* VI 36: Leto; fr. 29, 1 S.-M.: Melia; fr. 128c, 1 S.-M.: Leto) e in *Bacchilide* (*Ep.* IX 1 M.: Cariti; *Ep.* XI 38 M.: Artemide).

lyricis e nella forma participiale. Nel presente corale delle *Trachinie* l'uso del lemma conferisce particolare solennità all'invito del coro all'adunata da parte di tutti i cittadini della regione di Trachis per celebrare il ritorno auspicato di Eracle.

v. 641: ἀναρσίαν

Per l'analisi del lemma si veda la trattazione a proposito del sostantivo ἀναρσίων (v. 852) nel prossimo capitolo dedicato al terzo stasimo della tragedia a p. 363ss.

2. Deianira: 'la sposa' (v. 650: ἅ δέ οἱ φίλα δάμαρ)

Nella seconda strofe il coro rievoca la figura dolente di Deianira che si è consumata finora nell'attesa di Eracle (vv. 650-2):

ἅ δέ οἱ φίλα δάμαρ
τάλαιναν δυστάλαινα καρδίαν
πάγκλαυτος αἰέν ὄλλυτο.

La descrizione, pur nella sua concisione, presenta una raffinata elaborazione stilistica: si noti innanzitutto il chiasmo tra aggettivi e sostantivi; l'iperbato δάμαρ... δυστάλαινα che permette l'accostamento con figura etimologica dei due attributi τάλαιναν δυστάλαινα attraverso cui è evidenziata l'afflizione di Deianira; l'ancora più ampio iperbato δάμαρ... πάγκλαυτος; l'accumulo aggettivale φίλα δυστάλαινα πάγκλαυτος; l'ulteriore iperbato καρδίαν... ὄλλυτο; infine, nell'ultimo verso l'avverbio αἰέν e il prefisso intensivo in πάγκλαυτος mettono in rilievo il perpetuarsi dell'angoscia e del pianto che non ha abbandonato mai l'eroina nei mesi passati.

Dal punto di vista lessicale, sia τάλαιναν che i più ricercati aggettivi composti δυστάλαινα e πάγκλαυτος rappresentano voci prettamente tragiche¹⁸.

Già omerico, invece, è il lemma δάμαρ 'sposa'¹⁹, ma ancora più omerizzante appare l'intera espressione ἅ δέ οἱ φίλα δάμαρ che designa Deianira.

Per quanto concerne φίλα δάμαρ, la *iunctura* è ricalcata su paralleli sintagmi formulari omerici. Si possono ricordare i nessi ἄλοχος (/ -όν) τε φίλη (/ -ην) (5x *Il.*, 2x *Od.*), ἄλοχος δέ φίλη (*Il.* VI 495), ἀλόχοιο φίλης (*Il.* VI 482, invertito in XV 156), φίλη... ἄκοιτις (*Il.* III 138, IX 397), nei quali si ritrovano i sinonimi ἄλοχος e ἄκοιτις e l'attributo φίλη che, come noto, può presentare talora in Omero valore di aggettivo possessivo²⁰: i sintagmi sono dunque interpretabili a seconda del contesto come "cara sposa" o "sua sposa". Sofocle recupera dunque i nessi formulari nome-epiteto

¹⁸ Per τάλας la casistica nei tre tragici è amplissima; δυστάλας non è lemma eschileo, ed è voce particolarmente amata da Euripide (12x), ma anche sofoclea (6x; nelle *Trachinie* occorre anche in riferimento a Iole al v. 307); πάγκλαυτος, invece, è lemma più raro: non testimoniato in Euripide, e attestato due volte in Eschilo (*Pers.* 822, *Sept.* 368), in Sofocle è riferito ad Elettra in *El.* 1085, e a Niobe in *Ant.* 831 (in entrambi i passi *in lyricis*).

¹⁹ Cfr. e.g. *Il.* III 122, XIV 503, *Od.* IV 126, XX 290.

²⁰ L'uso di φίλος con tale significato è tipico delle parti del corpo e dei parenti più stretti, cfr. Hainsworth 1993, p. 135, e vd. Hooker 1987. Rispetto ai nessi omerici per 'sposa' cfr. anche. Hes. *Th.* 410, *H. Hom. Ap.* 3, 478.

ἄλοχος... φίλη e φίλη... ἄκοιτις riferiti alla sposa, variandoli attraverso la sostituzione sinonimica del sostantivo δάμαρ²¹.

Nell'espressione sofoclea l'uso dell'articolo ἅ δέ con l'originaria valenza pronominale di dimostrativo è anch'esso di ascendenza epica, e φίλα δάμαρ ha valore pertanto di apposizione²². L'uso dell'articolo con valore di pronomine esprime uno stacco rispetto ai versi precedenti, in cui è descritto Eracle disperso per mare, focalizzando l'attenzione su Deianira ("lei invece").

Inoltre, anche οἱ è forma del dativo del pronomine personale propria della lingua dell'*epos*, utilizzato spesso per indicare possesso (lett. "lei, la sposa di lui")²³. In questo senso è significativo il modulo omerico οἱ φίλος ἦεν "gli era caro", in cui compare proprio l'aggettivo φίλος, cfr. e.g. *Il.* I 381 (οἱ φίλος ἦεν), *Il.* V 695, XXIII 556 (οἱ φίλος ἦεν ἑταῖρος).

La *iunctura* φίλα δάμαρ, invece, anche in virtù dei nessi epici di cui costituisce una variazione e che rievoca, esprime con forza il concetto di sposa. In particolare il duplice valore dell'omerico φίλα 'sua' / 'cara' sembra coesistere nel sintagma sofocleo e sottolineare la relazione matrimoniale dell'eroina con Eracle. Deianira è vista dalle coreute come sposa devota ('cara') e totalmente legata e dipendente dal marito ('sua'): da qui deriva la sua trepidazione nell'attesa dell'eroe.

Il tema della relazione coniugale tra i due protagonisti è stato dominante finora nel dramma. Proprio l'uso del lemma δάμαρ nelle sue occorrenze nella tragedia si rileva significativo in questo senso.

Il sostantivo ricorre due volte prima del secondo stasimo, entrambe nel primo episodio, dove è riferito una volta a Deianira, come nel corale, mentre la seconda a Iole. Lica, messo alle strette dalle domande del nunzio, afferma solennemente di trovarsi di fronte alla "figlia di Eneo, sposa di Eracle" (vv. 405-6): πρὸς τὴν κρατοῦσαν Δηάνειραν, Οἰνέως / κόρην, δάμαρτά θ' Ἡρακλέους. Ma il nunzio rivela poi come l'araldo abbia in precedenza annunciato alla folla di aver condotto Iole a Trachis come nuova sposa di Eracle (v. 428): δάμαρτ' ἔφασκες Ἡρακλεῖ ταύτην ἄγειν²⁴. L'uso del medesimo termine per entrambe le donne allude già alla tensione che si svilupperà nell'episodio successivo, e che sfocerà nel progetto di ricorrere al filtro di Nesso. Deianira, nel secondo episodio, confessa infatti alle coreute come di fronte alla nuova passione di Eracle per Iole nutra ora il timore che egli sarà suo 'sposo' soltanto di nome, ma in realtà l' 'uomo' della rivale più giovane (vv. 550-1): ταῦτ' οὖν φοβοῦμαι μὴ πόσις μὲν Ἡρακλῆς / ἐμὸς καλῆται, τῆς νεωτέρας δ' ἀνήρ. La gelosia e il suo amore per l'eroe l'hanno quindi indotta a mettere in atto il piano dell'invio della tunica, per preservare il proprio ruolo di unica *damar*.

²¹ L'associazione di δάμαρ con l'aggettivo φίλος non si ritrova altrove nella poesia greca classica ed ellenistica. I nessi omerici formati dall'attributo con i sinonimi ἄλοχος (soprattutto) e ἄκοιτις occorrono talora in tragedia in Eschilo (cfr. e.g. *TrGF* III F 267, 2) e in Euripide (cfr. e.g. *Alc.* 165, 201, 599; *El.* 721), ma non in Sofocle.

²² Cfr. Chantraine *GHI*, pp. 275-7, oltre che Jebb e Easterling *ad loc.*

²³ È tuttavia anche possibile interpretare qui il pronomine come dativo etico e riferirlo pertanto al verbo ἄλλυτο (così Longo *ad loc.*), soprattutto se si considera φίλα nell'espressione φίλα δάμαρ col valore di aggettivo possessivo sull'*exemplum* omerico. Da un punto di vista metrico, il digamma in οἱ è osservato, come in Omero, e in δέ οἱ non vi è pertanto iato; il fenomeno è raro in tragedia, cfr. e.g. *Soph. El.* 195 (ὄτε οἱ) e vd. Maas, *GM* § 133, e Easterling *ad loc.*

²⁴ Infine, il termine ritorna un'ultima volta nell'esodo, quando Eracle ingiunge a Illo di prendere in sposa Iole (v. 1224: προσθοῦ δάμαρτα, μηδ' ἀπιστήσης πατρί), causando una reazione di forte contestazione nel figlio. Dall'unione tra i due giovani discenderà la stirpe dorica, ed è possibile che l'episodio alluda a questa apertura futura nel mito e al ricomporsi dell'*oikos*, cfr. Segal 1994; sulle differenti interpretazioni rispetto a questo ordine di Eracle a Illo vd. Rodighiero 2004, pp. 239-40 con bibliografia.

Lo stasimo riflette la situazione drammatica fino a questo momento, all'altezza del gesto fatale di Deianira. Il coro è convinto che l'espedito dell'eroina avrà effetto e che l'unione dei due sposi verrà definitivamente ripristinata dal filtro magico inviato ad Eracle: questo è l'augurio con il quale termina il corale (vv. 660-2). La tunica avvelenata costituirà tuttavia paradossalmente lo strumento della definitiva rescissione del vincolo affettivo tra i due protagonisti. L'enfasi dell'espressione omerizzante ἄ δέ οἱ φίλα δάμαρ sottolinea dunque l'ironia di un ruolo che Deianira non ricoprirà mai più nella tragedia.

III 4. *Trachinie*: terzo stasimo

Introduzione e analisi del canto

Il terzo stasimo della tragedia si compone di due coppie strofiche¹. Il corale ha luogo dopo il lungo racconto di Illo sugli effetti letali della tunica inviata da Deianira e le aspre accuse del giovane nei confronti della madre. Il tema della prima strofe è rappresentato dal tragico riconoscimento da parte delle coreute dell'inverarsi delle antiche profezie riguardanti Eracle. Gli oracoli di Zeus che avevano predetto per l'eroe il termine delle fatiche si sono infatti compiuti svelando il loro autentico e sinistro significato: la fine delle sofferenze dell'eroe è venuta a coincidere con la morte che lo libererà sì dalle pene, ma a prezzo della sua stessa vita.

La prima antistrofe è incentrata sui tormenti che affliggono Eracle provocati dal terribile veleno dell'Idra commisto al sangue di Nesso di cui è impregnato il manto che Deianira ha inviato all'eroe. Eracle è rappresentato quasi fosse alle prese in una lotta mortale ingaggiata contro i due esseri mostruosi dai quali viene sopraffatto. Le sofferenze dell'eroe sono descritte attraverso una serie di immagini metaforiche ed evocative: la nuvola di sangue, i fianchi corrosi dal veleno, la figura mostruosa dell'Idra, i pungoli del Centauro. Questa presentazione condensata, che si rifà al racconto di Illo nel precedente episodio (vv. 765-806), prelude all'arrivo di Eracle in scena nell'esodo, e alla rappresentazione diretta della *nosos* del protagonista.

La seconda strofe è dominata invece dalla figura di Deianira. Il coro ripercorre fuggevolmente gli episodi del colloquio ingannevole e foriero di sventura con Nesso e dell'arrivo di Iole a Trachis, eventi che hanno entrambi indotto l'eroina a ordire il piano funesto della tunica. Ora che Illo ha rivelato gli effetti del filtro sul corpo di Eracle il coro immagina Deianira sconvolta e preda di un pianto sconsolato e interminabile. La chiusa sinistra della stanza sanziona l'incombere di una rovina ancora più grande che esprime, sovrapponendoli, i due tragici destini dell'agonia mortifera di Eracle e del tormento interiore di Deianira che condurrà la regina al suicidio.

Nella seconda antistrofe, che si apre nuovamente sull'immagine della "sorgente di lacrime" (v. 851), metafora del pianto simpatetico delle coreute sulla sorte di sciagure in cui sono precipitati i due protagonisti, il coro riflette sulla paradossalità dei tormenti patiti da Eracle: egli, sopravvissuto indenne nei molteplici scontri contro i suoi avversari mostruosi e uscitone sempre gloriosamente vittorioso, soccombe ora nei confronti della malattia, un nemico imbelles ma irresistibile e devastante. Dopo un'ultima amara apostrofe alla lancia invitta dell'eroe grazie alla quale Eracle ha abbattuto la rocca d'Ecalia e condotto Iole a Trachis, mettendo conseguentemente in moto il piano di Deianira, il canto si chiude sulla consapevolezza che l'artefice silente di tutto quanto è avvenuto è la dea Afrodite.

Il corale riassume l'intera vicenda della tragedia fino all'episodio precedente richiamandone i motivi principali: gli oracoli sulla fine delle fatiche di Eracle, l'episodio di Nesso e del dono ingannevole del filtro a Deianira, la presa d'Ecalia e l'arrivo di Iole come nuova sposa di Eracle a Trachis, lo stratagemma funesto della tunica e il suo effetto fatale. Ogni evento costituisce una tessera del mosaico di concause che hanno prodotto la catastrofe. Il focus è però soprattutto sulla sofferenza comune toccata in sorte ai due protagonisti e lo stasimo denuncia l'avvenuta *peripeteia*

¹ Sullo stasimo vd. Perrotta 1935, pp. 511-2, Gellie 1972, pp. 68-70, Burton 1980, pp. 64-73, Heiden 1989, pp. 119-224, Esposito 1997, Segal 2000, pp. 163-71, Allen-Hornblower 2016, pp. 140-4.

del dramma, il rovesciamento della sorte di Eracle e Deianira coincidente con il prossimo destino di morte che attende entrambi.

Altro tema cardine del canto è quello della conoscenza, che percorre in filigrana lo stasimo, espresso attraverso i motivi della vista (v. 821: ἴδ' οἶον, ὃ παῖδες, vv. 842-3: μεγάλην προσορῶσα... βλάβαν) e della rivelazione (v. 849-50: ἀ δ' ἐρχομένα μοῖρα προφαίνει... / μεγάλην ἄταν, vv. 860-1: Κύπρις... φανερά / ἐφάνη πράκτωρ)².

Alla visione finalmente chiara del significato degli oracoli da parte del coro, si oppone l'incapacità di Deianira di prevedere l'esito del suo piano per riconquistare Eracle, a causa dell'inganno di Nesso. L'eroina non può comprendere l'effetto delle proprie azioni prima di sperimentarlo nei fatti, e la conoscenza si dà troppo tardi ormai per qualsiasi possibilità di intervento riparatore³.

Deianira ha agito nell'innocenza ed è stata vittima del Centauro, ma il risultato è il rivelarsi della catastrofe, la δολίαν καὶ μεγάλην ἄταν (v. 850), che rappresenta sia l'accecazione della mente prima dell'azione che l'esito della rovina come sua conseguenza, e nella quale si fondono i destini dei due protagonisti.

Su un piano ancora più ampio è però la stessa Afrodite ad essersi dimostrata l'artefice degli eventi, inducendo Nesso al tentativo di violenza contro Deianira, assoggettando Eracle alla passione per Iole, e illudendo Deianira di poter riconquistare l'amore dello sposo attraverso il filtro del Centauro. Entrambi i protagonisti sono vittime del potere dell'eros, ed è quindi la dea, in ultima istanza, il motore della sequenza di azioni che hanno condotto alla *peripeteia* presente⁴.

Dal punto di vista metrico la prima coppia strofica si apre con dei *kat' enoplion*-epitriti e prosegue con una sequenza di *metra* giambici; la sezione conclusiva e l'intera seconda coppia strofica sono metricamente molto complesse e non perfettamente ricostruibili anche a causa dell'incertezza del testo in più punti⁵.

² Cfr. Easterling 1982, p. 174, Esposito 1997, p. 33.

³ Cfr. Whitman 1951, pp. 110-2.

⁴ Cfr. Easterling 1982, pp. 7-8, Allen-Hornblower 2016, pp. 143-4

⁵ Per una disamina dei problemi relativi all'assetto metrico vd. Pohlsander 1964, pp. 140-2 e Davies 1991, pp. 195-6, con bibliografia.

Prospetto degli omerismi del terzo stasimo delle *Trachinie*

<p>ἴδ' οἶον, ὧ παῖδες, προσέμειξεν ἄφαρ τοῦπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν τᾶς παλαιφάτου προνοίας, ὃ τ' ἔλακεν, ὅποτε τελεόμηνος ἐκφέροι δωδέκατος ἄροτος, ἀναδοχὰν τελεῖν πόνων τῷ Διὸς αὐτόπαιδι· καὶ τὰδ' ὀρθῶς ἔμπεδα κατουρίζει. πῶς γὰρ ἂν ὁ μὴ λεύσσω ἔτι ποτ' ἔτ' ἐπίπονον ἔχοι θανῶν λατρείαν;</p>	<p>στρ. α 825 830</p>
<p>εἰ γὰρ σφε Κενταύρου <u>φονία νεφέλα</u> χρίει δολοποιὸς ἀνάγκα πλευρά, προστακέντος ἰοῦ, ὄν τέκετο θάνατος, ἔτεκε δ' αἰόλος δράκων, πῶς ὄδ' ἂν ἀέλιον ἕτερον ἢ τανῦν ἴδοι, δεινότερῳ μὲν ὕδρας προστετακῶς φάσματι, μελαγχαίτα τ' ἄμμυγὰ νιν αἰκίζει ὑπόφωνα δολόμου- θα κέντρ' ἐπιζέσαντα.</p>	<p>ἀντ. α 835 840</p>
<p>ὣν ἄδ' ἅ τλάμων ἄοκνος μεγάλαν προσορῶσα δόμοισι βλάβαν νέων ἀίσσου- σαν γάμων τὰ μὲν αὐτὰ προσέβαλεν, τὰ δ' ἀπ' ἀλλόθρου γνώμας μολόντ' ὀλεθρίασι συναλλαγαῖς ἢ που ὀλοὰ στένει, ἢ που <u>ἀδινῶν χλωρὰν</u> τέγγει <u>δακρύων ἄγναν</u>. ἅ δ' ἐρχομένα μοῖρα προφαίνει δολίαν καὶ μέγαν ἄταν.</p>	<p>στρ. β 845 850</p>
<p>ἔρρωγεν παγὰ δακρύων, κέχυται νόσος, ὧ πόποι, οἶον ἀναρσίων <ὑπ'> οὔπω <τοῦδε σῶμ'> ἀγακλειτὸν ἐπέμολεν πάθος οἰκτίσαι. ἰὼ κελαινὰ λόγχα <u>προμάχου δορός</u>, ἂ τότε θοὰν νύμφαν ἄγαγες ἀπ' αἰπεινᾶς τάνδ' Οἰχαλίας αἰχμᾶ· ἅ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερὰ τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ.</p>	<p>ἀντ. β 855 860</p>

Legenda:

-**voci in grassetto**: omerismi a livello lessicale.

-**voci in grassetto e sottolineate**: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-**voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

1. Gli oracoli sulla ‘fine’ delle sofferenze di Eracle

(vv. 822-3: **τοῦπος** / **θεοπρόπον** / **παλαιφάτου**)

Lo stasimo si apre con l’amaro riconoscimento da parte delle coreute che la profezia dell’oracolo che aveva vaticinato il termine delle fatiche per Eracle si è compiuta, e la fine dei *ponoi* indicava in realtà la morte dell’eroe (vv. 821-6):

ἴδ’ οἶον, ὃ παῖδες, προσέμειξεν ἄφαρ
τοῦπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν
τᾶς παλαιφάτου προνοίας,
ὃ τ’ ἔλακεν, ὅποτε τελεόμηνος ἐκφέρει
δωδέκατος ἄροτος, ἀναδοχὰν τελεῖν πόνων
τῷ Διὸς αὐτόπαιδι·

825

Sofocle definisce il responso oracolare attraverso l’elaborata espressione *τοῦπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν / τᾶς παλαιφάτου προνοίας*: “la parola oracolare dell’antica profezia”. La locuzione si caratterizza per l’impiego di lessico elevato e di ascendenza epica; sul piano formale, invece, si noterà l’allitterazione ribattuta dei *π* (che inizia già al verso precedente: *παῖδες, προσέμειξεν*), e l’assonanza degli *alfa* e degli *omicron*: l’efficace onomatopea sembra avere l’effetto di riprodurre la ‘voce’ dell’oracolo.

Il termine *θεοπρόπος* costituisce un lemma omerico. In Omero esso è attestato tre volte, con valore sostantivato, e designa l’indovino (*Il.* XII 228 e XIII 70, *Od.* I 416); il lemma rappresenta un sinonimo di *μάντις*, come rilevato anche dalla lessicografia antica, cfr. Hesych. θ 293 Latte: *θεοπρόποι· προφήται, μάντιες* e *Suda* θ 174 Adler, s.v. *θεοπρόπος· μάντις, ἢ θεοῦ προφήτης*.

Il termine è connesso con una famiglia di vocaboli che nei poemi omerici si riferiscono tutti al referente degli oracoli divini: i sinonimi *θεοπροπία* (5x *Il.*, 2x *Od.*) e *θεοπρόπιον* (2x *Il.*) ‘oracolo, profezia’; e il verbo *θεοπροπέω* ‘rivelare un responso, profetare’ (2x *Il.*, 1x *Od.*). Dopo Omero e fino ai tragici, si tratta di lemmi attestati raramente in poesia. Il verbo *θεοπροπέω* ricorre come *hapax* in Pind. *P.* IV 190, mentre *θεοπρόπος* si ritrova soltanto in Eschilo e in Sofocle, in entrambi i poeti come *hapax*.

Per quanto concerne Eschilo, il lemma occorre nel *Prometeo Incatenato* (v. 659), dove si riferisce ai messi inviati dal re Inaco a consultare gli oracoli di Pito e Dodona per chiedere un responso sulle visioni notturne di Io nelle quali la giovane viene invitata da una presenza misteriosa a congiungersi con Zeus. Tale significato di ‘messo, inviato a consultare un oracolo’ si ritrova anche in prosa in Erodoto (e.g. I 19, 8; VI 135, 7)⁶.

Nell’espressione *τοῦπος τὸ θεοπρόπον* del terzo stasimo delle *Trachinie*, Sofocle adotta invece il lemma con valore di attributo, non di sostantivo, riferendolo a *ἔπος*, la “parola oracolare”. L’epiteto si segnala per la sua rarità, e come si è visto, anche per la valenza fonosimbolica.

L’utilizzo del sostantivo *ἔπος* con il valore pregnante di ‘parola profetica’ risale anch’esso a un uso omerico⁷. Nell’*Odissea* si ritrova e.g. il verso formulare *αἶ γὰρ τοῦτο, ξεῖνε, ἔπος τετελεσμένον εἶη*, dove il lemma è sempre riferito a una profezia, attestato in tre luoghi all’interno di un tristico formulare: nel XV canto (vv. 536-8) il termine si riferisce alla predizione fatta a Telemaco dall’indovino Teoclimeno dopo

⁶ Cfr. Sideras 1971, p. 26.

⁷ Lo stesso uso connotato di *ἔπος* in senso oracolare si ha altrove in Sofocle cfr. e.g. *OT* 89, *OC* 629.

aver visto un presagio favorevole, in base alla quale la stirpe di Odisseo regnerà perpetuamente su Itaca; nel XVII canto (vv. 163-5) si tratta sempre di una profezia di Teoclimeno, questa volta rivolta a Penelope, sul fatto che Odisseo è già ad Itaca e medita vendetta nei confronti dei pretendenti; nel XIX canto (vv. 309-11), infine, è Odisseo a rivelare a Penelope sotto le mentite spoglie di Etone cretese che il suo sposo è ancora vivo e a predirne l'imminente ritorno.

Sempre nell'*Odissea*, nel XII canto, Odisseo, scampato con i compagni alle insidie di Scilla e Cariddi, in vista dell'isola di Helios si ricorda delle parole profetiche (ἔπος) di Tiresia e di Circe i quali lo avevano ammonito di evitare l'isola del dio durante la navigazione (vv. 266-9): καί μοι ἔπος ἔμπεσε θυμῷ / μάντιος ἄλαοῦ, Θηβαίου Τειρεσίαο, / Κίρκης τ' Αἰαίης, ἧ μοι μάλα πόλλ' ἐπέτελλε / νῆσον ἀλεύσασθαι τερνιμβρότου Ἡελίοιο.

Per quanto riguarda l'*Iliade*, si possono ricordare le parole furenti di Agamennone in apertura del poema, il quale insulta Calcante che non profetizza mai una "buona parola" (ἔσθλὸν... ἔπος), dopo che l'indovino ha rivelato il motivo dell'ira e della pestilenza scagliata da Apollo sull'esercito acheo (*Il.* I 106-8): μάντι κακῶν οὐ πώ ποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπας· / αἰεὶ τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι, / ἔσθλὸν δ' οὔτε τί πω εἶπας ἔπος οὔτ' ἐτέλεσσας.

La *iunctura* παλαιφάτου προνοίας, infine, contiene anch'essa un attributo raro e di ascendenza omerica: l'aggettivo composto παλαιφάτος. Il lemma significa 'pronunciato anticamente' ed è sempre riferito ad oracoli, detti proverbiali o maledizioni; presenta inoltre il valore esteso di 'leggendario, di antica fama, illustre'⁸.

Il significato primario dell'aggettivo è attestato a partire da Omero nel nesso παλαιφάτα θέσφαθ' "vaticini pronunciati anticamente", che ricorre due volte nell'*Odissea* nel verso formulare ὃ πόποι, ἧ μάλα δὴ με παλαιφάτα θέσφαθ' ἰκάνει: in *Od.* IX 507 indica la profezia fatta dall'indovino Telemo a Polifemo sul fatto che un eroe di nome Odisseo lo avrebbe privato della vista; in *Od.* XIII 172 designa il vaticinio di cui si rammenta Alcinoο, in base al quale Poseidone, irato col popolo dei Feaci per la loro solerzia nello scortare chiunque sul mare, avrebbe distrutto una delle loro navi.

L'aggettivo si ritrova con il medesimo valore di 'antico' anche in Eschilo (*Ag.* 750: proverbio) e in Pindaro (*O.* II 40: oracolo delfico). In Sofocle, oltre che nell'espressione παλαιφάτου προνοίας del terzo stasimo delle *Trachinie*, il lemma ricorre altre due volte nell'*Edipo a Colono*⁹. In questa tragedia il poeta utilizza l'aggettivo una volta con il suo valore tradizionale, riferendolo agli antichi oracoli di Apollo che avevano vaticinato il termine delle sofferenze per Edipo allorché questi fosse giunto presso il bosco sacro del demo di Colono (vv. 453-4: μαντεῖ' ἀκούων, συννοῶν τε θέσφατα / παλαιφάθ' ἄμοι Φοῖβος ἦνυσέν ποτε); nel secondo caso, invece, con valore più espressivo, l'attributo ricorre come epiteto di Dike, dea "antica, veneranda", che siede affianco a Zeus a garanzia delle vetuste leggi divine (vv. 1381-2: ἡ παλαιφάτος / Δίκη ζύνεδρος Ζηνὸς ἀρχαίοις νόμοις).

In conclusione di questa breve carrellata, si può notare come l'intera espressione sofoclea τοῦπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν / τᾶς παλαιφάτου προνοίας riferita all'oracolo di Eracle sia costruita con materiale poetico di ascendenza omerica, che

⁸ Tale significato è attestato già a partire da Omero riferito alla quercia di Dodona nell'espressione proverbiale οὐ γὰρ ἀπὸ δρυὸς ἔσσι παλαιφάτου οὐδ' ἀπὸ πέτρης (*Od.* XIX 163). In seguito l'aggettivo occorre con il significato di 'leggendario, di antica fama, illustre' anche in Eschilo (*e.g. Supp.* 532) e in Pindaro (*e.g. N.* II 16, VI 31).

⁹ L'aggettivo, come si è visto, è inoltre probabile integrazione congetturale di Hermann nel secondo stasimo dell'*Edipo Re* ai vv. 906-7 <παλαιφάτα> / θέσφατ', con ripristino della *iunctura* formulare omerica, cfr. p. 258ss.

viene in parte rielaborato dal poeta. In particolare il nesso formulare *παλαίφατα θέσφαθ'* è ripreso con una sostituzione sinonimica nella *iunctura παλαιφάτου προνοίας*, mentre il termine *θεοπρόπος* che presenta nei poemi il valore di sostantivo 'indovino', è impiegato come attributo dell'ἔπος oracolare.

La locuzione occupa due interi *cola*, è collocata all'inizio del canto, ed è formata da quattro termini che si riferiscono tutti al referente degli oracoli¹⁰, tre dei quali presentano un forte colorito omerizzante. L'enfasi e la ridondanza dell'espressione contribuisce a evidenziare uno dei temi principali del dramma: le profezie oracolari riguardanti Eracle, ora tragicamente inveratesi¹¹. Il canto si apre dunque con un richiamo alla sfera divina, così come si chiuderà nel segno di Afrodite.

La profezia cui le coreute fanno riferimento è quella di Zeus, che Eracle ha appreso dalla sacra quercia di Dodona, come racconta Deianira all'inizio del dramma (vv. 169-72).

Dietro l'oracolo così enfaticamente descritto dal coro vi è dunque lo stesso Zeus, e non a caso l'eroe è designato nella stanza come "il vero figlio di Zeus" per il quale è giunta la liberazione dalle fatiche (vv. 824-6):

ὁ τ' ἔλακεν, ὅποτε τελεόμηνος ἐκφέροι
 δωδέκατος ἄροτος, ἀναδοχὰν τελεῖν πόνων
 τῷ Διὸς αὐτόπαιδι·

825

L'espressione *Διὸς αὐτόπαιδι* (*αὐτόπαις* è *primum dictum* sofocleo) sottolinea ironicamente la relazione di Eracle con il Cronide, così come ironica è l'insistenza sul concetto di 'compimento' dei *ponoi* nei termini *τελεόμηνος* e *τελεῖν*: il vero *telos* che l'eroe ha raggiunto, infatti, è quello della propria vita¹².

Nel riconoscimento tardivo dell'autentico significato degli oracoli si esprime inoltre il motivo della fallibilità della conoscenza umana rispetto ai disegni divini: solo ora, dopo il racconto di Illo sull'effetto esiziale della tunica di Nesso, il coro – come accadrà per lo stesso protagonista nell'esodo (vv. 1166-72) – comprende che la 'liberazione' dalle pene predetta dall'oracolo coincide fatalmente con la morte di Eracle.

La dimensione del divino si manifesta nelle antiche profezie oracolari, e l'elaborata espressione con cui il coro le designa contribuisce a metterne in luce l'autorità. In questa prospettiva si inseriscono anche le riprese nobilitanti di lessemi epico-omerici. La comprensione della verità è sanzionata infine anche dall'avverbio omerico ἄφαρ "improvvisamente" (v. 821), che indica la fulminea presa di coscienza ora che gli eventi si sono rivelati nel loro autentico significato: l'avverbio sottolinea ulteriormente la precarietà della conoscenza degli uomini, che si dà improvvisa e quando non è più possibile rimediare ma soltanto prendere atto di quanto è accaduto.

Rispetto al nesso formulare omerico *παλαίφατα θέσφαθ'*, che rappresenta il modello della *iunctura παλαιφάτου προνοίας* dello stasimo, R. Garner propone di

¹⁰ A ciò va aggiunto nel verso successivo (v. 824: ὁ τ' ἔλακεν) l'uso del verbo *λάσκω* che è voce specifica per indicare una predizione oracolare in tragedia, cfr. e.g. Aesch. Ag. 1426, Soph. Ant. 1094, Eur. IT 976.

¹¹ In generale sugli oracoli nella tragedia vd. Segal 2000, e cfr. anche Davies 1991, pp. 268-9 e Levett 2004, pp. 106-8.

¹² Nel primo riferimento agli oracoli nel dramma, all'interno del discorso di Deianira nel prologo, il *telein* indica la 'fine' della vita per l'eroe (v. 79): ὡς ἡ τελευτήν τοῦ βίου μέλλει τελεῖν. Il verbo ritorna infine anche nel momento in cui lo stesso Eracle ha compreso il vero significato dell'oracolo, e l'equazione tra il termine delle fatiche e la morte appare chiara al protagonista (vv. 1271-2): λύσιν τελεῖσθαι· κἀδόκουν πράξειν καλῶς· / τὸ δ' ἦν ἄρ' οὐδὲν ἄλλο πλὴν θανεῖν ἐμέ.

cogliere una relazione intertestuale più specifica con il passo dell'*Odissea* in cui il sintagma è riferito alla profezia dell'indovino Telemo a Polifemo in merito all'accecamento di Odisseo¹³.

L'ipotesi si collega a un più ampio parallelo tra Eracle e il Ciclope che emerge soprattutto nel racconto di Illo dell'uccisione di Lica da parte dell'eroe nell'episodio precedente (vv. 779-82):

μάρψας ποδός νιν, ἄρθρον ἧ λυγίζεται,
ρίπτει πρὸς ἀμφίκλυστον ἐκ πόντου πέτραν· 780
κόμης δὲ λευκὸν μυελὸν ἐκραίνει, μέσου
κρατὸς διασπαρέντος αἵματός θ' ὁμοῦ.

Mentre compie il sacrificio presso l'altare di Zeus al capo Ceneo con indosso la tunica, Eracle è colto da un primo spasimo e dalle convulsioni. Afferra quindi Lica, il latore del dono esiziale, alla caviglia (μάρψας) e lo scaraventa contro una roccia. Il cranio dell'araldo si fracassa nell'impatto e ne cola fuori il cervello (λευκὸν μυελὸν ἐκραίνει). La scena è particolarmente raccapricciante e suscita un grido di orrore nella folla che assiste al rito.

Il gesto di Eracle è molto simile alla modalità con cui Polifemo uccide i compagni di Odisseo nell'*Odissea*, con il ricorrere di precisi richiami lessicali: il Ciclope afferra due uomini (*Od.* IX 289: σὺν δὲ δύω μάρψας) e li sfracella contro il terreno; dalle teste cola per terra il cervello (*Od.* IX 290: ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέε,) e il mostro si ciba interamente dei corpi, comprese le ossa con il midollo (*Od.* IX 293: ὀστέα μυελόεντα).

Il parallelo tra Polifemo e Eracle sottolinea lo status ambiguo dell'eroe: liberatore dai mostri, ma sottomesso ai loro stessi impulsi ferini e violenti. La natura incontrollata di Eracle emerge in particolare nella brama erotica per Iole, nei confronti della quale egli agisce come l'Acheloo con Deianira; e per ottenere la figlia di Eurito l'eroe non si fa scrupoli di distruggere un'intera città¹⁴.

L'episodio del Ciclope si conclude con Odisseo che rivela il suo vero nome e con l'improvviso ricordo di Polifemo della profezia fatta dall'indovino Telemo sul fatto che sarebbe stato accecato "per mano di Odisseo" (*Od.* IX 507-12):

ὦ πόποι, ἧ μάλα δὴ με παλαίφατα θέσφαθ' ἰκάνει.
ἔσκε τις ἐνθάδε μάντις ἀνὴρ ἠϋς τε μέγας τε,
Τήλεμος Εὐρυμίδης, ὃς μαντοσύνη ἐκέκαστο 510
καὶ μαντεύομενος κατεγήρα Κυκλώπεσσιν·
ὃς μοι ἔφη τάδε πάντα τελευτήσεσθαι ὀπίσσω,
χειρῶν ἐξ Ὀδυσῆος ἀμαρτήσεσθαι ὀπωπῆς.

L' "antico oracolo" affiora nella memoria del Ciclope in maniera fulminea: ὦ πόποι, ἧ μάλα δὴ με παλαίφατα θέσφαθ' ἰκάνει. La sequenza è simile alla subitanea comprensione delle coreute del significato dei responsi nello stasimo. Inoltre, ricorda anche l'improvvisa illuminazione da parte di Eracle stesso nell'esodo in merito alla

¹³ Garner 1990, pp. 107-8.

¹⁴ Cfr. Garner 1990, p. 107: «one of the ironies of Sophocles' play is that Heracles, who has labored to rid the world of the monstrous and bestial, is undone by his own animal side, his uncontrolled violence and sexual passion», e vd. anche Segal 1981, p. 72: «the inversion of civilization and savagery here works at still another level: Heracles' act recalls the Cyclops of the *Odyssey*, a paradigm of subhuman savagery».

profezia di Zeus sul fatto che sarebbe stato ucciso da un ‘morto’, non appena Illo rivela al padre lo stratagemma di Nesso (vv. 1159-63).

Secondo Garner dunque, nei tre episodi di Lica, del terzo stasimo e della folgorazione di Eracle nell’esodo, agirebbe il parallelo con Polifemo. Per quanto concerne il corale, oltre al recupero della tessera παλαίφατα θέσφαθ’ rielaborata nel nesso παλαιφάτου προνοία, si possono forse individuare ulteriori richiami lessicali con l’ultimo brano odissiaco citato. Il verbo τελευτήσεσθαι (*Od.* IX 511), che indica il compiersi della profezia, rinvia ai termini τελεόμηνος e τελεῖν della strofe. Più significativo è poi il ricorrere dell’interiezione tipicamente omerica ὦ πόποι proprio nel verso riferito agli oracoli ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ με παλαίφατα θέσφαθ’ ἰκάνει (*Od.* IX 507): come si vedrà nel seguito della trattazione, infatti, l’esclamazione è attestata anche nella seconda antistrofe dello stasimo (v. 852: ὦ πόποι), in una delle sue rare occorrenze in tragedia, e indica il dolore e la commiserazione del coro rispetto alle sofferenze di Eracle. Sembra dunque possibile che Sofocle avesse in mente il verso formulare odissiaco, tanto più che esso è attestato solo due volte nel poema.

Se su un piano generale il raffronto tra l’eroe e il Ciclope è rilevante nell’evidenziare i lati ‘bestiali’ del carattere di Eracle, più difficile appare riconoscere un richiamo specifico ai temi dello stasimo. Andrà però rilevato come la dimensione dei mostri emerga con forza nella prima antistrofe nella descrizione degli assalti metaforici del Centauro e dell’Idra contro le membra martoriate di Eracle; inoltre la parte più ‘selvaggia’ della natura dell’eroe è implicata nella conquista di Iole, il cui ruolo nel precipitare della catastrofe rappresenta un motivo dominante nel canto (vv. 842-3, 857): in questo senso la figura di Polifemo potrebbe aver giocato un ruolo.

Rispetto all’enfatica espressione dello stasimo τοῦπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν / τᾶς παλαιφάτου προνοίας, si può però forse rintracciare anche una differente risonanza di echi parimenti odissiaci, che investono il tema degli oracoli e delle profezie in relazione ad Odisseo. Si è visto come sia il verbo θεοπροπέω che il sostantivo θεοπροπία costituiscano due voci omeriche. Nel II canto dell’*Odissea* l’indovino Aliterse predice il ritorno e la vendetta di Odisseo contro i Proci durante un’assemblea degli Itacesi (*Od.* II 157-76). Entrambe le voci θεοπροπέω (*Od.* II 184) e θεοπροπία (*Od.* II 201) occorrono significativamente nell’episodio in riferimento ad Aliterse e al suo vaticinio.

Rispetto all’uso di ἔπος con valore di ‘parola profetica’, si è invece individuato un precedente nel verso formulare αἶ γὰρ τοῦτο, ξεῖνε, ἔπος τετελεσμένον εἶη, attestato tre volte nell’*Odissea*. E nei tre passi in cui il verso occorre si tratta sempre di una profezia di natura positiva in merito al rientro di Odisseo a Itaca, alla vendetta contro i pretendenti e al ripristino del potere dell’eroe e dei suoi discendenti sull’isola: *Od.* XV 536, predizione fatta a Telemaco dall’indovino Teoclimeno, in base alla quale la stirpe di Odisseo regnerà perpetuamente su Itaca; *Od.* XVII 163, profezia di Teoclimeno a Penelope, sul fatto che Odisseo è già ad Itaca e medita vendetta nei confronti dei pretendenti; *Od.* XIX 309 Odisseo sotto mentite spoglie predice a Penelope che il suo sposo è ancora vivo e farà imminente ritorno.

Nell’espressione del corale τοῦπος τὸ θεοπρόπον sono dunque ricongiunti due termini che nell’*Odissea* presentano una connotazione ben augurante, e preludono in più occasioni al compimento positivo degli eventi per Odisseo. Il parallelo tra Eracle e Odisseo, iniziato nella parodo con l’immagine dell’eroe disperso per mare, e proseguito nel secondo stasimo attraverso il motivo dell’attracco favorevole in porto, troverebbe qui una sua prima conclusione, facendo emergere l’antitesi tra i due *nostoi*. Le coreute, infatti, sono ora consapevoli che Eracle è in arrivo a Trachis, ma afflitto da terribili tormenti, e che la possibilità del felice ricongiungimento coniugale sperato,

dopo gli effetti esiziali del dono della tunica di Deianira, è tramontata per sempre. Il riconoscimento della sventura dell'eroe, che coincide con la morte, è reso manifesto per le giovani trachinie proprio dall'avverarsi delle predizioni oracolari su Eracle, finalmente comprensibili nel loro vero e funesto significato. Il fatto che Sofocle per designare queste profezie impieghi una serie di lessemi che nell'*Odissea* indicavano l'esito opposto della parabola di Odisseo non sembra casuale. E si dovrà rilevare come nel verso formulare αἰ γὰρ τοῦτο, ξεῖνε, ἔπος τετελεσμένον εἶη quello che nel poema attraverso l'espressione τετελεσμένον εἶη rappresenta l'augurio che la parola profetica 'si compia', simbolo del felice rientro di Odisseo, si contrappone alle voci τελεόμηνος e τελεῖν dello stasimo, che esprimono invece il 'compiersi' dell'oracolo di Dodona, identificato però antitetivamente proprio con il 'termine' della vita di Eracle.

2. La 'nuvola mortifera' di Nesso (v. 831: φονία νεφέλα)

L'agonia di Eracle è descritta con tratti impressionistici e potenti nella prima antistrofe del coro, composta da un unico ampio periodo sintattico¹⁵. Le giovani coreute si domandano come l'eroe potrà sopravvivere a un altro giorno, ora che la tunica di Nesso impregnata del veleno gli sta corrodendo le membra. La descrizione dei tormenti di Eracle è estremamente vivida e metaforica nello stesso tempo, e l'eroe è rappresentato quasi in una lotta impotente contro il Centauro e l'Idra, che sembrano riprendere corpo e vita nella veste che egli indossa: il passato ritorna ed Eracle viene sopraffatto dagli stessi mostri sui quali aveva trionfato in precedenza¹⁶.

Si susseguono una serie di immagini potenti e orrifiche che si richiamano a vicenda in una struttura in parte anulare¹⁷: all'inizio appare Nesso con la nube di sangue e l'insidia mortale che si è impregnata ai fianchi di Eracle; il veleno dell'Idra e il suo spettro di essere mostruoso si stagliano nella sezione centrale (v. 833: προστακέντος ἰοῦ, v. 834: αἰόλος δράκων, vv. 836-7: ὕδρας... φάσματι); nel finale ricompare il Centauro, accompagnato da pungoli infuocati e subdoli (vv. 839-40: δολόμυθα / κέντρ' ἐπιζέσαντα).

Il primo quadro su cui si apre la stanza è quello della nuvola di sangue (vv. 831-3):

εἰ γὰρ σφε Κενταύρου φονία νεφέλα
 χρίει δολοποιὸς ἀνάγκα
 πλευρά.

La sintassi del periodo consente di riferire il genitivo Κενταύρου sia a δολοποιὸς ἀνάγκα "l'ingannevole insidia del Centauro, con una nube di sangue...".

¹⁵ Sui vari problemi testuali che coinvolgono i versi dell'antistrofe si vedano i commenti e l'analisi di Burton 1980, pp. 67-70.

¹⁶ Cfr. Segal 1981, p. 87: «the equine beast-man, with the help of snake and Hydra, uses human speech to deceive (*doliomytha*, 839; cf. *dolopoios*, 832). The erstwhile conqueror, Heracles, metaphorically becomes a horse, controlled by the seething goad or spur of the poison itself (840)», e Segal 2000, p. 167: «the Centaur is also the "ghost" of the Hydra in the sense that he is both the victim of the Hydra and also its current incarnation, a kind of *alastor* who returns, like a ghost, to take revenge from the dead against his killer».

¹⁷ Cfr. Esposito 1997, pp. 27-30 – cui si rinvia per un esame dettagliato della stanza – il quale individua un «concentric patterning» da cui emerge «how tightly ensnared Heracles is by the treachery of the beasts whom, ironically, he killed long ago» (p. 28), cfr. anche Burton 1980, p. 67.

sia a φονία νεφέλα “l’ingannevole insidia, con la nube di sangue del Centauro...”¹⁸. Nell’espressione χρίει... πλευρά, invece, il valore del verbo χρίω è duplicemente ambiguo tra quello di ‘impregnare’ e ‘pungolare’ i fianchi, e rinvia al gesto di Deianira che intinge la veste con il filtro avvelenato (vv. 674-5: πέπλον ἀρτίως / ἔχριον, v. 689: ἔχρισσα μὲν κατ’ οἶκον ἐν δόμοις κρυφῆ)¹⁹.

Il significato di νεφέλα è parimenti ambiguo: è possibile, infatti, interpretare il termine anche con il valore di ‘rete’, più raro ma non meno saldamente attestato²⁰, e considerare quindi l’espressione come una metafora riferita alla veste intrisa del sangue di Nesso che ha intrappolato Eracle come in una rete di agonia²¹. In questo caso la seconda interpretazione sintattica è quella più opportuna, e la rete troverebbe un parallelo nella metafora con cui Eracle stesso definisce nell’esodo la tunica una “rete tessuta dalle Erinni” (vv. 1051-2: Ἐρινύων / ὑφαντὸν ἀμφίβληστρον)²².

Se si dà invece al termine il valore consueto di ‘nube’, si impongono alcuni richiami poetici significativi. L’espressione più vicina dal punto di vista lessicale a quella sofoclea si ritrova in Pindaro, in un passo della IX *Nemea*: il poeta, rievocando il valore guerriero di Ettore, rammenta come siano pochi fra gli uomini coloro ai quali è stata concessa in sorte la capacità di respingere di fronte alle schiere nemiche “la nube di morte imminente” (vv. 37-8): φόνου / παρποδίου νεφέλαν.

La metafora della nube cui si rifà Pindaro²³, tuttavia, è ben più antica e risale, come noto, già ai poemi omerici. In Omero essa è utilizzata sia come immagine metaforica della morte, sia per indicare un momento di profonda disperazione e di scoramento che si abbatte su un eroe e lo avvolge in una ‘nube di dolore’.

La metafora si riferisce alla morte e.g. nell’emistichio formulare θανάτου δὲ μέλαν νέφος ἀμφεκάλυψεν, riferito alla morte dell’eroe Erimante per mano di Idomeneo (*Il.* XVI 350); e alla morte che Menelao afferma sarebbe stata l’unica cosa a separarlo da Odisseo, se quest’ultimo avesse fatto ritorno con lui in patria (*Od.* IV 180). Un’espressione simile è impiegata per descrivere la morte di Polidoro per mano di Achille in *Il.* XX 417-8 νεφέλη δὲ μιν ἀμφεκάλυψε / κυανέη.

¹⁸ Si traduce l’aggettivo φόνιος “di sangue”, data la forte espressività delle immagini e con un riferimento concreto al corpo martoriato di Eracle, ma il lemma oscilla tra i significati ‘mortale, omicida, macchiato di sangue’, a seconda dei contesti e del referente, cfr. LSJ⁹, s.v. φόνιος.

¹⁹ Cfr. Easterling *ad loc.*: «here ‘sting’ is the more relevant sense, but Deianeira anointed the robe with the poison that does the stinging (675, 689)». Il termine πλευρά è anch’esso pregnante nel dramma, e sembra unire tutti i personaggi nel segno della morte. Il lemma viene riferito ancora a Eracle più volte (vv. 768, 1053, 1083) e indica una delle parti del corpo dell’eroe dove il veleno fa più effetto. Al v. 681 designa invece il fianco di Nesso colpito dalla freccia di Eracle: l’eroe soffre dunque nel medesimo punto in cui aveva ferito a morte il mostro. Infine, è riferito a Deianira (v. 926), la quale suicidandosi si trafigge ai fianchi: ed è accanto ad essi che si distende disperato Illo abbracciando il corpo esanime della madre (v. 939).

²⁰ Cfr. e.g. Aristoph. *Av.* 194, 528, Call. *Aet.* fr. 75, 37 Pf. (= fr. 174, 37 Massimilla), Satrius *AP* VI, 11, 2.

²¹ Il significato di ‘rete’ (la cui proposta risale a Wakefield) è sostenuto in particolare da Kamerbeek *ad loc.* e da Stinton 1990, p. 111; cfr. anche la traduzione di P. Mazon: «dans le filet de mort où le Centaure l’a pris».

²² In questo passo l’uso del termine tecnico ἀμφίβληστρον cela probabilmente un’allusione all’*Agamennone* di Eschilo, dove il manto fastoso che Clitennestra fa indossare ad Agamennone prima di colpirlo a morte è designato metaforicamente come una rete attraverso il medesimo sostantivo, collocato nella stessa sede metrica (v. 1382); il termine è ripreso anche nelle *Coefore* (v. 492), sempre riferito alla rete che ‘intrappola’ l’eroe, cfr. Winnington-Ingram 1980, p. 212-3, Garner 1990, pp. 108-9, e vd. anche Easterling e Rodighiero *ad loc.* Paduano 1982, I, p. 409, n. 64, vede però soprattutto un contrasto rispetto alla «costruzione lucida dell’inganno» da parte di Clitennestra e l’interpretazione erronea di Eracle delle intenzioni di Deianira.

²³ Nella lirica la medesima immagine metaforica occorre e.g. anche in Bacch. *Ep.* XIII 63-4 M.

Come ‘nube di dolore’ la metafora si ritrova invece *e.g.* nell’emistichio formulare ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα, attestato tre volte nei poemi: si tratta dell’angoscia che coglie Ettore dopo il rimprovero di Apollo per essersi ritirato di fronte a Menelao (*Il.* XVII 591), dello scoramento che prova Laerte ad ascoltare le parole di Odisseo il quale, ancora sotto mentite spoglie, gli racconta come egli conoscesse suo figlio ma siano ormai cinque anni che non ne ha più notizie (*Od.* XXIV 315), e della disperazione che investe Achille all’annuncio di Antiloco della morte di Patroclo (*Il.* XVIII 22).

Nell’espressione φονία νεφέλα del terzo stasimo delle *Trachinie* l’immagine della nube, sia che si riferisca genericamente allo strazio del corpo di Eracle, sia che indichi invece concretamente la veste di Nesso, in virtù della metafora di ascendenza omerica evoca quindi sinistramente anche la stessa morte dell’eroe. L’espressione si configura come polisemica, in armonia con la densità del dettato che caratterizza l’intera prima antistrofe²⁴.

3. Il ‘lamento’ di Deianira (vv. 847-8: ἄδινῶν... δακρύων / χλωρὰν... ἄχνην)

Nella seconda strofe del corale è descritta la terribile afflizione in cui Deianira è precipitata dopo essersi resa conto che le sue stesse azioni – l’invio della tunica avvelenata – hanno causato lo strazio lancinante che ora si è impossessato del corpo di Eracle (vv. 846-8):

ἧ που ὀλοὰ στένει,
ἧ που ἀδινῶν χλωρὰν
τέγγει δακρύων ἄχνην.

Nel finale del secondo episodio, prima che lo stasimo inizi, l’eroina esce di scena attonita e avvolta nel silenzio al termine delle accuse di Illo di aver ucciso il padre attraverso il dono proditorio della veste mortifera. Secondo il coro, che è consapevole dell’innocenza di Deianira, alla regina sono rimaste ora soltanto le lacrime: ella “piange persa, disperatamente” (ὀλοὰ στένει)²⁵. Il pianto di Deianira è descritto attraverso un’immagine poetica elaborata incorniciata da un chiasmo: le sue lacrime, che scorrono in un pianto diretto rappresentato attraverso il genitivo ἀδινῶν... δακρύων, sono paragonate metaforicamente alle gocce fresche della rugiada nell’espressione χλωρὰν / τέγγει... ἄχνην.

Tutti i termini impiegati da Sofocle in questo quadro descrittivo, con l’esclusione del verbo τέγγω, sono vocaboli poetici di ascendenza omerica.

Il raro lemma ἄχνη indica in Omero prevalentemente la spuma del mare (*Il.* IV 426, XI 307, XV 626; *Od.* V 403, XII 238), e designa anche la pula del grano (*Il.* V 499, 501). Il termine non si ritrova altrove nell’*epos* arcaico, e successivamente è

²⁴ Cfr. Burton 1980, pp. 68-9, il quale ritiene indissolubili i due valori di ‘rete’ e ‘nuvola’: «it is the shirt of Nessus in which Heracles is ensnared, and it envelops him in a cloud of death. The image is thus double, both net and cloud being ideas essential to its comprehension». La medesima metafora omerica della ‘nuvola di morte’ compare anche nel secondo stasimo dell’*Aiace*, su cui vd. p. 142ss.

²⁵ Il valore di ὀλοὰ è ambiguo: si può considerare sia nominativo singolare femminile riferito a Deianira ed avere pertanto il significato di ‘persa, distrutta, disperata’, sia accusativo plurale neutro con valore avverbiale (“piange disperatamente”), ma, come rileva Longo *ad loc.*, «l’ambiguità non è risolvibile».

attestato molto raramente. Il sostantivo non è testimoniato nella lirica²⁶, mentre nei tragici ricorre in tre luoghi sofoclei e, come *hapax*, in Euripide e in Eschilo. Nei tre poeti ἄχνη presenta valori metaforici nuovi rispetto ai significati accreditati nei poemi.

Il lemma doveva comparire in Eschilo come metafora del fumo nell'espressione "spuma del fuoco", come si evince dal frustulo *TrGF* III F 336 ἄχνη (πυρός) *i.e.* καπνός (= Hesych. α 8894 Latte).

Nell'*Oreste* di Euripide, invece, il sostantivo indica il vino, definito "spuma vinosa" (v. 115: οἴνωπόν τ' ἄχνην), che Elena dà ordine ad Ermione di disperdere come libagione per Clitennestra, insieme a una ciocca dei propri capelli e a del latte mielato.

In Sofocle, se si esclude il frammento ἄχνην Λυδῆς κερκίδος (*TrGF* IV F 45, 1), dove il lemma probabilmente designa metaforicamente la delicatezza e la raffinatezza dei tessuti lidii²⁷, ἄχνη sembra presentare invece il valore di 'rugiada'. Oltre al passo del terzo stasimo delle *Trachinie*, il sostantivo si ritrova nell'*Edipo a Colono*, nel primo stasimo che celebra il paesaggio incantevole del demo di Colono: i fiori del narciso e del croco, con cui vengono intrecciate le corone per Demetra e Core, fioriscono perpetuamente sotto la "rugiada celeste" (vv. 681-2: οὐρανίας ὑπ' ἄ-/χνας).

Entrambi i valori, sia quello euripideo di 'spuma' riferito al vino che quello sofocleo di 'rugiada', sembrano derivati dal significato omerico dell'aggettivo in riferimento alla schiuma del mare. L'interpretazione di 'rugiada' nell'*Edipo a Colono* è quella già antica proposta dagli scolii, che glossano il termine ἄχνας: τῆς δρόσου²⁸.

Rispetto all'immagine ἀδινῶν χλωρῶν / τέγγει δακρῦων ἄχναν delle *Trachinie*, invece, proprio le interpretazioni degli *scholia vetera* risultano interessanti e meritano di essere citate per esteso: *schol. ad Trach.* 846a (p. 197 Xenis) ἧ που ὀλοᾶ στένει: ὄντως δὴ ἡ ἀθλία καταστάζει καὶ καταβρέχει πολλῶν δακρῦων ἀφρόν· ἐμφαντικὸν <δὲ> τὸ ἄχνα διὰ τὸ πλῆθος, *schol. ad Trach.* 847b, 848a (p. 197 Xenis) χλωρῶν οὖν ἄχναν τὸν νεαρὸν ἀφρόν. δακρῦων ἄχναν περιφραστικῶς τὰ δάκρυα, *schol. ad Trach.* 848b (p. 198 Xenis) ἄχναν τὸν ἀφρόν.

Gli scolii non interpretano il termine come 'rugiada', ma propongono di scorgervi una metafora recuperando il significato di 'spuma marina' che ἄχνη presenta in Omero: le lacrime versate da Deianira sono come la schiuma del mare (ἄχναν τὸν ἀφρόν) e il poeta avrebbe qui adottato il termine ἄχνη con valore enfatico per rendere l'idea del pianto copioso dell'eroina (ἐμφαντικὸν <δὲ> τὸ ἄχνα διὰ τὸ πλῆθος). Sembrerebbe insomma che il coro, nella suggestiva interpretazione fornita dagli scolii, stia paragonando le lacrime abbondanti di Deianira non alla rugiada ma ai flutti spumeggianti del mare.

L'uso del lemma nella descrizione sofoclea del pianto dell'eroina si segnala in ogni caso per la sua rarità; più frequente, invece, è l'attributo χλωρός che accompagna il sostantivo. L'aggettivo presenta uno spettro semantico ampio sin da Omero, dove esso è utilizzato come epiteto principalmente coloristico: dal significato di 'verde', cui si sovrappone però anche quello di 'fresco, giovane, recente', in riferimento a delle

²⁶ Page introduceva il lemma per congettura nel celebre frammento di Simonide del lamento di Danae, dove è menzionata la spuma delle onde che sovrastano pericolosamente il capo di Perseo, sebbene il bambino, nella sua inconsapevolezza, non possa avvedersene (*PMG* fr. 543, 13-5 = fr. 271, 12-3 Poltera): ἄχναν δ' ὑπερθε τεῶν κομῶν / βαθεῖαν παρίοντος / κύματος οὐκ ἀλέγεις. Al v. 13 l'editore emendava le lezioni tradite corrotte αὐλέαν, αὐλαίαν con ἄχναν; Poltera accoglie invece a testo il sinonimo ἄλμαν, correzione che si deve a Bergk.

²⁷ Cfr. Pearson 1917, I, p. 32.

²⁸ *Schol. ad OC* 681 (p. 37, 11 de Marco).

frasche e ad un tronco d'albero²⁹, a quello di 'biondo, giallo' riferito al miele (e.g. nel nesso μέλι χλωρόν in *Il.* XI 631, *Od.* X 234), per presentare infine il valore più frequente di 'livido, pallido, verde', soprattutto in riferimento alla paura (e.g. nel nesso formulare χλωρόν δέος: 3x *Il.*, 6x *Od.*).

L'aggettivo è piuttosto comune in seguito in poesia e, oltre ai valori coloristici, sviluppa in particolare il significato di 'fresco, recente, giovane, florido': e.g. in Pindaro, dove viene attribuito alla rugiada (*N.* VIII 40: χλωραῖς ἐέρσαις); e in Euripide, riferito al sangue della giovane Polissena (*Ec.* 126: αἵματι χλωρῶι) e alle lacrime (e.g. *Med.* 906: χλωρόν... δάκρυ, *Hel.* 1189: χλωροῖς τε τέγγεις δάκρυσι). In questa scia si iscrive anche l'espressione χλωρὰν... ἄχραν del terzo stasimo delle *Trachinie*, dove l'aggettivo è attribuito della rugiada, come in Pindaro, e designa metaforicamente le lacrime, come in Euripide³⁰.

Se entrambi i termini che compongono la *iunctura* sono di ascendenza omerica e di registro alto, più pregnante rispetto ai modelli epico-omerici risulta nella locuzione il genitivo ἄδινῶν... δακρύων, in virtù dell'aggettivo ἄδινός. Il lemma è infatti associato in Omero con il lamento e con il pianto, di cui esprime il ripetersi persistente e continuo³¹. Il caso più frequente è rappresentato dall'emistichio formulare ἄδινού ἐξήρχε γόοιο (4x *Il.*), riferito al compianto funebre intonato a intervalli ripetuti, cui danno inizio Achille per Patroclo (*Il.* XVIII 316, XXIII 17) ed Ecuba per Ettore (*Il.* XXII 430, XXIV 747).

Con valore avverbiale, l'aggettivo è poi attestato in una serie di locuzioni, alcune formulari, che definiscono il pianto e i gemiti: ἄδινὸν γοώωσα (*Od.* IV 721: Penelope piange alla notizia che Telemaco è partito alla ricerca di Odisseo, immaginando il figlio in pericolo di morte), κλαῖ' ἄδινά (*Il.* XXIV 510: Priamo al ricordo di Ettore piange di fronte ad Achille), ἄδινὸν στοναχῆσαι (*Il.* XVIII 124: Achille furente per la morte di Patroclo si augura di far gemere presto le donne troiane a causa dei lutti che provocherà rientrando in battaglia) ἄδινὰ στενάχοντα (*Il.* XXIV 123: Teti visita Achille che piange per Patroclo; *Od.* VII 274: Odisseo alla vista di Scheria dalla zattera piange perché i venti lo trattengono in mare) e ἄδινὰ στεναχίζων (*Il.* XXIII 225: Achille lamenta Patroclo, *Od.* XXIV 317: Laerte geme alla falsa notizia che Odisseo è ancora disperso).

Come si può notare si tratta nella maggioranza dei casi di episodi in cui si lamenta la morte di qualcuno: l'aggettivo presenta dunque in Omero una connotazione intrinsecamente connessa con la dimensione del lutto.

L'attributo ἄδινός è alquanto raro nella poesia successiva fino al V secolo. Esso è attestato nell'*Inno omerico a Demetra* riferito alla voce di Persefone, dove indica il ripetersi dell'appello della giovane rapita (*H. Hom. Dem.* 2, 67: ἄδινῆν ὄπ'); in un frammento di Ibico, come attributo dei "dardi fitti" (*PMGF* S167, 8: ἄδινούϊς βελέεσσ[ι]); in Pindaro, dove occorre in riferimento al "morso persistente" delle

²⁹ Si tratta delle frasche con cui il porcaro Eumeo prepara il giaciglio per Ulisse (*Od.* XVI 47) e del tronco con cui Odisseo acceca Polifemo (*Od.* IX 320, 379).

³⁰ L'aggettivo χλωρός, caro a Sofocle, è attestato, oltre che nell'espressione χλωρὰν... ἄχραν, altre sei volte nel poeta: sempre nelle *Trachinie*, come attributo del sangue di Eracle consumato dal veleno (v. 1055: χλωρόν αἶμα); nell'*Aiace*, epiteto della sabbia (v. 1064: χλωρὰν ψάμαθον); nell'*Antigone* delle valli (v. 1132 χλωρά τ' ἄκτά); nell'*Edipo a Colono* e in un frammento, attribuito dei poggi e di un colle (*OC* 673: χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις, *TrGF* IV F 314, 221: χλοερὸν ὑλώδη πάγον); infine, è riferito alla vite (*TrGF* IV F 255, 4: χλωρόν οἰνάνθηϊ δέμας).

³¹ Cfr. Russo – Heubeck 2007, p. 251 e Hoekstra 2007, pp. 294-5. L'aggettivo sembra etimologicamente connesso con la radice che si ritrova nell'avverbio ἄδην 'a sazietà, abbondantemente' (cfr. *DELG*, s.v. ἄδην), ma l'etimo è incerto così come l'aspirazione iniziale (nei passi citati si è seguita la grafia adottata dagli editori del singolo autore).

ingiurie (*P.* II 53: δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν)³²; e in Empedocle, riferito all' "intelletto saldo" (31 B 110, 1 D.-K: ἀδινῆισιν ὑπὸ πραπίδεσσιν)³³.

Nei tragici ἀδινός è testimoniato soltanto in Sofocle nell'espressione ἀδινῶν... δακρύων del terzo stasimo delle *Trachinie* e costituisce un *hapax* all'interno del *corpus* del poeta. Il riferimento dell'aggettivo alle lacrime, come rilevato dalla maggior parte dei commentatori, presenta un chiaro richiamo omerico. Sofocle, rifacendosi alle *iuncturae* κλαῖ' ἀδινά, ἀδινὸν στοναχῆσαι, ἀδινὰ στενάχοντα, ἀδινὰ στεναχίζων le rielabora trasferendo quello che in Omero è un uso avverbiale dell'aggettivo alla qualifica attributiva delle lacrime che si spargono abbondanti, per esprimere icasticamente il pianto diretto di Deianira. Rispetto ai verbi στενάχω, στεναχίζω e στοναχέω impiegati nell'epica, è inoltre significativo che Sofocle per descrivere i gemiti dell'eroina adotti il sinonimo στένω nel medesimo periodo (vv. 846-8): ἦ που ὀλοὰ στένει / ἦ που ἀδινῶν χλωρὰν / τέγγει δακρύων ἄχναν.

Il flusso fitto e continuo dei lamenti e delle lacrime di Deianira, oltre che dal valore dell'attributo ἀδινός, sembra veicolato nei versi anche dall'anafora delle particelle avverbiali ἦ που... ἦ που "di certo disperatamente geme, di certo versa una rugiada di lacrime"³⁴.

Rispetto ai modelli omerici, si possono proporre però ulteriori considerazioni che non sono state evidenziate dalla critica. Come si è visto, il lemma non è semplicemente connesso in Omero alle lacrime e al pianto, ma indica prevalentemente il lamento per una persona cara scomparsa. Il caso più evidente è rappresentato dall'emistichio formulare ἀδινού ἐξῆρχε γόοιο che designa la forma ritualizzata del *goos* negli episodi dei compianti funebri di Patroclo e Ettore.

Questa connotazione trenodica del lemma acquista un significato pregnante nella descrizione di Deianira nel corale. Ad un primo livello di analisi la dimensione del compianto evoca il destino di Eracle. L'eroina, disperata per aver causato involontariamente la rovina dello sposo, piange agli occhi del coro la propria situazione sventurata; le sue lacrime, tuttavia, in virtù dell'aggettivo ἀδινός, possono leggersi anche come un lamento sull'eroe, e alludono alla morte che attende inevitabilmente Eracle a causa del veleno intriso nella tunica. Il destino fatale dell'eroe è d'altronde già emerso nel corale nelle riflessioni del coro sulle profezie degli oracoli nella prima strofe (v. 828: ὁ μὴ λεύσσω, v. 830: θανάων), e nell'immagine metaforica della nube del Centauro nella prima antistrofe (v. 831).

La dimensione luttuosa è però significativa in relazione alla stessa Deianira. Mentre il coro intona il terzo stasimo, infatti, nel retroscena la protagonista si toglie la vita, come verrà raccontato dalla nutrice nell'episodio successivo. Le coreute considerando la reazione dell'eroina alla scoperta delle conseguenze esiziali del proprio gesto immaginano Deianira disperata e oppressa da un pianto sconsolato e interminabile. La regina, tuttavia, proprio nei frangenti in cui il coro canta sulla scena, si suicida commettendo un atto assai più grave e definitivo di quanto possano prevedere le coreute. L'espressione omerizzante ἀδινῶν... δακρύων con cui esse descrivono le lacrime dirette di Deianira, in virtù delle risonanze trenodiche che

³² L'aggettivo potrebbe avere nel passo pindarico anche il valore metaforico di morso 'veemente', cfr. Gentili 1995, p. 385.

³³ Il filosofo riprende un raro uso già omerico del lemma in riferimento al cuore nel nesso ἀδινὸν κῆρ (*Il.* XVI 481, *Od.* XIX 516), in cui l'epiteto sembra designare il battito dell'organo, cfr. Janko 1994, p. 380.

³⁴ L'uso dell'avverbio ἦ 'certamente' seguito dalla particella asseverativa που è per altro anch'esso già omerico, cfr. *e.g. Il.* III 43, XVI 830.

esprime, ben riconoscibili da parte del pubblico, sembra quindi adombrare ironicamente anche il destino di morte imminente della protagonista.

In conclusione, si considererà a ragione, con Longo, l'impiego dell'aggettivo ἄδινός una «evidente ripresa epica», e, con la Easterling, l'intera locuzione ἄδινῶν χλωρὰν τέγγει δακρύων ἄγχαν «a good example of the originality and allusiveness of Sophocles' lyric style»³⁵, ma si dovrà aggiungere come l'abilità con cui il poeta rielabora stilemi e vocaboli della lingua dell'*epos* in nuove immagini liriche sia accompagnata in questo caso anche da una funzione intertestuale rispetto al contesto drammatico.

4. Eracle l'eroe 'valoroso' sconfitto dalla *nosos* (vv. 852-6)

I versi iniziali della seconda antistrophe presentano delle lacune, ma il senso è chiaramente comprensibile: ciò che Eracle soffre a causa della *nosos* che lo ha colpito è più penoso di qualsiasi patimento egli abbia mai subito ad opera dei suoi numerosi avversari precedenti³⁶. Il coro rievoca poi amaramente come l'eroe, dopo aver abbattuto la rocca di Ecalia, abbia condotto a Trachis la nuova sposa, che si è rivelata una fonte di sciagure (vv. 851-9):

ἔρρωγεν παρὰ δακρύων,
κέχυται νόσος, ὃ πόποι, οἶον
ἀναρσίων <ῶπ'> οὔπω
<τοῦδε σῶμ'> ἀγακλειτὸν
ἐπέμολεν πάθος οἰκτίσαι
ἰὼ κελαινὰ λόγχα προμάγου δорός,
ἂ τότε θοὰν νύμφαν
ἄγαγες ἀπ' αἰπεινᾶς
τάνδ' Οἰχαλίας αἰχμᾶ.

855

All'inizio dell'antistrophe le coreute esprimono il proprio dolore attraverso l'esclamazione ὃ πόποι (v. 852).

L'interiezione esclamativa ὃ πόποι è molto frequente in Omero (29x *Il.*, 22x *Od.*), dove si ritrova sempre all'interno di un discorso diretto, e in *incipit* sia di verso e che di periodo sintattico³⁷. Essa esprime principalmente stupore, ira o dolore, ed indica sempre un'emozione molto forte che colpisce il soggetto³⁸.

Nei tragici la formula esclamativa si ritrova di rado (mai in Euripide) e, fatto salvo il caso di Aesch. *Pers.* 731, essa è attestata esclusivamente in *lyricis*, costituendo uno stilema epicizzante³⁹; può inoltre trovarsi non in apertura di verso, come nel presente passo delle *Trachinie*. In tragedia ὃ πόποι, rispetto alle connotazioni che

³⁵ Entrambi comm. *ad loc.*

³⁶ L' integrazione di Jebb <τοῦδε σῶμ'> (v. 854) adottata da Lloyd-Jones – Wilson sembra adattarsi molto bene al contesto, in particolare al fatto che la terribile νόσος devasta le membra dell'eroe. Anche il supplemento <ῶπ'> (v. 853) si deve a Jebb.

³⁷ L'interiezione è attestata in seguito come stilema tipico della lingua epica, ma tende ad essere impiegata con frequenza decisamente minore rispetto ad Omero; essa si ritrova e.g. negli *Inni omerici* (2x), in Apollonio Rodio (2x), in Nonno (3x), in Quinto Smirneo (3x).

³⁸ Cfr. *Lfgre*, s.v. πόποι (M. P. Cuypers).

³⁹ Cfr. Garvie 2009, p. 289.

presenta in Omero, perde quelle di stupore e di ira, e indica sempre una manifestazione di dolore, di angoscia o di rimpianto⁴⁰.

Nelle *Trachinie* l'interiezione esprime insieme la pena e lo sgomento per la *nosos* che ha colpito Eracle devastandone le membra, e la partecipazione emotiva delle giovani coreute, il cui pianto si unisce a quello immaginato di Deianira (v. 851: ἔρρωγεν παγὰ δακρύων)⁴¹ nella commiserazione della sciagura toccata in sorte all'eroe (v. 855: πάθος οἰκτίσαι).

In Sofocle l'esclamazione ὦ πόποι è attestata soltanto un'altra volta, nella parodo dell'*Edipo Re* (vv. 167-71):

ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω
πήματα· νοσεῖ δέ μοι πρόπας
στόλος, οὐδ' ἔνι φροντίδος ἔγχος
ὦ τις ἀλέξεται. 170

Si tratta dell'*incipit* della seconda strofe, nella quale il coro degli anziani tebani lamenta la rovina della pestilenza che si è abbattuta su Tebe, causando dolori innumerevoli (ἀνάριθμα... πήματα) e affliggendo l'intera popolazione della città (νοσεῖ δέ μοι πρόπας / στόλος); i coreuti esprimono la propria impotenza intellettuale incapaci di trovare un rimedio che possa proteggere la città dal terribile flagello (οὐδ' ἔνι φροντίδος ἔγχος / ὦ τις ἀλέξεται).

L'interiezione ὦ πόποι, questa volta incipitaria come in Omero, esprime nell'*Edipo Re* tutto lo sconforto del coro rispetto a una situazione che non sembra presentare alcuna possibilità di salvezza, e contribuisce a innalzare il patetismo del canto.

Si noterà, inoltre, come l'enfasi espressiva veicolata dall'esclamazione di dolore e dall'aggettivo ἀνάριθμα, oltre che la metafora della 'lancia del pensiero' (φροντίδος ἔγχος) per indicare l'incapacità di trovare una soluzione intellettuale, celino anche una sottile ironia tragica. Nell'arco della *peripeteia* della tragedia, infatti, le pene che ora "innumerevoli" affliggono l'intera collettività si tramuteranno nel dolore esclusivo del solo Edipo, responsabile della pestilenza a causa dell'omicidio di Laio; e l'insufficienza della conoscenza denunciata ora dal coro troverà la sua espressione più tragica nel protagonista, inconsapevole della propria stessa identità.

Risulta interessante, in conclusione, rilevare come la singolarità dell'utilizzo in tragedia dell'interiezione omerica, fosse avvertita già dai commentatori antichi: gli scolii al passo delle *Trachinie*, infatti, glossano l'espressione ὦ πόποι con l'interiezione di dolore tipicamente tragica φεῦ φεῦ, quest'ultima mai attestata invece in Omero⁴².

⁴⁰ In Eschilo l'interiezione è attestata in *Pers.* 731 (dolore del fantasma di Dario per i caduti persiani), *Pers.* 852 (rimpianto del coro per Dario), *Ag.* 1100 (sbigottimento e paura di Cassandra che presagisce l'azione delittuosa imminente di Clitennestra), *Choe.* 405 (turbamento di Oreste rispetto alla morte del padre ancora invendicata), *Eum.* 145 (dolore delle Erinni per la fuga di Oreste), cfr. Sideras 1971, pp. 98-9. Nella lirica l'esclamazione è testimoniata solo in Pind. fr. 182, 1 S.-M. In Eschilo è attestata anche la forma ποποῖ che costituisce un vero e proprio lamento (cfr. e.g. *Pers.* 550, 560, *Ag.* 1072, 1076, *PV* 576).

⁴¹ La metafora della fonte di lacrime è elusiva, e potrebbe riferirsi sia a Deianira che a Eracle, ma sembra più corretto interpretarla come riferita al pianto solidale del coro rispetto all'esito doloroso degli eventi su un piano generale, cfr. Easterling *ad loc.*

⁴² Cfr. *schol. ad Tr.* 852 (p. 198 Xenis) πόποι: φεῦ φεῦ, κακόν, φησί, γέγονε τῷ Ἡρακλεῖ, e vd. anche *schol. Mosc. ad OT* 168 ὦ πόποι ἀντι τοῦ φεῦ (p. 16, 1-2 Longo).

L'esclamazione epicheggiante di forte partecipazione emotiva ὦ πόποι per la sventura in cui è precipitato Eracle inaugura un serie di riprese omeriche nella descrizione della sorte dell'eroe nel corso della seconda antistrophe.

Ad Eracle, indipendentemente dalla parola persa nella lacuna del v. 854, deve essere sicuramente riferito nel medesimo verso l'attributo ἀγακλειτός 'molto glorioso', un aggettivo composto proprio della lingua epica. Nell'*epos* esso è attestato nella doppia variante prosodica ἀγακλειτός e ἀγακλυτός ed occupa sempre la medesima sede metrica tra la cesura femminile e la dieresi bucolica. L'aggettivo costituisce nell'epica prevalentemente un epiteto di eroi e di eroine: è riferito *e.g.* a Capaneo (*Il.* II 564), a Idomeneo (*Il.* VI 436, *Od.* XIV 237), agli alleati dei Troiani (*Il.* XII 101), a Odisseo (*Od.* VIII 502), a Penelope (4x *Od.*, nel nesso formulare ἀγακλειτῆς βασιλείης), a Tideo (*Hes. fr.* 14, 1 M.-W.), a Neleo (*Hes. fr.* 33a, 20 M.-W.).

Nei lirici il lemma si ritrova solo in Bacchilide (*Ep.* XIII 90 M.)⁴³, mentre nei tragici esso è testimoniato unicamente nel presente passo del terzo stasimo delle *Trachinie*, e in entrambi i poeti costituisce un *hapax*.

Sofocle si serve dunque di un epiteto epico-omerico per caratterizzare Eracle: in questo modo viene enfatizzato lo status eroico dell'eroe e la gloria (evidenziata nel lemma dal radicale connesso a κλέος e dal prefisso intensivo ἀγα-) che egli ha sempre conseguito durante le proprie fatiche, sconfiggendo tutti gli avversari (fiere, mostri) che ha dovuto affrontare. Questi sono definiti attraverso il termine, anch'esso omerico, ἀναρσίων (v. 853).

L'aggettivo-sostantivo ἀνάρσιος 'ostile, nemico' è lemma poetico raro già in Omero dove si trova attestato unicamente al plurale nel verso formulare odissiaco ἀνάρσιοι ἄνδρες ἐδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσου (*Od.* X 459, XI 401, 408, XXIV 111) e nel nesso formulare δυσμενέες καὶ ἀνάρσιοι (*Il.* XXIV 365, *Od.* XIV 85).

Il termine si ritrova dopo Omero nella poesia arcaica e classica, oltre che in Sofocle, soltanto in Eschilo, dove ricorre nell'*Agamennone* come attributo di Apollo in riferimento all'ostilità del dio nei confronti degli Achei (v. 511, *hapax*): ἄλις παρὰ Σκάμανδρον ἦσθ' ἀνάρσιος⁴⁴.

Per quanto concerne Sofocle si tratta invece di due luoghi delle *Trachinie*. Oltre che nel terzo stasimo oggetto d'esame, il lemma occorre nel secondo stasimo: in seguito all'annuncio dell'arrivo imminente di Eracle da parte di Lica, il coro invita nel canto tutti gli abitanti della regione di Trachis a radunarsi per celebrare il rientro vittorioso dell'eroe dall'Eubea dopo la presa d'Ecalia. Le coreute immaginano nella seconda strofe che Eracle sarà salutato da una musica festosa, "pari a quella della lira della musa divina", intonata dall'aulo (vv. 640-3):

ὁ καλλιβόας τάχ' ὑμῖν αὐλὸς οὐκ ἀναρσίαν
ἀχῶν καναχὰν ἐπάνεισιν, ἀλλὰ θείας
ἀντίλυρον μούσας. 640

L'espressione οὐκ ἀναρσίαν... καναχὰν (vv. 640-1) è chiaramente metaforica. Lo scoliasta glossa οὐκ ἀναρσίαν: οὐκ ἐχθρὰν οὐδὲ θρήνων βοήν⁴⁵, facendo probabilmente riferimento all'utilizzo dell'aulo nelle lamentazioni funebri. Si può interpretare l'aggettivo con riferimento specifico al suono della melodia, che non dovrà

⁴³ Nel passo bacchilideo, testualmente incerto, l'epiteto sembra riferito a delle "nobili" giovani.

⁴⁴ Eschilo impiega l'aggettivo *in trimetris*, mentre Sofocle *in lyricis*. Il lemma è attestato anche in Ione di Chio ma si tratta di un frustolo privo di contesto (*TrGF* I 19 F 53d).

⁴⁵ *Schol. ad Trach.* 641 (p. 163 Xenis).

essere ‘discorde, stonato, inadatto’⁴⁶, pensando anche all’etimologia del lemma, connesso con il verbo ἀραρίσκω. Oppure è possibile pensare a un valore più generico riferito alla musica non ‘ostile, lugubre’, e quindi festiva e gioiosa, che dovrà accogliere Eracle al suo ritorno: i due significati sembrano entrambi operanti⁴⁷.

L’esultanza che anima le giovani coreute ad inneggiare al flauto καλλιβόας “dalla bella voce”, vuole opporsi al pianto di Deianira che ha imperversato nella prima metà del dramma nell’attesa di Eracle. Il corso degli eventi, tuttavia, rivelerà illusorio il tripudio del coro, a causa dell’effetto letale del filtro di Nesso: nel terzo stasimo, come si è visto, saranno ancora le lacrime a dominare sia l’eroina che il coro, mentre il quarto stasimo – dopo il suicidio di Deianira e nell’attesa della morte di Eracle – prenderà inizio con un lamento (v. 947: πότερα πρότερον ἐπιστένω), e le coreute nel finale piangeranno “come un usignolo dalla voce acuta” immaginando l’agonia del corpo dell’eroe (v. 963: προῦκλαιον, ὄξύφωνος ὡς ἀηδῶν).

L’ironia della litote οὐκ ἀναρσίαν è d’altronde ancora più intensa dal momento che non sarà alcuna musica celebrativa ad accompagnare l’arrivo di Eracle a Trachis, ma le urla di dolore dell’eroe in preda agli spasimi durante l’approdo (v. 805: βρυχώμενον σπασμοῖσι), e una serie di grida inarticolate a causa dei tormenti della *nosos* quando egli sarà per la prima volta attivo sulla scena, espresse da una sequenza di esclamazioni e interiezioni nel dialogo lirico tra Eracle, Illo e il vecchio inserviente (cfr. e.g. v. 986 οἴμοι <μοι> ἐγὼ τλάμων, v. 987 φεῦ, vv. 1004, 1014, 1026 ἔξ ἔξ, v. 1031 ἰὼ ἰὼ Παλλάς)⁴⁸. Mentre nel frangente dell’ingresso in scena, l’eroe farà la sua comparsa trasportato su una branda immobile e muto, in un silenzio che spinge le coreute a pensare che Eracle possa essere morto (vv. 968-70). L’impiego del raro lemma omerico ἀνάρσιος nel secondo stasimo con un valore metaforico ed espressivo rispetto ai suoi usi tradizionali contribuisce all’efficacia dell’ironia e prelude alla melodia ‘dissonante’ dei lamenti scomposti dell’eroe.

Per quanto concerne invece l’espressione del terzo stasimo (vv. 852-5) κέχυται νόσος, ὃ πόποι, οἶον / ἀναρσίων <ῶπ> οὔπω / <τοῦδε σῶμ’> ἀγακλειτὸν / ἐπέμολεν πάθος οἰκτίσαι, l’utilizzo del sostantivo al plurale come in Omero e nel suo significato consueto di ‘avversari, nemici’ sostanzia l’immagine marziale e gloriosa di Eracle espressa dall’epiteto ἀγακλειτόν. Entrambe le voci esprimono con forza il contrasto con una dimensione perduta e che appartiene al passato rispetto alla dolorosa e paradossale situazione presente: l’eroe annientato dalla *nosos* che lo ha costretto a un’agonia quale mai egli aveva sofferto ad opera di nessun nemico.

L’antitesi è ironicamente accentuata dall’impiego dei due lemmi di ascendenza epica, in particolare l’epiteto ἀγακλειτός che denota Eracle quale eroe vittorioso, ora sconfitto da un nemico subdolo e incontrastabile: il vigore e la gloria dell’eroe sono svaniti ed egli è afflitto da un πάθος che può suscitare solo pietà (οἰκτίσαι). Se l’integrazione di Jebb <τοῦδε σῶμ’> ἀγακλειτόν coglie nel segno, inoltre, l’ironia apparirebbe ancora più stridente dal momento che l’aggettivo sarebbe riferito al corpo di Eracle, un tempo simbolo della sua forza straordinaria, ora impotente e preda dei tormenti.

Di questo passato trionfale, il coro rievoca nella seconda sezione della stanza l’ultima impresa dell’eroe, l’espugnazione d’Ecalia, e la conquista della giovane Iole, condotta a Trachis. A compiere la conquista è metonimicamente la punta della lancia

⁴⁶ Cfr. Schneidewin – Nauck *ad loc.*, i quali glossano l’aggettivo «ἀνάρσιος».

⁴⁷ Cfr. Easterling *ad loc.*: «‘inappropriate’, almost ‘inauspicious’, referring to the use of the aulos on sad occasions», e Ellendt 1872, s.v. ἀνάρσιος: «festos non hostiles sonos».

⁴⁸ Cfr. Easterling *ad loc.*: «when Heracles returns the only music will be ἀνάρσιος».

di Eracle (vv. 856-9): ἰὼ κελαινὰ λόγχα προμάχου δορός, / ἄ τότε θοὰν νύμφαν / ἄγαγες ἀπ' αἰπεινᾶς / τάνδ' Οἰχαλίας αἰχμᾶ.

Sia la *iunctura* προμάχου δορός, con cui è designata l'arma, che la definizione di Ecalia come αἰπεινᾶς... Οἰχαλίας contengono due epiteti di ascendenza epica.

L'aggettivo αἰπεινός 'scosceso, alto', costituisce un attributo tradizionale di città nella tradizione poetica a partire da Omero. Il caso più frequente nell'*epos* è rappresentato dalla rocca di Ilio, designata nell'*Iliade* attraverso il nesso formulare Ἴλιος αἰπεινή (6x, attestato anche al genitivo e all'accusativo). L'epiteto sanziona dunque nello stasimo la conquista d'Ecalia come una tipica impresa eroica, nella quale Eracle ha trionfato⁴⁹.

L'aggettivo πρόμαχος rappresenta invece il termine tecnico per designare in Omero i combattenti in prima fila. Esso occorre sempre al plurale, con valore sostantivato, ed è attestato con netta prevalenza nell'*Iliade*⁵⁰.

Nella poesia successiva il lemma ricorre sempre con il medesimo significato che presenta in Omero⁵¹, con le due eccezioni illustri di Eschilo e Sofocle. Eschilo sembra avere reinterpretato il prefisso προ- del composto con il valore di 'a difesa di, a protezione di'. Il sostantivo è attestato nel *corpus* del poeta due volte, entrambe nei *Sette contro Tebe*, durante il *kommós* fra Eteocle e il messaggero nel secondo episodio: nel primo caso si riferisce a Melanippo, opposto a Tideo presso la prima porta della città, nei confronti del quale il coro auspica che gli dei concedano all'eroe di battersi a difesa della città (vv. 418-9: θεοὶ δοῖεν, ὡς δικαίως πόλεως / πρόμαχος ὄρνυται); nel secondo a Megareo, schierato contro Eteoclo presso la terza porta, che il coro si augura possa trionfare difendendo le case dei cittadini tebani (vv. 481-2: ἐπεύχομαι δὴ τὰ μὲν εὐτυχεῖν, ἰὼ, / πρόμαχ' ἐμῶν δόμων).

In Sofocle l'aggettivo πρόμαχος costituisce un *hapax* nell'espressione προμάχου δορός del terzo stasimo delle *Trachinie*. Esso è riferito con un'enallage alla lancia di Eracle e non direttamente all'eroe. È possibile che Sofocle alluda attraverso l'epiteto alla funzione tradizionale di Eracle come difensore dai mostri, secondo l'uso già eschileo del lemma che qui indicherebbe pertanto la lancia "che protegge gli uomini"⁵², ma sembra più opportuno il significato metaforico di "lancia che primeggia in battaglia", grazie alla quale Eracle ha potuto ora compiere la sua ultima impresa distruggendo la rocca di Ecalia e facendo sua Iole⁵³.

Anche nelle *iuncturae* αἰπεινᾶς... Οἰχαλίας e προμάχου δορός gli epiteti omerici rimarcano la dimensione eroica del protagonista, sanzionando l'immagine del

⁴⁹ L'attributo è attestato altrove in Sofocle solo in *Phil.* 1000 αἰπεινὸν βᾶθρον, dove designa il ripido precipizio della rupe dalla quale Filottete vorrebbe gettarsi pur di non andare a Troia; l'aggettivo è raro in tragedia, cfr. Aesch. *TrGF* III F 284, 3 (*hapax*), e Eur. *Andr.* 103, *Ion* 739. La designazione di Ecalia attraverso l'epiteto potrebbe rifarsi a un uso nella perduta *Presa d'Ecalia* di Creofilo di Samo, che rientra probabilmente tra le fonti della tragedia sofoclea, cfr. Davies 1991, pp. XXII-XXX.

⁵⁰ Delle quaranta attestazioni del lemma nei poemi, trentotto sono iliadiche: particolarmente frequenti sono gli emistichi βῆ δὲ διὰ προμάχων (9x), θῦνε διὰ προμάχων (3x) e ἰὼν προμάχοισιν ἐμίχθη (3x).

⁵¹ Il sostantivo fra i poeti elegiaci è frequente in Tirteo (e.g. fr. 10, 1, 21, 30 W.²; fr. 11, 4, 12 W.²), e si ritrova anche in Mimnermo (fr. 14, 6 W.²) e in Teognide (I 1006). Nei lirici è attestato in Ibico (*PMGF* fr. 298, 1), e in Pindaro (*I.* VII 35). Ibyc. *PMGF* fr. 298 è costituito da un commentario papiraceo a un'opera non pervenuta del poeta, da cui sembra evincersi che l'aggettivo era riferito ad Eracle, probabilmente all'interno di un contesto in cui l'eroe combatteva al fianco di Atena in una Gigantomachia, cfr. Wilkinson 2013, pp. 271-2. È pertanto possibile che l'epiteto connotasse specificamente l'eroe anche in altre opere perdute. Inoltre, Pausania IX, 11, 4 riferisce che in un tempio a Tebe una statua marmorea di Eracle riceveva il titolo di πρόμαχος.

⁵² Così interpreta Campbell *ad loc.*

⁵³ Cfr. Longo *ad loc.*

suo recente passato trionfale e il contrasto con il rovesciamento della sorte. In questo caso, però, essi presentano una connotazione ironica ulteriore. La conquista di Iole è stata infatti l'origine delle sciagure dell'eroe e dei tormenti che ora devastano il suo corpo, avendo messo in moto il piano della tunica da parte di Deianira. Il trionfo nella presa dell'"alta Ecalia" è pertanto ambiguo, e costituisce in realtà una sconfitta: l'eroe si è rivelato vittima di una passione incontrastabile, quella dell'eros governata da Afrodite, e la malattia che fiacca le sue membra è conseguenza della *nosos* dell'animo⁵⁴. Ed è infatti sulla figura della dea che la stanza e il canto si chiudono (vv. 860-1): ἄ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερά / τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ. Afrodite si è dimostrata nel contempo l'"ancella silente" di Eracle nell'impresa d'Ecalia e l'"artefice evidente" degli sviluppi disastrosi che ne sono conseguiti.

Il finale del corale richiama il tema già emerso con forza nel dramma della potenza del desiderio: soprattutto nel primo episodio quando Lica rivela come l'eroe sia vittima della passione per Iole impiegando un lessico militare (vv. 488-9: ὡς τᾶλλ' ἐκεῖνος πάντ' ἀριστεύων χεροῖν / τοῦ τῆσδ' ἔρωτος εἰς ἅπανθ' ἤσσων ἔφυ), e nel primo stasimo dove è celebrato il potere della dea. L'immaginario marziale connota Eracle anche nella seconda strofe del terzo stasimo, dove, oltre l'uso dei lemmi epici esaminati, si noti in generale l'insistenza sulle armi, in particolare sulla lancia nell'espressione ἰὼ κελαινὰ λόγχα προμάχου δορός (v. 856), e nel dativo αἰχμᾶ (v. 859), impiegato metonimicamente per indicare la battaglia. Questa dimensione militare indica per contrasto l'impotenza disarmata dell'eroe nei confronti della propria brama erotica, simboleggiata da Afrodite. Ora che la peripezia ha avuto luogo, però, il potere dell'eros si è rivelato nelle sue potenzialità più tragiche e distruttive: la conseguenza è l'annientamento fisico dello stesso protagonista emblema della vulnerabilità degli uomini nell'essere soggetti a forze oscure e imprevedibili che ne governano l'esistenza.

⁵⁴ Il termine νόσος è parola chiave nel dramma e indica sia, in senso proprio, la malattia che, metaforicamente, la passione amorosa di Eracle, cfr. il v. 544 νοσοῦντι κείνῳ πολλὰ τῆδε τῆ νόσῳ, dove la nozione è evidenziata anche dal verbo corradicale riferito all'eroe, e vd. anche i vv. 445, 491. Sul tema dell'eros nella tragedia vd. Winnington-Ingram 1980, pp. 73-89, Holt 1981, Easterling 1982, pp. 5-8.

III 5. *Trachinie*: quarto stasimo

Introduzione e analisi del canto

Il quarto stasimo delle *Trachinie* è composto nello schema della duplice coppia strofica¹. Il corale ha luogo in un clima di profondo sgomento e tristezza a seguito della *rhexis* della nutrice nel terzo episodio in cui è narrato il suicidio di Deianira.

La prima coppia di strofi, brevissima (la più breve di tutta la produzione sofoclea pervenuta), è incentrata sulla contemplazione delle sciagure occorse ai due protagonisti. Le giovani coreute non sono in grado di dire a chi fra Eracle e Deianira tocchi la sorte più sventurata, e in questo tragico dubbio con cui si apre il canto, esse sembrano quasi fondere i due destini dei protagonisti – i quali non si incontrano mai sulla scena – nella convinzione che non vi è differenza tra un male che si è già compiuto, il suicidio di Deianira, e l’attesa di un male certo, l’agonia o la morte di Eracle (il coro, infatti, non sa se l’eroe sia ancora in vita o meno, come si evince dall’ultima strofe)².

Le prime due stanze presentano moduli stilistici che riconducono alla forma rituale del *threnos*. Gli stilemi più evidenti sono le frequenti ripetizioni degli stessi vocaboli con valore di responsorio, in particolare l’anafora nei primi due versi di ogni stanza (πότερα... πότερα, τάδε μὲν... τάδε δέ), e l’incalzarsi ribattuto di figure di suono che riproducono onomatopeicamente il levarsi del lamento attraverso rime, assonanze e allitterazioni insistenti: si badi soprattutto al ricorrere dei suoni π, τ e δ (πότερα πρότερον ἐπιστένω, πότερα... περαιτέρω, δύσκριτ’... δυστάνω, τάδε μὲν... τάδε δέ), ma ogni singolo sintagma è composto da termini connessi da un legato musicale (ἔχομεν... μένομεν ἐν ἐλπίσιν, ἔχειν τε καὶ μέλλειν)³.

La seconda strofe esprime l’orrore delle coreute per l’agonia che si è impossessata di Eracle, e il loro desiderio di fuggire lontano per sottrarsi allo spettacolo traumatico e inesprimibile del ritorno dell’eroe, il prode figlio di Zeus, ora afflitto dalle più atroci sofferenze: le giovani si augurano che una brezza di vento possa trasportarle altrove, quasi volessero improvvisamente volatilizzarsi.

L’antistrofe conclusiva rappresenta un commento alla mesta processione con la quale Eracle fa il suo ingresso sulla scena mentre il coro termina il canto: gli stranieri che trasportano il corpo adagiato su una branda avanzano lentamente e in silenzio, così come muto è l’eroe. Il procedere grave della processione doveva probabilmente rievocare un corteo funebre, in particolare il rito della *prothesis*, nel quale il corpo del defunto veniva adagiato su un letto davanti la casa per poi ricevere gli onori del compianto⁴. Inoltre, una connotazione trenodica è espressa anche all’inizio dell’antistrofe dal paragone del pianto delle coreute con il lamento acuto dell’usignolo, che è *topos* frequente del lutto in tragedia⁵.

Le coreute non sanno come interpretare la scena dell’ingresso di Eracle, se egli sia già morto o stia solo dormendo. Quest’ultima nota di sospensione sulla quale si chiude il canto, aumenta l’attesa del pubblico rispetto al protagonista appena apparso

¹ Sul corale vd. Gellie 1972, p. 71, Burton 1980, pp. 77-9, Heiden 1989, pp. 132-3, Kyriakou 2011, pp. 423-5.

² Sull’unione dei due protagonisti nella sofferenza vd. Segal 1995, p. 65.

³ Cfr. Burton 1980, p. 77, e Davies e Rodighiero *ad loc.*

⁴ Cfr. Rodighiero 2004, p. 219.

⁵ In Sofocle cfr. *e.g.* *El.* 107 e 147-9, *Ai.* 629; e vd. anche Aesch. *Ag.* 1142-5, Eur. *Phoe.* 1515-8.

in scena, e ne focalizza l'attenzione sul corpo immobile⁶. Ciò prelude al forte impatto scenico che le membra dell'eroe tormentate dalla *nosos* avranno nell'esodo del dramma.

La funzione principale del breve corale è quella di elevare la tensione della tragedia nel momento in cui l'arrivo di Eracle, tanto atteso fin dall'inizio del dramma, finalmente si compie. L'entrata in scena della silente e luttuosa processione, tuttavia, smentisce definitivamente quanto il coro aveva prospettato in precedenza. In particolare è netta l'antitesi con il secondo stasimo iporchematico, in cui il ritorno dell'eroe era stato presagito con toni trionfali e accompagnato dalle melodie di festa dei flauti (v. 633ss.).

Inoltre, il corale si ricollega alle esortazioni iniziali del coro a Deianira nella parodo sulla speranza che doveva alimentare la fiducia nell'arrivo di Eracle (vv. 124-6, 136-8)⁷: ora che la *peripeteia* si è compiuta e che l'eroe finalmente entra in scena, l'unica attesa che resta, è quella dello spettacolo terribile delle sue sofferenze, di fronte al quale le giovani coreute vorrebbero scomparire per non assistervi.

Dal punto di vista metrico la prima coppia strofica è formata da due dimetri giambici e da un dimetro coriambico; la seconda sizigia vede ancora un prevalere di *cola* giambici intervallati da alcuni telesillei e da un dimetro anapestico (vv. 959 ~ 968)⁸.

⁶ Cfr. Pattoni 2000, p. 106, n. 3. Lo stesso Illo, durante il racconto degli effetti della *nosos* su Eracle, aveva prospettato che l'eroe sarebbe potuto giungere a Trachis anche morto (v. 806: ἢ ζῶντ' ἐσόψεσθ' ἢ τεθνηκότ' ἄπρίως), e nei versi immediatamente successivi allo stasimo, dopo l'ingresso in scena del padre sulla barella, ha il medesimo dubbio del coro (v. 977).

⁷ Cfr. Kyriakou 2011, p. 424.

⁸ Per un'interpretazione colometrica in parte divergente della seconda coppia strofica vd. Pohlsander 1964, pp. 144-5, e cfr. anche Davies 1991, p. 221.

Prospetto degli omerismi del quarto stasimo delle *Trachinie*

<p>πότερα πρότερον ἐπιστένω; πότερα μέλεα περαιτέρω, δύσκριτ' ἔμοιγε δυστάνω.</p>	<p>στρ. α 948</p>
<p>τάδε μὲν ἔχομεν ὄρᾱν δόμοις, τάδε δὲ μένομεν ἐν ἐλπίσιν· κοινὰ δ' ἔχειν τε καὶ μέλλειν.</p>	<p>ἀντ. α 951</p>
<p>εἴθ' <u>ἀνεμόεσσά</u> τις γένοιτ' <u>ἔπουρος</u> ἐστιῶτις αὔρα, ἥτις μ' ἀποικίσειεν ἐκ τόπων, ὅπως τὸν <u>Ζηγὸς ἄλκιμον γόνον</u> μὴ ταρβαλέα θάνοι μι μοῦνον εἰσιδοῦσ' <u>ἄφαρ</u>· ἐπεὶ ἐν δυσαπαλλάκτοις ὀδύναις χωρεῖν πρὸ δόμων λέγου- σιν ἄσπετον θέαμα.</p>	<p>στρ. β 955 960</p>
<p>ἀγχοῦ δ' ἄρα κοῦ μακρὰν προὔκλαιον, ὀξύφωνος ὡς ἀηδῶν. ξένων γὰρ ἐξὸ μίλος ἄδε τις στάσις. πᾶ δ' αὖ φορεῖ νιν; ὡς φίλου προκηδομένα βαρεῖ- αν ἄψοφον φέρει βάσιν. αἰαῖ, ὄδ' ἀναύδατος φέρεται. τί χρῆ, φθίμενόν νιν, ἧ καθ' ὕπνον ὄντα κρῖναι;</p>	<p>ἀντ. β 965 970</p>

Legenda:

-**voci in grassetto**: omerismi a livello lessicale.

-**voci in grassetto e sottolineate**: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici.

-**voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

1. Una brezza ‘propizia’: ancora echi odissiaci tra il desiderio di fuga del coro e la peripezia di Eracle

Le coreute si augurano all’inizio della seconda strofe del canto l’arrivo di un vento propizio che possa trasportarle via, in un luogo lontano e indeterminato, per non dover assistere al penoso spettacolo di Eracle agonizzante (vv. 953-5)⁹:

εἴθ’ ἀνεμόεσσά τις
γένοιτ’ ἔπουρος ἐστιῶτις αὔρα,
ἦτις μ’ ἀποκίσειεν ἐκ τόπων.

955

L’invocazione si presenta elaborata sul piano stilistico: Sofocle attribuisce al solo sostantivo αὔρα, ritardato e rilevato attraverso l’iperbato τις... αὔρα, il tritico aggettivale ἀνεμόεσσα, ἔπουρος ed ἐστιῶτις¹⁰. Dei tre epiteti, sia ἔπουρος “favorevole” che ἐστιῶτις “presso il focolare” non si ritrovano prima di Sofocle e potrebbero essere conii del poeta¹¹, ἀνεμόεσσα, invece, costituisce un attributo di ascendenza omerica.

Nell’*epos* l’aggettivo ἠνεμόεις presenta il valore di ‘battuto dal vento, ventoso’. Esso accompagna con funzione epitetica soprattutto città, in particolare è epiteto ricorrente di Ilio nella clausola formulare Ἴλιον ἠνεμόεσσαν (7x *Il.*)¹². Si ritrova poi e.g. come attributo delle creste e delle gole dei monti (*Od.* IX 400, XVI 365: ἄκριας ἠνεμοέσσης, *Od.* XIX 432: πτύχας ἠνεμοέσσης), del promontorio della Ionia Mimante (*Od.* III 172: ἠνεμόεντα Μίμαντα), del fico selvatico che svetta davanti le mura di Troia (*Il.* XXII 145: ἐρινεὸν ἠνεμόεντα), e del monte Ida (*Hes. Th.* 1010: Ἴδης ἐν κορυφῇσι πολυπτύχου ἠνεμοέσεως).

L’aggettivo è raro nella lirica e in tragedia. In Pindaro ricorre come attributo del monte Etna (*O.* IV 7) e dell’albero della nave (*P.* I 92). In Eschilo definisce un vortice di venti nella tempesta (*Choe.* 593), e in Euripide un colle (*Heracl.* 781): in entrambi i poeti il lemma è *hapax* e occorre *in lyricis*.

L’espressione sofoclea ἀνεμόεσσα... αὔρα risulta più espressiva rispetto agli usi consueti del lemma, e semanticamente ridondante dal momento che l’epiteto designa il vento stesso: è possibile, infatti, sia interpretare l’aggettivo con valore enfatico riferendolo alla potenza del soffio del vento, come fanno ad esempio Jebb (il quale traduce «strong breeze»), e Mazon (che rende «un vent heureux et fort»), oppure pensare a un impiego dell’aggettivo *pro* genitivo, quindi “soffio di vento” (così Longo *ad loc.*). L’enfasi convogliata dall’epiteto omerico contribuisce a esprimere la violenza del vento che deve letteralmente sollevare e trasportare altrove le coreute, e insieme indica il forte desiderio del coro di scomparire.

⁹ Il desiderio del coro di poter scomparire per sottrarsi all’orrore presente degli eventi sulla scena è un tema che ricorre anche in altri stasimi di tragedia: il motivo si ritrova più frequentemente in Euripide, cfr. e.g. *Hel.* 1478-86, *Supp.* 618-22, *Andr.* 861-2; per Sofocle cfr. *TrGF* IV F 476.

¹⁰ Per un caso analogo in Sofocle di tre epiteti riferiti allo stesso sostantivo cfr. *Phil.* 694-5 παρ’ ᾧ στόνον ἀντίτυπον βαρυβρῶτ’ ἀποκλαύ- / σειεν αἰματηρόν.

¹¹ L’aggettivo ἐστιῶτις non è attestato altrove in poesia, mentre ἔπουρος si ritrova come *varia lectio* nella parodo dell’*Edipo Re* (v. 194) rispetto ad ἄπουρος ‘fuori, lontano dai confini’, in riferimento ad Ares: il coro spera che il dio, simbolo della peste che affligge Tebe, abbandoni di corsa la terra tebana al più presto. La lezione ἔπουρος indicherebbe l’affrettarsi di Ares ad allontanarsi da Tebe, ed è accolta a testo da Lloyd-Jones – Wilson 1990a.

¹² La clausola si ritrova anche in *Hes. fr.* 136, 8 M.-W. e *H. Hom. Ven.* 5, 280.

L'aggettivo ἠνεμόεις è attestato in Sofocle anche un'altra volta, sempre all'interno di un corale. Si tratta del celebre primo stasimo dell'*Antigone* (vv. 354-6):

καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν φρόνημα καὶ
ἀστυνόμους
ὄργας ἐδιδάξατο.

355

Anche in questo caso il lemma è collocato in *incipit* della seconda strofe del canto. La stanza si apre con l'elogio dell'ingegno umano, attraverso il quale l'uomo ha potuto organizzare la società in un'esistenza civile tramite l'istituzione delle leggi e in tal modo distinguersi dalle altre specie del creato. La stanza procede esaltando le risorse del pensiero grazie alle quali gli uomini hanno trovato rimedio contro le intemperie e le malattie. Sofocle utilizza l'attributo nell'espressione ἀνεμόεν φρόνημα come epiteto della ragione umana con un evidente valore metaforico, paragonando la straordinaria capacità inventiva dell'uomo e la sua irrequieta mobilità intellettuale alla velocità e all'impeto del vento attraverso un'immagine pregnante: "ingegno celere come il vento"¹³.

Per quanto riguarda il secondo epiteto riferito alla brezza di vento, il *primum dictum* sofocleo ἔπουρος 'favorevole' (quasi 'soccorritrice'), esso appare evidentemente coniato sul lemma omerico οὔρος 'vento favorevole'. Il sostantivo ricorre prevalentemente nell'*Odissea*, spesso accompagnato da aggettivi che ne evidenziano il valore di vento propizio, cfr. e.g. i nessi ἴκμενον οὔρον (1x *Il.*, 4x *Od.*), λιγὺς οὔρος (2x *Od.*), κάλλιμος οὔρος (*Od.* XI 640), οὔρος ἀπήμων (*Od.* XII 167).

Se ἔπουρος rappresenta un conio sofocleo, rispetto al prefisso ἐπ(ι)- è forse possibile che il poeta avesse in mente anche altri passi omerici, in cui l'avverbio ἐπί occorre in relazione ad οὔρος. Si possono citare due casi. In *Od.* XV 475 ἐπὶ δὲ Ζεὺς οὔρον ἴαλλεν è Zeus a inviare un vento propizio alla nave che trasporta i Fenici e il piccolo Eumeo. Nel III canto dell'*Odissea*, invece, Nestore durante il racconto del suo *nostos* a Telemaco, riferisce che, in difficoltà per la rotta da seguire da Lesbo all'Eubea, chiese insieme a Menelao un segno agli dei, e allora si levò un vento favorevole a soffiare (*Od.* III 176): ὄρωτο δ' ἐπὶ λιγὺς οὔρος ἀήμεναι. Negli stessi versi ricorre tra l'altro anche l'aggettivo ἠνεμόεις a proposito del "ventoso" promontorio Mimante, menzionato sempre dall'anziano di Pilo (*Od.* III 172: ἠνεμόεντα Μίμαντα).

Si è detto come οὔρος sia lemma preminentemente odissiaco. Nel poema la presenza di un 'vento favorevole' è naturalmente spesso connessa al peregrinare per mare di Odisseo. In particolare, un passo del V canto merita forse di essere considerato (*Od.* V 167-8): πέμψω δέ τοι οὔρον ὄπισθεν, / ὥς κε μάλ' ἀσκηθῆς σὴν πατρίδα γαῖαν ἴκηαι. Calipso promette all'eroe che invierà un vento propizio affinché egli faccia ritorno "in patria, incolume". E nel prosieguo del canto la dea tiene fede alle proprie parole, invia una brezza mite e Odisseo ne gioisce, spiegando le vele (*Od.* V 268-9): οὔρον δὲ προέηκεν ἀπήμονά τε λιαρὸν τε. γηθόσυνος δ' οὔρω πέτασ' ἰστία δῖος Ὀδυσσεύς. In questi due versi il sostantivo ricorre enfaticamente due volte, mentre nel primo passo citato sono emblematici i due dati dell'incolumità dell'eroe e del suo rientro in patria¹⁴. Inoltre, proprio nel medesimo episodio della partenza di Odisseo da Ogigia occorrono i versi riferiti alle stelle dell'Orsa (*Od.* V 273-5), che, come si è

¹³ Cfr. Müller 1967b *ad loc.*

¹⁴ Un vento favorevole inviato dagli dei, designato sempre attraverso il lemma οὔρος, consente anche a Menelao di rientrare in patria nel racconto dell'Atride a Telemaco in *Od.* IV 585-6: ἔδοσαν δέ μοι οὔρον / ἀθάνατοι, τοί μ' ὄκα φίλην ἐς πατρίδ' ἔπεμψαν.

visto, sembrano essere presenti a Sofocle nell'immagine metaforica dei percorsi roteanti della costellazione nella parodo della tragedia, simbolo dell'avvicinarsi della buona e della cattiva sorte secondo le giovani coreute (vv. 129-31). È possibile, dunque, che Sofocle attraverso l'impiego del termine ἔπουρος, forse da lui stesso coniato, abbia voluto alludere nell'ultimo stasimo della tragedia nuovamente all'*Odissea*: il modello avrebbe un valore fortemente ironico opponendo alla parabola che vede Odisseo ritornare indenne ad Itaca, il rientro penoso di Eracle a Trachis, in preda alla *nosos* e minacciato da una morte imminente.

Questa ipotesi sembra trovare conferma se si esaminano le occorrenze del sostantivo omerico οὔρος in Sofocle. Il lemma è attestato unicamente nel *Filottete* e nelle *Trachinie*. Nel *Filottete* si tratta di un passo nel quale il coro esorta Neottolema ad agire mentre Filottete dorme (v. 855): οὔρός τοι, τέκνον, οὔρος. Il giovane dovrebbe sfruttare il 'momento favorevole' secondo il coro – si noti l'enfasi della reduplicazione all'interno del medesimo verso – e impossessarsi dell'arco dell'eroe. È evidente come qui il valore metaforico del sostantivo derivi dal suo significato epico-omerico, soprattutto odissiaco, di 'vento propizio, favorevole'¹⁵.

Nelle *Trachinie* il sostantivo ricorre parimenti due volte. La prima occorrenza si ha al v. 468 nell'espressione ρεῖτω κατ' οὔρον "le cose scorrano secondo il proprio corso", che esprime la rassegnazione di Deianira rispetto alla sorte infelice di Iole, la cui bellezza l'ha resa schiava e ha causato la distruzione della propria patria. Se la locuzione proverbiale indica un senso di impotenza di fronte all'avanzare inarrestabile del fato¹⁶, l'eroina, che prova sincera compassione per la ragazza, si augura che la sorte di Iole possa forse mutare e cambiare per il meglio. Il 'corso' degli eventi in relazione ad Iole, tuttavia, si dimostrerà ironicamente tragico e fatale paradossalmente rispetto al destino della stessa Deianira: sarà infatti l'arrivo della nuova sposa di Eracle a innescare la peripezia. Lo dimostra chiaramente la seconda occorrenza del lemma. Dopo aver accusato duramente la madre di aver pianificato la morte del padre e raccontato i tormenti provocati dalla tunica ad Eracle, Illo, alla vista di Deianira che si allontana ammutolita, rivolge al coro queste parole (vv. 815-6): vv. 815-6 ἔἂτ' ἀφέρπειν. οὔρος ὀφθαλμῶν ἐμῶν / αὐτῇ γένοιτ' ἄπωθεν ἐρπούση καλός. Il giovane ribatte alle coreute – che esortano la regina a non fuggire, dal momento che il suo silenzio apparirebbe come una tacita ammissione di colpa – che lascino la madre andarsene, e si augura che un "buon vento" (οὔρος... καλός) la conduca il più velocemente e lontano possibile. Come è stato notato, le parole del giovane sono cariche di «beffarda ironia»¹⁷, dopo che egli ha incolpato con intransigenza Deianira, arrivando ad augurarsi che non fosse davvero sua madre l'autrice di un piano così spietato (v. 736). Ma ancora più ironiche esse suonano nella prospettiva degli eventi che seguiranno: Deianira esce di scena e non potendo sopportare di aver causato, sebbene involontariamente, la morte di Eracle si toglie la vita; e solo troppo tardi Illo

¹⁵ Come nota Kamerbeek *ad loc.*, sulla scorta già degli scoli, il valore di οὔρος nel passo del *Filottete* è «figurative and so almost amounting to καρός»; Jebb *ad loc.* rileva inoltre come, rispetto al coro composto da marinai, qui «the metaphor is a fitting one». Il verbo denominativo οὐρίζω è attestato una volta in Sofocle in *OT* 694-5 ὅς γ' ἐμὰν γὰν φίλαν ἐν πόνοις / ἀλύουσαν κατ' ὀρθὸν οὔρινας, riferito metaforicamente a Edipo che ha salvato – 'guidato con vento prospero' – Tebe dai tormenti inflitti dalla Sfinge.

¹⁶ Cfr. Jebb *ad loc.*: «it is idle to dwell upon what cannot be undone»; e Easterling *ad loc.*: «the image suggests things being swept along by a current on the surface of the water, conveying a sense of helplessness before greater external forces».

¹⁷ Rodighiero *ad loc.* La scelta dell'aggettivo nell'espressione οὔρος... καλός ricorda anche da vicino la *iunctura* κάλλιμος οὔρος di *Od.* XI 640, riferita al vento favorevole che trasporta la nave di Odisseo lungo il fiume Oceano fuori dall'Ade.

verrà a conoscenza delle sue reali e innocenti intenzioni. Come si può notare, Sofocle ha cambiato di segno il valore tradizionale in Omero di οὔρος ‘vento propizio’, facendo acquisire al lemma una connotazione sinistra. Questo capovolgimento semantico si ritrova ancora una volta nel dramma nel verbo κατορίζω, impiegato dal poeta nel terzo stasimo a proposito del metaforico ‘approdare’ – ossia esaudirsi – delle profezie oracolari di Dodona che avevano predetto il ‘termine’ delle fatiche – cioè la morte – di Eracle (vv. 826-7): καὶ τὰδ’ ὀρθῶς / ἔμπεδα κατορίζει. Si è visto come questa metafora del ‘porto di morte’ si contrapponga e smentisca l’immagine odissiaca dei ‘porti sicuri’ celebrati dal coro nel secondo stasimo iporchematico, in cui è immaginato finalmente l’approdo dell’eroe a Trachis (v. 633): ὃ ναύλοχα. Il verbo κατορίζω, così come il sostantivo ἔπουρος, rappresenta un *harax* nel *corpus* del poeta, e costituisce forse anch’esso un conio sofocleo.

Rispetto all’espressione sofoclea ἔμπεδα κατορίζει, inoltre, il medesimo avverbio ricorre in *Od.* XIII 85 ἢ δὲ μάλ’ ἀσφαλῆως θέεν ἔμπεδον: si tratta della nave dei Feaci appena partita da Scheria che “saldamente corre sicura” sul mare trasportando finalmente Odisseo a Itaca. La ‘certezza’ del ritorno e della salvezza dell’eroe nell’*Odisea* si contrappone all’‘irremovibilità’ del destino infausto di Eracle siglato dagli oracoli nel dramma. Mentre il verbo κατορίζω si richiama all’espressione della stessa Deianira riferita a Iole ρείτω κατ’ οὔρον (v. 468): il ‘corso’ della sorte ha effettivamente annodato i destini di Eracle Deianira e Iole provocando attraverso una serie di concause un esito devastante per tutti i protagonisti.

Sembra dunque che Sofocle abbia sfruttato i due termini odissiaci ναύλοχος e οὔρος, che sono in relazione con il rientro di Odisseo ad Itaca nel poema, trasformandone la connotazione positiva e ben augurante per esprimere attraverso una serie di immagini che si richiamano a distanza nel corso del dramma la parabola oppositiva del ritorno infausto di Eracle, al quale si intreccia la traiettoria sventurata del destino di Deianira, inconsapevole corresponsabile della morte dello sposo.

Nel terzo stasimo il contrasto tra l’eroe e Odisseo è ulteriormente enfatizzato dal fatto che ἔπουρος non è riferito ad Eracle, ma alle Trachinie, le quali nella parodo erano fiduciose rispetto al prossimo ritorno dell’eroe, immaginato odisseicamente disperso. In questa prospettiva si possono proporre ulteriori considerazioni in merito al coro.

L’invocazione alla brezza di vento che, come si è visto, risulta retoricamente sostenuta, viene nobilitata dal poeta anche a livello di trama lessicale: l’espressività insita nell’epiteto omerico ἀνεμόεσσα e nel *primum dictum* sofocleo e omerizzante ἔπουρος evidenziano infatti icasticamente l’intenso desiderio delle giovani coreute di sottrarsi allo spettacolo straziante del prossimo arrivo di Eracle.

La volontà di fuggire per non assistere all’agonia dell’eroe si pone però in contrasto rispetto all’attesa che ha dominato il dramma, dove è stato soprattutto il coro ad esprimere la voce della speranza e dell’ottimismo nei confronti del rientro di Eracle sano e salvo a Trachis: le giovani trachinie consolano Deianira nella parodo, la confortano anche nel momento della scoperta del possibile effetto rovinoso del filtro dopo aver visto il fiocco di lana corrodersi (vv. 723-8), ed esultano nel secondo stasimo auspicando le celebrazioni di benvenuto. Adesso, invece, con forte effetto di antitesi esse hanno paura, e si sentono morire al pensiero di vedere Eracle (vv. 957-8): μὴ παραλέα θάνοι / μὴ μοῦνον εισιδοῦσ’ ἄφαρ. Il riuso dell’avverbio omerico ἄφαρ sembra qui rinviare in particolare alle riflessioni della parodo, laddove il lemma esprimeva il mutamento repentino della sorte in una prospettiva positiva, che voleva significare il ritorno di Eracle e il termine delle angosce di Deianira (v. 133).

Questo scarto nell'atteggiamento del coro è significativo e rispecchia il capovolgimento della sorte in seguito alla peripezia. Ora che Eracle è finalmente arrivato e fa il suo ingresso in scena, le coreute, che dovrebbero gioire per l'evento, di fronte alla sventura così atroce che opprime l'eroe vorrebbero non essere presenti a testimoniare: la fiducia si è trasformata in sconforto, e alla speranza di assistere al ritorno si è sostituita quella di poter essere assenti dalla scena.

2. L'impotenza del 'prode' Eracle 'stirpe di Zeus' (v. 956: Ζηνὸς ἄλκιμον γόνον)

La figura di Eracle è introdotta nella seconda strofe del canto con la sontuosa perifrasi Ζηνὸς ἄλκιμον γόνον.

L'aggettivo ἄλκιμος rappresenta un lemma proprio della *lexis* epica a partire da Omero. Esso rientra in una serie di epiteti caratteristici degli eroi nell'*epos* che esprimono il valore e nello stesso tempo il vigore fisico del guerriero, solitamente tradotti con le accezioni di 'coraggioso, prode, forte' e, insieme agli attributi ἀγαθός ἴφθιμος ed ἐσθλός, risulta uno tra i più frequenti nell'epica.

Il valore originario dell'aggettivo è quello di 'protettore, difensore' come si evince dai termini etimologicamente imparentati ἀλέξω 'difendere, respingere', ἀλαλκεῖν 'respingere, proteggere da', e ἀλκή 'forza, difesa, aiuto'¹⁸.

Uno degli impieghi più frequenti dell'attributo nell'epica è quello in perifrasi per indicare un eroe, costruite con il genitivo del nome del genitore seguite dal nesso ἄλκιμος (-ον) υἱός (-όν) in clausola. Se in Omero il caso attestato con maggior frequenza è quello di Patroclo nell'emistichio formulare Μενοιτιάου ἄλκιμος υἱός (12x *Il.*)¹⁹, in Esiodo la medesima perifrasi gen.+ ἄλκιμος υἱός è testimoniata cinque volte ed è riferita sempre ad Eracle: nella *Teogonia* ricorre due volte nel sintagma formulare Ἀλκμήνης καλλισφύρου ἄλκιμος υἱός (vv. 526, 950), mentre nello *Scudo* (v. 320) e in due frammenti del *Catalogo delle donne* (fr. 35, 5; 43a, 61 M.-W.) occorre il nesso formulare Διὸς ἄλκιμος υἱός²⁰.

Rispetto ai passi esiodici, andrà rilevato come l'aggettivo ἄλκιμος sia attestato in Esiodo esclusivamente come epiteto di Eracle nelle perifrasi citate. L'attributo si ritrova in riferimento all'eroe, oltre che nelle *Trachinie*, anche nell'*Eracle* di Euripide (v. 158), ed è ragionevole ipotizzare che nelle epiche perdute incentrate su Eracle l'aggettivo fosse uno degli epiteti distintivi dell'eroe.

Per quanto concerne invece il sostantivo γόνος 'stirpe, progenie' impiegato nella perifrasi sofoclea, anch'esso costituisce un lemma poetico di ascendenza omerica, che si ritrova parimenti nei poemi accompagnato dal genitivo per indicare sovente la discendenza di svariati eroi. Particolarmente interessanti sono due casi riferiti a Zeus nell'*Iliade*: il nesso Ζηνὸς γόνος con cui è designato Idomeneo (*Il.* XIII 449) e la locuzione Διὸς γόνον αἰγιόχοιο riferita a Sarpedone (*Il.* V 635).

¹⁸ Cfr. *DELG* e *GEW*, s.v. ἀλέξω, la radice è la stessa che si ritrova nel sanscrito *rakṣati* 'proteggere'.

¹⁹ La perifrasi è impiegata anche per Diomede (*Il.* VI 437: Τυδέος ἄλκιμον υἱόν), Automedonte (*Il.* XVII 429: Ἀυτομέδων Διώρεος ἄλκιμος υἱός) e Megete (*Il.* X 110: Φυλέος ἄλκιμον υἱόν). In Omero l'attributo ricorre inoltre e.g. come epiteto di Aiace nell'emistichio formulare Τελαμώνιος ἄλκιμος Αἴας, (*Il.* XII 348, 362), mentre il valore 'prode, coraggioso' del lemma è messo bene in luce dal nesso formulare ἄλκιμον ἦτορ (5x *Il.*).

²⁰ La perifrasi Διὸς ἄλκιμος υἱός è attestata anche per Hermes in *H. Hom. Merc.* 4, 101, mentre è impiegata nuovamente in riferimento a Eracle da Pind. *O.* X 44. Per un possibile gioco etimologico tra Ἀλκμήνη e ἄλκιμος nella designazione esiodica attraverso il matronimico cfr. Arrighetti 1998, p. 349.

Sofocle, attraverso la perifrasi Ζηνὸς ἄλκιμον γόνον, si rifà dunque a una tradizione consolidata di una serie di espressioni perifrastiche di ascendenza epica; in particolare la locuzione contamina il modello dei versi formulari dove occorre la *iunctura* genitivo + ἄλκιμος υἱός con le locuzioni costruite mediante il sinonimo γόνος²¹.

Le coreute attraverso l'espressione Ζηνὸς ἄλκιμον γόνον presentano pertanto Eracle nella sua dimensione di 'grande, prode' eroe, figlio di Zeus. La connotazione fortemente epicheggiante della perifrasi e dell'epiteto ἄλκιμος ha la funzione di esprimere il contrasto con la sventura presente e la totale impotenza del protagonista. Come viene descritto nei versi immediatamente successivi, infatti, Eracle è afflitto da tormenti che non sono curabili e costituisce uno spettacolo talmente incredibile e spaventoso da risultare indicibile (vv. 959-61): ἐπεὶ ἐν δυσασπαλλάκτοις ὀδύνας / χωρεῖν πρὸ δόμων λέγου- / σιν ἄσπετον θέαμα.

Questa del terzo stasimo, inoltre, non è l'unica volta in cui l'eroe è presentato attraverso una perifrasi sostenuta nella tragedia. Già nel prologo Deianira aveva definito Eracle intervenuto a salvarla dalle brame dell'Acheloo attraverso il verso ὁ κλεινὸς ἦλθε Ζηνὸς Ἀλκμήνης τε παῖς (v. 19). Nelle parole dell'eroina la figura gloriosa dell'eroe che si oppone al dio-fiume si staglia nella sua dimensione di liberatore per eccellenza dai mostri: l'espressione è particolarmente significativa poiché è la prima menzione del protagonista nel dramma.

In seguito, nel secondo stasimo iporchematico, Eracle è presentato nuovamente attraverso una perifrasi solenne ai vv. 644-5 ὁ γὰρ Διὸς Ἀλκμήνας κόρος / σοῦται πάσας ἀρετᾶς λάφυρ' ἔχων ἐπ' οἴκους: l'eroe è immaginato dal coro mentre rientra a Trachis da trionfatore recando i premi della conquista di Ecalia, accompagnato da cori festanti. In questo caso nel rimando interno fra i due corali attraverso l'impiego del modulo perifrastico per designare Eracle è possibile cogliere la drammatica *peripeteia* che è intervenuta nel corso della tragedia rispetto al destino del protagonista.

Nel quarto stasimo lo scarto che la dimensione epica rievocata dal coro evidenzia trova inoltre espressione anche sul piano scenico, dal momento che nell'antistrofe successiva l'ingresso immobile del corpo trasportato sulla barella rappresenta di per sé un paradosso rispetto alla figura di Eracle, sempre in movimento nella sua vita caratterizzata da mille prove e pericoli: l'immagine simboleggia la completa perdita della propria ἀλκή da parte dell'eroe per eccellenza indomabile nella battaglia, ora prostrato sulla lettiga.

Questa statura eroica perduta e in particolare l'attributo ἄλκιμος²², anche in virtù del valore di 'protettore' insito nel lemma, preludono a vari temi che avranno

²¹ Il modulo perifrastico con γόνος riferito ad Eracle si ritrova nella tragedia anche al v. 1106 (su cui vd. *infra*), e ricorre in Sofocle anche in *Ai.* 1303 (Ἀλκμήνης γόνος); quest'ultima *iunctura* è impiegata per l'eroe anche da Euripide, cfr. *HF* 712, *Alc.* 505, 1006, *Tr.* 805.

²² In Sofocle l'aggettivo ἄλκιμος, oltre che nella perifrasi Ζηνὸς ἄλκιμον γόνον del quarto stasimo delle *Trachinie*, è attestato altre tre volte. Nel *Filottete* si ritrova l'espressione ἀνδρῶν ἀλκίμων (v. 326), con la quale Neottolema rivendica alla propria patria Sciro di essere progenitrice di eroi valorosi al pari di Sparta e Micene. Il lemma ricorre poi due volte nell'*Aiace*. L'attributo è riferito all'inizio del dramma ad Atena (vv. 400-1: ἃ Διὸς / ἀλκίμα θεός) nelle parole di Aiace, tornato in sé dopo il massacro del bestiame, ed esprime il potere incontrastato della dea che ha ridotto l'eroe in uno stato di vergognosa prostrazione. Nella sua altra occorrenza, l'epiteto è attribuito al cadavere di Aiace nel finale della tragedia, quando Odisseo entra in scena e definisce il corpo dell'eroe sul quale verte la contesa tra Menelao e gli Atridi ἀλκίμων νεκρῶ (v. 1319). L'uso dell'attributo rievoca in questo passo l'emistichio formulare omerico Τελαμώνιος ἄλκιμος Αἴας (*Il.* XII 348, 362), ponendo in netto contrasto il passato glorioso di Aiace con l'immagine del suo cadavere che ora giace a terra senza vita. Nello stesso tempo, tuttavia, l'epiteto segnala la direzione che avrà l'intervento di Odisseo, il quale riesce a riabilitare il valore di Aiace e a consentire che il rito della sepoltura abbia luogo.

grande peso nell'esodo e che saranno espressi per bocca dello stesso protagonista nel corso dei suoi discorsi frammisti ai lamenti causati dal morbo: l'impotenza del 'valoroso' che non ha mai conosciuto la sconfitta nelle sue aspre fatiche ed è stato il liberatore dei Greci dai mostri (vv. 1011-14, 1058-61); la sottomissione a una *nosos* imbelli ma invincibile e causata da una donna disarmata (vv. 1062-3); l'essersi ridotto a piangere come una ragazzina (1071-6).

Rispetto al lemma γόνος, invece, è significativo come esso ricorra soltanto un'altra volta nel dramma, proprio nel finale della lunga *rhesis* di Eracle nell'esodo (vv. 1044-111), e riferito ancora al protagonista in quanto "stirpe di Zeus". Dopo aver ricordato alcune delle sue fatiche più ardue, l'eroe afferma (vv. 1101-6):

ἄλλων τε μόχθων μυρίων ἐγευσάμην,
 κούδεις τροπαῖ' ἔστησε τῶν ἐμῶν χερῶν.
 νῦν δ' ὧδ' ἄναρθρος καὶ κατερρακωμένος
 τυφλῆς ὑπ' ἄτης ἐκπεπόρθημαι τάλας,
 ὁ τῆς ἀρίστης μητρὸς ὠνομασμένος, 1105
 ὁ τοῦ κατ' ἄστρα Ζηνὸς αὐδηθεὶς γόνος.

Eracle rammenta amaramente di essere passato attraverso innumerevoli prove (v. 1101: μόχθων μυρίων), e di come nessuno, scontratosi con lui, abbia mai innalzato il trofeo della vittoria (v. 1102: κούδεις τροπαῖ' ἔστησε). Adesso il suo vigore è però scomparso, le sue membra vengono fatte a pezzi (v. 1103: ἄναρθρος καὶ κατερρακωμένος), ed egli è annientato da una rovina che è cieca (v. 1104: τυφλῆς ὑπ' ἄτης), in quanto si infila subdolamente nel suo corpo divorandolo senza che egli possa opporre resistenza. Nel momento massimo della disgrazia l'eroe ricorda di essere l'illustre Eracle, "colui chiamato figlio della nobile Alcmena" (v. 1105: ὁ τῆς ἀρίστης μητρὸς ὠνομασμένος) e, soprattutto, "prole di Zeus signore degli astri" (v. 1106): ὁ τοῦ κατ' ἄστρα Ζηνὸς αὐδηθεὶς γόνος.

Si noti in questi ultimi due versi l'insistenza dell'anafora ὁ τῆς / ὁ τοῦ e la costruzione speculare dei due trimetri, formati da articolo, genitivo e participio, che conferisce solennità oltre che una grave ironia all'affermazione²³: anche nelle parole dello stesso eroe, come nello stasimo, la discendenza divina da Zeus stride infatti con la sua attuale sofferenza che lo costringe all'impotenza.

²³ Cfr. Easterling *ad loc.*: «the symmetry of these two lines emphasizes the grandeur of Heracles' lineage, in ironical contrast with his state of helplessness»; sulla perdita dello *status* eroico da parte di Eracle vd. Reinhardt 1989, pp. 72-3.

Appendice: elenchi e indici degli omerismi studiati distinti per tipologia

1. Omerismi a livello lessicale¹

ἀγακλειτός*	363	θέσφατος	215, 259
ἀγελαῖος*	91	θοός	145
ἀγχίαλος*	76	θούριος	118
ἀδελφεή	181	θρηνέω	124
ἄζομαι	203	θύγατερ (Διός)	175
ἄϊδηλος*	116	ιαύω	160
Ἄιδης	152	ιερός	162
αιθήρ	248	κεραυνός	189
αἰπεινός	365	κρατέω	119
ἄλοχος	194, 343	Κρονίδης	318
ἄμβροτος	177	λαμπρός	304
ἀμφίρυτος*	75	λεία / ληΐς	90
ἄνα*	107	λουτρόν	341
ἄναξ	100, 200	λυγρός	195
ἀναπνέω	290	λώβη	106
ἀνάρσιος	364	μέγας	83
ἀνάσσω	256	ναύλοχος	339
ἀνύω	116	ναῦς	145
ἀπαλέξω	100	νιφόμενος*	221
ἄφαρ	313, 352, 373	ξυνός	151
ἄχνη	357	ὁμοῖος	151
βῆσσα	108	ὀπίσω	230
βοῦς	91	παῖς	73
γαμψῶνυξ*	279	παλαίφατος	260, 351
γός	124	παλίντονος*	326
δάμαρ	343	πάταγος	330
δύσμορος	130, n. 82	πατήρ	189, 251
δύω	152	πένθος	121
ἔδος	254	πληγή	103
ἐκηβόλος	198	πολιός	127, 194
ἐλίκων*	271	πολύχρυσος	174
Ἐνυάλιος	106, 151	πόνος	155
ἐπίηρα*	268	πόντος	308
ἐπιστενάχω*	191	πόποι	361
ἔπος	350	ποταμός	324
εὐρέϊ πόντῳ	308	Πυθών*	181
εὐῶπις*	332	πύργος	281
ἦ (ρά)	104, n. 162	ρά	104, n. 162
ἠδυεπής*	172	ρόπαλον*	327
θερμὰ λοετρά	341	σθένος	323

¹ Le voci cui è apposto in apice un asterisco costituiscono degli *hapax* nel *corpus* sofocleo, quelle cui sono apposti due asterischi rappresentano degli *hapax* assoluti nel *corpus* poetico greco.

Σούνιον	162	ὑποδείδω	80
στεροπή	217	ὑψίκερος*	325
στηρίζω	107	φθίω	95
στονόεις	193	φίλος	343
Τελαμώνιος	70	φλεγέθω	304
τέρπω	161	φρίσσω	137
τίνω	106	χαίτη	128, n. 72
τόξον	326	χλωρός	358
τρύχω	114	χρυσηλάκατος	342
τῶ*	237	ὦ πόποι	361
τώς	238	ὠκύαλος*	145

2. Omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure conii sofoclei su modelli omerici¹

ἀδινός*	359	ἠνεμόεις	370
αἰγυπιός	81	<u>θαλαμηπόλος*</u>	287
Ἄιδης	121, 152, 310	θεοπρόπος	350
<u>αἶθων</u>	93	θεσπιέπεια**	215
αἰνός	140	κεύθω	121
αἰόλος	297	κλυτός	104
ἄλκιμος	374	λυγρός	162
ἀμαιμάκετος*	182	μαλερός*	185
ἀμφίγυος*	321	ναιετάω	113, 342
<u>ἀνάρσιος</u>	363	ναίω	113
<u>ἀολλής</u>	328	νωμάω	223
ἄρωγός	202	Ἵλυμπος	250
ἄχος	140	ὄνειδος	157, n. 32
γαιήοχος	179	ὄπλον	154
γόνος	374	πέρθω	156
δάκρυον	359	<u>πρόμαχος*</u>	365
δόμος	152, 310	πῦρ	185
δόρυ	365	πύργος	96
δύσκληια	87	<u>σίδηρος</u>	92
δύστηνος	157, n. 32	στεροπή	302
ἔναρα	104	στυγερός	154
ἐναρίζω*	298	<u>τετράορος*</u>	325
ἔπουρος	371	τινάκτωρ*	319
ἐρύκω	310	ὑψίπους**	247

¹ Le voci sottolineate rappresentano dei casi di risemantizzazione mentre quelle evidenziate in grassetto costituiscono (probabilmente) dei neologismi sofoclei.

3. Espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici

<i>Ai.</i> 139-40	(πεφόβημαι πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας)	77
<i>Ai.</i> 159	(σφαλερὸν πύργου ῥῦμα πέλονται)	96
<i>Ai.</i> 169	(μέγαν αἰγυπιὸν <δ'> ὑποδείσαντες)	80
<i>Ai.</i> 171	(σιγῆ πτήξειαν ἄφωνοι)	87
<i>Ai.</i> 178	(ἐλαφαβολίαις)	106, n. 168
<i>Ai.</i> 179	(χαλκοθώραξ)	106
<i>Ai.</i> 195	(ἄταν οὐρανίαν φλέγων)	107
<i>Ai.</i> 197	(ὀρμαῖται ἐν εὐανέμοις βάσσαις)	108
<i>Ai.</i> 1199-1205	(στεφάνων... ἐρώτων)	159
<i>Ai.</i> 1212	(προβολά)	99, 161
<i>Ai.</i> 1214	(στυγερῶ δαίμονι)	154, n. 22
<i>OT</i> 189	(εὐῶπα ἀλκάν)	176
<i>OT</i> 203-4	(χρυσοστρόφων ἀπ' ἀγκυλᾶν)	201
<i>OT</i> 215	(τὸν ἀπότιμον ἐν θεοῖς θεόν)	189
<i>OT</i> 466-9	(ἀελλάδων... ἐπενθρόσκει)	217, 220
<i>OT</i> 1201-3	(βασιλεὺς... ἀνάσσω)	284
<i>Trach.</i> 102	(ὃ κρατιστεύων κατ' ὄμμα)	305
<i>Trach.</i> 112-5	(πολλὰ... κύματ... βάντ' ἐπιόντα)	308
<i>Trach.</i> 117-8	(τὸ... βιότου πολύπονον)	309
<i>Trach.</i> 130-1	(οἶον ἄρκτου στροφάδες κέλευθοι)	311
<i>Trach.</i> 500	(Κρονίδαν ἀπάτασεν)	318
<i>Trach.</i> 503-6	(τίνες... ἀγώνων)	320
<i>Trach.</i> 831	(φονία νεφέλα)	355

Riferimenti bibliografici

Abbreviazioni e sigle: opere di riferimento

DELG

P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Nouvelle édition avec, en supplément, les Chroniques d'étymologie grecque (1-10), Paris 2009 [1968-1980].

GEW

H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, I-III, Heidelberg 1960-1972.

GH

P. Chantraine, *Grammaire homérique*, I-II, Paris 1942-1953.

GM

P. Mass, *Metrica greca*, traduzione italiana a cura di Alfredo Ghiselli, seconda edizione riveduta e corretta, Firenze 1979² [Leipzig 1929].

Kühner – Blass

R. Kühner, F. Blass, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*. Erster Teil: *Elementar- und Formenlehre*, I-II, Hannover 1890-2.

Kühner – Gerth

R. Kühner, B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*. Zweiter Teil: *Satzlehre*, I-II, Hannover-Leipzig 1898-1904.

LfgrE

Lexikon des frühgriechischen Epos, begründet von Bruno Snell, Göttingen 1955–2010.

LSJ⁹

H.R., Liddell, R. Scott, H.S. Jones, with the assistance of R. McKenzie, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1940⁹ (Reprint with revised Supplement 1996).

RE

Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. New edition, edited by G. Wissowa with the cooperation of numerous specialists, Stuttgart 1894-2000.

The Homer Encyclopedia

M. Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, I-III, Chichester-Malden, Mass. 2011.

The Encyclopedia of Greek Tragedy

H.M. Roisman, *The Encyclopedia of Greek Tragedy*, I-III, Chichester-Malden, Mass.

2014.

Aiace: edizioni e commenti (citati col solo nome dell'autore)

Lobeck 1866

Sophoclis Ajax, commentario perpetuo illustravit C.A. Lobeck, Berolini 1866³.

Campbell 1881

Sophocles, edited with English Notes and Introductions by L. Campbell, II: *Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. Fragments*, Oxford 1881, rist. Hildesheim 2000.

Jebb 1896

Sophocles, The Plays and Fragments, with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose, by R.C. Jebb, part VII: *The Ajax*, Cambridge 1896, rist. (Introduction by J. March, General Editor P.E. Easterling) London 2004.

Schneidewin – Nauck – Radermacher 1913

Sophokles, erklärt von F.W. Schneidewin und A. Nauck. Band I: *Aias*, neue Bearbeitung von L. Radermacher, Berlin 1913¹⁰.

Untersteiner 1934

Sofocle, Aiace. Introduzione e commento di M. Untersteiner, Milano 1934.

Kamerbeek 1963

- The Plays of Sophocles*, by J.C. Kamerbeek, Commentaries, part I: *The Ajax*, Leiden 1963.
- Stanford 1963
Sophocles, Ajax, edited with Introduction, Revised Text, Commentary, Appendixes, Indexes and Bibliography by W.B. Stanford, London 1963.
- Ferrari 1974
Sofocle. Aiace, commento di F. Ferrari, Torino 1974.
- de Romilly 1976
Sophocle, Ajax, édition, introduction et commentaire par un groupe de normaliens sous la direction de J. de Romilly, Paris 1976.
- Garvie 1998
Sophocles, Ajax, edited with Introduction, Translation and Commentary by A.F. Garvie, Warminster 1998.
- Mazzoldi 1999
Sofocle, Aiace, prefazione e traduzione di M.G. Ciani, testo e commento di S. Mazzoldi, Venezia 1999.
- Finglass 2011
Sophocles, Ajax, edited with Introduction, Translation, and Commentary by P.J. Finglass, Cambridge 2011.

Edipo Re: edizioni e commenti (citati col solo nome dell'autore)

- Campbell 1879
Sophocles, edited with English Notes and Introductions by L. Campbell, I: *Oedipus Tyrannus. Oedipus Coloneus. Antigone*, second Edition, revised. Oxford 1879, rist. Hildesheim 2000.
- Jebb 1893
Sophocles, The Plays and Fragments, with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose, by R.C. Jebb, part I: *The Oedipus Tyrannus*, Cambridge 1893³, rist. (Introduction by J. Rusten, General Editor P.E. Easterling) London 2004.
- Schneidewin – Nauck 1896
Sophokles, erklärt von F.W. Schneidewin und A. Nauck. Band II: *König Oedipus*, Berlin 1896⁹.
- Kamerbeek 1967
The Plays of Sophocles, by J.C. Kamerbeek, Commentaries, part IV: *The Oedipus Tyrannus*, Leiden 1967.
- Dawe 2006
Sophocles, Oedipus rex, edited by R.D. Dawe, Cambridge 2006².
- Longo 1989
Sofocle, Edipo re, a cura di O. Longo, Padova 1989.
- Bollack 1990
J. Bollack, *L'Œdipe roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*, I-III, Lille 1990.
- Stella 2010
Sofocle, Edipo Re, introduzione, traduzione e commento a cura di M. Stella, Roma 2010.
- Manuwald 2012
Sophokles. König Ödipus, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von B. Manuwald, Berlin-Boston 2012.
- Finglass 2018
Sophocles, Oedipus the King, edited with Introduction, Translation, and Commentary by P.J. Finglass, Cambridge 2018.

Trachinie: edizioni e commenti (citati col solo nome dell'autore)

- Campbell 1881

- Sophocles*, edited with English Notes and Introductions by L. Campbell, II: *Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. Fragments*, Oxford 1881, rist. Hildesheim 2000.
- Schneidewin – Nauck 1896
Sophokles, erklärt von F.W. Schneidewin und A. Nauck. Band VI: *Trachinierinnen*, Berlin 1891⁶.
- Jebb 1892
Sophocles, The Plays and Fragments, with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose, by R.C. Jebb, part V: *The Trachiniae*, Cambridge 1892, rist. (Introduction by B. Goward, General Editor P.E. Easterling) London 2004.
- Kamerbeek 1959
The Plays of Sophocles, by J.C. Kamerbeek, Commentaries, part II: *The Trachiniae*, Leiden 1959.
- Longo 1968
O. Longo, *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*, Padova 1968.
- Easterling 1982
Sophocles, Trachiniae, edited by P.E. Easterling, Cambridge 1982.
- Davies 1991
Sophocles, Trachiniae, with Introduction and Commentary by M. Davies, Oxford 1991.
- Rodighiero 2004
Sofocle, La morte di Eracle (Trachinie), a cura di A. Rodighiero, Venezia 2004.

Testi e Studi

- Adkins
A.W.H. Adkins, *Poetic Craft in the Early Greek Elegists*, Chicago 1985.
- Alaux 2007
J. Alaux, *Lectures tragiques d'Homère*, Paris 2007.
- Alaux 2011
J. Alaux, *Acting Myth: Athenian Drama*, in K. Dowden and N. Livingstone (eds.), *A Companion to Greek Mythology*, Oxford-Malden, Mass. 2011, 141-56.
- Albini 1984-1985
U. Albini, *Il coro nell'Edipo Re*, «Dioniso» LV (1984-1985) 109-114.
- Alexandrou 2016
M. Alexandrou, *Mythological Narratives in Hipponax*, in L. Swift, C. Carey (eds.), *Iambus and Elegy: New Approaches*, Oxford 2016, 210-28.
- Alexiou 2002
M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Second Edition revised by D. Yatromanolakis and P. Roilos, Lanham-Oxford 2002.
- Allan 2000
W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford 2000.
- Allan 2008
Euripides, Helen, edited by W. Allan, Cambridge 2008.
- Allan 2013
W. Allan, *Archaic Guilt in Sophocles' Oedipus Tyrannus and Oedipus at Colonus*, in D.L. Cairns (ed.), *Tragedy and Archaic Greek Thought*, Swansea 2013, 173-91.
- Allen 1931
Homeri Ilias. Tomus I. *Prolegomena*, editit T.W. Allen, Oxonii 1931.
- Allen 1993
A. Allen, *The Fragments of Mimnermus: Text and Commentary*, Stuttgart 1993.
- Allen-Hornblower 2016
E. Allen-Hornblower, *From Agent to Spectator. Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy*, Berlin-Boston 2016.
- Aloni 1989

- A. Aloni, *L'aedo e i tiranni. Ricerche sull'Inno omerico ad Apollo*, Roma 1989.
- Aloni – Iannucci 2007
A. Aloni, A. Iannucci, *L'elegia greca e l'epigramma dalle origini al V secolo. Con un'appendice sulla 'nuova' elegia di Archiloco*, Firenze 2007.
- Aloni 2009
A. Aloni, *Elegy: Forms, Functions and Communication*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge 2009, 168-88.
- Ambühl 2010
A. Ambühl, *Trojan Palimpsests: the Relation of Greek Tragedy to the Homeric Epics*, in P.S. Alexander, A. Lange, R. Pillinger (eds.), *In the Second Degree: Paratextual Literature in Ancient Near Eastern and Ancient Mediterranean Culture and its Reflections in Medieval Literature*, Leiden-Boston 2010, 99-121.
- Anderson 1997
M.J. Anderson, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Oxford 1997.
- Anderson 2005
M.J. Anderson, *Myth*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005, 119-35.
- Andersen – Haug 2012
Ø. Andersen, D.T.T. Haug (eds.), *Relative Chronology in early Greek Epic Poetry*, New York-Cambridge 2012.
- Arnott 2007
W.G. Arnott, *Birds in the Ancient World from A to Z*, London 2007.
- Arrighetti 1998
Esiodo. Opere, testi introdotti, tradotti e commentati da G. Arrighetti, Torino 1998.
- Asmis 2015
E. Asmis, *Art and Morality*, in P. Destrée, P. Murray (eds.), *A companion to Ancient Aesthetics*, Malden-Oxford 2015, 486-504.
- Avezzù 1974
G. Avezzù, *Per una ricerca sull'uso di ripetizioni nei tragici*, «BIFG» I (1974) 54-69.
- Ax 1932
W. Ax, *Die Parodos des Oidipus Tyrannos*, «Hermes» LXVII (1932) 413-437.
- Bagordo 2003
A. Bagordo, *Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern. Beiträge zur Anspielungstechnik und poetischen Tradition*, München 2003.
- Barker – Christensen 2006
E.T.E. Barker, J.P. Christensen, *Flight Club: the New Archilochus Fragment and its Resonance with Homeric Epic*, «MD» LVII (2006) 9-41.
- Barker 2009
E.T.E. Barker, *Entering the Agon. Dissent and Authority in Homer, Historiography, and Tragedy*, Oxford 2009.
- Barron 1969
J.P. Barron, *Ibycus. To Polycrates*, «BICS» XVI (1969) 119-49.
- Battezzato 2008
L. Battezzato, *Linguistica e retorica della tragedia greca*, Roma 2008.
- Battezzato 2012
L. Battezzato, *The Language of Sophocles*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston 2012, 305-24.
- Beazley 1948
J.D. Beazley, *Hymn to Hermes*, «AJA» LII (1948) 336-40.
- Bechtel 1914
F. Bechtel, *Lexilogus zu Homer. Etymologie und Stammbildung homerischer Wörter*, Halle 1914.
- Belfiore 2000
E. Belfiore, *Murder Among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, Oxford 2000.

- Benveniste 1969
E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, I-II, Paris 1969.
- Bernard-Moulin 1966
R. Bernard-Moulin, *L'élément homérique chez les personnages de Sophocle*, Aix-en-Provence 1966.
- Bergson 1956
L. Bergson, *L'épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Lund 1956.
- Bespaloff 1943
R. Bespaloff, *De l'Iliade*, New York 1943.
- Bettarini 2017
L. Bettarini, *Lingua e testo di Ipponatte*, Pisa 2017.
- Beye 1970
C.R. Beye, *Sophocles' Philoctetes and the Homeric Embassy*, «TAPA» CI (1970) 63-75.
- Bierl 1991
A. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text*, Tübingen 1991.
- Biggs 1966
P. Biggs, *The disease theme in Sophocles' Ajax, Philoctetes and Trachiniae*, «CP» LXI (1966) 223-35
- Bittrich 2005
U. Bittrich, *Aphrodite und Eros in der antiken Tragödie. Mit Ausblicken auf motivgeschichtlich verwandte Dichtungen*, Berlin-New York 2005.
- Blanc 1997
A. Blanc, *Deux adjectifs en -ερος (μαλερός, πέρπερος)*, «REG» CX (1997) 57-83.
- Blundell 1989
M.W. Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles*, Cambridge 1989.
- Bollack 1990
J. Bollack, *L'Œdipe roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*, I-III, Lille 1990.
- Bonanno 1990
M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990.
- Bonazzi 2010
M. Bonazzi, *I Sofisti*, Roma 2000.
- Bonazzi 2017
M. Bonazzi, *Atene, la città inquieta*, Torino 2017.
- Bottin 1979
L. Bottin, *Onore e privilegio nella società omerica*, «QS» X (1979) 71-99.
- Bowie 2010
E.L. Bowie, *The Trojan War's Reception in Early Greek Lyric, Iambic and Elegiac Poetry*, in L. Foxhall, H.-J. Gehrke, N. Luraghi (eds.), *Intentional History. Spinning Time in Ancient Greece*, Stuttgart 2010, 57-87.
- Bowie 2013
Homer, Odyssey. Books XIII and XIV, edited by A.M. Bowie, Cambridge 2013.
- Bradshaw 1991
D.J. Bradshaw, *The Ajax Myth and the Polis: Old Values and New*, in D.C. Pozzi, J.M. Wickersham (eds.), *Myth and the Polis*, Ithaca, New York 1991, 99-125
- Bremer 1976
D. Bremer, *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung. Interpretationen zur Vorgeschichte der Lichtmetaphysik*, Bonn 1976.
- Bremer 1987
J.M. Bremer, A.M. van Erp Taalman Kip, S.R. Slings, *Some Recently Found Greek Poems: Text and Commentary*, Leiden 1987.
- Brillante 2012-2013

- C. Brillante, *La νόσος di Aiace (a proposito di Soph. Ai. 654-59)*, «Aevum(ant)» n.s. XII-XIII (2012-2013) 703-11.
- Brown 1965
W.E. Brown, *Sophocles' Ajax and Homer's Hector*, «CJ» LXI (1965) 118-121.
- Brown 1977
S.G. Brown, *A Contextual Analysis of Tragic Meter: the Anapest*, in J.H. D'Arms, J.W. Eadie (eds.), *Ancient and Modern. Essays in Honor of Gerald F. Else*, Ann Arbor 1977, 45-77.
- Bruchmann 1893
Epitheta deorum quae apud poetas Graecos leguntur, collegit disposuit edidit C.F.H. Bruchmann, Lipsiae 1893 (= *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, herausgegeben von W.H. Roscher, Supplement 3).
- Brügger 2009
Homers Ilias. Gesamtkommentar. Band VIII. Vierundzwanzigster Gesang (Ω). Faszikel 2. Kommentar von C. Brügger, Berlin-New York 2009.
- Brügger 2016
Homers Ilias. Gesamtkommentar. Band IX. Sechzehnter Gesang (Π). Faszikel 2. Kommentar von C. Brügger, Berlin-Boston 2016.
- Brügger – Stoevesandt – Visser 2010
Homers Ilias. Gesamtkommentar. Band II. Zweiter Gesang (B). Faszikel 2. Kommentar von C. Brügger, M. Stoevesandt und E. Visser, Berlin-New York 2010².
- Bruhn 1899
Sophokles. Erklärt von F.W. Schneidewin und A. Nauck. Achter Band. Anhang zusammengestellt von E. Bruhn, Berlin 1899.
- Bruit-Zaidman – Schmidt-Pantel 1992
L. Bruit-Zaidman, P. Schmidt-Pantel, *La religione greca*, Roma 1992 [Paris 1989].
- Budelmann 2000
F. Budelmann, *The Language of Sophocles: Communal, Communication, and Involvement*, Cambridge 2000.
- Budelmann 2009
F. Budelmann, *Introducing Greek Lyric*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge 2009, 1-18.
- Budelmann 2018
Greek Lyric. A Selection, edited by F. Budelmann, Cambridge 2018.
- Burgess 2001
J.S. Burgess, *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore 2001.
- Burian 1972
P. Burian, *Supplication and Hero Cult in Sophocles' Ajax*, «GRBS» XIII (1972) 151-56.
- Burian 1997
P. Burian, *Myth into Mythos: the Shaping of Tragic Plot*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 178-208.
- Burkert 1976
W. Burkert, *Das hunderttorige Theben und die Datierung der Ilias*, «WS» n.s. X (1976) 5-21 (= Burkert 2001, 59-71).
- Burkert 1987
W. Burkert, *The Making of Homer in the Sixth Century BC: Rhapsodes versus Stesichorus*, in D. von Bothmer et alii (eds.), *Papers on the Amasis Painter and His World*, 43-62 (= Burkert 2001, 198-217).
- Burkert 2001
W. Burkert, *Kleine Schriften I. Homeric*, Göttingen 2001.
- Burkert 2003

- W. Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, con una prefazione di G. Arrighoni, seconda edizione italiana con aggiunte dell'autore, Milano 2003² (Stuttgart 1977).
- Burns 1981,
A. Burns, *Athenian Literacy in the Fifth Century B.C.*, «JHI» XLII (1981) 371-87.
- Burton 1980
R.W.B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980.
- Buttmann 1925
R. Buttmann, *Lexilogus, oder Beiträge zur griechischen Wort-Erklärung, hauptsächlich für Homer und Hesiod*, I-II, Berlin 1925².
- Buxton 2013
R. Buxton, *Myths and Tragedies in their Ancient Greek Contexts*, Oxford 2013.
- Cairns 1972
F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh 1972.
- Cairns 1993
D.L. Cairns, *Aidōs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford 1993.
- Cairns 2005
D.L. Cairns, *Values*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005, 305-20.
- Cairns 2006
D.L. Cairns, *Virtue and Vicissitude: the Paradoxes of the Ajax*, in D.L. Cairns, V. Liapis (eds.), *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Swansea 2006, 99-131.
- Cairns 2010
Bacchylides, Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13). Text, Introductory, Essays, and Interpretative Commentary by D.L. Cairns, Cambridge 2010.
- Cairns 2013a
D.L. Cairns, *Divine and Human Action in Sophocles' Oedipus Tyrannus*, in D.L. Cairns (ed.), *Tragedy and Archaic Greek Thought*, Swansea 2013, 119-71.
- Cairns 2013b
D.L. Cairns, *A Short History of Shudders*, in A. Chaniotis, P. Ducrey (eds.), *Unveiling Emotions II. Emotions in Greece and Rome. Texts, Images, and Material Culture*, Stuttgart 2013, 85-107.
- Cairns 2013c
D.L. Cairns (ed.), *Tragedy and Archaic Greek Thought*, Swansea 2013
- Caizzi 1966
Anthistenis Fragmenta, collegit F.D. Caizzi, Milano 1966.
- Calame 1999
C. Calame, *Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance*, in S. Goldhill, R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999, 125-53.
- Calhoun 1933
G.M. Calhoun, *Homeric Repetitions*, «UCPCP» XII (1933) 1-25.
- Campbell 1879
Sophocles, edited with English Notes and Introductions by L. Campbell, I: *Oedipus Tyrannus. Oedipus Coloneus. Antigone*, second Edition, revised. Oxford 1879, rist. Hildesheim 2000.
- Campbell 1881
Sophocles, edited with English Notes and Introductions by L. Campbell, II: *Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. Fragments*, Oxford 1881, rist. Hildesheim 2000.
- Canfora 2001
L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, Roma 2001.
- Cantarella 1970

- R. Cantarella, *Imitazioni e reminiscenze omeriche in Sofocle secondo la critica antica*, in R. Cantarella, *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia 1970, 307-19.
- Capra 2009
A. Capra, *Lyric Poetry*, in G.R. Boys-Stones, B. Graziosi, P. Vasunia (eds.), *Oxford Handbook of Hellenic Studies*, Oxford 2009, 454-68.
- Carey 1986
C. Carey, *The Second Stasimon of Sophocles' Oedipus Tyrannus*, «JHS» CVI (1986), 175-79.
- Carey 2009
C. Carey, *Iambos*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge 2009, 149-67.
- Carey 2015
C. Carey, *Stesichorus and the Epic Cycle*, in P.J. Finglass, A. Kelly (eds.), *Stesichorus in Context*, Cambridge 2015, 45-62.
- Cassio 1977
Aristofane, Banchettanti: i frammenti, a cura di A.C. Cassio, Pisa 1977.
- Càssola 1975
Inni omerici, a cura di F. Càssola, Milano 1975.
- Catanzaro 2005
A. Catanzaro, *Il GERAS e l'immagine dell'eroe: un aspetto del potere nel I canto dell'Iliade*, «Il pensiero politico» XXXVIII (2005) 373-90.
- Catenacci 1996
C. Catenacci, *Ὁμοῖος (γελοῖος, ὀλοῖος). Evidenti aggiustamenti metrici nell'esametro*, «QUCC» LII (1996), 133-44.
- Cavalli 1991
Sofocle, Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone, traduzione di R. Cantarella, note e commento di M. Cavalli, a cura di D. Del Corno, Milano 1991.
- Cerri 1992
G. Cerri, *La tragedia*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (direttori), *Lo spazio letterario della Grecia antica, I: La produzione e la circolazione del testo, 1: La polis*, Roma 1992, 301-34.
- Cerri 1999
Parmenide. Poema sulla Natura, a cura di G. Cerri, Milano 1999.
- Christensen 2012
J. Christensen, *Ares ΑΙΔΗΛΟΣ: on the Text of Iliad 5.757 and 5.872*, «CP» CVII (2012) 230-38.
- Ciani 1974
M.G. Ciani, *ΦΑΟΣ e termini affini nella poesia greca. Introduzione a una fenomenologia della luce*, Firenze 1974.
- Ciani 1997
M.G. Ciani, *Aiace tra epos e tragedia*, «SIFC» XV 2 (1997) 176-87.
- Cingano 2006
E. Cingano, *La tragedia in Grecia*, in *Le rinascite della tragedia: origini classiche e tradizioni europee*, a cura di G. Guastella, 31-84.
- Cingano 2009
E. Cingano, *The Hesiodic Corpus*, in F. Montanari, A. Rengakos, C. Tsagalis (eds.), *Brill's Companion to Hesiod*, Leiden-Boston 2009, 91-130.
- Citti 1986
V. Citti, *La parola ornata. Ricerche sullo statuto delle forme nella tradizione poetica classica*, Bari 1986.
- Citti 1994
V. Citti, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam 1994.
- Citti 2003
V. Citti, *Soph. OT 151-215*, «Eikasmós» XIV (2003) 37-61.
- Citti 2004

- V. Citti, *La parodos dell'«Edipo Re» di Sofocle*, in J.A. López Férez (ed.), *La tragedia griega en sus textos: forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad)*, Madrid 2004, 143-71.
- Clay 1958
D.M. Clay, *A formal Analysis of the Vocabularies of Aeschylus, Sophocles and Euripides*, Athens, Minneapolis 1958.
- Collins 2002
D. Collins, *Reading the Birds: Oiōnomanteia in Early Epic*, «Colby Quarterly» XXXVIII (2002) 17-41.
- Collobert 2011
C. Collobert, *Parier sur le temps: la quête héroïque d'immortalité dans l'épopée homérique*, Paris 2011.
- Colvin 2007
S.C. Colvin, *A Historical Greek Reader: Mycenaean to the Koine*, Oxford 2007.
- Comentale 2017
Fragmenta Comica: Kommentierung der Fragmente der griechischen Komödie, Band 6, *Ermippo*: introduzione, traduzione e commento di N. Comentale, Heidelberg 2017.
- Conte 1985
G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1985².
- Conte – Barchiesi 1989
G.B. Conte, A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (direttori), *Lo spazio letterario di Roma Antica, I: La produzione del testo*, Roma 1989, 81-114.
- Coo 2011
L. Coo, *Wrestling with Aphrodite: a re-evaluation of Sophocles fr. 941*, in P. Millett, S.P. Oakley, R.J.E. Thompson (eds.), *Ratio et res ipsa: Classical Essays Presented by Former Pupils to James Diggle on his Retirement*, Cambridge 2011, 11-26.
- Coray 2009
Homers Ilias Gesamtkommentar, Band VI, *Neunzehnter Gesang (T)*, Faszikel 2, Kommentar von M. Coray, Berlin-New York, 2009.
- Coray 2016
Homers Ilias Gesamtkommentar, Band XI, *Achtzenter Gesang (Σ)*, Faszikel 2, Kommentar von M. Coray, Berlin-New York, 2016.
- Coxon 2009
The Fragments of Parmenides. A Critical Text with Introduction and Translation, the Ancient Testimonia and a Commentary by A.H. Coxon, edited with new Translation by R.D. McKirahan and a new Preface by M. Schofield, Las Vegas 2009.
- Criatore 1996
R. Criatore, *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt*, Atlanta 1996.
- Criatore 2001
R. Criatore, *School Papyri and the Textual Tradition of Homer*, in *Atti del XXII congresso internazionale di papirologia*. Firenze, 23-29 agosto 1998, 3 voll., a cura di I. Andorlini et alii, Firenze 2001, vol. 1, 279-86.
- Croally 1994
N. Croally, *Euripidean Polemic: the Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge 1994.
- Croally 2005
N. Croally, *Tragedy's Teaching*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005, 55-70.
- Cropp 2006
M. Cropp, rec. a K. Lange, *Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes, und Kyklops*, Stuttgart 2002, «CR» n.s. LVI 2 (2006) 291-92.
- Crotty 1994

- K. Crotty, *The Poetics of Supplication: Homer's Iliad and Odyssey*, Ithaca, New York 1994.
- Cuny 2007
D. Cuny, *Une leçon de vie. Les réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Paris 2007.
- Currie 2016
B. Currie, *Homer's Allusive Art*, Oxford 2016.
- Curtis 2011
P. Curtis, *Stesichoros's Geryoneis*, Leiden-Boston 2011.
- Dale 1950
A.M. Dale, *Stasimon and Hyporcheme*, «Eranos» XLVIII (1950) 14-20.
- Dale 1969
A.M. Dale, *Collected Papers*, Cambridge 1969.
- Danek 1988
G. Danek, *Studien zur Dolonie*, Wien 1988.
- Davidson 1975
J.F. Davidson, *The parodos of Sophocles' Ajax*, «BICS» XXII (1975) 163-77.
- Davidson 1983
J.F. Davidson, *The Parodos of the Antigone. A poetic study*, «AJPh» CIV (1983) 192-98.
- Davidson 1986
J.F. Davidson, *A Sophoclean Periphrasis*, «Glotta» LXIV (1986) 20-24.
- Davidson 1987
J.F. Davidson, *Sophocles, Trachiniae 497*, «PP» CCXXXV (1987) 286-90.
- Davidson 1988
J.F. Davidson, *Homer and Sophocles' Electra*, «BICS» XXXV (1989) 45-72.
- Davidson 1991a
J.F. Davidson, *Starting a choral ode: some Sophoclean techniques*, «Prudentia» XXIII (1991) 31-44.
- Davidson 1991b
J.F. Davidson, *Oh Brotherly Head: Sophocles, Electra 1164 and Related Matters*, «QUCC» n.s. XXVIII (1991) 87-96.
- Davidson 1994
J.F. Davidson, *Sophocles and the Odyssey*, «Mnemosyne» XLVII (1994) 375-79.
- Davidson 1995
J.F. Davidson, *Homer and Sophocles' Philoctetes*, in A. Griffiths, *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, London 1995, 25-35.
- Davidson 1997
J.F. Davidson, *Homer and the Sophoclean Prophet Motif*, «Eranos» XCV (1997) 57-61.
- Davidson 2006
J.F. Davidson, *Sophocles and Homer. Some Issues of Vocabulary*, in I.J.F. de Jong, A. Rijksbaron (eds.), *Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*, Leiden 2006, 25-38.
- Davidson 2012
J.F. Davidson, *The Homer of Tragedy: Epic Sources and Models in Sophocles*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston 2012, 245-61.
- Davidson 2014
J.F. Davidson, *Another Link between Sophocles and Homer? A speculative note*, «Athenaeum» CII (2014) 213-16.
- Davies 1991
Sophocles, Trachiniae, with Introduction and Commentary by M. Davies, Oxford 1991.
- Davies – Finglass 2014

- Stesichorus. The Poems*. Edited with Introduction, Translation and Commentary by M. Davies and P.J. Finglass, Cambridge 2014.
- Davison 1955
J.A. Davison, *Quotations and Allusions in Early Greek Literature*, «Eranos» LIII (1955) 125-40
- Dawe 1973
R.D. Dawe, *Studies on the Text of Sophocles*, Volume I, *The Manuscripts and the Text*, Leiden 1973.
- Dawe 2006
Sophocles, Oedipus rex, edited by R.D. Dawe, Cambridge 2006².
- Dawe 1999
R.D. Dawe, *Three notes on Oedipus Rex*, «RhM» CXLII (1999) 418-19.
- Dee 1994
J.H. Dee, *The Epithetic phrases for the Homeric Gods (Epitheta deorum apud Homerum). A Repertory of the Descriptive Expressions for the Divinities of the Iliad and the Odyssey*, New York 1994.
- Dee 2000
J.H. Dee, *Epitheta Hominum apud Homerum. The Epithetic Phrases for the Homeric Heroes. A Repertory of Descriptive Expressions for the Human Characters of the Iliad and the Odyssey*, Hildesheim 2000.
- Deforge 1986
B. Deforge, *Eschyle, poète cosmique*, Paris 1986.
- Degani 1984
E. Degani, *Studi su Ipponatte*, Bari 1984.
- De Falco 1928
V. De Falco, *La tecnica corale di Sofocle*, Napoli 1928.
- De Falco 1958
V. De Falco, *Studi sul teatro greco*, Napoli 1958.
- de Jong 1987
I.J.F. de Jong, *The Voice of Anonymity: τῖσ-Speeches in the Iliad*, «Eranos» LXXXV (1987) 69-84.
- de Jong 2001
I.J.F. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge 2001.
- de Jong 2012
Homer, Iliad. Book XXII, edited by I.J.F. de Jong, Cambridge 2012.
- de Jong – Rijksbaron 2006
I.J.F. de Jong, A. Rijksbaron (eds.), *Sophocles and the Greek Language*, Leiden-Boston 2006.
- Del Corno 1998
D. Del Corno, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano 1998.
- Del Corno 2005
D. Del Corno, *Euripidaristofanizein. Scritti sul teatro greco*, Napoli 2005.
- de Marco 1937
V. de Marco, *De scholiis in Sophoclis tragoedias veteribus*, Roma 1937.
- De Martino 1958
E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino 1958.
- De Martino 2003
F. De Martino, *Sofocle 'stravagante'*, in A.H. Sommerstein (ed.), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Bari 2003, 435-64.
- Demisch 1977
H. Demisch, *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1977.
- Denham 2012

- A. Denham, *Plato on Art and Beauty*, New York 2012.
- Denniston 1954
J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1954².
- Derderian 2001
K. Deridian, *Leaving Words to Remember. Greek Mourning and the Advent of Literacy*, Leiden 2001.
- de Romilly 1958
J. de Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris 1958.
- de Romilly 1976
Sophocle, Ajax, édition, introduction et commentaire par un groupe de normaliens sous la direction de J. de Romilly, Paris 1976.
- Destrée – Hermann 2011
P. Destrée, F.G. Hermann (eds.), *Plato and the Poets*, Leiden 2011.
- Di Benedetto 1983
V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1983.
- Di Benedetto 1994
V. Di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, Torino 1994.
- Di Benedetto 2010
Omero, Odissea, introduzione, traduzione e commento a cura di V. Di Benedetto, Milano 2010.
- Dickson 1995
K. Dickson, *Nestor: Poetic Memory in Greek Epic*, New York 1995.
- Diggle 1994
J. Diggle, *Euripidea. Collected Essays*, Oxford 1994.
- Dihle 1970
A. Dihle, *Homer-Probleme*, Opladen 1970.
- Di Marco 1973-1974
M. Di Marco, *Osservazioni sull'iporchema*, «Helikon» XIII-XIV (1973-1974) 326-48.
- Di Marco 2009
M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, nuova edizione, Roma 2009².
- Dover 1987
K.J. Dover, *Greek and the Greeks. Collected Papers*, Oxford 1987.
- Dover 1993
Aristophanes, Frogs, edited with Introduction and Commentary by K.J. Dover, Oxford 1993.
- Dué 2006
C. Dué, *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, Austin 2006.
- Dué – Ebbott 2010
C. Dué, M. Ebbott, *Iliad 10 and the Poetics of Ambush. A Multitext Edition with Essays and Commentary*, Cambridge, Mass. 2010.
- Dunbar 1995
Aristophanes, Birds, edited with Introduction and Commentary by N. Dunbar, Oxford 1995.
- Earp 1944
F.R. Earp, *The Style of Sophocles*, Cambridge 1944.
- Easterling 1967
P.E. Easterling, *Sophocles' Ajax. Collations of the Manuscripts G, R, and Q*, «CQ» XVII (1967) 52-79.
- Easterling 1968
P.E. Easterling, *Sophocles, Trachiniae*, «BICS» XV (1968) 58-69.
- Easterling 1973
P.E. Easterling, *Repetition in Sophocles*, «Hermes» CI (1973) 14-34.
- Easterling 1977

- P.E. Easterling, *Character in Sophocles*, «G&R» XXIV (1977) 121-29.
- Easterling 1982
P.E. Easterling, *Sophocles. Trachiniae*, edited by P.E. Easterling, Cambridge 1982.
- Easterling 1984
P.E. Easterling, *The tragic Homer*, «BICS» XXXI (1984) 1-8.
- Easterling 1985
P.E. Easterling, *Anachronism in Greek Tragedy*, «JHS» CV (1985) 1-10.
- Easterling 1988
P.E. Easterling, *Tragedy and Ritual. "Cry 'Woe, woe' but may the good prevail!"*, «Métis» III (1988) 87-109.
- Easterling 1997
P.E. Easterling, *Constructing the Heroic*, in C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford 1997, 21-37.
- Easterling 1999
P.E. Easterling, *Plain Words in Sophocles*, in J. Griffin (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1999, 95-107.
- Edmunds 1981
L. Edmunds, *The Sphinx in the Oedipus Legend*, Königstein, Ts. 1981.
- Edmunds 1983
L. Edmunds, *The Sphinx in the Oedipus Legend*, in L. Edmunds, A. Dundes (eds.), *Oedipus. A Folklore Casebook*, New York, 1983, 147-73.
- Edmunds 1995
L. Edmunds, *Intertextuality today*, in Atti del convegno internazionale "Intertestualità": il "dialogo" fra testi nelle letterature classiche, Cagliari 24-26 novembre 1994, Amsterdam 1995, 3-22 [«Lexis» XIII (1995) 3-22].
- Edwards 1987
M.W. Edwards, *Homer: Poet of the Iliad*, Baltimore-London 1987.
- Edwards 1991
M.W. Edwards. *The Iliad. A Commentary*, General Editor G.S. Kirk, vol. V. Books 17-20, Cambridge 1991.
- Ehrenberg 1954
V. Ehrenberg, *Sophocles and Pericles*, Oxford 1954.
- Eidinow 2011
E. Eidinow, *Luck, Fate and Fortune: Antiquity and its Legacy*, London 2011.
- Ellendt 1872
Lexicon Sophocleum, composuit F. Ellendt, Regimontii Prussorum 1835, editio altera emendata curavit H. Genthe, 1872, rist. Hildesheim 1965.
- Else 1965
G.F. Else, *The Origin and Form of Greek Tragedy*, Cambridge, Mass. 1965.
- Ercolani 2010
Esiado, Opere e Giorni, introduzione, traduzione e commento di A. Ercolani, Roma 2010.
- Esposito Vulgo Gigante 1980-1981
G. Esposito Vulgo Gigante, *Sofocle φιλόμηρος. Una rilettura delle testimonianze antiche*, «AFLN» XXIII (1980-1981) 5-15.
- Esposito 1997
S. Esposito, *The Third Stasimon of Sophocles' Trachiniae*, «CW» XCI (1997) 21-38.
- Esposito 2010
S. Esposito, *Odysseus at Troy: Sophocles' Ajax and Euripides' Hecuba and Trojan Women*. Translations with introductions, notes, and essays, Newburyport, Mass. 2010.
- Fantuzzi – Tsagalis 2015
M. Fantuzzi, C. Tsagalis (eds.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*, Cambridge 2015.
- Farmer 1998

- M.S. Farmer, *Sophocles' Ajax and Homer's Hector: Two Soliloquies*, «BICS» XXIII (1998) 19-45.
- Faulkner 2008
The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text and Commentary by A. Faulkner, Oxford 2008.
- Fenik 1968
 B. Fenik, *Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*, Wiesbaden 1968.
- Ferrari 1974
Sofocle. Aiace, commento di F. Ferrari, Torino 1974.
- Ferrari 1983
 F. Ferrari, *Ricerche sul testo di Sofocle*, Pisa 1983.
- Ferrari 1988
 F. Ferrari, *Sofocle omericissimo: Trachinie 144-146*, «RFIC» CXVI (1988) 167-73.
- Ferrari 2000
 F. Ferrari, *Sofocle, Edipo re 892-893 e 906-907*, «Prometheus» XXVI 3 (2000) 201-4.
- Finglass 2007
Sophocles, Electra, edited with Introduction and Commentary by P.J. Finglass, Cambridge 2007.
- Finglass 2011
Sophocles, Ajax, edited with Introduction, Translation, and Commentary by P.J. Finglass, Cambridge 2011.
- Finglass 2018
Sophocles, Oedipus the King, edited with Introduction, Translation, and Commentary by P.J. Finglass, Cambridge 2018.
- Finkelberg 1995
 M. Finkelberg, *Sophocles "Tr." 634-639 and Herodotus*, «Mnemosyne» ILVIII 2 (1995) 146-52.
- Finkelberg 1996
 M. Finkelberg, *The Second Stasimon of the Trachiniae and Heracles' Festival on Mount Oeta*, «Mnemosyne» ILIX 2 (1996) 129-43.
- Finkelberg 2017
 M. Finkelberg, *Homer at the Panathenaia: Some Possible Scenarios*, in C. Tsagalis, A. Markantonatos (eds.), *The Winnowing Oar. New Perspectives in Homeric Studies*, Berlin-Boston 2017, 29-40.
- Fisher 1992
 N.R.E. Fisher, *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster 1992.
- Flower 2008
 M.A. Flower, *The Seer in Ancient Greece*, Berkeley 2008.
- Foley 1991
 J.M. Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington, Ind. 1991.
- Foley 1999
 J.M. Foley, *Homer's Traditional Art*, University Park, Pennsylvania 1999.
- Ford 1999
 A. Ford, *Performing Interpretation: Early Allegorical Exegesis of Homer*, in M. Beissinger, J. Tylus, S. Wofford (eds.), *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*, Berkeley-Los Angeles 1999, 33-53.
- Ford 2002
 A. Ford, *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton 2002.
- Ford 2003

- A. Ford, *From Letters to Literature: Reading the "Song Culture" of Classical Greece*, in H. Yunis (ed.), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge 2003, 15-37.
- Fowler 1987
R.L. Fowler, *The Nature of early Greek Lyric. Three Preliminary Studies*, Toronto 1987.
- Fowler 1999
R.L. Fowler, *Three Places of the Trachiniae*, in J. Griffin (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1999, 161-75.
- Fowler 2004
R.L. Fowler, *The Homeric Question*, in R.L. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge 2004, 220-32.
- Fowler 2013
R.L. Fowler, *Early Greek Mythography, II, Commentary*, Oxford 2013.
- Fränkel 1921
H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen 1921.
- Fränkel 1962
H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts*, München 1962 [trad. it. *Poesia e filosofia della Grecia arcaica: epica, lirica e prosa greca da Omero alla metà del 5. secolo*, Bologna 1997].
- Fraenkel 1977
Due seminari romani di Eduard Fraenkel. Aiace e Filottete di Sofocle, Premessa di L.E. Rossi, Roma 1977.
- Fraenkel 2009
Pindaro Sofocle Terenzio Catullo Petronio: corsi seminariali di Eduard Fraenkel. Edizione accresciuta con Aristofane e Plauto. A cura di R. Roncali, prefazione di C.F. Russo, Roma 2009².
- Frame 2009
D. Frame, *Hippota Nestor*, Cambridge, Mass. 2009.
- Franco 1988
C. Franco, *La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea*, in *La polis e il suo teatro II*, a cura di E. Corsini, Padova 1988, 213-32.
- Fries 2014
Pseudo-Euripides "Rhesus". Edited with Introduction and Commentary by A. Fries, Berlin-Boston 2014.
- Furley 1995
W.D. Furley, *Praise and Persuasion in Greek Hymns*, «JHS» CXV (1995) 29-46.
- Furley – Bremer 2001
W.D. Furley, J.M. Bremer, *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, I-II, Tübingen 2001.
- Gagliardi 2007
P. Gagliardi, *I due volti della gloria. I lamenti funebri omerici tra poesia e antropologia*, Bari 2007.
- Gardiner 1987
C.P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*, Iowa City 1987.
- Garland 2004
R. Garland, *Surviving Greek Tragedy*, London 2004.
- Garner 1990
R. Garner, *From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry*, London-New York 1990.
- Garner 2005

- R.S. Garner, *Epic and Other Genres in the Ancient Greek World*, in J.M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden-Oxford 2005, 386-96.
- Garner 2011
R.S. Garner, *Traditional Elegy. The Interplay of Meter, Tradition, and Context in Early Greek Poetry*, Oxford 2011.
- Garvie 1986
Aeschylus, Choephoroi, edited with Introduction and Commentary by A.F. Garvie, Oxford 1986.
- Garvie 1994
Homer, Odyssey. Books VI-VIII, edited by A.F. Garvie, Cambridge 1994.
- Garvie 1998
Sophocles, Ajax, edited with Introduction, Translation and Commentary by A.F. Garvie, Warminster 1998.
- Garvie 2009
Aeschylus, Persae, edited with Introduction and Commentary by A.F. Garvie, Oxford 2009.
- Gellie 1964
G.H. Gellie, *The Second Stasimon of Oedipus Tyrannos*, «AJPh» LXXXV (1964) 113-23.
- Gellie 1972
G.H. Gellie, *Sophocles. A Reading*, Carlton 1972.
- Gentili 1995
Pindaro, Le Pitiche, a cura di B. Gentili, P. Angeli Bernardini, E. Cingano, P. Giannini, Milano 1995.
- Gentili 2006
B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Edizione aggiornata, Milano 2006 [Bari 1984].
- Gentili – Giannini 1977
B. Gentili, P. Giannini, *Preistoria e formazione dell'esametro*, «QUCC» XXVI (1977) 7-51.
- Giannachi 2009
Sofocle, Edipo re. I canti, a cura di F.G. Giannachi, Pisa 2009.
- Gigon 1953
O. Gigon, *Kommentar zum ersten Buch von Xenophons Memorabilien*, Basel 1953.
- Gill 1995
C. Gill, *Greek Thought*, Oxford 1995.
- Goldhill 1986
S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986.
- Goldhill 1997
S. Goldhill, *The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 127-50.
- Goldhill 2012
S. Goldhill, *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford 2012.
- Goold 1977
G.P. Goold, *The Nature of Homeric Composition*, «ICS» II (1977) 1-34.
- Goold 1983
J. Gould, *Homeric Epic and the Tragic Moment*, in T. Winniffrith, P. Murray, K.W. Gransden (eds.), *Aspects of the Epic*, London 1983, 32-45.
- Gray 1954
D.H.F. Gray, *Metal-Working in Homer*, «JHS», LXXIV (1954) 1-15.
- Graz 1965
L. Graz, *Le feu dans l'Iliade et l'Odyssee. IIYP, champ d'emploi et signification*, Paris 1965.
- Graziosi – Haubold 2005

- B. Graziosi, J. Haubold, *Homer: the Resonance of Epic*, London 2005.
- Graziosi – Haubold 2009
B. Graziosi, J. Haubold, *Greek Lyric and Early Greek Literary History*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge 2009, 95-113.
- Graziosi – Haubold 2010
Homer, Iliad. Book VI, edited by B. Graziosi and J. Haubold, Cambridge 2010.
- Greco 2002
A. Greco, *Aiace Telamónio e Teucro: le tecniche di combattimento nella Grecia micenea dell'età delle tombe a fossa*, in *Omero tremila anni dopo*, Atti del Congresso di Genova, 6-8 luglio 2000, a cura di F. Montanari, con la collaborazione di P. Ascheri, Roma 2002, 561-78.
- Gregory 2017
J. Gregory, *Sophocles' Ajax and his Homeric Prototypes*, in A. Fountoulakis, A. Markantonatos, G. Vasilaros (eds.), *Theatre World Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*, Berlin-Boston 2017, 137-56.
- Griffin 1976
J. Griffin, *Homeric Pathos and Objectivity*, «CQ» n.s. XXVI 2 (1976) 161-87.
- Griffin 1977
J. Griffin, *The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer*, «JHS» CVII (1977) 39-53.
- Griffin 1998
J. Griffin, *The Social Function of Attic Tragedy*, «CQ» n.s. XLVIII (1998) 39-61.
- Griffin 1980
J. Griffin, *Homer on Life and Death*, Oxford 1980.
- Griffin – Hammond 1982
J. Griffin, M. Hammond, *Critical Appreciations VI: Homer, Iliad 1.1-52*, «G&R» XXIX (1982) 126-42.
- Griffith 1975
M. Griffith, *Man and the Leaves. A Study of Mimnermos fr. 2*, «CSCA» VIII (1975) 73-88.
- Griffith 1983
Aeschylus, Prometheus Bound, edited by M. Griffith 1983.
- Griffith 1999
Sophocles, Antigone, edited by M. Griffith, Cambridge 1999.
- Grossmann 1968
G. Grossmann, *Das Lachen des Aias*, «MH» XXV (1968) 65-85.
- Guidorizzi 2008
Sofocle, Edipo a Colono, introduzione e commento di G. Guidorizzi, testo critico a cura di G. Avezzi, traduzione di G. Cerri, Milano 2008.
- Guthrie 1971
W.K.C. Guthrie, *The Sophists*, Cambridge 1971.
- Hackstein 2010
O. Hackstein, *The Greek of Epic*, in E.J. Bakker (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language*, Chichester-Malden, Mass. 2010, 401-23.
- Hackstein 2012
O. Hackstein, *When Words Coalesce: Chunking and Morphophonemic Extension*, in *The Indo-European Verb. Proceedings of the Conference of the Society for Indo-European Studies, Los Angeles, 13-15 September 2010*, edited by H.C. Melchert, Wiesbaden 2012, 87-104.
- Hainsworth 1968
J.B. Hainsworth, *The Flexibility of the Homeric Formula*, Oxford 1968.
- Hainsworth 1993
J.B. Hainsworth, *The Iliad. A Commentary*, General Editor G.S. Kirk, vol. III. Books 9-12, Cambridge 1993.

- Hainsworth 2007
Omero. Odissea. Volume II. Libri V-VIII. Introduzione, testo e commento a cura di B. Hainsworth. Traduzione di G.A. Privitera, Milano 2007¹¹.
- Hall 1997
 E. Hall, *The Sociology of Athenian Tragedy*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 93-126.
- Halliwell 1996
 S. Halliwell, *Plato's Repudiation of the Tragic*, in M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 332-49.
- Halliwell 2002
 S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton 2002.
- Halleran 2005
 M.R. Halleran, *Tragedy in Performance*, in R. Bushnell (ed.), *A Companion to Tragedy*, Oxford-Malden, Mass. 2005, 198-213.
- Harris 1989
 W.V. Harris, *Ancient Literacy*, Cambridge, Mass. 1989.
- Harvey 1957
 A.E. Harvey, *Homeric Epithets in Greek Lyric Poetry*, «CQ» LI (1957) 206-23.
- Harvey 1966
 F.D. Harvey, *Literacy in the Athenian Democracy*, «REG» LXXIX (1966) 585-635.
- Haslam 2011
 M. Haslam, «Text and Transmission», in M. Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia* vol. III, Malden-Oxford 2011.
- Havelock 1963
 E.A. Havelock, *Preface to Plato*, Oxford 1963.
- Havelock 1966
 E.A. Havelock, *Pre-literacy and the pre-Socratics*, «BICS» XIII (1966) 44-67.
- Havelock 1985
 E.A. Havelock, *The Oral Composition of Greek Drama*, in *Oralità: cultura, letteratura, discorso. Atti del convegno internazionale, Urbino 21-25 luglio 1980, a cura di B. Gentili e G. Paioni, Roma 1985, 713-65.*
- Heath 1987
 M. Heath, *The Poetics of Greek Tragedy*, London 1987.
- Heath – Okell 2007
 M. Heath, E. Okell, *Sophocles' Ajax: expect the unexpected*, «CQ» n.s. LVII (2007), 363-80.
- Heiden 1989
 B. Heiden, *Tragic Rhetoric: An Interpretation of Sophocles' Trachiniae*, New York 1989.
- Hemberg 1955
 B. Hemberg, *ΑΝΑΞ, ΑΝΑΣΣΑ und ΑΝΑΚΕΣ als Götternamen unter besonderer Berücksichtigung der attischen Kulte*, Uppsala-Wiesbaden 1955.
- Hemmerling 1868
 J. Hemmerling, *Sophocles quo iure Homeri imitator dicatur*, Cologne 1868.
- Henrichs 1993
 A. Henrichs, *The Tomb of Aias and the Prospect of Hero Cult in Sophokles*, «CA» XII (1993) 165-80.
- Henrichs 1994-1995
 A. Henrichs, «Why should I dance?»: *Choral Self-referentiality in Greek Tragedy*, «Arion» III 1 (1994-1995) 56-111.
- Henry 2005
Pindar's Nemeans: a Selection. Edition and Commentary by W.B. Henry, München 2005.
- Herington 1985

- J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley-Los Angeles 1985.
- Hermann 1833
Sophoclis Tragoediae, ad optimorum librorum fidem recensuit et brevibus notis instruxit C.G. Erfurdt, editio III, denuo recensuit et notis Erfurdii suisque instruxit G. Hermannus, Lipsiae 1833.
- Hesk 2003
 J. Hesk, *Sophocles. Ajax*, London 2003.
- Heubeck 2007
Omero, Odissea. Volume III. Libri IX-XII. Introduzione, testo e commento a cura di A. Heubeck. Traduzione di G.A. Privitera. Con un'appendice a cura di M. Cantilena, Milano 2007¹¹.
- Hinds 1998
 S. Hinds, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998.
- Hoekstra 2007
Omero, Odissea. Volume IV. Libri XIII-XIV. Introduzione, testo e commento a cura di A. Hoekstra. Traduzione di G.A. Privitera. Settima edizione rinnovata con un'appendice a cura di M. Cantilena, Milano 2007⁷.
- Hoey 1972
 T.F. Hoey, *Sun symbolism in the Parodos of the Trachiniae*, «*Arethusa*» V (1972) 133-54.
- Hoffmann – Debrunner – Scherer 1969
 O. Hoffmann, A. Debrunner, A. Scherer, *Storia della lingua greca*, I, *Fino alla fine dell'epoca classica*, traduzione di F. Bonino, prefazione di M. Gigante, Napoli 1969.
- Hölscher 1975
 U. Hölscher, *Wie soll ich noch tanzen? Über ein Wort des sophokleischen Chores*, in E. Köhler (ed.), *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, Frankfurt 1975, 376-93.
- Holt 1981
 P. Holt, *Disease, Desire, and Deianeira. A Note on the Symbolism of the Trachiniae*, «*Helios*» VIII 2 (1981) 63-73.
- Holt 1987
 P. Holt, *Light in Sophokles' Trachiniai*, «*ClAnt*» VI, 2 (1987) 205-17.
- Hooker 1987
 J.T. Hooker, *Homeric φίλος*, «*Glotta*» LXV (1987) 44-65.
- Hubbard 2003
 T.K. Hubbard, *The Architecture of Sophocles' Ajax*, «*Hermes*» CXXXI 2 (2003) 158-71.
- Hudson-Williams 1926
Early Greek Elegy: the Elegiac Fragments of Callinus, Archilochus, Mimnermus, Tyrtaeus, Solon, Xenophanes, and others. Edited with Introduction, Text, Critical notes, and Commentary by T. Hudson-Williams, Cardiff 1926.
- Humbert 1960
 J. Humbert, *Syntaxe grecque*, Paris 1960².
- Hunter 2009
 R. Hunter, *Critical Moments in Classical Literature. Studies in the Ancient View of Literature and its Uses*, Cambridge 2009.
- Hunter – Uhlig 2017
 R. Hunter, A. Uhlig (eds.), *Imagining Reperformance in Ancient Culture. Studies in the Traditions of Drama and Lyric*, Cambridge 2017.
- Hutchinson 1985
Aeschylus, Septem contra Thebas. Edited with Introduction and Commentary by G.O. Hutchinson, Oxford 1985.
- Hutchinson 2001

- G.O. Hutchinson, *Greek Lyric Poetry. A commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford 2001.
- Immerwahr 1964
H.R. Immerwahr, *Book Rolls in Attic Vases*, in Ch. Henderson (ed.), *Classical Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of B.L. Ullman*, Roma 1964, 17-48.
- Irigoin 1952
J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare*, Paris 1952.
- Irwin 2005
E. Irwin, *Solon and Early Greek Poetry. The politics of Exhortation*, Cambridge 2005.
- Italie 1964
Index Aeschyleus. Composuit G. Italie. Editio altera correctata et aucta curavit S.L. Radt, Leiden 1964.
- Janko 1981
R. Janko, *ΑΘΑΝΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΓΗΡΩΣ: The Genealogy of a Formula*, «Mnemosyne» XXXIV (1981) 382-85.
- Janko 1994
R. Janko, *The Iliad. A Commentary*, General Editor G.S. Kirk, vol. IV. Books 13-16, Cambridge 1994.
- Janko 1998
R. Janko, *I poemi omerici come testi orali dettati*, in *Omero: gli aedi, i poemi, gli interpreti*, a cura di F. Montanari, Firenze 1998.
- Johansen – Whittle 1980
Aeschylus. The Suppliants. Edited by H.F. Johansen and E.W. Whittle, I-III, København 1980.
- Jones 2010-2011
G.S. Jones, *Perikles and the sexual politics of Hermippos' Moirai: a new interpretation of fr. 47*, «CJ» CVI (2010-2011) 273-93.
- Jouan 1966
F. Jouan, *Euripide et les légendes des Chants cypriens. Des origines de la guerre de Troie à l'Illiade*, Paris 1966.
- Jouan 1990
F. Jouan, *Arès à Thèbes dans la tragédie attique*, in M-M. Mactoux, E. Geny (eds.), *Mélanges Pierre Lévêque*, IV, Religion, Paris 1990, 221-39.
- Jouanna 2007
J. Jouanna, *Sophocle*, Paris 2007.
- Kaibel 1896
Sophokles, Elektra, erklärt von G. Kaibel, Leipzig 1896.
- Kakridis 1971
J.T. Kakridis, *Homer Revisited*, Lund 1971.
- Kamerbeek 1966
J.C. Kamerbeek, *Comments on the Second Stasimon of the Oedipus Tyrannus*, «WS» LXXIX (1966) 80-92.
- Kamerbeek 1967
The Plays of Sophocles, by J.C. Kamerbeek, Commentaries, part IV: *The Oedipus Tyrannus*, Leiden 1967.
- Kane 1975
R.L. Kane, *Prophecy and Perception in the Oedipus Rex*, «TAPA» CV (1975) 189-208.
- Kaczko 2016
S. Kaczko, *La tragedia*, in *Storia delle lingue letterarie greche*, a cura di A.C. Cassio, Firenze 2016², 307-19.
- Käppel 1992
L. Käppel, *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin 1992.
- Kapsomenos 1963

- S.G. Kapsomenos, *Sophokles' Trachinierinnen und ihr Vorbild*, Athen 1963.
- Kelly 2007
A. Kelly, *A referential Commentary and Lexicon to Iliad VIII*, Oxford 2007.
- Kelly 2012
A. Kelly, *The mourning of Thetis: 'Allusion' and the Future in the Iliad*, in F. Montanari, A. Rengakos, C.C. Tsagalis (eds.), *Homeric Contexts: Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*, Berlin-Boston 2012, 221-65.
- Kelly 2015
A. Kelly, *Stesichorus' Homer*, in P.J. Finglass, A. Kelly (eds.), *Stesichorus in Context*, Cambridge 2015, 21-44.
- Kelly 2021
A. Kelly, *Homer and Hipponax*, forthcoming in V. Cazzato, E.E. Prodi (eds.), *Framing Hipponax*, 2021.
- Kirk 1962
G.S. Kirk, *The Songs of Homer*, Cambridge 1962.
- Kirk 1985
G.S. Kirk, *The Iliad. A Commentary*, General Editor G.S. Kirk, vol. I. Books 1-4, Cambridge 1985.
- Kirk 1990
G.S. Kirk, *The Iliad. A Commentary*. General Editor G.S. Kirk, vol. II. Books 5-8, Cambridge 1990.
- Kirkwood 1954
G.M. Kirkwood, *The Dramatic Role of the Chorus in Sophocles*, «Phoenix» VIII (1954) 1-22.
- Kirkwood 1958
G.M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, New York 1958.
- Kirkwood 1965
G.M. Kirkwood, *Homer and Sophocles' Ajax* in M.J. Anderson (ed.), *Classical Drama and its Influence. Essays presented to H.D.F. Kitto*, London 1965, 51-70.
- Knox 1957
B.M.W. Knox, *Oedipus at Thebes*, New Haven 1957.
- Knox 1961
B.M.W. Knox, *The Ajax of Sophocles*, «HSCP» LXV (1961) 1-37.
- Knox 1985
B.M.W. Knox, *Books and readers in the Greek World. I. From the beginnings to Alexandria*, in *The Cambridge History of Classical Literature*, vol. I. *Greek Literature*, edited by P.E. Easterling and B.M.W. Knox, Cambridge 1985, pp. 1-15.
- Konstan 2001
D. Konstan, *Pity Transformed*, London 2001.
- Korzeniewski 1998
D. Korzeniewski, *Metrica greca*, trad. it. Palermo 1998 [Darmstadt 1968].
- Kovacs 2009
D. Kovacs, *The Role of Apollo in 'Oedipus Tyrannus'*, in J.R.C. Cousland, J.R. Hume (eds.), *The Play of Texts and Fragments: Essays in honour of Martin Cropp*, Leiden 2009, 357-68.
- Kraias 2011
G. Kraias, *Epische Szenen in tragischem Kontext. Untersuchung zu den Homer-Bezügen bei Aischylos*, Bern-Frankfurt 2011.
- Kranz 1933
W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- Kraus 1991
C.S. Kraus, «Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος»: *Stories and Story-Telling in Sophocles' Trachiniae*, «TAPA» CXXI (1991) 75-98.
- Krieter-Spiro 2009

- Homers Ilias. Gesamtkommentar. Band III. Dritter Gesang (Γ). Faszikel 2. Kommentar von M. Krieter-Spiro, Berlin-New York 2009.*
- Krieter-Spiro 2015
Homers Ilias. Gesamtkommentar. Band X. Vierzehnter Gesang (Ξ). Faszikel 2. Kommentar von M. Krieter-Spiro, Berlin-New York 2015.
- Kugler 1905
L.G.E. Kugler, *De Sophoclis quae vocantur abusioibus*, Gottingae 1905.
- Kyriakou 2011
P. Kyriakou, *The Past in Aeschylus and Sophocles*, Berlin-Boston 2011.
- Lada 1996
I. Lada, *Emotion and Meaning in Tragic Performance*, in M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 397-413.
- Lamberton 1997
R. Lamberton, *Homer in Antiquity*, in I. Morris, B.B. Powell (eds.) *A New Companion to Homer*, Leiden-New York-Köln 1997, 33-54.
- Lamberton 2005
R. Lamberton, *Ancient Reception*, in J.M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden-Oxford 2005, 164-73.
- Lange 2002
K. Lange, *Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes, und Kyklops*, Stuttgart 2002.
- Lanza 1976
D.Lanza, *Alla ricerca del tragico*, «Belfagor» XXXI (1976) 33-64.
- Lanza 1987
Aristotele. Poetica, Introduzione, traduzione e note di D. Lanza, Milano 1987.
- Lanza 1992
D. Lanza, *La poesia drammatica: i caratteri generali, il dramma satiresco*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (direttori), *Lo spazio letterario della Grecia antica, I: La produzione e la circolazione del testo, 1: La polis*, Roma 1992, 279-300.
- Lanza 1996
D. Lanza, *La tragedia e il tragico*, in *I Greci: storia, cultura, arte, società*, a cura di S. Settis, 1, *Noi e i Greci*, Torino 1996, 469-505.
- Lanza 1997
D. Lanza, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano 1997.
- Lanza 2005
D. Lanza, *Le dimore degli dei omerici*, «QUCC» LXXX (2005) 11-24.
- Latacz – Nünlist – Stoevesandt 2000
Homers Ilias. Gesamtkommentar. Band I. Erster Gesang (Α). Faszikel 2. Kommentar von J. Latacz, R. Nünlist, M. Stoevesandt, Berlin-New York 2000.
- Lauter 1962
P. Lauter, *The parodos of Oedipus Tyrannus*, «CJ», LVII (1962) 317.
- Lawrence 1978
S.E. Lawrence, *The Dramatic Epistemology of Sophocles' Trachiniae*, «Phoenix» XXXII 4 (1978) 288-304.
- Lawrence 2008
S.E. Lawrence, *Apollo and his Purpose in Sophocles' Oedipus Tyrannus*, «Studia Humaniora Tartuensia» IX A. 2 (2008) (<http://www.ut.ee/klassik/sht/>).
- Leaf 1900-1902
Homer, The Iliad. Edited with Apparatus Criticus, Prolegomena, Notes and Appendices by W. Leaf, 2 voll., London 1900-1902.
- Lechner 1859
M. Lechner, *De Sophocle poeta Ὀμηρικωτάτω*, Erlangen 1859.
- Lefkowitz 2008

- M.R. Lefkowitz, *Dèi greci, vite umane: quel che possiamo imparare dai miti*, a cura di G. Arrigoni, con un preambolo di G. Arrigoni, Torino 2008 [New Haven 2003].
- Le Feuvre 2015
C. Le Feuvre, *Ὅμηρος δύσγνωστος: réinterprétations de termes homériques en grec archaïque et classique*, Genève 2015.
- Lefkowitz 2012
M.R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, London 2012².
- Lehnus 1978
L. Lehnus, *L'inno a Pan di Pindaro*, Milano 1979.
- Lejeune 1982
M. Lejeune, *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*, Paris 1982.
- Lentini 2000
G. Lentini, *Pittaco erede degli Atridi: il fr. 70 V. di Alceo*, «SIFC» XVIII 1 (2000) 3-14.
- Leshner 1992
Xenophanes of Colophon, Fragments. Text and Translation with a Commentary by J.H. Leshner, Toronto 1992.
- Lesky 1954
A. Lesky, *Mündlichkeit und Schriftlichkeit im homerischen Epos*, in *Festschrift für Dietrich Kralik*, Horn 1954, 1-9.
- Lesky 1972
A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972.
- Lesky 1996
A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, trad. it. Bologna 1996 [Göttingen 1972].
- Levaniouk 2000
O. Levaniouk, *Aithôn, Aithon, and Odysseus*, «HSCP» C (2000) 25-51
- Levett 2004
B.M. Levett, *Sophocles. Women of Trachis*, London 2004.
- Leumann 1950
M. Leumann, *Homerische Wörter*, Basel 1950.
- Liapis 2012
V. Liapis, *A Commentary on the Rhesus attributed to Euripides*, Oxford-New York 2012.
- Liapis 2017
V. Liapis, *Rhesus*, in L.K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Chichester 2017, 334-46.
- Lloyd-Jones 1959
H. Lloyd-Jones, rec. a *Sophocle*. Tome 2. *Ajax, Oedipe Roi, Électre*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, «Gnomon» XXXI (1959) 478-81.
- Lloyd-Jones 1963
Aeschylus, vol. II, *Agamemnon, Libation-bearers, Eumenides, Fragments*, with an English Translation by H.W. Smyth. *Appendix and Addendum* by H. Lloyd-Jones, Cambridge, Mass. 1963.
- Lloyd-Jones 1971
H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley 1971.
- Lloyd-Jones 1983
H. Lloyd-Jones rec. di A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden 1982, «CR» XXXIII (1983) 171-73.
- Lloyd-Jones 1994
Sophocles, I: *Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus*, II: *Antigone, The Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus*, edited and translated by H. Lloyd-Jones, Cambridge, Mass.-London 1994.
- Lloyd-Jones 2003
Sophocles, Fragments, edited and translated by H. Lloyd-Jones. Reprinted with corrections and additions, Cambridge, Mass.-London 2003².

- Lloyd-Jones – Wilson 1990a
Sophoclis fabulae, recognoverunt brevis adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N.G. Wilson, Oxonii 1990.
- Lloyd-Jones – Wilson 1990b
 H. Lloyd-Jones, N.G. Wilson, *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles*, Oxford 1990.
- Lloyd-Jones – Wilson 1997
 H. Lloyd-Jones, N.G. Wilson, *Sophocles. Second Thoughts*, Göttingen 1997.
- Löb 1909
 J. Löb, *Der Verwendung des homerischen Wortschatzes bei Sophokles*, Salzburg 1909.
- Lobel 1941
 E. Lobel (et al.), *The Oxyrhynchus Papyri XVIII*, London 1941.
- Lobel 1952
 E. Lobel (et al.), *The Oxyrhynchus Papyri XX*, London 1952.
- Long 1968
 A.A. Long, *Language and Thought in Sophocles*, London 1968.
- Longo 1974
 O. Longo, *Ad Alceo 112,10 L.-P. Per la storia di un topos*, «BIFG» I (1974) 211-28.
- Longo 1968
 O. Longo, *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*, Padova 1968.
- Longo 1989
Sofocle, Edipo Re, a cura di O. Longo, Padova 1989.
- Longo 2007
Sofocle, Edipo Re, a cura di O. Longo, traduzione di M.G. Ciani, Venezia 2007.
- Lorimer 1950
 H.L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, London 1950.
- Lord 1960
 A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. 1960.
- Lupi 2015
 F. Lupi, *Nauplio e i 'segni celesti': intorno a Soph. TrGF 4, F *432, 3*, «RFIC» CXLIII (2015) 35-55.
- Machin 1989
 A. Machin, *Sur le troisième stasimon d'Œdipe-Roi*, «REG» CII (1989) 192-201.
- MacLeod 1982
Homer, Iliad. Book XXIV, edited by C.W. MacLeod, Cambridge 1982.
- Maddalena 1963
 A. Maddalena, *Sofocle*, Torino 1963².
- Maehler 1982
Die Lieder des Bakchylides, erster Teil: *Die Siegeslieder*, II, *Kommentar*, von H. Maehler, Leiden 1982.
- Maehler 2004
Bacchylides. A Selection, edited by H. Maehler, Cambridge 2004.
- Mambrini 2010
 F. Mambrini, *Il lamento di Eribea. Sofocle, Aiace 624-34*, «Lexis» XXVIII (2010) 309-28.
- Mann 1994
 R. Mann, *Pindar's Homer and Pindar's Myths*, «GRBS» XXXV (1994) 313-37.
- Manuwald 2012
Sophokles. König Ödipus, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von B. Manuwald, Berlin-Boston 2012.
- Marchiori 1995
 A. Marchiori, *Memoria letteraria e metafrasi metrica*, Padova 1995.
- Marchiori 2000
 A. Marchiori, *Metafrasi e critica del testo: Sofocle*, in *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica: tradizione, erudizione, critica letteraria, filologia e*

- riflessione filosofica nella produzione letteraria antica*. Atti del convegno, Pisa 7-9 giugno 1999, a cura di G. Arrighetti, Pisa 2000, 83-104.
- Marrou 1965
H.I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris 1965.
- Martin 1989
R.P. Martin, *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca, New York 1989.
- Mastronarde 1994
Euripides, Phoenissae, edited with Introduction and Commentary by D.J. Mastronarde, Cambridge 1994.
- Mastronarde 2002
Euripides, Medea, edited by D.J. Mastronarde, Cambridge 2002.
- Matthews 1996
Antimachus of Colophon: Text and Commentary, edited by V.J. Matthews, Leiden 1996.
- Matthiessen 2005
K. Matthiessen, rec. a K. Lange, *Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes, und Kyklops*, Stuttgart 2002, «Gnomon» LXXVII 2 (2005) 97-99.
- Mazzoldi 1999a
Sofocle, Aiace, prefazione e traduzione di M.G. Ciani, testo e commento di S. Mazzoldi, Venezia 1999.
- Mazzoldi 1999b
S. Mazzoldi, *L'ἔργον di Aiace e i λόγοι dei personaggi: tecnica narrativa nell'"Aiace" di Sofocle*, in G. Avezzi (ed.), *ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΙ: tradizione e interpretazione del dramma attico*, Padova 1999, 71-92.
- McDevitt 1969
A.S. McDevitt, *The Dramatic Integration of the Chorus in Oedipus Tyrannus*, «C&M» XXX (1969) 78-101.
- McDevitt 1970
A.S. McDevitt, *Dramatic Imagery in the Parodos of Oedipus Tyrannus*, «WS» IV (1970) 28-38.
- Medda 1983
E. Medda, *La forma monologica: ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa 1983.
- Medda 2013
E. Medda, *La saggezza dell'illusione: studi sul teatro greco*, Pisa 2013.
- Medda 2017
Eschilo, Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento a cura di E. Medda, I-III, Roma 2017.
- Merkelbach 1952
R. Merkelbach, *Die pisistratische Redaktion der homerischen Gedichte*, «RhM» XCV (1952) 23-47.
- Merkelbach 1997
R. Merkelbach, *Philologica: ausgewählte kleine Schriften*, hrsg. von W. Blümel, Stuttgart 1997.
- Mette 1963
H.J. Mette, *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963.
- Meyerhoff 1984
D. Meyerhoff, *Traditioneller Stoff und individuelle Gestaltung. Untersuchungen zu Alkaios und Sappho*, Hildesheim 1984.
- Michelakis 2002
P. Michelakis, *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge 2002.
- Miller 1946
H.W. Miller, *Ὁ φιλόμηρος Σοφοκλῆς and Eustathius*, «CP» XLI (1946) 99-102.
- Minchin 2001

- E. Minchin, *Homer and the Resources of Memory: some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford 2001.
- Mirto 1997
Omero, Iliade. Traduzione e saggio introduttivo di G. Paduano, commento di M.S. Mirto, Torino 1997.
- Monro – Allen 1902
Homeri Opera, recogoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt D.B. Monro et T.W. Allen. Tomus I, *Iliadis I-XII*, Oxonii 1920³.
- Montanari 2003
 F. Montanari, *I percorsi della glossa. Traduzioni e tradizioni omeriche dall'antichità alla cultura bizantina*, in *Erudizione scolastico-grammaticale a Bisanzio*, a cura di P. Volpe Cacciatore, Napoli 2003, 81-88.
- Montanari 2009
 F. Montanari, *Ancient Scholarship on Hesiod*, in F. Montanari, A. Rengakos, C. Tsagalis (eds.), *Brill's Companion to Hesiod*, Leiden-Boston 2009, 313-42.
- Montanari 2012
 F. Montanari, *Introduction. The Homeric Question Today*, in F. Montanari, A. Rengakos, C. Tsagalis (eds.), *Homeric Contexts. Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*, Berlin-Boston 2012, 1-10.
- Moorhouse 1982
 A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden 1982.
- Morgan 1998
 T.J. Morgan, *Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds*, Cambridge 1998.
- Moss 2007
 J. Moss, *What Is Imitative Poetry and Why Is It Bad?*, in G.R.F. Ferrari (ed.), *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, Cambridge 2007, 415-44.
- Most 2007
Hesiod, The shield, Catalogue of Women, Other Fragments, edited and translated by G.W. Most, Cambridge, Mass.-London 2007.
- Moulton 1977
 C. Moulton, *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen 1977.
- Mülke 2007
 C. Mülke, *4807. Sophocles' 'Eniýovoi*, in *The Oxyrhynchus Papyri LXXI*, 2007, 15-26.
- Müller 1967a
 G. Müller, *Das zweite Stasimon des König Oedipus*, «Hermes» XCV (1967) 269-91.
- Müller 1967b
Sophokles, Antigone, erläutert und mit einer Einleitung versehen von G. Müller, Heidelberg 1967.
- Murray 1996
Plato on Poetry, edited by P. Murray, Cambridge 1996.
- Murray 2000
Classical Literary Criticism, with an Introduction and Notes by P. Murray, London 2000.
- Musurillo 1961
 H. Musurillo, *Symbol and Myth in Ancient Poetry*, New York 1961.
- Musurillo 1967
 H. Musurillo, *The Light and the Darkness. Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*, Leiden 1967.
- Nagy 1990
 G. Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore 1990.
- Nagy 1996a

- G. Nagy, *Metrical Convergences and Divergences in Early Greek Poetry and Song*, in *Struttura e storia dell'esametro greco*, a cura di M. Fantuzzi, R. Pretagostini, Roma 1996, II, 63-110.
- Nagy 1996b
G. Nagy, *Homeric Questions*, Austin 1996.
- Nannini 2003
S. Nannini, *Analogia e polarità in similitudine: paragoni iliadici e odissiaci a confronto*, Amsterdam 2003.
- Nauck 1892
A. Nauck, *De scholiis in Sophoclis tragoedias a Petro N. Papageorgio editis*, «Mélanges gréco-romains tirés du Bulletin de l'Académie impériale des Sciences de St.-Petersbourg» VI (1892) 21-51.
- Nestle 1930
W. Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart 1930.
- Nieddu 2004
G.F. Nieddu, *La scrittura 'madre delle Muse': agli esordi di un nuovo modello di comunicazione culturale*, Amsterdam 2004.
- Nieddu 2011
G.F. Nieddu, *Oralità e scrittura: una questione ormai fuori moda?*, «A&R» n.s. II 5 (2011) 7-18.
- Nietzsche 1994
F.W. Nietzsche, *Primum Oedipodis regis carmen choricum commentario illustravit, dissertationibus adornavit Fr. Gu. Nietzsche*, in H.J. Mette (Hrsg.), *Friedrich Nietzsche, Jungendschriften 1861-1864*, BAW II, München 1994, 364-99.
- Nietzsche 2006
F.W. Nietzsche, *Primum Oedipodis regis carmen choricum commentario illustravit, dissertationibus adornavit Fr. Gu. Nietzsche*, in *Werke und Briefe. Historische Gesamtausgabe Band I/3, Nachgelassene Aufzeichnungen, Herbst 1862 - Sommer 1864*, Berlin-New York 2006, 329-64.
- Nisetich 1989
F.G. Nisetich, *Pindar and Homer*, Baltimore 1989.
- Noussia 2002
M. Noussia, *Olympus, the Sky, and the History of the Text of Homer*, in *Omero tremila anni dopo*, Atti del Congresso di Genova, 6-8 luglio 2000, a cura di F. Montanari, con la collaborazione di P. Ascheri, Roma 2002, 489-503.
- Noussia-Fantuzzi 2010
Solon the Athenian. The poetic Fragments, Introduction, Text and Commentary by M. Noussia-Fantuzzi, Leiden-Boston 2010.
- Olson 2012
The Homeric Hymn to Aphrodite and Related Texts. Text, Translation and Commentary by S.D. Olson, Berlin 2012.
- Paduano 1982
Sofocle. Tragedie e frammenti, a cura di G. Paduano, I-II, Torino 1982.
- Paduano 2005
Omero. Iliade. Traduzione, saggio introduttivo e note di G. Paduano. Roma (La Biblioteca di Repubblica. Magnifica. 13) 2005.
- Paduano 2016
G. Paduano, *Aiace: l'io come assoluto*, «Dioniso» n.s. VI (2016) 5-18.
- Palmer 1980
L.R. Palmer, *The Greek Language*, London 1980.
- Palmisciano 2003
R. Palmisciano, *Mitologie, riti e forme del lamento funebre tradizionale*, «AION(fil)» XXV (2003) 87-112.
- Palmisciano 2017

- R. Palmisciano, *Dialoghi per voce sola. La cultura del lamento funebre nella Grecia antica*, Roma 2017.
- Palumbo Stracca 2004
B.M. Palumbo Stracca, *La voce dell'usignolo, il suono dell'aulo: Aristoph. Av. 209-222 (e alcuni passi tragici)*, «RCCM» XLVI (2004) 207-18.
- Page 1959
D.L. Page, *History and the Homeric Iliad*, Berkley 1959.
- Parker 1999
R. Parker, *Through a Glass Darkly: Sophocles and the Divine*, in J. Griffin (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1999, 11-30.
- Parry 1966
A.M. Parry, *Have we Homer's Iliad?*, «YCIS» XX (1966) 175-216.
- Parry 1971
The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry, edited by A.M. Parry Oxford 1971.
- Pattoni 1990
M.P. Pattoni, *Osservazioni sul canto d'ingresso del Coro nell'Aiace di Sofocle, nell'Alceste e nell'Ippolito di Euripide*, «Aevum(ant)» III (1990) 99-124.
- Pattoni 2000
M.P. Pattoni, *Due note sofoclee (Trach. 971-973 e 983-987)*, in *Letteratura e riflessione sulla letteratura classica*, Atti del convegno, Pisa 7-9 giugno 1999, a cura di G. Arrighetti con la collaborazione di M. Tulli, Pisa 2000, 105-27.
- Pattoni 2003
M.P. Pattoni, *Sofocle fr. 941 R.: testo e interpretazione*, in *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Atti del Seminario Internazionale, Verona 24-26 gennaio 2002, a cura di G. Avezzù, Stuttgart-Weimar 2003, 223-52.
- Pearson 1917
A.C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, I-III, Cambridge 1917.
- Pelling 2007
C. Pelling, *Sophocles' Learning Curve*, in C. Collard, P.J. Finglass, N.J. Richardson (eds.), *Hesperos: Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M.L. West on his Seventieth Birthday*, Oxford 2007, 204-22.
- Pennesi 1994
A. Pennesi, *Note alle Trachinie di Sofocle*, «Eikasmós» V (1994) 89-101.
- Perilli 2007
L. Perilli, *Conservazione dei testi e circolazione della conoscenza in Grecia*, in *Biblioteche del mondo antico: dalla tradizione orale alla cultura dell'Impero*, a cura di A.M. Andrisano, Roma 2007, 36-71.
- Perkell 2008
C.G. Perkell, *Reading the Laments of Iliad 24*, in A. Suter (ed.), *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford 2008, 93-117.
- Perrotta 1935
G. Perrotta, *Sofocle*, Messina-Milano 1935.
- Pfeiffer 1968
R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford 1968.
- Platnauer 1964
Aristophanes, Peace. Edited with Introduction and Commentary by M. Platnauer, Oxford 1964.
- Poe 1987
J.P. Poe, *Genre and meaning in Sophocles' Ajax*, Frankfurt 1987.
- Pohlsander 1964
H.A. Pohlsander, *Metrical Studies in the Lyrics of Sophocles*, Leiden 1964.
- Pöhlmann 1989

- E. Pöhlmann, *Der Schreiber als Lehrer in der klassischen Zeit Griechenlands*, in J.G. von Hohenzollern, M. Liedtke (Hrsg.), *Schreiber, Magister, Lehrer. Zur Geschichte und Funktion eines Berufsstandes*, Bad Heilbrunn 1989, 73-82.
- Pöhlmann 1990
E. Pöhlmann, *Zur Überlieferung griechischer Literatur vom 8. bis zum 4. Jh.*, in W. Kulmann, M. Reichel (Hrsg.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen 1990, 11-30.
- Pontani 1949
F.M. Pontani, *Lettura del I° stasimo delle Trachinie*, «Dioniso» XII (1949) 233-44.
- Pòrtulas 1985
J. Pòrtulas, *La Dolonia burlesca d'Hipòanax*, «Faventia» VII 2 (1985) 7-14.
- Powell 1991
B.B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge 1991.
- Powell 1997
B.B. Powell, *Homer and writing*, in I. Morris, B.B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden-New York-Köln 1997, 3-32.
- Power 2012
T. Power, *Sophocles and Music*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston 2012, 283-304.
- Preller – Robert 1920
Griechische Mythologie von L. Preller, Band II, *Die Heroen. Die Griechische Heldensage*. Erneuert von C. Robert. Zweites Buch. *Die Nationalheroen*, Berlin 1920.
- Pretagostini 2011
R. Pretagostini, *Scritti di metrica*, a cura di M.S. Celentano, Roma 2011.
- Prieto 1996
M.L. Prieto, *Ares en Homero: función del dios de la guerra en la Iliada y la Odisea*, Amsterdam 1996.
- Pucci 2003
Sofocle, Filottete, introduzione e commento di P. Pucci, testo critico a cura di G. Avezzù, traduzione di G. Cerri, Milano 2003.
- Pucci 2006
P. Pucci, *Il testo di Tirteo nel tessuto omerico*, in *L' autore e l'opera: attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Grecia antica*. Atti del convegno internazionale, Pavia 27-28 maggio 2005, a cura di F. Roscalla, Pavia 2006, 21-41.
- Pulleyn 2000
Homer, Iliad Book One, edited with an Introduction, Translation, and Commentary by S.J. Pulleyn, Oxford 2000.
- Purves 2019
A.C. Purves, *Homer and the Poetics of Gesture*, Oxford 2019.
- Rabel 1988
R.J. Rabel, *Chryses and the Opening of the Iliad*, «AJP» CIX 4 (1988) 473-81.
- Radt 1983
S.L. Radt, *Sophocles in seinen Fragmenten*, in J. de Romilly, B. Knox (eds.), *Sophocle. Sept exposés suivis de discussions*, Genève 1983, 185-231.
- Rau 1967
P. Rau, *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.
- Redfield 1994
J. Redfield, *Nature and culture in the Iliad. The tragedy of Hector*, Expanded Edition, Durham-London 1994².
- Reece 2005
S. Reece, *Homer's Iliad and Odyssey: From Oral Performance to Written Text*, in M.C. Amodio (ed.), *New Directions in Oral Theory*, Tempe 2005, 43-89.
- Reece 2009

- S. Reece, *Homer's Winged Words. The Evolution of Early Greek Epic Diction in the Light of Oral Theory*, Leiden-Boston 2009.
- Reinhardt 1947
K. Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt 1947³.
- Reinhardt 1989
K. Reinhardt, *Sofocle*, trad. it., Genova 1989 [Frankfurt 1947³]
- Richardson 1974
The Homeric Hymn to Demeter, edited by N.J. Richardson, Oxford 1974.
- Richardson 1975
N.J. Richardson, *Homeric Professors in the Age of the Sophists*, «PCPS» XXI (1975) 65-81.
- Richardson 1992
N.J. Richardson, *Aristotle's Reading of Homer and its Background*, in R. Lamberton, J.J. Keaney (eds.), *Homer's Ancient Readers. The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*, Princeton 1992, 30-40.
- Richardson 1993
N.J. Richardson, *The Iliad. A Commentary*, General Editor G.S. Kirk, vol. VI. Books 21-24, Cambridge 1993.
- Richardson 2010
Three Homeric Hymns: To Apollo, Hermes, and Aphrodite. Hymns 3, 4, and 5, edited by N.J. Richardson, Cambridge 2010.
- Rijksbaron 2007
Plato. Ion or On the Iliad, edited with Introduction and Commentary by A. Rijksbaron, Leiden-Boston 2007.
- Rinon 2008
Y. Rinon, *Homer and the Dual Model of the Tragic*, Ann Arbor 2008.
- Rissmann 1983
L. Rissmann, *Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho*, Königstein, Ts. 1983.
- Robertson 1969
N. Robertson, *How to Behave at a Sacrifice: Hesiod Erga 755-756*, «CP» LXIV (1969) 164-69.
- Rodighiero 1998
Sofocle, Edipo a Colono, a cura di A. Rodighiero, Venezia 1998.
- Rodighiero 2000
A. Rodighiero, *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica sofoclea*, Padova 2000.
- Rodighiero 2002
A. Rodighiero, *Il destino nascosto. Verità e responsabilità tra omissioni e demolizione del dialogo nelle Trachinie di Sofocle*, in *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi*, a cura di L.M. Napolitano, Trieste 2002, 35-51.
- Rodighiero 2004
Sofocle, La morte di Eracle (Trachinie), a cura di A. Rodighiero, Venezia 2004.
- Rodighiero 2012
A. Rodighiero, *Generi lirico-coralì nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen 2012.
- Rodighiero 2013
A. Rodighiero, *La tragedia greca*, Bologna 2013.
- Rodighiero 2016
A. Rodighiero, *Riprese di parola in tre sezioni dialogiche sofoclee tra lingua d'uso ed espedienti retorici in Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi* a cura di G. Robbiero, R. Capelli, C. Concina, M. Salgaro, T. Zanon, Verona 2016, 31-43.
- Rodighiero 2018
A. Rodighiero, *How Sophocles Begins: Reshaping Lyric Genres in Tragic Choruses*, in R. Andújar, T.R.P. Coward, T.A. Hadjimichael (eds.), *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*, Berlin-Boston 2018, 137-62.

- Rose 1997
P.W. Rose, *Historicizing Sophocles' Ajax*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 59-90.
- Rosenmeyer 1997
P.A. Rosenmeyer, *Her Master's Voice: Sappho's Dialogue with Homer*, «MD» XXXIX (1997) 123-49.
- Rösler 2004
W. Rösler, *Presentazione*, in G.F. Nieddu, *La scrittura 'madre delle Muse': agli esordi di un nuovo modello di comunicazione culturale*, Amsterdam 2004, I-III.
- Rösler 2009
W. Rösler, *Books and Literacy*, in G.R. Boys-Stones, B. Graziosi, P. Vasunia (eds.), *Oxford Handbook of Hellenic Studies*, Oxford 2009, 432-41.
- Ruijgh 1995
C.J. Ruijgh, *D'Homère aux origines proto-mycéniennes de la tradition épique*, in J.P. Crielaard (ed.), *Homeric Questions. Essays in Philology, Ancient History and Archaeology*, Amsterdam 1995, 1-96.
- Russo 2007
Omero, Odissea. Volume V. Libri XVII-XX. Introduzione, testo e commento a cura di J. Russo. Traduzione di G.A. Privitera. Settima edizione completamente rinnovata, Milano 2007⁷.
- Russo – Heubeck 2007
Omero, Odissea. Volume VI. Libri XXI-XXIV. Introduzione e commento a cura di J. Russo (Libri XXI-XXII) e A. Heubeck con aggiornamenti di M. Cantilena (Libri XXIII-XXIV). Testo critico a cura di M. Fernández Galiano (Libri XXI-XXII) e A. Heubeck (Libri XXIII-XXIV). Traduzione di G.A. Privitera. Settima edizione completamente rinnovata, Milano 2007⁷.
- Rutherford 1993
I. Rutherford, *Paeanic ambiguity: a study of the representation of the παῖόν in Greek literature*, «QUCC» n.s. XLIV (1993) 77-92.
- Rutherford 1994-1995
I. Rutherford, *Apollo in Ivy: the Tragic Paeon*, «Arion» III 1 (1994-1995) 112-35.
- Rutherford 2001
I. Rutherford, *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford 2001.
- Rutherford 2015
I. Rutherford, *Pindar's Cycle*, in M. Fantuzzi, C. Tsagalis (eds.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*, Cambridge 2015, 450-60.
- Rutherford 1982
R.B. Rutherford, *Tragic Form and Feeling in the Iliad*, «JHS» CII (1982) 145-60.
- Rutherford 2010
R.B. Rutherford, *The Greek of Athenian Tragedy*, in E.J. Bakker (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language*, Chichester-Malden, Mass. 2010, 441-54.
- Rutherford 2012
R.B. Rutherford, *Greek Tragic Style: Form, Language and Interpretation*, Cambridge 2012.
- Sale 1984
W.M. Sale, *Homeric Olympus and its Formulae*, «AJP» CV (1984) 1-28.
- Sansone 1975
D. Sansone, *The Third Stasimon of the Oedipus Tyrannos*, «CPh» LXX (1975) 110-17.
- Scafoglio 2017
G. Scafoglio, *Ajax. Un héros qui vient de loin*, Amsterdam 2017.
- Scavello 2018a

- G. Scavello, *L'‘Omero tragico’: luci e ombre nella parodo dell'Edipo Re di Sofocle*, in *Interferenze. Teorie, Contaminazioni, Interfacce, Contatti, Trasmissioni*. Quaderno della Scuola di dottorato in studi umanistici, a cura di P. M. Caleffi, A. Cappellotto F. Ginelli, Verona 2018, 19-42.
- Scavello 2018b
G. Scavello, *Tre riprese omeriche nei corali dell'Aiace di Sofocle*, in *In Dialogo con Omero*, a cura di M. Tulli, Pisa-Roma 2018, 49-72.
- Schadewaldt 1926
W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formengeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin 1926.
- Schauer 2002
M. Schauer, *Tragisches Klagen: Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, Tübingen 2002.
- Schein 1984
S.L. Schein, *The Mortal Hero. An introduction to Homer's Iliad*, Berkeley 1984.
- Schein 2002
S.L. Schein, *Odysseus and the Language of Violence in Sophokles' Philoctetes*, «SIFC» III s. XX (2002) 41-45.
- Schein 2006
S.L. Schein, *The Iliad and Odyssey in Sophocles' Philoctetes: Generic Complexity and Ethical Ambiguity*, J.F. Davidson, F. Muecke, P.J. Wilson (eds.), *Greek Drama III. Essays in Honour of Kevin Lee*, London 2006, 129-40.
- Schein 2012
S.L. Schein, *Sophocles and Homer*, in K. Ormand (ed.), *A companion to Sophocles*, Malden, Mass. 2012, 424-39.
- Schein 2013
Sophocles, Philoctetes, edited by S.L. Schein, Cambridge 2013.
- Schein 2016
S. Schein, *Homeric Epic and its Reception. Interpretive Essays*, Oxford 2016.
- Schofield 1986
M. Schofield, *Euboulia in the Iliad*, «CQ» n.s. XXXVI (1986) 6-31.
- Schmid – Stählin 1934
W. Schmid, O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2, München 1934.
- Schmitt 1967
R. Schmitt, *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*, Wiesbaden 1967.
- Schneider 1996
H. Schneider, *Der anonyme Publikumscommentar in Ilias und Odyssee*, Münster 1996.
- Schwarze 1971
J. Schwarze, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*, München 1971.
- Scodel 1982
R. Scodel, *Hybris in the Second Stasimon of the Oedipus Rex*, «CP» LXXVII (1982) 214-23.
- Scodel 2005a
R. Scodel, *Tragedy and Epic*, in R. Bushnell (ed.), *A Companion to Tragedy*, Oxford-Malden, Mass. 2005, 181-97.
- Scodel 2005b
R. Scodel, *Sophoclean Tragedy*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005, 233-50.
- Scodel 2010
R. Scodel, *An Introduction to Greek Tragedy*, Cambridge-New York 2010.
- Scott 1996
W.C. Scott, *Musical Design in Sophoclean Theater*, Hanover, N.H. 1996.
- Scullion 1994

- S. Scullion, *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Stuttgart 1994.
- Scullion 2002
S. Scullion, *Tragic Dates*, «CQ» n.s. LII (2002) 81-101.
- Seaford 1994
R. Seaford, *Sophokles and the Mysteries*, «Hermes» CXXII (1994) 275-88.
- Seale 1982
D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London 1982.
- Segal 1971
C. Segal, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Leiden 1971.
- Segal 1977
C. Segal, *Synaesthesia in Sophocles*, «ICS» II (1977) 88-96.
- Segal 1981
C. Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge, Mass. 1981.
- Segal 1985
C. Segal, *Tragedy, Orality, Literacy*, in *Oralità: cultura, letteratura, discorso*. Atti del convegno internazionale, Urbino 21-25 luglio 1980, a cura di B. Gentili e G. Paioni, Roma 1985, 199-227.
- Segal 1994
C. Segal, *Bride or Concubine? Iole and Heracles' Motives in the "Trachiniae"*, «ICS» XIX (1994) 59-64.
- Segal 1995
C. Segal, *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Cambridge, Mass.-London 1995.
- Segal 1996
C. Segal, *The Chorus and the gods in Oedipus Tyrannus*, «Arion» IV 1 (1996) 20-32.
- Segal 2000
C. Segal, *The Oracles of Sophocles' "Trachiniae": Convergence or Confusion?*, «HSCP» C (2000) 151-71.
- Segal 2001
C. Segal, *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, Oxford-New York 2001².
- Seidensticker 2005
B. Seidensticker, *Mythenkorrekturen in der griechischen Tragödie*, in M. Vöhler, B. Seidensticker (Hrsg.), *Mythenkorrekturen: zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin-New York 2005, 37-50.
- Serra 1994
G. Serra, *Edipo e la peste: politica e tragedia nell'Edipo re*, Venezia 1994.
- Sewell-Rutter 2007
N.J. Sewell-Rutter, *Guilt by Descent. Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy* Oxford 2007.
- Sider 1996
D. Sider, *As is the Generation of Leaves in Homer, Simonides, Horace and Stobaios*, «Arethusa» XXIX 2 (1996) 263-82.
- Sider 2001
D. Sider, "As is the Generation of Leaves" in *Homer, Simonides, Horace and Stobaios*, in D. Boedeker, D. Sider (eds.), *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford 2001, 272-88.
- Sideras 1971
A. Sideras, *Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*, Göttingen 1971.
- Sidwell 1992
K. Sidwell, *The Argument of the Second Stasimon of Oedipus Tyrannus*, «JHS» CXII (1992), 106-122.
- Silk 1983

- M.S. Silk, *LSJ and the Problem of Poetic Archaism. From Meaning to Iconyms*, «CQ» n.s. XXXIII (1983) 303-30.
- Silk 1996
M.S. Silk, *Tragic Language: the Greek Tragedians and Shakespeare*, in M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 458-96.
- Silk 2009
M.S. Silk, *The Logic of the Unexpected: Semantic Diversion in Sophocles, Yeats (and Virgil)*, in S. Goldhill, E. Hall (eds.), *Sophocles and the Greek Tragic Tradition*, Cambridge 2009, 134-57.
- Silk 2010
M.S. Silk, *The Language of Greek Lyric Poetry*, in E.J. Bakker (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language*, Chichester-Malden, Mass. 2010, 424-40.
- Snell 1946
B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1946 [trad. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1963].
- Snodgrass 1999
A.M. Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks*, Baltimore 1999².
- Sommerstein 1985
Aristophanes, Peace. Edited with Translation and Notes by A.H. Sommerstein, Warminster 1985.
- Sommerstein 2005
A.H. Sommerstein, *Tragedy and Myth*, in R. Bushnell (ed.), *A Companion to Tragedy*, Oxford-Malden, Mass. 2005, 163-80.
- Sommerstein 2008
Aeschylus. Fragments, edited and translated by A.H. Sommerstein, Cambridge, Mass.-London 2008.
- Sommerstein 2015
A.H. Sommerstein, *Tragedy and the Epic Cycle*, in M. Fantuzzi, C. Tsagalis (eds.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*, Cambridge 2015, 461-86.
- Sommerstein – Talboy 2012
Sophocles. Selected Fragmentary Plays, II: The Epigoni, Oenomaus, Palamedes, The Arrival of Nauplius, Nauplius and the Beacon, The Shepherds, Triptolemus, edited with Introductions, Translations and Commentaries by A.H. Sommerstein and T.H. Talboy, Oxford 2012.
- Sorum 1978
C.E. Sorum, *Monsters and the Family: the Exodos of Sophocles' Trachiniae*, «GRBS» XIX (1978) 59-73.
- Sotiriou 1997
M. Sotiriou, *Pindarus Homericus. Homer-Rezeption in Pindars Epinikien*, Berlin 1997.
- Spieker 1969
R. Spieker, *Die Beschreibung des Olympos (Hom. Od. VI, 41-47)*, «Hermes» XCVII (1969) 136-61.
- Stanford 1947
The Odyssey of Homer, Books I-XII, edited with Commentary and Indexes by W.B. Stanford, London 1947.
- Stanford 1948
The Odyssey of Homer, Books XIII-XXIV, edited with Commentary and Indexes by W.B. Stanford, London 1948.
- Stanford 1963
Sophocles, Ajax, edited with Introduction, Revised Text, Commentary, Appendixes, Indexes and Bibliography by W.B. Stanford, London 1963.
- Stanford 1978

- W.B. Stanford, *Light and Darkness in Sophocles' Ajax*, «GRBS» XIX (1978) 189-97.
- Starobinski 1974
J. Starobinski, *Trois fureurs*, Paris 1974.
- Stehle 2004
E.M. Stehle, *Choral Prayer in Greek Tragedy: euphemia or aischrologia?*, in P. Murray, P.J. Wilson (eds.), *Music and the Muses: the Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, Oxford 2004, 121-55.
- Stella 2010
Sofocle, Edipo Re, introduzione, traduzione e commento a cura di M. Stella, Roma 2010.
- Stephanus 1568
H. Stephanus, *De Sophoclea imitatione Homeri, seu de Sophoclis locis imitationem Homeri habentibus, dissertation*, in H. Stephanus, *Annotationes in Sophoclem et Euripidem*, Geneva 1568, 86-95.
- Stevens 1971
Euripides, Andromache, edited with Introduction and Commentary by P.T. Stevens, Oxford 1971.
- Stinton 1990
T.C.W. Stinton, *Collected Papers on Greek Tragedy*, with a Foreword by H. Lloyd-Jones, Oxford 1990.
- Stoevesandt 2008
Homers Ilias. Gesamtkommentar. Band. IV. Sechster Gesang (Z). Faszikel 2. Kommentar von M. Stoevesandt, Berlin-New York 2008.
- Struck 2004
P.T. Struck, *Birth of the Symbol. Ancient Readers at the Limits of their Texts*, Princeton 2004.
- Susanetti 2011
D. Susanetti, *Catastrofi politiche: Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Roma 2011.
- Suter 2008
A. Suter (ed.), *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford 2008.
- Swift 2010
L. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010.
- Swift 2011
L. Swift, *Epiniacian and Tragic Worlds: the case of Sophocles' Trachiniae*, in L. Athanassaki, E. Bowie (eds.), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*, Berlin-Boston 2011, 391-413.
- Swift 2019
L. Swift, *Archilochus. The Poems*, Oxford 2019.
- Taplin 1978
O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 1978.
- Taplin 2010
O. Taplin, *Echoes from Mount Cithaeron*, in P. Mitsis, C. Tsagalis (eds.), *Allusion, Authority, and Truth. Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*, Berlin-New York 2010, 235-48.
- Taplin 2015
O. Taplin, *Sophocles. Four Tragedies*. A new verse translation by Oliver Taplin, Oxford 2015.
- Tedeschi 2015
G. Tedeschi, *Scrittura e μουσική nell'antica Grecia*, «AOFL» X (2015) 3-26.
- Thalmann 1998
W.G. Thalmann, *The Swineherd and the Bow. Representations of Class in the Odyssey*, Ithaca, New York 1998.
- Thomas 1989
R. Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Zutphen 1989.

- Thomas 1992
R. Thomas, *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge 1992.
- Thomas 2011
O. Thomas, *The Homeric Hymn to Pan*, in A. Faulkner (ed.), *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, Oxford 2011, 151-72.
- Thompson 1936
D.W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, London 1936².
- Tosi 1993
Dizionario delle sentenze latine e greche. 10.000 citazioni dall'antichità al Rinascimento nell'originale e in traduzione, con commento storico, letterario e filologico a cura di R. Tosi, Milano 1993.
- Trapp 1961
R.L. Trapp, *Ajax in the "Iliad"*, «CJ» LVI 6 (1961) 271-75.
- Treu 1955
M.Treu, *Von Homer zur Lyrik. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache*, München 1955.
- Tsagalis 2004
C. Tsagalis, *Epic Grief. Personal Laments in Homer's Iliad*, Berlin-New York 2004.
- Turner 1954
E.J. Turner, *Athenian Books in the 5th and 4th centuries B.C.*, London 1954².
- Ugolini 2000
G. Ugolini, *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*, Roma 2000.
- Ugolini 2011a
Il primo canto corale dell'Edipo re, traduzione, introduzione e note di commento a cura di G. Ugolini, Genova 2011.
- Ugolini 2011b
G. Ugolini, *Il tema delle leggi non scritte nella drammaturgia sofoclea*, in A. Beltrametti (ed.), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma 2011, 187-212.
- Ugolini 2013
Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Cos'è una tragedia attica? Introduzione, traduzione e note di G. Ugolini, Bari 2013.
- Untersteiner 1934
Sofocle, Aiace. Introduzione e commento di M. Untersteiner, Milano 1934.
- Untersteiner 1974
M. Untersteiner, *Sofocle. Studio critico*, seconda edizione riveduta con saggio introduttivo dell'autore e aggiornamento bibliografico a cura di D. Del Corno, Firenze 1974.
- Valakas 2007
K. Valakas, *The Use of Language in Greek Tragedy*, in A.-F. Christidis (ed.), *A History of Ancient Greek: From the Beginnings to Late Antiquity*, Cambridge 2007, 1010-20.
- Valle Lucero 1979
J. del Valle Lucero, *El hiporquema en algunos dramas de Sófocles*, «REC» XV (1979) 79-84.
- van Erp Taalman Kip 1976
A.M. van Erp Taalman Kip, *Some Reflections on the Chorus in Sophocles' Oedipus Tyrannus*, in J.M. Bremer, S.L. Radt, C.J. Ruijgh (eds.), *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976, 71-83.
- van der Valk 1952
M. van der Valk, *Ajax and Diomedes in the "Iliad"*, «Mnemosyne» V 4 (1952) 269-86.
- Vellacott 1967
P. Vellacott, *The chorus in Oedipus tyrannus*, «G&R» XIV (1967) 109-25.

- Vegetti 1989
M. Vegetti, *L'etica degli antichi*, Bari 1989.
- Verdenius 1985
W.J. Verdenius, *A Commentary on Hesiod, Work and Days*, vv. 1-382, Leiden 1985.
- Vernant – Vidal-Naquet 1972
J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972.
- von der Mühl 1930
P. von der Mühl, *Der grosse Aias*, Basel 1930.
- von Kamptz 1982
H. von Kamptz, *Homerische Personennamen: sprachwissenschaftliche und historische Klassifikation*, Göttingen 1982.
- Wagman 2000
R. Wagman, *L'inno eupidaurico a Pan. Il culto di Pan a Epidauro*, Pisa 2000.
- Wathelet 1992
P. Wathelet, *Arès chez Homère ou le dieu mal aimé*, «LEC» LX (1992) 113-28.
- Webster 1969
T.B.L. Webster, *An Introduction to Sophocles*, London 1969².
- Webster 1972
T.B.L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens*, London 1972.
- Weil 1940-1941
S. Weil [Émile Novis], *L'Iliade ou le poème de la force*, «Les Cahiers du Sud» 230, 561-74, e «Les Cahiers du Sud» 231, 21-34 (dicembre 1940 - gennaio 1941).
- West 1966
M.L. West, rec. a E. Lobel, *The Oxyrhynchus Papyri, Part XXX*, London 1964, «CR» XVI 1 (1966) 21-4.
- West 1971
M.L. West, *Stesichorus*, «CQ» n.s. XXI (1971) 302-14.
- West 1973
M.L. West, *Indo-European Metre*, «Glotta» LI (1973) 161-87.
- West 1974
M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin 1974.
- West 1978a
Hesiod. Works and Days, edited with Prolegomena and Commentary by M.L. West, Oxford 1978.
- West 1978b
M.L. West, *Tragica II*, «BICS» XXV (1978) 106-22.
- West 1981
M.L. West, *Is the Works and Days an Oral Poem?*, in *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*. Atti del convegno, Venezia 28-30 settembre 1977, a cura di C. Brillante, M. Cantilena, C.O. Pavese, Venezia 1981, 53-73.
- West 1982
M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.
- West 1990
Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus, edidit M.L. West, Stuttgart-Leipzig 1990.
- West 1992
M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- West 1995
M.L. West, *The Date of the Iliad*, «MH» LII 4 (1995) 203-219.
- West 1997
M.L. West, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford 1997.
- West 1999
M.L. West, *The Invention of Homer*, «CQ» n.s. XLIX (1999) 364-82.
- West 2000

- M.L. West, *History of the Text*, in A. Bierl, J. Latacz (eds.), *Homer's Iliad. The Basler Commentary. Prolegomena*, Berlin-New York 2015, 27-38. [trad. inglese ed. tedesca Berlin-New York 2000]
- West 2001a
M.L. West, *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*, Stuttgart 2001.
- West 2001b
M.L. West, *Some Homeric words*, «Glotta» LXXVII (2001) 118-35.
- West 2002
M.L. West, *The View from Lesbos*, in M. Reichel, A. Rengakos (Hrsg.), *Epea Pteroenta. Beiträge zur Homerforschung. Festschrift für W. Kullmann 75. Geburtstag*, Stuttgart 2002, 209-219.
- West 2003
M.L. West, *Iliad and Aethiopsis*, «CQ» n.s. LIII (2003) 1-14.
- West 2007
M.L. West, *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford 2007.
- West 2011
M.L. West, *The Making of the Iliad. Disquisition and Analytical Commentary*, Oxford 2011.
- West 2012
M.L. West, *Towards a Chronology of Early Greek Epic*, in Ø. Andersen, D.T.T. Haug (eds.), *Relative Chronology in early Greek Epic Poetry*, New York-Cambridge 2012, 224-41.
- West 2013
M.L. West, *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford 2013.
- West 2014
M.L. West, *The Making of the Odyssey*, Oxford 2014.
- West 1981
Omero, Odissea. Volume I. Libri I-IV. Introduzione generale di A. Heubeck e S. West, testo e commento a cura di S. West. Traduzione di G.A. Privitera, Milano 1981.
- Whallon 1966
W. Whallon, *The Shield of Ajax*, «YCIS» XIX (1966) 5-36.
- Whitman 1951
C.H. Withman, *Sophocles. A study of Heroic Humanism*, Cambridge, Mass. 1951.
- Wiedemann 1937
C.G. Wiedemann, *Commentatio de Sophocle imitatore Homeri*, Görlitz 1837.
- Wilamowitz 1893
U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aristoteles und Athen*, I-II, Berlin 1893.
- Wilamowitz 1899
U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides Herakles*. Band I. *Einleitung in die attische Tragödie*, Berlin 1899.
- Wilamowitz 1917
Griechische Tragoedien, übersetzt von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Erster Band, I Sophokles *Oedipus*, II Euripides *Hippolytos*, III Euripides *Der Mütter Bittgang*, IV Euripides *Herakles*, Berlin 1917⁷.
- Wilamowitz 1921
U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.
- Wilamowitz 1924
U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Lese Früchte*, «Hermes» LIX (1924) 249-74.
- Wilamowitz 1962
U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Kleine Schriften*. Band IV. *Lese Früchte und Verwandtes*, besorgt von K. Latte, Berlin 1962.
- Wilkinson 2013
C.L. Wilkinson, *The Lyric of Ibycus*. Introduction, Text and Commentary, Berlin 2013.
- Williams 1993

- B. Williams, *Shame and Necessity*, Berkeley 1993.
- Willink 2002
C.L. Willink, *Critical Studies in the Cantica of Sophocles: II. Ajax, Trachiniae, Oedipus* «CQ» n.s. LII (2002) 50-80.
- Willink 2010
C.W. Willink, *Collected Papers on Greek Tragedy*, ed. by W.B. Henry, Leiden 2010.
- Wilson 2005
P. Wilson, *Music*, in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005, 183-93.
- Wilson 2012
E. Wilson, *Sophocles and the Greek Philosophers*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston 2012, 537-62.
- Winnington-Ingram 1980
R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge 1980.
- Wright 1981
Empedocles, The Extant Fragments. Edited with Introduction, Commentary and Concordance by M.R. Wright, New Haven 1981.
- Wright 2016
M. Wright, *The Lost Plays of Greek Tragedy*, London 2016.
- Wright 2017
M. Wright, *Myth*, in L.K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Chichester 2017, 468-82.
- Yunis 2003
H. Yunis (ed.), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge 2003.
- Zanker 1992
G. Zanker, *Sophocles' Ajax and the heroic values of the Iliad*, «CQ» n.s. XLII (1992) 20-25.
- Zimmermann 2002
B. Zimmermann, *Der tragische Homer. Zum Aias des Sophokles*, in M. Reichel, A. Rengakos (Hrsg.), *Epea pteroenta. Beiträge zur Homerforschung, Festschrift für W. Kullmann zum 75. Geburtstag*, Stuttgart 2002, 239-246.