

L'‘Omero tragico’: Sofocle e Omero

Studi sull’Aiace e sulle *Trachinie*

Giacomo Scavello



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi 20

Studi di Letteratura Greca e Latina 12

e-ISSN 2724-0142 ISSN 2724-377X

L'“Omero tragico”: Sofocle e Omero

Lexis Supplementi | Supplements

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

Serie coordinata da
Paolo Mastandrea
Enrico Medda
Martina Venuti

20 | 12



Edizioni
Ca' Foscari

Lexis Supplementi | Supplements

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

Editors-in-chief

Paolo Mastandrea (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Enrico Medda (Università di Pisa, Italia)

Martina Venuti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Advisory board

Giuseppina Basta Donzelli (già Università degli Studi di Catania, Italia)

Luigi Battezzato (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia)

Riccardo Di Donato (già Università di Pisa, Italia)

Paolo Eleuteri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Michel Fartzoff (Université de Franche-Comté, France)

Alessandro Fusi (Università della Tuscia, Italia)

Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Liana Lomiento (Università degli Studi di Urbino «Carlo Bo», Italia)

Giuseppina Magnaldi (già Università degli Studi di Torino, Italia)

Silvia Mattiacci (Università degli Studi di Siena, Italia)

Giuseppe Mastromarco (già Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia)

Raffaele Perrelli (Università della Calabria, Cosenza, Italia)

Editorial board

Federico Boschetti (ILC-CNR, Pisa; VeDPH, Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Laura Carrara (Università di Pisa, Italia)

Carmela Cioffi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Massimo Manca (Università degli Studi di Torino, Italia)

Valeria Melis (Università degli Studi di Cagliari, Italia; Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Luca Mondin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Stefano Novelli (Università degli Studi di Cagliari, Italia)

Leyla Ozbek (Università di Pisa, Italia)

Giovanna Pace (Università degli Studi di Salerno, Italia)

Antonio Pistellato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Paolo Scattolin (Università di Verona, Italia)

Matteo Taufer (Ricercatore indipendente)

Olga Tribulato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Lexis Supplementi | Supplements

Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature

e-ISSN 2724-0142

ISSN 2724-377X

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/lexis/>



L'‘Omero tragico’: Sofocle e Omero

Studi sull’Aiace e sulle *Trachinie*

Giacomo Scavello

Venezia

Edizioni Ca’ Foscari - Venice University Press
2025

L'“Omero tragico”: Sofocle e Omero. Studi sull'Aiace e sulle *Trachinie*
Giacomo Scavello

© 2025 Giacomo Scavello per il testo
© 2025 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



The text is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
Il testo è distribuito con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale



Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.



Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all essays published in this volume have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double-blind peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi qui raccolti hanno preliminarmente ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2025
ISBN 978-88-6969-992-4 [ebook]
ISBN 978-88-6969-993-1 [print]

Cover design: Lorenzo Toso

Pubblicato con il contributo del Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona.
Progetto RiBa METra (responsabile scientifico: A. Rodighiero)

L'“Omero tragico”: Sofocle e Omero. Studi sull'Aiace e sulle *Trachinie* / Giacomo Scavello — 1. ed.
— Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2025. — viii + 350 pp.; 23 cm. — (Lexis Supplementi | Supplements;
20, 12). — ISBN 978-88-6969-993-1.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-993-1/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-992-4>

L'‘Omero tragico’: Sofocle e Omero

Studi sull’*Aiace* e sulle *Trachinie*

Giacomo Scavello

Abstract

The tragic poets themselves regarded Homer as their master, and Aristotle in the *Poetics* considers epic and tragedy as two particularly kindred genres. Unlike Aeschylus and Euripides, however, no monograph has been devoted to the study of the vast and complex Homeric legacy in Sophocles. This book represents a first attempt in that direction, examining two tragedies, *Ajax* and the *Trachiniae*. The investigation of Homeric reworkings and echoes is conducted on multiple levels – *lexis*, allusions, poetic imagery, core themes – and focuses especially on the choral odes, while nevertheless taking into account the plays as a whole. It seeks to offer original interpretative insights both with respect to the characters and to the central themes of the two tragedies. The analysis integrates linguistic and stylistic dimensions with an inquiry into the intertextual and dramaturgical resonance, as well as the conceptual scope, of Sophoclean Homerisms. The ancient renown of Sophocles as the ‘tragic Homer’ is thus confirmed in these pages, both in terms of poetry and of thought.

Keywords Homer. Sophocles. Epic poetry. Greek Tragedy. Iliad. Odyssey. Intertextuality. Ajax. Tecmessa. Deianeira. Heracles. Ancient Greek Language. Ancient Greek Thought. Ancient Ethics.

Sommario

Premessa e ringraziamenti	3
SEZIONE 1. INTRODUZIONE	
1.1 <i>Epos e Tragedia</i>	9
1.2 <i>Sofocle e Omero</i>	31
SEZIONE 2. <i>AIACE</i>	
2.1 <i>Aiace: parodo (vv. 134-200)</i>	53
Il 'grande' eroe Telamonio: torre e spada, protezione e violenza, soccorso e ritorsione	
2.2 <i>Aiace: primo stasimo (vv. 596-645)</i>	109
La vergogna, il suicidio e il lamento materno: Aiace ed Ettore	
2.3 <i>Aiace: secondo stasimo (vv. 693-718)</i>	139
Gioie illusorie e metafore fatali	
2.4 <i>Aiace: terzo stasimo (vv. 1185-222)</i>	155
Meditazioni omeriche sulla guerra	
SEZIONE 3. <i>TRACHINIE</i>	
3.1 <i>Trachinie: parodo (vv. 94-140)</i>	181
Forze cosmiche, limiti umani, e Eracle 'Odisseo' naufrago	
3.2 <i>Trachinie: primo stasimo (vv. 497-530)</i>	205
La violenza di eros e la tragicità della bellezza	
3.3 <i>Trachinie: secondo stasimo (vv. 633-62)</i>	231
Il <i>nostos</i> dell'eroe e il <i>pathos</i> della sposa: ancora echi odissiaci	

3.4	<i>Trachinie: terzo stasimo (vv. 821-61)</i>	241
	Dolore e morte: un solo tragico destino	
3.5	<i>Trachinie: quarto stasimo (vv. 947-70)</i>	275
	Il <i>nostos</i> tragico	
4	Appendice	285
	Elenchi e indici degli omerismi studiati distinti per tipologia	
5	Conclusioni	291
	L'«Omero tragico»	
	Bibliografia	319

L'‘Omero tragico’: Sofocle e Omero
Studi sull’Aiace e sulle *Trachinie*

Premessa e ringraziamenti

Questo libro è una revisione della mia tesi di dottorato, *Sofocle e Omero: gli omerismi nei corali di Aiace, Edipo Re e Trachinie*, discussa online (era la fine di maggio del 2020) ma idealmente all’Università di Verona, relatore Andrea Rodighiero. La stessa tesi dottorale ha a sua volta alle spalle altre dissertazioni, soprattutto quella magistrale *Gli omerismi nella lingua poetica dei corali sofoclei*, discussa all’Università degli Studi di Milano verso la metà di maggio di qualche anno prima, precisamente nel 2014, relatore Giuseppe Zanetto, correlatore Luigi Lehnus, e quella triennale dal titolo *Gli Homerische Wörter di Manu Leumann*, relatrice Maria Patrizia Bologna, discussa due anni prima. Per fortuna, o per sfortuna, come si vede dall’originaria ambizione di mappare tutti i corali di Sofocle, i risultati che qui si pubblicano sono limitati a sole due tragedie, si spera nello spirito del noto detto popolare di sano buon senso ‘poco ma buono’. D’altronde, come viene chiarito meglio nell’introduzione, in particolare al capitolo 1.2 (§ 1.2.3), cui si rinvia anche per una presentazione dei criteri metodologici e degli obiettivi adottati in questo studio, la materia su cui lavorare è non solo vastissima, ma anche assai complessa e multiforme, e richiede pazienza e attenzione a questioni di dettaglio e la capacità di cogliere e apprezzare sfumature spesso sottili; si può, inoltre, notare come una costante che è all’origine di tutto sia quella delle ‘parole poetiche’, *in primis* quelle originarie – in tutti i sensi che l’aggettivo comporta – omeriche. Ma ancora prima, anche queste due tesi(ne) devono ad alcuni docenti e ai loro corsi il mio

personale interesse omerico-sofocleo: l'ultimo corso alla Statale di Dario Del Corno di Letteratura Teatrale della Grecia Antica, i corsi di lingua greca di Francesco Bertolini all'Università di Pavia, e il seminario omerico di Mario Cantilena alla Cattolica di Milano. Nel concreto, però, questa monografia, ancor più che a Verona e Milano, è stata scritta in varie biblioteche europee, grazie a diversi soggiorni di ricerca, in particolare la Bodleian e Sackler Libraries di Oxford, la University Library di Cambridge, la Staatsbibliothek zu Berlin e il Grimm Zentrum della Humboldt Universität a Berlino, la biblioteca dell'Institut du Monde Antique et Byzantin di Fribourg, e da ultimo la University Library di Utrecht e soprattutto la Hellenic and Roman Library dell'Institut of Classical Studies di Londra. A tutti coloro che mi hanno supportato in questi soggiorni devo un grande ringraziamento, in particolare a Felix Budelmann, Gregory Hutchinson, Martin Steinrück e Katherine Harloe. A Oxford ho anche potuto imparare molto *in homericis* da Malcom Davies e Richard Rutherford, in fatto di tragedia da Scott Scullion, e in fatto di greco da Robert Parker. Ci tengo inoltre a ringraziare tutto il personale dei servizi interbibliotecari della Biblioteca 'Arturo Frinzi' dell'Università di Verona per il formidabile supporto nel procurare articoli talora assai difficilmente reperibili e sempre in tempi lampo. La riconoscenza maggiore la devo però a chi ha guidato il volume e la tesi dottorale da cui deriva sin dall'inizio, e fin nei minimi dettagli, dove anche qui il verbo guidare si legga in tutte le sue possibili semantiche accezioni, ossia Andrea Rodighiero, pungolandomi perché questo libro finalmente uscisse (ai cui sproni si sono aggiunti quelli più recenti di Mauro Bonazzi, mio supervisor Marie Curie in Olanda). Diverse sezioni del libro sono state presentate in forma orale in varie conferenze e seminari, in particolare ricordo con piacere quelle organizzate insieme alle colleghe e ai colleghi veronesi e non solo Anna Manganuco, Margherita Nimis, Francesca Chenet, Margherita Spadafora, Alessia Troiani, Marco Duranti e Francesco Sironi: l'incontro dottorale *"Omero: il sole radioso"*. *Episodi della ricezione omerica*, e i due convegni *MeTRA 1* e *MeTRA 2* all'interno del progetto di ricerca in seno al quale questo stesso libro origina *MEtra - Mapping Epic in Tragedy / Epica e tragedia greca: una mappatura*, finanziato dal programma di Ricerca di Base dell'Università di Verona (attraverso il quale è finanziato anche il presente volume in Open Access) e coordinato da Andrea Rodighiero, coadiuvato dal comitato scientifico composto da Enrico Medda, Douglas Cairns e Carmen Morenilla Talens. Anche a questi ultimi devo diversi spunti, in particolare a Enrico Medda, che insieme a Maria Pia Pattoni, ho avuto la fortuna sia stato revisore della mia tesi di dottorato: grazie ai preziosi suggerimenti di entrambi questo libro ha molto beneficiato, come d'altronde i loro molti lavori omerico-sofoclei sono stati per me d'esempio. Più di recente, ho molto giovato

di indicazioni e critiche ricevute dai membri dell’Hellenistenclub di Amsterdam, in particolare da parte di Irene de Jong e Bas van der Mije. Ci tengo infine a ringraziare i due revisori anonimi, i cui suggerimenti e moniti hanno migliorato importanti aspetti del volume, e una serie di studiosi e studiose che nel corso degli anni hanno letto o discusso con me alcune parti di questo libro e in vario modo, anche da remoto, talora molto remoto, hanno generosamente contribuito a migliorarlo: *in primis* John Davidson, grecista e poeta, che è stato il modello principe e gentile cui ispirarsi e al quale un libro su Omero e Sofocle deve forse l’idea stessa, e poi in ordine sparso Oliver Taplin, Andrea Capra, Marina Cavalli, Maria Grazia Ciani, Gherardo Ugolini, Mario Cantilena, Andrea Ercolani, Ester Cerbo, Pura Nieto Hernandez, Hannah Roisman, Justina Gregory, Emily Allen-Hornblower, Giulia Maria Chesi, Sheila Murnaghan, Pat Easterling, Christopher Gill, Paul Demont, Richard Janko, Sotera Fornaro, Luigi Lehnus.

Sezione 1

Introduzione

1.1 *Epos e Tragedia*

Sommario 1.1.1 Mito e saga eroica. – 1.1.2 Il narratore e il contesto performativo. – 1.1.3 *Epos* ciclico, Omero e Tragedia. – 1.1.4 La materia e i motivi narrativi: serietà, organicità, unitarietà e concentrazione tematica. – 1.1.5 Tecnica drammatica ed etopea. – 1.1.6 Profondità concettuale e funzione paideutica. – 1.1.7 La ‘ripresentificazione’ del mito sulla scena: mimesi drammatica, re-interpretazione mitica, contesto storico-culturale del V secolo. – 1.1.8 Conflitto, relativismo etico-morale, riflessione sulla sofferenza: eredità omeriche. – 1.1.9 La dimensione tragica in Omero. – 1.1.10 L’influsso della *langue* epica nella *lexis* tragica.

1.1.1 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 eroica.¹ 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

¹ Herington 1985, 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 cf. Schmid, Stählin 1934, 86-115; Herington 1985, 133-50; Burian 1997; Anderson 2005; Seidensticker 2005; Sommerstein 2005; Alaux 2011; Buxton 2013, 121-240. Rispetto all’utilizzo del mito nei tre tragici maggiori cf. in particolare Deforge 1986 (Eschilo); Jouanna 2007, 609-76 (Sofocle); Jouan 1966 e Wright 2017 (Euripide).



abgeschlossenes Stück der Heldenage».² Il contenuto tematico e narrativo della tragedia, infatti, appartiene sempre di norma a un ciclo epico-eroico: i più ricorrenti sono quello di Troia, di Tebe, degli Atridi, degli Argonauti, degli Etolii, di Eracle, di Perseo, di Teseo. Tra i drammi pervenuti di Eschilo, Sofocle ed Euripide sono la saga troiana e quella tebana a essere rappresentate con più frequenza,³ 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 Agatone.⁴ 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 profondi dissidi inter-familiari, infrazioni di tabù universali e delitti tra consanguinei particolarmente efferati.⁵

1.1.2 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 se stesso, né si indirizza espressamente a un tipo di pubblico specifico.

2 Wilamowitz 1959⁴, 108: «Eine attische Tragödie ist ein in sich abgeschlossenes Stück der Heldenage, 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 (*Po.* 49b24-26), integrandola secondo la prospettiva storico-filologica wilamowitziana, su cui cf. Ugolini 2013, 22-8.

3 Delle 33 tragedie pervenute quasi la metà, 15 drammi, sono di materia troiana, cf. Schmid, Stählin 1934, 88; Ambühl 2010; Anderson 1997, 105. Per uno studio complessivo sulla drammatizzazione dei poemi appartenenti al ciclo epico nella tragedia, con particolare attenzione ai drammi pervenuti frammentariamente cf. Sommerstein 2015, il quale rileva come l'interesse nei poemi ciclici sembra iniziare con la figura di Eschilo.

4 Cf. Sommerstein 2005, 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 si veda anche Herington 1985, 129.

5 *Po.* 1453a17-22: νῦν δὲ περὶ δόλιγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται, οἵν τερὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θύέστην καὶ Τύλεφον καὶ ὅσιοι ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι, cf. Burian 1997 e Anderson 2005, 124-5, 130; per una casistica delle varie tipologie di conflitti e delitti inter-familiari nella tragedia cf. Schmid, Stählin 1934, 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 giustamente Herington (1985, 135), Omero è il modello della tragedia indiscutibile per il filosofo.

L'autorevolezza di cui è investito è quella che elargiscono le Muse ed egli racconta gli eventi della saga eroica in modo oggettivo e spassionato.⁶ 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 a essere fondamentali le aspettative e la eventuale committenza dell'uditario, 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'anomimia 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 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.

1.1.3 *Epos ciclico, Omero e Tragedia*

Da un punto di visto del materiale poetico la tragedia si fonda dunque sui cicli narrativi della saga eroica. Rispetto a Omero, tuttavia, è molto raro che gli episodi specifici che costituiscono la trama dell'*Iliade* e dell'*Odissea* vengano fatti oggetto di una rappresentazione

6 Cf. Graziosi, Haubold 2009, 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 Cf. Graziosi, Haubold 2009, 100-1: «In general, lyric poems display a greater variety of [...] 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 di norma interpretato come *exemplum* proiettato verso le circostanze presenti che accomunano il poeta e il suo pubblico. Rispetto alla mancanza di una demarcazione precisa dell'uditario, sulla scia dell'epica, la tragedia è preceduta dall'esperienza dell'epica-lirica di Stesicoro.

drammatica.⁸ 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 Omero.⁹ 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 Apollodoro.¹⁰ 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 la produzione drammatica 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 e 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 dizione e 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 paideutico.¹¹

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* (*Psychagogoi*, *Penelope*, *Ostologoi* e il dramma satiresco *Circe*) tragiche. Sulla trilogia di Achille cf. Michelakis 2002, 22-57; su quella odissiaca cf. Mette 1963, 127-30; Stama 2022 e Lupi 2022a, 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, cf. Sommerstein 2015, 461-2. L'unica altra tragedia incentrata su un episodio omerico, è il *Reso pseudoeuripideo*, che drammatizza la vicenda della Dolonia, su cui cf. Fries 2014; Liapis 2017.

9 Cf. Rodighiero 2013, 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 cf. Fantuzzi, Tsagalis 2015.

11 Sulla base di alcuni di questi paralleli che verranno ora passati in rassegna J. Herington (1985, 135) arriva a ipotizzare che i tragediografi abbiano consapevolmente applicato le tecniche narrative omeriche ai poemi ciclici: «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?» (135).

1.1.4 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 (*Po.* 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 (*Po.* 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» (*Po.* 1449b24-25 μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχούσης) – 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 (*Po.* 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 e 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 (*Po.* 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 tragedia.¹²

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 macrostruttura 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 tematici e strutturali che ricorrono più frequentemente nei drammi, tra i quali si possono annoverare quelli dell'agone verbale, della 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.

1.1.5 **Tecnica drammatica ed etopea**

Anche rispetto alla tecnica drammatica Omero rappresenta il modello. La tragedia - con l'esclusione degli stasimi corali - è interamente strutturata attraverso la successione di dialoghi, composti 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 da 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). Aristotele, invece, definisce la tecnica imitativa dei poemi omerici come μιμήσεις δραματικάς (*Po.* 1448b34-8, 1460a5-11).¹³ 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

12 Cf. Graziosi, Haubold 2005, 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 cf. anche Herington 1985, 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, come è noto, che dall'*Iliade* e dall'*Odissea* sia possibile trarre una o al massimo due tragedie, mentre dai *Canti Cipri* o dalla *Piccola Iliade* se ne possano ricavare molte (*Po.* 1459b4-7).

13 Cf. Čolaković, 2019, 13, 19.

dialogo platonico, i rapsodi non si limitavano a declamare le sezioni in *oractio 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).¹⁴ Con il dramma naturalmente il carattere dialogico viene sviluppato e intensificato fino ai massimi livelli, trovando la sua espressione culminante nel confronto serrato delle sticomie. Infine, andrà ricordato sulla scorta ancora di Aristotele (*Po.* 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 tragedia.¹⁵

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 umano.¹⁶ È ancora Aristotele a sottolineare la grande qualità drammatica e la proprietà fortemente caratterizzante dei discorsi nei poemi omerici (*Po.* 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 una creazione artistica così complessa e straordinaria, realizzando un vero e proprio 'universo' morale e immaginativo: "Ομηρος φύσεως λαχών θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτήνατο 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

14 Socrate stesso nel dialogo nomina significativamente insieme rapsodi e attori, elogiandoli ironicamente per sapienza: ἀλλὰ σοφοὶ μὲν πού ἔστε ὑμεῖς οἱ ῥάψῳδοι καὶ ὑποκριταὶ καὶ ὃν ὑμεῖς ἔδετε 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 festivali (*Ion* 535d4-5); ed è comprovata anche da Arist. *Po.* 62a6-7 e *Rhet.* 1403b20-4, cf. Herington 1985, 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.

15 Cf. Griffin 1977, 49-50 e Herington 1985, 267, nota 43. Le sezioni dialogiche sono d'altronde molto minori anche in Esiodo rispetto a Omero.

16 Cf. Di Benedetto 1994, 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 1993, 35: «the use of epic narrative mode gave Homer a wider scope, which enabled him to become the supreme master of fiction».

la personalità dei personaggi e nell'approfondirne la psicologia.¹⁷ 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'uditore e degli spettatori in queste emozioni provate dai personaggi che sia la poesia omerica che il dramma coinvolgono e commuovono, producendo nello stesso tempo un intenso piacere emozionale e intellettuale.¹⁸

1.1.6 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 (*Po.* 1450a 6-7, 1450b4-12; 1456a34-b8): a giudizio del filosofo, anche per quanto concerne la *dianoia*, Omero ha superato tutti gli altri poeti (*Po.* 1459b16). Questa tensione etica e profondità di visione rappresentano nuovamente il modello per l'indagine sui valori della società e sulla

¹⁷ Cf. Schmid, Stählin 1934, 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, 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», cf. anche Herington 1985, 69.

¹⁸ Cf. Easterling 1997, 24: «from Homeric poetry onwards it had been well understood by audiences that the heroes could serve as paradigms for *anyone* to identify with» [corsivo nell'originale]. 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, cf. *Hel.* 8-10, 82 B 9 11 D.-K., e sarà ripresa dalla speculazione di Platone (si pensi al 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 si vedano Havelock 1963, 20-60; Lada 1996, e cf. Griffin 1998, 55. Sul piacere come carattere peculiare della poesia da Omero a Aristotele cf. Gentili 2006, 68, 94 ss.; Halliwell 2002, 65-70, 177-206; sul valore intellettuale delle emozioni cf. Konstan 2001, 1-26 e Croally 2005, 60.

condizione dell'uomo all'interno del mondo che diviene centrale nella riflessione tragica.¹⁹

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 diventano i capisaldi dell'educazione e della cultura a partire dal 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 omerica.²⁰

19 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 *philoī*, 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 cf. Cairns 2005; 2013a; in generale sui valori morali nel pensiero greco arcaico cf. la sintesi di Gill 1995 con ricca bibliografia.

20 Sulla funzione didattica della tragedia in stretta correlazione con l'epica omerica insiste particolarmente Havelock 1985, che definisce il dramma un «supplement to Homer» (63, 79), e ribadisce come (79) «Greek drama is a disguised corpus of oral wisdom contained within a narrative matrix, the mythos which preserves it», cf. anche Cerri 1992, 327 e Croally 2005. Sull'importanza del mantenimento del mito come soggetto con intento didattico, cf. Canfora 2001, 133: «era una scelta consapevole, inerente alla funzione nel senso più ampio didattica del teatro tragico. Per un verso il pubblico si dispone a 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 in Omero si veda Havelock 1963, 165-253; 1985, 90-108.

1.1.7 La ‘ripresentificazione’ del mito sulla scena: mimesi drammatica, re-interpretazione mitica, conto 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 finora ignorata, e di cui si tratterà a breve: la componente epico-omerica della lingua tragica. Prima occorre però rilevare sinteticamente anche alcune 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 orrorifici, 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, e viene spinta 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* 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 dalla maschera l'identità degli eroi che ricompaiano di fronte agli spettatori in carne e ossa.²¹ 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

²¹ Cf. Lanza 1997, 80: «la tragedia infatti evoca in ogni caso il passato e lo ripresentifica nella rappresentazione drammatica»; di «*re-embodiment*» parla Buxton 2013, 121. Cf. anche Cerri 1992, 301-2: «travestendosi l'attore, assume convenzionalmente l'identità del personaggio, parla e agisce come se fosse lui, imita e simula come presente un'azione passata, dà vita a una vera e propria finzione scenica. Il pubblico non si limita più ad ascoltare un racconto, ma assiste ormai a uno spettacolo teatrale» e Del Corno 1998, 9-13, il quale rileva come (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».

ai loro discorsi come se fossero vivi.²² 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 scenici.²³

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

22 Cf. Del Corno 1998, 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 cf. anche Herington 1985, 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».

23 Purtroppo, si tratta per noi di aspetti quasi completamente perduti, difficilmente ricostruibili: sulla musica nella tragedia cf. West 1992, 350-5; Wilson 2005; Power 2012 (su Sofocle in particolare); sulla danza e sulla performance nel dramma cf. Halloran 2005; su metrica e ritmica e sugli elementi scenici e scenografici cf. rispettivamente le voci «Greek Meter and Rhythm» (L. Battezzato) e «Props» (C. Luschting) in Roisman 2014, 2, con ricca bibliografia.

della saga eroica vi è sempre una prospettiva con la 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 le linee portanti della 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 teatrale.²⁴ 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 dèi 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»,²⁵ 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*, *Filotte*, *Telefo*, *Alcmena*, *Issione*, *Oreste* sono tutte tragedie che vantano almeno dalle 5 alle 8 attestazioni,²⁶ 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

24 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 (1998, 14-15) 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».

25 Lanza 1997, 84; cf. anche Wright 2017, 471-2.

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

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’,²⁷ e sottolinea l’importanza decisiva delle aspettative del pubblico, forte non solo della conoscenza pregressa del mito, ma anche di molteplici versioni teatrali della medesima vicenda mitica andate in scena precedentemente.²⁸

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 sticomie del dramma.²⁹

1.1.8 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 e 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 ancora più profondo, il riconoscimento dei quali dipende probabilmente dal modo in cui si legge, e si interpreta il significato

27 Burian 1997, 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».

28 Burian 1997, 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».

29 Sul peso delle tensioni storico-sociali e delle ideologie culturali e politiche dell’Atene contemporanea nella tragedia si vedano almeno Vernant, Vidal-Naquet 1972; Gould 1983; Goldhill 1986; Hall 1997; Croally 2005, e cf. anche Budelmann 2000, 5-6 e Rodighiero 2012, 10, nota 6 con bibliografia ulteriore.

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 giustificato.³⁰

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 tragico.³¹ Il venir meno del narratore, che nell'epica ha funzione di regia nel connettere tra loro i discorsi, fa emergere 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 contendenti.³² Ciò che se ne deduce, è 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 a volte senza risposte e nello sgomento.³³ 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'assoltezza 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 a 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

30 A questo proposito sono condivisibili le critiche che J. Griffin (1998, 46) 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».

31 Per una prima panoramica in lingua italiana sul concetto di 'tragico' nella tradizione filosofica moderna fino al Novecento - tema sul quale la bibliografia è immensa - cf. Lanza 1976; Lanza 1996, 469-99; e si veda anche Rodighiero 2013, 7-10.

32 Cf. e.g. Segal 1985, 212; Cerri 1992, 315; Cairns 2005, 306.

33 Cf. Canfora 2001, 145: «il dramma è per sua natura una discussione aperta. L'autore non si identifica completamente con nessuno dei suoi personaggi [...] 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».

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 Polidamente 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 fisica.³⁴ Anche in questo caso, malgrado il dramma approfondisca l'analisi delle pene dell'eroe, in particolare in alcuni casi, come nel *Filotte*, dei suoi tormenti fisici, è innegabile come gli aspetti del dolore e della morte costituiscano prima che nella tragedia già in Omero uno dei temi di fondo della concezione dei poemi.³⁵ 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.

34 Cf. Cerri 1992, 316: «l'accento si sposta dall'impresa gloriosa alla sventura, dagli ἔργα ai πάθη»; Lanza 1997, 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»; Cingano 2006, 34: «il culmine della trattazione non sono più le imprese gloriose dell'eroe, ma i suoi scacchi, le vicissitudini e sofferenze (*páthe*) che lo avvicinano alla condizione umana»; e cf. anche Else 1965, 65.

35 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, 46, nota 23).

1.1.9 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 amara sulla consapevolezza della forza, del conflitto e della guerra come parte integrante della vita; sulla tensione tra passioni e desideri contrastanti e contradditori, in un equilibrio instabile nelle relazioni tra gli esseri umani, 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 dèi 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 tragedia.³⁶ 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 perseguitibili attraverso la filosofia. La filosofia platonica nasce anzi come una sfida e come una risposta estremamente 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 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

36 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 cf. Weil 2014, cap. 2; Bespaloff 2018; Finan 1979; Griffin 1980; Macleod 1982; Rutherford 1982; Gould 1983; Schein 1984; Vegetti 1989, 13-35; Williams 2007, 2009, 64-73; Di Benedetto 1994; Redfield 1994; Rinon 2008; Collobert 2011; Judet de La Combe 2013; Schmitt 2015; Allen-Hornblower 2016, cap. 1; Bonazzi 2017, cap. 1; Kircher 2018; Judet de La Combe 2020.

guida di tutti questi affascinanti poeti tragici»: γὰρ τῶν καλῶν ἀπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὸν γενέσθαι (*Resp.* 595c2-3).³⁷

Il giudizio platonico - di un filosofo, benché non estraneo alla seduzione della poesia³⁸ - 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 una profonda meditazione 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 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 letterature.³⁹ 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.

1.1.10 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

37 Il giudizio, come noto, è ripetuto da Platone a più riprese nel X libro della *Repubblica*, cf. *Resp.* 598d9-e1 ἐπισκεπτέον τίν τε τραγοδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς Ὁμηρον, 605c10-d4 οἱ γάρ που βέλτιστοι ἡμῶν ἀκρούμενοι Ὁμήρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγῳδοποιῶν μημονύμενον τινὰ τῶν ἥρωών ἐν πένθει ὄντα καὶ μακρὰν ῥῆσιν ἀποτείνοντα ἐν τοῖς ὀδυρμοῖς ἢ καὶ ἔδοντάς τε καὶ κοπομένους, 607a2-3 Ὁμηρον ποιητικάτατον είναι καὶ πρῶτον τῶν τραγῳδοποιῶν. Omero figura come massimo esponente della tragedia anche in *Theae*. 152e4-5: τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἐκατέρας, κομφοδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγῳδίας δὲ Ὁμηρος. Sulla contrapposizione e sulla condanna platonica nei confronti di Omero e dei tragici cf. Croally 1994, 3-6; Halliwell 1996; 2002, 72-117; Asmis 2015; in generale sul rapporto di Platone con la poesia cf. Büttner 2000; Moss 2007; Destree, Hermann 2011; Denham 2012.

38 Cf. Murray 2000, 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».

39 Cf. Herington 1985, 67: «a clarity and force rare in the annals of any literature (Homer; and his followings, the Attic tragedians)»; Buxton 2013, 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 si veda anche Gould 1983, 40.

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 quale si esprimono gli eroi.⁴⁰ 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 se stessa.⁴¹ 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 amebei e nelle monodie, provenienti dalla tradizione della lirica corale, e una diffusa componente epico-ionica, prevalentemente omerica.⁴² 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-corali.⁴³ 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,

40 Sulla lingua dell'*epos* come *lexis* dal codice idiomatico 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, cf. Foley 1999, 21-4.

41 Cf. Graziosi, Haubold 2009, 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 cf. anche Goldhill 1997, 129-30.

42 Cf. Palmer 1980, 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».

43 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, 140), e «'traditional poetic idiom', in the first instance, is the traditional idiom of epic poetry» (Silk 2010, 426). In generale sugli epicismi nella lirica cf. Silk 2010, 426-31, il quale considera a ragione predominante l'elemento epico nella lingua dei poeti lirici (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».

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 conferisce 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 dèi 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 infatti l'impiego di questa particolare dizione letteraria nella quale si esprimono gli eroi tragici.⁴⁴ E proprio la pervasiva componente epico-omerica all'interno della lingua tragica è quella che con maggiore efficacia 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 e di suono, costrutti sintattici e *ordo verborum* marcati, metafore, similitudini e immaginario poetico.⁴⁵ A questa dimensione propriamente poetica della lingua va aggiunto poi l'influsso di linguaggi settoriali specifici, appartenenti a domini culturali determinati, come nel caso del lessico religioso e rituale, oltre che innico e cultuale, 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

44 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 comicamente tale concetto da Eschilo nelle *Rane* (vv. 1058-62).

45 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 cf. Clay 1958; Hoffmann, Debrunner, Scherer 1969, 102-14; Palmer 1980, 130-41; Segal 1981, capp. 1 e 7; Goldhill 1986, 1-56; West 1990, xxv-liii; Silk 1996; Mastronarde 2002, 81-96; Colvin 2007, 57-8; Valakas 2007; Battezzato 2008; Rutherford 2010; Silk 2010; Rutherford 2012; Battezzato 2012, 306-9; Kaczko 2016.

lingua.⁴⁶ 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 semantica.⁴⁷ 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 ardute, la speculazione del pensiero più penetrante e spesso portatrice di una riflessione propriamente filosofica. È chiaro quindi che gli elementi epico-omerici della dizione tragica che contribuiscono a definirne il registro tradizionale e 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 e articolata strategia compositiva. In questo senso, come si chiarirà nel prossimo capitolo, 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 a 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 e in uno stile limpido e penetrante il debito della tragedia nei confronti di Omero:

46 Cf. Goldhill 1997, 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 cf. anche Silk 1996, 441. Questa concezione 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.

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

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, 45.

1.2 **Sofocle e Omero**

Sommario 1.2.1 Sofocle l’‘Omero tragico’: testimonianze antiche. – 1.2.2 Sofocle e Omero: la critica moderna e contemporanea. – 1.2.3 Criteri e obiettivi del presente studio.

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

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

1.2.1 **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 Ὄμηρον ἐπικὸν εἶναι Σοφοκλέα, τὸν δὲ Σοφοκλέα Ὄμηρον τραγικόν.¹

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.

¹ La sentenza è riportata da Diog. Laert. 4.20.7 = *TrGF* IV T 115a, e dalla *Suda*, π 1887.6 Adler (s.v. «Πολέμων») = *TrGF* IV T 115b.



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 ammiri di più per sapienza (ἐπὶ σοφίᾳ), risponde enunciando un breve catalogo: ἐπὶ μὲν τοίνυν ἐπῶν ποιήσει Ὄμηρον ἔγωγε μάλιστα τεθαύμακα, ἐπὶ δὲ διθυράμβῳ Μελανιππίδην, ἐπὶ δὲ τραγῳδίᾳ Σοφοκλέα, ἐπὶ δὲ ἀνδριαντοποιίᾳ Πολύκλειτον, ἐπὶ δὲ ζωγραφίᾳ Ζεῦξιν (1.4.3 = *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 esioideo dall'artista *sophós* 'provetto, esperto' (cf. *Il.* 14.411, *Op.* 649). È significativo che Sofocle, presentato come il sommo poeta tragico, sia accostato proprio a Omero, detentore del primato indiscusso nel genere epico.²

Più tardi, nel IV secolo, Aristotele associa nuovamente i due poeti nella *Poetica* (*Po.* 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 diegematica (*epos*) o drammatica (tragedia). In questo modo è possibile che Omero e Sofocle, pur appartenendo l'uno alla poesia diegematica e l'altro a quella drammatica, imitino entrambi dei caratteri seri: ὅστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἄν εἴη μιμητῆς Ὄμηρῷ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους (*Po.* 1448a25-27). Di nuovo è significativo che tra i tragici Aristotele menzioni proprio Sofocle accostandolo a Omero.

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 a effetto del filosofo fa precedere la motivazione che indusse Polemone a tale asserzione: ἔχαιρε δὲ Ὄμηρῷ τε καὶ Σοφοκλεῖ καὶ Ἰσως ἔχειν ἐκάτερον αὐτῶν σοφίας ἔλεγεν· ὅστε καὶ φάσκειν Ὄμηρον μὲν Σοφοκλέα ἐπικόν, Σοφοκλέα δὲ Ὄμηρον τραγικόν

2 È stato ipotizzato che l'enunciato di Aristodemo rispecchi un elenco divenuto canonico verso la fine del V secolo, cf. Gigon 1953, 124; Cantarella 1970, 310 e Esposito Vulgo Gigante 1980-81, 12. La superiorità di Sofocle, come mi rammenta Bas van der Mije, trova riscontro anche nelle *Rane* di Aristofane (vv. 76-82), cf. Davidson 2012, 39-40.

(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: ἵσως 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 Senofonte,⁴ 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 a Eschilo l’armonia ‘austera’, a Euripide quella ‘politica’ e significativamente sia a Omero che a Sofocle quella ‘medianamente’.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 possieda 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: ὃσπερ γὰρ ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχώς ὅγκον εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς τρίτον ἥδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν εἶδος, ὅπερ ἡθικώτατόν ἐστι καὶ βέλτιστον.⁷ Nella prima stagione della

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 1980-81, 14.

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

6 Dio. Chrys. *Or.* 52.15 = *TrGF* IV T 123: ὅτε Σοφοκλῆς μέσος ἔσικεν ἀμφοῖν εἶναι, οὕτε τὸ αἰσθαδες καὶ ἀπλοῦν τὸ τοῦ Αἰσχύλου ἔχων οὕτε τὸ ἀκριβές καὶ δριμὺ καὶ πολιτικὸν τὸ τοῦ Εὐριπίδου, σεμνὴν δέ τινα καὶ μεγαλοπρεπή ποίησιν τραγικώτατα καὶ εὐερέστατα ἔχουσαν, ὅπτε πλείστην εἶναι ἥδονήν μετά ὕψους καὶ σεμνότητος.

7 Plut. *De prof. in virt.* 7.79B = *TrGF* IV T 100; è più probabile che Plutarco attinga a 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, cf. in generale Pelling 2007, e la bibliografia indicata in *TrGF* IV T 100, e si vedano anche De Martino 2003, 446-8 e Avezzù 2006.

sua carriera poetica Sofocle sarebbe stato influenzato dall’οὐκος 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 κατάτεχνον), approdando infine a uno stile che fosse il più possibile espressione del carattere (*ethos*) dei personaggi (εἶδος ἡθικώτατον). Lo strumento principe dei poeti tragici per caratterizzare l’*ethos* dei protagonisti è indubbiamente il dialogo. 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’ἡθοποιία dei caratteri viene in questa testimonianza quasi posto da Sofocle a suggello della propria arte (ἔστι καὶ βέλτιστον). Sebbene nel passo plutarcheo 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’inflessione retorica e studiata degli agoni di Euripide dall’altro, la naturalezza dell’espressione dei sentimenti e dei pensieri dei personaggi nelle *rheeseis* 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, ὃς καὶ ὅλα δράματα ποιῆσαι κατακολουθῶν τῇ ἐν τούτῳ μυθοποιίᾳ:⁹ «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 drammatisati, quello troiano (*Canti Ciprî, Etiopide, Iliou Persis, Piccola Iliade, Nostoi, Telegonia*) e quello tebano (*Edipodia, Tebaide*,

⁸ Herington 1985, 143.

⁹ Athen. 7.277c = TrGF IV T 136.

*Epigoni, Alcmeonide);¹⁰ in secondo luogo, rispetto alla materia epica troiana, la più sfruttata in generale dai tragici, le analisi statistiche, benché in termini percentuali la differenza non sia notevole, assegnano 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 ai *Canti Ciprî, Iliou Persis e Piccola Iliade*), di contro ai 18 o 21 drammi su 80 di Eschilo e ai 15 o 17 su 78 di Euripide.¹¹*

La predilezione di Omero da parte di Sofocle, infine, risulta canonica in Eustazio, il quale cita numerosissime volte Sofocle nei suoi *Commentari* ai poemi omerici definendolo ora φιλόμηρος ‘ammiratore di Omero’, ora come ζηλωτής Ὀμήρου ‘emulatore di Omero’, talora semplicemente come Ὀμηρικός ‘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 verbi che più frequentemente introducono i paralleli, quali e.g. λαβῶν, ἀκολουθῶν, μιησάμενος, παραφράζων.¹² Infine, il semplice dato per cui il nome di Sofocle ricorre più di ogni altro poeta nei due *Commentari* eustaziani e le citazioni sofoclee sono le più numerose è di per sé un dato degno di nota ed emblematico.¹³

Come si può notare, l’elenco delle testimonianze che attestano l’‘omericità’ di Sofocle è alquanto ampio e rimonta dall’età classica 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*.

10 Cf. Sommerstein 2015, 464, il quale (463) presenta utili tabelle comparative dei drammi incentrati sui poemi ciclici per i tre tragici.

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%, cf. anche Zimmermann 2002, 240; Sommerstein 2015, 463.

12 Per un’analisi delle riprese sofoclee da Omero registrate da Eustazio cf. Miller 1946, che rileva come (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», e soprattutto Makrinos 2013. Cf. anche *TrGF* IV T 116; Radt 1983, 218-21; Schein 2012, 428.

13 Cf. Makrinos, 2013, 143: «Sophocles is the most frequently cited author in both Eustathios’ *Commentary on the Iliad* and the one on the *Odyssey*. He is referred to even more often than Athenaeus, one of Eustathios’ most popular sources (cited 408 times). Sophocles’ name also appears more often than Aeschylus’ (134 times) and Euripides’ (308 times). Overall, Eustathios refers to Sophocles by name 516 times (393 in the *Commentary on the Iliad* and 123 in the *Commentary on the Odyssey*)».

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». ¹⁴ 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 contesti. ¹⁵

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 omerici. ¹⁶

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 esteso: ¹⁷

14 Cantarella 1970, 312-13. I risultati di Cantarella meriterebbero di essere approfonditi in futuri lavori attraverso un riesame generale degli scoli sia a Omero che a Sofocle.

15 Cf. Cantarella 1970, 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».

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

17 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* cf. Lefkowitz 2012, la quale rileva come (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»; e cf. anche Villari 2001.

Tò πᾶν μὲν οὖν Ὁμηρικῶς ὄνόμαζε. τούς τε γὰρ μύθους φέρει κατ' ἔχος τοῦ ποιητοῦ· καὶ τὴν Ὀδύσσειαν δὲ ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται. παρετυμολογεῖ δὲ καθ' Ὁμηρον (τ 406 sqq.) καὶ τοῦνομα τοῦ Ὀδυσσέως (F 965).

ὁρθῶς δ' Ὀδυσσεύς εἰμ' ἐπώνυμος κακῶν· πολλοὶ γὰρ ὀδύσαντο δυσμενεῖς ἐμοί.

ἡθοποιεῖ τε καὶ ποικίλλει καὶ τοῖς ἐπινοήμασι τεχνικῶς χρῆται, Ὁμηρικὴν ἐκματτόμενος χάριν. ὅτεν εἰπεῖν τὸ Ιωνικόν τινατ μόνον Σοφοκλέα τυγχάνειν Ὁμήρου μαθητήν.

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'*Odissea*. 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 τὸν τοῦνομα τοῦ Ὀδυσσέως; ¹⁸ un tale della Ionia τὸν τοῦνομα τοῦ Ὀδυσσέως; afferma che soltanto Sofocle è stato allievo di Omero. (trad. di G. Ugolini in Ugolini 2000, 233)

La dipendenza di Sofocle dalla poesia omerica è qui delineata su molteplici livelli: innanzi tutto le riprese lessicali (τὸ πᾶν μὲν οὖν Ὁμηρικῶς ὄνόμαζε); ¹⁸ l'impiego di materiale narrativo e di motivi

¹⁸ L'incipit della *Vita* τὸ πᾶν μὲν οὖν Ὁμηρικῶς ὄνόμαζε ha suscitato delle perplessità per la costruzione avverbiale di ὄνομάζω con il valore di 'chiamare omericamente', che dovrebbe quindi significare utilizzare vocaboli e stilemi omerici (cf. la traduzione di Mary Lefkowitz [2012, 151] che accoglie la paradosi con Radt: «In general he used homeric vocabulary», ed è stato varie temptatus: Ὁμηρικός, οἰκονομεῖ? Bergk, Ὁμηρικῶς ὄνομάζως Michaelis, Ὁμηρικός ὄνομάζετο Lechner. Quest'ultima di Lechner appare la soluzione più felice tra quelle avanzate, sia paleograficamente sia poiché si rifa alla tradizione critica che, come si è visto, definiva il poeta Ὁμηρικός. Tuttavia, sembra preferibile mantenere il testo tradiuto con Radt e interpretare la frase come riferita alla notevole omericità della *lexis* sofoclea; Zimmerman 2002, 239, nota 3 ipotizza che il verbo possa forse aver qui il significato di 'intitolare i drammi', sulla base di Erodoto 1.23. Bas van der Mije mi suggerisce che un'altra possibilità potrebbe essere quella di intendere il verbo come 'denomina in modo omerico', ossia attraverso perifrasi tipicamente epiche, frequenti in Sofocle, su cui cf. p. 215 ss., 282 ss.

omerici, in particolare odissiaci¹⁹ (τούς τε γὰρ μύθους φέρει κατ' ἔχνος τοῦ ποιητοῦ); il ricorso all'ἴθοποιΐα e alla ποικιλία nello stile secondo il modello insuperato dell'armoniosa grazia omerica (Ὀμηρικὴν ἐκματτόμενος χάριν); infine, viene riportato il giudizio di 'un certo ionico'²⁰ il quale definiva 'soltanto Sofocle discepolo di Omero' (μόνον Σοφοκλέα τυγχάνειν Ὀμήρου μαθητήν). 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 scoli, 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 a Eschilo ed Euripide, dal quale il poeta emerge come il maggiore e più autentico erede dell'epos omerico.²¹

1.2.2 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

19 Il particolare rilievo qui assegnato all'*Odissea* 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*, cf. *supra*. Sia Zimmermann 2002, 239 che Davidson 2012, 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.* 19.406 ss. sembra accreditare la menzione esclusiva dell'*Odissea*; in generale e per altre possibili soluzioni cf. Davidson 1994 e Carrara 2022a, 10-12, e cf. anche Lupi 2022a, 41-2.

20 Dietro l'espressione τὸ Ιονικὸν τίνατ sembra molto verosimilmente celarsi il nome della fonte dell'anonimo compilatore della *Vita*, cf. Cantarella 1970, 312. Radt pone il passo tra *cruces*; le emendazioni proposte vanno per lo più nella direzione di scorgere nella corruzione il nome di Ione di Chio: "Ιόνα τὸν ποιητὴν Meineke, "Ιόνα τὸν Χίον (vel τὸν τραγικόν) Bergk, cf. Radt 1999², *ad loc.* in app.

21 Cf. Schein 2012, 427.

recente *Brill's Companion to Sophocles*,²² e che ha dedicato numerosi contributi specifici al tema della presenza omerica in Sofocle, ma non ha mai pubblicato un libro sull'argomento. 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 esergo²³ – «there is, however, no comprehensive work devoted to it, the main problem being the sheer enormity of the task».²⁴ 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, dissertatione*,²⁵ in cui esemplifica una serie di riprese sofoclee di singole *voices* 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):²⁶ tali brevi dissertazioni registrano una conspicua serie di riferimenti ma non aspirano a essere, né possono considerarsi, esaustive e presentano inoltre il difetto di apparire per lo più elencatorie e prive di un approfondimento critico-letterario delle varie riprese omeriche individuate.²⁷

22 Davidson 2012.

23 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, 15). Si confronti anche quanto lo studioso asservira di 'sognare' durante un seminario barese dedicato parimenti all'*Aiace* sofocleo, a proposito della medesima scena del dramma – un'affermazione meno nota ma non meno significativa: «Uno dei libri che io sogno è *De Aeschylo 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 2009², 46-7).

24 Davidson 2006, 25.

25 Stephanus 1568.

26 Wiedemann 1837; Lechner 1859; Hemmerling 1868; Löb 1909.

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

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*,²⁸ 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. Tuttavia, sebbene lo studioso affermi di perseguire anche le modalità dell'imitazione omerica eschilea,²⁹ 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.³⁰

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. Kraias.³¹ 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 Intertexualität» (Kraias 2011, 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

28 Sideras 1971; in particolare sull'*Agamennone* cf. Judet de La Combe 1995, sui *Persiani* cf. Nimis 2023.

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

30 Cf. l'appropriato commento finale della recensione del volume di Scott 1972, 277: «In sum, this is a book which is useful for its completeness of detail but must be regarded as the beginning of a study which is yet to be done - namely a literary study of the importance of Homeric language in the dramas of Aeschylus».

31 Kraias 2011: il volume non sembra aver ricevuto recensioni.

determinati *topoi* sono impiegati nella costruzione narrativa sia nei drammi eschilei che nell'epica omerica (cf. e.g. scene di lamento, di supplica, catalogiche, *rheiseis angelikái*, ecfrasi). Per quanto concerne Euripide, invece, una monografia di K. Lange indaga similmente motivi e *patterns* narrativi omerici, in particolare odisseici, in alcuni drammi euripidei (*Elettra*, *Ifigenia in Tauride*, *Elena*, *Oreste e Ciclope*), incentrati principalmente sul ciclo dei *Nostoi*.³²

Una menzione a parte merita invece la monografia di R. Garner *From Homer to Tragedy*,³³ 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 determinati passi omerici, come chiarisce lo studioso nell'introduzione (Garner 1990, 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

32 Lange 2002, su cui cf. le recensioni di Cropp 2006; 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 pagine 273-302. Si dovrà inoltre menzionare un altro studio parziale, la monografia di Michel 2014, dedicata all'influsso dell'*Odissea* sull'*Oresteia* di Eschilo e sulle due *Elette* di Sofocle e Euripide, su cui cf. la recensione di Martin 2016. Ugualmente parziale, essendo limitato esclusivamente agli epitetti ornamentali nei tre poeti tragici, il volume di Bergson 1956, che presenta anche il difetto di costituire un lavoro sostanzialmente elencatorio.

33 Garner 1990: il volume ha ricevuto numerose e rilevanti recensioni.

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. Esiste, infine, una monografia isolata, di R. Bernard-Moulin,³⁴ che costituisce un'indagine per temi (e.g. forza, conoscenza, parola, azione, amore, bellezza, ingiustizia, potere, tirannia, gloria, onore, morte) che si riscontrano in modo simile nei poemi omerici e nelle tragedie sofoclee: è un lavoro ricco di spunti interessanti, che possono essere ripresi e approfonditi, ma anch'esso parziale, che tralascia un'indagine lessicale e si focalizza esclusivamente su alcuni temi e motivi, individuando talora raffronti non sempre convincenti e spesso piuttosto genericci.

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 (ora con Sommerstein, Talboy 2006, 2012), a tutta la vasta 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 e ricchissimi commentari prodotti negli ultimi anni da P. Finglass (2007; 2011; 2018), il quale sta terminando un commento alle *Trachinie* - e non solo: si pensi ai recenti e fondamentali commenti al *Filottete* di S. Schein (2013) e B. Manuwald (2018) e all'*Aiace* di P. Demont (2022), al cui commento lavora attualmente anche S. Murnaghan. Rispetto ai rilievi sugli elementi epico-omerici della lingua sofoclea, sono tutt'ora molto utili e ricchi di paralleli e notazioni degni di nota e spesso penetranti anche i commenti ottocenteschi di Hermann, Schneidewin/Nauck, e Campbell, in particolare quest'ultimo, che, per usare le parole di Fraenkel, «era un grecista molto fine».³⁵ Un ulteriore strumento di partenza è costituito dalle utili liste di lemmi omerici che si trovano elencate per singola tragedia nella monografia di Earp (1994).³⁶ In seconda battuta è possibile fare ricorso a tutti quei numerosi contributi incentrati sullo studio di determinati casi

³⁴ Bernard-Moulin 1966: lo studio sembra essere passato piuttosto inosservato negli studi su Sofocle e sui tragici, e non ricevette, a quanto ho potuto constatare, recensioni.

³⁵ Fraenkel 1977, 4, con Easterling 1979, 11.

³⁶ A cui vanno aggiunte le succinte liste in due brevi ma preziose sezioni dell'*Introductory Essay on the Language of Sophocles* di Campbell (1979, 85-6, §45; 104, §57) e - rispetto in particolare agli epitetti ornamentali - l'elenco in Bergson 1956, 200, il quale, sia detto in inciso, rileva anche, su base statistica, come Sofocle risulti il più omerico dei tre tragici per il fatto di usare in percentuale minore epitetti *non* omerici (141).

di riprese lessicali o tematiche epico-omeriche nell'opera sofoclea:³⁷ 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 a 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 Seth 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 Homeric poetry

37 Tra gli studi specifici degli ultimi decenni, tra i quali spicca numerose volte il nome di John Davidson, si possono citare almeno Bergson 1956; Knox 1961; Brown 1965; Kirkwood 1965; Bernard-Moulin 1966; Vicaire 1968; Beye 1970; Cantarella 1970; Pettit 1971; Stanford 1978; Di Benedetto 1979; Esposito Vulgo Gigante 1980-81; Tarkow 1982; Davidson 1983; Medda 1983; Radt 1983; Easterling 1984; Scodel 1984b; Easterling 1985; Knox 1985; López Rodríguez 1985; Davidson 1986; de Romilly 1986; Sorum 1986; Easterling 1987; Jouan 1987; Davidson 1988; Easterling 1988; Ferrari 1988; Scarcella 1988; O'Higgins 1989; Chodkowski 1990; Garner 1990; Jouan 1990; Létoeblon 1990; Pattoni 1990; Davidson 1991a, 1991b; O'Higgins 1991; Holt 1992; Perysinakis 1992; Zanker 1992; Henrichs 1993; March 1993; Davidson 1994; Pennesi 1994; Perini 1994; Pucci 1994; Vilchez 1994; Perysinakis 1994-95; Davidson 1995; Shapiro 1995; Whitby 1996; Wyatt 1996-97; Ciani 1997; Davidson 1997; Rabel 1997; Farmer 1998; Palomar 1998; Roisman 1998; Said 1998; Blaise 1999; Ciani 1999; Fowler 1999; Mazzoldi 1999b; Worman 1999; Conti Jiménez 2000; Demont 2000; Ferrari 2000; Gangutia Elícegui 2000; Marchiori 2000; Pattoni 2000; Möllendorff 2001; Rousseau 2001; Villari 2001; Worman 2001; Davidson 2002; Grandolini 2002; Kaczko 2002; Judet de La Combe 2002; Rodighiero 2002; Schein 2002; Shive 2002; Zimmermann 2002; Davidson 2003; Clark 2003; Levine 2003; Morin 2003; Pattoni 2003; Struck 2003; Sgobbi 2004; Lawrence 2005; Scodel 2005a; de Jong, Rijksbaron 2006; Davidson 2006; Fartzoff 2006; Liapis 2006; Schein 2006; Shapiro 2006; Alaux 2007; Heath, Okell 2007; Hernán-Pérez Guijarro 2007; López Rodríguez 2007; Mülke 2007; Nussbaum 2008; Piazza 2009; Roisman 2009; Sabiani 2009; Wilson 2009; Zerba 2009; Karakantzà 2010; Battezzato 2011; Ugolini [Nietzsche] 2011; Battezzato 2012; Davidson 2012; De Sanctis 2012; DuBois 2012; Hahnemann 2012; Schein 2012; Brillante 2012-13; Arpaia 2013; Cairns 2013c; Kratzer 2013; Said 2013; Strid 2013; Brillante 2014; Cairns 2014; Canfora 2014; Davidson 2014; Murnaghan 2014; Sbardella 2014; Tosi 2014; Scavello 2015; Thomas 2015; de Jong 2016; Fanucchi 2016; Jiménez Justicia 2016; Paduano 2016; Fornaro 2017; Gregory 2017; Meliàdò 2017; Saravia de Grossi 2017; Chesi 2018; Chortals 2018; Maganuco 2018; Mancuso 2018; Rodighiero 2018; Scavello 2018a; 2018b; Giaccardi 2019; Michelakis 2019; Demont 2020; Finglass 2020; Fornaro 2020; Murnaghan 2020; Scavello 2020; Catambrone 2021; De Sanctis 2021; Scavello 2021; Carrara 2022a; Finglass 2022; Lupi 2022a; 2022b; Maganuco 2022; Rodighiero 2022; Scavello 2022c; Rodighiero, Scavello, Maganuco 2022; Demont 2023; Gregory 2023; Lupi 2023; Scavello 2023; Rodighiero et al. 2023; si vedano anche Herington 1985, 133-44; Battezzato 2008, 1-11; Barker 2009, 281-324; Woodruff 2011, *passim* (con una prospettiva filosofica); Rodighiero 2012, 61-101, 167-75; McCoy 2013, *passim* (con una prospettiva filosofica); Allen-Hornblower 2016, *passim*; e Gregory 2019, *passim*.

in order to generate his distinctive language, style, dramaturgy, ideas, and values.³⁸

1.2.3 Criteri e obiettivi del presente studio

La ricerca che qui si presenta costituisce un'analisi specifica degli omerismi rintracciabili nell'*Aiace* e nelle *Trachinie*. Il campo d'indagine è circoscritto in particolare a un esame dettagliato delle *parodoi* e degli *stasimi*, ma una buona parte delle riprese epico-omeriche dei due drammi è presa in considerazione. 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. Sulla scelta di limitare l'indagine a due sole tragedie si vedano i prossimi paragrafi. Il fatto che essa sia ricaduta proprio sull'*Aiace* e sulle *Trachinie*, invece, è dovuto in parte al caso, in parte a gusto personale. L'*Aiace* è indubbiamente il dramma più epico della produzione sofoclea rimasta, e costituiva quindi una sfida inevitabile. Alle *Trachinie*, invece, sono legati sin dai miei primi interessi per Sofocle a partire dalla laurea magistrale, e - *pace* A.W. Schlegel - sono sempre più convinto che costituiscano un'opera non solo non minore ma tra le più complesse e affascinanti del tragico di Colono, sia per le profonde tematiche affrontate che per la bellezza e la qualità della poesia.

Si è visto come la *lexis* epica sia parte integrante della lingua poetica già nella lirica arcaica. Alcuni termini poetici, inoltre, sono attestati in egual misura tanto nell'*epos* quanto nella poesia lirica, come vocaboli 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 frutta dagli autori del V sec. - la scelta di classificare le riprese come 'omerismi' è dovuta al

³⁸ Schein 2012, 424; cf. anche Battezzato 2008, 2, nota 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'».

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 epicheggianti 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 rispetto a quella di 'epicisimi'. È bene chiarire che quando nel corso del libro vengono usati termini quali 'omerismo', 'ripresa (omerica)', 'eco (omerica)', si tratta dunque di espressioni generiche che possono indicare fenomeni stilistici e letterari anche molto diversi fra loro, dal momento che in alcuni casi il riuso da parte di Sofocle di materiale epico-omerico va incontro a processi di variazione, riadattamento, trasformazione, e rinnovamento anche notevoli come si vedrà. Su questo si rinvia per ora alle conclusioni. Quello che preme qui sin da subito sottolineare è che ciò che nelle analisi costituisce il fulcro dell'indagine e dell'interesse è rappresentato dall'effetto che la singola parola e la singola espressione epico-omeriche comportano, evidentemente riconoscibile da parte del pubblico, e con un valore poetico e drammaturgico spesso particolarmente significativo.

La delimitazione del campo di indagine a due tragedie e il privilegio conferito al filo rosso dei canti corali 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, oltre che nei frammenti, 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 epicisimi in Eschilo. Il fine è invece quello di studiare le molteplici modalità e le differenti 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 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 sezioni;³⁹ 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 numerosi elementi di dizione epico-omerici presenti in sezioni differenti dei drammi, il cui studio è parte integrante dell’analisi. È però sui corali che verte il focus principale della ricerca. Per questa ragione l’indagine degli omerismi dei corali delle due tragedie esaminate tiene sempre presenti il contesto degli eventi e degli snodi drammatici che fa da cornice al singolo canto, oltre che le tematiche principali e le problematiche interpretative di fondo che caratterizzano il corale in questione con l’obiettivo di svolgere 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 metriche, fonomorfologiche, 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 presofoclea per individuare e valutare le analogie o le differenze tra Sofocle e gli altri poeti rispetto all’impiego delle singole voci

³⁹ 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, 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».

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 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.

Meno semplice, oltre che non sempre dimostrabile con certezza, è cogliere invece il significato letterario dell'operazione di Sofocle rispetto al modello epico-omerico.⁴⁰ 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, esioidei ed epici in cui l'"omerismo" oggetto d'indagine è attestato. E a 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 intertestuale.⁴¹ In questo senso alcune domande di fondo che sono tenute costantemente presenti e

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

41 L'importanza fondamentale dell'analisi puntuale dei singoli passi nello studio della relazione tra Sofocle e Omero è messa bene in luce sia da Pat Easterling che da John Davidson, cf. Easterling 1984, 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, 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».

alle quali si cercherà nel corso delle singole indagini di rispondere sono le seguenti: che funzione stilistica e letteraria ha l'impiego di materiale epico tradizionale nel nuovo contesto sofocleo? 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 sovrassensi nel nuovo contesto sofocleo?

Rispetto al tema dell'intertestualità omerica in Sofocle il giudizio di John Davidson appare giustamente molto cauto.⁴² Rinviano allo studio dei singoli omerismi e alle conclusioni 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 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 significato.⁴³

42 Cf. Davidson 2006, 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*?»; cf. anche Rodighiero 2012, 174-5.

43 Sull'«incremento di senso» come momento fondamentale del procedimento intertestuale cf. Conte, Barchiesi 1989, 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 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 a 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»; cf. anche Fowler 1987, 33; Kelly 2015, 24. In generale sul tema dell'intertestualità nelle letteratura greca e latina, a partire dal classico Pasquali 1942, cf. Silk 1974; Conte 1985²; Citti 1986; Conte, Barchiesi 1989; Bonanno 1990; Citti 1994; D'Ippolito 1995; 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, e assegna un ruolo primario al lettore rispetto all'«intenzione» dell'autore, si vedano le riserve di Hinds 1998, 48-51, il quale riabilita giustamente anche la componente della «volontà autoriale».

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'uditore e degli eventuali lettori.⁴⁴

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 che si cela dietro un'apparente semplicità. A tale pregnanza semantica è imputabile l'ambiguità e la difficoltà che sovente connota la *lexis* sofoclea,⁴⁵ tanto più ardитamente nella dizione dei canti corali - e a questo proposito sento di fare mie le parole di J.T. Sheppard: «certainly it is hard, if not impossible, to translate Sophocles. One does his best, admitting

44 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, cf. Foley 1991, 2-60 (soprattutto 2-17); 1999, 13-34, e cf. anche Kelly 2007, 5-9. Sul concetto di *resonance* nell'epos arcaico, oltre agli studi di Foley, cf. Graziosi, Haubold 2005.

45 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, 1-107, sugli influssi della lingua epica in particolare alle pagine 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 (1994, 1) afferma di essersi dedicato alla sua opera, ossia «to ascertain, if possible, how and why the style of Sophocles is so surpassingly good», e il giudizio lapidario di Long (1968, 1) «Sophocles is a supreme artist of language», il quale, inoltre, per quanto concerne invece l'elusività dello stile sofocleo, afferma che «Sophocles' Greek is rarely simple and often ambiguous» (2) e che Sofocle «is more difficult to analyze than his fellow tragedians» (3); cf. anche Lloyd-Jones 1983, 171: «his language is surely the most difficult. No other author reveals such subtle nuances, and no other goes as far in bending language to his will», e Rutherford 2012, 406: «Sophocles' infinitely suggestive language constantly implies hidden depths». Sull'ambiguità della *lexis* sofoclea cf. Segal 1995, 141 e *passim*, Easterling 1999; Scodel 2005b, 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 cf. de Jong, Rijksbaron 2006, e la recente messa a punto di Battezzato 2012; e si vedano anche Goldhill 2012 e le fini pagini del capitolo conclusivo di Gellie 1972.

failure».⁴⁶ Una delle componenti 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 coni 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 OCT di Sofocle di Lloyd-Jones e Wilson (1990); i casi testuali problematici sono discussi all'occorrenza di volta in volta. Le traduzioni dei passi citati, salvo altra indicazione, sono di chi scrive.⁴⁷

46 Sheppard 1947, 46.

47 Con il permesso degli editori delle riviste in cui erano stati pubblicati in precedenza, vengono qui riproposti in forma rivista porzioni dei saggi Scavello 2018b (§ 2.1.4; 2.3.1); Scavello 2020 (§ 3.1.3; 3.3.1; 3.4.1; 3.5.1), Scavello 2022c (§ 3.4.3); Scavello 2023 (cap. 2.4).

Sezione 2

Aiace

2.1 **Aiace: parodo (vv. 134-200)**

Il ‘grande’ eroe Telamonio: torre e spada, protezione e violenza, soccorso e ritorsione

Sommario 2.1.1 Aiace ‘il grande’, l’ombra di Telamone e l’ombra di Odisseo (vv. 134, 184). – 2.1.2 Salamina: un’isola omerica ‘cinta dalle onde’: la serenità perduta (vv. 134-5). – 2.1.3 La colomba, l’avvoltoio e lo stormo: similitudini epico-omeriche (vv. 139-40, 169-71). – 2.1.4 Il lampo notturno della spada: il disonore di Aiace (vv. 141-7). – 2.1.5 La ‘torre degli Achei’ che crolla: reciprocità e rivalsa (vv. 159, 166). – 2.1.6 I ‘colpi’ che non perdonano degli dèi (v. 137). – 2.1.7 Le ‘splendide armi’ *insanguinate*: una vendetta ‘disumana’ (vv. 177, 181). – 2.1.8 Il difensore ‘a terra’: la fiamma dolorosa della vergogna divampa (vv. 192-7).

Prospetto degli omerismi della parodo dell’Aiace

Τελαμώνιε παῖ, τῆς ἀμφιρύτου Σαλαμῖνος ἔχων βάθρον ἀγγίστον, σὲ μὲν εὐ πράσσοντ’ ἐπιχαίρω· σὲ δ’ ὅταν πληγὴ Διδὸς ἢ ζαμενῆς λόγος ἐκ Δαναῶν κακόθρους ἐπιβῆ, μέγαν ὅκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι	135
πτηνῆς ως ὅμμα πελείας. ώς καὶ τῆς νῦν φθιμένης νυκτὸς μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ’ ἡμᾶς ἐπὶ δυσκλείᾳ, σὲ τὸν ἵππομανῆ λειψῶν’ ἐπιβάντ’ δλέσαι Δαναῶν βοτὰ καὶ λεία,	140
	145



- ἥπερ δορίληπτος ἔτ' ἦν λοιπή,
κτείνοντ' **αἴθωνι σιδήρῳ.**
τοιούσδε λόγους ψιθύρους πλάσσων
εἰς ὅτα φέρει πᾶσιν Ὄδυσσεύς,
καὶ σφόδρα πείθει. περὶ γάρ σοῦ νῦν
εὔπειστα λέγει, καὶ πᾶς ὁ κλυών
τοῦ λέξαντος χαίρει μᾶλλον
τοῖς σοῦς ἄχεσιν καθυβρίζων.
τῶν γάρ μεγάλων ψυχῶν ἱεὶς
οὐκ ἀν ἀμάρτοι· κατὰ δ' ἄν τις ἐμοῦ
τοιαῦτα λέγων οὐκ ἀν πείθοι.
πρὸς γάρ τὸν ἔχονθ' ὁ φθόνος ἔρπει.
καίτοι σμικροὶ μεγάλων χωρίς
σφαλερὸν πύργου ρῦμα πέλονται.
μετὰ γάρ μεγάλων βαιὸς ἄριστ' ἀν
καὶ μέγας ὄρθοι^θ ὑπὸ μικροτέρων.
ἀλλ' οὐ δυνατὸν τοὺς ἀνοήτους
τούτων γνώμας προδιδάσκειν.
ὑπὸ τοιούτων ἀνδρῶν θορυβῇ
χήμεις οὐδὲν σθένομεν πρὸς ταῦτ'
ἀπαλέξασθαι σοῦ χωρίς, **ἄναξ.**
ἀλλ' ὅτε γὰρ δὴ τὸ σὸν δῆμον ἀπέδραν,
παταγούσιν ἄτε πτηνῶν ἀγέλαι
μέγαν ἀλγυπιδὸν <δ> **ὑποδείσαντες**
τάχ' ἄν, ἔξαίφνης εἰ σὺ φανείης,
σιγῇ πτήξειαν ἄφωνοι.
- ἢ ῥά σε Ταυροπόλα Διὸς Ἀρτεμίς - στρ.
ἢ μεγάλα φάτις, ὢ
μάτερ αἰσχύνας ἐμᾶς -
ὅρμασε πανδάμους ἐπὶ βοῦς ὀγελαίας,
ἢ πού τινος νίκας ὀκαρπάτου χάριν,
ἢ **ρα κλυτῶν ἐνάρφων**
ψευσθεῖσ' ἀδώροις εἴτ' ἐλαφαβολίαις
ἢ χαλκοθώραξ σοὶ τιν' Ἐνυάλιος
μοιμφὰν ἔχων ξυνοῦ δορὸς ἐννυχίοις
μαχανᾶς **ἐτείσατο λώβαν;**
- οὕποτε γὰρ φρενόθεν γ' ἐπ' ἀριστερά,
παῖ Τελαμῶνος, ἔβας
τόσσον ἐν ποίμναις πίτνων.
ἥκοι γάρ ἀν θεία νόσος· ἀλλ' ἀπερύκοι
καὶ Ζεὺς κακὰν καὶ Φοῖβος Ἀργείων φάτιν.
εἰ δ' ὑποβαλλόμενοι
κλέπτουσι μύθους οἱ μεγάλοι βασιλῆς,
χὼ τᾶς ἀσώτου Σισυφιδᾶν γενεᾶς,
- ἀντ. 180
- 175
- 185
- 54

μὴ μή, ἄναξ , ἔθ' ὥδ' ἐφάλοις κλισίαις ἔμμενων κακὰν φάτιν ἄρη.	190
ἀλλ' ἄνα ἐξ ἐδράνων ὅπου μακραίωνι στηρίζῃ ποτὲ τῷδ' ἀγωνίφ σχολῆ, ἄταν οὐρανίαν φλέγων.	ἐπ.
ἐχθρῶν δ' ὕβρις ὥδ' ἀτάρβηθ' ὅρμάται ἐν εὐανέμοις βάσσαις , πάντων βακχαζόντων γλώσσαις βαρυάλγητ'. ἐμοὶ δ' ἄχος ἔστακεν.	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 coni sofoclei su modelli omerici.
- voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

2.1.1 Aiace 'il grande', l'ombra di Telamone e l'ombra di Odisseo (vv. 134, 184)

La parodo si apre con l'invocazione ad Aiace **Τελαμώνιε παῖ**, a testimoniare sin da subito la centralità che l'eroe riveste nel corale. Il coro si rivolge ad Aiace *in absentia*,¹ 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 in merito alla strage del bestiame e del bottino comune dell'esercito. 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 (cf. il v. 193 **ἀλλ' ἄνα** ἐξ ἐδράνων, discusso *infra*), infatti, il pubblico si aspetta l'ingresso di Aiace all'inizio del primo episodio, ma sarà invece Tecmessa a 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 impatto.²

¹ Il coro si rivolge a un personaggio assente nella scena anche nelle *parodoi* dell'*Agamennone* di Eschilo e dell'*Ippolito* di Euripide, cf. Finglass *ad. v. 134*, con rinvio a Fraenkel 1950 *ad Ag. 83 ss.*, ma cf.. Medda 2017, 1.171-5.

² Cf. Burton 1980, 16; Pattoni 1990, 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 si veda l'analisi di Medda 2013, 43-9.

Lo *status* epico-eroico di Aiace è segnalato incisivamente dall'epiteto incipitario del canto, Τελαμόνιε, ripresa palmare dell'aggettivo omerico con valore patronimico 'Telamonio'.³ L'aggettivo è lemma esclusivamente iliadico, e rappresenta significativamente l'epiteto più frequente dell'eroe nel poema (35× *Il.*).

Τελαμόνιος è per eccellenza Aiace in Omero, se si escludono tre soli casi in cui il patronimico è impiegato in riferimento a Teucro, fratellastro dell'eroe.⁴ Il nesso formulare più frequentemente attestato è la clausola Τελαμόνιος Αἴας (21×), sovente nella formula espansa μέγας Τελαμόνιος Αἴας (12×).⁵ L'epiteto occorre inoltre nell'emistichio Αἴας δὲ πρῶτος Τελαμόνιος ἔριος Ἀχαιῶν (*Il.* 6.5, 12.378) e nel verso Αἴαν διογενὲς Τελαμόνιε κοίρανε λαδῶν (*Il.* 7.234, 9.644, 11.465), oltre che nell'emistichio Τελαμόνιος ἄλκιμος Αἴας (*Il.* 12.349, 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 νίος, quali gli emistichi Αἴαντα μέγαν Τελαμόνιον νίὸν (*Il.* 11.563, 591, 17.115) e Αἴαντα προσέφη Τελαμόνιον νίόν (*Il.* 13.67); e si veda anche il nesso νίὸς Τελαμώνος (*Il.* 17.284, 293).

3 L'aggettivo con valore patronimico Τελαμόνιος presenta il medesimo valore del corrispettivo patronimico Τελαμονίδης, ma occorre più frequentemente di quest'ultimo in Omero (11× *Il.*, 1× *Od.*: anch'esso sempre in riferimento ad Aiace, eccetto *Il.* 13.709 dove designa Teucro, cf. Dee 2000, 72 ss.), cf. Ellendt 1872, s.v. «Τελαμόνιος»: «tritum est hoc adiectivum patronymici vices gerere», e cf. Kühner, Gerth, 2, 1.261-2. von Kampitz 1982, 115, 257 ritiene che il lemma non avesse in origine il valore di patronimico, ma indicasse la tracolla dello scudo (ταλαμών), cf. anche von der Mühl 1930, 35, con ulteriore bibliografia pignaressa. Sull'uso dei patronimici in Sofocle cf. Moorhouse 1982, 164 e si veda anche Longo 1968 *ad Tr.* 51-2.

4 Si tratta di *Il.* 8.281, 13.170, 15.462. 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.* 11.543 ss.: su questa scena ci si sofferma proprio nei prossimi paragrafi). 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.* 3.109), mentre il simulacro dell'eroe compare fra le altre ombre degli Achei anche nella δευτέρα Νέκυια (*Od.* 24.17 ss.). L'*Odissea* presuppone dunque l'episodio del giudizio delle armi (cf. S. West 2000 *ad Od.* 3.109), di cui non c'è traccia invece nell'*Iliade*, e con il quale rispettivamente terminava l'*Etiopide* e si apriva la *Piccola Iliade*, cf. Aeth. *arg.* 22-24 Bernabé (= Procl. *Chrest.* 172 Seve. = *arg.* 4 West) e *Il. Parv. arg.* 1.3-5 Bernabé (= Procl. *Chrest.* 206 Seve. = *arg.* 1 West); sul problema della collocazione dell'episodio in entrambi i poemi cf. West 2013, 159.

5 Cf. Brügger, Stoevesandt, Visser 2010, *ad Il.* 2.528.

Anche da questa succinta rassegna appare evidente come nell'*epos iliadico* la figura paterna di Telamone⁶ presenti un ruolo importante, secondo un modulo canonico per cui la generazione dei padri è *exemplum* da emulare per gli eroi del poema.⁷ Come è noto, e come si cercherà di ribadire in questo 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 a mantenersi a distanza e 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 [...] ὃς ἐφάμην, ὃ δέ μ' οὐδὲν ἀμείβετο, βῆ δὲ μετ' ἄλλας / ψυχὰς εἰς Ἐρεβος νεκύων κατατεθνηώτων «soltanto l'ombra di Aiace Telamonio, / se ne stava sola in disparte, irosa [...] Così gli dicevo, ma lui non rispose nulla, e se ne andò tra le altre / ombre nell'Erebo di coloro che sono morti defunti» (*Od.* 11.543-64).⁸ Infatti, la preghiera di Odisseo all'eroe di dimenticare e placare l'«animo altero» (v. 562: δάμασον δὲ μένος καὶ ἀγήνορα θυμόν) suona del tutto vana. E ciò malgrado il riconoscimento che ora il Laerziade dichiara del valore di Aiace, equiparato a quello di Achille (*Od.* 11.556-8: «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 ancor più significativo

6 Telamone aveva partecipato al fianco di Eracle alla cosiddetta prima guerra di Troia avvenuta a causa della promessa non mantenuta di Laomedonte di donare a Eracle i cavalli divini come ricompensa per aver liberato la città dal mostro marino inviato da Poseidone. L'eroe 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 cf. Preller, Robert 1920, 2, 1, 547-57 e Fowler 2013, 311-15.

7 Cf. Crotty 1994, 24-41; Thalmann 1998, 206-23, cui si rinvia per ulteriore bibliografia.

8 Il silenzio di Aiace appare qui più eloquente di ogni possibile risposta, e la scena rappresenta, con Stanford 1947, *ad Od.* 11.563: «Homer's skill in expressing profound emotion with a single touch»; una qualità, quest'ultima, che la critica antica riconosceva allo stesso Sofocle, cf. *Vita Sophoclis* 21 (= *TrGF* IV, T A1.90-91): ἐκ μικροῦ ἡμιτιχίου ἡ λέξεως μιᾶς ὀλον ἡθοποιεῖν 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 oltremondo tra Enea e Didone (*Aen.* 6.450-76).

è il fatto che Odisseo rivolga il proprio appello, contrito e sincero,⁹ ad Aiace invocandolo esplicitamente come ‘figlio di Telamone’ (*Od.* 11.553-5):

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

555

Aiace, figlio del nobile Telamone, dunque neppure
da morto dovevi scordare la collera contro di me per le armi
funeste. 555

La *iunctura* incipitaria Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος del v. 553 rappresenta un *unicum* in Omero in virtù dell’impiego del sinonimo πᾶις rispetto al sostantivo νιός che, come si è visto, è d’uso tradizionale nell’inventario formulare che contraddistingue l’eroe.¹⁰ 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 e Achille che precede immediatamente nella *Nekyia* quello con Aiace. Achille apprende con grande sollievo e compiacimento della gloria di Neottolemo (*Od.* 11.538 ss.):¹¹ in questo caso le gesta del figlio hanno egualato le imprese del padre, esattamente quanto Aiace, dopo 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 accomiatano in silenzio, ma in uno stato d’animo completamente differente, come ha ben visto Heubeck: «Achilles left without a word but with pride

⁹ Se è vero che le parole di Odisseo sono sinceramente accorate, tuttavia l’eroe, come nota Stanford 1947, *ad Od.* 11.543, «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 dèi, C morte di Aiace, B’ responsabilità divina di Zeus, A’ appello a obliare l’ira, cf. de Jong 2001, 292-3: il discorso di Odisseo è senz’altro ben ordito ma si scontra contro il rancore irremovibile di Aiace e non sortisce l’effetto voluto.

¹⁰ Le formule tradizionali impiegate per l’eroe nel primo emistichio sono Αἴαν διογενές (3x), Αἴας διογενής (2x), Αἴας δὲ πρῶτος (5x: variata in Αἴας ἡα πρῶτος in *Il.* 14.511) e Αἴας δ’ ἐγγύθεν ἥλθε φέρων σάκος ἥντε πύρων (3x). In *Il.* 13.824 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*.

¹¹ Si veda il commento di Di Benedetto 2010, *ad loc.*: «Neottolemo ha terminato illeso la guerra. Il valore di Neottolemo è un dato certo e occupa gran parte di questo discorso di Ulisse ad Achille».

and joy (538-40); Ajax on the other hand departs in stony silence, unmoved by the generous and heartfelt words of his rival». ¹²

L'aggettivo patronimico Τελαμώνιος non si ritrova in seguito nell'epos ciclico ed esiodico, a parte l'attestazione in un frammento papiraceo dubitativamente attribuito da Alberto Bernabé alla *Piccola Iliade*, dove ricorre l'emistichio iliadico προσέφη Τελαμώνιον νιόν (fr. dub. 32.9 Bernabé), ¹³ e in cui al verso successivo è plausibile integrazione il verso formulare Αἴαν διογενές,] Τελαμώνιε, κοίρανε λαόν.

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 μέλγας Τ[ελαμ]όνιος ἄλκιμος 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. 12.349.362). Si noti, tuttavia, come Ibico sfrutti sapientemente anche il cretico iniziale attraverso l'addizione di μέγας, attributo anch'esso caratterizzante dell'eroe nell'epos, cf. e.g. le *iuncturae* formulari μέγας Τελαμώνιος Αἴας (Il. 5.610.12.364) e Αἴαντα μέγαν Τελαμώνιον νιόν (Il. 11.563.17.115). ¹⁴

Anche nei tragici Τελαμώνιος è *vox epica* rara: ¹⁵ sebbene ricorra in ciascuno dei tre tragici maggiori, il lemma figura sempre come *hapax*. ¹⁶ Per Eschilo si tratta in realtà di una possibile integrazione congetturale nel frammento papiraceo *incertae fabulae* TrGF III F

12 Heubeck 2007, *ad Od.* 11.563.

13 Il frammento, edito da E. Lobel nel 1964 nel vol. 30 dei papiri ossirinchi (P. Oxy. 2510) non è accolto tuttavia nelle edizioni degli epici arcaici di Davies e West, cf. West 1966, 22 il quale argomenta per una datazione tarda.

14 Cf. Hutchinson 2001, 249. Il colorito epico è elemento d'altronude costante e distintivo nel carme (cf., oltre Hutchinson citato, Wilkinson 2013, 57-8): si consideri anche solo il verso precedente dove Achille è presentato attraverso l'emistichio formulare omerico πόδ[ας ὁ]κὺς Ἀχιλλεύς.

15 Dopo l'età classica, l'epiteto non si ritrova nella produzione poetica prima dell'epos tardo di Trifiodoro (*Illi Excidium* 170, riferito a Teucro) e Quinto Smirneo (4.186.227). Il patronimico Τελαμωνιάδης è ancora più raro: mai attestato in tragedia, dopo Omero è testimoniato solo in Pindaro (*Nem.* 4.47, riferito a Teucro; *Isth.* 6.26, designante Aiace) e non compare in seguito prima di Euforione (SH 415, col. 1.14, riferito a Trambolo).

16 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 *Aiace folle* (TrGF I F 60 1a); un *Teucro*, invece, fu messo in scena da Evareto (TrGF I 86 T 3), e cf. anche i frr. adespoti TrGF II F 110.569, 683. In generale si veda RE 1, 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 cf. Wright 2016, 166-8.

*451q. Esso costituisce un pezzo in metri lirici alquanto lacunoso, in cui sono menzionati Odisseo e la contesa per le armi;¹⁷ ai vv. 16-17 si legge un riferimento diretto al suicidio di Aiace: ὥσπερ καὶ Τελαμώ[/ αὐτ]οκτόνος ὥλετο[. Al v. 16 Lloyd-Jones ha proposto e.g. l'integrazione Τελαμῶ[νος ἐσθλὸς νίος mentre a Mette si deve Τελαμώ[νιος Αἴας, per cui propende anche Italie 1964, s.v. «Τελαμών»: questa seconda integrazione ha infatti il pregio di costituire una ripresa di una tessera formulare omerica.

In Euripide il patronimico è attestato invece in un passo dell'*Elena*, in cui è ripresa, *in trimetris*, la medesima *iunctura* tradizionale (v. 848: Τελαμωνίου δ' Αἴαντος). Per quanto concerne Sofocle, l'aggettivo si ritrova nell'*incipit* Τελαμόνιε 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 Τελαμόνιε 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 νιός.¹⁸ Si è visto, tuttavia, come vi sia un solo caso in cui in Omero Aiace è presentato attraverso il sinonimo παῖ, l'apostrofe di Odisseo Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος nella *Nekyia* (Od. 11.553). L'analogia con l'invocazione incipitaria della parodo Τελαμόνιε παῖ è senza dubbio notevole.¹⁹ La scena odissiaca 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

¹⁷ 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 a un altro personaggio, e che pertanto il dramma non fosse incentrato su Aiace, cf. Lloyd-Jones 1963, 584 (il quale ipotizza l'attribuzione al *Filotte*) e Radt 1999² ad *TrGF* III F *451q, con bibliografia.

¹⁸ Cf. e.g. gli emistichi formulari Αἴαντα μέγαν Τελαμῶνιον νίόν (*Il.* 11.563.591, 17.115), Αἴαντα προσέφη Τελαμῶνιον νίόν (*Il.* 13.67) e il nesso νιός Τελαμῶνος (*Il.* 17.284.293).

¹⁹ 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.

sofocleo.²⁰ L'analisi dell'apertura della parodo sembra confermare l'importanza del modello odissiaco. 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 *iunctura* rappresenta un *unicum*.²¹ 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 Aiace.²²

Da un punto di vista stilistico andrà invece rilevato come la posizione della *iunctura* *Τελαμώνιε παῖ* in *incipit* di verso rappresenti anch'essa una *variatio*, questa volta a livello della posizione all'interno del verso, se si considera il fatto che il nesso più frequente nell'*Iliade* è la clausola *Τελαμόνιος Αἴας* (21×). 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 a 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

20 Così Maria Grazia Ciani in Mazzoldi 1999a, 14 (lievemente modificato rispetto a Ciani 1997, 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»; cf. anche Pattoni 1990, 105, nota 26; Hesk 2003, 24-7 (che parla di «prequel», 27); Alaux 2007, 62-3, il quale nota come d'altronde «la tragédie de Sophocle met en scène les événements compris entre la fin de l'*Iliade* et le silence posthume d'Ajax dans l'*Odyssée*» (63), e da ultimo Murnaghan 2014, 214-16; 2020, 25-30. In generale sull'episodio dell'incontro tra Odisseo e Aiace nella *Nekyia* cf. Sbardella 1998 con bibliografia ulteriore.

21 Il vocativo *παῖ*, oltre che in questo passo della *Nekyia*, occorre in Omero solo un'altra volta, in *Od.* 24.192 dove è riferito a Odisseo.

22 La conferma che Sofocle avesse presente la scena odissiaca nella parodo apparirà in definitiva con chiarezza nel corso della trattazione a proposito dell'esame della metafora della 'torre di difesa', su cui cf. *infra*. Rispetto all'invocazione nella sezione lirica del canto, inoltre, Pattoni 1990, 103, nota 20 ha notato come «il vocativo *παῖ Τελαμῶνος* (v. 184), in rispondenza con l'apostrofe *ὦ μεγάλα 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 nei prossimi paragrafi quanto peso abbia il tema del disonore nella parodo, e come anch'esso sia veicolato attraverso una serie di locuzioni epico-omeriche.

impossibile per l'eroe, e segna il momento culminante nella riflessione sul suicidio nel primo dei cosiddetti quattro monologhi di Aiace (v. 430 ss.).²³ L'eroe, tornato in sé e riconosciuta l'onta delle proprie prodezze notturne, si pone la topica domanda καὶ νῦν τί χρὴ 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 τούτοιον τλητόν),²⁴ e preannuncia nella irremovibilità dettata dall'etica eroica della vergogna, la chiusa del monologo in cui Aiace dichiara l'intento del suicidio attraverso il richiamo alla aristocratica *belle mort* dell'epos (vv. 479-80): ἀλλ' ἦ καλῶς ζῆν ἦ καλῶς τεθνηκέναι / τὸν εὐγενῆ χρόνον «ma o vivere nobilmente o nobilmente morire / per chi è nobile è necessario».²⁵

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 si legge nel recente commento di Finglass 2011, *ad loc.*: «since Τελαμώνιος Αἴας and Αἴαντα... Τελαμώνιον νιόν 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 presented to

23 Rispetto al ruolo cruciale di Telamone nel dramma cf. le analisi di Di Benedetto 1983, 69-81, e si vedano anche le brevi e dense considerazioni di Williams 2007, 101-2.

24 L'insistenza sulle voci del verbo τλάω è pregnante in tutto il passo in cui la riflessione di Aiace si concentra su Telamone, cf. i vv. 463-4 πῶς με τλήστεί ποτ' εἰσιδεῖν / γυμνὸν φανέντα τῶν ὀριστέον ἄτερ. Alaux 2007, 66 nota il probabile *jeu de mots* rispetto all'etimo del nome stesso del padre: «il faut ici noter la récurrence du verbe *τλάω*, appartenant 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».

25 Il suicidio di Aiace costituisce un *unicum* all'interno della saga eroica, cf. Stanford 1963, 289: «Ajax is the only Homeric hero to commit suicide»; lo studioso propone importanti considerazioni sugli episodi di suicidio nei tragici (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 ammontino a sette (Aiace, Deianira, Eracle, Antigone, Emone, Euridice e Giocasta). Così, invece, si esprime Martin 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, 485, il quale rintraccia invece un parallelo dalla storia biblica, la morte di re Saul, cf. I Sam. 31, 1-6). Sullo scandaglio interiore di Aiace così scrive Jean Starobinski (1974, 19): «de la révolte à l'égarement, de l'égarement 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».

us as a traditional hero». ²⁶ 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 particolare. ²⁷ Inoltre è significativo che il coro non chiami mai Aiace per nome nella parodo, ma per due volte, come si è visto, impieghi proprio la perifrasi omerizzante 'figlio di Telamone' (vv. 134, 184).

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 paterna: ²⁸ tale antitesi si esprime proprio grazie alla presentazione dell'eroe nella sua dimensione epica e iliadica attraverso il modulo omerico del patronimico 'Telamonio' e la specificazione, solo apparentemente ridondante, di 'figlio', che richiama a sua volta la scena chiave della *Nekyia* nell'*Odissea*.

2.1.2 **Salamina: un'isola omerica 'cinta dalle onde': la serenità perduta (vv. 134-5)**

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 ἀγγίαλον «che reggi il trono **marino** di Salamina **cinta dai flutti**». ²⁹ L'espressione con cui è designata l'isola è nobilitata dalla duplice coppia nome-epiteto

26 Garvie 1998, comm. *ad loc.*

27 Così interpreta anche Oliver Taplin (2015a, 308), 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». 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.

28 Cf. Davidson 1975, 175, nota 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»; cf. anche Pattoni 1990, 103, nota 20. E 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 στοναχάς οἱ κηδόμενοι / τοῦ Τελαμίδον τηλόθεν οἴκου. / νῦν γὰρ ὁ δεινὸς μέγας ὀμοκρατής / Αἴας θολερῷ / κεῖται χειμῶνι νοσίσας.

29 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 nei confronti proprio sovrano induce tuttavia a preferire il significato di 'trono', cf. Ferrari 1974, *ad loc.* il quale richiama *Ant.* 854 ὑψηλὸν Δίκας βάθρον.

ἀμφιρύτου Σαλαμῖνος... βάθρον ἀγχίαλον.³⁰ Entrambi gli aggettivi rappresentano due attributi di ascendenza epico-omerica. L'aggettivo composto ἀμφίρυτος è tradizionalmente impiegato in riferimento a isole ed è lemma piuttosto raro. Nell'*Odissea* (l'epiteto è esclusivamente odissiaco in armonia con il valore marittimo del lemma) si trova la *iunctura* νῆσος ἐν ἀμφιρύτῃ, riferita a Oigia (*Od.* 1.50.198) e all'isola di Helios (*Od.* 12.283), mentre in *Od.* 11.325 l'epiteto designa l'isola di Dia (Δήν ἐν ἀμφιρύτῃ). L'aggettivo occorre ancora sporadicamente in Eiodo, riferito all'isola di Erizia (*Th.* 983) e a Coo (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 ἀμφιρύτους κατὰ νήσους).

La lirica conosce un uso assai sporadico dell'epiteto, impiegato solo da Pindaro (in *Isth.* 1.8, riferito a Ceo, e nel fr. dub. 350.1 S.-M., attributo 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 attributo 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».³¹ 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 ἀγχίαλος, si nota un'evoluzione nell'uso dell'epiteto. Nell'*epos* esso è impiegato con il valore etimologico di «nah am Meere liegend»³² e di norma riferito a città: si tratta per lo più di centri costieri quali Calcide (*Il.* 2.640), Antrone (*Il.* 2.697), Epidauro (Hes. fr. 204.46 M.-W.), Biblo (Hes. fr. 405.1 M.-W.).³³

30 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 ἀγχίαλον: βάθρον, infatti, in costrutti al genitivo è di norma accompagnato da un aggettivo, cf. Dawe 1973, 131 e Finglass 2011, *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 ἀγχίαλου, mentre per il duplice epiteto cf. il parallelo di *OT* 1199-200 τὰν γαμψώνυχα παρθένον / χρησμόδον, addotto da Schneidewin, Nauck, Radermacher 1913 e Jebb 1896. Per altri casi di sostantivo accompagnato da una coppia epitetica cf. Bruhn 1899, 37, § 62.

31 Allan 2008, *ad loc.*

32 *LfgrE*, s.v. «ἀγχίαλος» (S. Laser).

33 Fa eccezione solo *H. Hom. Ap.* 3.32 in cui l'epiteto è impiegato in relazione all'isola di Pepareto.

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.* 4.14 M.: ἀγχιάλοις τ[ε] Κίρρας μυχοῖς). In seguito, tuttavia, l'uso viene esteso anche alle isole,³⁴ come nella serie di Aesch. *Pers.* 886 ss. o nell'*Ipsipile* di Euripide (*TrGFV*, 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 βάθοπον ἀγχίαλον* 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 'Telamonio' – uno stacco paesaggistico di grande fascino, e spostino l'attenzione su Salamina sulla cui immagine il coro indugia compiaciuto;³⁵ 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 presentazione affatto positiva che i marinai salaminii offrono del proprio comandante nel corale, evidenziando l'ignoranza del coro rispetto alla realtà degli eventi.³⁶

In conclusione si noti come i primi due versi della parodo **Τελαμόνιε παῖ, τῆς ἀμφιρύτου / Σαλαμίνος ἔχων βάθοπον ἀγχίαλον** dovessero suonare all'orecchio del pubblico marcatamente epicheggianti: dell'intero

34 Cf. Richardson 2010 *ad H. Hom. Ap.* 3.32.

35 È significativo, d'altronde, come entrambi gli epiteti occorrono solo in questo passo nella produzione sofoclea. La parodo dell'*Aiace* contiene numerosi *hapax*, per una lista completa cf. Earp 1944, 16. Un dato rilevante rispetto a Salamina, invece, è il fatto che l'isola sia «im FgrE nur erwähnt als Heimat des Aias»: *LfgrE*, s.v. «Σαλαμίς» B1 (M. Schmidt), cf. *Il.* 2.557, 7.199; Hes. fr. 204.44 M.-W. Nei *Persiani* di Eschilo Salamina è antomaticamente «l'isola di Aiace» (v. 368).

36 Cf. il comm. di Garvie 1998, *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 cf. anche Taplin 2015a, 308. Questo nella parodo è solo un primo fuggevole cenno al tema del «contrast between Troy and the idealized homeland Salamis» (Davidson 1975, 167), che sarà sviluppato nel primo e nel terzo stasimo, su cui cf. *infra*. Come nota Burton 1980, 6 la nostalgia per la Grecia dopo i dieci anni trascorsi presso Troia doveva costituire «an emotion of the strongest significant to all Greeks».

quadro, infatti, l'unico vocabolo estraneo all'epos è il sostantivo βάθρον, lemma eminentemente tragico.³⁷

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

Il coro descrive all'inizio del canto la propria angoscia attraverso una similitudine con lo spaurire di una colomba (vv. 139-40): μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι / πτηνῆς ως ὅμιλα πελεία «sono preso da una profonda angoscia e da un tremito di paura / come l'occhio di un'alata colomba spaurita». L'immagine si focalizza in particolare sugli occhi:³⁸ 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 atterrita.³⁹ La similitudine suggella il secondo sistema anapestico: dopo il quadro positivo iniziale della 'marittima' Salamina, regno di Aiace, il coro sposta ora il focus

37 Prima che in tragedia attestato solo in Pind. *Ol.* 12.6. Se da un punto di vista lessicale prevalgono nettamente *voices 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* (ἔχον), la menzione dei luoghi di dominio del destinatario (Σαλαμίνος 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-imperativo» 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, 149). Quest'ultimo dato è significativo rispetto all'ironia tragica operante nel corale, in particolare nella presentazione di un Aiace quasi 'sovrumano' al quale chiedere soccorso dopo la presentazione dell'eroe in totale balia della divinità nel prologo, cui il pubblico ha appena assistito, cf. Brown 1977, 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 cf. *infra*. Meno convincenti, invece, appaiono i tentativi di scorgere nel corale tonalità e moduli propri dell'epinicio, su cui cf. Hubbard 2003; Cairns 2006, e le riserve condivisibili di Finglass 2011 *ad Ai.* 136.

38 Cf. Mazzoldi 1999a, *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 ὅμιλα πελείας costituirebbe una sineddoche per 'colomba' (per una disamina approfondita del problema si veda la nota di Lobeck 1866, *ad loc.*, e cf. Davidson 1986, 20-2): la potenza dell'immagine sofoclea, infatti, risiede proprio nel fotografare il terrore fulmineo che attraversa lo sguardo. D'altronde, come nota Finglass 2011, *ad loc.*, riprendendo un rilievo di Jebb con rinvio a *Tr.* 527-8 e *OC* 729-30, «fear is idiomatically manifested in the eye».

39 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 1963, *ad loc.*, oppure (con Garvie 1998, *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 cf. *infra* e Garvie 1998, *ad v.* 164.

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 calunnirose sul conto dell'eroe.⁴⁰ 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 paura.⁴¹ Basti richiamare il fatto che in Omero τρύπων, 'tremante', è epiteto esclusivo della colomba (5× *Il.*, 2× *Od.*), e il nesso attestato con netta predominanza per designare l'uccello è la clausola formulare τρύπωνα πέλειαν (5×).⁴² 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 (cf. e.g. *Il.* 21.493: Artemide spogliata dell'arco e percossa da Era scappa quale una colomba da un falco; 22.139: Ettore fugge inseguito da Achille come una colomba al cospetto di un falco; *Od.* 15.525-7: 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 (cf. e.g. *Il.* 5.778: 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).⁴³ La colomba quale metafora di terrore spaurito si

40 Rispetto all'espressione μέγαν ὄκνον ἔχω (v. 133) si rileverà inoltre, con Campbell 1881, *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 1963, *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.* 10.510, 15.4, 11.606) 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 λιθόλευστον Ἀρπ), 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.

41 Cf. Stanford 1948 *ad Od.* 20.243: «symbol of helpless fear», ma il rilievo è già negli scoli, cf. *schol. D ad Il.* 5.778 τρύπωσι: δειλαῖς ἐπιθετικῶς, παρὰ τὸ τρεῖν· δειλὸν γάρ τὸ ζῶον. Tὸ γάρ τρεῖν, σημαίνει τὸ φοβεῖσθαι [p. 266 van Thiel]. Per un esame dettagliato della presenza letteraria della colomba si veda Arnott 2007, 170-1, e soprattutto Thompson 1936, 225-33 (sul passo dell'*Aiace* in particolare 227).

42 Cf. *LfgrE*, s.v. «τρύπων» B (J.N. O'Sullivan).

43 Sul ruolo delle colombe nei poemi in generale si veda *LfgrE*, s.v. «πέλεια», πελειάδες, Πελειάδες B 1 (S.R. van der Mije).

ritrova in tragedia anche in Eschilo, il quale si serve del paragone in riferimento alle Danaidi, ‘colombe’ minacciate dai cugini ‘sparvieri’ (*Suppl.* 223-4; *PV* 857) e allo spavento del coro delle ragazze tebane per l’assedio imminente dei Sette (*Sept.* 291-4).⁴⁴

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 *metrum* sembra rispecchiare il disorientamento che si è impossessato del coro.⁴⁵ 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: tale *usus* acuisce ancora di più lo smarrimento e la debolezza dei coreuti.⁴⁶ 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». ⁴⁷

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.

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

45 La sostituzione dattilica καὶ πεφόβημαι richiama in particolare molto da vicino la *iunctura* di *Il.* 10.510 καὶ πεφοβημένος.

46 Cf. Lindsay Coo *apud* Finglass 2011, *ad loc.* In Sofocle la menzione di colombe si ritrova in altre tre tragedie. Nel *Filotete*, l’omonimo protagonista racconta a Neottolemo 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 ὑπόπτερους / βάλλον πελείας. 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: δισσῶν 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: εἴθ’ ἀελλαία ταχύρρωστος πελειάς / αἰθερίας νεφέλας κύρσαιμ’ ἄνωθ’ ἀγώνον). 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... πελείας), secondo il modello omerico del nesso formulare nome-epiteto τρίρων πέλειαν.

47 Garvie 1998, *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 ὃς δῆμα πελείας.

Questa volta è l'esercito acheo a essere paragonato a un branco di uccelli strepitante che sarebbe spazzato via atterrito da Aiace, se solo l'eroe si decidesse a uscire dalla tenda e a mostrare il suo aspetto di spaventoso avvoltoio (vv. 167-71):

ἀλλ' ὅτε γὰρ δὴ τὸ σὸν ὄμμι' ἀπέδραν,
παταγοῦσιν ἄτε πτηνῶν ἀγέλαι·
μέγαν αἴγυπτιὸν <δ> ὑποδεισαντες
τάχ' ἄν, ἔξαιφνης εἰ σὺ φανείς,
σιγῇ πτήξειαν ἄφονοι.

170

E allora sfuggendo lontani dal tuo sguardo,
strepitano come stormi di uccelli.
Ma subito, se tu all'improvviso apparirai,
quale un **grande avvoltoio, presi dalla paura**
si accovaceranno in silenzio, atterriti e muti.

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'occhio.⁴⁸ 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). Quest'ultimo, tuttavia, non ha mera funzione di «malendes Beiwort»,⁴⁹ 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 ἄτε πτηνῶν ἀγέλαι) – quando non siano al cospetto di Aiace – nel secondo paragone (in cui l'aggettivo è sostanzivato).

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

48 Nella sezione lirica, il coro torna a riferirsi all'«occhio» di Aiace, invitando l'eroe a non restare nella tenda, alimentando le accuse infamanti dei Greci (vv. 190-1): ὁδ' ἐφάλοις κλισίας / ὄμμι' ἔχον κακὰν φάτιν ἄρη. Lloyd-Jones, Wilson 1990a adottano al posto di ὄμμι' ἔχον l'emendazione ἐμμένον 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 1998, *ad loc.*: «by merely showing his face Ajax will silence the rumor, as the little birds were silenced at 169-71. Reiske's ἐμμένον, 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, cf. vv. 462, 1004.

49 Come vogliono Schneidewin, Nauck, Radermacher 1913 *ad loc.*, addotti i paralleli di *Phil.* 288 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).

degli Achei/stormo e lo squittio spaurito dei coreuti/colombe (vv. 139-40: *πεφόβημαι / πτηνῆς ὡς ὄμμα πελείας*).⁵⁰

La speranza dei marinai salaminii è che Aiace intervenga al più presto per dissolvere le accuse ignominiose sul suo conto e mettere a tacere le calunnie che hanno allarmato 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: *στήγη*).⁵¹ Sarebbero dunque gli Achei a divenire colombe al cospetto dell'eroe/avvoltoio, con totale ribaltamento della situazione iniziale.⁵² Anche in questo caso il contesto metrico-ritmico presenta anch'esso valore pregnante: alla catalessi del paremiaco clausolare *στήγη 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>*

50 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 ἡ ζαψηνῆς / λόγος ἐκ Λαναῶν κακόθρους ἐπιβῆ che esprime la violenza dell'assalto contro Aiace; l'insistenza delle sibilanti nei vv. 148-9 τοιούσθε λόγους ψιθύρους πλάσσων / εἰς ὅτα φέρει πάσιν Οδυσσεύς dove, con Davidson 1975, 168, «the idea of whispered slander is reinforced by the sigmatism»; l'allitterazione ai vv. 160-1 μετὰ γὰρ μεγάλων βασὶς ἄριστ' ἀν/ καὶ μέγας ὄρθοι' ὑπὸ μικροτέρων in cui, con Untersteiner 1934, *ad loc.*, la quadruplici 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 rispondente metrica; infine, l'onomatopea πάντων βακαζόντων al v. 198, con Burton 1980, 15 (il quale legge con Pearson κακαζόντων, 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 cf. vv. 167, 382, 957, 961, 969, 1043 e si veda Grossmann 1968.

51 La seconda similitudine è più elaborata e complessa della prima ed è stato messo in luce (Mazzoldi 1999a, *ad loc.*) come essa «è giocata su due piani, quello visivo (τὸ σὸν ὄμμ' ἀπέδραν φανεῖς), e quello uditorio (πατηγοῦσιν, στήγη, ἄφωνοι), e si sviluppa in due fasi successive (assenza-strepito/ presenza-silenzio)»; Pattoni 1990, 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 *phili* sono riferite locuzioni che appartengono all'ambito 'visivo'». Inoltre, si noti come nel corso dell'elaborata immagine la similitudine (ἴτε πτηνῶν ἀέλαι) si tramuti in metafora (μέγαν αἰγυπιὸν <δ> *ὑποδείσαντες*); Jebb 1896, *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 a un'aquila, e successivamente rappresentato vividamente quale una belva feroce: non c'è dubbio che «in each case the effect is intensificatory» (Finglass 2011, *ad loc.*).

52 Cf. Finglass 2011, *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'essa 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 ὑποδείσιο in tragedia. Inoltre, il verbo è attestato spesso in Omero nella medesima forma participiale ὑποδείσαντες (5x *Il.*, di cui quattro all'interno dell'emisticchio 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.* 7.59: 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.* 16.428: 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.* 17.460: Automedonte assale i Troiani dal carro; *Od.* 22.302 ss.: 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 un duello (e.g. *Il.* 4.237: Agamennone rinfranca gli Achei asserendo che i Troiani dopo la rottura del giuramento saranno nutrimento per gli avvoltoi; *Il.* 18.272: Polidamante presagisce che il mancato rientro in città causerà la morte di innumerevoli Troiani, i cui cadaveri saranno sbranati dagli avvoltoi; *Od.* 22.30: i pretendenti minacciano Odisseo di morte dopo che l'eroe ha ucciso Antinoo);⁵³ il lamento acuto e dolente per la sottrazione dei piccoli nel nido (*Od.* 16.217: Telemaco e Odisseo si stringono in pianto, avvenuto il riconoscimento tra padre e figlio).⁵⁴

53 L'associazione dell'avvoltoio con i cadaveri degli eroi caduti è il dato più frequente nei poemi (cf. e.g. anche *Il.* 11.162, *Il.* 22.42), e rispetto a quest'uso è di norma impiegato il sinonimo γύψ, cf. Edwards 1991 *ad Il.* 18.271: «corpses to be eaten by dogs and vultures is a common motif, used for warnings, threats, taunts»; in generale cf. Segal 1971, e si vedano anche Griffin 1980, 115-20, e la voce «Birds» (J. Heath) in Finkelberg 2011, 1.

54 Cf. *LfrgE*, s.vv. αἰγυπτίος B (W.K. Kraal) e γύψ B (W. Beck), cui si rimanda per un esame dettagliato delle occorrenze. Non è certo se il termine αἰγυπτίος si riferisca all'avvoltoio o all'aquila (così vuole Stanford 1963, *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, cf. Leaf 1900 *ad Il.* 7.59 e Janko 1994 *ad Il.* 13.531. Gli studiosi si dividono (cf. e.g. le traduzioni di Jebb 1896 «mighty vulture», Mazon 1985 «grand vautour», Lloyd-Jones 1994 «great vulture», Taplin 2015a «eagle's power», Albini, Faggi 1991 «grande falco», Paduano 1982 «sparviero»), ma sembra che αἰγυπτίος potesse indicare entrambi gli uccelli: cf. in generale Thompson 1936, 25-6 e Garvie 1998, *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 αἰγυπτίος potrebbe essere dettato anche dal fatto che quest'ultimo, a differenza di γύψ, è sempre attestato nell'*epos* all'interno di similitudini.

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 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 a un tempo dolente allusione alle morti che la spedizione a Troia comporterà.⁵⁵

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 Atena.⁵⁶ Nel prologo dell'*Andromaca*, la protagonista lamenta la sorte del figlio che Menalao e Ermione vogliono ghermire, quali rapaci avvoltoi, per ucciderlo.⁵⁷ Nel *Reso*, infine, l'omonimo protagonista assicura a Ettore che farà di Odisseo il «banchetto di alati avvoltoi».⁵⁸ 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 luce,⁵⁹ il passo che sembra costituire il modello per Sofocle è rappresentato dalla scena della *Μνηστηροφονία* nel XXII canto

⁵⁵ Aesch. *Ag.* 45-54 (anapesti) στόλον Ἀργείων χιλιονάτην / τῆσδ' ἀπὸ χώρας / ἥραν, στρατιώτιν ἀρωγίν, / μεγάλ' ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἀρη, / τρόπον αἴγυπτιν οὔτ' ἐκπατίοις / ἄλγεσι παίδων ὑπατοι λεχέων / στροφοδινοῦνται / πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι, / δευμιοτήρην / πόνον ὄρταλίχων ὀλέσαντες, cf. Fraenkel 1950 *ad Ag.* 48 ss., Medda 2017 *ad Ag.* 48-59, e si veda anche Stanford 1948 *ad Od.* 22.216.

⁵⁶ Eur. *Tro.* 599-600 (dattili lirici) αἱματόεντα δὲ θεᾶι παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν / γυψὴ φέρειν τέταται ζυγά δ' ἥνυσε δούλια Τροία.

⁵⁷ Eur. *Andr.* 74-5 ἀπωλόμην ἄρ. ὁ τέκνον, κτενοῦσί σε / δισσοὶ λαβόντες γῦπες. Nel passo dell'*Andromaca* la similitudine tra rapitori e avvoltoi rappresenta un accostamento più raro, cf. Stevens 1971, *ad loc.*, e Allan 2000, 96.

⁵⁸ [Eur.] *Rh.* 515 στήσω πετεινοῖς γυψὶ θοινατήριον, con Fries 2014 *ad loc.*

⁵⁹ Cf. i comm. *ad loc.* di Jebb 1896; Kamerbeek 1963; Finglass 2011.

dell'*Odissea*. La similitudine, ampia anche in Omero, segnala il momento culminante della strage dei pretendenti e occupa i vv. 302-9:⁶⁰

οἱ δ' ὡς τ' αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες ἀγκυλοχῆλαι
ἐξ ὁρέων ἐλθόντες ἐπ' ὄρνιθεσσι θόρωσι.
ταὶ μέν τ' ἐν πεδίῳ νέφεα πτώσσουσαι ἔνται,
οἱ δέ τε τὰς ὀλέκουσιν ἐπάλμενοι, οὐδέ τις ἀλκὴ
γίνεται οὐδὲ φυγή· χαίρουσι δέ τ' ἀνέρες ἄγρη·
ὦς ἄρα τοὶ μνηστῆρας ἐπεσσύμενοι κατὰ δῶμα
τύπτον ἐπιστροφάδην· τῶν δὲ στόνος ὥρνυτ' ἀεικῆς
κράτων τυπτομένων, δάπεδον δ' ἄπαν αἴματι θῦεν.

305

Come avvoltoi dagli artigli adunchi e dal becco ricurvo
che calano dai monti si avventano contro gli uccelli:
questi volano rapidi in basso nella pianura sfuggendo alle
[nuvole,
ma quelli gli piombano addosso e li uccidono: non c'è difesa
né scampo, e gode chi assiste a vedere alla caccia.
Così essi slanciandosi sui pretendenti nella sala
li colpivano da ogni parte: il loro gemito si levava straziante
delle teste percosse, e l'intero pavimento fumava di sangue.

Gli elementi di contatto con il paragone sofocleo sono molteplici:⁶¹ l'assalto contro uno stormo di uccelli (v. 303: ἐλθόντες ἐπ' ὄρνιθεσσι), l'impotenza e la mancanza di scampo (vv. 305-6: οὐδέ τις ἀλκὴ / γίνεται οὐδὲ φυγή), il rannicchiarsi spaurito (v. 304: πτώσσουσαι, si noti in questo caso l'impiego in Sofocle del sinonimo πτήξειαν al v. 171),⁶² un indugiare sulla dimensione sonora (vv. 308-9: στόνος ὥρνυτ' ἀεικῆς,

60 Una similitudine molto simile a quella sofoclea, sia tematicamente che a livello lessicale, è costituita anche da Lesb. *incert. auct. fr. 10 V.* ἔπταζον ὡς ὄρνιθες ὕκνη / αἴετον ἔξαπίνας φάνεντα (che riguarda tuttavia un'aquila, ma si è visto come αἰγυπιός si riferisca a grandi uccelli predatori in generale): Jebb 1896, seguito da Kamerbeek 1963, *ad loc.*, ritiene che Sofocle avesse in mente questo luogo. Rispetto all'aquila cf. anche la grandiosa similitudine in Bacch. *Ep.* 5.16-30 M.

61 È forse significativo che l'espressione del coro al v. 170 ἔξαίφνης εἰ σὺ φανείς richiami la locuzione ἔξαπίνης προφανέντ' di *Od.* 24.160, impiegata da Anfimedonte proprio nel racconto della strage dei pretendenti a opera di Odisseo, e che è riferita al ritorno improvviso e inaspettato dell'eroe a Itaca dopo molti anni, il quale non è stato riconosciuto dai Proci.

62 È significativo che anche il verbo πτήσσω 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.* 22.362: πεπτηώς γάρ ἔκειτο ὑπὸ θρόνον).

κράτων τυπτομένων).⁶³ Naturalmente non è possibile provare che il poeta avesse in mente la similitudine della *Mνηστηροφονία*, 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 αἰγυπτίος e γύψ che non sono stati rilevati finora dalla critica.

In *primis* andrà osservato come l'espressione sofoclea μέγαν αἰγυπτίον 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 Achei.⁶⁴ 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 prologo.⁶⁵

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

63 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 (*Od.* 22.298-301). 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, cf. Moulton 1977, 137-8. Rispetto a questa prima similitudine Kamerbeek 1963, *ad loc.* ha notato come l'espressione βόες ὡς ἀγελαῖαι di *Od.* 22.303 potrebbe aver costituito il modello per l'inasuale nesso sofocleo del v. 168 πτηνῶν ἀγέλαι: il sostantivo ἀγέλαι, 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, cf. anche Flinglass 2011, *ad loc.*: si tratterebbe quindi di un'ulteriore spia che Sofocle avesse presente il passo dell'*Odissea*.

64 Cf. e.g. gli emistichi formulari μέγας Τελαμώνιος Αἴας ε Αἴαντα μέγαν Τελαμώνιον νιόν. L'aggettivo occorre 18 volte nell'*Iliade* in relazione ad Aiace, cf. Dee 2000, 3. Per quanto concerne αἰγυπτίος gli epitetti tradizionali del sostantivo nell'epica sono γαμψώνυξ e ἀγκυλοχήλης (cf. e.g. *Il.* 16.428, *Od.* 22.302, [Hes.] *Sc.* 405); il lemma γύψ, invece, ricorre sempre privo di attributi.

65 Cf. in particolare il v. 154 μεγάλων ψυχῶν, il v. 158 σμικροὶ μεγάλων χορίς e i vv. 160-1, ma l'aggettivo occorre ben nove volte nel corale e per Garvie 1998, *ad loc.* costituisce addirittura «the principal unifying factor» del canto. Sul valore del lemma nel dramma si vedano i rilievi di Winnington-Ingram 1980, 22 (il quale nota come «the word μέγας and the notion of greatness are meant to sink into the minds of the audience»), e cf. anche Fraenkel 1977, 8-9 *ad Ai.* 129 ss. Hesk 2003, 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, 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».

nella 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 δέ τε τὰς ὄλέκουσιν ἐπάλμενοι, v. 309: δάπεδον δ' ἄπαν αἴματι θῦνεν). 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 paragonate alle strida degli avvoltoi (come in *Il.* 16.428 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, equiparate 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 a 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 morte.⁶⁶

Rispetto al paragone - di natura positiva agli occhi del coro - di Aiace/avvoltoio, con cui è espressa la potenza temibile dell'eroe, si potrà inoltre forse rintracciare anche un secondo livello, apparentemente latente, di segno disforico. Come si è visto l'avvoltoio

66 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.* 17.755-8 τῶν δ' ὡς τε ψαρῶν νέφος ἔρχεται ἡὲ κολοιῶν / οὐλὸν κεκλήγοντες, ὅτε προΐδωσιν ιόντα / κίρκον, δ' τε σμικρῆσι φόνον φέρει ὀρνίθεσσον: 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... ὀρνίθεσσον (v. 758) richiama gli aggettivi sostanziosi σμικροί (v. 158) e μικροτέρων (v. 161) della parodo, riferiti alla massa dei guerrieri minori dell'esercito acheo.

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 'pasto 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 Aiace.⁶⁷ 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 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 insepolti. 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 / ρίψθω κυσίν 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, 'esporlo sulla sabbia luminosa preda degli uccelli marini' (vv. 1064-5): ἀλλ' ἀμφὶ χλωρὰν ψάμαθον ἐκβεβλημένος / ὅρνισι φορβὴ παραλίοις γενήσεται. All'oltraggio del corpo insepolti 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 κάπετόν τιν' ἰδεῖν / τῷδ', ἔνθα βροτοῖς τὸν ἀείμνηστον / τάφον εὐρόεντα καθέξει «presto, corri a scavare una fossa profonda, dove perenne memoria di lui / un umido oscuro sepolcro conserverà». 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 κυσίν πρόβλητος οἰωνοῖς θ' ἔλωρ in particolare non può non rievocare l'*incipit* del poema (*Il.* 1. 4-5) αὐτοὺς δὲ ἔλώρια τεῦχε κύνεσσιν / οἰωνοῖσι τε πᾶσι,⁶⁸ mentre ancora più scoperta è la ripresa *ad litteram* del nesso κοίλην κάπετον, che ricorre

67 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.

68 Cf. Kamerbeek 1963 *ad Ai.* 830: «of course Sophocles had *Il.* I 4-5 in mind».

solo una volta nell'intera *Iliade*, nel canto conclusivo e nella scena culminante delle esequie di Ettore (*Il.* 24.797). La tessera omerica oltre che al v. 1165 è impiegata nuovamente nel finale della tragedia, al v. 1403, e appare dunque avere la pregnanza allusiva di una vera e propria citazione.⁶⁹ Nell'immagine iniziale del μέγαν αἰγυπτίον 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 ad ogni modo 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, 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.⁷⁰ Da un punto di vista stilistico più generale, invece, entrambe le due similitudini ornitologiche si pongono su un registro narrativo tipicamente epicheggiante che risponde alla caratterizzazione complessiva del corale.⁷¹

Rispetto all'immagine del comparire improvviso di Aiace/avvoltoio e del conseguente spavento e ammutolire degli Achei/stormo, è stato proposto⁷² 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

69 Su cui si rinvia al § 2.4.8.

70 Sulla parzialità della conoscenza del coro, e in generale degli altri personaggi rispetto alle azioni compiute da Aiace nella notte cf. Mazzoldi 1999b; sulle difficoltà nel 'leggere la mente' altrui, in particolare quella di Aiace cf. Murnaghan 2023.

71 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 cf. Edwards 1991, 24-41 (sul valore specificatamente narrativo in particolare 30-4), e si vedano poi Moulton 1977; Minchin 2001, 132-60; e Nannini 2003.

72 Cf. Gardiner 1987, 55 e vedi anche Finglass 2011, *ad loc.*

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 a Ettore la salma di Patroclo (*Il.* 18.151-69). Iride, invitata da Era, interviene esortando Achille a farsi vedere per spaventare i Troiani.⁷³ 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 (*Il.* 18.217-33).⁷⁴ 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 presenta anch'esso una risonanza ambigua 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 a 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 *phili*. Per di più, 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

73 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 (*Il.* 18.179-80). Inoltre il timore dei Troiani al cospetto di Achille è espresso dal participio ὑπόδεισαντες (*Il.* 18.199), la medesima forma verbale che ricorre proprio nella similitudine sofoclea al v. 169 μέγαν αἰγυπτίων <δ> ὑπόδεισαντες. 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.

74 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, cf. e.g. l'apparire di Apollo in *Il.* 15.307-22, e cf. Coray 2016, 87-8 ad *Il.* 18.203-221, con bibliografia.

complesso, dunque, anche il modello di Achille risulta ironico rispetto alla presentazione eroica di Aiace da parte del coro nella parodo, e tradisce la 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 1913 e Jebb 1896,⁷⁵ anche rispetto alla ridondanza dell'espressione σιγὴ πτήξειαν ἄφωνοι «si accovacceranno in silenzio, atterriti e muti» (v. 171), riferita al silenzio impotente cui sarebbero ridotti gli Achei nelle speranze del coro, che richiama l'emistichio formulare omerico οἱ δὲ ἄρα πάντες ἀκὴν ἔγενοντο σιωπῆ: la frequenza di quest'ultimo, come noto, è notevole nei poemi (16x) e se non è sfuggito alla sensibilità dei filologi, il riecheggiamento doveva suonare ancor più forte all'orecchio del pubblico antico.⁷⁶

2.1.4 Il lampo notturno della spada: il disonore di Aiace (vv. 141-7)

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

ώς καὶ τῆς νῦν φθυμένης νυκτὸς
μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ' ἡμᾶς
ἐπὶ δυσκλείᾳ, σὲ τὸν ἵππομανῆ
λειμῶν' ἐπιβάντ' ὀλέσαι Δαναῶν
βοτὰ καὶ λειαν,
ἵπερ δορίληπτος ἔτ' ἦν λοιπή,
κτείνοντ' αὐθωνί σιδήρῳ.

145

Al finire di questa notte appena trascorsa
delle voci reboanti ci hanno assalito,
voci **di disonore**: che tu piombando sulla piana
dove sfrecciano i cavalli avresti fatto massacro
delle mandrie e del bottino
di guerra dei Danai, non ancora diviso,
uccidendole **con una lama lucente**.

145

Aiace avrebbe percorso furente la piana dove pascolano i cavalli e fatto strage del bestiame, preda ancora indivisa dell'esercito, con la sua

⁷⁵ Comm. *ad loc.* e cf. anche Finglass 2011, *ad loc.*

⁷⁶ Per altri casi di ridondanza in Sofocle cf. Campbell 1879, 74-6. Rispetto all'espressione sofoclea Lobeck 1866, *ad loc.* rinvia anche a Pind. *Pyth.* 4.57 ἔπταξαν δὲ ἄκιντοι σιωπῆ.

spada balenante nell'oscurità. Queste accuse confuse attanagliano i marinai salaminii con il suono di clamori possenti (v. 142: μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ' ἡμάς),⁷⁷ 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 δυσκλείᾳ (v. 143): le accuse ambiscono «al dis-onore» di Aiace, e con lui dei suoi stessi sottoposti, i marinai salaminii.

Il sostantivo δύσκλεια, sebbene non attestato nell'*epos*, presenta una forte colorazione epicheggiante e introduce prepotentemente nel canto un tema cardine dell'*Aiace*, il binomio gloria/disonore.⁷⁸ Senza addentrarsi qui in una disamina del valore del κλέος nell'etica eroica,⁷⁹ si potranno però almeno avanzare le seguenti considerazioni. Innanzitutto, Omero conosce l'aggettivo δυσκλεής. 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 aceo 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.* 2.114-5 = 9.21-2): νῦν δὲ κακὴν ἀπάτην βουλεύσατο, καί με κελεύει / δυσκλέα Ἀργος ἵκέσθαι, ἐπεὶ πολὺν ὕλεσα 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

⁷⁷ Si noti la pregnanza della *iunctura* θόρυβοι κατέχουσ', cf. Ferrari 1974, *ad loc.*: «'mormorii', *rumores*. Quasi 'ci assediano':, per tale valore del verbo cf. anche la traduzione di Jebb 1896, *ad loc.* «*beset us*», ripresa anche da Lloyd-Jones 1994, *ad loc.*. La frigerosa malignità delle voci caluniose riguardanti Aiace era già stata posta in risalto nel sistema anapestico precedente (v. 138: λόγος... κακόθρονς) e ritornerà ancora più avanti (v. 164: ὑπὸ τοιούτων ἀνδρῶν θορυβῇ). Inoltre, se grammaticalmente la frase κατέχουσ' ἡμάς ἐπὶ δυσκλείᾳ, indica il disonore dei coreuti, è naturalmente l'onore di Aiace a essere al centro dell'attenzione, come ha ben visto Garvie 1998, *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».

⁷⁸ Cf. Maddalena 1963, 12: «l'accento del discorso cade sulla parola che dice il disonore: ἐπὶ δυσκλείᾳ. 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». L'intero dramma, d'altronde è incentrato sul riconoscimento dell'onore postumo di Aiace, come nota Eduard Fraenkel (1977, 13) a proposito di un altro lemma chiave ribattuto ai vv. 426, 440, ὕτιμος: «l'unità della tragedia è in questa τιμή restituita ad Aiace dopo la morte».

⁷⁹ Per un primo inquadramento sul valore della gloria nell'etica omerica cf. la voce κλέος in *LgrE* (J.G.-J. Abbenes) e la voce «Glory» (R. Martin) in Finkelberg 2011, 1, con la letteratura ivi citata; si vedano anche Griffin 1980, 95-102; Schein 1984, 68-72.

riferimento al comandante in capo dell'esercito e in due frangenti di forte scoramento.⁸⁰

Per converso, la famiglia di antonimi εὐκλεής, εὐκλεια εὐκλειώς 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 trattazione.⁸¹ Il sostantivo εὐκλεια si ritrova come *hapax* in *Il.* 8.285: 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 (*Il.* 8. 266-334): si noti come questa veda protagonista proprio Aiace, oltre che il riferimento a Telamone. L'aggettivo εὐκλεής, invece, ricorre due volte nel poema: in *Il.* 10.281 Odisseo prega Atena che la spedizione notturna a cui egli e Diomede si apprestano abbia buon esito e veda ritornare gli eroi «coronati di gloria»; mentre in *Il.* 17.415 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 εὐκλειώς 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 questi.⁸² 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.* 22.105): αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας ἔλκεστιέπλους. 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» subito dopo al v. 108):⁸³ 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

80 Cf. Hainsworth 1993 *ad Il.* 9.22 che rinvia a *Il.* 4.178-82 e 14.70, 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.* 22.99 ss., su cui cf. *infra*.

81 Per un'analisi complessiva delle attestazioni nell'epica si rinvia a *Lfgre*, s.vv. «εὐκλεής» e «εὐκλειή» (H.W. Nordheimer).

82 Il passo (*Il.* 22.98-130) è stato definito da G. Paduano (2005a, *ad loc.*) il «più articolato, profondo e commovente dei monologhi interiori» del poema. Per un'analisi del monologo di Ettore si vedano Richardson 1993, 117-21; e de Jong 2012, 83-92 con ricca bibliografia, e cf. anche Mirto 1997, 1418-20; in generale sulla forma monologica in Omero cf. Medda 1983, 11-59.

83 La preoccupazione per l'opinione altrui è tarlo costante nei pensieri del massimo eroe troiano, cf. e.g. *Il.* 6.459, 7.87 ss., con Richardson 1993 *ad Il.* 24.106.

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.* 22. 109-10): ἄντην ἡ Ἀχιλῆα κατακτείναντα νέεσθαι, / ἡέ κεν αὐτῷ ὀλέσθαι ἐϋκλειῶς πρὸ πόληος.

Sia il sostantivo εὔκλεια che l'aggettivo εὐκλεής conoscono in seguito conspicua fortuna nella lirica, soprattutto in Pindaro,⁸⁴ così come nei tragici. Sarà conveniente, tuttavia, soffermarsi sulle due uniche attestazioni del lemma εὔκλεια 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 οἴκον ἥλθε πᾶσαν εὔκλειαν 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: γνωνὸν φανέντα τὸν ἀριστείων ὥτερ, / ὃν αὐτὸς ἔσχε στέφανον εὐκλείας μέγαν; / οὐκ ἔστι τούργον τλητόν). Si è visto come il sostantivo εὔκλεια 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 fratelloastro colpito da Ettore e messo fuori combattimento (*Il.* 8.330-1); 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.* 8.289). La concentrazione dei temi della gloria e della sanzione della vittoria attraverso il premio dell'onore, nonché il fatto che il passo veda 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 εὔκλεια nel monologo di Aiace anche in virtù di questa scena iliadica.

L'addensarsi di lemmi appartenenti alla sfera del κλέος nell'*Aiace* è d'altronde 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

84 Cf. e.g. *Ol.* 2.90, 6.76; *Pyth.* 8.72, 9.56, 91; *Nem.* 2.24, 3.68.

dell'astratto.⁸⁵ L'espressione marca però vigorosamente quel medesimo viluppo di sentimenti per cui Agamennone 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 coreuti.⁸⁶

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 γέρας.⁸⁷ Nell'epos il sostantivo impiegato per definire le spoglie di guerra è ληίς, mentre nella poesia postomerica si trova di norma il lemma λεία, come nel presente luogo sofocleo (v. 145): βοτὰ καὶ λείαν. Momento saliente nell'epica è poi quello della spartizione del bottino, che deve essere equa e rispecchiare il valore del singolo. Nel canto dell'ambascieria, 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.* 9.138): ὅτε κεν δατεώμεθα ληίδος Ἀχαιοί «quando spartiremo il bottino noi Achei». Significativo, a questo proposito, è l'uso di espressioni quali λαχόντα τε ληίδος αἴσαν (*Il.* 18.327: Achille rammenta afflitto la promessa fatta a Menezio che avrebbe ricondotto

85 Long 1968, 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 costituiscono lemmi che simboleggiano «concepts which are crucial to each play»; rispetto in particolare alla serie di εὔκλεια, δύσκλεια, ἀριστεία lo studioso nota come queste voci nell'*Aiace* esprimano un «need for words denoting nobility», ma già (49) «in Homer nouns in -ia and -eia 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 amarantemente al giudizio dello stesso Achille, il quale non avrebbe mai permesso l'assegnazione del premio delle armi ad altri che ad Aiace stesso (vv. 442-4): εἰ ζῶν Ἀχιλλεὺς τῶν ὄπλων τῶν ὃν πέρι / κρίνειν ἔμελλε κράτος ἀριστείας τινί, / οὐκ ἂν τις αὐτὸν ἔμαρψεν ἄλλος ἀντ' ἐμοῦ.

86 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 γάρ ή δύσκλεια τοῖς φθονούμενοις / νικᾶν ἐπ' αἰσχροῖς ή 'π' τοῖς καλοῖς πλέον, «quando gli uomini sono oggetto di invidia, la calunnia prevale se il loro comportamento è indegno, e non nobile» (trad. di G. Paduano); qui il senso dell'onore connesso con la nobiltà d'animo e il contesto dell'invidia rinviano entrambi alla parodo dell'*Aiace*.

87 Cf. *LfgrE*, s.v. «γέρας» 1, 1a «Beuteanteil» (M. Schmidt) e s.v. «ληίς», B1 (M. Schmidt).

88 Sulla divisione equa del bottino e sul concetto di possesso comune cf. anche *Il.* 1.124 dove esso è definito da Achille ξυνήτια κείμενα πολλά.

Patroclo in patria con la sua ‘porzione di bottino’) e l’emistichio formulare *λαχὸν ἀπὸ λιῆδος αἴσαν* che nell’*Odissea* è impiegato in riferimento alla parte di bottino ottenuto a Troia da Odisseo, poi perduto durante il ritorno (*Od.* 5.40, 13.138). 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 γέρας.⁸⁹ 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, anche se questo non impedisce che nel caso di Achille l’eroe nutra sentimenti di genuino e profondo affetto per Briseide. 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 ἦπερ δορίληπτος ἔτ’ ἦν λοιπή, e ribadito più avanti nella strofe lirica al v. 175 πανδάμονς ἐπὶ βοῦς ἀγελαίας. In quest’ultimo verso per definire le mandrie Sofocle adotta la tessera βοῦς ἀγελαίας che costituisce il recupero palmare del nesso formulare omerico βοῦν (βοῦς) ἀγελαίν (ἀγελαίας) attestato sempre dopo la dieresi bucolica nei poemi (2× *Il.*, 3× *Od.*, e cf. anche *Od.* 22. 299 dove la formula appare lievemente variata).⁹⁰ 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 della strage degli armenti.

Negli anapesti, la preda «conquistata con la lancia» era ancora λοιπή ossia, «indivisa», come suggerisce di glossare l’aggettivo Jebb,⁹¹ secondo quanto già emerso nel prologo nelle parole di Atena,

89 Si veda per un primo quadro d’insieme, oltre alle voci del *LfgrE* citata, Bottin 1979 con bibliografia e cf. anche Catanzaro 2005.

90 Il nesso si ritrova ancora in poesia soltanto in Antiphan. fr. 131.3 K.-A. Nell’*epos* sono inoltre frequenti *iuncturae* bimembri formate con i due sostantivi βοῦς e ἀγέλη (8× Hom., 2× Hes.). È stato notato come in un caso il nesso formulare βοῦς 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.* 23.846), cf. Winnington-Ingram 1980, 16, nota 15; Garner 1990, 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.

91 Jebb 1896, comm. *ad loc.*

in cui il bestiame è definito *σύμμεικτά τε / λείας ἄδαστα* (vv. 53-4).⁹² 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 antieroico l'eroe avrebbe potuto compiere.⁹³ 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' αἴθων σιδήρῳ*. 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».⁹⁴ La *iunctura αἴθων σιδήρῳ* è un recupero palmare di un nesso formulare omerico. In Omero esso si ritrova sempre attestato in clausola. 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 anapestico.⁹⁵

Nei poemi la formula *αἴθων* (/va) *σιδήρῳ* (/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,

⁹² Cf. la parafrasi dell'espressione fornita da Campbell 1881, *ad loc.*: «'the cattle that still remained of those taken in war'», e si veda anche Taplin 2015a, 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, 109 approva *κοινή* rifacendosi ad Il. 1.124, 15.193, ma cf. *contra* Easterling 1967, 58.

⁹³ Nei versi in cui il coro menziona il disonore infamante per le accuse riguardanti l'assalto contro il bottino indiviso del bestiame, Davidson 1975, 172 ha notato finemente come l'ironia sia espressa anche a livello ritmico: «their shame is emphasized by the positioning of the metron ἐπὶ δυσκλείᾳ (143) with its spondee before a slight pause. Similarly, the positioning of βοτὸς καὶ λείαν (145) before a pause at the end of the fast-moving passage σὲ τὸν ἵππομανή / λειμῶν' ἐπιβάντ' ὀλέσσαι Δαναῶν (143-4) emphasizes the ridiculous nature of the crime».

⁹⁴ Kamerbeek 1963, *ad loc.*; cf. anche Untersteiner 1934, *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»; e si veda anche Campbell 1881, *ad loc.*

⁹⁵ 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, cf. Pattoni 1990, 102, nota 14. Si è visto come la posizione in clausola nella tradizione esametrica possa aver influito anche nel caso della collocazione dell'espressione *ὅμη 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.

come noto, in Omero sono di bronzo. In particolare in *Il.* 7.473 e *Od.* 1.184, l'espressione è riferita al ferro quale metallo prezioso di scambio. Nelle altre due attestazioni rappresenta invece il termine di paragone di una similitudine.⁹⁶ In *Il.* 20.372 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 ἔσικε, μένος δ’ αἴθωνι σιδήρῳ*); mentre in *Il.* 4.482 ss. 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 μέν θ’ ἀρματοπηγὸς ἀνὴρ αἴθωνι σιδήρῳ / ἔξεταμ’*).

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):⁹⁷ *θύγουσ’ αἴθωνα σιδῆρον*.⁹⁸

Appare dunque evidente come Sofocle non solo si sia servito di una formula nome-epiteto dal 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 parodo,⁹⁹ con scarto rispetto all'*usus* epico-omerico in cui la locuzione non designa mai direttamente delle armi,

⁹⁶ Cf. *LfgrE*, s.v. «σιδῆρος» (D. van Eyndhoven) e cf. anche S. West 2000 *ad Od.* 1.184, la quale fa notare come il valore dell'aggettivo riferito al ferro fosse quello di «sfavillante, del colore della fiamma», e il lemma vale «bright» per Kirk 1990 *ad Il.* 7.473. Sulle armi in Omero cf. Lorimer 1950, 132 ss., 452 ss.; Snodgrass 1999, 14-47; sull'uso dei metalli nei poemi cf. Gray 1954.

⁹⁷ Il papirò 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, cf. Mülke 2007, 19 e Sommerstein, Talboy 2012, 61.

⁹⁸ Nella produzione di quinto secolo la tessera epica è attestata una volta anche in Aristoph. *Pax* 1328 *λῆξαί τ’ αἴθωνα σιδῆρον*, 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 *λύω* è epico, cf. Platnauer 1964 *ad loc.* In seguito, nella poesia successiva si conta un'unica occorrenza in Nonn. *Dionys.* 17.180, mentre il nesso conosce una certa fortuna nel *corpus* degli *Oracula Sibyllina* (e.g. 12.47, 249, 13.20, 101).

⁹⁹ 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 *κάγῳ γάρ, δὲ τὰ δεῖν’ ἔκαρτέρουν τότε / βαρφῆ σιδῆρος ὡς*. Mentre sempre in riferimento alla spada dell'eroe, le mandrie sono «uccise dal ferro» (vv. 324-5: *βατοῖς / σιδηροκμῆσιν*), 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 coni sofoclei, cf. Stanford 1963, *ad locc.*

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 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 sfogorare del ferro nella prima; più interessante ancora la seconda, in cui si tratta proprio di Aiace che abbatté il giovane Simoesio, paragonato a un pioppo reciso.¹⁰⁰ Naturalmente che il passo possa aver costituito lo spunto decisivo per la ripresa della tessera epica è possibile e suggestivo ma non dimostrabile.¹⁰¹ Altre considerazioni meritano tuttavia di essere fatte a proposito dell'aggettivo αἴθων. Nell'*epos* esso è impiegato, oltre che in riferimento al bagliore del metallo, come nella *iunctura αἴθωνι* (/va) σιδήρῳ (/ov), anche per definire oggetti preziosi 'splendenti', quali tripodi o lebti, e come epiteto di animali, principalmente di leoni e cavalli, dove presenta il valore di 'fulvo, bruno'.¹⁰² Nel passo di *Il.* 11.548 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): οἴαν ἐδήλωσας ἀνδρὸς αἴθονος / 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 αἴθονος, 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 e arrogante» (αἴθων ὑβριστής), ora, che è morto, Menelao ha il diritto di mostrarsi superbo a sua volta (vv. 1087-8: πρόσθεν οὗτος ἦν / αἴθων

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

101 Cf. Winnington-Ingram 1980, 16, nota. 15.

102 Cf. *LfgrE*, s.v. «αἴθοπ-, αἴθων» B I, II (H.J. Mette), e cf. Janko 1994, 303 (*ad Il.* 15.690). 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 αἴθω '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.

νέβριστής, νῦν δ' ἔγὼ μέγ' αὐτὸν φρονῶ). In entrambi i passi l'attributo 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'epica.¹⁰³ Nello 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 αἰθωνι 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 Aiace.¹⁰⁴ 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

103 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): αἴθων τέτακται λήμα, Πολυφόροντον βία. Il furore di Polifonte si contrappone nella scena all'immaginario del fuoco che connota il suo avversario Capaneo, il cui scudo reca come effige un uomo armato di fiaccola, e la scritta «brucerò la città» (vv. 432-4), cf. Hutchinson 1985, *ad loc.* In [Eur.] *Rh.* 122 l'attributo è riferito invece ad Achille, la cui foga, si è visto, in *Il.* 20.372 è già associata al ferro lucente (εἰ πυρὶ χείρας ἔσκε, μένος δ' αἰθωνι σιδήρῳ), cf. 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 «morsa dall'ardente Cleone» (PCG V, fr. *47, 7 K.-A.): δηγθεὶς αἰθωνι Κλέωνι. Il nome proprio di Cleone è sostituito dal poeta comico rispetto all'atteso σιδήρῳ con effetto di *aprosdoketon*, cf. Comentale 2017, 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 di natura sessuale, cf. Jones 2010-11, 288; sul frammento in generale si vedano Schwarze 1971, 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.

104 R. Burton (1980, 7) 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».

allo spettacolo che l'eroe aveva dato di sé nel prologo del dramma:¹⁰⁵ 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 la metonimia αἴθωνι σιδήρῳ isola il dato della spada.¹⁰⁶ 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* (Il. 7. 299-305), con essa Aiace crede di avventarsi contro gli Achei nella sua sete di vendetta, e la spada costituirà infine lo strumento del suicidio.¹⁰⁷

Lo stravolgimento della dimensione epico-eroica di Aiace è in particolare sanzionato 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. 11.548) possa

105 M.P. Pattoni (1990, 103) 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». 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.

106 Cf. Stanford 1978, 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 (Il. 11.565, 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.

107 La spada appare grondante sangue nel prologo (v. 30: *νεοπάντο ξίφει*), ed è menzionata nuovamente nel primo episodio, quando Tecmessa conferma al coro che Aiace ha massacrato le mandrie (v. 230: *κελατινοῦς ξίφεστιν*) - dove il colore scuro del metallo assume una connotazione cupa e sinistra rispetto al gesto avvenuto nella notte, cf. Pattoni 1990, 112, nota 44; l'arma ritorna in seguito come elemento di primo piano nella *Tragrede* (vv. 662-5), nel monologo del suicidio (vv. 817-18), e nel discorso di Teucro ai vv. 1026-33; sul valore emblematico della spada in opposizione con lo scudo, armamento di difesa, cf. Segal 1981, 116-18, 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» (117). In generale sulla densa simbologia della spada nel dramma cf. almeno Starobinski 1974, 1-71, e i recenti saggi di Mueller 2016, 15-41 e Wyles 2019.

aver costituito un modello per la scelta sofoclea dell'aggettivo.¹⁰⁸ 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 (v. 147: αἴθωνι σιδήρῳ), nel primo episodio si riferisce ad Aiace nella dimensione di «guerriero furente» (v. 221: 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* (v. 1088: αἴθων ύβριστίς). 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 a Omero. Nei poemi il trascorrere temporale del giorno, della notte, e delle fasi lunari è espresso abitualmente dal verbo φθίω o, più raramente, dal sinonimo φθίνω.¹⁰⁹ Per l'uso del partecipio medio-passivo con valore intransitivo¹¹⁰ il parallelo più prossimo è costituito da *Od.* 11.330 πρὶν γάρ κεν καὶ νῦξ φθῖτ' ἄμφροτος (Odisseo durante gli ap洛ghi 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 δῖζωρά δέ οἱ αἰεὶ / φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἥματα δάκρυ χεούσῃ (*Od.* 11.182-3 = 13.336-7 = 16.38-9), 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

108 Cf. Stanford 1963 *ad Ai.* 222 e Stanford 1978, 191. Lo studioso riconosce tuttavia nell'epiteto un'accezione affatto positiva, cf. anche Garner 1990, 55.

109 Cf. e.g. *Od.* 11.470, 14.162; Hes. *Th.* 59, e si veda in generale *LfgrE*, s.v. «φθίνω, φθίω» I, 1b (G. Markwald).

110 Il genitivo con valore temporale è d'uso raro, cf. de Romilly 1976, *ad loc.*

following statement refers». ¹¹¹ Ma a questo andrà aggiunto come l'espressione omerizzante $\tau\acute{\eta}\varsigma\;v\acute{o}\nu\;\varphi\theta\mu\acute{e}\nu\varsigma\;v\acute{u}\kappa\acute{t}\acute{o}\varsigma$ sembra quasi introdurre l'atmosfera epicheggianta 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 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 a 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.

2.1.5 La ‘torre degli Achei’ che crolla: reciprocità e rivalsa (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

¹¹¹ Jebb 1896, *ad loc.* Cf. anche Davidson 1975, 165: «the very obscurity of the night contributes to their mood of uncertainty and foreboding». Il contrasto tematico notte / giorno è motivo costante d'altronude 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 cf. l'analisi di Musurillo 1967, 10-11.

sociale e la sopravvivenza stessa della collettività.¹¹² L'unione delle varie componenti del gruppo rappresenta l'unica salda difesa per la comunità.¹¹³ Il principio è espresso attraverso la metafora della 'torre di difesa' ai vv. 157-61:

πρὸς γὰρ τὸν ἔχονθ' ὁ φθόνος ἔρπει.
καίτοι σμικροὶ μεγάλων χωρὶς
σφαλερὸν πύργον ρῦμα πέλονται·
μετὰ γὰρ μεγάλων βαιός ἄριστ' ἀν
καὶ μέγας ὄρθοιθ' ὑπὸ μικροτέρων.

160

Verso chi è potente l'invidia si insinua.

Pure i deboli senza i potenti

sarebbero un fragile **baluardo di difesa**.

Unito a loro, invece, anche il debole prospera
e il potente col supporto dei deboli si innalza.

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, una delle espressioni impiegate esclusivamente per Aiace nell'*epos* e

112 Sull'importanza dell'invidia nell'*epos* cf. la nota *ad loc.* di Garvie 1998: «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 (*Nem.* 8.21-3 ὅψον δὲ λόγοι φθονεροῖσιν, / ἄπτεται δ' ἐσλῶν ἄει, χειρόνεσσι δ' οὐκ ἔριζει. / κεῖνος καὶ Τελαμῶνος δάψεν νιόν) il movente dell'assegnazione delle armi di Achille a Odisseo, e significativamente il passo è citato dallo scolio al presente luogo della parodo, cf. *schol.* *ad* 154a [p. 53, 5-6 Christodoulou]. Le consonanze tra l'ode pindarica e l'*Aiace* sofocleo (*pace* Burton 1980, 12-13) sono forti anche nella trattazione del mito: in entrambi i poeti (così come in Aesch. *TrGF* III F *451q.11-12) il giudizio delle armi è affidato agli Achei e non ai prigionieri troiani - come avviene invece in Omero (cf. *Od.* 11.541-52) - 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*), cf. Musurillo 1967, 8; Henry 2005, 80-1; Cairns 2006, 106 ss. e Lamari 2020. 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 cf. le brevi ma penetranti considerazioni di Del Corno 2005, 494. Rispetto all'espressione del v. 154 μεγάλων ψυχῶν con cui andranno intesi i capi Achei si veda la nota *ad loc.* di Jebb 1896: «those διοτρεφεῖς βασιλεῖς like Ajax, who, in true Homeric spirit, are conceived as μεγάθυμοι, μεγαλόψυχοι above common men».

113 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, cf. Hesk 2003, 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 (49) «ironically, Ajax will call on the vital support of his sailor-chorus for the protection of his partner and son (565-71): 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).

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.* 3.229). Pur nella concisione¹¹⁴ è significativo che Elena focalizzi l'attenzione sulle due caratteristiche principali di Aiace: la possanza fisica (πελώριος) e il suo ruolo difensivo (ἔρκος Ἀχαιῶν).¹¹⁵

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

114 Segal 1981, 113 definisce il verso «monumental line». Elena dedica tre versi ad Agamennone (vv. 178-80), e tre a 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 1900, *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», cf. 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 a Elena ai vv. 226-7 τί τάρ δδ' ἄλλος Ἀχαιὸς ἀνὴρ ἡνὸς τε / ἔξοχος Ἀργείων κεφαλήν τε καὶ εὐρέας ὄμονος. Aiace condivide d'altronde con Ares l'epiteto πελώριος 'gigantesco', ed è paragonato nell'incedere imperioso al dio in *Il.* 7.208-9, cf. Pattoni 1990, 101, nota 8 e Kirk 1985 *ad Il.* 3.226.

115 *Il.* 3.229. La formula clausolare ἔρκος Ἀχαιῶν ricorre in totale tre volte nell'*Iliade* in riferimento ad Aiace (oltre al luogo citato, si tratta di *Il.* 6.5 Αἴας δὲ πρῶτος Τελαμόνιος ἔρκος Ἀχαιῶν e *Il.* 7.211 τοῖος ἄρ' Αἴας ὥρτο πελώριος ἔρκος Ἀχαιῶν), cf. Stoevesandt 2008 *ad Il.* 6.5: «die Apposition *Schutzwehr der Achaeier* wird wie ein distinktives Epitheton gebraucht». 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.* 1.283-4 δὲ μέγα πᾶσιν / ἔρκος Ἀχαιοῖσιν πέλεται πολέμοιο κακοῖο), l'espressione tuttavia costituisce un *unicum* e non presenta tratti di formalità. Un nesso formulare simile e con valenza analoga è οὐρὸς Ἀχαιῶν «guardiano degli Achei», impiegato esclusivamente per Nestore in Omero (*Il.* 8.80, 11.840, 15.370, 659, *Od.* 3.411): 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 cf. Schmitt 1967, 282 ss. e West 2007, 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. 3.449. 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, cf. van der Valk 1952, 271; Trapp 1961, 273; Kirk 1990, 156; Di Benedetto 1994, 217-21; Heubeck 2007, 302; Graziosi, Haubold 2010, 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, cf. Aeth. fr. 3 Bernabé (= fr. 3 West) e *Il. parv.* fr. 2 Bernabé (= fr. 2 Davies = fr. 2 West), su cui si vedano West 2013, 152, 176 e Scafoglio 2017, 50-2. Sul ruolo di Aiace nei due poemi ciclici cf. Scafoglio 2017, 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 (1994, 221) 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 [...] 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».

verso formulare Αἴας δ' ἐγγύθεν ἥλθε φέρων σάκος ἡύτε πύργον (3x *Il.*);¹¹⁶ ma ancora più significativo è il passo odissiaco già incontrato della *Nekyia*. Qui Odisseo, infatti, rivolgendosi direttamente ad Aiace, definisce il suicidio dell'eroe quale la perdita del principale «baluardo» dell'esercito (*Od.* 11.556): τοῖος γάρ σφιν πύργος ἀπώλεος.¹¹⁷

Nella poesia postomerica anteriore a Sofocle la metafora della torre difensiva è alquanto rara e si ritrova solo in Alceo fr. 112.10 V. (= fr. 112.10 Liberman) ἄνδρες γάρ πόλιος πύργος ἀρεύτος e in Callino fr. 1.20 W.² ὅσπερ γάρ μιν πύργον ἐν ὄφθαλμοσιν ὀρώσιν.¹¹⁸ 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' ἐμῷ / χώρᾳ πύργος ἀνέστας.

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»¹¹⁹ abbiano potuto ispirare la metafora della torre difensiva nel corale.

Nell'espressione sofoclea πύργον ρῦμα πέλονται si possono rintracciare anche ulteriori echi epico-omerici. Rispetto al sostantivo ρῦμα, che governa il genitivo πύργον, si dovrà rilevare come il lemma non sia epico, ma rappresenti una vox *tragedia* piuttosto preziosa.¹²⁰

116 *Il.* 7.219, 11.485, 17.128. 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 ἀτλῶς ὄπλοφόρῳ, ἀλλὰ κατ' ἐξοχήν. Su questo passo si veda Davidson 2006, 25-30. Sullo scudo gigantesco di Aiace nell'*Iliade* cf. Page 1959, 232-5; Hainsworth 1993 *ad Il.* 11. 26-7 e Kirk 1990 *ad Il.* 7.219 con bibliografia: è possibile che il paragone con la torre concernes 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 cf. Whallon 1966; Greco 2002; Scafoglio 2017, 23-6.

117 Entrambi i paralleli sono tradizionalmente segnalati nei commenti a partire da Lobeck 1866, e come nota da ultimo P. Demont (2022, 141): «Sophocle joue certainement sur ces échos».

118 Rispetto al *topos* per cui unica difesa della città sono i suoi cittadini Finglass 2011, *ad loc.* rinvia anche ad Aesch. *Pers.* 349 ἄνδρῶν γάρ ὄντων ἔρκος ἐστίν ἀσφαλές. La *iunctura* πύργος ἀσφαλής ricorre invece in Eur. *Med.* 390, e cf. anche Eur. *Alc.* 311 καὶ παῖς μὲν ἄρσην πατέρ' ἔχει πύργον μέγαν.

119 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.* 11.553 Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος, esattamente come nell'antistrofe del corale al v. 183 παῖ Τελαμῶνος; e l'invito a rispondere rivolto ad Odisseo all'eroe in *Od.* 11.561 ἀλλ' ἄγε δεῦρο, ἄναξ ricorda quello del coro ad Aiace ad alzarsi al v. 192 ἀλλ' ἄνα ἔξ ἐδράνων, oltre al fatto che l'eroe è definito parimenti ἄναξ anche nella parodo ai vv. 166 e 190, su cui cf. *infra*, e cf. anche Pattoni 1990, 105, nota 26.

120 Cf. Aesch. *Suppl.* 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, cf. l'attestazione isolata in Lyc. *Alex.* 507.

È merito di Jebb,¹²¹ tuttavia, aver indicato come il valore del verbo ἐρύομαι di ‘difendere una città’ sia già omerico, cf. e.g. *Il.* 6.403 οῖος γὰρ ἐρύετο Ἰλίον Ἐκτῷρ.¹²² 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 μοῦνος. 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 (4× *Il.*, 12× *Od.*).¹²³ Di più, la sostituzione del dattilo all’anapesto proprio nel secondo metro ρῦμα 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, cf. e.g. le clausole ἦια πέλονται (*Il.* 13.103), πάντα πέλονται (*Il.* 13.632), ἔργα πέλονται (*Od.* 10.223).

La *iunctura* πύργου ρῦμα 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’:¹²⁴ già Lobeck¹²⁵ aveva visto come l’espressione infatti «nihil aliud significat quam simplex πύργος [...] homo autem, qui turris instar alios protegit, et ρῦμα πύργου sive πυργοειδές vocari potest», interpretando πύργου

121 Jebb 1896, *ad loc.* con rinvio anche a *OT* 72 δρόν ἡ τί φωνῶν τίνδ' ἐρυσάμην πόλιν.

122 Proprio il significato di ‘salvare, proteggere’ una città o in generale la comunità dei cittadini, è tra i più frequenti del verbo nell’*epos*, cf. *LfgrE*, s.v. «ἐρύμαι, -ομαι» 1aa (B. Mader).

123 Cf. anche Hes. *Op.* 808, *H. Hom. Merc.* 4.454.

124 Cf. *scholl*, 159a <σφαλερὸν... ρῦμα:> ἀντὶ τοῦ ἀσθενῆς φυλακή, 159d <πύργου:> πόλεως, e 159e <ρῦμα:> φύλαγμα [p. 55 Christodoulou].

125 In opposizione all’interpretazione di Hermann, cf. Ellendt 1872, s.v. «πύργος»: «traslate *praesidium*. Recte Lob. pro πύργος dici existimat; Herm. *Civitatis monumentum explicat*, quasi πύργος civitatem significet». Untersteiner 1934, *ad loc.* rileva come l’impiego del genitivo appositive sia dovuto «allo scopo di esprimere in modo particolare l’essenza di un sostantivo; l’aggettivo ne esprimerebbe solo una *proprietà*» (corsivo nell’originale), con rinvio a Kühner - Gerth 2, 1.261. Schneidewin, Nauck, Radermacher 1913 *ad loc.* per il costrutto riportano il parallelo sofocleo di *Tr.* 615 σφραγῖδος ἔρκει, oltre a Eur. *IA* 189 ἀστίδος ἔρωμα. Seguono l’interpretazione dello scoliasta Jebb 1896 (cf. nota *ad loc.* «protection, garrison, for the city walls»), e di recente anche Lloyd-Jones 1994, *ad loc.* («small men without the aid of a great men are unsafe guardians of a wall»): concordo tuttavia pienamente con Campbell 1907, 51: «Jebb says ‘protection, garrison for the city walls’ [...] Not, ‘tower of defence’. Hermann likewise rejected the latter interpretation as ‘less simple’. To me it still appears more poetical. If this is an error, I am not ashamed to err with Lobeck».

come genitivo di definizione o appositivo.¹²⁶ 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. 1211-13 dell'antistrofe: καὶ πρὸν μὲν ἐννυχίου δεί- / ματος ἦν μοι προβολὰ καὶ / βελέων θούριος Αἴας «prima nei confronti delle teme notturne e delle lance nemiche, per noi il riparo era Aiace impetuoso». Ora che Aiace è morto, il coro rimpinge 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 ρῦμα* 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 i Greci. Teucro deplora inoltre con mestizia l'ingratitudine 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-XVI.¹²⁷ 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 istigata dai comandanti (v. 164), confessando di essere incapaci di «difendersi» da soli senza Aiace (v. 166): ἀπαλέξασθαι σοῦ χωρίς, ἄναξ.

126 Cf. Finglass 2011, *ad loc.*: «πύργου ρῦμα forms a single idea, 'protection which consists in a tower' and hence 'tower of defence' (Campbell after Lobeck)»; cf. anche Garvie 1998, *ad loc.*

127 Il resoconto di Teucro si discosta tuttavia 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.* 16.112-23), cf. Finglass 2011, 490 e Gregory 2017, 139-40.

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, cf. e.g. il nesso formulare ἀλεξήσειν κακὸν ἥμαρ (*Il.* 20.315, 21.374) e *Il.* 17.365 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*, cf. e.g. *Il.* 11.348, 13.475, *Od.* 18.62. Il verbo occorre nell'*Iliade* più di una volta in relazione allo stesso Aiace; in *Il.* 11.469 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 ὃς ἔφαθ', οἶ δὲ καὶ αὐτοὶ ἀλέξασθαι μενέαινον, in cui presenta proprio il significato medio di 'difendersi': in *Il.* 15.565 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.* 16.562 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.* 17.364 dichiara a Odisseo che non salverà nessuno tra i pretendenti dalla vendetta che li attende per mano dell'eroe; mentre Ermes in *Il.* 24.371, 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 di ottenere da parte di 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 contesto,¹²⁸ 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 evidentemente 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 a uscire dalla tenda per

128 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.

dissipare le accuse che circolano sul suo conto (v. 190): μὴ μή, ἄναξ.¹²⁹ 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.* 11.561): 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, 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 i comandanti Achei che hanno mosso Aiace: l'impiego del verbo suggerisce però ironicamente come l'eroe che era stato il massimo difensore 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 significativo, può essere fatto a proposito della metafora della 'torre' di difesa. La *iunctura σφαλερὸν πύργον ῥῦμα* rappresenta infatti un caso particolare di recupero di materiale epico-omerico. Essa di per sé presenta una colorazione epicheggianti 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 σφαλερόν¹³⁰ che

129 Nell'espressione μὴ μή, ἄναξ (adottando un'emendazione di Blaydes che elimina un pronomine di seconda persona intrusivo nella paradosi μὴ μή, μ' ἄναξ) lo iato prima di ἄναξ - che ricorre di norma in Omero - appare anch'esso giustificabile proprio come un tratto epico, cf. Lloyd-Jones, Wilson 1990b, 14 e Finglass 2011, *ad loc.*

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

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 applicarla 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 a 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 suicidio.¹³¹ 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 a causa della mancata aggiudicazione delle armi di Achille il legame di *charis* reciproca che legava l'eroe ai compagni è stato spezzato.¹³²

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.

131 Cf. Segal 1981, 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».

132 Sul tema, centrale nel dramma, dei rapporti di *philia* cf. Blundell 1989, 60-105. L'instabilità dell'amicizia, «porto infido» per gli uomini (v. 683: βροτῶν ἄπιστος ἐστοιχείας λιμνή), costituirà una delle riflessioni chiave di Aiace nella *Tragrede* (vv. 678-83), inserita nella più ampia meditazione sul trascorrere del tempo e sul mutare della sorte.

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 dramma.¹³³ Tale versione del mito consente alla tragedia di Aiace di ripercorrere la parabola di Achille nell'*Iliade*, portandola però a conseguenze ancora più estreme:¹³⁴ 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 *philoī* che arriva all'atto dell'omicidio pianificato, e sventato solo grazie all'intervento di Atene.¹³⁵

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 variata e originale 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*.

2.1.6 I 'colpi' che non perdonano degli dèi (v. 137)

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 Danai (vv. 137-8): $\sigma\epsilon\delta'$ $\sigma\tau\alpha\pi\lambda\eta\gamma\eta\Delta\iota\delta\varsigma\eta$

133 Cf. Heath, Okell 2007, 366 e Finglass 2011, 38-9.

134 Sulla caratterizzazione di Aiace come 'iper-omerica' in rapporto ad Achille cf. Winnington-Ingram 1980, 17-19; Goldhill 1986, 156; Hesk 2003, 33, 59, 140-1; Finglass 2011, 148; Paduano 2016; Gregory 2017, 148. Charles Segal (1993, 66), discutendo dell'opposizione maschile/femminile nel dramma definisce il protagonista «hypermasculine hero».

135 Aiace non esprerà 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).

ζαμενῆς / λόγος ἐκ Δαναῶν κακόθρους ἐπιβῆ. L'espressione *πληγὴ Διός* «colpo di Zeus» sembra rinviare a due episodi omerici nei quali è coinvolto direttamente Aiace nell'*Iliade*. Nel XIII canto l'eroe rinfaccia a Ettore che se gli Achéi sono indietreggiati ciò è stato determinato da Zeus (vv. 811-12): οὐ τοί τι μάχης ἀδαήμονές εἰμεν, / ἀλλὰ Διὸς μάστιγι κακῇ ἐδάμημεν Ἀχαιοί. Compare qui la locuzione *Διὸς μάστιγι*, nella quale la 'frusta' indica metaforicamente la velocità e la violenza del fulmine, l'arma canonica del dio, con cui egli ha domato i Greci.¹³⁶ 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): ὃς δ' ὅθ' ὑπὸ πληγῆς πατρὸς Διὸς ἐξερίπη δρῦς. In questo caso occorre proprio il termine *πληγὴ* nella *iunctura* ὑπὸ πληγῆς πατρὸς Διὸς, molto simile all'espressione *πληγὴ Διός* 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 svenuto.¹³⁷ È possibile che Sofocle avesse in mente forse proprio questo episodio: il precedente omerico in cui la *πληγὴ* 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 Cronide;¹³⁸ sulla base di *Il.* 16.816 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 Atene, in questo

136 La metafora della frusta del Cronide è tradizionale, cf. *Il.* 12.37 con Janko 1994, 145. Il passo iliadico è richiamato da Garvie 1998, *ad loc.*

137 Cf. Krieter-Spiro 2015, 196 *ad Il.* 14.414: «the god's terrifying weapon exposes the frightful power of Aias' throw». Il possibile modello omerico è richiamato da Stanford 1963 e Garvie 1998, *ad loc.*

138 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.

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.

2.1.7 **Le ‘splendide armi’ insanguinate: una vendetta 'disumana'** (vv. 177, 181)

Nella prima strofe della sezione lirica della parodo il coro enumera una serie di ipotetiche spiegazioni rispetto al movente che avrebbe spinto Aiace ad assalire 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 in battaglia (vv. 172-81):

ἡ ρά σε Ταυροπόλα Διὸς Ἀρτεμίς - στρ.
ῳ μεγάλα φάτις, ὥ
μάτερ αἰσχύνας ἐμάς -
ῷρμασε πανδάμους ἐπὶ βοῦς ἀγελαίας, 175
ἡ πού τινος νίκας ἀκαρπώτου χάριν,
ἡ ρα κλυτῶν ἐνάρων
ψευσθεῖσ' ἀδώροις εἴτ' ἐλαφαβολίαις
ἡ χαλκοθώραξ σοί τιν' Ἐνυάλιος
μοιμφὰν ἔχων ξυνοῦ δορὸς ἐννυχίοις 180
μαχανᾶς ἐτείσατο λάβαν;

Forse Artemide Tauropola, la figlia di Zeus -
o voce possente, madre della
nostra vergogna -
ti ha spinto contro **le mandrie di bestiame** comuni, 175
perché l'hai privata del tributo che le spettava di una vittoria,
oppure **forse di illustri spoglie di guerra**, o ancora
l'hai defraudata del tributo di una caccia di cervi?
O invece è forse stato **Enialio**, il dio dalla corazza di bronzo,
risentito perché hai disprezzato il suo aiuto in battaglia, 180
ad **aver ottenuto vendetta** con un agguato notturno?

In questi versi vi sono due espressioni che presentano una fraseologia marcatamente omerizzante: κλυτῶν ἐνάρων (v. 177) e ἐτείσατο λόβαν (v. 181).¹³⁹

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 termine occorre in Omero esclusivamente nell'*Iliade* (13×), prevalentemente nel nesso formulare ἔναρα βροτόεντα «armi insanguinate» (8×), con cui è espressa vividamente la morte dell'avversario ucciso.¹⁴⁰

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 battaglia.¹⁴¹ 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* (16× *Il.*, 2× *Od.*, 4× *Hes.*). I commentatori hanno rilevato quest'ultima ripresa omerica, con sostituzione metafrastica del sostantivo,¹⁴² ma un'indagine degli usi iliadi del *iunctura* formulare κλυτὰ τεύχεα consente di valutare meglio la funzione poetica del recupero della tessera epicheggiante κλυτῶν ἐνάρων, che, come si vedrà, non costituisce solo 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

139 Un colorito omerico è presente anche nella combinazione delle due particelle ἢ πά in *incipit* della strofa (v. 172): la locuzione è molto frequente in Omero, mentre in tragedia è assai rara, cf. Kamerbeek 1963 e Finglass 2011, *ad loc.*, con riferimenti e rinvio a Denniston 1954², 282. Anche al v. 177 sembra più opportuno mantenere la paradosi ἢ πά con la maggior parte degli editori, cf. Finglass 2011, *ad loc.*

140 Il termine assume talora significato più esteso indicando il 'bottino' di guerra, cf. e.g. *Il.* 6.68, 9.188 (di cui fa parte la cetra di Achille), e cf. Stoevesandt 2008 *ad Il.* 6.68, con bibliografia.

141 Cf. 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 cf. *LSJ*⁹, s.v. «ἔναρα».

142 Cf. Kamerbeek 1963, *ad loc.*: «typically Homeric; κλυτὰ τεύχεα *Il.* V 435», Stanford 1963, *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 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).

a Patroclo (16.64) saranno poi predate (17.124) e vestite da Ettore (17.143, 146), sia le seconde e divine forgiate da Efesto su richiesta di Teti (18.143, 146, 192, 197), che vengono portate dalla madre all'eroe, splendenti quali nessun guerriero ha mai indossato (19.10-11); infine, nel duello tra Achille ed Ettore ricompaiono entrambe, le nuove armi indistruttibili dell'eroe (22.258) e la sua precedente armatura, che ora veste l'avversario troiano (22.399): 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 Πηλεύτων (17.190, 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 poeta.¹⁴³

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 ψευσθεῖν' (v. 178) riferito ad Artemide, che sembra indicare come l'eroe avrebbe promesso alla dea un trofeo, senza poi però mantenere il proprio impegno.¹⁴⁴ 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 Achéi, trasformatasi a causa dell'intervento di Atena nella mattanza del bestiame. Il processo che il coro immagina in relazione ad Artemide, attraverso la trafia di sentimenti 1) delusione e frustrazione per un premio negato 2) conseguente ira 3) rivalsa attraverso la vendetta, è esattamente

143 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.

144 Cf. Ellendt 1872, s.v. «ψεύδω» *ad loc.*: «fraudata».

quanto è successo ed è stato subito: ma da Aiace, non dalla dea.¹⁴⁵ Chi 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.

Inoltre, la sostituzione di *τεύχεα* con *ἔναρα* da parte di Sofocle se nella prospettiva del coro è perfettamente coerente (Aiace avrebbe ucciso un nemico spogliandolo delle armi), conferisce però all’espressione una valenza cupa e ambigua in rapporto alla situazione drammatica. La *iunctura* *κλυτῶν ἐνάρων* risulta infatti ossimorica: quelle armi splendenti di Achille (*κλυτὰ τεύχεα*) che dovevano rispecchiare luminosamente la gloria di Aiace, si sono trasformate nella causa di un fosco viluppo di passioni che ha condotto l’eroe alla vendetta sanguinaria, come il pubblico sa dopo aver assistito al prologo nel quale Aiace è apparso in scena tra il sangue degli animali. Il significato cruento del nesso formulare *ἔναρα βροτόεντα* «armi insanguinate» sembra riemergere pertanto con forza e con valore oppositivo in rapporto alla situazione specifica dell’eroe dopo quanto avvenuto nella notte.

Infine, il parallelo che i coreuti inconsapevolmente istituiscono tra Aiace e Artemide, fa sì che egli venga equiparato inauditamente a una divinità. Sofocle, attraverso il coro, sembra suggerire che è proprio del dio punire l’offesa subita annientando l’uomo. Può l’uomo agire nello stesso modo nei confronti del suo simile? Questi versi sembrano ancora una volta presentare un Aiace smisurato e disumano nella sua vendicatività, una figura nuovamente iper-iliadica e iper-achilleica.

Per quanto concerne invece l’espressione *ἔτείσατο λόβων* (v. 181), riferita alla punizione di Ares per un possibile comportamento irriguardoso e superbo di Aiace, il termine *λόβη* costituisce un lemma precipuamente omerico e presenta il significato di ‘oltraggio, offesa, insulto’, di norma 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)’, cf. e.g. *Il.* 11.142, 19.208; *Od.* 20.169, 24.326. L’oltraggio subito deve infatti essere sempre risarcito nell’ottica dell’etica della vergogna.

145 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.* 9.534-50). Non è forse un caso che si tratti del canto dell’ambasciatura ad Achille, all’interno di un episodio che vede protagonisti sia Achille che Aiace nel poema. L’uso del lemma *ἔλαφαβολίας* nella parodo per indicare la caccia dei cervi rinvia all’epiteto cultuale di Artemide *ἔλαφηβόλος*, attestato a partire da Omero, cf. *Il.* 18.319; *H. Hom. Dian.* 27.2; Anacr. *PMG* fr. 3.1 = fr. 1.1 Gentili.

Considerato dunque il valore tradizionale di queste locuzioni omeriche, l'espressione epica ἐτείσατο λόβαν pronunciata dal coro risulta anch'essa fortemente ironica. Rispetto al termine λόβη, 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 saliente anche l'indicazione ἐννυχίοις / 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 nella notte. 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, simboleggiato nella 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. 216-17): μανίᾳ γὰρ ἄλονς ἡμὸν ὁ κλεινός / νύκτερος Αἴας ἀπελωβήθη «afferrato dalla follia il nostro nobile Aiace / durante la notte è stato disonorato».¹⁴⁶

Infine, un colorito epicheggiano è riscontrabile in questi versi del canto anche rispetto all'espressione χαλκοθώραξ... Ἔνυάλιος (v. 179) con cui è indicato Ares. L'equivalenza tra Enialio e il dio è, come noto, già omerica (cf. e.g. Il. 13.519, 20.69, in cui il lemma designa Ares, e Il. 17.211, dove figura come epiteto dello stesso dio); mentre l'epiteto χαλκοθώραξ (*hapax* in Sofocle) rinvia al nesso formulare clausolare χάλκεος Ἀρης (5× Il.).

146 L'aoristo passivo ἀπελωβήθητο è ambiguo e implica anche che Aiace si è disonorato da solo a causa del ridicolo e infamante *exploit* notturno. Il campo semantico della λόβη 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: οὗτοι σ' Ἀχαιῶν, οἴδα, μή τις ὑβρίσῃ / στυγνοῖσι λώβαις, οὐδὲ χωρὶς ὄντ' ἔμοι); 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 χώ ξύναμος ἡθελησάτην / 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 dèi per il trattamento *oltraggioso* che intendevano riservare al cadavere dell'eroe (vv. 1391-2: ὕσπερ θελον / τὸν ἄνδρα λώβαις ἐκβαλεῖν ἀναξίως).

2.1.8 Il difensore ‘a terra’: la fiamma dolorosa della vergogna divampa (vv. 192-7)

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

ἀλλ’ ἄνα ἐξ ἐδράνων
ὅπου μακραίωνι
στηρίζη ποτὲ τᾶδ’ ἀγωνίῳ σχολᾶ,
ἄταν οὐρανίαν φλέγων.
ἐχθρῶν δ’ ὕβρις ὁδὸς ἀτάρβηθ,
ὅρμαται ἐν εὐανέμοις βάσσαις.

ἐπ.

195

Ma alzati dal luogo dove da troppo lungo tempo
siedi inchiodato a terra, in questa inerzia angosciosa,
alimentando la fiamma della tua vergognosa sventura fino al cielo.
E la violenza dei nemici nel frattempo impunemente
divampa soffiando come un vento **nelle gole dei monti**.

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 2011, *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.* 6.331 (Ettore a Paride), 9.247 (Odisseo ad Achille), 18.178 (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 *philoī*, 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.* 21.241-2 οὐδὲ πόδεσσιν / εἰχε στηρίξασθαι Achille non riesce a rimanere in piedi a causa delle ondate dello Scamandro; mentre in *Od.* 12.434 οὔτε στηρίξαι 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, cf. Tyrt. fr. 10.32 Gent.-Pr. = 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 per converso la *paralisi* dell'eroe nel dramma, letteralmente 'piantato al suolo', come comparirà per la prima volta di nuovo in scena (v. 347), 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. 8.192 = Od. 9.20) e κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε (Od. 8.74 = 19.108), nelle quali è di norma la 'gloria' a innalzarsi fino al cielo. Come ha notato Finglass 2011, *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 ὄμμάται ἐν εἰδανέμοις βάσσαις sembra richiamarsi ad alcuni paragoni omerici di natura bellica, nei quali è descritto un incendio prodotto dal vento nella foresta, cf. e.g. Il. 15.605-6, 20.490-2, 14.396-9. In quest'ultimo passo (Il. 14.397) nel nesso formulare οὐρεος ἐν βίσσης (5× Il. 3× Hes.) ricorre proprio il termine βίσσαι impiegato da Sofocle nella parodo per designare le gole dei monti. Mentre le valli montane sono definite «eventose» anche in Od. 19.432 πτύχας ἡνεμοέσσας. Le similitudini iliadiche si riferiscono all'infuriare di un eroe o alle grida dei guerrieri, paragonati all'ardere violento e frigoroso 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).

2.2 **Aiace: primo stasimo (vv. 596-645)**

La vergogna, il suicidio e il lamento materno: Aiace ed Ettore

Sommario 2.2.1 Salamina, isola ‘felice’ che ‘abita’ nel mare vs la follia ‘dimora’ di Aiace.
– 2.2.2 ‘Ares’ perduto e il ‘nascondimento’ nell’Ade: vergogna e suicidio. – 2.2.3 Il *planctus* di Eribea e il compianto di Ecuba: Aiace e Ettore.

Prospetto degli omerismi del primo stasimo dell’Aiace

ὅ κλεινὰ Σαλαμίς, σὺ μέν που	στρ. α
<u>ναίεις</u> ἀλίπλακτος εὐδαίμων,	
πᾶσιν περίφαντος αἰεί·	
ἐγὼ δ’ ὁ τλάμων παλαιὸς ἀφ’ οὐ χρόνος	600
τ’ ἴδαια μίμνων λεψιωνίᾳ ποίατι μη-	
νῶν ἀνήριθμος αἰὲν εὐνῶμαι	
χρόνῳ τρυχόμενος,	605
κακὰν ἐλπίδ’ ἔχων	
ἔτι μέ ποτ’ ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἀίδηλον Ἀιδαν.	
καί μοι δυσθεράπευτος Αἴας	ἀντ. α
ξύνεστιν ἔφεδρος, ὅμοι μοι,	610
θείᾳ μανίᾳ ξύναυλος·	
δν ἐξεπέμψω πρὶν δή ποτε θιυρίῳ	
κρατοῦντ’ ἐν Ἀρει· νῦν δ’ αὖ φρενὸς οἰοβώ-	
τας φίλοις μέγα πένθος ηὔρηται,	615



τὰ πρὶν δ' ἔργα χεροῖν μεγίστας ἀρετᾶς ἄφιλα παρ' ἀφίλοις ἔπεσ' ἔπεσε μελέοις Ἀτρείδαις.	620
ἡ που παλαιὰ μὲν σύντροφος ἀμέρα, λευκῷ τε γήρᾳ μάτηρ νιν ὅταν νοσοῦν- τα φρενοβόρως ἀκούσῃ, αἴλινον αἴλινον οὐδ' οἰκτρᾶς γόνον ὅρνιθος ἀηδοῦς ἥσει δύσμορος, ἀλλ' ὁξυτόνους μὲν φόδας θρηνήσει, χερόπληκτοι δ' ἐν στέρνοισι πεσοῦνται δοῦποι καὶ πολιάς ἄμυγμα χαίτας .	στρ. β 625 630
κρείσσων γὰρ Ἄιδα κεύθων ὁ νοσῶν μάταν, δῖς εῖς πατρώας ἥκων γενεᾶς ἄρι- στα πολυπόνων Ἀχαιῶν, οὐκέτι συντρόφοις ὅργαῖς ἔμπεδος, ἀλλ' ἔκτος ὄμιλει. ὁ τλάμον πάτερ, οἵτινα σε μένει πυθέσθαι παιιδὸς δύσφορον ἄταν, ἄν οὕπω τις ἔθρεψεν αἰών Αἰακιδᾶν ἄτερθε τοῦδε.	ἀντ. B 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 coni sofoclei su modelli omerici.
- voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

2.2.1 Salamina, isola ‘felice’ che ‘abita’ nel mare vs la follia ‘dimora’ di Aiace

Il primo stasimo ha inizio con l’immagine luminosa di Salamina, la madrepatria dei coreuti e di Aiace (vv. 596-8):

ὅ κλεινὰ Σαλαμίς, σὺ μέν που
ναίεις ἀλίπλακτος εὐδαίμων,
 πᾶσιν περίφαντος αἰεί·

O Salamina illustre, tu certo
dimori, battuta dalle onde del mare, felice,
 a tutti sempre chiara a vedersi.

All’isola (v. 596: *σὺ μέν 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»,¹ che ne fa un emblema di serenità tanto più intensa quanto più nostalgica.

L’uso del verbo *ναίω* ‘essere situato, abitare, vivere’ in relazione a un’isola 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.* 2.626 νήσων, αὖτις πέρην ἀλὸς Ἡλιδος ἄντα,² in cui il verbo è riferito alle isole Echinadi sulle quali regna Mege, e *Il.* 4.44-5 αὖτις γάρ ὑπ’ ἡλίῳ τε καὶ οὐρανῷ ἀστερόεντι / ναιετάουσι πόλης ἐπιχθονίων ἀνθρώπων, dove si tratta genericamente delle città abitate dai mortali sulla terra che «si trovano sotto il sole e il cielo stellato».³ 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 passo sofocleo.⁴

Il contrasto tra la situazione pacifica dell’isola e il mondo tetro della vita militare è espresso dalla prolungata successione di epitetti, tutti di segno positivo, che sono attribuiti a Salamina e che ne sottolineano la realtà quasi incantata, di luogo luminoso e sereno

¹ Mazzoldi 1999a, *ad loc.*

² Per la difesa della lezione aristarchea αὖτις contro la lezione οὖτις di Zenodoto e il conseguente valore del verbo in riferimento all’isola cf. il commento *ad loc.* di Leaf 1900, e cf. anche i paralleli addotti in apparato da West (Callim. *Dian.* 267; Ap. Rhod. 1.831).

³ Cf. *LfgrE*, s.vv. *ναίω* B 3, *ναιετάω* B 2a (H.W. Nordheider).

⁴ L’impiego di tale valore di ascendenza omerica per il verbo è notato dalla più parte dei commentatori.

immerso nella natura: *κλεινά* ‘famosa’, *ἀλίπλακτος* ‘battuta dalle onde’, *εὐδάμιμων* ‘felice, prospera’, *περίφαντος* ‘chiara a vedersi, visibile’.⁵ La serie epitetica culmina infine nell’avverbio *αἰεί*, che esprimere una beatitudine perenne e immutabile, appannaggio del divino.⁶ 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 μέν που ναίεις*, che personifica, umanizzandola, l’isola. Se apostrofe incipitaria, serie epitetica e il modulo del *Du-
Stil* riproducono schemi 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, che 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’ con la follia: si notino le corrispondenze ὁ *κλεινά* Σαλαμίς⁷ ~ δυσθεράπευτος Αἴας nel primo verso; *ναίεις ἀλίπλακτος* ~ ξύνεστιν ἔφεδρος nel secondo (dove

5 Meno probabile qui, come rilevano Garvie 1998, *ad loc.* e Ferrari 1974, *ad loc.*, il valore ‘illustre’ proposto per il passo da *LSJ³*, s.v. II «famous, renowned».

6 Così commenta l’avverbio Garvie 1998, *ad loc.*: «the permanence of the landscape constrasts with the transience of human life», e si vedano anche Knox 1961, 19: «for human beings, subject to time, the word *αἰεί*, 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 Winnington-Ingram 1980, 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, cf. Heath 1987, 184, il quale rileva opportunamente il binomio oppositivo Salamina/Troia.

7 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 *kleos* 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. 613-14) e ricorda le imprese della sua *areté* misconosciute dagli Atridi (vv. 617-20), cf. Garvie 1998, *ad loc.*: «it [l’epiteto] fittingly describes the land which produced the heroic Ajax».

all'epiteto εὐδαίμονις risponde l'interiezione di lamento isometrica ὅμοι (μοι); e πᾶσιν περίφαντος αἰεί ~ θείᾳ μανίᾳ ξύνανλος nel terzo.⁸

2.2.2 ‘Ares’ perduto e il ‘nascondimento’ nell’Ade: vergogna e suicidio

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).⁹

αἰὲν εἰνῶμαι
χρόνῳ τρυχόμενος,
κακὰν ἐλπίδ’ ἔχων
ἔτι μέ ποτ’ ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἀίδηλον Ἄιδαν.

605

Noi sempre qui giaciamo,
consunti dal tempo,
con una sola amara speranza ancora, di **raggiungere**
finalmente la dimora dell’implacabile **tetro Ade distruttore**.

605

Il verbo τρύχω impiegato dai coro per esprimere il logoramento dell’inesausta campagna militare troiana (v. 605 χρόνῳ τρυχόμενος) rappresenta un lemma di ascendenza omerica. Esso indica con diatesi attiva propriamente l’atto di ‘consumare, sprecare’ delle risorse,¹⁰ come nel verso formulare odissiaco τόσσοι μητέρ’ ἐμὴν μνῶνται, τρύχουσι δὲ οἴκον (*Od.* 1.248 = 16.125 = 19.133, con primo emistichio parzialmente modificato) riferito allo sfruttamento da parte dei Proci

8 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.

9 La dimensione penosa dei soldati durante la campagna militare a Troia trova un precedente illustre anche nell’*Agamennone* di Eschilo (vv. 555-66), cf. Garner 1990, 50. La pregnanza dell’espressione ossimorica κακὰν ἐλπίδ’ (v. 606) è messa bene in luce da Campbell 1881, *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’»; cf. anche Untersteiner 1934, *ad loc.*, il quale chiosa l’espressione «‘disperata speranza’» e rileva l’assonanza delle tre *epsilon* incipitarie ἐλπίδ’ ἔχον ἔτι.

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

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 μέν κεν πατρὸς βίοτον καὶ νόστον ἀκούσης, / ἢ τ’ ἂν τρυχόμενός περ ἔτι τλαίης ἐνιαυτόν (*Od.* 1.287-8 = 2.218-9, 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.* 10.177 μνησόμεθα βρώμης μηδὲ τρυχόμεθα λιμῷ, 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 interiore.¹¹ In Eur. *Hipp.* 147 il verbo indica la passione che consuma Fedra, mentre in Soph. *Tr.* 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 naufragio sul 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 Troia.¹² 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 ricolleghi al modello dell’emistichio formulare omerico ἢ τ’ ἂν τρυχόμενός περ (*Od.* 1.288 = 2.219), riferito al travaglio di Telemaco a causa delle sostanze paterne dilapidate dai pretendenti, oltre che dell’angoscia per l’attesa del ritorno del padre.¹³

La pregnanza della *vox epica* contribuisce d’altronde ad accentuare l’idea della logorante campagna militare in cui si trovano da anni

¹¹ Cf. anche Sol. fr. 4.21-2 W.² ἐκ γὰρ δυσμενέων ταχέως πολυτίρατον ἀστυ / τρύχεται ἐν συνόδοις τοῖς ἀδικέουσι φίλους, *Theogn.* 1.751-2 οἱ δὲ δίκαιοι / τρύχονται χαλεπῆι τειρόμενοι πενήη, e cf. Longo 1968 *ad Soph. Tr.* 110. Il verbo non è testimoniato in Eschilo.

¹² Ferrari 1974, *ad loc.* glossa l’espressione χρόνῳ τρυχόμενος «sfibrato dal (trascorrere) del tempo».

¹³ Il participio è adattato in un contesto metrico eolo-coriambico, ed è proprio il *colon* coriambico a consentire il recupero del quadrisillabo.

impegnati i coreuti;¹⁴ la situazione è a tal punto tetra e immutabile, che il coro esprime il desiderio paradossale di scomparire nell'Ade (vv. 607-8): ἔτι μέ ποτ' ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἀίδηλον Ἀιδαν.¹⁵ Quest'ultima locuzione appare ancora più interessante rispetto ai precedenti epico-omerici. Innanzitutto 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 ἀνύσειν indica il completamento di un viaggio, cf. e.g. *Od.* 3.496 ἥνον ὁδόν; 4.356-7 ὅσσον τε πανημερίν γλαφυρὴ νηῆς / ἥνυσεν; 15.294 νηῆς ἀνύσεις θέοντα θαλάσσης ἀλμυρὸν ὕδωρ.¹⁶ 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. *Suppl.* 1142.

Più pregnante e degno di nota è però l'epiteto ἀίδηλον che caratterizza l'Ade. L'aggettivo ἀίδηλος 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 *ϝιδ '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'.¹⁷ L'attributo occorre in Omero nel nesso formulare πῦρ

14 Cf. Heath 1987, 184: «the textual difficulties of 600 ff. cannot obscure the accumulation of emphasis which brings out the wearisome length of their absence (*palaios khronos, ménōn* – probably – *anérithmos, aien, khronoi truxhomenos*, the *aien* of 604 echoes the end of the description of Salamis, pointing out the contrast)».

15 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 ἀίδηλον Ἀιδαν, cf. Garvie 1998, *ad loc.*, il quale richiama anche il verso conclusivo dello stasimo che presenta il medesimo fenomeno: αἰδὲν Αἰακιδᾶν ἄτερθε τοῦδε (v. 645); Stanford 1978, 192, rifacendosi anche al v. 627 αἴλινον αἴλινον e all'esclamazione di dolore αἰαῖ (v. 430) pronunciata da Aiace nella sua prima apparizione in scena, vede suggestivamente nella sequenza ἀίδηλον Ἀιδαν un'allusione anche al nome stesso del protagonista Αἴας, che compare proprio nel verso successivo dello stasimo in posizione parimenti clausolare.

16 Cf. anche il lemma epico ἀνύσεις 'completamento, compimento': la gamma dei significati del verbo è ben riassunta da Chantraine, *DELG* s.v. «ἀνύσμι»: «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».

17 Cf. *LfrgrE*, s.v. «ἀίδηλος» (R. Philipp) e cf. Graz 1965, 113-16; Robertson 1969; Christensen 2012.

ἀίδηλον (*Il.* 2.455, 9.436, 11.155),¹⁸ come epiteto di Ares e Atena (*Il.* 5.880, 897; *Od.* 8.309, qui nella clausola ἀίδηλον Ἀρηνα), di Melanzio (*Od.* 12.165), ed è riferito ai Proci nel sintagma formulare ἀίδηλον ὄμιλον (*Od.* 16.29, 23.303).¹⁹ 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'.²⁰ 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 presenta di norma il significato di 'invisibile, oscuro' (*Op.* 756; fr. 60.2 M.-W.),²¹ che appare uno sviluppo ulteriore del senso passivo del lemma; ma nel fr. 30.70 M.-W. l'epiteto ha il valore di 'funesto' come in Omero. In due dei passi esioidei l'attributo è attestato nel nesso ἔργον ἀίδηλα, che compare come *varia lectio* rispetto a καρτερὰ ἔργα anche in *Il.* 5.757 e 872, riferito all'operare funesto nella battaglia di Ares e di Atena, nel medesimo canto in cui entrambe le divinità ricevono l'epiteto.²²

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 ἵστε γὰρ ὡς Ἀρεος πολυδακρύου ἔργον ἀίδηλα, / εὐ δ' ὄργην ἐδάγητ' ἀργαλέουν πολέμου, dove è connesso ancora con Ares e la guerra; e in Empedocle, che recupera il nesso tradizionale πῦρ ἀίδηλον per il fuoco (31 B 109.8 D.-K.). In Parmenide, invece, il significato della tessera formulare di ascendenza esioidea

18 Il nesso è attestato con valore formulare per il fuoco sempre nel primo emistichio in concomitanza della cesura maschile, cf. Hainsworth 1993, 242. In Omero occorre anche l'avverbio ἀίδηλως (*hapax*) impiegato a proposito della foga omicida di Achille nella battaglia presso lo Scamandro, le cui acque l'eroe riempie di cadaveri (*Il.* 21.219-20): οὐδέ τι πη δύναμαι προχέειν ρόον εἰς ἄλα δίναν / στεινόμενος νεκύεσσι, σὺ δὲ κτείνεις ἀίδηλως.

19 Nei due luoghi odissiaci il poeta sembra alludere consapevolmente all'etimologia del lemma nel gioco di parole ossimorico ἐστορᾶν/ἐστορῶσ') ἀίδηλον ὄμιλον, cf. Russo, Heubeck 2007 *ad Il.* 23.303.

20 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, 113).

21 I due luoghi sono controversi, in particolare *Op.* 756 μοιεύειν ἀίδηλα, in contesto religioso e sacrificale, in cui il neutro sostanziativo potrebbe valere 'criticare le offerte che bruciano' sulla scorta del collegamento del lemma con il fuoco, cf. West 1978a, *ad loc.* e soprattutto Robertson 1969.

22 Benché la lezione ἔργον ἀίδηλα 'opere funeste' nei due luoghi iliadi 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 a essere *lectio difficilior*, cf. Christensen 2012.

Ἐργ' ἀίδηλα (28 B 10.3 D.-K.) non è certo se indichi le opere «invisibili» o «distruttrici» del sole.²³

L'aggettivo occorre come *hapax* nella produzione tragica pervenutaci in questo luogo dell'*Aiace*. L'espressione ἀπότροπον ἀίδηλον Ἀιδαν appare come un tipico esempio di concentrazione semantica sofoclea. Se per il primo attributo ἀπότροπος – lemma eminentemente tragico²⁴ – il significato sembra essere quello di ‘orribile, aborrito < da cui ci si allontana’,²⁵ l'impiego della *vox epica* ἀίδηλος 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 morte.²⁶ Nel primo caso il significato si adatta bene al contrasto luce/tenebre in relazione all’immagine di apertura, in cui Salamina, πᾶσιν περίφαντος αἰεί (v. 598), spicca alla vista.²⁷ Ma il medesimo contrasto coloristico si riverbera d'altronde nell'opposizione già vista tra la serenità sottratta ai coreuti, e il conseguente abbandono nella morte ‘distruttrice’, che tutto annulla: entrambi i valori sembrano quindi inscindibili nell'espressione, sospesa ambiguumamente tra la paura e l'aspettazione della morte. Inoltre, nella *iunctura* è anche riconoscibile un *pun* etimologico nel doppio *alfa* privativo ἀίδηλον Ἀιδαν «in-visible Ade».²⁸ I commentatori hanno di norma rilevato la ripresa epica,²⁹ 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

23 Cf. Cerri 1999, 260; Coxon 2009, 354.

24 Cf. Aesch. *Ch.* 155 (*in lyricis*) e Soph. *OT* 1314. Aristoph. *Eq.* 792 recupera il nesso omerico in relazione al fuoco.

25 Cf. la parafraasi di Jebb 1896, *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 nel passo valere anche ‘inesorabile’).

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

27 Cf. Stanford 1978, 192. Il contrasto non è rilevato da Musurillo 1967.

28 Finglass 2011, *ad loc.* rileva il duplice *alfa* privativo.

29 Cf. e.g. Jebb 1896; Stanford 1963; Garvie 1998; Finglass 2011; Demont 2022 *ad loc.*: quest'ultimo (170-1) nota anche come l'eco sonora delle *alpha* incipitarie nel verso che chiude la strofe ἀπότροπον ἀίδηλον Ἀιδαν si riverberi alla fine del verso seguente con cui si apre l'antistrofe nel nome stesso dell'eroe Αἴας.

ἀίδηλον Ἀρη, attestata in *Od.* 8.309. 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 ἀίδηλον Ἀιδαν, perfettamente sovrapponibile per *dispositio verborum* al nesso odissiaco.³⁰ 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 **Αἰδα κεύθων** ὁ νοσῶν μάταν «è meglio che **nell'Ade si nasconda** l'eroe malato di follia», mentre il passato marziale in cui Aiace eccelleva, per sempre perduto, è rievocato attraverso l'espressione πρὶν δή ποτε θουρίφ / κρατοῦντ' ἐν **Ἀρει** «un tempo nell'**ardente battaglia vittorioso**» (vv. 614-15). Se nel caso del nesso ἀίδηλον Ἀιδαν 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 θοῦρον Ἀρη (12× *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 θρόσκω), ossia la dimensione omicida del dio quale ipostasi della guerra.³¹ Il nesso omerico è testimoniato in seguito due volte in Paniassi (frr. 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 *Suppl.* 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 a 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

³⁰ I due nessi non sono tuttavia isometrici: al trisillabo Ἀρη che consente la clausola esametrika dell'adonio in ἀίδηλον Ἀρη (— — — — —) corrisponde in Sofocle il bisillabo Ἀιδαν in ἀίδηλον Ἀιδαν (— — — — —).

³¹ La variante femminile dell'aggettivo è attestata in Omero nella formula clausolare, prettamente iliadica (24× *Il.*, 1× *Od.*), θούριδος ἀλκῆς (talora variata all'accusativo θούριν... ἀλκῆν), che indica anch'essa la violenza dello scontro. Sull'aggettivo cf. *LfgrE*, s.v. «θούριος» B «*impetuous*, i.e. that rushes/leaps with violent impetus at enemy» (J.N. O'Sullivan).

che caratterizza precipuamente Serse (vv. 74, 718, 754), in Eur. *Phoen.* 240 si riferisce ad Ares, e in [Eur.] *Rh.* 186 ad Achille.³²

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 θύριος 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 θύρος Ἀρη, assimilando quindi implicitamente il valore bellico che contraddistingueva Aiace all'impeto del dio della guerra, e intensificando in questo modo la situazione antieroica nella quale l'eroe versa nella tragedia dopo aver perpetrato il massacro ignominioso del bestiame. Le due espressioni sono inoltre isometriche:³³ 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 terzo stasimo al v. 1213 si tratta proprio di un *colon* adonio inserito in clausola a una sequenza coriambica. Nel primo stasimo la *iunctura* θυρίῳ / κρατοῦντ' ἐν Ἀρεί è invece spezzata all'interno di una successione di *cola* giambico-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'ultimo aspetto è sottolineato anche dall'impiego del verbo κρατέω, anch'esso voce di ascendenza omerica, che oltre al valore più frequente di 'regnare, dominare', indica in Omero anche il successo propriamente militare in battaglia (cf. e.g. *Il.* 5.175-6 = 16. 424-5, 21.214, 315). Ancora più diffuso nei poemi, e indicativo per i suoi valori, è il sostantivo corradicale κράτος, che esprime sia la 'supremazia' e la 'vittoria' in combattimento (cf. e.g. *Il.* 1.509, 11.319, 13.486, 18.308) che la 'forza' e il 'vigore' fisico dei guerrieri (cf. e.g. *Il.* 7.142, 16.524, 20.121).³⁴ È significativo che nell'accezione di 'vittoria' proprio κράτος occorra 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

³² Il registro aulico del lemma è comprovato da alcuni usi parodici in Aristofane, cf. *Eq.* 757, *Ran.* 1289.

³³ Cf. Blundell 1989, 66 nota 26.

³⁴ Cf. *LfrgrE*, s.v. «κρατέω» B 1 I e s.v. «κράτος» B 1 (H.W. Nordheider).

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 empiamente 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).³⁵

Sofocle caratterizza dunque per due volte nel dramma *Aiace* attraverso l'epiteto *θούριος* comparabile all'attributo epico *θοῦρος* riferito in Omero esclusivamente ad Ares; e definisce nel presente luogo del primo stasimo la passata condizione di Aiace attraverso l'espressione parimenti epicizzante *θουρίῳ / κρατοῦντ' ἐν Ἀρει*, in cui la battaglia è simboleggiata dall'ipostasi di Ares secondo un uso anch'esso di ascendenza omerica. In entrambi i casi il colorito epico-omerico contribuisce a rimarcare il contrasto con la nuova e presente situazione dell'eroe nel dramma, oppresso dalla follia e da propositi suicidi secondo i coreuti, e impotente rispetto al recupero del proprio onore macchiato indelebilmente.³⁶

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 *kratos* divenuto imbelli ridicolizzatosi nella mattanza del bestiame. 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 δή ποτε... νῦν δ' αὖ* «un tempo... ora invece» (vv. 613-15).³⁷

δν ἐξεπέμψω πρὶν δή ποτε **θουρίῳ**
κρατοῦντ' ἐν Ἀρει νῦν δ' αὖ φρενὸς οἰοβώ-
τας φύλοις **μέγα πένθος** ηὔρηται.

615

35 Cf. Stanford 1963 *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'ambasciata (*Il.* 9,254-9). Il discorso di Peleo è molto simile, soprattutto in merito al fatto che sono gli dèi a 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, cf. Winnington-Ingram 1980, 40, nota 89; Finglass 2011, *ad loc.*

36 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: δς εἰς πατρόφας ἥκων γενεᾶς ἄρι· / στα πολυπόνων Ἀχαιῶν / οὐκέτι συντρόφοις / ὥργας ἔμπεδος.

37 Sullo scarto tra i due piani temporali e spaziali cf. Heath 1987, 184-5.

che tu [scilicet Salamina] hai mandato qui, un tempo
[nell'ardente
battaglia vittorioso; ma ora vagando nella sua mente solitaria
motivo di **grande pena** è divenuto per i suoi amici. 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* in battaglia, giace infatti ora *inerte* nella tenda (v. 610: ἔφεδρος): per i coreuti egli vive isolato e chiuso nel cruccio assillante dei propri pensieri suicidi (v. 614: φρενὸς οἰοβότας), e si è tramutato (v. 615: νῦρηται) 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 palmare di un nesso formulare omerico nome-epiteto. La *iunctura* si ritrova nel verso formulare ὁ πόποι, ἡ μέγα πένθος Ἀχαιῶν γαῖαν ἵκανε, 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.* 1.253); e cruciandosi che nessun guerriero accolga valorosamente la sfida lanciata da Ettore di affrontarlo in duello (*Il.* 7.122). Il nesso ricorre poi in *Od.* 17.489 Τηλέμαχος δέ ἐν μὲν κραδίῃ μέγα πένθος ἀέξει, a proposito del cruccio che avverte Telemaco alla vista del padre colpito ingiuriosamente da Antinoo; in *Il.* 4.416 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.* 17.137-8 Ἀτρείδης δέ ἐτέρωθεν, ἀρητφίλος Μενέλαος / ἐστίκει, μέγα πένθος ἐνὶ στήθεσσιν ἀέξων indica invece il dolore di Menelao per la morte di Patroclo, mentre ne difende il corpo nella mischia.³⁸ La formula occorre ancora, tuttavia disgiunta, in *Od.* 11.195-6 ἐνθένθεν ὁ γε κεῖται ἀχέων, μέγα δὲ φρεσὶ πένθος ἀέξει / σὸν νόστον ποθέων, dove designa l'afflizione di Laerte che immagina il figlio ormai morto; e in *Od.* 24.232 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 sé stante, che esprime in modo peculiare in Omero lo stato d'animo di

³⁸ In questo passo è coinvolto anche Aiace, cf. Garner 1990, 62. Il nesso si ritrova ancora nell'epica in Hes. *Th.* 622, riferito alla pena degli Ecatonchiri confinati da Zeus sottoterra.

chi è colpito dal cordoglio per la scomparsa di una persona cara.³⁹ Il significato del termine 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 *πένθος* ricorre per tre volte a breve distanza (*Il.* 18. 64, 73, 88), e unisce il compianto per il compagno caduto a quello che Teti dovrà provare per lo stesso Achille; e il lutto doloroso di Andromaca durante le due scene di lamento della sposa per Ettore (*Il.* 22.483, 24.741).

Risulta dunque evidente come attraverso la ripresa del nesso formulare omerico l'espressione φίλοις μέγα πένθος ηύρηται 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 affermato nell'episodio precedente essere l'unico sbocco possibile nella propria condizione.⁴⁰ 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 Eribea 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 terrore e liberazione dai mali. E come la descrizione dell'Ade ai vv. 607-8 ξτι μέ ποτ' ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον αἴδηλον Ἀΐδα 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 **Αἰδα κεύθων** ὁ νοσῶν μάταν «è meglio che **nell'Ade si nasconda** l'eroe malato di follia». L'espressione Αἰδα κεύθων trova un precedente illustre in *Il.* 23.243-4 καὶ τὰ μὲν ἐν χρυσέῃ φιάλῃ καὶ δίπλακι δημῳ / θείομεν, εἰς ὅ κεν αὐτὸς ἐγὼν Αἰδι κεύθωμαι «deponiamole [le ceneri] in un'urna dorata con doppio strato

³⁹ Cf. *Lfgre*, s.v. «πένθος» B 1 1a (H.W. Nordheider).

⁴⁰ 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, cf. *Tr.* 1112 (Eracle), *Ant.* 1249 (Emone), *OT* 94 (le morti causate dalla peste), *OT* 1225 (Giocasta), *El.* 290, 846 (Agamennone), *OC* 1708 (Edipo).

di grasso / fino a quando io stesso scomparirò celato nell'Ade».⁴¹ Si tratta di Achille che durante i funerali di Patroclo ingiunge ai Mirmidoni di conservare le ceneri dell'amato compagno, 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' ἔτερον μὲν κεύθη ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἴπη* (e.g. *Il.* 9.313, *Od.* 8.548) o ad *Od.* 3.18 *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.* 3.15-6 Atena invita Telemaco a recarsi presso Nestore a Pilo ricordandogli che la sua missione è quella di raccogliere notizie sul destino del padre, se la terra lo abbia «nascosto» nelle sue profondità: *τοῦνεκα γὰρ καὶ πόντον ἐπέπλως, ὅφα πύθηαι / πατρός, ὅπου κύθε γαῖα* καὶ ὃν τινα πότμον ἐπέσπεν. Di più, bisogna considerare il fatto che il sostantivo corradicale *κεῦθος*, che indica proprio le cavità del sottosuolo, è già in Omero connesso con il mondo dell'oltretomba nell'emisticchio formulare *Ἄίδαο δόμους (-οισ')* *ὑπὸ κεύθεσι γαίης*:⁴² in *Il.* 22.482-3 Andromaca si rivolge a Ettore che andrà nei 'recessi' dell'Ade: *νῦν δὲ σὺ μὲν Ἄίδαο δόμους ὑπὸ κεύθεσι γαίης / ἔρχεαι, αὐτὰρ ἐμὲ στυγερῷ ἐνὶ πένθει λείπεις*, mentre in *Od.* 24.203-4 Agamennone e Odisseo colloquiano nelle 'profondità' dell'erebo: *ώς οἱ μὲν τουαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον / ἐστάοτ' εἰν Ἄίδαο 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 τον τάφου ἀντιάσας / οὔτε γόνων παρ'* ήμῶν il perfetto κέκευθεν riferito a Oreste vale «giace sepolto» e

41 Gli scoli al passo riferiscono che Aristarco leggeva *κλεύθωμα*, mentre un testimone papiraceo tramanda *κλεύσωμα*. Gli editori hanno di norma accettato la lezione *κεύθωμα* della vulgata, mentre da ultimo West dichiara il luogo corroto stampando *κλεύθωμα* preceduto dalla *crux desperationis*; lo stesso West 2001, 126-8 ritorna sul passo proponendo però per *κλεύθωμα* una nuova etimologia per cui l'espressione di Achille varrebbe «until I myself am in submission of Ades». Sembra tuttavia opportuno (con Richardson 1993, 198, *ad loc.*) mantenere il testo della vulgata, sulla base degli altri paralleli omerici, su cui cf. *infra*, e anche in virtù della ripresa sofoclea nel presente luogo dell'*Aiace* che può essere addotta a difesa della lezione tradita, cf. anche Finglass 2011 *ad Ai.* 635. Il modello iliadico dell'espressione sofoclea è riconosciuto dalla maggior parte dei commentatori.

42 Il nesso formulare *ὑπὸ κεύθεσι γαίης* si ritrova in connessione con l'Ade ancora in *Theogn.* 1.243, cf. 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 *κεῦθος νεκύων*. Il sinonimo *κευθμῶν* in *Hes. Th.* 158 Γαῖης ἐν κευθμῶνι indica i recessi nei quali Gaia nasconde i figli, mentre in *Aesch. PV* 220 Ταρτάρου μελαμβαθῆς / κευθμῶν si riferisce alle profondità del Tartaro, cf. anche l'*incipit* dell'*Ecuba* euripidea: "Ηκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας.

indica nelle parole di Elettra la mancata partecipazione dell'eroina alla sepoltura del fratello avvenuta lontano dalla patria e senza compianto;⁴³ sempre nell'*Elettra* l'espressione τόδε κέκενθεν αὐτὸν τεῦχος (v. 1120) si riferisce all'urna che contiene le ceneri di Oreste; in *OT* 967-8 Edipo afferma che Λαῖος θανὼν / κεύθει κάτω δὴ γῆς; in *Ant.* 911 Antigone riferisce la morte di Laio e Giocasta attraverso l'espressione μητρὸς δ' ἐν Ἀίδου καὶ πατρὸς κεκενθότοιν.⁴⁴

Il passo del primo stasimo dell'*Aiace* κρείσσων γὰρ Ἀιδα κεύθων ὁ νοσῶν μάτων 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.* 22.244 afferma εἰς ὃ κεν αὐτὸς ἐγὼν Ἀιδί 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.* 3.16 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 'Αιδα 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 dichiari proprio di voler 'nascondere' la sua spada macchiata dal sangue impuro del bestiame in una fossa sotterranea (v. 658: κρύψω τόδ' ἔγχος τούμον),⁴⁵ dove sottratta alla vista degli uomini sarà conservata nelle tenebre della terra dalla notte e da Ade (vv. 659-60: γαίας ὄρύξας ἔνθα μή τις ὅψεται· / ἀλλ' αὐτὸν νὺξ Ἀιδῆς

⁴³ Cf. Kaibel 1896, *ad loc.*

⁴⁴ Per Eschilo cf. *Sept.* 588 μάντις κεκενθός πολεμίας ὑπὸ χθονός, riferito ad Anfiarao; e *Pers.* 647 8 ἦ φίλος ἀνήρ, ἦ φίλος ὄχθος; / φίλα γὰρ κέκενθεν ἥθη, dove si tratta di Serse.

⁴⁵ Similmente Edipo afferma di andare a 'celare' la propria vita nell'Ade in *OC* 1551-2 ἦδη γὰρ ἔρπω τὸν τελευταῖον βίον / κρύψων παρ' Ἀιδην: 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)', cf. e.g. *Ant.* 25, 196; *OC* 621, 1546.

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'Ade.⁴⁶

Infine, andrà sottolineato come l'interpretazione proposta dell'espressione dello stasimo consenta di cogliere anche un livello di ironia tragica rispetto alla prospettiva del coro. Come dimostra l'associazione dei due partecipi al v. 635 Ἀιδα κεύθων ὁ νοσῶν μάταν, collocati in virtù del chiasmo in successione, 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 Ἀιδα 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* Ἀιδα κεύθων e il nesso formulare omerico μέγα πένθος, tradiscono lo scarto tra la prospettiva 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.

46 Garvie 1998, *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'».

2.2.3 Il *planctus* di Eribea e il compianto di Ecuba: Aiace e Ettore

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

ἡ που παλαιῆ μὲν σύντροφος ἀμέρα,
λευκῷ τε γῆρᾳ μάτηρ νιν ὅταν νοσοῦν- στρ. β
τα φρενοβόρως ἀκούσῃ,
αἴλινον αἴλινον
οὐδ' οἰκτρᾶς γόνον ὅρνιθος ἀηδοῦς
ἥσει δύσμορος, ἀλλ' ὁξυτόνους μὲν φόδας 625
θρηνήσει, χερόπληκτοι δ'
ἐν στέρνοισι πεσοῦνται
δοῦποι καὶ πολιάς ἄμυγμα χαίτας.

Di certo quando la madre anziana che vive i giorni
della canuta vecchia saprà di lui preda 625
della malattia della follia che gli rode la mente,
ahi ahi,
non il **gemito** miserevole dell'usignolo
leverà, **infelice**, ma le strida acute
di un **lamento funebre**, e i colpi delle mani
sul petto cadranno pesanti,
e lo strapparsi delle **bianche chiome**.

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 γόνον ὅρνιθος ἀηδοῦς), l'interpretazione dei quali è controversa,⁴⁷ la caratterizzazione e i gesti che il coro attribuisce sicuramente a Eribea sono i seguenti: il dolore incontrollato che sfocia nel *threnos* (v. 629: δύσμορος, v. 630: θρηνήσει); il prorompere in lamenti acuti (v. 630: ὁξυτόνους φόδας); la *sternotypia* (vv. 631-2: χερόπληκτοι δ' / ἐν στέρνοισι πεσοῦνται); infine, l'atto di strapparsi le chiome (v. 633:

⁴⁷ 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 scoli) la negazione οὐδ' del v. 627 con valore retrospettivo rispetto al verso precedente e di mantenere il tradiotto ἥσει al v. 630, per cui Eribea 'non leverà né l'ailinon né il lamento miserevole dell'usignolo, ma le acute strida di lutto...'; per una discussione dettagliata delle differenti soluzioni testuali e interpretative proposte si rinvia alla nota *ad loc.* di Finglass 2011, e si veda la recente messa a punto di Mambrini 2010; cf. anche Palumbo Stracca 2004, 213-15. Rispetto all'autenticità della lezione traddita ἥσει, 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, cf. *infra*.

πολιάς ἄμυγμα χαίτας). L'immagine è complessivamente imponente e lo spazio di un'intera stanza conferisce a 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... ἀμέρα (v. 624) e λευκῆ τε γύρα (v. 625),⁴⁸ e che ritorna in *explicit* con modulo anulare nel dato coloristico della chioma canuta πολιάς... 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 tradizionali; 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 strofe.⁴⁹ Le due voci sono di ascendenza epica, ma è l'intero quadro che ritrae il cordoglio di Eribea a trovare 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 esequie.⁵⁰

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 (*Il.* 22.405-9):

"Ως τοῦ μὲν κεκόνιτο κάρη ἄπαν· ἢ δέ νυ μήτηρ
τίλλε κόμην, ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔρριψε καλύπτρην
 τηλόσε, κώκυσεν δὲ μάλα μέγα παῖδ' ἐσιδούσα:
φύματεν δ' ἐλεεινὰ πατήρ φίλος, ἀμφὶ δὲ λαοὶ⁵¹
κωκυτῷ τ' εἴχοντο καὶ οἰμωγῇ κατὰ ἄστυ.

405

La testa era tutta coperta di polvere; allora la madre
quando vide il nobile figlio così si strappò i capelli,

405

48 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, cf. Dawe 1973, 146 e Finglass 2011 *ad loc.*

49 Sullo *status* delle due forme di lamentazione in Omero, il γόος, che indica un lamento individuale, più spontaneo e immediato, e il θρῆνος, che rappresenta il compianto ritualmente formalizzato affidato a dei cantori professionisti, cf. Alexiou 2002, 11-14, 102-8; Palmisciano 2017, 13-80; e si vedano anche Derderian 2001, 16-35; Tsagalis 2004, 2-8; Mambrini 2010, 314-15; per una panoramica antropologica sul lamento antico di area euro-mediterranea si rinvia a De Martino 1958, in particolare sul compianto nell'antica Grecia alle pagine 178-213, 275-82, cf. anche Palmisciano 2003 e Suter 2008.

50 Per i paralleli tra le due scene cf. Richardson 1993, 149 e Macleod 1982, 21 ss.

gettò via il velo splendente, e lanciò acute grida.

Anche il caro padre proruppe in gemiti da fare pietà, e intorno
il popolo per la città era preda del lamento e del pianto.

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 (*Il.* 22.430 ss.). La prima e immediata reazione di Ecuba è violenta e si esprime nei gesti convulsi del *planctus*: lo strapparsi i capelli (v. 406: τίλλε κόμην),⁵¹ il gettare via il velo (v. 406-7: ἀπὸ δὲ λιταρὴν ἔρριψε καλύπτρην / τηλόσε),⁵² e il prorompere in un pianto incontrollato e incessante (v. 407: κώκυσεν δὲ μάλα). 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.* 24.710-2):

πρῶται τόν γ' ἄλοχός τε φίλη καὶ πότνια μῆτηρ
τιλλέσθην ἐπ' ἄμαξαν εὐτροχὸν ἀξασται
ἀπτόμεναι κεφαλῆς κλαίων δ' ἀμφίσταθ' ὅμιλος.

710

Per prima la cara sposa e la nobile madre
si strappavano i capelli gettandosi sul carro dalle belle ruote,
e gli accarezzavano la testa; intorno stava la folla in pianto.

710

La reazione scomposta di dolore di Eribia descritta nella seconda strofe del canto trova corrispondenza in quella di Ecuba ritratta nelle

51 Il gesto violento di strapparsi i capelli in segno di disperazione è compiuto all'inizio del canto anche da Priamo (*Il.* 22.77-8), quando si rende conto definitivamente che il tentativo di indurre Ettore a non affrontare Achille è vano, su cui cf. anche *infra*; per ulteriori paralleli tra le due scene cf. Richardson 1993, 149.

52 Il medesimo gesto è compiuto da Demetra in lutto in *H. Hom. Cer.* 2.40-1, passo forse ispirato al luogo omerico, cf. Richardson 1974, *ad loc.*

due scene del poema: con l'esclusione dei colpi sul petto,⁵³ ricorrono infatti gli stessi gesti disperati e convulsi del *planctus*.⁵⁴ Ma è più in generale il ruolo dei due personaggi femminili che merita forse di essere esaminato più in profondità rispetto a quanto la critica non abbia finora fatto.⁵⁵ Eribea compare nel dramma per la prima volta nella *rhetic* 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 6 canto dell'*Iliade*.⁵⁶

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'*aidōs* 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
γῆρα προλείπων, αἰδεσαι δὲ μητέρα
πολλῶν ἐτῶν κληροῦχον, οὐ σε πολλάκις
θεοῖς ἀράται ζῶντα πρὸς δόμους μολεῖν.

Ma **abbi vergogna** di abbandonare tuo padre
nella **funesta vecchiaia**, **abbi rispetto** della madre
così carica di molti anni, che spesso prega
gli dèi che tu possa ritornare a casa vivo.

53 Il gesto di battersi il petto è tipicamente femminile in Omero, e si ritrova e.g. nel lamento delle schiave di Achille (*Il.* 18.31) e delle Oceanine (*Il.* 18.51) per Patroclo; sui gesti del cordoglio nei poemi cf. Gagliardi 2007, 102-10 e Brügger 2009, 244-5 *ad Il.* 24.711.

54 Mambrini 2010, 321-2 fa notare come la reazione di Eribea corrisponda anche ai gesti di Aiace nel momento del rinsavimento dalla follia (v. 307 ss.): «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» (322).

55 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, 52 prospetta un raffronto tra il compianto di Priamo ed Ecuba per Ettore e i vv. 506 ss., in cui Tecmessa ricorda ad Aiace la necessità dei vincoli familiari nei confronti dei genitori. Farmer 1998, invece, proponendo di leggere il monologo di Ettore in *Il.* 22.99-130 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.* 21.33-91 e la preghiera di Tecmessa all'eroe nel dramma che precede il monologo ingannatore.

56 Sulla scena del colloquio tra Aiace e Tecmessa, oltre al classico Easterling 1984, cf. Cairns 1993, 232-4; Hesk 2003, 52-73 e ulteriore bibliografia citata *infra*.

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 d'affetto familiari: il dato che emerge con forza è quello della vecchiaia, vista come stagione ingrata e triste della vita.⁵⁷ L'età avanzata dei due genitori di Aiace è espressa attraverso due espressioni entrambe pregnanti: Telamone vive ormai ἐν λυγρῷ / γύρᾳ «nella funesta vecchiaia» (vv. 506-7), mentre Eribea è πολλῶν ἔτῶν κληροῦχον (v. 508), ossia letteralmente 'possiede il lotto di una vita lunga di molti anni'. Se la seconda locuzione si rifà metaforicamente all'istituzione della cleruchia,⁵⁸ la prima *iunctura* è una ripresa evidente, variata nella disposizione invertita dei due termini, del nesso formulare omerico γήρας λυγρῷ (4× *Il.*).⁵⁹ 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: ἡ που παλαιά μὲν σύντροφος ἄμερα, / λευκῷ τε γύρᾳ μάτηρ), ma più significativa in virtù della coloritura epicheggiate risulta la *iunctura* che chiude la stanza in *Ringkomposition*: πολιτικὸς ἄμυνα χαίτας (v. 833).⁶⁰ L'aggettivo πολιτικός definisce a partire da Omero la canizie, ma è notevole il dato per cui

57 Il medesimo imperativo αἰδεσο(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.* 9.640). 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, cf. Hesk 2003, 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».

58 κληροῦχος è lemma prosastico, inconsueto in poesia, e qui *hapax* in Sofocle, cf. Stanford 1963, *ad loc.*; Easterling 1984, 4.

59 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.* 24.249-50). Il nesso, oltre che nel presente luogo sofocleo, è testimoniato in tragedia soltanto in Eur. *HF* 649-50 τὸ δὲ λυγρὸν φόνιον τε γῆ- / πας μισῶ. Sul passo dell'*Aiace* cf. Easterling 1984, 4 e Hesk 2003, 64.

60 L'uso di ἄμυνα è per così dire improprio, dal momento che il sostantivo e il verbo ἄμυνσθαι si riferiscono di norma in contesti di lutto al 'graffio' e al 'graffiarsi' le guance (cf. e.g. *Il.* 19.284, Eur. *Andr.* 827), ed è impiegato al posto di στάραγμα 'strappo', con cui si designa abitualmente il gesto di strapparsi le chiome (cf. e.g. Aesch. *Ch.* 24, Eur. *Andr.* 826), cf. Kamerbeek 1963, *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.

gli usi dell'attributo in relazione al grigiore delle chiome si abbiano nei poemi solo in riferimento a Priamo e a Laerte.⁶¹

Per quanto concerne il sovrano troiano, particolarmente significativo è il passo del XXII canto dell'*Iliade*, in cui Priamo tenta invano di trattenere Ettore dallo scontro con Achille (*Il.* 22.56-78):

ἀλλ' εἰσέρχεο τεῖχος ἐμὸν τέκος, ὅφρα σαώσῃς

Τρῶας καὶ Τρφάς, μὴ δὲ μέγα κῦδος ὄρεξῆς

Πηλειόδη, αὐτὸς δὲ φίλης αἰώνος ἀμερθῆς.

58

[...]

ἀλλ' ὅτε δὴ πολιόν τε κάρη πολιόν τε γένειον

αἰδῶ τ' αἰσχύνωσι κύνες κταμένοι γέροντος

τοῦτο δὴ οἴκτιστον πέλεται δειλῶσι βροτοῖν.

75

⁷Η δέ τοι γέρων, πολιάς δ' ἄρ' ἀνὰ τρίχας ἔλκετο χερσὶ⁷
τίλλων ἐκ κεφαλῆς οὐδὲ Ἐκτορι θυμὸν ἔπειθε.

Figlio mio, torna dentro le mura a combattere per
salvare i Troiani e le Troiane, non dare grande gloria
al figlio di Peleo, non perdere così la tua vita.

58

[...]

Ma quando alla testa canuta, alla barba canuta,
alle pudenda di un vecchio caduto i cani recano oltraggio,
questo è lo spettacolo più miserando per gli infelici mortali.
Così disse l'anziano, e rescindeva dal capo le bianche chiome
strappandole con le mani, ma non riuscì a persuadere Ettore.

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 πολιόν τε κάρη πολιόν τε γένειον, colpisce l'immagine raccapriccante 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): πολιάς 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 (*Il.* 24.516): οἴκτιρων πολιόν τε κάρη πολιόν τε γένειον «provando pietà per il capo canuto per la barba canuta».

⁶¹ Cf. *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.

Nell'ultimo canto dell'*Odissea* è invece Laerte a spargersi la polvere 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.* 24.316-7): ἀμφοτέρησι δὲ χερσὶν ἐλῶν κόνιν αἰθαλόεσσαν / χεύατο κάκ κεφαλῆς πολιῆς, ἀδινὰ στεναχίζων «con entrambe le mani presa della polvere fuligginosa / la spargeva sul capo canuto, gemendo profondamente».⁶² In Omero l'attributo πολιός denota dunque la vecchiaia in scena dove si 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 χάιτας con cui è rappresentato il gesto di rescindersi le chiome da parte di Eribrea, particolarmente vicina appare l'espressione con cui è descritto il medesimo atto di Priamo nei confronti di Ettore in *Il.* 22.78 πολιᾶς δ' ἄρ' ἀνὰ τρίχας ἔλκετο χερσί.⁶³ 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 stanze.⁶⁴

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 ἐμοὺς ἄγων
Τελαμῶνι δείξει μητρί τ', Ἐριβόιᾳ λέγω,
ὅς σφιν γένηται γηροβοσκὸς εἰσαεί.

570

A lui fate sapere la mia volontà, in modo
che riporti questo mio figlio alla nostra casa,
che lo mostri a Telamone e a mia madre Eribea,
perché per loro egli sia sempre sostegno della loro vecchiaia. 570

62 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 parenti dei pretendenti (*Od.* 24.498-9: ἐν δ' ἄρα Λαέρτης Δολίος τ' ἔς τεύχε' ἔδυνον, / καὶ πολοί περ ἐόντες, ἀναγκαῖοι πολεμισταί).

63 Il lemma χάιτη 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.* 10.15 πολλὰς ἐκ κεφαλῆς προθελύμνους ἔλκετο χάιτας: Agamennone, dopo il fallimento dell'ambasciata ad Achille, compie il gesto in segno di disperazione.

64 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.

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 Eribrea negli anni della vecchiaia (v. 570: ὡς σφιν γένηται γηροβοσκός εἰσαεί), un compito che sarà ormai impossibile assolvere per Aiace, dopo la decisione del suicidio.⁶⁵ 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, ed esprime qui il sincero affetto di Aiace per Eribrea e Telamone. 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 (cf. *Il.* 19.334-7, 24.540-1).⁶⁶

Il secondo luogo in cui Aiace ricorda commosso la vecchiaia dei genitori occorre negli ultimi momenti di vita dell'eroe, nel monologo del suicidio (vv. 845-53).⁶⁷

σὺ δ', ὁ τὸν αἰπὺν οὐρανὸν διφρηλατῶν
 "Ηλιε, πατρόφαν τὴν ἐμὴν ὅταν χόνα
 ἴδης, ἐπισχὼν χρυσόνωντον ἡνίαν
 ἄγγειλον ἄτας τὰς ἐμὰς μόρον τ' ἐμὸν
γέροντι πατρὶ τῇ τε δυστήνῳ τροφῷ.
 Ἡ πουν τάλαινα, τίνδ' ὅταν κλύη φάτιν,
ἥσει μέγαν κωκυτὸν ἐν πάσῃ πόλει.
 ἀλλ' οὐδὲν ἔργον ταῦτα θρηνεῖσθαι μάτην·
 ἀλλ' ἀρκτέον τὸ πρᾶγμα σὺν τάχει τινί.

845

850

E tu sole, Helios, che guidi il carro alto nel cielo,
 quando vedrai la mia terra patria,

845

65 Il ritorno di Teucro con Eurisace a Salamina e il compianto postumo di Aiace in patria era drammatizzato nel terzo dramma della perduta trilogia di Eschilo sul mito di Aiace, le *Salaminie* (*TrGF* III F 216-220): come ipotizza verosimilmente Jebb 1896, xxii-xxiii il lamento delle donne di Salamina e in particolare di Eribrea, che doveva avere un ruolo di primo piano nella *pièce*, possono avere influito sul motivo del dolore e del *planctus* dell'eroina nell'*Aiace* di Sofocle.

66 Cf. Richardson 1993, 333 (*ad Il.* 24.540): «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 Achilleus, 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 topico anche in tragedia, oltre al presente luogo dell'*Aiace* cf. Eur. *Med.* 1033, *Alc.* 663, *Ba.* 1306 ss.

67 Sulla relazione tra questo passo e l'appello di Tecmessa alla pietà filiale nei confronti dei genitori ai vv. 506-9 cf. Blundell 1989, 76-7.

trattieni le briglie dorate ed
annuncia la mia sventura e il mio destino
al padre anziano e alla madre infelice.
Lei disperata, quando ascolterà questa notizia,
lancerà grida acute di lamento per tutta la città.
Ma non ha senso ora piangere invano,
è il momento di agire e di agire in fretta.

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 πατρί*), mentre Aiace immagina come Eribea, definita ‘infelice nutrice’ (v. 848: *δυστήνῳ τροφῷ*), alla notizia del suicidio, scoppiera in un pianto disperato che si diffonderà per tutta la città (v. 851): *ἥσει 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 accada.⁶⁸ 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 a Ecuba. L'espressione *ἥσει μέγαν κωκυτόν* corrisponde, attraverso precisi richiami verbali, alla reazione della regina troiana alla vista del corpo di Ettore trascinato da Achille in *Il.* 22.407: *κώκυσεν δὲ μάλα μέγα παῖδας ἐσιδοῦσα*. E il motivo del diffondersi del lamento per la città, come si è visto, parimenti seguiva immediatamente nella medesima

68 Il passo presenta vari riecheggiamenti del primo stasimo, come ha notato Di Benedetto 1983, 48-9: v. 622 *ἡ που παλαιῆ* ~ v. 850 *ἡ που τάλαινα*; vv. 625 ss. *ὅταν [...] ἀκούσῃ* ~ v. 850 *ὅταν κλύῃ*; e il medesimo verbo *ἥσει* ai vv. 630 ~ 851, cf. anche Jebb 1896, *ad locc.*

scena iliadica (*Il.* 22.408-9):⁶⁹ ῷμωξεν δ' ἐλεεινὰ πατὴρ φίλος, ἀμφὶ δὲ λαοὶ / κώκυτῷ τ' εἰχοντο καὶ οἰμωγῆ κατὰ ἄστυ.⁷⁰

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 scegliere che un esempio tra i più significativi per l'elaborata qualità dell'immagine poetica si potrà ricordare il passo di *Il.* 5.152-8:⁷¹

βῆ δὲ μετὰ Ξάνθον τε Θώσωνά τε Φαίνοπος υἱε
ἄμφω τηλυγέτω· δὲ τείρετο γύραῖ λυγρῷ,
νιὸν δ' οὐ τέκετ' ἄλλον ἐπὶ κτεάτεσσι λιπέσθαι.
ἔνθ' δ' γε τοὺς ἐνάριες, φίλον δ' ἐξαίνυτο θυμὸν
ἀμφοτέρω, πατέρι δὲ γύρον καὶ κήδεα λυγρὰ 155
λεῖπ', ἐπεὶ οὐ ζώοντε μάχης ἐκνοστήσαντε
δέξατο· χηρωσταὶ δὲ διὰ κτῆσιν δατέοντο.

E si mosse contro Xanto e Toone, i figli di Fenope,
amatissimi entrambi: Fenope nella dolorosa vecchiaia
si consumava, e non generò altri figli cui lasciare i suoi beni.
Diomede li uccise, tolse la cara vita ad entrambi, 155
E lasciò al padre lamenti e i dolori amari del lutto,
perché di ritorno dalla battaglia vivi non li
accolse, e i parenti spartirono la sua eredità.

69 La coloritura epica dell'espressione è riconosciuta da Jebb 1896, *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.* 24.703 κώκυσέν τ' ἄρ' ἔπειτα γέγωνέ τε πᾶν κατὰ ἄστυ»; sarà più opportuno tuttavia riferire il parallelo a Ecuba, sulla scorta dei molteplici raffronti individuati, ma i due passi costituiscono senz'altro nel complesso il modello del verso sofocleo, cf. anche Kamerbeek 1963, *ad loc.* e Garner 1990, 53-4. Nel monologo di Aiace, inoltre, la stessa figura di Helios quale messaggero è di ascendenza omerica, cf. *Od.* 8.270-1; mentre l'espressione al v. 847 χρυσόνωτον ἤνιαν con cui sono definite le briglie dorate del carro del sole è un evidente rielaborazione dell'epiteto omerico χρυσίνιος, cf. Jebb 1896, *ad loc.* e Stanford 1963, *ad loc.*

70 Si noti la figura etimologica κόκυσεν / κώκυτῷ, con ripresa tra verbo e sostantivo nell'*incipit* dei versi che lega il pianto di Ecuba a quello della comunità. Il verbo κώκύω 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, 166), cf. anche *LSJ*⁹, s.v., e Richardson 1993, 150.

71 Cf. anche *Il.* 11.328, 814 ss., 17.300, 5.59, 152. Rispetto agli episodi iliadici dei compianti per Ettore, appare d'altronde significativo come proprio Priamo, sia nel XXII (*Il.* 22. 422-8) che nel XXIV (*Il.* 24.255-8) canto - con una simmetria che non sembra casuale - lamenta la sorte degli altri suoi figli uccisi da Achille.

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 λυγρῷ), il quale non vedrà mai più i propri figli ritornare in patria vivi (vv. 157-8: ἐπεὶ οὐ ζώοντες μάχης ἐκνοστήσαντε / δέξατο), e a cui Diomede ha lasciato in eredità solo le lacrime del pianto e un lutto amaro (v. 156: πατέρι δὲ γέον καὶ κῆδεα λυγρά).⁷² Significativa nel passo del cordoglio di Fenope è la presenza della *iunctura* formulare γήραϊ λυγρῷ (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 λυγρῷ / γήρᾳ. 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, se non è già morto, avrebbe 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, cf. e.g. *Il.* 19.335-7 ἥ που τυτθὸν ἔτι ζώοντ' ἀκάχησθαι / γήραϊ τε στυγερῷ καὶ ἐμὴν ποτιδέγμενον αἰεὶ / λυγρὴν ἀγγελίην, ὅτι ἀποφθιμένοι πόθηται «o se ancora per poco vive, è in pena / per l'odiosa vecchiaia mentre sempre attende / la luttuosa notizia, di venire a sapere della mia morte».⁷³

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 Eribcea nell'*Aiace*. Vi è dunque una costellazione di motivi di ascendenza epica, corroborati da puntuali riprese lessicali,⁷⁴ che gravitano nella seconda strofe dello stasimo, e che si ritrovano anche negli altri passi in cui i genitori di Aiace sono menzionati nel dramma; essi vanno dal motivo della

72 Cf. Mirto 1997, 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, 122-7.

73 Cf. anche *Il.* 19.321-5, 24.486-92, 538-42; *Od.* 11.494-503, e cf. Crotty 1994, 39-40 e Coray 2009 *ad Il.* 19.326-37, 148, 152-3.

74 Anche l'aggettivo δύσμορος con cui è definita Eribcea 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 (*Il.* 22.60), 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 δὲ ἐμὲ τὸν δύστηνον ἔτι φρονέοντ' ἐλέγησον / δύσμορον, ὃν ρά πατὴρ Κρονίδης ἐπὶ γήρασι οὐδῆ / αἰτη ἐν ἀργαλέῃ φθίσει κακὰ πόλλα ἐπιδόντα (*Il.* 22.59-61). Ma ancor più significativo è che il sinonimo δυσάμμορος - che rappresenta una voce esclusivamente epica mai testimoniata in tragedia - sia attestato nello stesso canto nel lamento di Priamo proprio in riferimento a Ecuba (*Il.* 22.428): μῆτηρ θ', ἥ μν ἔτικτε δυσάμμορος, ἥδ' ἐγὸν αὐτός. L'aggettivo è impiegato anche da Andromaca in riferimento a se stessa e a Ettore come genitori sventurati di Astianatte nell'emistichio formulare ὃν τέκομεν σύ τ' ἐγώ τε δυσάμμοροι (*Il.* 24.485, 727).

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 a 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 tragedia.⁷⁵

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. Inoltre, come ha notato Segal, nel dramma Aiace è escluso da ogni forma di lamento femminile tradizionale, dal momento che neppure Tecmessa intonerà un vero e proprio compianto sull'eroe dopo la morte, ma piuttosto un discorso che ha i toni dell'elogio e della riabilitazione del valore di Aiace rispetto all'irriconoscenza dei comandanti Achei, sebbene

⁷⁵ 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, cf. almeno Perrotta 1935, 144-8; Brown 1965; Bernard-Moulin 1966, 105-11; Di Benedetto 1983, 72-6; Gould 1983, 166-7; Easterling 1984; Kirkwood 1965; Heath 1987, 181-4; Poe 1987, 45-9; Reinhardt 1989, 32-4; Garner 1990, 51-4; Cairns 1993, 232-4; Zimmermann 2002; Hesk 2003, 57-73; Alaux 2007, 67-70; Schein 2012, 429-31; Taplin 2015a, 78-9; e si veda anche Goldhill 1986, 160-1.

frammisto nel finale ad accenti di profondo dolore (vv. 961-73).⁷⁶ 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 a essere al centro del canto ma la sua pazzia. In questo senso allo svuotamento di significato dei valori dell'*αἰδώς* nei confronti dei propri *philoī*, e alla soluzione eccezionale del suicidio, l'unica percorribile per l'eroe, può corrispondere solo il *planctus* irrelato di Eribea,⁷⁷ un lamento funebre su Aiace ancora vivo: la causa è da rintracciare nel destino aberrante ed esclusivo del protagonista stravolto dal disonore.

76 Segal 1993, 65-6: si tratta dell'ultimo discorso di Tecmessa nella tragedia, anche se la sua presenza scenica sarà costante e significativa per la quasi totalità della seconda parte del dramma.

77 La natura irrituale del *planctus* parossistico di Eribea, rispetto ai moduli costituiti del θρῆνος e del γόος è sottolineata con forza da Mambriani 2010, il quale si rifa agli studi antropologici di De Martino sul lamento funebre (322): «il carattere di 'planctus' irrelato' nella reazione di Eribea, naturalmente, assume un senso grazie all'aspetto più macroscopico di irruitenza 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: αἳ μὲν ἔτι ζωὸν γόον Ἐκτορα φέντε οἴκῳ / οὐ γάρ μιν ἔτι ἔφαντο ὑπότροπον ἔκ πολέμου / ἵξεσθαι προφυγόντα μένος καὶ χείρας 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 Achéi, 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 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 ancora vivo (*Il.* 18.50-64, 24.83-6): 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 (*Il.* 1.352, 415-18). 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, cf. Kelly 2012 e Stoervesandt 2008 *ad Il.* 6.497-502, entrambi con bibliografia ulteriore.

2.3 **Aiace: secondo stasimo (vv. 693-718)** Gioie illusorie e metafore fatali

Sommario 2.3.1 Un ‘brivido’ di gioia: l’illusione del coro e il desiderio sinistro di Aiace (v. 693). – 2.3.2 L’illusoria liberazione dal dolore: la ‘nube’ di morte.

Prospetto degli omerismi del secondo stasimo dell’Aiace

ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρής δ' ἀνεπτάμαν.	στρ.
ἰὼ ἱὼ Πάν Πάν,	
ῳ Πάν Πάν ἀλίπλαγκτε, Κυλ-	695
λανίας χιονοκτύπου	
πετραίας ἀπὸ δειράδος φάνηθ', ὥ	
θεῶν χοροποί' ἄναξ, ὅπως μοι	
Μύσια Κνώστ' ὁρ-	
χήματ' αὐτοδαῆ ξυνὼν ίάψης.	700
νῦν γάρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι.	
Ίκαρίων δ' ὑπὲρ τπελαγέωντ̄	
μολὼν ἄναξ Ἀπόλλων	
ό Δάλιος εὔγνωστος	
ἐμοὶ ξυνείη διὰ παντὸς εὔφρων.	705
ἔλυσεν <u>αἰνὸν ἄχος</u> ἀπ' ὁμμάτων Ἀρης.	ἀντ.
ἰὼ ἱὼ, νῦν αὖ,	
νῦν, <u>ῳ Ζεῦν, πάρα λευκὸν εὺ-</u>	



άμερον πελάσαι φάος
 Θοᾶν ὀκυάλων νεῶν, ὅτ' Αἴας
 λαθίπονος πάλιν, θεῶν δ' αὐ
 πάνθυτα θέσμι' ἐξ-
 ήνυσ' εὐνομίᾳ σέβων μεγίστα.
 πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει·
 κούδεν ἀναίδητον φατίξαιμ'
 ἄν, εὐτέ γ' ἐξ ἀέλπτων
 Αἴας μετανεγνώσθη
 θυμῷν τ' Ἀτρείδαις μεγάλων τε νεικέων.

710

715

Legenda:

- voci in grassetto**: omerismi a livello lessicale.
- voci in grassetto e sottolineate**: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure coni sofoclei su modelli omerici.
- voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

2.3.1 Un ‘brivido’ di gioia: l’illusione del coro e il desiderio sinistro di Aiace (v. 693)

Il secondo stasimo della tragedia 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 orchestra (v. 693): **Ἐφριξ'** ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν «**Siamo scossi da un brivido** di piacere, ci sembra di volare per la gioia». A conferire il tono entusiastico e festante dell'*incipit* non sono però i verbi che descrivono le due azioni (**Ἐφριξ'**... ἀνεπτάμαν) ma il sostantivo e l'aggettivo che li accompagnano, collocati attraverso il chiasmo significativamente in sequenza e nel nucleo centrale del verso: **ἔρωτι, περιχαρῆς**.¹ Le due voci verbali, anzi, presentano una connotazione di fatto problematica, dal momento che, come è stato rilevato,² veicolano abitualmente in Sofocle sensazioni di ansia e di paura. Per quanto concerne φρίσσω, in *El.* 1408 ἥκουσ' ἀνήκουστα δύστανος, ὥστε φρίξαι, la corifea rabbividisce all'udire le

1 A proposito del trimetro lirico incipitario del canto cf. Rodighiero 2012, 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» (21).

2 Cf. Stanford 1963 e Garvie 1998, *ad loc.*

urla di Clitennestra dall'ingresso della reggia in procinto di essere colpita a morte da Oreste; in *Ant.* 997 τί δ' ἔστιν; ὃς 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, / ἀνακτος, οἵας οἵος ὧν ἐλαύνεται.³ La connotazione disforica del verbo nei tre passi è evidente e l'impiego del nesso ἔφριξ' ἔφρωτι nell'*Aiace* si pone dunque isolato e in contraddizione rispetto all'uso sofocleo di φρίσσω. Considerazioni simili valgono anche per ἀναπέτομαι:⁴ oltre che nel presente passo dell'*Aiace*, il verbo è testimoniato in Sofocle soltanto in *Ant.* 1307-8 αἰαῖ αἰαῖ, / ἀνέπταν φόβῳ, passo nel quale Creonte esprime la violenza del terrore che lo sconvolge alla scoperta del suicidio della sposa Euridice, dopo quello di Emone.⁵

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 delle setole, in genere dovuto a una sensazione di minaccia, cf. e.g. *Il.* 13.473 φρίσσει δέ τε νῶτον ὑπερθεν, 19.446 φρίξας εὐ̄ λοφιν - in entrambi i passi a proposito di cinghiali pronti all'assalto - e *Hes. Op.* 512 θῆρες δὲ φρίσσονται, dove si tratta in generale di animali che rabbrividiscono 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.* 11.382-3 Paride, dopo aver ferito Diomede, si rivolge all'eroe aceo dichiarando che i Troiani, i quali «rabbrividiscono» al suo cospetto come capre belanti di fronte a un leone, avranno finalmente requie:

3 Il verbo ricorre in Sofocle anche in un frammento delle *Colchidi* (*TrGF* IV F 341.2-3: καὶ κάρτα φρίξας γ' εὐλόφῳ σφικώματι / χαλκηλάτοις ὅπλοισι μητρὸς ἔξεδν), dove si riferisce ai guerrieri della Colchide irti di elmi chiamati e di armi nello scontro con Giasone, secondo l'uso omerico del lemma in riferimento agli armamenti degli eroi, su cui cf. *infra*.

4 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 (cf. *Anacr. PMG* fr. 378 = fr. 83 Gentili: ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπὸν πτερύγεστο κούφης / διὰ τὸν Ἔρωτ· οὐ γὰρ ἐμὸι <κλ> θέλει συνηβᾶν, *Eur. Med.* 439-40 οὐδὲ ἔτ' αἰδὼς / Ἐλλάδι τὰ μεγάλαι μένει, αἰθερία δ' ἀνέπτα), gli usi euripidei sono quasi tutti di segno disforico: cf. *Hec.* 1100, *HF* 69, *Andr.* 1219, *Ion* 796, *Or.* 1376.

5 E si confronti anche *OT* 487 πέτομαι δ' ἔλπισιν, 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', ὁ γεραιέ; τίς σ' ἀναπτεροῖ φόβος; in cui il verbo è associato all'agitazione indotta dal timore.

οὗτο κεν καὶ Τρῶες ἀνέπνευσαν κακότητος, / οἵ τέ σε πεφρίκασι λέονθ' ὡς μηκάδες αἴγες. In *Il.* 24.775 Elena, compiagnando Ettore che era il solo in Troia a mostrarsi gentile nei suoi confronti, denuncia come tutti, troiani e troiane, provino un brivido di ripugnanza a vederla: πάντες με πεφρίκασιν.⁶ Come emerge da entrambi i passi questo secondo valore metaforico di φρίσσω, legato alla visione diretta, ‘rabbividire, 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; ὃς ἐγὼ τὸ σὸν φρίσσω στόμα e *Tr.* 1044 κλύονται ἔφριξα τάσσει συμφοράς, φύλαι. 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 ἔρως 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 ἔρως», e Garvie commenta che «what the chorus feels is akin to sexual excitement»,⁷ 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, / εὔχου

6 Su lamento di Elena per Ettore ci si permette di rinviare a Scavello 2025, 29-36. 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' ὀρθοὶ φρίσσωσιν ἀειρόμεναι κατὰ σώμα. 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 (cf. *Il.* 4.282 κυάνεαι, σάκεσιν τε καὶ ἔγχεσι πεφρικύαι, 7.62 ἀσπίται καὶ κορύθεσσι καὶ ἔγχεσι πεφρικύαι, 13.339 ἔφριξεν δὲ μάχη φθισύμβροτος ἔγχείτου); e anche in relazione al drizzarsi delle spighe e delle messi nei campi (cf. *Il.* 23.599 ὅτε φρίσσουσιν ἄρουραι: su questi passi si vedano Kirk 1990, 240-1; Brügger 2009, 262, e in generale sul verbo cf. *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 in poesia cf. Cairns 2013b.

7 Cf. Jebb 1896, *ad loc.* e Garvie 1998, *ad loc.*; il passo sofocleo riceve significativamente una entrata a sé nel *LSJ⁷*, 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 tradito ἔρω δὲ di L. Radt adotta ἔρω δὲ di Dindorf, mentre Sommerstein 2008, nella più recente ed. Loeb, preferisce ἔρωτι di Brunck, con rinvio all’*incipit* del secondo stasimo dell’*Aiace*), cf. anche Stanford 1963, *ad loc.* e Rodighiero 2012, 20: il verbo φρίσσω, infatti, può connotare anche stati di turbamento emozionale dovuto a iniziazione mistica, cf. e.g. Plat. *Phaedr.* 251a e cf. anche Seaford 1994, 284-5.

τελεῖσθαι τούμὸν ὃν ἐρᾶ κέαρ. L'eroe chiede a Tecmessa di rivolgere una preghiera agli dèi affinché - afferma - si compia perfettamente «quanto il mio cuore brama»: τούμὸν ὃν 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.⁸ È difficile sottrarsi 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 - ἐρᾶ κέαρ/ἔφριζ' ἔρωτι - che tradiscono di nuovo l'illusione del coro, poiché il vero *desiderio* di Aiace è, in realtà, una *brama di morte*.⁹ Sono dunque molteplici gli indizi lessicali, anche in virtù di riecheggiamenti interni allo stesso testo drammatico, che rendono l'*incipit* del canto ἔφριζ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμων, pur così esuberante ed estatico all'apparenza, ambiguumamente sinistro.¹⁰ Tra questi andrà annoverato a buon diritto anche l'impiego 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*. È dunque probabile che nel fremito di gioia che coglie i coreuti e li libra nella danza gli spettatori, ben sensibili alle connotazioni tradizionali del lessico epico-omerico, dovessero avvertire sovrapposto il brivido di sgomento che percorre in sottofondo su un piano intertestuale l'inizio del canto.¹¹

2.3.2 L'illusoria liberazione dal dolore: la 'nube' 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

⁸ Cf. Fraenkel 2009², 53: «τούμὸν ὃν ἐρᾶ κέαρ. Gli spettatori comprendono che ἐρᾶ θανάτου. Dalla ρῆσις che finisce al 683 si capisce che intende morire».

⁹ Cf. Garvie 1998, *ad loc.* Sull'espressione della *Trugrede* si veda il commento di Stanford 1963, *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; cf. anche Soph. *Tr.* 79, 825.

¹⁰ L'aggettivo περιχαρῆς in virtù del preverbio è anch'esso enfatico e occorre qui significativamente quale *hapax* sia in Sofocle che in generale nella produzione tragica pervenuta.

¹¹ 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, alla posizione statica che Aiace ha mantenuto per tutta la prima parte del dramma, giacendo al suolo tra le mandrie uccise.

compagni d'arme dell'eroe (v. 706): ἔλυσεν αἰνὸν ἄχος ἀπ' ὄμμάτων Ἀρης «Ares ha sollevato dagli occhi il velo di un **tremendo dolore**».

Non è però certo che ἄπ' ὄμμάτων 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 Sofocle.¹² 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 1998, *ad loc.*, due forti paralleli con la parodo. Il timore dei coreuti, come si è visto, era lì espresso attraverso la similitudine dello sguardo spaurito della colomba (vv. 139-40: καὶ πεφόβημαι / πτηνῆς ὡς ὅμμα παλείας), e, soprattutto, il canto d'entrata del coro terminava nel segno dello scorrimento 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 del lemma 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 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' ὅμμασι / γνώμας βαλοῦσα) e rassicura Odisseo che l'eroe non potrà scorgere poiché la dea distoglierà il suo sguardo dirigendolo altrove (vv. 69-70: ἐγὼ γὰρ ὄμμάτων ἀποστρόφους / αὐγάς ἀπείρξω σὴν πρόσοψιν 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: κεὶ μὴ τόδ' ὅμμα καὶ φρένες διάστροφοι / γνώμης ἀπῆξαν τῆς ἐμῆς).¹³ 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

¹² Cf. Stanford 1963, *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.

¹³ 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 § 2.1.3.

suicidio, lo ha finalmente abbandonato.¹⁴ 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, come si è visto, nel primo stasimo, in cui l'eroe è stato descritto come θουρίφ / κρατοῦντ' ἐν Ἀρει (vv. 612-13). 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 (9× *Il.*, 1× *Od.*) e si trova spesso incastonato a sua volta in strutture formulari più ampie: il verso ἀλλὰ τόδ' αἰνὸν ἄχος κραδίνην καὶ θυμὸν ἵκανει (3× *Il.*, 1× *Od.*) e l'emistichio Ἔκτορα δ' αἰνὸν ἄχος πύκασε φρένας (3× *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.* 4.169-70 ἀλλὰ μοι αἰνὸν ἄχος σέθεν ἔσσεται ω̄ Μενέλαε / ᾱς κε θάνης καὶ πότμον ἀναπλήσης βιότοι; Ettore è colto da un «grave strazio» quando per due volte uno dei suoi aurighi, Eniopeo e Archeptolemo, è colpito a morte in *Il.* 8.124, 316 Ἔκτορα δ' αἰνὸν ἄχος πύκασε φρένας ἡνιόχοι; 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.* 15.208 ἀλλὰ τόδ' αἰνὸν ἄχος κραδίνην καὶ θυμὸν ἵκανει; 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.* 16.52-5: ἀλλὰ τόδ' αἰνὸν ἄχος κραδίνην καὶ θυμὸν ἵκανει, / ὀππότε δὴ τὸν ὄμοιον ἀνὴρ ἐθέλησιν ἀμέρσαι / καὶ γέρας ὅψις ἀφελέσθαι, ὅ τε κράτει προβεβήκη· / αἰνὸν ἄχος τό μοι ἐστιν,

¹⁴ Cf. *schol.* 706d [p. 165 Christodoulou] Ἀρης: ή λύσσα, ή μανία, l'interpretazione è accolta anche da Lobeck 1866, *ad loc.*: «significatur quidem hoc nomine perturbatio animi summa [...] hanc mentis oculorum caliginem Mars, qui obfuderat, discussit rursus»; cf. anche Kamerbeek 1963, *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.

ἐπεὶ πάθον ἄλγεα θυμῷ; Glauco ascolta l'appello di Sarpedone morente, che lo invita a proteggere il suo corpo e le armi dall'assalto dei Greci, ma è ferito al braccio e impotente, per cui è preda di una «grave afflizione» per non poter intervenire in *Il.* 16.508-9 Γλαύκῳ δ' αἰνὸν ἄχος γένετο φθογγῆς ἄποντι / ὀρίνθη δέ οἱ ἡτορ ὅ τ' οὐδὲνατο 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.* 17.83 Ἔκτορα 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.* 19.306-7 μή με πρὶν σίτοιο κελεύετε μηδὲ ποτῆτος / ἄσασθαι φίλον ἡτορ, ἐπεὶ μ' ἄχος αἰνὸν ἵκανει;¹⁵ infine, Penelope è afflitta dall'assillo dei pretendenti, che non si limitano a chiederla in moglie ma sperperano i beni del palazzo in *Od.* 18.274 ἀλλὰ τόδ' αἰνὸν ἄχος κραδίνην καὶ θυμὸν ἵκανει.

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 *cuore*.¹⁶ 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 *τιμῇ* (Briseide e Achille, Poseidone e Zeus), oppure indicare in generale una situazione di profondo abbattimento dovuta a errore o impotenza (Glauco 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, Glauco). Infine, il nesso appare con più frequenza in relazione ad Achille e a Ettore, in rapporto a quest'ultimo anche in virtù dell'emistichio formulare "Εκτόρα δ' αἰνὸν ἄχος πύκασε φρένας (3× *Il.*)".

Nella poesia postomerica la *iunctura* tende a 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

¹⁵ È questo l'unico passo in cui la coppia aggettivo-sostantivo è invertita e collocata in una differente sede del verso, dopo la cesura ettemimere. In *Il.* 22.43 ἡ κέ μοι αἰνὸν ἀπὸ πραπίδων ἄχος ἔλθοι (Priamo esprime il dolore per i propri figli uccisi e fatti schiavi da Achille), e *Od.* 16.87, 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, 90-109.

¹⁶ Di norma al momento di acuta afflizione segue poi una reazione, che spesso si attua in gesti aggressivi, cf. Coray 2009, 134 (ad *Il.* 19.307): «Das gr. Wort ἄχος bez. einen plötzlich eintretenden seelischen Schmerz, auf den Wut und Aggression folgen, z.B. in der folgenden typischen Sytuation: Tod eines Kampfgefährten - ἄχος- Racheakt»; e si veda anche Kelly 2007, 160.

κύντερον ὕκετο θυμόν 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 Αἰνείας ὄνομ· ἔσσεται οὐνεκά μ' αἰνὼν / ἔσχεν ἄχος ἔνεκα βροτοῦ ἀνέρος ἔμπεσον εὐνῆ, la *iunctura*, spezzata e in *enjambement*, indica con gioco etimologico e ironia l'origine del nome di Enea (Αἰνείας), nato dal «grave» (αἰνὼν: si noti la posizione enfatica in fine di verso) dolore di Afrodite per essere giaciuta con un uomo mortale.¹⁷

Assente nella lirica, e attestato poi soltanto nell'epos ellenistico e tardo antico,¹⁸ nei tragici il nesso αἰνὼν ἄχος trova testimonianza esclusiva e isolata in questo luogo dell'*Aiace* sofocleo. Come si è detto la formula è ripresa *in toto*, pur se 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 occhi;¹⁹ 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 αἰνὼν 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 αἰνὼν 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

¹⁷ Cf. Faulkner 2008, 258, nota *ad loc.*

¹⁸ Nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (4.866) la *iunctura* è riferita al dolore di Peleo per non aver più rivisto Teti, mentre nei *Posthomerica* di Quinto Smirneo (1.114) è impiegata a proposito dell'afflizione di Andromaca per la morte di Ettore (*hapax* in entrambi i poeti).

¹⁹ Il dato è stato notato da Finglass 2011, *ad loc.*: «αἰνὼν ἄχος regularly affects the κραδή, θύμος or φρένες; Sophocles reworks the epic expression by applying it to the ὄμματα».

associato, con l'intento preciso di far emergere l'errore del coro, e con un impatto di acuta ironia tragica, evidentemente percepibile da parte del pubblico.

È stato inoltre da più parti notato come l'idea di dissolvere il dolore distogliendolo dagli occhi rievochi anche altre locuzioni omeriche in cui agisce l'immagine metaforica della 'nuvola' che vela lo sguardo.²⁰ 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 in particolari passi iliadi riportati di seguito.²¹ *Il.* 5.127-8 ἀχλὸν δ' αὐτοὶ ἀτ' ὄφθαλμῶν ἔλον ή πρὸν ἐπῆν, / ὅφρ' εὖ γιγνώσκης ἡμὲν θεὸν ήδε καὶ ἄνδρα: Atena distoglie la nebbia dagli occhi di Diomede affinché possa distinguere gli dèi dagli uomini; *Il.* 15.668-70 τοῖσι δ' ἀπ' ὄφθαλμῶν νέφος ἀχλύος ὥσεν Ἀθίνη / θεσπέσιον μάλα δέ σφι φόις γένετ' ἀμφοτέρωθεν / ἡμὲν πρὸς νηῶν καὶ ὁμοῖον πολέμοιο: Atena libera gli occhi dei Greci dalla nebbia e la luce torna nuovamente a illuminare le navi e la battaglia; *Il.* 17.645-7 Ζεῦ πάτερ ἀλλὰ σὺ ῥῦσαι ὥπ' ἡέρος νῖας Ἀχαιῶν, / ποίησον δ' αἴθρην, δός δ' ὄφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι· / ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπεὶ νύ τοι εἴδεν οὔτως: Aiace, che combatte in difesa del corpo di Patroclo, prega Zeus di liberare gli Achei dalla nebbia ridonando loro la vista affinché, se devono morire, possano farlo gloriosamente combattendo alla luce del giorno.

Per quanto concerne la metafora della 'nube di dolore', si potrà citare invece 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.* 17.591); il terribile dolore di Achille all'annuncio della morte Patroclo (*Il.* 18.22); e la grave pena di Laerte alla falsa notizia che il figlio ancora vaga per mare (*Od.* 24.315). Infine, la metafora appare anche come 'nube di morte', e.g. nel verso formulare θανάτου δὲ (θανάτοι) μέλαν νέφος ἀμφεκάλυψεν (*Il.* 16.350: Idomeneo uccide Erimante;

²⁰ Cf. Jebb 1896, *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»; Kamerbeek 1963, *ad loc.* «λένεν ἄχος has the underlying idea of a veil», entrambi con rinvio ad *Il.* 17.83 "Ἐκτορα δ' αἰνὸν ἄχος πύκασε φρένας; cf. anche Garvie 1998, *ad loc.* e Finglass 2011, *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 'cinese, avvolse la mente'.

²¹ Il motivo della 'nebbia sugli occhi', come noto, è topico e indica non solo liberazione dalla vista, ma anche ottundimento (cf. e.g. *Il.* 17.268 ss., 20.321), cf. in generale Fenik 1968, 22, 52-4; Kakridis 1971, 89-103, e si vedano anche Kirk 1990, 69; Edwards 1991, 89, 98; Janko 1994, 301. Rispetto al passo del secondo stasimo Stanford 1978, 194 fa notare anche l'assonanza tra ἄχος e ἀχλύς.

Od. 4.180: Menelao si riferisce in generale al momento della morte sua e di Odisseo).²²

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' ὄμμάτον Ἀρης. E la liberazione dall'*αἰνὸν ἄχος* è premessa dell'invocazione del coro immediatamente successiva a Zeus affinché la 'luce chiara' e di un 'giorno finalmente sereno'²³ possa di nuovo splendere sulle navi dell'accampamento acheo ora che Aiace ha obliato le sue pene (vv. 707-11):

ἰὸ ιώ, νῦν αὐ,
νῦν, ὦ Ζεῦ, πάρα λευκὸν εὐ-
άμερον πελάσαι φάος
θοῦν ὀκυάλων νεῶν, ὅτ' Αἴας
λαθίπονος πάλιν.

710

Ah Ah, ora di nuovo,
finalmente, o Zeus, chiara la luce

22 Cf. anche *Il.* 20.417-8: νεφέλη δέ 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'emisticchio formulare τὸ δὲ σκότος ὄστες κάλυψεν (su cui cf. *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 cf. la voce «Battle Scenes» (M. Mueller) in Finkelberg 2011, 1: 127, dove vengono definite «poetic death certificates».

23 Ad εὐάμερον (v. 708) fa riscontro nella medesima antistrofe la εὐνομία di Aiace (v. 713), ma già nella strofe Apollo era invitato a palesarsi εὐγνωστος (v. 704) attraverso un'epifania, e a mostrarsi εὐφρών (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, 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: ἔξιταται δὲ νυκτὸς αἰανῆς κύκλος / τῇ λευκοπάλῳ φέγγος ἡμέρᾳ 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' (cf. Winnington-Ingram 1980, 50-1): questa prospettiva viene recepita e fatta propria dal coro nello stasimo, che in questo senso dimostra di essere stato pienamente illuso dalle parole ambigue di Aiace.

di un giorno sereno può splendere sulle
navi veloci, ora che Aiace ha
 dimenticato le sue pene.

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.* 15.669-70, dopo che Atena libera gli occhi dei Greci dalla nebbia, torna a brillare la luce, oltre che nella mischia, proprio sulle navi achee: μάλα δέ σφι φώς γένετ' ἀμφοτέρῳθεν / ἡμὲν πρὸς νηῶν καὶ ὁμοίουν πολέμῳ. L'episodio è inserito nel contesto della battaglia alle navi, in un momento di grave difficoltà e di rottura 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 (*Il.* 15.674 ss.):

Οὐδ' ἄρ' ἔτ' Αἴαντι μεγαλήτορι ἥνδανε θυμῷ
 ἐστάμεν ἔνθα περ ἄλλοι ἀφέστασαν υἱες Ἀχαιῶν
 [...]
 ὡς Αἴας ἐπὶ πολλὰ θοάσων ἵκρια νηῶν
 φοίτα μακρὰ βιβάς, φωνὴ δέ οἱ αἰθέρ' ἵκανεν,
 αἰεὶ δὲ σμερδνὸν βούσιν Δαναοῖσι κέλευσε
 νηυσί τε καὶ κλισήσιν ἀμυνέμεν.

675

Ma ad Aiace dal cuore magnanimo non piacque nell'animo
 di rimanere così dove gli altri figli degli Achei restavano inerti 675
 [...]

Così Aiace sulle tolde delle navi veloci andava
 avanti e indietro, a grandi passi, e la sua voce arrivava al
 [cielo,

e gridando terribilmente esortava senza sosta i Danai
 a difendere le navi e le tende.

685

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.* 17.645-50):

<p>Ζεῦ πάτερ ἀλλὰ σὺ ρῦσαι ὑπ' ἡέρος νῖας Ἀχαιῶν, ποίησον δ' αἴθρην, δὸς δ' ὄφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι· ἐν δὲ φάει καὶ ὅλεσσον, ἐπεί νύ τοι εῦναδεν οὔτως. "Ως φάτο, τὸν δὲ πατὴρ ὄλοφύρατο δάκρυ χέοντα· αὐτίκα δ' ἡέρα μὲν σκέδασεν καὶ ἀπῶσεν ὄμιχλην, ἡέλιος δ' ἐπέλαμψε, μάχη δ' ἐπὶ πᾶσα φαίνθη.</p>	645
--	-----

Zeus padre tu libera dalla nebbia i figli degli Achei,
 fa' tornare la luce, concedi che possiamo vedere con gli occhi,
 e poi nella luce uccidici pure, se questa è la tua volontà.
 Così disse, e il padre provò pietà di lui che piangeva,
 subito dissolse la nebbia e disperse la caligine,
 il sole brillò di nuovo, e la battaglia intera apparve manifesta.

Zeus acconsente alla supplica di Aiace, disperde la nebbia dagli Achei, e il sole torna a splendere, illuminando la battaglia: anche in questo caso, e con maggiori probabilità, 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 salvezza. Questo passo iliadico della preghiera di Aiace a Zeus - nella quale la luce è associata alla gloria ma anche alla morte (v. 647: ἐν δὲ φάει καὶ ὅλεσσον) - è infatti probabilmente una delle scene che Sofocle ebbe presente nella composizione dell'*Aiace*, e viene richiamata dai commentatori quale possibile modello anche a proposito della celebre e disperata invocazione ossimorica alle tenebre nel *kommós* tra l'eroe e Tecmessa (vv. 394-7):

ἰώ
 σκότος, ἐμὸν φάος,
 ἔρεβος ὥφαεννότατον ὡς ἐμοί,
 ἔλεσθ' ἔλεσθέ μ' οἰκήτορα, ἔλεσθέ μ'.

Ahi tenebra, mia luce
 o erebo splendente che risplendi come il sole per me,
 prendetemi prendetemi con voi, abitante
 delle vostre dimore, prendetemi.

Proprio questo passo memorabile, una delle vette dell'intera tragedia per la bellezza delle immagini poetiche, chiarisce che l'associazione con la luce del giorno ha una connotazione del tutto negativa per

Aiace nel dramma, e dimostra che l'immaginario diurno e solare che il coro evoca nel canto è completamente fuori posto.²⁴

Si può inoltre rivenire nel dettato sofocleo dello stasimo una spia palese della *Stimmung* epico-omerica che caratterizza l'invocazione del coro nell'antistrofe secondo quanto si è finora argomentato: l'uso insistito di due epiteti epici in riferimento alle navi al v. 710 θοᾶν ωκύαλων νεῶν. Sia θοός che ωκύαλος (*hapax*) rappresentano infatti notoriamente due attributi caratterizzanti delle navi nei poemi: cf. e.g. l'emisticchio formulare θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν (10× *Il.*), il nesso formulare νησὶ θοῆσι (8× *Il.*, 3× *Od.*), e la *iunctura* formulare ωκύαλος νηῦς (2× *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 omerici, rappresenta solo apparentemente una tautologia ornamentale,²⁵ 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 avvalora una lettura intertestuale dell'intero *incipit* dell'antistrofe.

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

24 Come scrive Maria Grazia Ciani (1999, 21) «l'uso riavvicinato dei due termini - *skotos*, *phaos* - non può non rievocare il celebre passo omerico in cui lo stesso Aiace invoca la luce del sole perché illuminii il campo di battaglia coperto di nebbia e di polvere e lo salvi da una morte ingloriosa nell'oscurità [...] A nessuno degli spettatori dell'*Aiace* poteva sfuggire il netto contrasto evidenziato dalla precisa allusione»; cf. anche Stanford 1963, *ad loc.*; Stanford 1978, 195; Garvie 1998, *ad loc.*; Finglass 2011, *ad loc.*; e Hesk 2003, 58-9. La luce come simbolo di vita e di salvezza è d'altronde anch'essa metafora canonica a partire dall'epica omerica, cf. e.g. l'emisticchio formulare τι φόως Δανυσῶτι γένηαι/-νοματι (*Il.* 8.282, 9.797, 16.39), e Achille che si dispera per non aver salvato Patroclo e i compagni in *Il.* 18.102 οὐδέ τι Πατρόκλω γενόμην φάος οὐδ' ἔταροισι. Sul tema e per ulteriori passi paralleli cf. Ciani 1974, 7-9 e Bremer 1976, 37-40. È forse anche possibile che l'elaborata espressione sofoclea (vv. 707-8) λευκὸν εὐ- / ἀμερον... φάος trovi un modello nel nesso formulare λαμπρὸν φάος ἡλίοιο (3× *Il.*, 2× Hes). 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, cf. e.g. πληγὴ Διός (*Ai.* 1.37 ~ *Il.* 14.414), βοῦς ἀγελαίας (*Ai.* 175 ~ *Il.* 23.846), λιγυρὰ μάστηγι (*Ai.* 242 ~ *Il.* 11.532), e cf. Winnington-Ingram 1980, 16, nota 15; 35, nota 74; Garner 1990, 54-64.

25 La dittologia epitetica sinonimica in riferimento alle navi è d'altronde anch'essa già omerica, come rilevato dai commentatori (cf. *Od.* 7.34 νησὶ θοῆσι τοί γε πετοιθότες ωκείησι), e ricorre ancora in Sofocle in *Phil.* 516 ἐπ' εὐστόλου ταχείας νεώς, cf. Schein 2013, *ad loc.*

differentemente notato come la metafora della coltre di nebbia²⁶ 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 ὡς φάτο, τὸν δ' ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα ε θανάτου δὲ (θανάτοι) μέλαν νέφος ἀμφεκάλυψεν si pongono in contrasto con l'espressione sofoclea, come già si è visto a proposito del nesso αἰνὸν ἄχος: la metafora della 'nuvola di dolore' e 'di morte', infatti, è regolarmente associata con il verbo (ἀμφὶ)καλύπτω, ²⁷ 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 (ἀμφὶ)καλύπτω: la metafora dell'oscurità che cala sugli occhi dell'eroe nell'emistichio formulare τὸν δὲ σκότος ὅσσε κάλυψεν (11x *Il.*);²⁸ e l'immagine della notte oscura che *vela* la vista nel verso formulare τὸν (τὴν) δὲ κατ' ὄφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νὺξ ἐκάλυψεν (*Il.* 5.659, 13.580, 22.466) e nell'emistichio formulare ἀμφὶ δὲ ὅσσε κελαινὴ νὺξ ἐκάλυψε (*Il.* 5.310, 11.356, variato in *Il.* 14.438-9 τῷ δέ οἱ ὅσσε / νὺξ ἐκάλυψε μέλαινα).

26 È significativo che la metafora omerica della 'nuvola', nelle sue diverse declinazioni, occorra altrove nella poesia sofoclea. Nel terzo stasimo delle *Trachinie*, dietro l'immagine della φονίᾳ νεφέλῃ (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 'nuvola di morte', cf. la trattazione specifica del passo *infra* al § 3.4.2. In *Ant.* 528 νεφέλη δὲ ὄφριόν ὑπερ 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 - peraltro connotato da più di una risonanza epicheggiante, cf. al precedente v. 527 l'espressione δάκρυ' εἰβομένη - agisce la metafora omerica della 'nuvola 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, cf. il comm. *ad loc.* di Müller 1967 e Griffith 1999; sulla metafora della nube di dolore in tragedia cf. anche Aesch. *Sept.* 228-9 e Eur. *Hipp.* 172.

27 Il verbo, sia semplice che composto, è significativamente associato con la morte nei poemi anche in altre espressioni, cf. e.g. *Il.* 5.68 θάνατος δέ μιν ἀμφεκάλυψε, *Il.* 11.356 ἀμφὶ δὲ ὅσσε κελαινὴ νὺξ ἐκάλυψε, *Il.* 5.553 τῷ δ' αὐθὶ τέλος θανάτοι κάλυψεν.

28 L'emistichio è lievemente variato solo una volta in *Il.* 16.325 κατὰ δὲ σκότος ὅσσε κάλυψεν, mentre σκότος, senza la menzione degli occhi, indica la morte anche nell'emistichio formulare στυγερὸς δὲ ἄρα μιν σκότος εἴλεν (3x *Il.*). Con l'esclusione di *Od.* 19.389, 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 oltremondo di Ade (cf. 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 discussa *supra* (vv. 394-5: σκότος, ἐμὸν φάος, / ἔρεβος ὁ φαεννότατον, ὡς ἐμοί).

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 di norma *velano* lo sguardo. Questa congerie di immagini si associa al nesso formulare *aīvōv ἄχος* e ne intensifica l’effetto.

L’intero verso *ἔλυσεν aīvōv ἄχος ἀτ'* ὄμμάτων *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’*aīvōv 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 risposta con l’*incipit* *ἔφριξ* *ἔρωτι, περιχαρῆς 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 dei cosiddetti stasimi sofoclei ‘iporchematici’, nei quali il massimo dell’euforia prelude alla catastrofe imminente.²⁹

29 Gli altri corali tradizionalmente considerati ‘iporchematici’ sono il terzo stasimo dell’*Edipo Re* (vv. 1086-109), 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 orchestra: per una panoramica storica sulla critica a riguardo di questi corali cf. Rodighiero 2012, 56-60, 156-62 e in generale l’ampia analisi di Maganuco 2020, parte II.

2.4 **Aiace: terzo stasimo (vv. 1185-222)** Meditazioni omeriche sulla guerra

Sommario 2.4.1 Premessa. – 2.4.2 La guerra ‘maledetta’: una riflessione sul conflitto da Omero a Sofocle. – 2.4.3 Ares e Ade ‘comuni’: guerra e morte retaggio degli uomini. – 2.4.4 La maledizione delle armi inventate dall’uomo. – 2.4.5 La fatica ‘anti-umana’ e l’‘onta’ della guerra. – 2.4.6 La ‘vanità’ della guerra e il rimpianto per ‘i veri beni’ della vita. – 2.4.7 Troia e Atene: guerra e pace. – 2.4.8 Conclusione: il vero *ponos* umano.

Prospetto degli omerismi del terzo stasimo dell’Aiace

τίς ἄρα νέατος, ἐς πότε λή- ξει πολυπλάγκτων ἔτεων ἀριθμός, τὰν ἄπαντον αἰὲν ἐμοὶ δορυσσοή- των μόχθων ὅταν ἐπάγων ἄν τὰν εὐρώδη Τροίαν, <u>δύστανον δύνειδος</u> Ἐλλάνων;	στρ. α 1186
ὅφελε πρότερον αἰθέρα δῦ- ναι μέγαν ἢ τὸν πολύκοινον Ἄιδαν κεῖνος ἀνήρ, δις <u>στυγερῶν</u> ἔδειξεν <u>ὅ-</u> <u>πλων</u> Ἐλλασιν κοινὸν Ἄρην . ῷ πόνοι πρόγονοι πόνων . κεῖνος γὰρ <u>ἔπερσεν</u> ἀνθρώπους.	ἀντ. α 1190
ἐκεῖνος οὐ <u>στεφάνων</u> οὖ- τε <u>βαθειᾶν</u> κυλίκων νεῖ- μεν ἐμοὶ <u>τέρψιν</u> ὄμιλεῖν,	στρ. β 1200



οὗτε γλυκὺν αὐλῶν ὅτοβον δυσ-
μόρφ, οὐτ' ἐννυχίαν **τέρψιν** **ἰανεῖν**.
ἐρώτων δ' ἐρώτων ἀπέπαυσεν, ὅμοι. 1205
κεῖμαι δ' ἀμέριμνος οὗτως,
ἀεὶ πυκναῖς δρόσοις
τεγγόμενος κόμας,
λυγρᾶς μνήματα **Τροίας**. 1210

καὶ πρὶν μὲν ἐννυχίου δεῖ-
ματος ἦν μοι **προβολὰ** καὶ
βελέων θούριος Αἴας·
νῦν δ' οὐτος ἀνεῖται στυγερῷ δαί-
μονι. τίς μοι, τίς ἔτ' οὖν **τέρψις** ἐπέσται;
γενοίμαν ἵν' ὑλάεν ἔπεστι πόντῳ
πρόβλημ' ἀλίκλυστον, ἄκραν
ὑπὸ πλάκα **Σουνίον**,
τὰς **ἱερὰς** ὅπως
προσείποιμεν **Ἀθάνας**. 1220

Legenda:

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

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

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

2.4.1 Premessa

Come è stato scritto, l'*Aiace* di Sofocle «does not at all conform to the stereotype of a Greek Tragedy. It is not set at a royal palace, but in a theater of war».¹ Tuttavia, malgrado Oliver Taplin colga qui un aspetto peculiare della drammaturgia di questo dramma ‘epico’ sofocleo, a leggere i moltissimi saggi, studi e commenti dedicati all’opera,² non è la guerra il tema privilegiato nelle riflessioni della critica. E se questo *setting* scenico particolare è uno degli elementi che collega immediatamente l'*Aiace* all’*epos* troiano e in particolare all’*Iliade* – ci

1 Taplin 2015a, 77.

2 Alcuni recentissimi, cf. Demont 2022; Bocksberger 2021, su cui cf. Scavello 2022a; Sidoti 2023.

si trova nel medesimo accampamento acheno di iliadica memoria³ – la guerra, proprio appunto come nel poema di Omero, costituisce lo scenario, la premessa e la causa stessa delle vicende. Ma anche nell'*Aiace* vi è una meditazione sulla tragedia bellica, che emerge in particolare nel finale del dramma, nell'esodo e soprattutto nel terzo stasimo: una riflessione che nei temi, nelle sequenze narrative e nel lessico poetico sembra porsi in dialogo con quella omerica, come si cercherà di argomentare nelle pagine che seguono.

Il terzo stasimo, rispetto agli altri corali della tragedia, è forse quello che ha ricevuto meno attenzione da parte della critica,⁴ anche per essere apparso estraneo al contesto degli eventi. Addirittura c'è chi è arrivato a liquidarlo quasi come un 'a parte' del coro che esprimerebbe in maniera piuttosto banale il desiderio dell'uomo comune per la pace e la liberazione dalla guerra:

the Chorus sings a song which does not rise above the ordinary human level. It does not touch upon the subject of the strife, but merely reflects the desire of the common man for peace, return home, and the deliverance from the miseries of war.

Questo giudizio di Kamerbeek⁵ è tuttavia riduttivo e non rende giustizia al peso concettuale e al valore artistico di questo «touching and emotional poem».⁶ Lo stasimo sembra apparentemente esulare

3 Della cospicua letteratura sul rapporto tra l'*Aiace* e l'epica ci si limita a ricordare qui gli studi più significativi degli ultimi anni: Murnaghan 2014; Gregory 2017; Carver 2018; Encinas Reguero 2018; Nova 2018; Scavello 2018b; Gregory 2019 cap. 5; Murnaghan 2020; Scavello 2023; Hall 2024, 79-81 e vari contributi in Most, Ozbek 2015; Stuttard 2019, tra cui spicca per finezza interpretativa quello di Roisman 2019 su Tecmessa. Sul campo acheno nella Troade drammatisato sulla scena tragica cf. Lebeau 1998.

4 Un'eccezione è rappresentata da Hutchinson 2001, 439-54. Sul corale, oltre ai numerosi commenti, si vedano anche De Falco 1928, 68-72; Perrotta 1935, 181-3; Pohlenz 1954, 1: 182-3; Kirkwood 1958, 199; Kitto 1961, 160; Lesky 1972, 187; Untersteiner 1974², 84-5; Burton 1980, 36-9; Segal 1981, 145-6; Gardiner 1987, 71-2; Blundell 1989, 69, 74; Golder 1990, 30-1; Rehm, 2002, 136-7; Hesk 2003, 119-20; Sabiani 2009, 217-18; Kyriakou 2011, 224-7; Kitzinger 2012, 393-4; Reitze 2017, 233-47: sintomatico è il fatto che esso sia ignorato o rapidamente chiosato nei due commenti continui 'per scene' al dramma: rispettivamente Poe 1987; Heath 1987, 201: lo stesso avviene nel recente Hof 2022.

5 Un'opinione che aveva già dei precedenti – se per Tycho von Wilamowitz-Moellendorf trattasi di un «indifferentes Chorlied» (Wilamowitz 1917, 67), Medea Norsa nel 1920 scriveva che lo stasimo «non è punto adatto alla situazione» sospettandone addirittura l'autenticità (Norsa 1920, 362), e si veda anche l'autorevole Schmid-Stählin, 1934, 1, 2, 339 oltre a Ronnet 1969, 145-6 – e che perdura, cf. Scott 1996, 92, il quale vede nel corale un desiderio di evasione del coro («escapist song») addirittura contrapposto alla fissità di Tecmessa e Eurisace chini sul corpo di Aiace in scena («these who are inescapably involved and committed in this scene»). Talora il canto è stato chiosato come un intermezzo nostalgico, dal tono quasi euripideo: e.g. «nostalgic ode» (Winnington-Ingram 1980, 65), «lamento euripideo» (Kott 2005, 84).

6 Hutchinson 2001, 440.

rispetto agli eventi che hanno avuto luogo nel quarto episodio: la scoperta del corpo di Aiace suicida da parte di Tecmessa; il successivo *kommos* 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 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 la sposa e soprattutto il bimbo. Non vi è effettivamente alcun accenno nel canto al violento dibattito sulla sepoltura di Aiace o alla situazione critica del cadavere e dei suoi familiari minacciati dagli Atridi sui quali il coro deve vegliare, né un compianto sulla fine tragica dell'eroe. 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 patria. Occorre tuttavia provare a comprendere meglio il significato di questa riflessione, che va posto in relazione con la parabola tragica di Aiace e con alcune tematiche chiave del dramma, e inserita nel contesto dell'*epos* troiano e iliadico che rappresenta l'intertesto poetico e il referente culturale della tragedia.

Lo stasimo inizia dunque quando la scena, dopo l'aspro diverbio tra Teucro e Menelao e prima dello scontro frontale tra Teucro e Agamennone, vede un momento di calma raccolta, attraverso il *tableau* silenzioso e mesto delle tre figure familiari.⁷ Anche in virtù di questa pausa tra le sequenze concitate dei due agoni, il coro esprime nel canto una meditazione – già rilevata dagli scoli: ὁ χορὸς πάλιν καθ' ἔαυτὸν γενόμενος ἐν ἀναλογισμῷ γίνεται (*schol. ad v. 1185a*, p. 233 Christodoulou) – che solo a prima vista trascende l'*hic et nunc* degli eventi in scena, mentre indaga le ragioni ultime di quanto accaduto.

⁷ Tecmessa e Eurisace rimangono in scena silenziosi e stretti al corpo di Aiace fino alla fine del dramma, cf. Taplin 1978, 108: «for all the rest of the play the boy sits there and Tecmessa kneels or stands beside him. Sophocles carefully arranges the scene before Teucer leaves (1184), so that it may form a background to the choral song at 1185ff.». 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, 118; sul significato del corpo di Aiace come indizio del suo futuro culto eroico si vedano Burian 1972, Henrichs 1993, e cfr. anche Easterling 1988, 91-8.

2.4.2 La guerra ‘maledetta’: una riflessione sul conflitto da Omero a Sofocle

È stato scritto che «non vi è raffigurazione della miseria umana più pura, amara e straziante di quella dell'*Iliade*».⁸ Con la sua consueta e tagliente lucidità, Simone Weil coglie qui una dimensione essenziale del poema omerico, laddove la ‘miseria’ dell’uomo è rappresentata in primis dalla violenza – la *force* – e dalla guerra, realtà che appaiono tristemente inevitabili in Omero. È sulla scorta di questo scenario che va letto e interpretato anche il terzo stasimo dell’*Aiace*. Una buona introduzione a quanto verrà approfondito nei prossimi paragrafi con elementi, si spera, originali è costituita dalla sintesi del corale di una raffinata, forse anch’ella come questo canto sofocleo troppo negletta, lettrice, traduttrice e interprete di Sofocle, che coglie nel segno più di altri il significato del terzo stasimo dell’*Aiace*.⁹

Ma il più vasto respiro di poesia si sprigiona dall’ultimo Coro: quasi una torbida ventata che per l’ultima volta ci riporti l’atmosfera morbosa, ma accesa di lirismo, dell’*Aiace* più vero. L’assenza dell’eroe pesa sul cielo della Troade invasa dagli Achei e svuota d’ogni contenuto la loro fatica di guerra, la loro attesa di pace e di patria. Non più trasfigurato dalla collaborazione affettuosa con il proprio duce militare, questo «cupo delirio di lance» – la guerra – apparirà agli uomini della nave telamonia solo come la creazione assurda e crudele d’uno spirito malato, tutto teso a recidere le radici della gioia e del riposo umano. Afflosciata per sempre l’‘ala rapace’ del forte, la notte vigile del campo acheo diverrà soltanto la tenebra ossessiva dell’incubo. Il più lungo incubo della vita umana. Di ieri, di sempre: la guerra.

2.4.3 Ares e Ade ‘comuni’: guerra e morte retaggio degli uomini

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: ἀν τὰν εὐρώδη

⁸ Weil 2014, 32: non è un caso che la più fervida lettura antibelicista dell’*Iliade* rimanga probabilmente la sua (ed. or. Weil 1940-41). È impossibile dare conto in una nota dell’immensa bibliografia sulla guerra in Omero, per una breve e lucida panoramica cf. Edwards 1987, 154-8 con letteratura; sugli aspetti storico-culturali cf. almeno Payen 2009, 29-45 e Van Wees 2011; su quelli ideologici, Griffin 1980, 81-102; Macleod 1982, 1-8; Schein 1984, 67-88; Di Benedetto 1994, 319-28; Bouvier 2016. Sul tema correlato della violenza nel poema si vedano Mauduit 2006, 33-108 e Andò 2013, 17-30.

⁹ Lombardo Radice 1997⁵, 548.

Troίαν), si fa meditazione universale sulla sorte degli uomini (v. 1198: κεῖνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους). Il primo tema enunciato dal coro è quello dell'incessante tormento dei soldati, impegnati quotidianamente nella battaglia (vv. 1187-8: τὰν ἄπανταν αἰὲν ἐμοὶ δορυσσοῖ - / τῶν μόχθων ἄταν); a questo segue, in apposizione, la constatazione che il perdurare del conflitto a Troia rappresenta una 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 στυγερῶν ἔδειξεν ὅ- / πλων Ἑλλασιν κονδὸν Ἀρη «colui che rivelò ai Greci la **guerra comune** di **odiose armi**» (vv. 1195-6). 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 ὁ πόνοι πρόγονοι πόνων (v. 1197).

Per indicare la guerra Sofocle si serve della potente metafora κοινὸν Ἀρη «Ares comune» (v. 1196), accompagnata dal genitivo esplicativo στυγερῶν ὅπλων. Come è stato notato da alcuni commentatori,¹⁰ il parallelo più vicino all'espressione sofoclea è costituito da *Il.* 18.309: ξυνὸς Ἔνυάλιος, καί τε κτανέοντα κατέκτα. Sono le ultime parole di Ettore in risposta a Polidamante, il quale ha consigliato al cugino 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, poiché appunto «Enialio è uguale per tutti, e uccide anche chi sta per uccidere».

L'espressione ξυνὸς Ἔνυάλιος è un *hapax* in Omero e l'aggettivo ξυνός, che normalmente vale 'comune (a tutti, a molti)',¹¹ nella massima che conclude il discorso di Ettore 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'ultimo.¹² Se il nesso rappresenta un *unicum* in Omero, il concetto della guerra come

¹⁰ Cf. i comm. *ad loc* di Untersteiner 1934; Stanford 1963; Kamerbeek 1963; Garvie 1998.

¹¹ Cf. *Il.* 13.193, 16.262

¹² Il verso, dal 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 Ἀρη, e la citazione da parte di Arist. *Rh.* 1395a 15, cf. Edwards 1991, 182. Sul comportamento 'sconsiderato' di Ettore cf. almeno Redfield 1994, cap. 4, ma si veda *contra* la recente e persuasiva interpretazione di Battezzato 2019, cap. 2, con approfondita discussione della critica, che legge nell'eroe troiano un personaggio tragicamente vittima degli eventi.

‘retaggio comune’ per gli uomini, emerge in un’altra *iunctura*, questa volta formulare, nei poemi: la formula ὄμοιον πτολέμοιο (6x *Il.*, 2x *Od.*), in cui l’epiteto ὄμοιος definisce la guerra come evento *comune per tutti*.¹³ L’aggettivo è attestato anche in riferimento alla contesa (*Il.* 4.444), alla vecchiaia (*Il.* 4.315, *H. Hom. Ven.* 5.244) e alla morte (*Od.* 3.236): in tutti i casi si tratta di esperienze negative che sono appannaggio universale degli uomini, in particolare per quanto concerne la vecchiaia e la morte.

La prosopopea sofoclea κοινὸν Ἀρη appare dunque *in primis* echeppiare l’*hapax* iliadico ξυνός Ἔννάλιος – Enialio, in qualità di dio della guerra, come noto è nell’*Iliade* sovrapponibile ad Ares¹⁴ – mentre si ha una variazione sinonimica dell’attributo, dall’omerico ξυνός a κοινός, frequente nella lirica e nei tragici, ma non attestato in Omero.¹⁵ L’espressione nel corale dell’*Aiace*, tuttavia, non indica solo l’imparziale ‘equità’ del dio della guerra, ma si rifà da un lato all’uso omerico frequente di Ares quale ipostasi della battaglia e della foga guerriera, e dall’altro alla formula ὄμοιον πτολέμοιο, dove la guerra è vista come esperienza tristemente necessaria per gli uomini nella concezione dell’*Iliade*.¹⁶ In questo senso vi è anche una corrispondenza tra il nesso epicheppigante κοινὸν Ἀρη e la *iunctura* di poco precedente πολύκοινον Ἀιδαν (v. 1193), con cui è indicato il regno dei morti nel quale il coro si augura fosse scomparso il πρῶτος εὑρετής della guerra. L’Ade è definito ‘a molti comune’, una «sombre litote»¹⁷ per indicare il destino della morte in realtà comune *a tutti*

13 L’etimologia dell’epiteto è discussa, ma sembra da ricondurre in ultima analisi ad ὄμοιος (cf. Hes. *Op.* 182 dove viene impiegato come sinonimo di quest’ultimo). L’attributo potrebbe anche avere valore causativo: ‘che rende uguali (tutti gli uomini), levigante’, cf. Stanford 1948 *ad Od.* 18.264: «the same to all, impartial: war, death, old age are no respecters of persons», e Leaf 1900 *ad Il.* 9.440 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, 223-4 (*ad Od.* 18.264), e la messa a punto di Catenacci 1996 con bibliografia; cf. anche Hainsworth 1993, 121. M. West nella sua edizione teubneriana ripristina nel testo la forma del genitivo originaria: ὄμοιον πτολέμοιο. Dopo Omero il nesso non si ritrova attestato altrove in poesia.

14 Cf. e.g. *Il.* 13.519, 20.69, in cui il lemma designa Ares, e *Il.* 17.211, dove figura come epiteto dello stesso dio; significativo è che nella stessa parofo dell’*Aiace* Ares sia chiamato dal coro Ἔννάλιος (v. 179), su cui vedi il § 2.1.7.

15 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 cf. la nota *ad loc.* di West 1978a.

16 Cf. l’efficace parafrasi dell’espressione κοινὸν Ἀρη di Stanford 1963, 207 *ad loc.*: «war whose sufferings all must share». Sul concetto omerico di ‘equità’, per cui l’imperio della violenza e della forza, simboleggiato da Ares, si abbatte su ogni uomo, eliminando la distinzione tra amici e nemici, vincitori e vinti, si vedano ancora le riflessioni di Weil 2014.

17 Hutchinson 2001, 444 *ad loc.*

gli uomini.¹⁸ 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 batte sull'aggettivo *κοινός* attraverso il quale si esprime il concetto che guerra e morte sono eventi *inevitabili* della condizione umana.

Inoltre, nell'elaborata espressione *Ὥφελε πρότερον αἰθέρα δῦν- / ναι μέγαν ἥ τὸν πολύκοινον Ἀιδαν* (vv. 1192-3) in cui il coro auspica lo 'sprofondare' dello scellerato inventore della guerra negli abissi dell'etere o nell'Ade, non sembra casuale la scelta sofoclea dell'infinito δῦναι in riferimento al regno dei morti. L'associazione del verbo δύω con la discesa nell'oltretomba per denotare la morte, in particolare attraverso l'indicazione precisa dell'immersersi «nella casa di Ade», si ritrova infatti di frequente in Omero. Particolaramente interessante è l'emisticchio formulare δῦναι δόμον Ἀιδος εῖσω, attestato due volte nell'*Iliade*, in cui il verbo occorre all'infinito ed esprime un desiderio proprio come nello stasimo. Uno dei due passi merita di essere esaminato più nel dettaglio (*Il.* 3. 320-3).¹⁹

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 (v. 321: ὄπότερος) ha causato il conflitto (v. 321: τάδε ἔργα... ἔθηκε), in modo che si ristabilisca tra i due popoli un rapporto di amicizia, sanzionato da nuovi giuramenti: τὸν δὸς ἀποφθίμενον δῦναι δόμον Ἀιδος εῖσω (v. 322). Nella preghiera, in particolare nell'imperativo seguito dal predicativo τὸν δὸς ἀποφθίμενον, trapela l'insopportanza dei guerrieri costretti a una battaglia della quale ci si augura al più presto la fine. Inoltre, in entrambi i passi si tratta di soldati che appartengono alla massa anonima dell'esercito e che esprimono con risolutezza l'avversione per la dura campagna militare che li opprime. 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 dal sostantivo φίλότητα e dall'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

18 Il concetto è topico in riferimento ad Ade e occorre spesso attraverso aggettivi composti pregnanti, cf. e.g. Soph. *El.* 137-8 ἔξιάίδα / παγκοίνου (in *lyricis*); Ant. 810-11 ὁ παγ- / κοίτας Ἀιδας (in *lyricis*); Aesch. *Sept.* 860 πάνδοκον (in *lyricis*, detto del Tartaro).

19 Nell'altro (*Il.* 7.131) Nestore immagina la disapprovazione che coglierebbe Peleo alla vista dei Greci messi in rotta da Ettore, e che spingerebbe l'anziano re dei Mirmidoni a supplicare gli dèi di discendere nell'Ade per non assistere a un simile spettacolo. Il nesso ricorre anche in *H. Hom. Ven.* 5.154 e con variazione in *Il.* 11.263.

che ha innescato con il rapimento di Elena il conflitto.²⁰ D'altronde, proprio l'inizio del terzo canto dell'*Iliade* è uno di quei momenti del poema in cui emerge con chiarezza la posizione di Greci e Troiani nei confronti della guerra, quando i soldati di entrambi gli eserciti 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 mettere fine alla «guerra penosa» (*Il.* 3.111-12): ὥς ἔφαθ', οἵ δ' ἐχάρησαν Ἀχαιού τε Τρῶές τε / ἐλπόμενοι παύσασθαι ὅτυροῦ πολέμοιο.²¹

È dunque forse possibile che questo passo iliadico abbia potuto in parte influire nella formulazione dell'espressione sofoclea δῦναι... τὸν πολύκοινον Ἀιδαν. Essa, in ogni caso, si rifà a un uso di una locuzione tradizionale nell'epica in cui il verbo δύω è associato con la morte. È tuttavia interessante notare come il poeta tragico operi un sottile ma significativo slittamento semantico, secondo una costante che, come si vedrà, perdura in tutto il canto nel riuso originale di materiale omerico. Se infatti nell'*epos* la formulazione indica di norma la morte di un guerriero in battaglia, nel corale viene applicata all'inventore stesso della tecnica militare, quasi a voler ritorcere contro la sua stessa figura simbolica la potenza distruttiva della guerra, generatrice di morte. In questo senso entrambe le espressioni epicheggianti, allitteranti e ritmicamente affini κοινὸν Ἀρην e πολύκοινον Ἀιδαν acquistano una pregnanza particolare denunciando l'irrimediabile associazione tra la guerra e la morte di chiunque la combatta. Di più, la ripresa con deliberato *jeu de mots* dei due attributi sembra indicare amaramente nel preverbio πολύ- come sia proprio la morte a essere tristemente l'esito più comune per chiunque si trovi a combattere. Infine, un colorito omerizzante è presente anche nell'uso dell'aoristo senza aumento ὄφελε al v. 1192, che introduce l'intero periodo.

L'attributo κοινόν e il fatto che Sofocle scelga di definire la guerra attraverso Ares - l'icona orrorifica della smania omicida nell'immaginario poetico greco - rinviano tuttavia anche ad alcuni dilemmi centrali nella tragedia di Aiace: il problema della violenza reciproca degli uomini *gli uni contro gli altri*²² e il paradosso per cui l'amico può trasformarsi in nemico e viceversa. Il dramma mette infatti in scena le possibilità estreme dell'aggressività umana, l'Aiace pazzo

20 L'artefice della guerra è da identificarsi evidentemente con Paride, cf. Kirk 1985, 310, 312 e Krieter-Spiro 2009, 116-17 con bibliografia. Ma è significativo che non si faccia direttamente il nome del responsabile ma la formulazione presenti un carattere generale (cf. anche Mirto 1997, 899): anche questo è un dato che avvicina il brano allo stasimo sofocleo.

21 E si ricorderà almeno la simile reazione di giubilo che si impadronisce degli Achei non appena Agamennone, nel discorso della prova, invita l'esercito a imbarcarsi sulle navi per abbandonare Troia (*Il.* 2.142 ss.). Sul valore ideologico della pace nel terzo canto dell'*Iliade* cf. Bouvier 2016.

22 Appropriatamente chiosa il significato dell'attributo nello stasimo Bellermann 1913⁶, 100: «gegenseitig, der Krieg der Menschen untereinander».

e selvaggio che supera persino la violenza cieca dell'Achille iliadico, attraverso le immagini della caccia e della follia che esprimono nel «prologo intenso e spietato»²³ della tragedia la disumanità bestiale degli impulsi più incontrollati.²⁴ Mentre la seconda parte della pièce ne rappresenta le conseguenze sulla comunità: il pericolo di ritorsione sui familiari dell'eroe da parte dell'armata, e il conflitto civile che scaturisce al suo interno tra Teucro e gli Atridi.²⁵

2.4.4 La maledizione delle armi inventate dall'uomo

Ma non sono solo le due prosopopee di Ares e Ade 'comuni' 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 δπλων*, con cui è qualificata la guerra, e, più in generale, gli ultimi due versi conclusivi dell'antistrofe ὁ πόνοι πρόγονοι πόνων· / κεῖνος 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* (3× *Il.*)²⁶ e *στυγερῷ κρινώμεθ' Ἀρη* (2× *Il.*): in quest'ultimo caso si noti come il concetto sia espresso dall'ipostasi Ares/guerra, come avviene anche nello stasimo. Ma l'aggettivo nell'epica caratterizza anche la tenebra della morte nell'emistichio formulare *στυγερὸς δ' ὅρα μν σκότος εἰλε* (3× *Il.*), e occorre inoltre come epiteto di Ade (*Il.* 8.368) e di *πένθος* (*Il.* 22.483, *Od.* 10.376): è dunque strettamente connesso con il tema della guerra, e più in generale con la morte e con il lutto. L'accostamento sofocleo dell'attributo alle armi, che non trova paralleli nella produzione poetica greca, conferisce dunque agli armamenti una connotazione spiccatamente negativa.²⁷ Di più, focalizza un tema centrale della tragedia quello dell'odio e del risentimento: i due sentimenti che si sono impossessati di Aiace dopo l'insopportabile tradimento dell'onore e della lealtà da parte dei comandanti Achei e

23 Ciani 1999, 17.

24 Non a caso C.F. Russo ricorda che l'ultimo Fraenkel dei noti seminari sofoclei in Italia aveva immaginato queste due «schegge titolanti» per ulteriori *Blockseminare* che non ebbero mai luogo: «'Aiace disumano' ovvero 'l'eroe della trasgressione'» (Fraenkel 2009², xi). Sulla caratterizzazione di Aiace come 'iper-omerica' si veda la letteratura già citata a p. 100, nota 134.

25 Cf. Susanetti 2011, 42.

26 La *iunctura* occorre una volta invertita in *Il.* 19.230 *πολέμοιο περὶ στυγεροῦ*.

27 Si rammenterà incidentalmente che forse Sofocle doveva avere una particolare familiarità con l'oggetto-arma se la notizia che il padre fosse un fabbricante di armi riportata dalla *Vita*, TrGF IV T1, 3 è fededegna.

che sono ricambiati vicendevolmente sia dagli Atridi che da Teucro in una spirale di rancore che non trova una riconciliazione nel dramma, ma solo la risoluzione mediatrice di Odisseo che, per quanto rappresenti indubbiamente con Wolfgang Schadewaldt «eine der frühesten Dokumentationen des Humanen», rimane assai ardua e soprattutto precaria.²⁸

Ma ancora più significativa è la precisazione e l'insistenza del genitivo nel focalizzare l'immagine delle *armi*. Su un piano generale essa simboleggia le pericolose potenzialità inventive dell'ingegno umano, in particolare della tecnica, che vengono qui recisamente condannate se strumento di violenza e di morte. Inoltre, essendo le armi frutto di un'*invenzione tutta umana* (v. 1195 *κεῖνος ἀνήρ... ἔδειξεν*), pongono il delicato problema morale della responsabilità rispetto ai rischi del progresso tecnologico.²⁹

Nel contesto del mito di Aiace, sono però anche le armi di Ettore e di Achille a essere inevitabilmente richiamate all'immaginazione dello spettatore durante il corale, che hanno entrambe un ruolo simbolico primario nella tragedia, e costituiscono uno dei molteplici nodi sottili con cui lo stasimo è in realtà intimamente collegato con il resto del dramma. Basterà ricordare brevemente come sin dai primissimi versi la spada 'insanguinata' di Aiace rappresenti l'emblema della foga omicida (l'attentato sventato alle autorità dell'esercito), e come l'arma - la «più aborrita» (v. 658 *ἔγχος... ἔχθιστον βελῶν*) e dono di Ettore «il nemico più odioso» per Aiace nel monologo finale dell'eroe (vv. 817-18 *δῶρον μὲν ἀνδρὸς... ἐμοὶ μάλιστα μισηθέντος*) - costituisca lo strumento sacrificale del suicidio.³⁰ Tale valenza di morte, tristemente reciproca, è d'altronde sanzionata da Teucro nel compianto sul cadavere del fratellastro: i due doni fatali, la spada di Ettore e la cintura di Aiace, non possono che essere opera delle divinità della vendetta e della morte, l'una «forgiata dall'Erinni» (v. 1034 *Ἐρινὺς τοῦτ' ἔχάλκευσε ξίφος*), l'altra fattura dello stesso Ade «demiurgo esiziale» (v. 1035 *κάκεινον Ἀιδης, δημιουργὸς ὕγρος*).

Similmente, fin dal prologo la divina armatura di Achille negata ad Aiace rappresenta la causa del suo rancore e della sua ritorsione cruenta. Ed è proprio la celeberrima *contesa per le armi* (v. 936

²⁸ Schadewaldt 1968, 417. Sul ruolo e sul significato morale fondamentali di Odisseo nel dramma cf. almeno Kott 2005, 84-8; Cairns 2006, 115-21; Lawrence 2013, 114-16; Levett 2019; Scavello 2022b, 43 con ulteriore bibliografia pregressa.

²⁹ Come ha ben visto Segal 1981, 132-3: «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»; cf. anche Demont 2022, 234-5.

³⁰ Sulla densa simbologia della spada nel dramma cf. almeno Starobinski 1974, 1-71, e i recenti saggi di Mueller 2016, 15-41; Wyles 2019.

ὅπλων... ἀγών) a essere amaramente definita dal coro «il grande principio dei mali» (vv. 933-34 μέγας ἄρ' ἦν ἐκεῖνος ἄρχων χρόνος / πημάτων) di fronte al ritrovamento del corpo di Aiace suicida, preda della sua stessa «passione distruttiva» (v. 932 οὐλίφ σὺν πάθει). Ma già «distruttive» e funeste prima di tutti aveva cantato quelle armi Omero nell'*Odissea*, nel celeberrimo episodio della *Nekyia*, quando è proprio Odisseo, che le ha vinte, a riconoscere la nefasta disgrazia di quella vittoria ingiusta causa dell'odio eterno e inferno, «pure da morto...», di Aiace (*Od.* 11.554-55): τευχέων / οὐλομένων. Quest'ultima espressione, anch'essa al genitivo, più di tutte sembra essere rievocata, benché apparentemente celata dalla variazione sinonimica, nella formulazione del coro στυγερῶν ὅπλων. In essa sono così racchiuse tutte le valenze simboliche che le armi hanno nella storia di Aiace - scontro, inimicizia, tradimento della fiducia reciproca, violenza, assassinio, autodistruzione e morte - e che nello stasimo assurgono a qualifica delle potenzialità più deleterie dell'intelletto umano: gli strumenti stessi della guerra.

2.4.5 La fatica 'anti-umana' e l'ontà della guerra

La *Stimmung* epicheggiante prosegue nel finale della prima antistrofe, nei versi immediatamente successivi all'imprecazione contro lo scopritore funesto dell'arte militare ὁ πόνοι πρόγονοι πόνων· / κεῖνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους (vv. 1197-8). L'esclamazione ὁ πόνοι πρόγονοι πόνων è fortemente espressiva e stilisticamente elaborata, ed esprime la tensione dei coreuti in cui alla violenza della protesta si mischia l'amarezza per una situazione che appare senza via d'uscita: si noti la triplice anafora allitterante del π, il ripercuotersi cupo della serie assonante degli ο, 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 concreto dei travagli della vita militare su cui si era aperta la prima strofe: (vv. 1187-8: δορυσσοί· / τῶν μόχθων ἄταν), ma lo eleva a riflessione generale. L'intensità dell'interiezione è accentuata dalla personificazione delle angosce, che divengono «progenitrici» (πρόγονοι) di nuove angosce, quasi che la violenza della guerra e il dolore che essa comporta, una volta sorti, non possano che replicarsi inevitabilmente di conflitto in conflitto senza sosta.³¹ Ma πόνος non è parola scelta a caso dal poeta, poiché nell'*epos*, e particolarmente nell'*Iliade*, rappresenta il lemma che

³¹ Cf. Schneidewin, Nauck, Radermacher 1913, *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 1963, 229: «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».

indica in special modo sia la *fatica* che le *pene* della guerra.³² Il dato è reso ancora più manifesto dal fatto che spesso il sostantivo da solo è impiegato come sinonimo di ‘battaglia, mischia guerriera’.³³

Lo stesso termine πόνος però può su un piano più generale indicare anche sentimenti di sofferenza e dolore: e.g. il nesso πόνος (/-ov) καὶ κῆδες di *Il.* 21.525 e 22.480 si riferisce rispettivamente ai lutti dei Troiani e al futuro tragico che attende Astianatte; in *Il.* 6.355-6 Elena riconosce l'afflizione (πόνος) nell'animo di Ettore per la guerra causata da lei e da Paride; in *Od.* 7.191-2 si tratta dei patimenti di Odisseo (ἄνευθε πόνου).³⁴ La tendenza all'estensione semantica del lemma dal piano più circoscritto del cimento della guerra al livello di un dolore più generale, di norma connesso proprio con la dimensione bellica, è già presente dunque in Omero. Ed è proprio questa duplice valenza che permette a Sofocle nell'interiezione ὡς 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. Si noti, in conclusione, come la valenza genealogica dell'espressione denoti la ‘fatica’ bellica come l'attività umana destinata a un deleterio cortocircuito, quello della catena della violenza e della vendetta: si vedrà come il finale del dramma sembri suggerire un'altra tipologia di πόνος, del tutto antitetica, come l’azione’ propriamente umana.

L'esecrazione della guerra è infine 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 deleteria ha «annientato» gli uomini. Se nel plurale ἀνθρώπους trova compimento la parabola meditativa dall'ottica particolare del coro iniziata nella prima strofe,³⁵ 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

32 Cf. *LSJ³*, s.v. «πόνος»: «*work, esp. hard work, toil, in Hom. mostly of the toil of war*», e *LfrgE*, s.v. «πόνος» B I 2: «*Mühsal usw. des Kampfes > Kampf*» (H.W. Nordheimer). Aristarco arrivava a negare al termine ogni significato diverso da ‘fatica di battaglia’, cf. *schol. ad Il.* 1.467a [I, p. 130, 52-3 Erbse], e *schol. ad Il.* 21.249c [V, p. 180, 40-1 Erbse], ma una tale interpretazione appare troppo forzata e riduttiva, cf. *infra* e Graziosi, Haubold 2010, 97.

33 Si possono citare il verso formulare ὡς εἰπὼν δὲ μὲν αὐτὶς ἔβη θεὸς ὅμ πόνον ἀνδρῶν (3x *Il.*), le *iuncturae πόνος ἄλλος* (*Il.* 5.517), πολὺν πόνον (*Il.* 6.525) e Τρώων πόνος (*Il.* 22.11), 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 l'emistichio formulare ὀλίγη δέ τ' ἀνάπνευσις πολέμοιο (3x *Il.*) e cf. anche *Il.* 15.235; 19.227: in generale si vedano Janko 1994, 251; Hainsworth 1993, 272; Richardson 1993, 65.

34 Cf. anche *Od.* 13.423.

35 Budelmann 2000, 243 nota giustamente come tale universalizzazione renda anche gli spettatori partecipi di quanto espresso dal coro.

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.*).³⁶ 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.³⁷ Ipotizzare nel verso sofocleo κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους un riferimento ai Troiani e a Troia (pur menzionata nella prima strofe, v. 1189: ἀν τὰν εὐρώδην Τροίαν), appare però fuori campo rispetto alla progressione concettuale della prima coppia strofica. Sofocle si serve invece di un verbo tradizionalmente connesso alla dimensione bellica e alla distruzione che la guerra comporta, 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, in quanto genere umano, come sembra aver ben colto nella sua efficace traduzione del passo Giuseppe Vangelisti: «cominciò lo sterminio degli uomini».³⁸ Il poeta recupera cioè un lemma epico-omerico perfettamente consono al contesto del corale, ma lo impiega in maniera innovativa con un referente inconsueto. L'infrazione semantica sembra voler indicare come la vera devastazione provocata dalla guerra più ancora che la distruzione di una città sia l'annientamento di ciò che dovrebbe costituire il senso di umanità, che degenera in uno stadio ferino di barbarie: la guerra è pertanto vista dal coro come una *fatica 'antiumana'* sia nel significato letterale (le morti che provoca) sia sul piano metaforico (l'annientamento dei valori autenticamente umani).

A questo proposito è illuminante leggere in parallelo al v. 1198 κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους, che chiude l'antistrofe, il corrispettivo v. 1191 in rispondione δόστανον ὄνειδος Ἐλλάνων, che conclude la strofe: «sciagurata vergogna dei Greci». L'espressione funge da apposizione degli interminabili anni di assedio a Troia e delle conseguenti

³⁶ Cf. *LSJ*³, s.v. «πέρθω»: «waste, ravage, sack, in Hom. only of towns», cf. anche *LfrgE*, 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 (frr. 35.3; 43a.62 M.-W., [Hes.], *Sc.* 240). L'uso del lemma in riferimento a persone, alquanto raro, si ritrova in Pindaro, dove non a caso esprime sempre in modo enfatico un annientamento totale, cf. *Ol.* 10.32, riferito all'esercito di Eracle annientato dai Molioni; *Pyth.* 9.81, detto del gesto di Iolao che recide con la spada la testa di Euristeo; *Nem.* 3.37, riferito a Eracle che abbatté 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 però controversa.

³⁷ L'associazione del lemma alla distruzione di città è d'altronde comprovata dall'epiteto πτολίποθος (10x *Il.*, 6x *Od.*, Hes. *Th.* 936). Untersteiner 1934, 212 nota il valore ingerisivo dell'aoristo: «fu la causa della rovina dell'umanità».

³⁸ Vangelisti 1990, 49.

ed estenuanti pene che questi comportano. La definizione della campagna troiana come δύστανον ὄνειδος è però molto enfatica, e sembra travalicare il significato denotativo - una critica ai Greci per il protrarsi del conflitto senza vittoria da così tanti anni - e contenere invece di nuovo una denuncia contro la stessa guerra, che costituisce in sé *la vera vergogna*.³⁹ Non a caso anche in questo verso si ha un riuso lessicale abnorme: l'aggettivo poetico tipicamente epico e tragico δύστηνος 'miserando, sventurato', che di norma (e *sempre* in Omero) è impiegato in riferimento a persone, viene associato in maniera eccezionale a un sostantivo astratto, l'*'onta'* della guerra troiana, con simmetria antitetica rispetto al nesso ἔπερσεν ἀνθρώπους: se quest'ultimo esprime la *distruzione* dell'uomo e dell'umano, il binomio δύστανον ὄνειδος sembra specularmente indicare come la guerra sia ciò che *spersonalizza* chi la compie tramutando le persone in oggetti, in qualcosa di 'oscenamente miserabile'.⁴⁰ Le due espressioni poste in responsione musicale e a suggello delle prime due stanze del canto contengono dunque una dizione semanticamente connotata, e la straniante trasgressione lessicale che innerva entrambe operata da Sofocle con evidente consapevolezza grazie al riuso connotato di formule e lemmi epico-omerici ben familiari al pubblico sembra rispecchiare il potenziale devastatore e disumano insito in ogni conflitto. Infine, vi è un'ulteriore spia nel testo a favore di questa interpretazione, laddove l'annoso perdurare dell'assedio troiano non è detto semplicemente causare 'i travagli' dei coreuti, ma la «*follia* dei travagli»: μόχθων ἄταν (v. 1189). L'impiego di un vocabolo così denso e polisemico a partire dall'*epos* quale ἄτη, suggerisce non troppo velatamente che la guerra è vista nello stasimo al tempo stesso come un folle 'obnubilamento', un 'errore', una 'follia', una 'colpa' e una 'sciagura'.

39 Così interpreta anche Hutchinson 2001, 444, il quale non rileva però l'intertesto epico: «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».

40 L'uso di δύστηνος non in riferimento a persone è raro anche nella poesia postomerica, cf. e.g. Pind. *Pyth.* 4.268; Aesch. *Ag.* 1655; Soph. *El.* 511. Anche ὄνειδος è lemma già omerico, dove 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.

2.4.6 La ‘vanità’ della guerra e il rimpianto per ‘i veri beni’ della vita

Anche i temi della seconda strofe – l'insofferenza e la privazione delle gioie della vita che la guerra comporta – trovano rispondenza in svariate riflessioni in Omero, in particolare nell'*Iliade*. A questo proposito si possono considerare due passi in cui emerge il motivo della ‘sazietà’ dalla battaglia. Nel diciannovesimo canto dell'*Iliade*, dopo la rappacificazione tra Agamennone e Achille, il Pelide vorrebbe che gli Achei scendessero in campo immediatamente, anche a digiuno, per vendicare la morte di Patroclo (*Il.* 19.215-27). Odisseo tuttavia interviene, ricordando ad Achille come lo sforzo della battaglia richieda 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). L'eroe formula poi – attraverso uno scatto dell'argomentazione simile a quella dello stasimo 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): λίνην γὰρ πολλοὶ καὶ ἐπήτριμοι ἥματα πάντα / πίπτουσιν· πότε κέν τις ἀναπνεύσει πόνοιο. Si noti come il tormento della battaglia sia indicato proprio 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’ (ἥματα πάντα), e questo provoca una sazietà e una stanchezza che indicano l'insofferenza e la repulsione nei confronti di una situazione alla quale gli eroi sono costretti dalla sorte e dagli dèi.⁴¹ Ed è significativo che nel prosieguo 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 (v. 230) Non è certamente possibile stabilire se Sofocle avesse in mente questo passo iliadico nello specifico, ma ciò che importa rilevare è come la prospettiva negativa con cui il coro descrive la propria insofferenza per la guerra abbia chiari precedenti già in Omero.

A questo proposito un altro episodio dell'*Iliade* sembra significativo. Durante la battaglia alle navi, in un frangente di accanito scontro dei Greci di fronte all'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

⁴¹ Cf. Edwards 1991, 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?’». La guerra è vista nel poema come un male inviato dagli dèi sia da Priamo (*Il.* 3.164-4) che da Achille (*Il.* 24.547-8).

da Zeus *xenios*, prorompe in un risentito appello nei confronti dello stesso Zeus (*Il.* 13.631-9). Il Cronide è invocato come autorità suprema tra gli dèi 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 assediano gli Achei presso le navi e «non possono saziarsi della mischia della battaglia comune» (*Il.* 13.634-5): οὐδὲ δύνανται / φυλόπιδος κορέσασθαι ὄμοιού πτολέμοιο. Si noti come la guerra sia qui indicata proprio attraverso la formula della battaglia ‘retaggio comune’ degli uomini, evocata nel corale. A questa protesta Menelao fa seguire una riflessione per dimostrare come la foga guerriera dei Troiani sia smodata, se non inspiegabile, e pertanto assecondata dalla divinità: l’Atride asserisce come di ogni cosa vi sia sazietà (*Il.* 13.636: πάντων μὲν κόρος ἔστι), 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 (*Il.* 13.636-7): ὕπνου καὶ φιλότητος / μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο. Il sonno, l’amore, 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 πέρι τις καὶ μᾶλλον ἐέλδεται ἐξ ἔρον εἶναι / ἡ πολέμου. Si tratta di quei «veri beni della vita» – in generale il mondo degli affetti e della serenità che alberga in quel microcosmo di vita alternativa illuminato a tratti nei poemi soprattutto dalle similitudini – che Omero contempla e fa contemplare dai suoi eroi con «affetto infinito» in quanto «felicità periture», sempre esposte al pericolo della distruzione, che nella sua veste più atroce assume l’aspetto della guerra, come scrive come penetrante limpidezza Rachel Bespaloff.⁴²

Dalle parole dell’Atride emerge dunque con forza una visione negativa della guerra, come negazione della dimensione spensierata e irenica della vita.⁴³ 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):

42 Bespaloff 2018, 7: «Ettore è il custode delle *felicità periture*»; (8): «Alla vigilia della guerra, Ettore abbraccia con un ultimo sguardo i *veri beni della vita*, esposti di colpo nella loro nudità di bersaglio»; (82-3): «Un *affetto infinito* per le cose periture strazia il cuore degli uomini strappati ai loro beni più veri» [corsivi aggiunti].

43 Cf. Mirto 1997, 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».

<p>ἐκεῖνος οὐ <u>στεφάνων</u> οὐ· τε <u>βαθειάν</u> κυλίκον νεῖ· μεν ἐμοὶ <u>τέρψιν</u> <u>ὅμιλειν</u>, οὔτε <u>γλυκύν</u> αὐλῶν <u>ὅτοβον</u> δυσ- μόρῳ, οὔτ' ἐννυχίαν <u>τέρψιν</u> <u>ἰαέιν</u>· ἐρώτων δ' ἐρώτων ἀπέπαυσεν, ὥμοι.</p>	στρ. β 1200
	1205

<p>Quegli non ci consente di godere della gioia né delle <u>ghirlande</u> e delle <u>coppe ricolme</u>, né del <u>dolce suono dei flauti</u>, maledetto, né di godere le gioie della notte: ci ha privato di <u>ogni piacere</u>, di <u>ogni amore</u>.</p>	1200
	1205

Se nei versi dell'*Aiace* vi è maggiore elaborazione stilistica e ricercatezza lessicale, i motivi del sonno (v. 1203: ἐννυχίαν τέρψιν ἰαέιν), dei piaceri sessuali (v. 1204: ἐρώτων δ' ἐρώτων), e della musica (v. 1202: γλυκὺν αὐλῶν ὅτοβον, in questo caso anche nella corrispondenza dell'aggettivazione 'dolce' con *Il.* 13.637 μολπῆς τε γλυκερῆς), sono gli stessi che menziona Menelao nell'*Iliade*; e nel canto del coro, così come nelle parole dell'Atride, queste τέρψεις – termine cardine dello stasimo⁴⁴ – vengono presentate come il polo opposto e antitetico ai μόχθοι della guerra.

Sono d'altronde riscontrabili nei versi sofoclei alcuni lemmi chiave 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 γλυκός è notoriamente anche epiteto distintivo del sonno nei poemi – si pensi anche solo al sintagma formulare γλυκὺς (-ὸν) ὑπνος (-ον) (3× *Il.*, 7× *Od.*)⁴⁵ – e proprio il godimento del sonno compare nello stasimo nella serie dei piaceri perduti dopo la menzione degli auli (v. 1203): ἐννυχίαν τέρψιν ἰαέιν. Anche quest'ultima espressione risulta emblematica: l'uso del verbo ἰαέω 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 euripidee.⁴⁶ Il verbo ἰαέω, spesso costruito con la menzione diretta dell'oggetto in accusativo, come

44 Come nota Untersteiner 1974², 84: «in un attimo di arresto viene fatta sentire l'infinita gioia di vivere e, a un tratto, improvviso e spontaneo si innalza il canto della τέρψις».

45 È al suo sinonimo, nonché variante metrica, γλυκερός, anch'esso epiteto frequente del sonno (3× *Il.*, 4× *Od.*).

46 Eur. *HF* 1049; *Phoen.* 1538.

nello stasimo, indica propriamente nell'*epos* il ‘trascorrere la notte’, senza implicare per forza l’atto di dormire.⁴⁷ 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.* 14.213, o negli episodi di Odisseo nella spelonca di Calipso (*Od.* 5.154), e delle ancelle di Itaca (*Od.* 22.464).⁴⁸ La *iunctura ἐννυχίαν τέρψιν ιαύειν*, proprio grazie all’impiego della rara *vox epica*, consente dunque un’interpretazione plurima della «gioia notturna» rimpianta dai coreuti – anche in virtù dell’affermazione immediatamente successiva *ἔρωτων δ’ ἔρωτων ἀπέπανσεν* (v. 1204)⁴⁹ – e in una singola espressione sono mescolati riferimenti al conforto della requie del sonno, ma anche ai piaceri notturni del simposio e dell’eros.⁵⁰

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: il verbo denota infatti uno spettro di piaceri che vanno dal diletto della musica (e.g. *Il.* 9.186), al godimento del vino, oltre che del cibo (e.g. *Il.* 9.705-6, 11.780; all’appagamento dei piaceri sessuali (e.g. *Il.* 3.441, 9.337-8); e infine al sollievo del sonno (e.g. *Il.* 24.3, *Od.* 4.295).⁵¹

Anche rispetto ai «social and civilized enjoyments»⁵² rimpianti nella seconda strofe dello stasimo il coro recupera una serie precisa di elementi che già in Omero sono visti come antitetici alla vita militare e amaramente rimpianti come quei *veri beni* della vita esposti al rischio della distruzione che la guerra comporta, gioie che infatti il coro canta come ‘negate’.⁵³ Infine, anche il motivo della ‘*τέρψις* perduta’ non sembra poter non rinviare⁵⁴ – e tanto più intensamente data la presenza patetica e desolata in scena della sposa con il piccolo bimbo

47 Cf. e.g. *Il.* 9.325 e *Od.* 19.340.

48 Cf. *LfgrE*, s.v. «ιαύο» B 1a: «where notion of sleep is present»; 1b: «sleep absent»; 2: «euphem. in sexual contest» (J.N. O’Sullivan).

49 Nella quale «la ripetizione rappresenta l’acme della privazione» (Untersteiner 1934, 213).

50 Cf. Stanford 1963, *ad loc.*: «as elsewhere, Sophocles merges two associated notions ('to sleep' and 'to sleep with') in one closely knit syntactical unit», e Cavallini 1980-82, che individua ulteriori paralleli in Saffo e Teognide.

51 Cf. *LfgrE*, s.v. «τέρπω», in particolare B 1b, 2a (R. Führer). Rispetto al motivo delle *τέρψεις* cf. anche Hes. *Th.* 206 *τέρψιν τε γλυκερήν φιλότητά τε μειλιχίν τε*, detto delle prerogative di Afrodite.

52 Hesk 2003, 119.

53 Emblematica a riguardo è la triplice correlazione negativa (v. 1199 ss.): *ἔκεινος οὐ [...] νεῖμεν ἐμοὶ τέρψιν ὄμιλεῖν, οὔτε γλυκὺν αὐλάῶν ὅτοβον [...] οὔτ’ ἐννυχίαν τέρψιν ιαύειν.*

54 Malgrado un pressochè generale silenzio a proposito nei commenti, ma cf. Coraluppi 1970, 156: «ritorna in tutto il suo vigore il motivo della *τέρψις*, il principio, l’ideale di vita che Tecmessa aveva cercato di contrapporre all’*εὐγένεια* di Aiace», e cf. anche Coraluppi 1968, 135; Hutchinson 2001, 447.

mentre i coreuti cantano - alla protesta appassionata di Tecmessa per le ragioni degli affetti e delle dolcezze condivise (*τερπνόν τί*), che dovrebbero obbligare Aiace alla legge della reciprocità di affetto, della *charis*, vietando il suicidio (vv. 521-2): *μνήμην προσεῖναι, τερπνὸν εἴ τι που πάθη· / χάρις χάριν γάρ ἐστιν ἡ τίκτουσ'* άει. Una protesta che, come l'eroina stessa amaramente riconoscerà, resterà ineffettuale di fronte alla situazione aporetica dell'eroe, poiché proprio la morte sarà l'esito - ancor più tragico e disumano delle morti altrui causate dalle armi e dalla guerra in quanto perpetuato contro se stessi - «per me straziante... per lui *felice* (*τερπνός*)», che Aiace desidererà per sé (vv. 966-8): *ἔμοὶ πικρὸς τέθνηκεν ἡ κείνοις γλυκύς, / αὐτῷ δὲ τερπνός· ὃν γὰρ ἡράσθη τυχεῖν / ἐκτήσαθ' αὐτῷ, θάνατον ὄνπερ ἥθελεν.*⁵⁵

2.4.7 Troia e Atene: guerra e pace

La negazione delle gioie umane è suggellata dall'immagine desolata dei marinai distesi al suolo 'trascurati', sempre esposti alle tempeste atmosferiche con i capelli roridi di rugiada, perpetuo vestigio della vita al fronte troiano: *κεῖμαι δ' ἀμέριμνος οὕτως* (v. 1206).

Stanford ipotizza che rispetto all'espressione *κεῖμαι δ' ἀμέριμνος οὕτως* Sofocle abbia potuto avere in mente la *iunctura aŭtōs κεῖται ἀκηδῆς* di *Od.* 20.130: Telemaco, premuroso per il trattamento del padre nel palazzo, ancora sotto le spoglie di mendicante, domanda a Euriclea se l'ospite abbia ricevuto le attenzioni dovute, un pasto e un letto, o se invece «giaccia così trascurato». Il precedente omerico è senz'altro pertinente, ma si può aggiungere dell'altro. Il nesso *κεῖται ἀκηδῆς / (σώματ') ἀκηδέα κεῖται* designa in Omero corpi di eroi morti ancora privi del rito funebre (in *Il.* 24.553 è riferito a Ettore nella tenda di Achille, e in *Od.* 24.187 ai Proci uccisi e distesi nella sala della reggia di Odisseo). L'allusione allo stato di prostrazione dei coreuti risulta allora ancora più cupa, assimilandone la situazione alla morte. L'attributo *ἀμέριμνος* è d'altronde emblematico e polivalente: da un lato sembra indicare la sottrazione di ogni tipo di conforto e di piaceri che il coro ha descritto nei versi precedenti ('senza cure'); dall'altro presentare il significato attivo di 'privo di cura di sé', esprimendo l'abbattimento morale e lo squallore dell'incuria provocati dalla guerra; infine, e con un valore ancora più pregnante, può indicare la perdita di entusiasmo e l'indifferenza dei coreuti nei confronti della

⁵⁵ Malgrado alcune irregolarità linguistiche, con Demont 2022, 217 non sembra opportuno espungere questi versi, come voleva Nauck che li riteneva interpolati (e da ultimo sostiene Finglass 2011, 414): esprimono troppo bene la capacità unica di Tecmessa tra i personaggi del dramma di penetrare le ragioni spirituali profonde di Aiace, dopo aver riconosciuto con disincanto di essere stata ingannata dall'eroe, e come il rinvio tra i due passi nel segno della *τέρψις* conferma, cf. Coraluppi 1970, 130.

vita,⁵⁶ e in questo senso riprendere i concetti espressi in precedenza della guerra come distruzione dei valori e delle gioie autentici.

Significativa per il recupero di lessico epicheggiano connotato è poi la menzione di Troia, in chiusa della seconda strofe, che va letta in parallelo con la rievocazione di Atene che suggella la corrispettiva antistrofe e il corale. Dopo un'ultima sconsolata domanda – 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?» (v. 1215), il canto si chiude con l'*adynaton* dell'immaginato saluto dei coreuti ad Atene, immersa in un radiosso paesaggio marino e selvoso (vv. 1216-22): γενοίμαν ὦν' ὑλᾶν ἔπεστι πόντῳ / πρόβλημ' ἀλίκλυστον, ἄκραν / ὑπὸ πλάκα Σούνιον, / τὰς ἵερὰς ὅπως / προσείποιμεν Ἀθάνας «Oh se potessi andare dove si trova il promontorio / boscoso che si affaccia sul mare, / battuto dalle onde, sotto l'altopiano dell'alto **Sunio**, / per salutare la **sacra Atene**!».⁵⁷ Atene è l'ultima parola dello stasimo ed è nettamente contrapposta a Troia che compare nel verso conclusivo e in rispondenza della corrispondente strofe (v. 1210): *ἵερὰς...* προσείποιμεν Ἀθάνας ~ λυγρᾶς μνήματα Τροίας.⁵⁸

Entrambe le città sono accompagnate da un attributo di chiaro stampo epico-omerico. L'epiteto *ἱερός* riferito ad Atene è tradizionale a partire da Omero in relazione a città, soprattutto rispetto a Troia, cf. e.g. il frequente nesso formulare clausolare *”Ιλιος ἵρι* (22× *Il.*, 2× *Od.*: attestato anche in genitivo e accusativo). L'aggettivo è però applicato anche ad Atene già in *Od.* 11.322, ma la ripresa sofoclea sembra favorita anche dalla possibile reminiscenza di *Od.* 3.278 Σούνιον *ἵρὸν* ἀφικόμεθ', ἄκρον Ἀθηνέων, dove l'epiteto designa proprio il promontorio elevato del Sunio, che compare nella descrizione dello stasimo. La voce *ἱερός* è d'altronde attributo tradizionale di Atene anche nella lirica e nella commedia⁵⁹ e appare di primo acchito come un epiteto tradizionale dal valore ornamentale. L'aggettivo veicola tuttavia anche un significato più pregnante, evidenziando la dimensione

56 Così suggerisce finemente Campbell 1881, 105: «having lost interest in life»; a onor del vero è stata avanzata anche una quarta proposta, che è quella dello scoliasta antico, secondo cui l' α - dell'aggettivo avrebbe valore non privativo ma intensivo, per cui 'con molte ansie'.

57 Cf. il suggestivo commento di Untersteiner 1934, 215 «il Coro aspira alla serenità in quanto si accende nella sua fantasia l'immagine di un punto della terra Attica che è circondato dall'azzurro infinito del mare e del cielo, in una suprema irradiazione di bellezza»; e quello geografico di Taplin 2015a, 316: «the first mainland approached by anyone sailing to Athens across the Aegean from the east was (and is) the headland of Sounion, crowned with the celebrated temple of Poseidon».

58 Rispetto al tràdito *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 avvalorà ulteriormente la correzione di Brunck.

59 Cf. Pind. fr. 75.4 S.-M.; Bacch. D. 4.1 M.; Aristoph. *Eq.* 1037, 1118.

pacifica e positiva che Atene simboleggia in contrapposizione a Troia, soprattutto rispetto al corrispondente attributo *λυγρός* con cui il coro designa Ilio: *λυγρός* è infatti in Omero epiteto tradizionale della vecchiaia, della battaglia, delle ferite, della morte, del dolore, e del lutto, presenta cioè una connotazione fortemente negativa e funesta.⁶⁰ Inoltre non è mai riferito a una città, e attraverso tale impiego inusuale sembra negare proprio il tipico nesso formulare *”Ιλιος ἵρι*, presentando Troia come simbolo della guerra, teatro solo di morte e distruzione, in armonia con la meditazione condotta dal coro sul conflitto bellico. Le due città di Atene e di Troia grazie agli attributi epico-omerici reimpiegati da Sofocle emergono quindi nello stasimo 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 irraggiungibile.⁶¹

2.4.8 Conclusione: il vero *ponos* umano

Si è visto come i motivi della violenza e dell'odio allusi e denunciati nello stasimo siano tutt'altro che estranei alla tragedia.⁶² Inoltre, se pure il canto non contiene alcun riferimento ai due agoni che lo incorniciano tra Teucro e gli Atridi, non va dimenticata la scena che ne fa da sfondo: il «cadavere immenso» di Aiace, «disteso sulla scena come

60 Cf. e.g. le *iuncturae* formulari δαὶ λυγρῆ, λυγρὸν ὅλεθρον, κίδεα λυγρά, ἔλκεα λυγρά, πένθει λυγρῷ, γήραι λυγρῷ. Garvie 1998, *ad loc.* rileva inoltre come nel termine πρόβλημ' 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).

61 Nella prima strofe del corale al v. 1190 Troia è definita εὐρώδην: l'aggettivo è un *hapax* e sembra apparentemente rinviare all'epiteto omerico di *Ilii εὐρύναγνια* «dalle ampie strade», frequente nei poemi (7x *Il.*, 3x *Od.*). L'attributo rievoca però anche l'aggettivo εὐρώεις 'umido, ammuffito, tetro', che nell'*epos* designa preminentemente l'oltretomba come 'dimora di Ade', cf. il nesso formulare Αἴδεω [...] δόμου εὐρώεντα (*Od.* 10.512, 23.322; *Hes. Op.* 153). Il verso presenta una rispondione problematica con il corrispondente gliconeo al v. 1197: gli editori si dividono, e c'è chi come Hutchinson e Finglass considera il passo guasto e il lemma corrotto. La connotazione ambigua e disforica di Ade, veicolata dall'epiteto εὐρώεις rinvierebbe tuttavia bene al v. 1210 in cui Troia è definita λυγρά, in armonia con l'immaginario cupo che pervade il canto; a ciò andrà aggiunto che nel finale del quarto episodio che precede lo stasimo, la tomba di Aiace è definita ἀείμνηστον / τάφον εὐρώεντα (v. 1166-7). Per quanto εὐρώδην «remains uncertain (including its sense)» (Willink 2010, 399), ha il pregio di costituire un lemma particolarmente denso ed evocativo, e come tale tipicamente sofocleo, specie se interpretato con un riferimento funereo all'Ade, cf. Magnani 2007, alla cui dotta discussione sia della critica che filologica si rinvia.

62 Lo ha ben visto anche l'ultimo commentatore del dramma, cf. Demont 2022, 233, secondo cui il corale «prend de recul et met l'accent sur un aspect centrale de la pièce, la place de la fureur guerrière dans l'humanité».

l'emblema della caducità umana»,⁶³ circondato e protetto dai corpi dei suoi affetti più intimi, Tecmessa ed Eurisace, cui il coro sembra prestare la propria voce. Gli spettatori si trovano così davanti a una scena drammaticamente potentissima, che contempla il lamento muto e disperato per la morte di uno sposo e di un padre e la protesta contro quella che ne è la causa ultima: la guerra degli uomini. Ma risiede qui il nucleo concettuale nevralgico del corale: l'esecrazione delle armi e della guerra e il fatto che entrambe siano viste come un'invenzione e una pratica tutte umane, senza il minimo accenno agli dei. Ciò che stupisce, poi, è, da un lato, la caratterizzazione di segno totalmente negativo della guerra senza nessun riferimento al concetto della gloria, così fondamentale nel mondo dell'etica eroica; e, dall'altro, la tendenza a una meditazione di portata universale e la ferma intransigenza con cui è espressa la condanna di ogni conflitto bellico.⁶⁴ Quando si cercano manifestazioni di antibellismo nel teatro antico non è Sofocle il primo autore a venire in mente, ma si pensa - e si è scritto e si continua a scrivere moltissimo - soprattutto all'Euripide di *Troiane*, *Ecuba* e *Supplici*, o all'Aristofane di *Pace* e *Lisistrata*. Eppure, la protesta contro la guerra intonata in questo stasimo dell'*Aiace* se meno plateale e commovente di altre, appare forse più radicale nella sua risoluta sobrietà.

Un'ultima riflessione riguarda ancora una meditazione omerica della tragedia. Vi è un parallelo strutturale evidente e fondamentale tra l'*Iliade* e l'*Aiace*: entrambe le opere si chiudono con il rito funebre della sepoltura, dove ancora una volta sono uniti i destini tragici di Ettore e Aiace, degli sconfitti.⁶⁵ E c'è una spia, ben nota agli studiosi di Sofocle, che non può non essere deliberata, di come il tragediografo intendesse alludere al poema epico: la ripresa *ad litteram* del nesso κοίλην κάπετον, che ricorre solo una volta nell'intera *Iliade*, nel ventiquattresimo canto e nella scena culminante delle esequie di Ettore, soltanto otto versi prima della fine del poema (*Il.* 24.797). Al pari dei due agoni tra Teucro e gli Atridi, anche questa piccola potente tessera omerica - ma con tutt'altro significato - incornicia il terzo stasimo: pochi versi prima del corale, è proprio il coro a sollecitare Teucro a scavare una «fossa profonda» (v. 1165) ed erigere un sepolcro che serbi imperitura memoria di Aiace; e nel finale dell'esodo sarà infatti l'eroe a invitare gli stessi coreuti, i familiari e i *phili* di Aiace ad affrettarsi all'opera (v. 1403): si tratta in entrambi casi di anapesti che rilevano ritmicamente la formula e

63 Così Del Corno 2005, 498.

64 Cf. Burton 1980, 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» (37).

65 Cf. Zanker 1992.

segnalano una svolta a mettere in atto l'azione. La *iunctura-hapax* omerica significativamente non ricorre altrove in poesia, per cui il recupero appare a maggior ragione intenzionale da parte di Sofocle, e avere la pregnanza allusiva di una vera e propria citazione.⁶⁶ Ed è proprio rispetto alla sepoltura di Aiace che ritorna nell'esodo il tema del *ponein*. Odisseo dichiara di volere 'partecipare' (συνθάπτειν) e 'contribuire' (ξυμπονεῖν) attivamente alle esequie dell'eroe finalmente concesse da Agamennone (vv. 1378-9): καὶ τὸν θανόντα τόνδε συνθάπτειν θέλω, / καὶ ξυμπονεῖν. Di più, il discorso conclusivo di Teucro, che è l'ultimo della tragedia, termina con un rinnovato e insistito invito alla premura (πονῶν) per onorare Aiace con la sepoltura (vv. 1414-16): ἀλλ' ἄγε πᾶς φίλος ὅστις ἀνὴρ / φησὶ παρεῖναι, σούσθω, βάτω, / τῷδ' ἀνδρὶ πονῶν. Forse quest'insistenza finale sull'agentività, come 'fatica/opera condivisa' - si notino il composto pregnante nel primo passo e i ribattuti imperativi nel secondo - e sulla cura per una persona morta non è casuale e non indica solo l'*exodus* del corteo funebre dalla scena. L'infinito ξυμπονεῖν e il participio πονῶν, infatti, riprendono e sovvertono il tema della vana e disumana *fatica* della guerra condannata nello stasimo e sembrano suggerire sommesso ma inequivocabilmente che la vera 'fatica umana'⁶⁷ è la preoccupazione per i membri della comunità (συν-, πᾶς φίλος), ed è quella di seppellire i morti, non di uccidere i vivi. Una comunità che è drammaturgicamente simboleggiata nella *koinonia* degli affetti dal gruppo statico e inamovibile di Tecmessa ed Eurisace stretti al corpo di Aiace suicida: un legame umano e vitale che, per quanto solo in apparenza inerme e impotente, parimenti si contrappone, sconfessandolo, al *koinon* disumano di Ares e Ade, della guerra e della morte.

66 Oltre ai vari commenti, cf. Easterling 1988, 96-7; Garner 1990, 54; Budelmann 2000, 242-3; Taplin 2015b, 188-9: i dubbi espressi da Finglass 2011, 465 appaiono davvero singolari. La formula κούλην κάπετον è una delle poche nella tragedia a essere ripresa 'identica' dall'epica (cf. αἴθωντι σιδήρῳ v. 147, βοῦς ἀγελαίας v. 175, μέγα πένθος v. 615, αἰνὼν ἄχος v. 706, su cui vd. i capitoli precedenti) ed è l'unica a esserlo per due volte: si è visto infatti come nello stasimo Sofocle rielabori costantemente il vocabolario omerico in modo originale.

67 L'esodo della tragedia fa culminare l'*Aiace* che si era aperto nel segno del divino e del suo misterioso e maligno operare, in una scena privata e umanissima di «racchiusa intimità», per usare le parole di Vincenzo Di Benedetto (1983, 39), in cui i familiari più stretti si apprestano, in silenzio, al rito funebre del morto. In questa scena finale, mesta e raccolta, Sofocle, infatti, come scrive Dario Del Corno (2005, 501) «chiude la sorte di Aiace nel sogno totale dell'uomo»: così come Omero aveva chiuso il suo poema con la tregua pietosa e tutta umana che Achille concede a Priamo ponendo fine - sebbene per poco ma con un gesto che grazie alla forza della poesia assume un significato di denuncia simbolico e ideale - alla guerra.

Sezione 3

Trachinie

3.1 ***Trachinie: parodo (vv. 94-140)***

Forze cosmiche, limiti umani, e Eracle ‘Odisseo’ naufrago

Sommario 3.1.1 La ‘morte’ della notte stellata: la perpetua forza distruttiva del tempo (vv. 94, 132). – 3.1.2 L’ambiguo ‘ardore’ del sole ‘onniveggente’: onniscienza divina e miopia umana (vv. 99, 102). – 3.1.3 Eracle naufrago come Odisseo, il *mare* di sventure, lo *scampo* dalla ‘dimora di Ade’ e la rivoluzione inaspettata dell’Orsa: echi odissiaci (vv. 112-19, 120-1, 130-1, 134).

Prospetto degli omerismi della parodo delle *Trachinie*

δν <u>αιόλα</u> νν̄ξ <u>ἐναριζομένα</u>	στρ. α
τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον,	95
Ἄλιον Ἄλιον αἰτῶ	
τοῦτο, καρῦξαι τὸν Ἄλκμη-	
νας, πόθι μοι πόθι μοι	
ναίει ποτ', ὁ λαμπρὰ <u>στεροπὰ</u> φλεγέθων;	
ἢ ποντίας αὐλῶνας, ἢ	100
δισσαίσιν ἀπείροις κλιθείς,	
εἴπ', ὁ κρατιστεύων κατ' ὅμμα.	
ποθουμένα γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι	ἀντ. α
τὰν ἀμφινεικῆ Δηιάνειραν ἀεί,	
οἵα τιν' ἄθλιον ὅρνιν,	105
οὔποτ' εὐνάζειν ἀδάκρυ-	
τον βλεφάρων πόθον, ἀλλ'	



εῦμναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσαν ὄδοι
ἐνθυμίοις εὐναῖς ἀναν-
δρώτοισι τρύχεσθαι, κακὰν
δύστανον ἐλπίζουσαν αἰσαν. 110

πολλὰ γὰρ ὥστ' ἀκάμαντος στρ. β
ἢ νότου ἢ βορέα τις
κύματ' <ἄν> εὐρέι πόντῳ
βάντ' ἐπιόντα τ' ἵδοι,
οὗτῳ δὲ τὸν Καδμογενῆ
τρέφει, τὸ δ' αὔξει βιότου
πολύπονον ὕσπερ πέλαγος
Κρήσιον· ἀλλά τις θεῶν
αἰὲν ἀναμπλάκητον Ἄι-
δα σφε δόμων ἐρύκει. 120

ῶν ἐπιμεμφομένας ἀ-
δεῖα μέν, ἀντία δ' οἴσω.
φαμὶ γὰρ οὐκ ἀποτρύειν
ἐλπίδα τὰν ἀγαθὰν 125
χρῆναί σ'. ἀνάλγητα γὰρ οὐδ'
ο πάντα κραίνων βασιλεὺς
ἐπέβαλε θνατοῖς **Κρονίδας**·
ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ
πᾶσι κυκλοῦσιν, οἷον ἄρ-
κτου στροφάδες κέλευθοι. 130

μένει γὰρ οὕτ' **αἰόλα** 135
νὺξ βροτοῖσιν οὔτε κῆ-
ρες οὔτε πλοῦτος, ἀλλ' **ἄφαρ**
βέβακε, τῷ δ' ἐπέρχεται
χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι.
ἄ καὶ σὲ τὰν ἄνασσαν ἐλπίσιν λέγω
τάδ' αἰὲν ἵσχειν· ἐπεὶ τίς ὁδε
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 coni sofoclei su modelli omerici.

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

3.1.1 La ‘morte’ della notte stellata: la perpetua forza distruttiva del tempo (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. 94-102):¹

δν αἰόλα ννξ ἐναριζομένα στρ. α
τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον,
Ἄλιον Ἄλιον αἰτῶ 95
τοῦτο, καρῦξαι τὸν Ἄλκμην-
νας, πόθι μοι πόθι μοι
ναίει ποτ', ὡ λαμπρὰ στεροπὰ φλεγέθων;
ἢ ποντίας αὐλῶνας, ἢ 100
δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς,
εἴπ', ὡ κρατιστεύων κατ' ὄμμα.

O tu che la notte **splendente trapunta di stelle morendo**
genera e poi addormenta fiammaggente, 95
o Sole, Sole io ti invoco
di annunciare il figlio di Alcmena
dove mai sia, dove mai
si trovi, o tu che con **bagliore lucente ardi**,
se stia sugli stretti del mare o 100
sui due contenti,
rivelalo, o tu che regni sovrano nello sguardo.

Prima dell’oggetto stesso dell’invocazione, Helios, è infatti l’immagine della notte che si staglia icasticamente nei versi iniziali 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 *addirmenta* il sole ‘sfolgorante’ secondo una metafora, già eschilea,² della notte ‘madre’ del giorno; del tutto peculiare risulta, però, la caratterizzazione della notte che

1 L’invocazione a Helios presenta stilemi canonici del genere dell’inno cletico al dio, quali *Anrede*, ripetizione del nome (Ἄλιον Ἄλιον), *Relativ-Stil* (ὅν, qui il pronome relativo insolitamente precede il nome della divinità), richiesta di aiuto (καρῦξαι τὸν Ἄλκμηνας, πόθι μοι πόθι μοι ναίει), *Partizipialstil* (φλεγέθων, κρατιστεύων), cf. Korzeniewski 1998, 160-1; Burton 1980, 44-5; Rodighiero 2018, 149-55.

2 Cf. Aesch. *Ag.* 264-5 εὐάγγελος [...] / ἔως γένοιτο μητρὸς εὐφρόνης πάρα, *Ag.* 279 τῆς νῦν τεκούσης φῶς τόδ' εὐφρόνης λέγο, con Medda 2017, *ad loc.* La figura mitologica di Nύξ è madre del giorno anche in Hes. *Th.* 124-5 Νυκτὸς δ' αὐτ' Αἰθήρ τε καὶ Ἡμέρη ἔξεγένοντο, / οὓς τέκε κυσαμένη Ἐρέβει φιλότητι μιγεῖσα.

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.* 5.294-5 indica l'armatura di Pandaro (τεύχε... αἰόλα), mentre nel nesso σάκος αἰόλον designa due volte lo scudo gigantesco di Aiace (*Il.* 7.222, 16.107).

Con il valore di 'rapido, mobile' il lemma è impiegato come epiteto di animali:³ Xanto, il cavallo di Achille, è definito in *Il.* 19.404 πόδας αἰόλος ὕππος; gli altri casi riguardano un serpente (*Il.* 12.208: αἰόλον ὄφιν), delle vespe (*Il.* 12.167: σφῆκες... αἰόλοι), dei vermi (*Il.* 22.509: αἰόλαι εὐλάι), e un tafano (*Od.* 22.300: 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). A partire dalla lirica e dai tragici esso sviluppa anche due valori metaforici, quello di 'vario, mutevole' (e.g. Aesch. *Suppl.* 128) e quello di 'ingannevole, falso' (e.g. Pind. *Nem.* 8.25; Bacch. *Dith.* 1.57 M.).

A fronte dello spettro semantico dell'epiteto l'espressione sofoclea αἰόλα νύξ può essere interpretata come notte «luminosa, splendente» o anche «screziata, trapunta di stelle»,⁴ ma sarà forse meglio pensare alla compresenza dei due valori data la poeticità dell'immagine.

L'originalità della locuzione conferisce all'*incipit* del corale sofocleo una suggestione particolare:⁵ 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

3 La nozione alla base dei due significati appare quella del guizzare della luce e del colore, cf. *DELG* e *GEW*, s.v. «αἰόλος», e cf. anche *Lfgre*, s.v. «αἰόλος» (H.J. Mette).

4 Cf. Jebb 1892, *ad loc.*: «‘gleaming’ with stars». Questa interpretazione risale già alla lessicografia antica, cf. Eysch. α 2025 Latte: αἰόλη νύξ: ἦτοι μέλαινα, ἢ ποικίλη διὰ τὰ ἄστρα. Sofoklēs *Trachinίας*, e cf. anche *schol. ad v.* 94 [p. 75 Xenis] αἰόλα νύξ: μέλαινα ὡς οἱ νεώτεροι ἢ ποικίλη διὰ τὰ ἄστρα ἡ νύξ; l'errata esegesi 'nera' sarà giustificata dal fatto che l'aggettivo non occorre altrove nella poesia greca riferito alla notte.

5 Sul valore insolito di questa invocazione al sole nella quale la notte sembra avere un ruolo dominante sull'astro diurno cf. Seale 1982, 185 e Longo 1968, *ad loc.* Nell'introduzione al canto Pat Easterling (1982, 84) 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».

notte stellata emerge a livello allusivo anche grazie al successivo participio ἐναριζομένῳ.⁶

Il verbo ἐναρίζω costituisce un *hapax* all'interno del *corpus* sofocleo e rappresenta un lemma distintamente omerico (così come i sinonimi ἐξεναρίζω e ἐναίρω): esso è attestato soltanto nell'*Iliade* (13x),⁷ 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.* 5.844, 12.195), come dimostra il fatto che il lemma è un denominativo da ἔναρι 'armi depredate, spoglie'; da questo significato deriva il valore esteso di 'uccidere', prevalentemente in battaglia (e.g. *Il.* 5.155, 17.187). I medesimi significati presenta anche il composto ἐξεναρίζω, mentre ἐναίρω si specializza nella valenza generica di 'uccidere'.

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. *Nem.* 6.52 (Achille uccide Memnone), *Bacch.* *Ep.* 13.191 M. (Achei uccisi da Ettore: unico passo con diatesi passiva) e *Ep.* 5.146 M. (Meleagro spoglia delle armi Climenio); in tragedia, oltre che nel presente passo della parodo delle *Trachinie*, si tratta solo di *OC* 1733 (Antigone chiede alla sorella di essere uccisa dopo che Edipo è morto) e di Aesch. *Ag.* 1644 (uccisione di Agamennone).⁸

Più fortuna conosce invece il lemma ἐναίρω; prima di affrontare l'esame del participio ἐναριζομένῳ (come detto *hapax* all'interno della produzione del poeta), che presenta notevoli peculiarità soprattutto a

6 L'aggettivo αἰόλος è impiegato da Sofocle nell'uso omerico in rapporto alle armi in *AI.* 1025 αἰόλου κνόδοντος, dove occorre come epíteto 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*, cf. Garner 1990, 60. Nelle *Trachinie*, invece, l'aggettivo ricorre altre due volte, nell'impiego di ascendenza omerico-esiodea come attributo di un serpente/mostro (cf. *Il.* 12.208: serpe; Hes. *Th.* 300: Echidna), a proposito di una metamorfosi dell'Acheloo nel prologo (vv. 10-11: αἰόλος / δράκον ἔλικτός) e dell'Idra di Lerna nel terzo stasimo (v. 834: αἰόλος δράκον): 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, cf. Rodighiero 2004 *ad* v. 834. L'Idra è d'altronde figlia di Echidna in Hes. *Th.* 313.

7 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 Esiode (e.g. *Th.* 289.316; fr. 193.16 M.-W.; [Hes.] *Sc.* 194).

8 Nel passo dell'*Edipo a Colono* la gran parte degli editori accoglie la congettura di Elmsley ἐπεναρίζον rispetto al trādito ἐναίριζον, dove il valore del preverbio 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, cf. Medda 2017, *ad loc.*

livello semantico, sarà opportuno passare in rassegna le attestazioni di quest'ultimo verbo che è testimoniato tre volte in Sofocle.⁹

Il lemma occorre 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 οιδ' ἐναίρων νεκρόν, ή 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

⁹ Il composto ἐξεναίριζω non si ritrova in Sofocle. Per ἐναίρω cf. e.g. Ibyc. *PMGF* S151.2; Pind. *Nem.* 3.47, 10.15; Aesch. *Sept.* 811; Eur. *Andr.* 1182, *Suppl.* 821.

concitata; si tratta del momento in cui gli uomini di Creonte cercano di impadronirsi con la forza di Antigone, malgrado l'opposizione del coro.¹⁰ Nel corso del diverbio, il coro, impotente di fronte al gruppo di armati, chiama in soccorso gli abitanti del demo in un appello agitato (vv. 841-3): *προβάθ' ὥδε, βάτε βάτ', ἔντοποι / πόλις ἐνάρεται, πόλις ἔμα, σθένει / προβάθ' ὥδε μοι*. Per indicare l'attacco contro il territorio di Colono, e quindi la città di Atene, Sofocle utilizza qui il verbo *ἐνάριψ* nell'espressione *πόλις ἐνάρεται...* *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 supplici.¹¹ 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 *ἐνάριψ* 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 temi salienti in rapporto alle due scene dei drammi. Per tornare ora all'esame del participio *ἐναριψόμενα* nella 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 *ἐναρίψω*; 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'. 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

10 Sul carattere fortemente drammatico e dinamico dell'episodio cf. Guidorizzi 2008, 292-3, 308-9.

11 Cf. Jebb 1892, *ad loc.* e Kamerbeek 1959, *ad loc.*

as she is slaughtered»), U. Albini, V. Faggi («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 notte. 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».¹² Questa seconda esegesi appare suggestiva a livello di immaginario poetico in rapporto 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 νὺξ ἐναριζομένα, grazie ai rinvii allusivi veicolati dai due lemmi omerici, presenta un quadro notturno di una potenza fortemente evocativa e 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 suo ciclo naturale genera ed estingue ogni cosa.¹³ Il concetto del volgere continuo della sorte, tema dominante nel canto, è quindi introdotto sin dall’*incipit* ed è 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 gli uomini nel flusso degli eventi (vv. 132-3): μένει γὰρ οὐτ’ αἰόλα / νὺξ βροτοῖσιν οὐτε κῆ- / ρες οὐτε πλοῦτος ἀλλ’ ἄφαρ / βέβακε «non resta infatti né la notte / stellata per i mortali, né i mali, né la ricchezza ma tutto in un attimo dileguà». Anche qui la notte ‘non rimane’, ed è destinata a essere sconfitta dal perpetuo ciclo del tempo.

¹² Mazon 1989, *ad loc.*; cf. anche Burton 1980, 45: «night is despoiled of her glinting splendour of stars in the growing light of dawn». John Davidson (2015, 8), in una poesia giovanile intitolata *First Impressions*, pubblicata solo di recente nella raccolta *Soundings of Hellas*, cita l’espressione sofoclea traducendola ‘shimmering night’, chiudendo il componimento con quella che sembra un’illusione suggestiva e personale al trascorrere inesorabile del tempo, tema chiave del canto sofocleo: «When darkness fell I looked up / at the sky and saw what the ancient / poet had called in his own language / aiola nyx, shimmering night. Dacades, centuries, millennia / meant nothing at that moment / of my own insignificance».

¹³ Cf. Segal 1995, 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».

Nel soccombere della notte, infine, si potrà anche individuare un riferimento al destino dei due protagonisti: Deianira sarà infatti 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 propria.¹⁴ In questo senso l'immaginario bellico delle armi veicolato proprio dai due lemmi epici *αιόλα* e *ἐναριζομένα* e soprattutto il concetto dell'*uccisione* della notte alluso dal valore metaforico del partecipio omerico acquistano un significato sinistro in rapporto agli sviluppi del dramma.¹⁵

3.1.2 L'ambiguo 'ardore' del sole 'onniveggente': onniscienza divina e miopia umana (vv. 99, 102)

Nell'invocazione ad Helios, la luce dell'astro è vista in due momenti: nel primo (v. 95: *κατευνάζει 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 *ῳ λαμπρῷ στεροπῇ φλεγέθων* (v. 99).¹⁶ Il sostantivo *στεροπή/ἀστεροπή* rappresenta un lemma poetico attestato

14 Sul motivo del tempo nel dramma cf. Segal 1995, 30-2; Easterling 1982, 2-5, e in particolare sul tema della presa di coscienza tardiva si vedano Whitman 1951, 103-21; Lawrence 1978; Rutherford 1982, 148-9; Levett 2004, 92-102; Jouanna 2007, 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, cf. Segal 1981, 83 e Hoey 1972, 143. Sull'immaginario della luce in generale nel dramma si veda Holt 1987.

15 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: *νὺξ γὰρ εἰσάγει / καὶ νὺξ ἀποθεῖ διάδεδεγμένη 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: *ἔως τις ἀντὶ παρθένου γυνὴ / κληθῆ, λάβῃ 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: *οὕποτ' εἰνάζειν ἀδάκρυ- / τον βλεφάρων πόθον*), con richiamo antifrastico 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, 59). Sull'immaginario della notte cf. Holt 1987, 208-9. Lawrence 1978, 278 ha visto nella notte che domina l'apertura della parodo, in contrasto con il sole, metafora della conoscenza, il simbolo dell'ignoranza nella quale sono immersi i personaggi. Sul ruolo antifrastico della notte nella caratterizzazione di Deianira rispetto alla Penelope omerica si rinvia a Scavello 2022c, 127-30.

16 Il richiamo tra i due partecipi *φλογιζόμενον* (*primum dictum* sofocleo, con *Phil.* 1199) e *φλεγέθων* (*hapax* in Sofocle, su cui cf. *infra*) intensifica l'immagine dello splendore dell'astro, cf. Ciani 1974, 155.

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.* 10.154, 11.66): 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.* 11.83; *Od.* 4.72, 14.268, 17.437).¹⁷ La forma protetica ἀστεροπή è attestata nei poemi tre volte e si riferisce viceversa sempre al fulmine.¹⁸

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 Esiodo¹⁹ e in Pindaro,²⁰ così come in Eschilo²¹ e in Euripide,²² 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); 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).²³ Si noterà come nella poesia successiva a Omero brevemente passata in rassegna il lemma designi 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 στεροπή, oltre che il passo della parodo delle *Trachinie* oggetto d'esame, è attestato anche in un luogo dell'*Edipo Re* e in uno dell'*Aiace*. Nella strofe iniziale del primo stasimo dell'*Edipo Re* il sostantivo è utilizzato con il valore tradizionale del lemma e indica

¹⁷ In *Il.* 19.363 si trova la variante χαλκοῦ ὑπὸ στεροπῆς.

¹⁸ *Il.* 11.184, 12.242, 14.386: nei primi due passi si tratta sempre della folgore di Zeus.

¹⁹ Anche in Esiodo la forma στεροπή è maggiormente attestata (*Th.* 286, 505, 699, 707) rispetto ad ἀστεροπή (*Th.* 691, [Hes.], *Sc.* 322). In alcuni passi esiodei dove occorre anche κεραυνός, 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.

²⁰ *Pyth.* 4.198, 6.24; *Isth.* 8.37; *Nem.* 9.19.

²¹ *Suppl.* 34 e *PV* 1084.

²² In Euripide si tratta dell'*hapax* ὁ στεροπὰ Διός (*Hec.* 68).

²³ Cf. Wilkinson 2013, 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 lightening [...] The idea of fire and burning is especially appropriate to love».

i fulmini di Zeus (*στεροπᾶς*): 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 (*OT* 469-72).

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 tempesta; quest'ultima viene allusa proprio attraverso il riferimento alla luce dei lampi (*Ai.* 257-9): οὐκέτι λαμπρᾶς γὰρ ἄτερ στεροπᾶς / ἄξας ὀξὺς νότος ὥς λήγει, / καὶ νῦν φρόνμος νέον ἄλγος ἔχει.²⁴ 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 che si sta esaminando (v. 99): ὁ 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 νῦν ἐναριζομένα si componga di due lemmi omerici entrambi connessi 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 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. Sia in Omero che

²⁴ 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 1892 (accolta anche da Lloyd-Jones, Wilson 1990b, 16) che ricollega λαμπρᾶς ἄτερ στεροπᾶς a λήγει e ἄξας a ὀξύς: «(lett.) egli, dopo essersi scatenato violento come il vento del sud, senza luce di lampi si placa», cf. Mazzoldi 1999a, 152, ma cf. *contra* Finglass 2011, *ad loc.*, il quale adotta l'emendazione di Paehler ὑπὸ στεροπῆς.

in Esiodo, infatti, il lemma, se si escludono tre casi in cui l'aggettivo si riferisce allo splendore dell'elmo,²⁵ è attributo fisso della luce degli astri e in particolare del sole: si potrà ricordare l'emistichio formulare λαμπρὸν φάος ἡελίοι (3x *Il.*, Hes. *Op.* 155, fr. 58.12 M.-W.).²⁶ L'aggettivo λαμπρός dall'*epos* in poi rimane canonico come epiteto riferito alla luce del sole, e viene ripreso in svariate espressioni che costituiscono spesso una variazione dell'emistichio formulare citato, 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: λαμπρὸν ἡλίου φάος.²⁷ Una trasposizione occorre anche in Eur. *Med.* 752 φῶς τε λαμπρὸν Ἡλίου. In Eur. *Suppl.* 650 λαμπρὰ 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 λαμπρὸς ἡλίου κύκλος. Una differente rimodulazione sinonimica si ha invece in Eur. *El.* 17 λαμπρὸν 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 ὁ λαμπρᾶ στεροπᾶ φλεγέθων, senza la menzione diretta del sole (doppia mente invocato però poco prima al v. 96: Ἀλιον Ἀλιον αἴτῳ), rappresenta in questo senso un'ulteriore variazione per esprimere 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.* 17.738, 18.211); in *Il.* 21.358 designa il fuoco con cui Efesto opprime lo Scamandro; mentre in *Il.* 23.197 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 la violenza dell'ardore bruciante dell'astro e richiamando il contrasto tra i due elementi naturali della notte e del giorno che domina l'apertura del canto.

25 In *Il.* 13.265 e due volte nel verso formulare ψαῦον δ' ἵπποκομοι κόρυθες λαμπροῖσι φάλοισι (*Il.* 12.132, 16.216).

26 *Il.* 1.605, 5.120, 8.485. In *Od.* 19.234 l'aggettivo è epiteto di una tunica il cui splendore è paragonato al sole (λαμπρὸς δ' ἦν ἡέλιος ὅς).

27 Cf. Sideras 1971, 141.

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 ὡς λαμπρὰ στεροπὰ 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): ὡς κρατιστεύων κατ' ὄμμα. Il motivo del sole 'onniveggente' è un *topos* mitico-poetico tradizionale a partire da Omero.²⁸ Nel III 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 in cui, 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 dei patti che i due eserciti si stanno giurando reciprocamente (*Il.* 3.280). Il dio viene definito come vigile spettatore di tutte le cose attraverso la sua vista e il suo udito (*Il.* 3.277: Ἡέλιος θ' ὃς πάντ' ἐφορᾶς καὶ πάντ' ἐπακούεις): l'onniveggenza di cui è dotato Helios ne fa, dopo Zeus, il garante supremo della verità e della giustizia.

Nel canto VIII 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 a Efesto (*Od.* 8.270-1).

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 rivelhi chi ha rapito la figlia Persefone, di cui è alla disperata ricerca (vv. 62-74). Helios è qui definito θεῶν σκοπὸν ἡδὲ καὶ ἀνδρῶν (v. 62): «sentinella degli dèi 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).

²⁸ Cf. Davies 1991, *ad loc.* Sul motivo dell'onniveggenza del sole in tragedia cf. Aesch. *Ag.* 632-4, *PV* 91, *Ch.* 985-8.

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 ragazze 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'onnivigenza 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' ὅμμα*) e il suo ardore infuocato (v. 99: *ὁ λαμπρὰ στεροπὰ φλεγέθων*) acquisteranno valenze del tutto opposte rispetto a quanto le giovani coreute immaginano nella parodo. Sarà infatti proprio un raggio di sole (v. 697: *ἀκτίν' ἐς ἡλιώτιν*) 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 sta per annientare Eracle.²⁹

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 (vv. 932-42).³⁰

²⁹ Rispetto alla connessione del lemma *στεροπή* con Zeus è significativo che 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): *ὅναξ Ἀΐδη, δέξαι μ', / ὁ Διός ἀκτίς, παῖσον. / ἔνσεισον, ὅναξ, ἐγκατάσκηψον βέλος, / πάτερ, κεραυνοῦ.*

³⁰ Sul tema nel dramma dell'assistere - sia direttamente con i propri occhi che con la vista della mente - alle sofferenze altrui cf. le analisi di Allen-Hornblower 2016, 127 ss.

3.1.3 Eracle naufrago come Odisseo, il mare di sventure, lo scampo dalla ‘dimora di Ade’ e la rivoluzione inaspettata dell’Orsa: echi odissiaci (vv. 112-19, 120-1, 130-1, 134)

Le *Trachinie* si aprono in un’atmosfera di attesa e di paura, che permea il prologo della tragedia. Eracle è assente ormai da molti mesi;³¹ prima di partire per la sua ultima impresa, la conquista di Ecalia, ha lasciato una tavoletta alla sposa Deianira sulla quale è riportato un oracolo. Secondo il responso la presa di Ecalia terminerà o con la morte dell’eroe, oppure segnerà la fine delle sue fatiche e l’inizio di una vita serena. Deianira è quindi profondamente in ansia e siccome lo sposo tarda a tornare si aspetta il peggio, che Eracle sia forse ormai morto. Lo scenario d’apertura del dramma invita immediatamente a riconoscere un parallelo strutturale tra la condizione di Eracle e quella di Odisseo. Di entrambi gli eroi si attende con preoccupazione il ritorno, e la prospettiva iniziale della tragedia, nella quale Deianira e il coro sono nell’incertezza totale rispetto al destino di Eracle, è assimilabile al modello dell’*Odissea*, in particolare alla *Telemachia*.³² Si possono però rintracciare delle spie lessicali precise, finora non rilevate dalla critica, che sembrano autorizzare a ritenere il modello odissiaco consapevolmente operante da parte di Sofocle.

Il coro nella parodo dà voce in forma lirica alla situazione del prologo: l’ignoranza sulla sorte di Eracle e sul luogo in cui si trovi (vv. 40-1); l’attesa del ritorno dell’eroe, che si prolunga ormai da molti mesi (vv. 44-5); l’angoscia irrequieta di Deianira (vv. 28-9), e i suoi presentimenti che possa essere capitata qualche disgrazia (vv. 43, 46). Le giovani ragazze di Trachis che compongono il coro si oppongono però alla visione pessimistica della regina, e interpretano gli eventi in una chiave diversa, che lascia spazio alla speranza, e alla fiducia nel ritorno di Eracle sano e salvo. Il fulcro concettuale della parodo è infatti quello della consapevolezza dell’alternarsi di gioie e dolori che governa la vita umana, assimilato al ritmo cosmico dell’universo. Così cantano nella seconda antistrofe: (v. 126-8): ἀνάλγητα γὰρ οὐδέ / ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς / ἐπέβαλε θνατοῖς Κρονίδας «neppure Zeus Cronide, signore di tutte le cose, ha dato in sorte ai mortali una vita *priva di dolori*»; proseguendo con una suggestiva similitudine (vv. 129-31) ἀλλ’ ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ / πᾶσι κυκλοῦσιν / οἶον ἄρ- / κτον

³¹ Sul patronimico omerico Κρονίδης che designa Zeus al v. 168 cf. *infra* § 3.2.2.

³² Cf. Garner 1990, 100-1; Segal 1981, 81-2; Segal 1986, 57-8; Fowler 1999, 161-5; Rodighiero 2002, 48-9; Rodighiero 2004, 145; Davidson 2003, 517-21; quest’ultimo giustamente osserva come «it is naturally in the earlier part of the *Trachiniae*, where interest is centered on Heracles’ absence, Deianeira’s unhappiness and Hyllus’ errand, that connections with the *Odyssey* are most palpable» (521).

στροφάδες κέλευθοι «*gioia* (χαρά) e *dolore* (πῆμα) ruotano in circolo, come i percorsi roteanti della costellazione dell'Orsa». L'immagine simbolica usata dal coro è quindi quella della 'ruota' della fortuna:³³ dalla coscienza dell'alternanza della *tyche* deriva 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.

Nella seconda strofe viene poi descritta la vita di Eracle oppressa dalle sue fatiche mortali. Il coro ha già immaginato l'eroe *disperso* tra gli «stretti del mare» nella prima strofe (v. 100: ποντίας αὐλῶνας),³⁴ e in questa seconda stanza ritorna con prepotenza l'immaginario marino all'interno di una elaborata e prolungata similitudine:

<p>πολλὰ γὰρ ὕστ' ἀκάμαντος <u>ἢ νότου ἢ βορέα τις</u> <u>κύματ' <ἄν> εὐρέι πόντῳ</u> <u>βάντ' ἐπιόντα τ' ἤδοι,</u> <u>οὕτῳ δὲ τὸν Καδμογενῆ</u> <u>τρέφει, τὸ δ' αὔξει βιότου</u> <u>πολύπονον ὕσπερ πέλαγος</u> <u>Κρήσιον· ἀλλά τις θεῶν</u> <u>αἰὲν ἀναμπλάκητον <u>Ἄι-</u></u> <u><u>δα σφε δόμων ἐρύκει.</u></u></p>	<p>στρ. β</p>
	115
	120

<p>Come spinte da Noto <u>e Borea infaticabili</u> <u>molte onde nel vasto mare</u> <u>si vedono accavallarsi le une sopra</u> <u>le altre, così lui, il discendente</u> <u>di Cadmo, lo incalza e lo solleva</u> <u>la sua vita di molte sofferenze,</u></p>	<p>str. 2</p>
	115

33 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 parimenti suggestiva alle fasi attraverso le quali si volge il corso della luna (*TrGF IV F 871*, si tratta di un discorso di Menelao): ἀλλ' οὐμὸς ἀει πότμος ἐν πυκνῷ θεοῦ / τρόχῳ κυκλεῖται καὶ μεταλλάσσει φύσιν, / ὕσπερ σελήνης ὄψις κτλ., «il mio destino sempre si volge nella corsa rapida del dio, e cambia la sua natura come il volto della luna...», cf. Rodighiero 2000, 164, nota 39. Nel frammento (v. 2), come nella parodo (v. 130), per definire il ciclo degli eventi occorre il medesimo verbo κυκλέω.

34 Il significato dei vv. 100-1 ἢ ποντίας αὐλῶνας, ἢ / δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς è controverso e ha dato adito a un cospicuo dibattito critico: secondo Lloyd-Jones le due immagini indicherebbero rispettivamente l'oriente e l'occidente (gli stetti del Mar Nero, il Ponto - leggendo Ποντίας αὐλῶνας - contrapposti alle colonne d'Ercole), mentre altri interpreta il mare (ποντίας αὐλῶνας) contrapposto alla terraferma (δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς); per una disamina delle differenti esegesi possibili, e dei diversi tentativi di intervento testuale cf. Lloyd-Jones, Wilson 1990b; Davidson 1999.

come il mare di Creta.

Ma un dio, sempre, lo trattiene dalle
dimore di Ade, salvo e indenne.

120

L'esistenza di Eracle è contrassegnata da una sequela continua di *ponoi* (vv. 117-18: *βιότου / 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 gioco-forza già a Omero. Come rilevato da più parti, due passi dell'*Iliade* risultano particolarmente significativi rispetto alla descrizione sofoclea.³⁵ In *Il.* 2.394-7, 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 contrarie. In *Il.* 13.795-801, invece, 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.

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. 112-13: *ἀκάμαντος / ἡ νότου ἡ βορέα*) trova un preciso parallelo sia nella menzione di Noto (*Il.* 2.395), che nella descrizione della scogliera che non viene mai abbandonata dall'abbattersi delle onde sospinte dai venti (*Il.* 2.396-7: *τὸν δ' οὐ ποτε κύματα λείπει / παντοίων ἀνέμων*).³⁶ Per quanto riguarda in particolare l'immagine di Noto e Borea, che soffiano in direzioni opposte, Richard Jebb 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.* 2.397: *παντοίων ἀνέμων, ὅτ' ἀν ἔνθετος ἡ ἔνθα γένονται*).³⁷

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 *πολλὰ κύματα*, spezzato in *enjambement* (*Il.* 13.797-8): la medesima *iunctura* occorre nel corale, separata da un ampio iperbato (vv. 112-14: *πολλά... κύματ'*). L'associazione dell'aggettivo con le onde si ritrova anche in *Od.* 8.232

³⁵ Cf. Jebb 1892, 21; Longo 1968, 70; Ferrari 1983, 38; Rodighiero 2004, 156-7.

³⁶ 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 ai vv. 112-13 *ἀκάμαντος ἡ νότου ἡ βορέα* in dipendenza da *κύματ'*, anche sulla base di questo uso omerico, cf. il comm. *ad loc.* di Schneidewin, Nauck 1896 e Jebb 1892.

³⁷ Jebb 1892, 21 *ad v.* 112.

κύμασιν ἐν πολλοῖσ', qui impiegata da Odisseo a proposito del proprio logorante peregrinare per mare. Inoltre, l'espressione βάντ' ἐπίοντα del canto e in particolare l'utilizzo del preverbio ἐπι- per indicare l'incalzarsi dei flutti, richiamano la locuzione omerica πρὸ μὲν τ' ἄλλ', αὐτὰρ ἐπ' ἄλλα (Il. 23.799). Si noterà, infine, come i versi 112-15 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 del mare rinvia ad analoghi paragoni dell'*Iliade*, nei versi della strofe si possono però anche rintracciare riusi precisi di fraseologia dell'*Odissea*. Il caso più eclatante è il nesso al v. 114 εὐρέι πόντοι che costituisce un chiaro omerismo, la ripresa dell'identica clausola odissiaca attestata sei volte nel poema. Rilevante è anche il dato metrico: nel *colon* sofocleo κύματ' <ἄν> εὐρέι πόντοι, costituito da un *hemiepes* femminile, la *iunctura* consta di un adonio ed è inserita in posizione clausolare, la medesima scansione e collocazione che riveste nell'*epos* dopo la dieresi bucolica. Il nesso appare a prima vista ornamentale, e così è interpretato dai commentatori che lo segnalano,³⁸ come riuso di una tessera epica tradizionale nella descrizione dei marosi, metafora dei travagli di Eracle. Bisogna però considerare alcuni fattori contestuali, che permettono di cogliere delle relazioni più sottili con il modello omerico da un punto di vista intertestuale. Innanzitutto, la formula è odissiaca; inoltre, delle sei attestazioni nel poema cinque sono in relazione diretta con Odisseo.³⁹ Nel XII canto il nesso è impiegato due volte all'interno di un discorso diretto dello stesso protagonista durante gli *apologoi*, in due passi in cui racconta le proprie peregrinazioni per mare (*Od.* 12.293, 401: si tratta dell'episodio dell'isola di Helios).

Negli altri tre luoghi, invece, la clausola riguarda esplicitamente Odisseo in qualità di *naufrago*. In *Od.* 1.197 Atena rivela a Telemaco che il padre è vivo, ma vaga ramingo sul mare: ἀλλ' ἔτι που ζωὸς κατερύκεται εὐρέι πόντοι «ancora vivo, da qualche parte, è trattenuto sul vasto mare». Nel quarto canto Proteo, interrogato da Menelao sulla sorte degli Achei di ritorno da Troia, riferisce che due eroi sono

³⁸ Longo 1968, *ad loc.*; Easterling 1982, *ad loc.* si limitano rispettivamente a segnalare «clausola odissiaca» e «the phrase is Homeric»; Jebb 1892, *ad loc.* e Davies 1991 *ad loc.* rimarcano la costruzione poetica del dativo locativo, senza dire nulla sulla ripresa omerica, ignorata anche da Campbell 1881 e Rodighiero 2004, oltre che nella trattazione del passo in Ferrari 1983, 37-40.

³⁹ Il nesso è attestato, sempre in clausola, anche in Hes. *Op.* 507 e in *H. Hom. Ap.* 3.318; in *Od.* 24.118 e *Il.* 6.291 si ritrova la clausola εὐρέα πόντον. In *Il.* 9.72 il medesimo nesso in accusativo occorre in corpo di verso.

morti mentre «uno solo ancora vivo, da qualche parte, è trattenuto *sul vasto mare*» (*Od.* 4.498: εἰς δὲ ἔτι που ζωὸς κατερύκεται εὐρέϊ πόντῳ); di quest'ultimo non viene però detto di più, con effetto di *suspense*, mentre il vecchio del mare narra poi le vicende e la morte di Aiace Oileo e di Agamennone. Al termine del racconto di Proteo, Menelao chiede espressamente chi sia il terzo eroe ancora disperso (*Od.* 4.551-2): σὺ δὲ τρίτον ἄνδρα ὄνοματε, / ὃς τις ἔτι ζωὸς κατερύκεται εὐρέϊ πόντῳ «tu dimmi il nome del terzo, che vivo, ancora è trattenuto da qualche parte *sul vasto mare*». Come si vede, nei tre passi la clausola compare in un emisticchio formulare ζωὸς κατερύκεται εὐρέϊ πόντῳ. La formula, inoltre, indica sempre da parte di chi la pronuncia (Atena e Proteo) che Odisseo è *ancora vivo*, come segnala con forza il predicativo ζωὸς, in risposta all'ansia sulla sorte dell'eroe (Telemaco e Menelao). 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* errabondo sul «vasto mare».⁴⁰ Ciò consente di avvalorare l'analogia tra la sorte dell'eroe e quella di Eracle nella sequenza iniziale delle *Trachinie*. Il parallelo intertestuale, però, indica anche che Eracle, come Odisseo, è ancora vivo, e in questo modo conferma la prospettiva ottimistica abbracciata dal coro nella parodo.

Nei versi della seconda strofe del canto si possono individuare d'altronde anche altre eco espressamente odissiache che corroborano il raffronto tra i due eroi, in particolare le espressioni πολλά... κύματ' «molte onde» (vv. 112-14) e βιότου / πολύπονον «vita di molte sofferenze» (vv. 117-18). Il composto πολύπονος, incastonato al centro della stanza, attraverso il primo membro πολυν-, 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 πολλά... κύματ' d'inizio strofe. Il rinvio a Odisseo, l'eroe per eccellenza «molto errante» per mare e «dai molti patimenti», sembra implicito, a cominciare da un luogo privilegiato, il proemio del poema (*Od.* 1.1-4): Ἀνδρα... δὲς μάλα πολλὰ / πλάγχθη [...] / πολλὰ δὲ γένεται ἔν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν «L'uomo... che molto / errò... / e per mare molti dolori soffrì in cuor suo». I πολλά... κύματ', metafora dei travagli di Eracle, rievocano i πολλά... ἄλγεα di Odisseo, il quale li sperimenta ἐν πόντῳ «in mare». E si è visto come in *Od.* 8.232 l'espressione κύμασιν ἐν πολλοῖσι sia usata proprio dall'eroe per descrivere i concreti flutti marini, teatro del suo vagabondare per mare. Mentre il composto πολύπονος (non

40 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».

omerico, attestato a partire da Pindaro e Eschilo e frequente in tragedia) è d'altronde facile memoria di epiteti fortemente connotati nell'*Odissea* quali *πολύτλας*, *πολυτλήμων*, *πολύτροπος*, quest'ultimo anch'esso impiegato emblematicamente a partire dal proemio del poema.⁴¹

Rispetto all'emistichio odissiaco *ζωὸς κατερύκεται εὐρέι πόντῳ*, inoltre, si può forse individuare anche un ulteriore richiamo. Proprio al termine della similitudine del 'mare di sventure', il coro chiude la stanza con un'affermazione di segno positivo, ricordando come finora Eracle sia stato costantemente protetto dalla morte, poiché un dio lo storna sempre dalla casa di Ade (vv. 119-21): *ἄλλα τις θεῶν / αἰὲν ἀναμπλάκητον Αἴ- / δα σφε δόμων ἐρύκει* «ma un dio, sempre, **lo trattiene dalle dimore di Ade**, salvo e indenne». Al composto *κατερύκεται* del verso odissiaco corrisponde nella parodo il verbo semplice *ἐρύκει*: Odisseo è *trattenuto* sul mare, quindi è in costante pericolo ma ancora in vita, 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 *ἐρύκω*.⁴² In questo senso risulta pregnante anche la designazione della morte attraverso la metafora delle 'case di Ade': *Αἴδα... δόμων*. L'espressione rinvia a una serie di locuzioni omeriche in cui la morte è indicata come il 'discendere, giungere, trovarsi nella dimora di Ade'. Si potrà ricordare l'emistichio formulare *δῦναι* (ἔδν) δόμον *Ἄιδος εἴσω* (3× *Il.*, *H. Hom. Ven.* 5.153), e le frequenti formule con cui l'oltretomba è designato come 'casa/case di Ade', quali δόμον *Ἄιδος* (10× *Hom.*), e εἰν *Ἄιδα δόμοισιν* (9× *Hom.*). In particolare rispetto a 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 ἔτι ζόει καὶ ὄρῃ φάος ἡελίοι, / ἢ ἥδη τέθνηκε καὶ εἰν Αἴδα δόμοισι*, nel quale ricorre proprio il nesso εἰν *Ἄιδα δόμοισι*.⁴³

41 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 *rhetic* dell'eroe nell'esodo (vv. 1046-7): *ὁ πολλὰ... κακά, / μοχήσας ἔγω* «Ahimè così tanti dolori... ho sopportato», su cui cf. la fine analisi di Pattoni 2000, 117-18.

42 Il verbo è già omerico: per un significato simile a quello della parodo, 'stornare, proteggere da', cf. il distico formulare *τάχα δ' αὐτῷ / ἥλθε κακόν, τό οἴ οὐ τις ἐρύκακεν ιεμένον περ* «su di lui / piombò la sventura, che nessuno poté evitare, pur volendo» (*Il.* 15.449-50 = 17.291-2).

43 In *Od.* 4.833-4 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.* 20.207-8 si tratta dell'indecisione di Filezio sulle sorti di Odisseo; infine, in *Od.* 24.263-4 (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 presentano in Omero l'idea della morte o come *discesa*⁴⁴ o come *permanenza* nell'Ade. Non si dà mai un caso, cioè, come quello della parodo delle *Trachinie*, in cui la formula omerica 'casa di Ade' indichi lo *scampare alla* - o il *trattenere* qualcuno *dalla* - morte. Nella sua visione positiva il coro reimpiega dunque uno stilema omerico attraverso un uso innovativo, per indicare che Eracle è sì disperso, ma ancora vivo. Il rinvio a questa fraseologia tradizionale dell'epica non poteva però passare inosservato al pubblico, e vela l'espressione del coro di una risonanza ambigua, opposta alla prospettiva fiduciosa e ottimista delle coreute. Le giovani trachinie, infatti, non sono consapevoli della fine tragica che attenderà Eracle. Dopo la descrizione dei suoi incessanti travagli, ricordando 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. La metafora della 'casa di Ade' tradisce però ironicamente che la persuasione espressa dalle coreute sulla salvezza garantita da un dio è mal riposta: a Trachis Eracle, allorché vi giungerà, troverà finalmente proprio la morte paventata da Deianira, e sarà veramente un dio, Zeus stesso, a decretare tale destino per l'eroe. L'ironia emerge con chiarezza se si pensa come sarà lo stesso Eracle, nel finale del dramma, a desiderare lui stesso di 'scendere nell'Ade' per essere liberato dagli atroci tormenti causati dalla *nosos*, allorché invocherà direttamente il dio dei morti divenuto per lui ora paradossalmente 'dolce' (vv. 1041-43): ὁ Διὸς αὐθαίμων, ὁ γλυκὺς Ἀιδος / εὔνασον εὔνασόν μ' / ὥκυπέτα μόρφ τὸν μέλεον φθίσας «O fratello di Zeus, o dolce Ade, accoglimi nel tuo sonno, addormentami, annientando l'infelice con una rapida morte».

All'altezza della parodo il modello del ritorno di Odisseo viene tuttavia presentato in una chiave positiva e ben augurante. Secondo le giovani coreute, infatti, Eracle rientrerà sano e salvo a Trachis. Così esse sperano e così invitano Deianira a sperare: ἐλπίς è parola chiave nel canto, e ritorna sia nella seconda antistrofe, proprio prima della similitudine della 'ruota della fortuna', in cui il coro disapprova energicamente l'atteggiamento pessimista della regina (vv. 124-26: φαμὶ γὰρ οὐκ ἀποτρύειν / ἐλπίδα τὰν ἀγαθὰν / χρῆναι σ' «io protesto: non devi lasciare che una *buona speranza* si consumi»), che nell'invito finale a Deianira nell'epodo, dopo aver dichiarato la legge universale del cambiamento della sorte per i mortali e prima dell'appello conclusivo a Zeus che suggella la parodo (vv. 136-7: ἀ καὶ σὲ τὰν ἄνασσαν ἐλπίσιν λέγω / τάδ' αἰὲν ἵσχειν «io dico che anche tu, regina, devi serbare saldo tutto ciò, nelle tue *speranze*». Il polo della

44 Oltre al verbo δύω, impiegato nel nesso formulare δῦναι (ἔσυν) δόμον Ἀιδος εἴσω, cf. anche *Il.* 14.457 κατίμεν δόμον Ἀιδος εἴσω, *Od.* 23.252 κατέβην δόμον Ἀιδος εἴσω, *Il.* 20.336 δόμον Ἀιδος είσαφίκηι, *Od.* 11.150, 627 ἔβη δόμον Ἀιδος εἴσω.

prospettiva del coro è sicuramente quello della *χαρά*.⁴⁵ Il seguito della tragedia smentirà tuttavia le premesse, e al ricongiungimento che suggerla 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'eroe.⁴⁶

Si è visto come la *gnome* del coro sul volgersi ciclico di gioie e sofferenze nel corso della vita umana sia espresso attraverso il paragone con la costellazione dell'Orsa. Anche il motivo del cammino circolare dell'Orsa è tradizionale a partire da Omero (in tragedia cf. Eur. *Ion* 1154), dove occorre per due volte all'interno di un tristico formulare, in *Il.* 18.487-9 = *Od.* 5.273-5: Ἀρκτόν... / ἦ τ' αὐτοῦ στρέφεται... / οἵ δ' ἄμμιορός ἐστι λοετρῶν Ὄκεανοι. L'Orsa «si volge su se stessa (lett. nello stesso luogo)» (*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». Risulta particolarmente significativo, rispetto ai due luoghi omerici, l'aggettivo *στροφάδες* che

45 Cf. Holt 1987, 208; Esposito 1997, 23. Gardiner 1987, 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 cauto di Deianira, donna matura e sposata. Sul sentimento di costante paura che connota Deianira vedi Winnigton-Ingram 1980, 75-6 e Di Benedetto 1983, 146-9. In generale sull'eroina sofoclea, «l'anima di donna più profonda che abbia mai calzato la scena ateniese» («die innigste Frauenseele, die Athens Bühne beschritten hat», Rohde, 1932, 237 = Rohde 2006, 455-6) fondamentali rimangono le interpretazioni di Perrotta 1935, 472-525 e di Easterling 1968 e 1982 *passim*, e si vedano più di recente, oltre a Hall 2009 e Gregory 2023, le penetranti analisi di Allen-Hornblower 2016, 94-170, in particolare 98-117, 149-58. La centralità di Deianira nelle *Trachinie*, alla quale «va tutto l'interesse e la pietà del lettore, come del poeta» (Perrotta 1935, 472), trova d'altronde concorde la quasi totalità della critica sofoclea. Dimostrazione ne è anche la resa in lingue moderne del titolo, dove al posto della traduzione letterale del greco *Τραχύνια*, poco perspicuo se non oscuro per il largo pubblico, traduttori e editori optano talora per intitolare all'eroina il dramma, cf. la soluzione di compromesso adottata da G. Murray nella sua edizione intitolata *The Wife of Heracles* (Murray 1947) e il semplice e inequivoco *Deianeira* nella recentissima traduzione di O. Taplin (2020). Di quest'ultimo significativo il commento sulla propria scelta (105): «I had also considered *The Wife of Heracles*, *The Death of Heracles*, and even *The Shirt of Nessus*, but the title *Deianeira* reflects the way that, while she herself defines her role as the hero's spouse, she is ultimately a more powerful tragic figure than he is».

46 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/Ilio cf. Garner 1990, 100-2; Segal 1981, 81-2, 98; Segal 1986, 57-8; Ferrari 1988; Fowler 1999, 161-5; Rodighiero 2002, 48-9; Davidson 2003; Beer 2004, 87; Lapiš 2006; Kratzer 2013 e Gregory 2023, 88-91; per ulteriori echi odissiaci in relazione a Eracle rispetto a Odisseo cf. Pattoni 2000. L'altro *nostos* che fa da sinistro contraltare allusivo nella tragedia è quello di Agamennone presso Clitennestra nell'*Orestea* di Eschilo, nel quale, oltre che il parallelo tra le due coppie di sposi e Ilio/Oreste, agisce anche quello ominoso tra Cassandra e Iole; su questo modello tragico cf. Kapsomenos 1963, 39-107; Garner 1990, 103-10 e Mattison 2015.

Sofocle utilizza nell'espressione οἴον ὕρο / κτου στροφάδες κέλευθοι (vv. 130-1) per designare i sentieri circolari dell'Orsa: è possibile, infatti, che il poeta avesse in mente proprio il verbo omerico στρέφεται.⁴⁷ 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* sofocleo. Nel passo dell'*Odissea* si tratta di Odisseo che salpa da Oigia e regola la propria rotta osservando nel cielo, oltre alle Pleiadi e Boote, anche l'Orsa, che Calipso gli ha consigliato di tenere a sinistra durante la navigazione verso Itaca. Richard Garner ipotizza che la metafora sofoclea possa essere stata ispirata proprio da questo passo odissiaco, rinviano allusivamente al ritorno di Eracle a Trachis, che viene atteso nel dramma.⁴⁸ Il raffronto individuato da Garner costituisce un ulteriore indizio che Sofocle potesse rifarsi al modello di Odisseo naufragio durante il travagliato *nostos* verso la patria nella sequenza iniziale dell'*Odissea*, come si è cercato di argomentare a proposito del recupero di fraseologia formulare odissiaca nella seconda strofe della parodo.

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 subordinati. Infine, andrà rilevato come nei versi immediatamente precedenti il colorito omerico sia anticipato dalla menzione di Zeus attraverso il patronimico tipicamente omerico **Cronide** (v. 128): **Κρονίδας**.

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 γάρ οὔτ' **αιόλα** επ.
νὺξ βροτοῖσιν οὔτε κῆ-
ρες οὔτε πλοῦτος, ἀλλ' **ὕφαρ**
βέβακε, τῷ δ' ἐπέρχεται
χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι.

135

Non rimangono, infatti, né la notte
trapunta di stelle per i mortali, né i mali
né i beni, ma **d'improvviso in un istante**
sono dileguati, e a un altro già tocca in sorte
di gioire e di essere privati di quelle gioie.

47 Cf. Easterling 1982, 91 *ad loc.*

48 Garner 1990, 101

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 tragedia.⁴⁹

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: κάπο ματρὸς ἄφαρ βέβαχ', / ὥστε 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 (su cui vd § 3.2.4). 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 (cf. vv. 27-30, 149-50).

Il lemma compare poi nell'*incipit* del terzo stasimo ai vv. 821-2: ὁδὸν, ὁ 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 imprevisto, viene a coincidere con la morte stessa di Eracle, e l'avverbio sanziona anche il divario tra la conoscenza umana e l'onniscienza divina, che si esprime nell'ambiguità delle predizioni oracolari.⁵⁰ 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 θάνοιμ / μοῦνον εἰσιδοῦσ' ἄφαρ (su cui vedi § 3.5.1). 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.⁵¹

⁴⁹ Nei lirici l'avverbio è testimoniato solo in Theogn. 1.716 e in Pindaro (e.g. *Nem.* 1.40, 10.63); nei tragici ricorre come *hapax* sia in Eschilo (*Pers.* 469) che in Euripide (*IT* 1273).

⁵⁰ Cf. Esposito 1997, 27 e la trattazione specifica al § 3.4.1.

⁵¹ Cf. Cuny 2007, 360: «l'adverbe rend compte de la brutalité avec laquelle s'opèrent les retournements de fortune», cui si rinvia in generale rispetto al tema dell'instabilità, sia della sorte che delle relazioni umane, nei drammi sofoclei (352-77); sul tema del mutamento nell'*Aiace* si vedano anche Cairns 2006 e Murnaghan 2023, 55-7.

3.2 ***Trachinie: primo stasimo (vv. 497-530)*** ***La violenza di eros e la tragicità della bellezza***

Sommario 3.2.1 La potenza invincibile e ingannevole di Afrodite (v. 500). – 3.2.2 Poseidone: un nuovo sintagma omerizzante (v. 502). – 3.2.3 Eracle e Acheloo: uno scontro tumultuoso e *abusiones* omeriche (vv. 504, 507-8, 511-14, 518). – 3.2.4 L’omerica ‘tragica’ bellezza di Deianira (v. 523).

Prospetto degli omerismi del primo stasimo delle *Trachinie*

μέγα τι σθένος ἄ Κύπρις· ἐκφέρεται νίκας ἀεί.	στρ.
καὶ τὰ μὲν θεῶν παρέβαν, καὶ ὅπως Κρονίδαν ἀπάτασεν οὐλ λέγω οὐδὲ τὸν ἔννυχον Ἄιδαν,	500
ἢ Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίας· ἀλλ' ἐπὶ τάνδ' ἄρ' ἄκοιτιν <τίνες> ἀμφίγυνοι κατέβαν πρὸ γάμων,	505
τίνες πάμπληκτα παγκόνιτά τ' ἐξ- ῆλθον ἀεθλ' ἀγώνων;	
ό μὲν ἦν ποταμοῦ σθένος, ύψικερω τετραόρου φάσμα ταύρου, Ἄχελῷος ἀπ' Οἰνιαδᾶν, ὁ δὲ Βακχίας ἄπο	ἀντ.
	510



ἡλθε παλίντονα Θήβας
 τόξα καὶ λόγχας ρόπαλόν τε τινάσσων,
 παῖς Διός· οἱ τότ' ἀολλεῖς
 ἵσαν ἐς μέσον ίέμενοι λεχέων·
 μόνα δ' εὐλεκτρος ἐν μέσῳ Κύπρις
 ῥαβδονόμει ξυνούσα.

515

τότ' ἦν χερός, ἦν δὲ τό-
 ξων πάταγος,
 ταυρείων τ' ἀνάμιγδα κεράτων·
 ἦν δ' ἀμφίπλεκτοι κλίμακες, ἦν δὲ μετώ-
 πων ὀλόεντα
 πλήγματα καὶ στόνος ἀμφοῖν.
 ἀ δ' εὐθῆπις ἀβρὰ
 τηλανγεῖ παρ' ὅχθῳ
 ἥστο τὸν δὲν προσμένουσ' ἀκοίταν.
 τὴγὼ δὲ μάτηρ μὲν οἴα φράζω·
 τὸ δ' ἀμφινείκητον ὅμμα νύμφας
 ἐλεινὸν ἀμμένει <τέλος>·
 κάπο ματρὸς ἄφαρ βέβαχ',
 ὅστε πόρτις ἐρήμα.

520

525

530

Legenda:

-voci in grassetto: omerismi a livello lessicale.-voci in grassetto e sottolineate: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure coni sofoclei su modelli omerici.-voci sottolineate: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

3.2.1 La potenza invincibile e ingannevole di Afrodite (v. 500)

Il primo stasimo della tragedia si apre con la celebrazione dell'onnipotenza di Afrodite (v. 497: μέγα τι σθένος ἀ Κύπρις· ἐκφέρεται νίκας ἀεί).¹ Alla forza inoppugnabile della dea sono sottomesse anche le tre divinità cui spetta la sovranità sul cosmo, Zeus Poseidone e

¹ Sui problemi interpretativi che il verso pone (in particolare se considerare μέγα τι σθένος apposizione di Κύπρις o, 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) si vedano Ferrari 1983, 43-4; Stinton 1990, 221-3; Davidson 1987. Sull'elusività tipicamente sofoclea della frase cf. Budelmann 2000, 46-7.

Ade.² Il coro tralascia intenzionalmente di raccontare in modo più dettagliato l'influenza di Afrodite sugli dèi: 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 la mano di Deianira. Tuttavia, per quanto fuggevole, la loro menzione è significativa per dare risalto a uno dei temi centrali di questo canto e dell'intero dramma, quello della potenza di eros.

La prima divinità evocata brevemente nella *Priamel* è Zeus (v. 500): καὶ ὅπως Κρονίδαν ἀπάτασεν οὐ λέγω «e come il Cronide inganno non dirò». Il riferimento al potere ingannatore di Afrodite nei confronti di Zeus non può non rievocare il celebre episodio omerico della Διὸς ἀπάτη del 14 canto dell'*Iliade* (*Il.* 14.153-353), in cui Era per sedurre il divino consorte fa ricorso all'aiuto della stessa Afrodite (*Il.* 14.187-224). 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 anche nello stasimo, che domina sia i mortali che gli immortali (*Il.* 14.198-9): σὺ πάντας / δαμνᾷ ἀθανάτους ἡδὲ θνητοὺς ἀνθρώπους. Afrodite consegna allora a Era la sua fascia magica, dove si trovano i θελκτήρια πάντα, «tutti gli incanti» (*Il.* 14.215): indossandola, Era potrà sedurre agevolmente Zeus.

L'*exemplum* mitico di Zeus che cade vittima dell'adescamento di Era propiziato da Afrodite nell'*Iliade*, benché soltanto alluso fuggevolmente attraverso la *praeteritio* dalle coreute, inaugura lo stasimo nel segno del potere subdolo e incantatore dell'eros. La passione erotica per Deianira è infatti il movente che spinge Eracle e Acheloo ad affrontarsi, e il motivo 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 infatuazione 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 μέν νυν ὅστις ἀντανίσταται / πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ «Chiunque si oppone a Eros, come se si potesse fare a pugni con lui, sragiona». Inoltre, anche il tema dell'incanto della potenza amorosa è già emerso nel primo episodio quando il nunzio

2 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 per la prima volta dallo stesso Poseidone in *Il.* 15.189-93.

3 L'onnipotenza della passione amorosa, per limitarsi a Sofocle, è tema centrale del terzo stasimo dell'*Antigone*, che si configura come un vero e proprio inno a Eros - dove nella chiusa del canto, come nell'*incipit* in questo stasimo delle *Trachinie*, Afrodite è «invincibile» (vv. 799-800): ἄμαχος γάρ ἐμπαί· / ζει θεὸς Ἀφροδίτα -, del cosiddetto 'inno ad Afrodite' preservato in *TrGF* IV F 941 (su cui cf. Pattoni 2003 e Coo 2011), e di un frammento della perduta *Fedra* (*TrGF* IV F 684, su cui cf. Sommerstein, Talboy 2006, 248-317; Sommerstein 2020, 64-5).

rivelava a Deianira il racconto di Lica al suo arrivo in città. L'araldo ha narrato alla folla come la vera ragione per cui la città di Ecalia è stata abbattuta da Eracle sia esclusivamente la passione dell'eroe per Iole, instillatagli dalla potenza ammaliatrice di Eros (vv. 354-5): τίν θ' ώψίπυρον Οἰχαλίαν, "Ερως δέ νιν / μόνος θεῶν θέλξειν οἰχμάσαι τάδε «a conquistare la turrita Ecalia, Eros / solo tra gli dei lo ha spinto adescandolo a quest'impresa». Alla prerogativa dell'ἀπάτη e ai θελκτήρια πάντα di Afrodite dell'*Iliade* corrispondono l'ἀπατᾶν della dea e lo θέλγειν di Eros nel dramma. Il motivo dell'“incantamento” assumerà tinte sempre più fosche nel seguito della tragedia: 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).⁴ L'uso del verbo ἀπάτασεν nello stasimo trova inoltre un parallelo più preciso: in *Il.* 14.33 Zeus stesso, dopo aver riconosciuto di essere stato preda dell'inganno di Era, si rivolge infatti alla sposa con le parole καὶ μ' ἀπάτησας.⁵ 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-omerico.⁶

3.2.2 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).⁷ 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 Sofocle,⁸ ma all'interno dell'intero *corpus* dei tragici. È questa una prima spia del colorito epicizzante dell'espressione con cui è presentato Poseidone.

4 Cf. Biggs 1966, 230

5 Cf. Pontani 1949, 235.

6 Per un elenco delle occorrenze dell'epiteto in relazione a Zeus in Omero cf. Dee 1994, 62-3. Il patronimico Κρονίδης è attestato in Sofocle solo due volte, entrambe nelle *Trachinie*, e sempre in *lyricis*. Il lemma, come si è visto, era già comparso nella parodo, nella solenne presentazione di Zeus come onnipotente dispensatore di gioie e dolori agli uomini (vv. 126-8): ἀνάλγητα γὰρ οὐδ' / ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς / ἐπέβαλε θυτοῖς Κρονίδας. Il patronimico è raro in tragedia: mai attestato in Eschilo, ricorre in Eur. *Hec.* 474, *Ba.* 95.

7 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), cf. Rodighiero 2004, 181.

8 Il nome del dio è attestato in Sofocle in *OC* 55, 713, 1158; *TrGF* IV F 371.1.

Per quanto concerne invece 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 Nonno,⁹ sempre come attributo del dio. Il sostantivo e l'intera espressione *τινάκτορα γαίας* sono evidentemente ricalcati sul modello di una serie di attributi e locuzioni omerici che caratterizzano Poseidone nei poemi. Gli epiteti ricorrenti del dio quale 'scuotitore, reggitore della terra' nelle varianti *ἐνοσίχθων*, *ἐννοσίγαιος* e *γαιόχος* 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(v)oσι-*: il risultato è un sintagma espanso che si richiama agli epiteti epico-omerici tradizionali del dio e ne costituisce una *variatio* originale.¹⁰

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.* 20,57-8):¹¹ *αὐτὰρ νέρθε Ποσειδάων ἐτίναξε / γαῖαν ἀπειρεσίν όρέων τ' αἰπεινὰ κάρηνα* «da sotto Poseidone scuoteva / la terra infinita e le alte cime dei monti». Si tratta del momento in cui le divinità scendono sulla terra, su invito di Zeus, per riprendere parte al combattimento e scontrarsi tra loro nell'episodio della battaglia degli dèi. 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 «scuoteva» 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 *Ποσειδάων τινάκτορα γαίας*, con la sostituzione del *nomen agentis* al verbo. La presenza nel passo omerico del nome 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*.

⁹ *Dionys.* 21.100, 155.

¹⁰ 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 τύσσοντι τρίαναν*. Un'espressione simile a quella sofoclea in riferimento al dio si ritrova invece in *H. Hom. Nept.* 22.2 (γαῖς κινητῆρα) e *Pind. Isth.* 3.19 (ό κινητήρ δὲ γῆς).

¹¹ Cf. anche Davies 1991, *ad loc.* La connessione del dio con il verbo ricorre in seguito solo in un frammento lirico adespoto (*PMG* fr. 929c.2-3): *γάν δ' ἐτίναξε Ποσειδάων / χρυσεόδοντι τριαίνα*.

Il sostantivo *τινάκτορα*, come è stato rilevato da Rodighiero, gioca anche un ruolo nel canto 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-ες*, *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 armi.¹² Si potrebbe pensare che la *iunctura* *τινάκτορα γαίας* con il rinvio implicito al rimbombo della terra, presente anche negli epitetti 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* (— — — — — — — —) 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 ed epitetti epico-omerici che Sofocle conduce, come si vedrà, a più riprese in questo corale.

3.2.3 Eracle e Acheloo: uno scontro tumultuoso e *abusiones* omeriche (vv. 504, 507-8, 511-14, 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-
ἡλθον ἄεθλ' ἀγώνων;

505

Ma per ottenere questa sposa,
quali contendenti possentemente armati scesero in campo 505
prima delle nozze, quali duellanti si contesero
il premio di una lotta tumultuosa di colpi e di polvere?

12 Rodighiero 2012, 71.

Il modulo interrogativo con la ripresa anaforica del pronomo *τίνες*¹³ attraverso il quale Sofocle introduce i due rivali è particolarmente enfatico: <*τίνες*... κατέβαν... *τίνες*... ἐξῆλθον. Lo stilema presenta un effetto di «grand style, marking the beginning of a heroic narrative». ¹⁴ 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.* 11.218-20): "Εσπετε νῦν μοι Μοῦσαι 'Ολύμπια δώματ' ἔχουσαι / ὅς τις δὴ πρῶτος Ἀγαμέμνονος ἀντίον ἥλθεν / ἡ αὐτῶν Τρώων ἡὲ κλειτῶν ἐπικούρων. In *Il.* 14.508-10 il poeta chiede invece 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: "Εσπετε νῦν μοι Μοῦσαι 'Ολύμπια δώματ' ἔχουσαι / ὅς τις δὴ πρῶτος βροτόεντ' ἀνδράγρι' Ἀχαιῶν / ἤρατ', ἐπει δὲ ἔκλινε μάχην κλυτὸς ἐννοσύαιος.

Lo stesso modulo è presente anche nel verso formulare ἐνθα *τίνα πρῶτον*, *τίνα δὲ ὕστατον* ἐξενάριξεν (*Ι.-ξας*, *Ι.-ξαν*) (*Il.* 5.703, 11.299, 16.692), o più memorabilmente nel proemio iliadico dove Apollo è indicato come fautore della contesa tra Achille e Agamennone (*Il.* 1.8-9): *τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ζυνέκε μάχεσθαι;* / *Λητοῦνς καὶ Διὸς νιός.* Tale tecnica narrativa «whereby the poet answers the question he himself has just asked»¹⁵ contribuisce nello stasimo a intensificare l'attesa prima che vengano nominati i due concorrenti nell'agone.

Il termine con cui i due contendenti sono presentati in questa interrogazione retorica iniziale è ἀμφίγυνοι (*hapax* in Sofocle). L'aggettivo ἀμφίγυνος è un lemma epico attestato in Omero esclusivamente come epiteto della lancia nella formula al dativo plurale ἔγχεσιν ἀμφιγύνοισι '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 (3.1356), dove ricorre nella *iunctura δούρασι τ'* ἀμφιγύνοις, evidentemente ricalcata sul nesso formulare omerico.¹⁶ Il lemma non si ritrova altrove in poesia se non nel presente passo sofocleo.

¹³ L'integrazione di Hermann è concordemente accettata dagli editori.

¹⁴ Easterling 1982, *ad loc.*, cf. anche Rodighiero 2012, 73. Anche l'aoristo radicale atematico a vocale breve κατέβαν è una forma epico-omerica, cf. Chantraine, *GH*, 1.277 ss.

¹⁵ Davies 1991, *ad loc.*, il quale rileva come il procedimento non sia esclusivamente epico, ma anche pindarico, cf. e.g. *Ol.* 10.60 ss., *Pyth.* 4.70 ss.

¹⁶ La medesima *iunctura δούρασι τ'* ἀμφιγύνοις si potrebbe ritrovare anche in Eumeo di Corinto, cf. fr. dub. 19.3 Bernabé (brano dal quale avrebbe attinto Apollonio Rodio secondo gli scoli).

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 rivali 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 1982, *ad loc.* Gli scoli al passo propongono molteplici interpretazioni possibili: ἀντίπαλοι 'campioni concorrenti, rivali'; ἵσχυροι ἐν τοῖς γύνοις μαχεσάμενοι χερσὶ καὶ ποσὶν 'possenti nelle membra, combattendo sia con le mani che con i piedi'; ἀμφότεροι τεθωρακισμένοι 'armati entrambi'; ἄμφω παρωξυμμένοι 'che si provocano a vicenda'.¹⁷ La difficoltà che si scorge già negli scoli se da un lato evidenzia la problematica esegeti 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 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'epodo.¹⁸

Rispetto ai precedenti omerici si segnala in particolare la proposta di Pennesi¹⁹ 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' ἀμαρτῇ δούρασιν ἀμφὶς / ἥρως Ἀστεροπαῖος, ἐπεὶ περιδέξιος ἦν «lui colpì con

¹⁷ Cf. *schol. ad v. 504* [p. 138 Xenis] ἀμφίγυοι: ἀντίπαλοι ή ἵσχυροι ἐν τοῖς γυνίοις, μαχεσάμενοι χερσὶ καὶ ποσὶν ή ἀμφότεροι τεθωρακισμένοι ή ἄμφω παρωξυμμένοι.

¹⁸ È questa l'interpretazione generalmente accolta dagli studiosi: Jebb 1892, *ad loc.*, sostenendo che Sofocle utilizzò «with an original boldness» l'epiteto omerico, lo traduce «the valiant rivals»; Burton 1980, 56 pensa che il lemma esprima «balanced strength on both sides»; Chantraine, *DELG*, s.v. «γύρη», 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 cf. Pennesi 1994.

¹⁹ Pennesi 1994, 95-6.

due lance, / l'eroe Asteropeo, perché era ambidestro». 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 ἀμφίγυνος, 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 dalla studiosa 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 ἀμφίγυνοι κατέβαν πρὸ γάμων in virtù dell'ardita ripresa del lemma omerico ἀμφίγυνοι 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 παγκόνιτά 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). Se i due termini 'premi' e 'gare' sono caratteristici del lessico dell'epinicio (cf. e.g. Pind. *Isth.* 1.18, *Ol.* 6.79 in cui i lemmi sono appaiati), in *Il.* 23.273 e *Od.* 24.85-6 i premi messi in palio nei giochi funebri di Patroclo e di Achille sono definiti rispettivamente ἄεθλα... ἐν ἀγώνι e περικαλλέ' ἄεθλα /... μέσῳ ἐν ἀγώνι. Anche in questo caso Sofocle opera una rielaborazione di nessi che compaiono simili in Omero convertendo il complemento ἐν ἀγώνι nel genitivo ἄεθλ' ἀγώνων, mentre il lemma ἄεθλα presenta un'«accezione ambiguamente sospesa tra il valore già arcaico di premi – nella fattispecie la stessa Deianira – posti in un luogo associato a una competizione sportiva ('luogo di lotta', 'arena') e uno slittamento per estensione al significato di 'competizione'». ²⁰

v. 507: ποταμοῦ σθένος

Acheloo è presentato per primo tra i due rivali nello scontro per le nozze di Deianira nell'antistrofe (vv. 507-15):

²⁰ Rodighiero 2012, 75.

ό μὲν ἦν ποταμοῦ σθένος, ὑψίκερω
τετραόρου αὐτ.
 φάσμα ταύρου,
 Ἀχελῷος ἀπ' Οἰνιαδᾶν, ὁ δὲ Βακχίας ἄπο
 ἥλθε παλίντονα Θήβας
τόξα καὶ λόγχας ῥόπαλόν τε τινάσσων,
 παῖς Διός· οἱ τότ' **ἀολλεῖς**
 ζσαν ἐς μέσον ιέμενοι λεχέων.²¹ 510

Uno era la **forza di un fiume**, la figura **quadrupede**
 di un toro **dalle alte corna**,

Acheloo di Eniade, l'altro proveniva dalla bacchica
 Tebe, brandendo **un arco ricurvo**, lance e **una clava**,
 il figlio di Zeus: costoro **in una mischia serrata**
si scontrarono nel mezzo bramosi delle nozze.

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 ὕψης) seguito dal genitivo: ποταμοῦ σθένος.²² 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.* 18.607-8: ἐν δ' ἐτίθει ποταμοῖο μέγα σθένος Ὡκεανοῖο / ἄντυγα πὰρ πυμάτην σάκεος πύκα ποιητοῖο).

21 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. Tuttavia, rispetto alle reminiscenze del genere epinicio, «the tone is quite different and Sophocles' epinicio echoes only point out the contrast», come nota Easterling 1982, 134: a 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 sessuali.

22 Cf. e.g. ιερὸν μένος Ἀλκινόοιο (7× *Od.*, su cui cf. Russo 2007 ad *Od.* 18.34); βίην Διομήδεος ἵπποδάμου (*Il.* 5.781), Πριάμοιο βίην (*Il.* 3.105), Πατρόκλου βίην (*Il.* 17.187 e 22.323); σθένος Ἐκτορος ἀνδροφόνου (*Il.* 9.351), σθένος Ἰδομενῆος (*Il.* 13.248), σθένος Ὑρίωνος (*Il.* 18.486; Hes. Op. 598, 615); ιερὸν τῆς Τηλεμάχου (7× *Od.*, su cui cf. S. West 2000 ad *Od.* 2.409), τῆς Ὀδυσσῆος (*Il.* 23.720). La perifrasi attraverso il sostantivo βία si ritrova anche in Eschilo, sovente nei *Sette contro Tebe* (e.g. vv. 448, 569, 571, 577), cf. Davidson 1986, 21, nota 3 con bibliografia, e cf. anche Sideras 1971, 252-3. In Sofocle, è significativo che la medesima perifrasi occorra in un altro passo delle *Trachinie* (v. 38: ἱφίτου βίαν), mentre nel *Filotte* per tre volte Odisseo è designato attraverso il nesso Ὀδυσσέως βία (vv. 314, 321, 592): l'uso della perifrasi per indicare l'eroe di Itaca, tuttavia, non è omerico, e sembra porre in risalto il tema della forza e della violenza nella tragedia in relazione a Odisseo, cf. Schein 2002; Schein 2013, 21, e si veda in generale anche Davidson 1991b.

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 (κρείων Ἀχελώϊος) o sul gigantesco Oceano (βαθυρρέιταο μέγα σθένος Ὄκεανοι), 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.* 21.193-7).

Il modulo *ποταμοῦ σθένος* riferito nelle *Trachinie* ad Acheloo sembra avere come modello i due passi omerici in cui Oceano è indicato attraverso le due ampie perifrasi *ποταμοῦ μέγα σθένος Ὄκεανοι* e *βαθυρρέιταο μέγα σθένος Ὄκεανοι*. La *iunctura* appare in particolare come una variazione, con inversione dei termini ed eliminazione dell'aggettivo, della prima perifraso *ποταμοῦ μέγα σθένος*. Sofocle riadatta inoltre il nesso sul piano metrico, inserendolo in un contesto anapestico nel *colon* ó μὲν ἦν ποταμοῦ σθένος, ὑψίκερω costituito da un dimetro anapestico.

Il parallelo con Oceano è stato notato da vari commentatori, in particolare da Kamerbeek 1959, *ad loc.* e da Longo 1968, *ad loc.*, i quali hanno entrambi sottolineato come in Sofocle, pur essendo evidente il modello epico-omerico, non si tratti di una normale perifraso 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 perifraso, anch'essa epica nel tono:²³ φάσμα ταύρου. 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 Ἀχελώϊος 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 perifraso epico-omerica μέγα σθένος.²⁴ Data

²³ Cf. Long 1968, 101-2. La medesima perifraso ricorre per un altro mostro, l'Idra, nel terzo stasimo (vv. 636-7: ὕδρας... φάσματι), cf. anche Easterling 1968, 65 e Segal 1995, 39.

²⁴ I versi ricostruiti costituiscono Orph. fr. 16 Bernabé. Sul parallelo tra l'espressione sofoclea e questi versi restaurati grazie al papiro di Derveni cf. Rodighiero 2012, 169-75.

la contiguità che lega la menzione dei due fiumi, è possibile pertanto ipotizzare che Sofocle abbia attribuito ad Acheloo la perifrasi epico-omerica con *σθένος* accompagnato dal genitivo²⁵ 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.

vv. 507-8: ύψικερω / τετραόρου

La seconda perifrasi con cui è descritto Acheloo è accompagnata da un duplice epíteto che mette in luce l'aspetto tremendo della sua forma taurina (vv. 507-8): *ύψικερω / τετραόρου φάσμα ταύρου* «la figura quadrupede di un toro dalle alte corna». Entrambi gli aggettivi occorrono come *hapax* in Omero. Il primo, *ύψικερως* 'dalle alte corna', è attestato nell'espressione *ύψικερων ἔλαφον* (*Od.* 10.158), come epíteto 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.* 16.22 M.: *ύψικέραν βοῦν*),²⁶ mentre designa metaforicamente una

²⁵ Rodighiero 2012, 76 nota anche la correlazione tra la *iunctura ποταμοῦ σθένος* e il corrispettivo nesso in responsione *σθένος ἀ Κύπρις*, nel verso incipitario dello stasimo: «la forza che muove Acheloo alla lotta è la forza stessa di Afrodite/Eros, e non a caso Κύπρις occupa nella strofe la sede metrica nella quale in antistrofe si riversa, per così dire, la potenza del suo σθένος (σθένος ἀ Κύπρις ~ ποταμοῦ σθένος), in modo che il tema della potenza della dea venga condotto dal generale all'occasione particolare di una delle sue manifestazioni» [corsivo nell'originale]. Inoltre, (169-75), sulla base di *Il.* 21.195 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 σθένος + genitivo*, viene proposto che la *iunctura* formulare epica, attraverso una rielaborazione ardita di memoria poetica, abbia costituito il modello anche per l'espressione incipitaria del canto *μέγα τι σθένος ἀ Κύπρις*.

²⁶ 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, cf. Davies 1991, xxxii-xxxiii e Levett 2004, 32-5 con bibliografia.

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 ὥποι (*Od.* 13.81), come epiteto dei cavalli, con il significato di 'aggiegati 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'.²⁷ 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 scoli;²⁸ 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'.²⁹ Longo 1968, *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 ὥποι, infatti, sono descritti nell'atto di galoppare ὑψόσ' ἀειρόμενοι (*Od.* 13.83).³⁰

In conclusione, si dovrà rilevare come nell'intera espressione ὑψικέρω / τετράστου φάσμα ταύρου la perifrasi epicheggiante e il duplice epiteto di ascendenza omerica contribuiscano significativamente a descrivere 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 temibile possanza fisica.

27 Cf. e.g. Pind. *Pyth.* 10.45; Eur. *Alc.* 483.

28 Cf. *schol. ad v.* 508 [p. 140 Xenis] τετράστου: τετρασκελοῦς. Sul versante della resa performativa, Rodighiero 2012, 83-4 (all'interno di una proposta di analisi della performance orchestrale eseguita nello stasimo) si domanda se nella danza «i coreuti si piegavano in avanti richiamando la figura sia di un quadrupede che di un corpo che si preparava alla lotta?».

29 Cf. Kugler 1905, 67; Kamerbeek 1959, *ad loc.* Sull'etimologia del lemma cf. DELG, s.v. 2 «ἀειρώ», e cf. e.g. l'aggettivo συνίόρος 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. *Suppl.* 667, 675; *Hel.* 723; IA 214.

30 *Od.* 13.81-3: 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 cf. Bowie 2013, 110.

vv. 511-12: 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'³¹ 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 τόχον... παλίντονον ἥδε φαρέτρην, riferito all'arco di Odisseo (*Od.* 21.11, 59) e di Teucro (*Il.* 15.443), e due volte nella *iunctura* formulare παλίντονα τόξα: in un caso sempre epiteto dell'arco di Teucro (*Il.* 8.266), nell'altro di quello di Diomede, con il quale l'eroe siarma durante la sortita notturna della *Dolonia* (*Il.* 10.459, in questo passo il nesso è invertito: τόξα παλίντονα).³²

L'epiteto in riferimento all'arco non è attestato altrove nella poesia d'età arcaico-classica oltre che nel presente passo delle *Trachinie*, dove occorre come *hapax* nel poeta.³³ Anche nella letteratura poetica successiva, l'aggettivo ricorre raramente come epiteto omerizzante di τόχον, cf. e.g. Ap. Rhod. 1.993; Nonn. *Dionys.* 4.227, 5.12. 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'iperbato.³⁴

Rispetto alla presentazione di Eracle nel suo complesso, è stato notato da Rodighiero³⁵ 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.* 8.266 Τεῦκρος δ' εἴνατος ἥλθε παλίντονα τόξα τιταίνων: Teucro è nominato come nono e ultimo all'interno di una sequenza di eroi Achei che si accingono a 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'

31 È anche possibile che l'aggettivo si riferisca alla tipica forma ricurva dell'arco scita, cf. Russo, Heubeck 2007, 153; *DELG*, s.v. «παλίντονος».

32 Sull'elastico sistema formulare tra forme singolari e plurali relativo all'arco e ai suoi epiteti in Omero cf. Janko 1994 *ad Il.* 15.443. La medesima *iunctura* al plurale παλίντονα τόξα si ritrova anche in *H. Hom. Dian.* 27.16.

33 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. *Ch.* 162 (epiteto dei dardi): quest'ultimo luogo è viziato però da una situazione testuale incerta (l'aggettivo è espunto generalmente dagli editori, cf. Garvie 1986, *ad loc.*; Sideras 1971, 70).

34 Cf. Marchiori 1995, 117.

35 Rodighiero 2012, 78-9.

εῖνατος / ἥλθε παλίντονα τόξα / τιταίνων si ritrovano, benché dislocati su più *cola* e in parte variati, nei versi in cui è descritto Eracle nello stasimo (vv. 510-12):

... ὁ δὲ Βακχίας ἄπο
ἥλθε παλίντονα Θήβας
τόξα καὶ λόγχας ρόπαλόν τε τινάσσων.

510

La presentazione incipitaria dell'eroe Τεῦκρος δ' ~ ὁ δὲ, la ripresa letterale del verbo ἥλθε, quella variata del participio in clausola e allitterante τιταίνων ~ τινάσσων,³⁶ 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: ἥλθε παλίντονα τόξα ~ ἥλθε παλίντονα Θήβας.

v. 513: ρόπαλον

Oltre che l'arco, anche la clava di cui è armato Eracle è designata attraverso un lemma di ascendenza omerica: ρόπαλον. 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 (*Il.* 11. 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 ρόπαλον per designare il «grande tronco» d'ulivo di cui si serve Odisseo per accecare Polifemo in *Od.* 9.319; come ρόπαλον 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.* 11.575; infine, in *Od.* 17.195, 236 come ρόπαλον τετμημένον si riferisce al «bastone intagliato» che Odisseo chiede a Eumeo per sostenersi durante il tragitto dalla dimora del porcaro alla reggia. In Omero, dunque, con l'eccezione dell'episodio di Orione in cui ρόπαλον costituisce un'arma,

36 In riferimento all'arco, se τιταίνω '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 ρόπαλόν τε. È invece significativo che τινάσσω sia riferito alla lancia già nell'*epos*, cf. e.g. *Il.* 12.298 δύο δοῦρε τινάσσων, *Il.* 20.163 τίνασσε δὲ χάλκεον ἔγχος.

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. 20.3 Davies/Finglass: ρόπαλον), che Pindaro (fr. 111.3 S.-M.: τραχὺ ρόπαλον) e Bacchilide (fr. dub. 64 M.: ρόπαλον 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, cf. Theocr. 13.57, 15.255 e Ap. Rhod. 1.533. 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 ρόπαλον doveva costituire il lemma specifico con cui veniva designata la clava dell'eroe.³⁷ 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 deve avere influito nella selezione di un lessico marcatamente 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. 514-15): οὗ τότ' ἀολλεῖς / ἵσαν ἐς μέσον ιέμενοι λεχέον «costoro in una mischia serrata / si scontrarono nel mezzo bramosi delle nozze». 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'; si tratta di un termine piuttosto 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* (Il. 13.39-42):

Τρῶες δὲ φλογὶ ἵσοι ἀολλέες ἡὲ θυέλλῃ
Ἔκτορι Πριαμίδῃ ἄμοτον μεμαῶτες ἔποντο

40

³⁷ L'introduzione della clava tra le armi dell'eroe risalirebbe agli *Herakleia* di Pisandro (VI sec. a.C.) secondo la *Suda* (n 1465 Adler, s.v. «Πλείσανδρος» = *test.* 1 Bernabé), ma potrebbe essere più antica; sulla clava in Stesicoro cf. PMGF fr. 229 (= fr. 281 Davies/Finglass), e Davies, Finglass 2014, 569.

ἄβρομοι αὐίαχοι· ἔλποντο δὲ νῆας Ἀχαιῶν
αἱρήσειν, κτενέειν δὲ παρ' αὐτόθι πάντας ἀρίστους.

I *Troiani*, simili a fiamma o a tempesta, *in massa* seguivano Ettore Priamide con ardore incessante, *con clamore e grida*; speravano di impadronirsi delle navi degli Achei, e di uccidervi tutti i più forti.

40

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 αὐίαχοι) ad assalire le navi. Il motivo del grido di battaglia è d'altronde spesso presente nei contesti in cui compare l'aggettivo ἀολλής, cf. e.g. *Il.* 15.312-3 Ἀργεῖοι δ' ὑπέμειναν ἀολλέες, ὥρτο δ' ἀυτὴν / ὁξεῖ ἀμφοτέρωθεν e *Il.* 15.718 οἴστετε πῦρ, ἄμα δ' αὐτοὶ ἀολλέες ὅρνται' ἀυτὴν, dove in entrambi i passi ἀυτὴν indica precipuamente l'urlo di guerra.

Dopo Omero, l'aggettivo, limitatamente alla letteratura poetica arcaica e classica, è attestato soltanto in un frammento di Alceo³⁸ 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,
Νύμφαις ἀλίαισιν ἐπενξάμενοι
νόστου σωτῆρας ἵκεσθαι.

1470

Andiamo tutti insieme uniti e compatti,
dopo aver invocato le Ninfe marine
di giungere protettrici del ritorno.

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 ἀολλεῖς 'tutti uniti' (v. 1469). La scelta dell'aggettivo ἀολλής, se rientra nel tradizionale uso al plurale del lemma, rispetto alle scene di

³⁸ In Alceo il lemma si riferisce all'acclamazione dei cittadini «in massa» di Pittaco a tiranno (fr. 348.3 V. = fr. 348.3 Liberman: μέγ' ἐπαίνεντες ἀολλεες).

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, compatti’ 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, insieme’ dall’isola che i coreuti rivolgono a se stessi e ai due eroi nell’ultima battuta della tragedia, sottolineato dall’impiego del lemma omerico ἀολλεῖς, Sofocle ha forse voluto suggellare il dramma con un invito a riflettere su quei medesimi valori.³⁹

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* sofoclea.⁴⁰

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 protagonisti.⁴¹ 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. 517-19: τότ’ 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’

39 Nell’invito del coro non è incluso invece Odisseo, rappresentante di principi opposti a quelli espressi da Neottolemo e dai marinai, cf. Schein 2013 *ad loc.*, che riconosce nell’unione finale tra Filottete, il figlio di Achille e i coreuti «the play’s harmonious ending».

40 *Schol. ad v. 513* [p. 141 Xenis] ἀολλεῖς: καταχρηστικῶς εἶπεν ἐπὶ δύο τὸ ἀολλεῖς· ἐπὶ πλήθους γὰρ λέγεται.

41 Cf. Pontani 1949, 237: «l’impressione di membra moltiplicate, in quei contendenti eccezionali, è data più chiaramente dalla geniale arditezza dell’epiteto ἀολλεῖς». Rodighiero 2012, 88 suggerisce che l’uso catacrestico dell’aggettivo potrebbe qui avere anche valore autoreferenziale e indicare la performance orchestra: «il coro rinvierrebbe indirettamente al proprio movimento convergente al centro in due gruppi distinti e compatti».

ἀμφίπλεκτοι κλίμακες). Si noti come anche la dimensione fortemente sonora di questi versi dell'epodo rispecchi le scene iliadiche dove gli eserciti si slanciano con foga intonando il grido di battaglia.⁴² Attraverso il sintagma οὗ τότ' ἀολλεῖς Sofocle è riuscito dunque a 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 οὗ τότ' ἀολλεῖς / ἵσαν ἐς μέσον ιέμενοι λεχέον (vv. 514-15) è rafforzato anche dall'imperfetto ἵσαν, che costituisce una forma della lingua epica.⁴³

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. 517-19): τότ' ἦν χερός, ἦν δὲ τό- / ξον πάταγος, / ταυρείων τ' ἀνάμυδα κεράτων «ed allora ci fu un frastuono dell'intrecciarsi convulso delle braccia, degli archi, e delle corna taurine».

Il sostantivo πάταγος 'fragore, strepito' rappresenta anch'esso un lemma poetico omerico. Attestato solo quattro volte nell'*Iliade*, a parte il passo di *Il.* 13.283 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 dèi è descritto in questi termini (*Il.* 21.385-8):

ἐν δ' ἄλλοισι θεοῖσιν ἔρις πέσε βεβριθῦνα
ἀργαλέη, δίχα δέ σφιν ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἄητο·
σὺν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' εὐρεῖα χθών,
ἀμφὶ δὲ σάλπιγξεν μέγας οὐρανός.

385

42 Come è stato da più parti messo in luce (cf. Long 1968, 76; Burton 1980, 56; Rodighiero 2012, 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 (τότ', χερός, τόξον, πάταγος, ταυρείων τ' ἀνάμυδα, κεράτων, ἀμφίπλεκτοι, κλίμακες, μετώπων, δόλοεντα, 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; cf. anche Pontani 1949, 138 che ravvisa nel tono descrittivo dello stasimo uno «sforzo icastico» da parte del poeta e «l'impressione dell'autopsia».

43 Cf. Chantraine *GH*, 1.285. L'uso del verbo εἰμι con l'aggettivo trova un precedente in *Il.* 16.601 ιόντες ἀολλέες.

La contesa si insinua possente fra le divinità (v. 385: ἔρις πέσε βεβριθνία) 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 vorticose dello Xanto (*Il.* 21.9-11): 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 gorghi.

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 (*Il.* 16.765-71): anche in questo caso nella similitudine predominano le note acustiche, in particolare il boato degli alberi scossi dal vento (v. 769: ἥχη 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 (*Pyth.* 1.24), 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 Ἀρεος).

Nell'espressione fortemente allitterante del primo stasimo delle *Trachinie* τότ' ἦν χερός, ἦν δὲ τό- / ξων πάταγος, / ταυρείων τ' ἀνάμιγδα κεράτον 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 a enfatizzare la dimensione sonora della scena descritta dal coro, e in virtù della sua rarità presenta una notevole forza semantica. 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 ἀνάμυδα conferiscono all'espressione quella esuberanza espressiva che caratterizza nel suo complesso la descrizione dello scontro tra il dio-fiume e l'eroe nello stasimo, messa in risalto proprio dal recupero insistito di lessemi epico-omerici, impiegati però spesso con *abusiones* fortemente vistose.⁴⁴

3.2.4 L'omerica 'tragica' bellezza di Deianira (v. 523)

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' εὐθπις ἀβρὰ
τηλαυγεῖ παρ' ὅχθῳ
ἥστο τὸν δὸν προσμένουσ' ἀκοίταν. 525
†έγῳ δὲ μάτηρ μὲν οἴα φράζω†
τὸ δ' ἀμφινείκητον ὅμμα νύμφας
ἐλεινὸν ἀμμένει <τέλος>
κάπὸ ματρὸς ἄφαρ βέβαχ'
ώστε πόρτις ἐρήμα. 530

E nel frattempo lei delicata, **dagli occhi belli**,
su un poggio visibile da lontano
sedeava, nell'attesa di chi sarebbe stato il suo sposo.
Io parlo come uno spettatore,
ma l'occhio conteso della giovane sposa
attendeva da suscitare pietà,
e poi **d'un lampo** si separò dalla madre,
come una giovenca tutta sola.

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' εὐθπις ἀβρά «lei

44 L'espressività del registro linguistico è segnalata dal fatto che 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, ἀνάμυδα, ἀμφίπλεκτο, δλόεντα, ἀμφινείκητον: si tratta prevalentemente di aggettivi composti, tipici dello stile più ornato, sia epico che della lirica, in particolare del genere ditirambico, cf. Earp 1944, 38; Rodighiero 2012, 65.

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: τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ) e dalla metafora della giovenca portata via dalla madre e rimasta sola (v. 530: ὥστε πόρτις ἐρήμα).⁴⁵ La promessa sposa è inoltre caratterizzata da un sentimento di angosciosa e pudica attesa che sembra quasi paralizzarla (v. 525: τὸν δὲ προσμένουσ' ἀκοίταν, v. 528: ἀμμένειν).⁴⁶

All'inizio della descrizione il duplice epiteto in asindeto εὐώπις ἀβρά pone in risalto la bellezza di Deianira. Se ἀβρός 'tenero, delicato' non è aggettivo omerico ma lemma poetico proprio della lirica e particolarmente associato al fascino della giovane sposa,⁴⁷ εὐώπις (*hapax* in Sofocle) 'dagli occhi belli, dal bel volto' rappresenta un raro epiteto omerico. L'insistenza sullo sguardo ritorna poco dopo anche nella perifrasì 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 a ὄμμα.⁴⁸

In Omero l'aggettivo εὐώπις è attestato unicamente come epiteto di Nausicaa e ricorre due volte nel sesto canto dell'*Odissea* nella formula clausolare εὐώπιδα κούρην (*Od.* 6.113, 142). Il lemma occorre in seguito nell'epica arcaica soltanto in *H. Hom. Dem.* 2.333 come attributo di Persefone - sempre nel nesso εὐώπιδα κούρην - 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

45 Perrotta 1935, 502 a buon diritto così introduce e traduce l'ultima frase del canto: «lo stasimo finisce con parole di soavità indimenticabile: 'la sposa contesa aspettava con gli occhi dolorosi. Essa poi si allontanò dalla madre come una giovenca smarrita'» (corsivo aggiunto).

46 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, cf. Davies 1991, *ad loc.* e Rodighiero 2012, 92.

47 Cf. e.g. in contesto epitalamico Sapph. fr. 44.7 V. ὄβραν Ἀνδρομάχαν e Alc. fr. 42.8 V. (= fr. 42.8 Liberman) πάρθενον ὄβραν (Teti); sull'aggettivo cf. Rodighiero 2012, 96.

48 Che la perifrasì indichi primariamente soltanto la bellezza di Deianira come propone Davidson 1986, 23, sulla scorta di Long 1968, 101-2, appare eccessivo, considerato il contesto nel suo insieme, cf. anche Seale 1982, 198, il quale sottolinea giustamente come la descrizione dello sguardo lontano e in attesa esprima anche la passività inerme della giovane sposa. E si veda anche la bella traduzione di Paul Mazon (1989, *ad loc.*, corsivo aggiunto) «tandis qu'assise au flanc d'un tertre don't la vue s'étend au loin, la gente et douce fille est là, *passive*, attendant celui qui sera son époux».

volta in Pindaro come suggestivo epiteto della luna in *Ol.* 10.74.⁴⁹ 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 *νύμφη* 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: ἀρπάζας δὲ ἀέκουσαν ἐπὶ χρυσέοισιν ὅχισιν / ἦδε δὲ φυρομένην), in un atteggiamento molto simile a quello di Deianira ritratta impaurita nel prologo (vv. 7-8) e nello stasimo (vv. 526-7: ὅμια νύμφας / 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: καπὸ ματρὸς ἄφαρ βέβαχ / ὕστε πόρτις ἐρήμα): la perdita della figlia è la stessa che Demetra teme di subire nell'inno.⁵⁰

Andrà infine rilevato come nella preterizione iniziale del canto in cui le coreute tacciono il potere di Afrodite sugli dèi, proprio il «notturno» Ade sia evocato per secondo dopo Zeus al v. 502 οὐδὲ τὸν ἔννυχον Ἀιδαν. La passione amorosa del dio allusa dal coro non può che essere quella nei confronti di Persefone, che viene

49 Se *εὐόπτις* costituisce un *hapax* in Sofocle, il sinonimo *εὐών* è testimoniato due volte nella produzione del poeta: in *Ant.* 530 (εὐώπτα παρειάν) l'aggettivo è riferito al volto di Ismene, mentre in *OT* 189 (εὐώπτα πέψιον ἀλκάν) indica, con valore metaforico, la protezione 'benigna' invocata dal coro nella parodo ad Atena. L'aggettivo *εὐών* 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, cf. e.g. Callim. *Dian.* 204 e *Ap. Rhod.* 4.1090.

50 Sull'avverbio di ascendenza omerica *ἄφαρ*, che indica qui il repentino passaggio dalla condizione di nubile a quella di sposa, cf. la trattazione del lemma al § 3.1.3.

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 ed enfasi 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. 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 ἦμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ / μή μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἔξεύροι ποτέ «io stavo seduta là, sconvolta dalla paura / che la mia bellezza non si rivelasse la causa dolorosa della mia sventura». Deianira ricorda come sia stata la sua stessa bellezza a causare il 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 salvarla:⁵¹ si noti nel passo, 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):

ἐπεί σφ' ἐγὼ
φύτιρα δὴ μάλιστα προσβλέψασ', ὅτι
τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν,
καὶ γῆν πατρώافαν οὐχ ἐκοῦσα δύσμορος
ἔπερσε κάδούλωσεν.

465

Io ho

provato una fortissima pietà nel vederla, poiché
la sua bellezza le ha distrutto la vita,
e la sua propria patria, senza volerlo, infelice
ha annientato e ridotto in schiavitù.

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

51 Su questo aspetto altruistico della paura di Deianira nei confronti di Eracle nell'episodio dello scontro con Acheloo cf. Allen-Hornblower 2016, 105-7.

secondo episodio – un sentimento di partecipazione e di pietà nei confronti della figlia di Eurito (v. 464: ὄκτιρα δὴ μάλιστα), la cui sorte risulta ora così simile, agli occhi della regina, a quella che un tempo, da ragazza, aveva temuto per se stessa. La bellezza di Iole,⁵² 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 ἐκοῦσα 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 διόλεσεν (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 del tutto impotenti.⁵³ L’epiteto epico-omerico εὐώπις 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 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): ἀ δ’ ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερὰ / τῶνδ’ ἐφάνη πράκτωρ «e ministra silenziosa Cipride è apparsa manifesta artefice di queste vicende».⁵⁴

Un ulteriore aspetto, in conclusione, merita di essere notato. Lo stasimo, dopo la scoperta della passione di Eracle per Iole avvenuta nel primo episodio, rappresenta un momento di pausa narrativa apparentemente estranea agli eventi immediatamente precedenti: se il tema al centro del corale è l’incontrastabile potere dell’eros, il coro non riflette quanto ha avuto luogo finora nel dramma, in particolare sulla recente rivelazione, come ci si aspetterebbe, ma rievoca la contesa avvenuta in un tempo ormai molto remoto tra l’Acheloo e Eracle per Deianira, che era stata ricordata dalla

52 L’aspetto avvenente di Iole è indicato inoltre pochi versi prima attraverso il riferimento metonimico agli occhi (v. 375: ἡ κάρτα λαμπρὰ καὶ κατ’ ὅμμα καὶ φύσιν), come avviene per la giovane Deianira nello stasimo.

53 Sulla relazione tra le due figure femminili di Deianira e Iole cf. Gellie 1972, 63-4; Segal 1995, 37, 72-3; Levett 2004, 49-50; e si veda anche Easterling 1977, 122.

54 Come scrive Campbell 1881, 289 «The power of Aphrodite here, as in Ant. 781 foll., is regarded more with awe than with delight. It has now been exemplified in Iole’s conquest of Heracles, so cruel to Deianira, and destined to be calamitous to all concerned».

stessa protagonista nel prologo (vv. 9-23).⁵⁵ Il canto si configura dunque una narrazione lirica di quell'episodio lontano nel tempo e rappresenta nella sua forma narrativa un *unicum* nella produzione sofoclea:⁵⁶ il focus sulla giovinezza della protagonista fa sì che il destino di Deianira sia implicitamente assimilato a quello di Iole, entrambe inermi, e oggetto di una passione amorosa pericolosamente distruttiva. Rispetto alla situazione contestuale del dramma, tuttavia lo stasimo è collegato con la protagonista 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 coro.⁵⁷ Sul versante maschile, invece, la rievocazione del desiderio di Acheloo per la *nymphē* 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 istintuali.⁵⁸

55 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, cf. Davies 1991, 136-7.

56 Sul carattere di 'lyrical ballad' dello stasimo, avvicinabile soprattutto ai ditirambi bacchilidei, cf. Kranz 1933, 254 ss.; Reinhardt 1989, 261; Burton 1980, 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 cf. Kraus 1991, che individua in totale undici «stories», nove delle quali nella prima parte del dramma incentrata su Deianira (77).

57 Cf. Allen-Hornblower 2016, 118 e Winnington-Ingram 1980, 77-8.

58 In generale sul tema chiave dell'eros nella *Trachinie* cf. Winnington-Ingram 1980, 73-89; Holt 1981; Easterling 1982, 5-8; Saravia de Grossi 2007, 173-81; Hall 2024, 98-101.

3.3 ***Trachinie: secondo stasimo (vv. 633-62)***

Il nostos dell’eroe e il pathos della sposa: ancora echi odissiaci

Sommario 3.3.1 Eracle finalmente in porto: *l’approdo sicuro di navi* (v. 633).
– 3.3.2 Deianira: la sua cara sposa fedele (v. 650).

Prospetto degli omerismi del secondo stasimo delle *Trachinie*

ώ ναύλοχα καὶ πετραῖα θερμὰ λουτρὰ καὶ πάγους	στρ. α
Οἴτας <u>παραναιετάοντες</u> , οἵ τε μέσσαν	635
Μηλίδα πάρ λίμναν	
χρυσαλακάτου τ’ ἀκτὰν κόρας,	
ἔνθ’ Ἐλλάνων ἀγοραὶ Πυλάτιδες κλέονται,	639
οἱ καλλιβόας τάχ’ ὑμὸν αὐλὸς οὐκ <u>ἀναρσίαν</u>	ἀντ. α
ἀχῶν καναχὰν ἐπάνεισιν, ἀλλὰ θείας	
ἀντίλυρον μούσας,	
οἱ γάρ Διὸς Ἄλκμήνας κόρος	
σοῦται πάσας ἀρετᾶς λάφυρ’ ἔχων ἐπ’ οἴκους·	645
δὸν ἀπόπτολιν εἴχομεν πάντα	στρ. β
δυοκαιδεκάμηνον ἀμμένουσαι	
χρόνον, πελάγιον, ὕδριες οὐ·	
δέν· ἀ δέ οἱ <u>φίλα δάμαρ</u> τάλαιναν	650
δυστάλαινα καρδίαν	



πάγκλαυτος αἰὲν ὄλλυντο·
νῦν δ' Ἀρης οἰστρηθεὶς
ἔξέλυσ' ἐπιπόνων ἀμερᾶν.

ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο· μὴ σταίη
πολύκωπον ὅχημα ναὸς αὐτῷ,
πρὶν τάνδε πρὸς πόλιν ἀνύσει-
ε, νασιῶτιν ἔστιαν ἀμείψας,
ἔνθα κλήζεται θυτήρ·
ὅθεν μόλοι τπανάμερος,
τᾶς Πειθοῦς παγχρίστω
συγκραθεὶς 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 coni sofoclei su modelli omerici.

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

3.3.1 Eracle finalmente in porto: l'approdo sicuro di navi (v. 633)

Al termine della parodo la tragedia entra finalmente nel vivo, tra il primo e il secondo episodio. Il messaggero trachinio e Lica annunciano la vittoria di Eracle su Ecalia, e il suo arrivo tanto atteso: la visione di speranza del coro sembra trovare davvero conferma. Viene rivelata, però, anche la nuova passione di Eracle per Iole. Deianira, per riconquistare l'amore di Eracle, escogita allora il piano che sarà fatale del dono della tunica. Il coro intona adesso il secondo stasimo: la musica e le celebrazioni di festa per accogliere Eracle vogliono sostituire finalmente gli interminabili pianti di Deianira. L'esultanza e l'ottimismo del coro sono dovuti a due ragioni: il ritorno di Eracle, che si attende ormai come imminente; e il filtro magico di Nesso, che il coro è convinto farà il suo effetto ridestando nell'eroe l'amore per l'eroina e cancellando la passione per Iole.

Il secondo stasimo delle *Trachinie* si apre con una maestosa apostrofe agli abitanti della regione di Trachis (vv. 633-9), dal registro solenne come testimonia la presenza di molteplici *voices* epiche. 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'anfisionia che si radunano presso le Porte (ἀγορὰ / Πηλάτιδες).

L'*incipit* del canto ὁ ναύλοχα καὶ πετραῖα θερμὰ λοντρὰ καὶ πάγους / Οὕτας παραναιετάοντες, «O voi che i luoghi approdo sicuro di navi presso i bagni caldi sulle balze dell'Eta abitate» (vv. 633-5) 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, soprattutto 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 λοντρά, che indicherà la zona delle Termopili in generale ('caldi bagni, dove approdano le navi').¹ 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 λιμήν, con valore prettamente ornamentale.² Alla fine della *Telemachia*, negli ultimi versi del quarto 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.* 4.846-7): Ἀστερίς, οὐ μεγάλη, λιμένες δ' ἔνι ναύλοχοι αὐτῆ / ἀμφίδυμοι· τῇ τόν γε μένον λοχώντες Ἀχαιοί. La seconda attestazione del lemma si ritrova nel decimo canto, allorché Odisseo racconta negli *apologoi* l'approdo in un porto presso l'isola di Eea (*Od.* 10.140-1): ἔνθα δ' ἐπ' ἀκτῆς νηὶ κατηγόμεσθα σιωπῇ / ναύλοχον ἐς λιμένα, καί 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 Pindaro³ e in Euripide. Oltre che nel secondo stasimo delle *Trachinie*, per Sofocle si tratta di *Ai.* 506 ναυλόχους... ἔδρας (trimetri). In questo passo, così come in Eur. *Hec.* 1015 Ἀχαιῶν ναύλοχοι περιπτυχά (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

¹ Cf. Davies 1991, *ad loc.*; Longo 1968, *ad loc.*

² Non stupisce che l'epiteto sia attestato solo nell'*Odissea*, il poema dove il porto costituisce un elemento topico della narrazione rispetto alle peregrinazioni del protagonista: di contro alle sole quattro occorrenze iliache di λιμήν, nell'*Odissea* se ne contano trenta. Gli altri epiteto formulari che più frequentemente caratterizzano il lemma nell'*Odissea* sono εὐόρμος, πολυβενθής e κοιλός.

³ 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 Tafii 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, cf. Rutherford 2001, 426.

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*.

In questo 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 convinto che il ritorno di Eracle vittorioso sia ormai imminente. L'eroe è immaginato affrettarsi verso Trachis nel finale della prima antistrofe: (vv. 644-6): *ό γὰρ Διὸς Ἀλκμήνας κόρος / σοῦται πάσας ἀρετᾶς λάφυρ' ἔχων ἐπ' οἴκους* «il figlio di Zeus e di Alcmena infatti / si affretta ad arrivare verso casa con le spoglie prova di tutto il suo valore». 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 ὅχημα ναὸς αὐτῷ,
πρὶν τάνδε πρὸς πόλιν ἀνύσει-
ε.

655

Che giunga che giunga, non si fermi
la nave dai molti remi,
prima che egli arrivi in questa città.

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 ὅχημα 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 *ο ναύλοχα*: l'impiego dell'epiteto di ascendenza odissiaca riferito ai porti contribuisce dunque a sottolineare qui un tema centrale nel corale.⁴ Eracle stesso viene

4 Il valore prolettico dell'aggettivo *ναύλοχα* rispetto al tema primario del ritorno di Eracle nello stasimo è notato da Jebb 1982, *ad loc.*, il quale chiosa: «here the word suggests the expected landing of Heracles».

descritto d'altronde nella seconda strofe in una situazione tipicamente odissiaca come lontano da Trachis da dodici mesi, ed *errabondo* per mare (vv. 646-8): ὃν ἀπόπτολιν εἴχομεν πάντα / δυοκαιδεκάμηνον ἀμμένουσαι / χρόνον, *πελάγιον* «lui che senza una patria / tutto il tempo per dodici mesi / abbiamo atteso, *disperso sul mare*».

Il coro, come già nella parodo, presenta nuovamente l'eroe nelle vesti di Odisseo – emblematico è il predicativo *πελάγιον* al v. 648⁵ – 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 rinvia inoltre a quello del mare di tempesta nella parodo come metafora della vita tormentosa di Eracle (vv. 112-21): anche lì, come si è visto, 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, che si sarà tolta la vita, 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, ritornerà nel successivo terzo stasimo, ma, come si vedrà nel prossimo capitolo (§ 3.4.1), in una prospettiva totalmente antitetica: l'*approdo* nel 'porto della morte' che attende l'eroe.

⁵ Forse un lapsus di memoria poetica involontaria induce Giuseppina Lombardo Radice (1997⁵, 371), nella sua versione lirica ed evocativa, alla traduzione espansa di *πελάγιον* «sul vasto mare», esattamente la lettera del v. 104 della parodo εὐρέι πόντῳ.

v. 634: θερμὰ λουτρά

Sofocle, per designare le acque calde delle Termopili,⁶ si serve della *iunctura* formulare epico-omerica θερμὰ λοετρά, fatta salva la contrazione del sostantivo.⁷

Il sintagma è attestato in Omero sempre nel significato di 'bagno caldo'. Nell'*Iliade* si tratta della lavanda che l'ancella Ecameda appresta per Macaone ferito (*Il.* 14.6) e del bagno caldo che Andromaca, ancora ignara della sorte di Ettore, ha dato ordine alle ancelle di preparare per lo sposo (*Il.* 22.444). Nell'*Odissea* l'espressione è adoperata due volte: in riferimento ai bagni caldi cui sono dediti i Feaci (*Od.* 8.249, unico passo in cui la *iunctura* occorre invertita), una fra le molteplici attività pacifche e ricreative che Alcinoe attribuisce, tessendone l'elogio, al suo popolo; e in riferimento al bagno caldo che la regina Arete ha fatto predisporre per Odisseo (*Od.* 8.451).

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 a 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 = fr. 7.1-2 West): τόι δ' ἐν Θερμοπύλαισι θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη / ποίει θερμὰ λοετρὰ παρὰ ρόγμινι θαλάσσης «per lui alle Termopoli la dea / glaucopide Atena fece sorgere dei bagni caldi presso la riva del mare».

L'episodio è alluso anche nelle *Nuvole* di Aristofane, dove si parla di Ἡράκλεια λουτρά (v. 1051),⁸ mentre secondo una variante del mito attestata in Ibico, fu Efesto a far scaturire per l'eroe delle sorgenti calde (cf. *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

⁶ La medesima espressione θερμὰ λοετρά designa le Termopili anche in *Hdt.* 7.176.3. Su una possibile influenza del passo erodoteo sullo stasimo, in relazione anche alla descrizione complessiva della regione, cf. Finkelberg 1995 e cf. anche Rodighiero 2004, 196.

⁷ In Omero λοετρόν è attestato sempre nella forma non contratta; la variante contratta si ritrova a partire da *Hes. Op.* 753 e *H. Hom. Cer.* 2.50.

⁸ Il frammento di Pisandro è tramandato proprio dallo scolio a questo verso aristofaneo [p. 200, 11 Holwerda]. Nella stessa commedia, pochi versi prima, ricorre il nesso epico θερμὰ λοετρά (v. 1045) con una risonanza magniloquente e parodica per indicare dei bagni caldi.

predetta dagli oracoli viene a coincidere con la *morte* di Eracle: un esito del tutto opposto al sollievo di 'bagni caldi'.⁹

v. 635: παραναιετάοντες / v. 637: χρυσαλακάτου

Dopo la menzione della palude maliaca, il coro descrive il luogo dove si svolgevano i raduni del concilio anfizionario (vv. 638-9: 'Ελλάνων ἀγοραὶ Πηλάτιδες), che in età storica avevano sede ad Antela, presso un tempio di Demetra. Si tratta della «riva della vergine dalla conochchia 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 conochchia d'oro' di ascendenza omerica.¹⁰

In Omero, infatti, χρυσηλάκατος è attributo esclusivo di Artemide e ricorre tre volte, di cui due nella formula in clausola χρυσηλάκατος (-ου) κελαδεινή (-ῆς).¹¹ 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.* 27.1.¹² 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 partecipi plurali in clausola (ναιετάοντες /-οντας /-όντων), come nel passo dello stasimo. Il verbo occorre sporadicamente nella lirica (cf. e.g. Pind. *Ol.* 6.78, *Pyth.* 4.180), mentre non è mai testimoniato in tragedia, con l'esclusione di un altro luogo in Sofocle. Si tratta del

9 Il vero significato della profezia oracolare è riconosciuto dal coro nel terzo stasimo (vv. 821-8) e da Eracle stesso nell'esodo (vv. 1070-2). Il nesso omerico θερμὰ λοντρά 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. *Ol.* 12.19, riferita a delle sorgenti calde appartenenti alle Ninf.

10 Così Easterling 1982, *ad loc.*: «Homeric parallels make clear that this is a reference to Artemis». La proposta di identificazione con Persefone si deve a Wilamowitz 1921, 531 (il quale legge Κόρας); sulla connessione di Artemide con le paludi cf. Easterling 1982, *ad loc.*; Davies 1991 *ad loc.*

11 *Il.* 16.183, 20.70; *Od.* 4.122. Sul valore dell'epiteto cf. S. West 2000 *ad Od.* 4.122.

12 Nella lirica l'epiteto è attribuito anche ad altre divinità, ed è testimoniato soltanto in Pindaro (*Ol.* 6.104: Anfitrete; *Nem.* 5.36: Nereidi; *Nem.* 6.36: Leto; fr. 29.1 S.-M.: Melia; fr. 128c.1 S.-M.: Leto) e in Bacchilide (*Ep.* 9.1 M.: Cariti; *Ep.* 11.38 M.: Artemide).

quinto stasimo dell'*Antigone* (v. 1123-4: ναιετῶν παρ' ὑγρὸν / Ἰσμηνοῦ βέεθπον), dove è riferito a Dioniso che risiede a Tebe presso il fiume Ismeno: è significativo che anche in questo passo il verbo occorra in *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 e ora finalmente imminente di Eracle.

v. 641: ἀναρσίαν

Per l'analisi del lemma si veda la trattazione a proposito del sostantivo *ἀναρσίων* (v. 852) nel prossimo capitolo (§ 3.4.4) dedicato al terzo stasimo della tragedia.

3.3.2 Deianira: la sua cara sposa fedele (v. 650)

Nella seconda strofe il coro rievoca la figura dolente di Deianira che si è consumata finora nell'attesa di Eracle (vv. 650-2):

ἀ δέ οἱ φίλα δάμαρ τάλαιναν 650
δυστάλαινα καρδίαν
πάγκλαυτος αἰέν ῳλυτο·

Ma lei, la sua cara sposa nell'infelice 650
suo cuore infelicissima sempre
tutta pianto si consumava.

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... ῳλυτο; 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

tragiche.¹³ Già omerico, invece, è il lemma δάμαρ 'sposa',¹⁴ ma ancora più omerizzante appare l'intera espressione ἀ 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 ἄλοχός (/-όν) τε φίλη (/-ην) (5× *Il.*, 2× *Od.*), ἄλοχος δὲ φίλη (*Il.* 6.495), ἄλοχοι φίλης (*Il.* 6.482, invertito in *Il.* 15.156), φίλη... ἄκοιτις (*Il.* 3.138, 9.397), nei quali si ritrovano i sinonimi ἄλοχος e ἄκοιτις e l'attributo φίλη che, come noto, può presentare talora in Omero valore di aggettivo possessivo:¹⁵ i sintagmi sono dunque interpretabili a seconda del contesto come 'cara sposa' o 'sua sposa'. Sofocle recupera dunque i nessi formulari nome-epiteto ἄλοχός... φίλη ε φίλη... ἄκοιτις riferiti alla sposa, variandoli attraverso la sostituzione sinonimica del sostantivo δάμαρ.¹⁶

Nell'espressione sofoclea l'uso dell'articolo ἀ δέ con l'originaria valenza pronomiale di dimostrativo è anch'esso di ascendenza epica, e φίλα δάμαρ ha valore pertanto di apposizione.¹⁷ 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 (lett. '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').¹⁸ In questo senso è significativo il modulo omerico οἱ φίλος ἦν «gli era caro», in cui compare proprio l'aggettivo φίλος, cf. e.g. *Il.* 1.381 (οἱ φίλος ἦν), *Il.* 5.695, 22.556 (οἱ φίλος ἦν ἐταῖρος).

13 Per τάλας la casistica nei tre tragici è ampissima; 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 a Elettra in *El.* 1085, e a Niobe in *Ant.* 831 (in entrambi i passi *in lyricis*).

14 Cf. e.g. *Il.* 3.122, 14.503; *Od.* 4.126, 20.290.

15 L'uso di φίλος con tale significato è tipico delle parti del corpo e dei parenti più stretti, cf. Hainsworth 1993, 135; Hooker 1987. Rispetto ai nessi omerici per 'sposa' cf. anche Hes. *Th.* 410; *H. Hom. Ap.* 3.478.

16 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 (e.g. *TrGF* III F 267.2) e in Euripide (e.g. *Alc.* 165, 201, 599; *El.* 721), ma non in Sofocle.

17 Cf. Chantraine *GH*, 1.275-7, oltre che Jebb 1892, *ad loc.* e Easterling 1982, *ad loc.*

18 È tuttavia anche possibile interpretare qui il pronomine come dativo etico e riferirlo pertanto al verbo ἄλλυτο (così Longo 1968, *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, cf. e.g. Soph. *El.* 195 (δέ οἱ): cf. Maas, 2016³, § 133; Easterling 1982, *ad loc.*

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, δάμαρτα θ' Ἡρακλέουν. 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 ἄγειν.¹⁹ 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 δάμαρ.

Lo stasimo riflette la situazione drammatica fino a questo momento, all'altezza del gesto fatale di Deianira. Il coro è convinto che l'espiediente dell'eroina avrà effetto e che l'unione dei due sposi verrà definitivamente ripristinata dal filtro magico inviato a 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 ἀ δέ οἱ φίλα δάμαρ sottolinea dunque l'ironia di un ruolo che Deianira non ricoprirà mai più nella tragedia.

¹⁹ Infine, il termine ritorna un'ultima volta nell'esodo, quando Eracle ingiunge a Illo di prendere in sposa Iole (v. 1224: προσθοῦ δάμαρτα, μηδ' ἀπιστήσῃς 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*, cf. Segal 1994; sulle differenti interpretazioni rispetto a questo ordine di Eracle a Illo cf. Rodighiero 2004, 239-40 con bibliografia.

3.4 ***Trachinie: terzo stasimo (vv. 821-61)*** **Dolore e morte: un solo tragico destino**

Sommario 3.4.1 Il compiersi delle *antiche profezie*: la vera *fine* dei πόνοι di Eracle e il *porto sicuro* di morte. – 3.4.2 La *nuvola mortifera* di Nesso (v. 831). – 3.4.3 Il pianto *infinito* di *disperazione*: Deianira e le *lacrime di gioia* di Penelope. – 3.4.4 Eracle l’eroe ‘valoroso’ sconfitto dalla *nosos erotica*.

Prospetto degli omerismi del terzo stasimo delle *Trachinie*

ἴδ' οἶον, ὃ παῖδες, προσέμειξεν ἄφαρ τοῦπος τὸ <u>θεοπρόπον</u> ἡμῖν τὰς παλαιφάτου προνοίας, ὅ τ' ἔλακεν, ὅποτε τελεόμηνος ἐκφέροι δωδέκατος ἄροτος, ἀναδοχὰν τελεῖν πόνων	στρ. α
τῷ Διὸς αὐτόπαιδι· καὶ τάδ' ὁρθῶς ἔμπεδα <u>κατουρίζει</u> . πῶς γάρ ἀν ὁ μὴ λεύσσων ἔτι ποτ' ἔτ' ἐπίπονον ἔχοι θανών λατρείαν;	825
εἰ γάρ σφε Κενταύρου <u>φονίᾳ νεφέλᾳ</u> χρίει δολοποιὸς ἀνάγκα πλευρά, προστακέντος ἰοῦ, δν τέκετο θάνατος, ἔτεκε δ’ αἰόλος δράκων,	830
ἀντ. α	



πῶς ὅδ' ἀν ἀέλιον ἔτερον ἢ ταῦν ἵδοι, δεινοτέρῳ μὲν ὕδρας προστετακὼς φάσματι, μελαγχαίτα τ' ἄμμιγά νιν αἰκίζει ὑπόφονα δολόμυ- θα κέντρ' ἐπιζέσαντα.	835
ών ἄδ' ἀ τλάμων ἄσκονος μεγάλαν προσορώσα δόμοισι βλάβαν νέων ἀίσσον- σαν γάμων τὰ μὲν αὐτὰ προσέβαλεν, τὰ δ' ἀπ' ἀλλόθρου γνώμας μολόντ' ὀλεθρίασι συναλλαγαῖς ἢ που ὀλοὰ <u>στένει</u> , ἢ που <u>ἀδινῶν χλωρὰν</u> τέγγει <u>δακρύων ἄχναν</u> . ἀ δ' ἐρχομένα μοῖρα προφαίνει δολίαν καὶ μεγάλαν ἄταν.	840
στρ. β	
ἔρρωγεν παγὰ δακρύων, <u>κέχυται</u> νόσος, <u>ῳ πόποι</u> , οἶον <u>ἀναρσίων</u> <ὕπ> οὔπω <τοῦδε σῶμ'> <u>ἀγακλειτὸν</u> ἐπέμολεν πάθος οίκτίσαι. ἰὼ κελαινὰ λόγχα <u>προμάχου δορός</u> , ἄ τότε θοὰν νύμφαν ἄγαγες ἀλ' <u>αἰπεινᾶς</u> τάνδ' <u>Οἰχαλίας</u> αἰχμᾶ· ἀ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερὰ τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ.	845
ἀντ. β	
850	
855	
860	

Legenda:

- voci in grassetto**: omerismi a livello lessicale.
- voci in grassetto e sottolineate**: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure coni sofoclei su modelli omerici.
- voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

3.4.1 Il compiersi delle antiche profezie: la vera fine dei πόνοι di Eracle e il porto sicuro di morte

Nel terzo episodio che precede lo stasimo si è messa in moto la catastrofe del dramma. Il *pharmakon* di Nesso, non era un filtro magico d'amore, ma un veleno letale: Deianira assiste prima incredula al corrodersi del fiocco di lana al sole e comprende, quando è troppo tardi, che la tunica ucciderà lo sposo. L'arrivo di Illo e il racconto dei tormenti di Eracle confermano le premonizioni infauste della regina: il figlio incolpa e maledice la madre, che esce di scena impietrita e impotente senza pronunciare una parola a sua discolpa, lei che aveva agito per il bene, innocente nelle intenzioni.¹ A questo punto, il coro, in un'atmosfera totalmente opposta all'illusorio ottimismo del canto precedente, intona il terzo stasimo. Il corale si apre con l'amaro riconoscimento da parte delle coreute che le antiche profezie riguardanti Eracle si sono inverate. Gli oracoli di Zeus che avevano predetto per l'eroe il *termine* delle fatiche hanno svelato il loro autentico significato: la *fine* delle sofferenze dell'eroe è venuta a coincidere con la *morte* che lo libererà dalle pene, certo, ma a prezzo della sua stessa vita (vv. 821-8):

ἵδ' οἶον, ὁ παῖδες, προσέμειζεν ἄφαρ
τοῦπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν
τὰς παλαιφάτου προνοίας,
ὅ τ' ἔλακεν, ὁπότε τελεόμηνος ἐκφέροι
δωδέκατος ἄροτος, ἀναδοχὰν τελεῖν πόνων
τῷ Διὸς αὐτόπαιδι
καὶ τάδ' ὄρθως
ἔμπεδα κατουρίζει.

στρ. α

825

Ecco guardate, o giovani, **improvvisa**
ci ha colto la **parola oracolare**
dell'**antica** profezia,

1 La tensione sublime della scena del silenzio di Deianira è stata felicemente paragonata da Heinrich Weinstock (1948³, 34) a quella di alcune pause musicali di Beethoven: «Deianeira Abgang - in seiner dramatischen Wirkung vergleichbar jenen bis zur Zersprengung geladenen Pausen bei Beethoven - ist das mächtigste Wort, das Sophokles im ganzen Stück sprechen lässt. Seine Macht könnte nicht mehr überboten werden». Reinhardt (1989, 264) ben vi legge l'accettazione del proprio demone - la responsabilità oggettiva - e non l'ammissione di una colpa soggettiva, oltre a notare finemente come «Deianieras Schweigen entspringt ihrem tiefsten Wesen». Sulla figura di Weinstock, prolifico teorico pedagista conservatore di ispirazione cristiana fortemente influenzato dalla filosofia esistenzialista di Heidegger, e sulla vicenda culturale delle tre edizioni del suo *Sophokles* - prima monografia in lingua tedesca sul poeta di Colono - a cavallo tra gli anni trenta e cinquanta in Germania che insieme a spunti di acutezza interpretativa presenta evidenti consonanze con l'ideologia del regime nazionalsocialista anche rispetto a posizioni razziste cf. Fornaro 2024.

così cantò: quando compiuto si fosse
il dodicesimo anno, compiuta sarebbe
la fine delle fatiche
per lui, il figlio di Zeus.

825

E ora questi eventi esattamente, saldamente,
giungono a compimento.

Sofocle definisce il responso oracolare attraverso l'elaborata espressione *τοῦπος τὸ θεοπρόπον...* / *τὰς παλαιφάτου προνοίας*: «la parola oracolare dell'antica profezia». La locuzione si caratterizza per l'impiego di lessico di registro elevato e di ascendenza epica; sul piano formale, invece, si noterà l'allitterazione ribattuta dei *π* (che inizia già al verso precedente: *πάδες, προσέμειξεν*), e l'assonanza degli *alfa* e degli *omicron*: l'efficace onomatopea sembra avere l'effetto di riprodurre solennemente 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.* 12.228, 13.70; *Od.* 1.416).² Il termine è connesso con una famiglia di vocaboli che nei poemi omerici si riferiscono tutti al referente degli oracoli divini: i sinonimi *θεοπροπία* (5× *Il.*, 2× *Od.*) e *θεοπρόπιον* (2× *Il.*) 'oracolo, profezia'; e il verbo *θεοπροπέω* 'rivelare un responso, profetare' (2× *Il.*, 1× *Od.*). Dopo Omero e fino ai tragici, si tratta di lemmi attestati raramente in poesia. Il verbo *θεοπροπέω* ricorre come *hapax* in Pind. *Pyth.* 4.190, mentre *θεοπρόπος* si ritrova soltanto in Eschilo e in Sofocle, in entrambi i poeti parimenti *hapax*.³ Nell'espressione *τοῦπος τὸ θεοπρόπον* del terzo stasimo delle *Trachinie*, Sofocle, discostandosi dalla tradizione omerica e della poesia precedente, adotta 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 di 'parola profetica' risale anch'esso a un uso omerico.⁴ Nell'*Odissea* si ritrova il verso formulare *αὶ γὰρ τοῦτο, ξεῖνε, ἔπος τετελεσμένον εἴη*, dove il lemma è sempre riferito a una profezia, attestato in tre luoghi all'interno di un tristico formulare: nel XV canto il termine si riferisce alla

² Il lemma rappresenta un sinonimo poetico di *μάντις*, come rilevato anche dalla lessicografia antica, cf. Hesych. θ 293 Latte: *θεοπρόποι προφῆται, μάντεις* e *Suda* θ 174 Adler, s.v. «*θεοπρόπος*»: *μάντις, ἡ θεοῦ προφῆτης*.

³ Per quanto concerne Eschilo, il sostantivo 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 lo 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. 1.19.8, 6.135.7), cf. Sideras 1971, 26.

⁴ Lo stesso uso connotato di *ἔπος* in senso oracolare si ha altrove in Sofocle cf. e.g. *OT* 89, *OC* 629.

predizione fatta a Telemaco dall'indovino Teoclimeno dopo aver visto un presagio favorevole, in base alla quale la stirpe di Odisseo regnerà perpetuamente su Itaca (*Od.* 15.536-38); nel XVII canto si tratta sempre di una profezia di Teoclimeno, questa volta rivolta a Penelope, sul fatto che Odisseo è già a Itaca e medita vendetta nei confronti dei pretendenti (*Od.* 17.163-5); nel XIX canto, 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 (*Od.* 19.309-11). 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 (*Od.* 12.266: ἔπος) di Tiresia e di Circe i quali lo avevano ammonito di evitare l'isola del dio durante la navigazione.⁵

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 a oracoli, detti proverbiali o maledizioni; presenta inoltre il valore esteso di 'leggendario, di antica fama, illustre'.⁶ Il significato primario dell'aggettivo è attestato a partire da Omero nel nesso *παλαιφάτα θέσφατο* 'vaticini pronunciati anticamente', che ricorre due volte nell'*Odissea* nel verso formulare ὡς πόποι, ή μάλα δῆ με παλαιφάτα θέσφατο' ικάνει: in *Od.* 9.507 indica la profezia fatta dall'indovino Telemo a Polifemo sul fatto che un eroe di nome Odisseo lo avrebbe privato della vista; in *Od.* 13.172 designa il vaticinio di cui si rammenta Alcino, 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.⁷

⁵ 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» per l'Atride (*Il.* 1.108: ἐσθόλων... ἔπος), dopo che l'indovino ha rivelato la ragione dell'ira e della pestilenzia scagliata da Apollo sull'esercito acheo.

⁶ Tale significato è attestato già a partire da Omero riferito alla quercia di Dodona nell'espressione proverbiale οὐ γάρ ἀπὸ δρυός ἐστι παλαιφάτου οὐδὲ ἀπὸ πέτρης (*Od.* 19.163). In seguito l'aggettivo occorre con il significato di 'leggendario, di antica fama, illustre' anche in Eschilo (e.g. *Suppl.* 532) e in Pindaro (e.g. *Nem.* 2.16, 6.31).

⁷ L'aggettivo si ritrova con il medesimo valore di 'antico' anche in Eschilo (*Ag.* 750: proverbio) e in Pindaro (*Ol.* 2.40: 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*. 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 (*OC* 454-5: μαντεῖ ἀκούων, συννοῶν τε θέσφατα / παλαιφάτο ἄμοι Φοῖβος ἔνυσέν ποτε); nel secondo caso, invece, con valore più espressivo, l'attributo ricorre come epiteto di Dike, dea 'antica, veneranda', che siede a fianco di Zeus a garanzia delle vetuste leggi divine (*OC* 1381-2: ή παλαιφάτος / Δίκη ξύνεδρος Ζηνός ἀρχαίοις νόμοις). L'epiteto è inoltre probabile integrazione congetturale di G. Hermann nel secondo stasimo dell'*Edipo Re*, dove è riferito all'antico oracolo di Laio, ai vv. 906-7 < παλαιφάτα / θέσφατ>, con ripristino della *iunctura* formulare omerica, cf. Scavello 2015, 163-8.

In conclusione di questa breve carrellata, si può notare come l'intera espressione sofoclea τοῦπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν / τὰς παλαιφάτου προνοίας riferita all'oracolo di Eracle sia costruita con materiale poetico di ascendenza omerica, che 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'ἐπος 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 oracoli,⁸ tre dei quali presentano un forte colorito omerizzante. L'enfasi e la ridondanza dell'espressione contribuiscono a evidenziare un nucleo concettuale cruciale dello stasimo: le profezie oracolari riguardanti Eracle, ora tragicamente inverteresi.⁹ Il canto si apre infatti con un richiamo alla sfera divina, così come si chiuderà nel segno di Afrodite: le riprese nobilitanti di lessemi epico-omerici conferiscono alla dimensione del divino particolare autorità e solennità.

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 Διὸς αὐτόπαιδι «il vero figlio di Zeus» (v. 826). L'espressione (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 (v. 824) e τελεῖν (v. 825): il vero *telos* che l'eroe ha raggiunto, infatti, è quello della propria vita.¹⁰ 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 comprensione della verità è sanzionata infine anche dall'avverbio

⁸ A ciò va aggiunto nel verso successivo (v. 824: ὅ τ' ἔλακεν) l'uso del verbo λάσκω che è voce specifica per indicare una predizione oracolare in tragedia, cf. e.g. Aesch. *Ag.* 1426; Soph. *Ant.* 1094; Eur. *IT* 976.

⁹ In generale sugli oracoli nelle *Trachinie* cf. Segal 2000, Perrotta 1931, 177-84; Davies 1991, 268-9; Levett 2004, 106-8.

¹⁰ Nel primo riferimento agli oracoli nel dramma, all'interno del discorso di Deianira nel prologo, il *telein* indica già significativamente la 'fine' della vita per l'eroe (v. 79): ὃς ἦ τελευτὴν 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 καλδόκουν πράξειν καλῶς. / τὸ δ' ἦν ἄρι οὐδὲν ἄλλο πλὴν θανεῖν ἔμε.

di ascendenza omerica 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 *παλαιίφατα θέσφαθ'*, che rappresenta il modello più diretto della *iunctura παλαιφάτου προνοίας* dello stasimo, R. Garner ha proposto di 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 subito a opera di Odisseo.¹¹ L'ipotesi si collega a una più ampia analogia individuata dallo studioso tra Eracle e il Ciclope che emerge soprattutto nel racconto di Illo dell'uccisione di Lica da parte dell'eroe nell'episodio precedente, corroborata da una serie di paralleli lessicali.¹² Il raffronto 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 città.¹³ 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.* 9.512): *χειρῶν ἐξ Ὀδυσῆος ἀμαρτήσεσθαι ὀπωπῆς*. L'antico oracolo affiora nella memoria del Ciclope in maniera fulminea: *ὣς πόποι, ἦ μάλα δή με παλαιίφατα θέσφαθ' ικάνει* (*Od.* 9.507). La sequenza è simile alla subitanea comprensione delle coreute del significato dei responsi nello stasimo. Inoltre, ricorda anche l'improvvisa illuminazione di Eracle stesso nell'esodo in merito

11 Garner 1990, 107-8.

12 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 (v. 779: *μάργας*) e lo scaraventa contro una roccia. Il cranio dell'araldo si fracassa nell'impatto e ne cola fuori il cervello (v. 781: *λευκὸν μυελὸν ἔκραίνει*). La scena è particolarmente raccapriccante 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.* 9.289: *σὺν δὲ δύο μάργας*) e li sfracella contro il terreno; dalle teste cola per terra il cervello (*Od.* 9.290: *ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ρέει*), e il mostro si ciba interamente dei corpi, comprese le ossa con il midollo (*Od.* 9.293: *ὅστεα μυελόεντα*).

13 Cf. Garner 1990, 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 cf. anche Segal 1981, 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».

alla 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.

Se su un piano generale il raffronto tra l’eroe e il Ciclope è rilevante nell’evidenziare i tratti ‘bestiali’ e pulsionali del carattere di Eracle, più difficile appare tuttavia riconoscere un richiamo specifico ai temi del corale.¹⁴ Rispetto all’enfatica espressione dello stasimo *τοῦπος τὸ θεοπόπον* *ἡμῖν / τὰς 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 a Odisseo, secondo il filo conduttore che si è individuato a partire dalla parodo, e preludono al ritorno dell’immaginario dell’*attracco in porto*. 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 Itacei (*Od.* 2.157-76). Entrambe le voci *θεοπροπέω* (*Od.* 2.184) e *θεοπροπία* (*Od.* 2.201) occorrono significativamente nell’episodio riferite ad Aliterse e al suo vaticinio. Riguardo all’uso di *ἔπος* con valore di ‘parola profetica’, si è invece individuato un precedente nel verso formulare *αἱ γὰρ τοῦτο, ξεῖνε, ἔπος τετελεσμένον εἴη*, 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.* 15.536 = *Od.* 17.163 = *Od.* 19.309).

Nell’espressione del corale *τοῦπος τὸ θεοπόπον* 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 la forte antitesi tra i due *nostoi*. Le coreute, infatti, sono ora consapevoli che Eracle è sì 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

¹⁴ 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.

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 e fraseologia che nell'*Odissea* indicano l'esito opposto della parola di Odisseo non sembra casuale. E si dovrà rilevare come nel verso formulare odissiaco $\alpha\delta\gamma\alpha\tau\theta\tau\alpha$, $\xi\epsilon\pi\epsilon$, $\epsilon\pi\alpha\tau\tau\epsilon\lambda\epsilon\sigma\mu\epsilon\nu\alpha$ $\epsilon\pi\alpha\epsilon$ quello che nel poema attraverso l'espressione $\tau\tau\epsilon\lambda\epsilon\sigma\mu\epsilon\nu\alpha$ rappresenta l'augurio che la parola profetica *si compia*, simbolo del felice rientro di Odisseo, si contrappone alle voci $\tau\epsilon\lambda\epsilon\sigma\mu\mu\alpha$ e $\tau\epsilon\lambda\epsilon\sigma\mu\nu$ dello stasimo, che esprimono invece il *compiersi* dell'oracolo di Dodona, identificato però antiteticamente proprio con la *fine* della vita di Eracle, ossia con la morte.

Rispetto al tema dell'*approdo* operante nel secondo stasimo, si possono però proporre ulteriori considerazioni che approfondiscono l'analoga oppositiva tra i due eroi, questa volta attraverso un originale e straniante neologismo sofocleo, modellato su un lemma tipicamente odissiaco. Ancora più significativo, infatti, è il fatto che nei versi finali della prima strofe del terzo stasimo in cui il coro descrivere questo *realizzarsi* degli oracoli ritorni proprio il medesimo immaginario, espresso ora attraverso la metafora del 'tragitto saldo e diritto di una nave in porto' (vv. 826-7):

καὶ τάδ' ὄρθως
ἔμπεδα **κατουρίζει**.

E ora questi eventi esattamente, saldamente,
giungono a compimento.

L'arrivo sicuro di Eracle nel porto di Trachis auspicato e celebrato nel secondo stasimo si è rivelato ironicamente un attracco nel porto della morte. Tale approdo è espresso attraverso il verbo *κατουρίζω*. Si tratta di un *hapax* non solo in Sofocle ma in generale in poesia. Il termine è però coniato dal poeta evidentemente sulla base del lemma omerico $\omega\mu\rho\alpha\zeta$ 'vento favorevole'. Il sostantivo ricorre prevalentemente nell'*Odissea*, sovente accompagnato da aggettivi che ne evidenziano il valore di vento propizio: e.g. $\iota\kappa\mu\epsilon\nu\alpha\omega\mu\rho\alpha\zeta$ «vento propizio» (1x *Il.*, 4x *Od.*), $\kappa\alpha\lambda\mu\mu\alpha\omega\mu\rho\alpha\zeta$ «buon vento» (*Od.* 11.640), $\omega\mu\rho\alpha\zeta\alpha\pi\mu\mu\omega\mu\mu\alpha$ «dolce vento» (*Od.* 12.167).

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 di essere considerato. Calipso promette all'eroe: «invierò un *vento propizio* affinché *del tutto incolume* tu faccia ritorno nella tua patria (*Od.* 5.167-8): $\pi\epsilon\mu\mu\omega\delta\epsilon\tau\omega\iota\omega\mu\mu\alpha\omega\mu\rho\alpha\zeta\omega\mu\mu\alpha$ / $\omega\zeta\kappa\epsilon\mu\alpha\lambda\zeta\alpha\mu\mu\alpha\omega\mu\rho\alpha\zeta\omega\mu\mu\alpha$ $\alpha\mu\kappa\eta\theta\zeta\alpha\mu\mu\alpha\omega\mu\rho\alpha\zeta\omega\mu\mu\alpha$ $\pi\alpha\tau\pi\alpha\mu\mu\alpha\omega\mu\rho\alpha\zeta\omega\mu\mu\alpha$ $\gamma\alpha\mu\alpha\mu\mu\alpha\omega\mu\rho\alpha\zeta\omega\mu\mu\alpha$ $\iota\kappa\eta\alpha\iota$ ». E nel prosieguo del canto la dea tiene fede alle proprie parole: «invio una brezza dolce e mite

e Odisseo ne gioi, spiegando le vele» (*Od.* 5.269): οὐρὸν δὲ προέκεν ἀπήμονά τε λιαρόν τε. / γηθόσυνος δ' οὔρῳ πέτασ' ιστία 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 patria.¹⁵

Attraverso l'elaborata invocazione alle profezie di Dodona e all'espressivo neologismo κατουρίζω Sofocle sembra pertanto alludere nuovamente all'*Odissea*: il modello ha però questa volta un valore fortemente ironico opponendo alla parabola che vede Odisseo ritornare indenne a Itaca, lo sbarco penoso di Eracle a Trachis, come lo ha descritto Illo: in preda alla *nosos* e minacciato da una morte imminente. Alla certezza del rientro incolume di Odisseo nell'*Odissea* corrisponde l'imperscrutabile avverarsi dei responsi nelle *Trachinie*: il vento propizio che trasporta Odisseo nel poema si è trasformato nell'inevitabile esaudirsi della volontà divina, siglata dall'oracolo di Zeus, che significa distruzione, dolore e morte per Eracle.

Sofocle ha dunque cambiato di segno il valore tradizionale in Omero di οὐρός 'vento propizio' facendo acquisire al lemma una connotazione sinistra. Se nel terzo stasimo tale slittamento semantico è espresso attraverso il *primum dictum* κατουρίζω, emblematiche ai fini dell'impronta disforica conferita da Sofocle al sostantivo omerico sono anche le uniche due occorrenze di οὐρός nelle *Trachinie*. La prima si ha al v. 468 nell'espressione βέιτω κατ' οὐρόν «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 fatto,¹⁶ l'eroina, che prova sincera compassione per la ragazza, si augura che la sorte di Iole possa forse mutare col tempo e cambiare per il meglio. Il 'corso' degli eventi in relazione a Iole, tuttavia, si dimostrerà ironicamente tragico e fatale paradossalmente proprio rispetto al destino della stessa Deianira: sarà infatti l'arrivo della nuova sposa di Eracle a innescare la peripezia. Lo dimostra chiaramente la seconda ricorrenza del lemma. Dopo aver maledetto e accusato duramente la madre di aver pianificato la morte del padre attraverso il dono della tunica, Illo, alla vista di Deianira che si allontana ammutolita e sconvolta, rivolge al coro queste parole

¹⁵ Un vento favorevole inviato dagli dèi, designato sempre attraverso il lemma οὐρός, consente anche a Menelao di rientrare in patria nel racconto dell'Atide a Telemaco in *Od.* 4.585-6: ἔδοσαν δέ μοι οὐρόν / ἀθάνατοι, τοῖ μ' ὥκα φίλην ἐς πατρίδ' ἔπειψαν «un vento favorevole mi concessero / gli dèi e mi avviarono rapidamente verso la cara patria».

¹⁶ Cf. Jebb 1892, *ad loc.*: «it is idle to dwell upon what cannot be undone»; e Easterling 1982, *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».

(vv. 815-16): ἐᾶτ’ ἀφέρπειν. οὐρῷς ὁφθαλμῶν ἐμῶν / αὐτῇ γένοιτ’ ἄπωθεν ἐρπούσῃ καλός» «lasciate che se ne vada; e un buon vento l'accompagni lontano dalla mia vista mentre sparisce». Il giovane ribatte alle coreute - le quali 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 'vento propizio' (οὐρῷς... 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). E 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 verrà a conoscenza delle sue reali e innocenti intenzioni.¹⁸ Rispetto in particolare ai modelli formulari odissiaci, la scelta dell'aggettivo nell'espressione οὐρῷς... καλός ricorda anche da vicino la *iunctura* κάλλιμος οὐρῷς di *Od.* 11.640, riferita al vento favorevole che trasporta la nave di Odisseo lungo il fiume Oceano fuori dall'Ade. Entrambe le occorrenze del lemma, così come il neologismo metaforico e straniante κατουρίζω, sono dunque caratterizzate da Sofocle in maniera fortemente negativa. Questo capovolgimento della sfera semantica del termine omerico οὐρῷς si ritroverà ancora nel dramma, di nuovo in uno stasimo, il quarto e ultimo della tragedia, su cui si rinvia al prossimo capitolo (§ 3.5.1).

3.4.2 La nuvola mortifera di Nesso (v. 831)

L'agonia di Eracle è descritta con tratti impressionistici e potenti nella prima antistrofe del coro, composta da un unico ampio periodo sintattico.¹⁹ 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 corrorendo 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

¹⁷ Rodighiero 2004, *ad loc.*

¹⁸ Sul peso che le parole parole di Illo avranno sulla scelta del suicidio di Deianira cf. Hernández Muñoz 2014; Allen-Hornblower 2016, 127-38.

¹⁹ Sui vari problemi testuali che coinvolgono i versi dell'antistrofe si vedano i commenti e l'analisi di Burton 1980, 67-70.

indossa: il passato ritorna ed Eracle viene sopraffatto dagli stessi mostri sui quali aveva trionfato in precedenza.²⁰

Si susseguono rapidamente nel canto una serie di immagini potenti e orroristiche che si richiamano a vicenda in una struttura in parte anulare:²¹ 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 ιοῦ*, v. 834: *αιόλος δράκων*, vv. 836-7: *ὑδρας...* φάσματι); nel finale ricompare il Centauro, accompagnato da pungoli infuocati e subdoli (vv. 839-40: *δολόμυθα / κέντρος ἐπιζέσαντα*).

Il primo quadro su cui si apre la stanza è quello della nuvola di sangue (vv. 831-3):

εἰ γάρ σφε Κενταύρου φονίᾳ νεφέλα
χρίει δολοποιὸς ἀνάγκα
πλευρά.

Se infatti *intrappolandolo in una nube di sangue*
lo impregna nei fianchi il fatale inganno
del Centauro.

La sintassi del periodo consente di riferire il genitivo Κενταύρου sia a δολοποιὸς ἀνάγκα «il fatale inganno del Centauro, in una nube di sangue», sia a φονίᾳ νεφέλα «il fatale inganno, in una nube di sangue del Centauro».²² 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

20 Cf. Segal 2000, 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».

21 Cf. Esposito 1997, 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» (28).

22 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, cf. *LSJ*⁹, s.v.

con il filtro avvelenato (vv. 674-5: πέπλον ἀρτίως / ἔχριον; v. 689: ἔχρισα μὲν κατ' ὄίκον ἐν δόμοις κρυφῆ).²³

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 attestato,²⁴ 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 agonia.²⁵ 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).²⁶

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 nona *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 Pindaro,²⁷ 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': per il primo significato

²³ Cf. Easterling 1982, *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: e sarà accanto a essi che si distende disperato Illo abbracciando il corpo esanime della madre (v. 939).

²⁴ Cf. e.g. Aristoph. *Av.* 194, 528; Callim. *Aet.* fr. 75.37 Pf. (= fr. 174.37 Massimilla); Satrius *AP* 6.11.2.

²⁵ Il significato di 'rete' (la cui proposta risale a Wakefield) è sostenuto in particolare da Kamerbeek 1959, *ad loc.* e da Stinton 1990, 111; cf. anche la traduzione di Paul Mazon (1989, *ad loc.*): «dans le filet de mort où le Centaure l'a pris».

²⁶ 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 'intrappa' l'eroe, cf. Winnington-Ingram 1980, 212-13; Garner 1990, 108-9; e cf. anche Easterling 1982 *ad loc.*; Rodighiero 2004, *ad loc.* Paduano 1982, 1, 409, nota 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.

²⁷ Nella lirica la medesima immagine metaforica occorre e.g. anche in Bacch. *Ep.* 13.63-4 M.

si potrà ricordare l'emistichio formulare θανάτου δὲ μέλαν νέφος ἀμφεκάλυψεν (e.g. *Il.* 16.350, *Od.* 4.180, variato in *Il.* 20.417-20); per il secondo valore, invece, l'emistichio formulare ὔχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα (*Il.* 17.591, *Il.* 18.22, *Od.* 24.315).

Nell'espressione φονίᾳ νεφέλᾳ 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 antistrofe.²⁸

3.4.3 Il pianto infinito di disperazione: Deianira e le lacrime di gioia di Penelope

Si è visto come a partire dal prologo e dalla parodo le *Trachinie* rinviiino all'*Odissea* attraverso una serie di connessioni tematiche tra Eracle e Odisseo. In questa sezione vorrei invece concentrarmi su alcuni paralleli significativi tra le due protagoniste femminili: Deianira e Penelope. Un elemento topico in entrambe che le contraddistingue come eroine 'del dolore' è quello del pianto, che rappresenta un vero e proprio *Leitmotiv* in entrambe le opere.²⁹ Penelope piange incessantemente nell'*Odissea*,³⁰ fino al caso limite in cui la pena che trova sbocco nelle lacrime, fedeli compagne delle sue notti, la porta ad arrivare a invocare Artemide di concederle di morire nel sonno (*Od.* 18.202-4): αἴθε μοι ὡς μαλακὸν θάνατον πόροι Ἀρτεμις ἀγνὴ / αὐτίκα νῦν, ἵνα μηκέτ' ὀδυρομένη κατὰ θυμὸν / αἰῶνα φθινόθω, πόσιος ποθέουσα φίλοιο, «oh se la pura Artemide mi concedesse *una dolce morte nel sonno*, / subito adesso, così che *nel piangere* nel mio cuore / io più non mi *consumo* la vita, per la *nostalgia* del mio amato sposo». Una preghiera alla dea che Penelope – sempre in pianto – rinnova di nuovo in un frangente di ancor maggiore scoramento in

28 Cf. Burton 1980, 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', come si è visto, compare anche nel secondo stasimo dell'*Aiace*, su cui cf. § 2.3.2.

29 Sul motivo letterario delle lacrime, per l'epica cf. Monsacré 1984 e Föllinger 2009, mentre per la tragedia cf. Suter 2009; sul tema nella letteratura greca antica in generale si vedano Arnould 1990 e Fögen 2009.

30 Cf. Monsacré 1984, 161: «les gémissements et les sanglots sont pour elle comme une seconde nature»: la studiosa rintraccia almeno quaranta passi nel poema in cui Penelope piange, soprattutto a causa del *pothos* per Odisseo (233, nota 19.); cf. anche Mactoux 1975, 22-3. Quella del piangere è d'altronde una delle attività principali di tutti i personaggi femminili di Omero, sia nell'*Iliade* che nell'*Odissea*.

cui alla prospettiva di doversi risposare con un altro uomo la regina preferisce la morte e un immaginifico ricongiungimento con Odisseo nell'Ade (*Od.* 20.57-82): κλαῖεν δ' ἐν λέκτροισι καθεζομένη μαλακοῖσιν. / αὐτὰρ ἐπεὶ κλαίουσα κορέσσατο δν κατὰ θυμόν, / Ἀρτέμιδι πρώτιστον ἐπεινέστο δῖα γυναικῶν· / Ἄρτεμι, πότνα θεά, θύγατερ Διός, αἴθε μοι ἥδη / ιὸν ἐνὶ στήθεστι βαλοῦσ' ἐκ θυμὸν ἔλοιο / αὐτίκα νῦν [...] ὅφρ' Οδυσῆα / δόσσομένη καὶ γαῖαν ὑπὸ στυγερὴν ἀφικούμην, / μηδέ τι χείρονος ἀνδρὸς ἔυφραίνοιμι νόμα', «e lei *piangeva* seduta sul morbido letto. / Poi, dopo *essersi saziata di pianto* nel suo animo / per prima Artemide pregò, divina tra le donne: / *'Artemide*, veneranda dea figlia di Zeus, *oh se ormai tu / colpendomi con una freccia nel petto ti prendessi la mia vita / ora subito [...] così che io a rivedere / Odisseo anche sotto l'odiosa terra scenda / e non allieti l'animo di un altro uomo certo meno nobile di lui'*. Quello che è ancora solo un desiderio di suicidio per la disperazione - e anche Odisseo, specularmente, «desidera morire» (*Od.* 1.59 θανέειν ἴμείρεται) a Ogigia per la nostalgia di Itaca e dei suoi affetti³¹ - diventa realtà nell'eroina sofoclea, la cui parabola tragica culminerà davvero con l'atto di togliersi la vita.

Due luoghi del poema possono essere brevemente passati in rassegna, per esemplificare lo status archetipico di 'eroina del *planctus*' di Penelope. In una delle scene più commoventi del poema, l'incontro per entrambi inaspettato e pur dolce nel dolore, tra Anticlea e Odisseo nell'Ade, alla richiesta dell'eroe di avere notizie su Penelope,³² così la madre descrive la sposa al figlio (*Od.* 11.181-3):

καὶ λίνην κείνη γε μένει τετλόντι θυμῷ
σοῦσιν ἐνὶ μεγάροισιν. ὅτι ψυραὶ δέ οἱ αἰεὶ
φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ῆματα δάκρυν χεούσῃ.

Lei certo *resiste* con animo paziente
nella tua casa. *Penose* per lei *sempre*
si consumano *le notti* e i giorni **versando lacrime**.

La sua «legittima sposa» (*Od.* 11.177 μνηστῆς ἀλόχου), rassicura

³¹ Cf. S. West 2000, 197, *ad loc.* «Odisseo vorrebbe morire perché il suo ardente desiderio di rivedere Itaca sembra privo di speranza»; e il bel commento di Zambarbieri 2002, 137: «la prima nota poetica dell'*Odissea* esprime lo struggimento doloroso di tanti anni di lontananza e di solitudine nel cuore del protagonista: Odisseo si sente morire di nostalgia».

³² Climacticamente nominata per terza dopo Laerte e Telemaco oltre che dedicataria di un tristico nelle parole dello sposo preoccupato di conoscerne «volere e intendimento» rispetto alla fedeltà coniugale (*Od.* 11.177 εἰπὲ δέ μοι μνηστῆς ἀλόχου εἰνάξειν), di contro alla precedente menzione fuggevole di padre e figlio. L'augurio è simile a quello espresso da Odisseo in *Od.* 13.42-3, salutando i Feaci prima di ripartire finalmente per Itaca: ἀμύμονα δ' οἴκοι ἄκοιτιν / νοστήσας εὑροιμι «ch'io posso trovare a casa fedele / la sposa una volta tornato».

Anticlea, permane con animo fermo fedele a Odisseo (v. 181 μένει τετληότι θυμῷ), con una perseveranza che significa anche pena infinita senza requie e sempre,³³ di notte e di giorno (v. 183 νύκτες τε καὶ νύματα), e che si manifesta e sfoga nel pianto.³⁴ Un pianto, quello di Penelope, che si configura nel poema come prevalentemente notturno, solitario e consumato sul letto di nozze. Una scena, tuttavia, anch'essa tra le più emozionanti dei canti finali del poema, la vede piangere proprio di fronte all'oggetto della sua continua e logorante nostalgia - Odisseo stesso - descritta, come scrive Joseph Russo, attraverso «una delle indimenticabili similitudini dell'*Odissea*»³⁵ (Od. 19.204-9):

τῆς δ' ἄρ' ἀκούοντος δέ ρέει δάκρυα, τίκετο δὲ χρώς
ώς δὲ χιών κατατήκετ ἐν ἀκροπόλοισιν ὅρεσσιν,
ἢν τ' εὐρός κατέτηξεν, ἐπὶν ζέφυρος καταχεύη,
τηκομένης δ' ἄρα τῆς ποταμοὶ πλήθουσι ρέοντες·
ῶς τῆς τίκετο καλὰ παρηγά δάκρυ χεούστης,
κλαιούστης ἐὸν ἄνδρα, παρήμενον. αὐτὰρ Ὁδυσσεὺς κτλ.

Mentre ascoltava **scorrevano le lacrime** che *le rigavano calde*
[il volto.

Come si scioglie la neve sulle cime delle montagne 205
che l'euro caldo dissolve dopo che lo zefiro invernale la fece
[piovere,
e dalla neve sciolta i fiumi s'ingrossano scorrendo,
così si scioglievano le sue belle guance **nei fiotti di lacrime**
mentre **piangeva** il suo sposo seduto di fronte a lei. Ma
[Odisse...]

Penelope, dunque, piange sempre,³⁶ anche *di fronte a lui presente* (v. 109 κλαιούσσης ἔδω ἄνδρα, παρήμενον): espediente di grandissimo

33 Un destino di dolore che vede d'altronde uniti i due sposi: pochi versi dopo, per Anticlea il figlio è «fra tutti gli uomini di *gran lunga il più sventurato*» (*Od.* 11.216 ω̄ιοι, τέκνον ἐμόν, περὶ πάντων κάμψορε φωτῶν), ed è il suo 'patire' che dal prologo costituisce l'argomento precipuo e costante del poema. È d'altronde l'*Odissea* a dichiarare il dolore come dimensione essenziale dell'umano, cf. *Od.* 20.201-3, *Od.* 18.130-42.

34 Come rilevano Ameis, Henze, Cauer 1908, *ad Od.* 11.183: «δάκρυ χεούσῃ und das prädiktative δίζυραί sind die Hauptbegriffe des Gedankens».

35 Russo 2007, 252, *ad loc.* Su questa similitudine odissiaca cf. anche Rodighiero 2002.

36 Come efficacemente commenta de Jong 2001, 470 *ad loc.*, rispetto alla similitudine tra la neve e le lacrime dell'eroina, «Penelope's face is all tears».

impatto emotivo,³⁷ con cui Omero mette alla prova Odisseo,³⁸ il quale non può tradirsi e che, per quanto provi pietà di quell'ennesimo scoppio di dolore della sua sposa affranta, nasconde le lacrime e tiene ferme le palpebre, negli occhi fissi «come fossero di corno o di ferro».³⁹ Si noti come in entrambi i passi ricorra il nesso formulare, per lo più clausolare, δάκρυ χεούσσης/η, stilema che nell'epos designa tradizionalmente le lacrime della madre e della sposa per il figlio o per lo sposo in contesti luttuosi. Impiegato per Teti, Andromaca, Ecuba e Niobe nell'*Iliade* (cf. e.g. *Il.* 6.405, 22.79, 24.613, 745),⁴⁰ il nesso nell'*Odissea* è specializzato nell'indicare il pianto esclusivo di Penelope, non senza esprimere un contrasto ironico tra il sema tradizionale, o la *traditional referentiality* per dirla con J. Foley – pianto di dolore per la morte di una persona amata – e la situazione odissiaca in cui Odisseo è ancora vivo e in questa scena addirittura seduto di fronte a Penelope: uno scarto che esprime allusivamente la disperazione dell'eroina e la sua rassegnazione al fatto che il marito possa essere o sia davvero morto.⁴¹ Ma anche Deianira, e in misura forse maggiore, vive nel pianto. È il coro a descrivere nel modo più espressivo le lacrime della regina. Così canta, nella parodo (*Tr.* 103-11):

ποθουμένα γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι
τὰν ἀμφινεικῆ Δημάνειραν ἀεί,
οἵα τιν' ἄθλιον ὅρνιν,

ἀντ. α'

105

37 Cf. Paduano 2005b, 558 *ad Od.* 19.205-12: «l'inutilità di quel pianto è scritta nel paradosso serrato e concentrato del v. 209 'nel lacrimare lo sposo, che le era accanto seduto'. Odisseo invece nasconde le lacrime della sua *amorosa pietà*» (corsivo aggiunto); Russo 2007, 253, *ad loc.* nota la collocazione del participio dopo la cesura trocaica, che di norma indica una divisione semantica, qui tradita in un ritmo che esprime ironia e *pathos* insieme. Cf. anche il bel commento al passo di Jachmann 1958, 301.

38 Cf. il commento saliente di Di Benedetto 2010, 997-8 *ad Od.* 19.204-9: «il pianto di Penelope è enfatizzato fuori misura [...] era lo strumento per mettere alla prova Ulisse [...] ma Ulisse supera la prova, in quanto è commosso nell'animo, e però non lo dà a vedere all'esterno. Ma perché la prova fosse valida occorreva che il fenomeno del pianto di Penelope oltrepassasse la misura abituale».

39 *Od.* 19.209-12 αὐτάρ 'Οδυσσεὺς / θυμῷ μὲν γοδωσαν ἐήν ἐλέαιρε γυναῖκα, / ὀφθαλμοὶ δ' ὡς εἰ κέρα ἔστασαν ἡὲ σιδηρος / ἀτρέμας ἐν βλεφάροιστος δόλῳ δ' ὅ γε δάκρυα κεῦθεν, «e Odisseo / nel cuore aveva pietà della sua sposa che piangeva / ma i suoi occhi erano immobili come fossero di corno o di ferro / immobili senza far tremare le palpebre; celava le lacrime con l'inganno».

40 Cf. Cerri 2010, 144 *ad Il.* 18.94; Brügger 2009, 218 *ad Il.* 24.613; Krieter-Spiro 2009, 60 *ad Il.* 3.142; quest'ultima rileva correttamente come il neutro δάκρυ valga nella formula, con significato collettivo, «Tränenstrom, Tränenfluß».

41 Anche per Andromaca nel sesto canto dell'*Iliade*, con simile ma più commovente *nuance* intertestuale, le lacrime nella formula «foreshadow her imminent bereavement» (Graziosi, Haubold 2010, 194, *ad Il.* 6.405). L'intera espressione di *Od.* 11.182-3 οἴςει / φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἥματα δάκρυ χεούσῃ è formulare e si ritrova in seguito in *Od.* 13.337-8 e 16.38-9, dove indica sempre la perenne macerazione interiore di Penelope.

οὗποτ' εὐνάζειν ἀδακρύ-
 των βλεφάρων πόθον, ἀλλ'
 εῦμναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσαν ὄδον
 ἐνθυμίοις εὐναῖς ἀναν-
 δρώτοισι τρύχεσθαι, κακὰν
 δύστανον ἐλπίζουσαν αἰσαν.

110

Deianira, un tempo sposa contesa, la vedo lo so,
 come un uccello affranto

ant. 1

sempre nell'affanno del suo animo

105

non addormenta mai la pena del desiderio

con gli occhi senza più lacrime, ma si consuma,
 alimentando costante un'ansia memore del suo uomo
lontano sola sul letto vuoto dello sposo,
 attendendo sempre,

110

infelice, un destino funesto.

La consunzione di Deianira è tale che nei suoi occhi, ormai seccatisi, si sono esaurite le lacrime: l'angoscia l'ha sfinita e la donna 'non ha più lacrime da piangere' nell'immagine poetica e potente del coro. E ancora, come si è già visto, bel primo stasimo pervaso da un'atmosfera illusoria di festa per l'approdo imminente di Eracle a Trachis, le coreute ritraggono in versi brevi ma icastici, oltre che dal patente colorito omerico,⁴² la condizione che fino a quel momento ha vissuto la regina (*Tr.* 650-2):

ἀ δέ οἱ φίλα δάμαρ τάλαιναν
 δυστάλαινα καρδίαν
 πάγκλαυτος αἰὲν ὕλλυτο.

650

Ma lei, la sua cara sposa nell'infelice
 suo cuore *infelicissima sempre*
tutta pianto si consumava.

650

Anche qui di Deianira il coro mette in luce come la sua perpetua sofferenza, rilevata dalla figura etimologica in poliptoto *τάλαιναν...* δυστάλαινα, si sostanzi nell'essere sempre immersa tra le lacrime. Il concetto è espresso da Sofocle attraverso il raro e intensivo aggettivo πάγκλαυτος «tutta pianto», attestato nel poeta anche per definire l'esistenza dell'altra sua eroina 'piangente', Elettra (*El.* 1085 πάγκλαυτον αἰόνα). Il commento a questo passo di Kamerbeek rispetto all'uso del prezioso composto - «you choose Sorrow as your

42 Cf. il capitolo precedente § 3.3.2.

partner for your lifetime'» - ben si può applicare anche a Deianira,⁴³ ed è comprovato dalle parole con cui la nutrice nel prologo già descriveva come la preoccupazione della regina per lo sposo lontano si effondesse in πανδάκρυτ' ὁδύρματα, «lamenti sempre fra le lacrime» (v. 50), laddove il medesimo prefisso dei due aggettivi πάγκλαυτος e πανδάκρυτ' esprime in entrambi i passi la larghezza e l'intensità del pianto.⁴⁴ Ma, di nuovo, proprio nel cuore del legame che più le lega, quello delle lacrime, le due eroine sperimenteranno un esito opposto. Quelle lacrime di dolore e nostalgia con cui Penelope piange paradossalmente Odisseo 'presente' «seduto di fronte a lei», si tramuteranno alla fine in 'lacrime di gioia' nel momento culminante del riconoscimento (*Od.* 23.205-9):

ώς φάτο, τῆς δ' αὐτοῦ λύτο γούνατα καὶ φίλον ἥτορ,
σήματ' ἀναγνούσῃ, τά οἱ ἔμπεδα πέφραδ' Ὁδυσσεύς·
δακρύσσασα δ' ἔπειτ' ιθὺς κίεν, ἀμφὶ δὲ χεῖρας
δειρῇ βάλλ· Ὁδυσσῆ, κάρη δ' ἔκνυσθε·
μή μοι, Ὁδυσσεῦ, σκύζευ κτλ.

205

Disse così, e le si sciolsero le ginocchia e il cuore,
nel riconoscere quei segni sicuri che Odisseo le aveva detto;
scoppiata in lacrime allora subito *corse dritta verso di lui*,
le braccia gli gettò intorno al *collo*, lo baciò sul *viso* e gli disse:
'Ti prego, Odisseo, non arrabbiarti...'

205

L'ultimo pianto di Penelope nel poema è uno scoppio di lacrime liberatorio e di pura felicità, che si fonde, in una scena di intensa, intima e fulminea fisicità, con i gesti dell'abbraccio e dei baci.⁴⁵ Tutt'altro è invece l'esito delle lacrime e del destino di Deianira. In questo terzo stasimo della tragedia, infatti, dopo che la regina, in seguito alle accuse durissime di Illo, si è resa conto, quando ormai è troppo tardi, che il dono d'amore della tunica intessuta con il

43 Kamerbeek 1974, 147, *ad El.* 1085. L'aggettivo πάγκλαυτος è *vox tragica*, attestata in Sofocle ancora in *Ant.* 831, dove è riferita al 'pianto' più celebre e infelice del mito, quello di Niobe; altrove è testimoniata solo in Eschilo, in *Pers.* 822 e *Sept.* 368. L'usus sofocleo del lemma si distingue per ricorrere sempre in *lyricis* e con valore attivo, cf. Ellendt 1872, s.v. «πάγκλαυτος»: «transitive dictum *aeternum flens*».

44 Anche πανδάκρυτος è voce eminentemente tragica: Sofocle la impiega ancora a proposito dell'esistenza grama di Filottete condannato a una «vita di continue lacrime di dolore» (*Phil.* 689-90: πανδάκρυτον... βιοτάν); sugli altri impieghi tragici del composto cf. Longo 1968, 43.

45 Un abbraccio dal quale Penelope sembra non potersi più staccare (*Od.* 23.240 δευτῆς δ' οὐ πω πάμπαν ἀφίετο πήχες λευκό) «dal collo non gli staccava più le braccia bianche», dopo che Odisseo, anche lui tra le lacrime «piangeva, tenendo stretta la sposa dall'animo fedele amata nel cuore» (*Od.* 23.232 κλαῖε δ' ἔχων ἄλοχον θυμαρέα, κεδόνα ιδύιαν). In generale sulla dimensione corporea dei gesti in Omero cf. Purves 2019.

filtro magico donatole da Nesso è in realtà un veleno letale che sta martoriando il corpo di Eracle, il coro torna a cantare le sue lacrime. Ma da lacrime ancora solo di ansia e di paura sono diventate ora lacrime di lucida e mortale disperazione (vv. 846-52):

ἡ που ὀλοὰ στένει,
ἡ που ἀδινῶν χλωρὰν
τέγγει δακρύων ἄχναν.
ἀ δ' ἐρχομένα μοιρά προφαίνει δολίαν
καὶ μεγάλαν ἄταν.

850

ἔρρωγεν παγὰ δακρύων.
κέχνται νόσος, ὁ πόποι.

ἀντ. β'

Lei certo persa disperatamente piange,
certo un **freddo mare di lacrime senza fine**
le inonda il volto.

E il destino avanzando si rivela: *inganno e
immane sventura.*

850

È scaturita una fontana di lacrime,
Il morbo si riversa, **ahimé**.

ant. 2

In questa bellissima scena descritta liricamente dal coro, in netto contrasto rispetto all'evoluzione delle lacrime di Penelope, il pianto di Deianira si tramuta da pianto di angoscia per l'assenza di Eracle, in pianto dirotto, disperato, sconsolato e interminabile per averne causato lei stessa la morte. Secondo il coro, che è consapevole dell'innocenza di Deianira, alla regina sono rimaste ora soltanto le lacrime: ella 'persa disperatamente piange' (ὅλοά στένει).⁴⁶ Il pianto di Deianira è descritto attraverso un'immagine poetica elaborata: le sue lacrime, che scorrono in un pianto dirotto rappresentato attraverso il genitivo ἀδινῶν... δακρύων, sono paragonate metaforicamente alle gocce fresche della rugiada nell'espressione χλωρὰν / τέγγει... ἄχναν.

Tutti i termini impiegati da Sofocle in questo quadro descrittivo, con l'esclusione del solo verbo τέγγω, sono vocaboli poetici di ascendenza omerica. Il raro lemma ἄχνη indica in Omero prevalentemente la spuma del mare (*Il.* 4.426, 11.307, 15.626; *Od.* 5.403, 12.238), e designa anche la pula del grano (*Il.* 5.499, 501). Il termine non si ritrova altrove nell'*epos* arcaico, e successivamente è attestato molto

46 Il valore di ὅλοά, come nota Campbell 1907, 182 è ambiguo: si può considerare sia nominativo singolare femminile riferito a Deianira e avere pertanto il significato di 'persa, distrutta, disperata', sia accusativo plurale neutro con valore avverbiale ('piange disperatamente'), ma, come rileva Longo 1968, *ad loc.*, «l'ambiguità non è risolubile».

raramente. Il sostantivo non è testimoniato nella lirica,⁴⁷ 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 vinoso» (v. 115: οίνωπόν τ' ἄχνην), che Elena dà ordine a 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 lidi,⁴⁸ 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 scoli, che glossano il termine ἄχνας: τῆς δρόσου.⁴⁹

Rispetto all'immagine ἀδινῶν χλωρὰν / τέγγει δακρύων 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] ἡ που ὀλοὰ στένει: ὄντως δὴ ἡ ἀθλία καταστάζει καὶ καταβρέχει πολλῶν δακρύων ἀφρόν· ἐμφαντικὸν <δὲ> τὸ ἄχνα διὰ τὸ πλῆθος, *schol. ad Trach.* 847b, 848a [p. 197 Xenis] χλωρὰν οὖν ἄχναν τὸν νεαρὸν ἀφρόν. δακρύων ἄχναν περιφραστικῶς τὰ δάκρυα, *schol. ad Trach.* 848b [p. 198 Xenis] ἄχναν τὸν ἀφρόν.

Gli scoli 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

47 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. 543.13-15 = fr. 271.12-13 Poltera): ἄχναν δὲ περόθε τεῦν κομάν / βαθεῖαν παριόντος / κύματος οὐκ ἀλέγεις. Al v. 13 l'editore emendava le lezioni trādite corrotte αὐλέαν, αὐλάιαν con ἄχναν. Poltera accoglie invece a testo il sinonimo ἄλμαν, correzione che si deve a Bergk.

48 Cf. Pearson 1917, 1, 32.

49 *Schol. ad OC* 681 [p. 37, 11 de Marco].

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 (έμφαντικὸν <δὲ> τὸ ἄχνα διὰ τὸ πλῆθος). Sembra insomma che il coro, nella suggestiva esegeesi fornita dagli scoli, stia paragonando le lacrime abbondanti di Deianira non alla rugiada ma ai flutti spumeggianti del mare.

Si tratta di un'interpretazione che merita di essere recuperata, come si vedrà tra un attimo: ad ogni modo 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 frasche e a un tronco d'albero,⁵⁰ a quello di 'biondo, giallo' riferito al miele (e.g. nel nesso μέλι χλωρόν in *Il.* 11.631, *Od.* 10.234), per presentare infine il valore più frequente di 'livido, pallido, verde', soprattutto in riferimento alla paura (e.g. nel nesso formulare χλωρὸν δέος: 3× *Il.*, 6× *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 (*Nem.* 8.40: χλωραῖς ἐέρσαις); e in Euripide, riferito al sangue della giovane Polissena (*Hec.* 126: αἴματι χλωρῷ) e alle lacrime (e.g. *Med.* 906: χλωρὸν... δάκρυ, *Hel.* 1189: χλωροῖς τε τέγγεις δάκρυσι). In questa scia si iscrive anche l'espressione χλωρὰν... ἄχναν del terzo stasimo delle *Trachinie*, dove l'aggettivo è attributo della rugiada, come in Pindaro, e designa metaforicamente le lacrime, come in Euripide.⁵¹

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 ἀδινῶν... δακρύων, in virtù dell'aggettivo ἀδινός. Il lemma, come noto, è infatti associato in Omero con il lamento e con il pianto, di cui

50 Si tratta delle frasche con cui il porcaro Eumeo prepara il giaciglio per Ulisse (*Od.* 16.47) e del tronco con cui Odisseo acceca Polifemo (*Od.* 9.320, 379).

51 L'aggettivo χλωρός, caro a Sofocle, è attestato, oltre che nell'espressione χλωρὰν... ἄχναν, altre sei volte nel poeta: sempre nelle *Trachinie*, come attributo del sangue di Eracle consumato dal veleno (v. 1055: χλωρὸν αἷμα); nell'*Aiace*, epiteto della sabbia (v. 1064: χλωρὰν ψάμαθον); nell'*Antigone* delle valli (v. 1132 χλωρά τ' ἀκτά); 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: χλωρὸν οἰνάνθης δέμας).

esprime il ripetersi persistente e continuo.⁵² Il caso più frequente è rappresentato dall'emistichio formulare ἀδινῶ ἐξῆρχε γόοιο (4× *Il.*), riferito al compianto funebre intonato a intervalli ripetuti, cui danno inizio Achille per Patroclo (*Il.* 18.316, 22.17) ed Ecuba per Ettore (*Il.* 22.430, 24.747).

Con valore avverbiale, l'aggettivo è poi attestato in una serie di locuzioni, alcune formulari, che definiscono il pianto e i gemiti: ἀδινὼν γοώσα (*Od.* 4.721: Penelope piange alla notizia che Telemaco è partito alla ricerca di Odisseo, immaginando il figlio in pericolo di morte), κλαῖ' ἀδινά (*Il.* 24.510: Priamo al ricordo di Ettore piange di fronte ad Achille), ἀδινὼν στοναχῆσαι (*Il.* 18.124: 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), ἀδινὰ στενάχοντα (*Il.* 24.123: Teti visita Achille che piange per Patroclo; *Od.* 7.274: Odisseo alla vista di Scheria dalla zattera piange perché i venti lo trattengono in mare) e ἀδινὰ στεναχίζων (*Il.* 23.225: Achille lamenta Patroclo, *Od.* 24.317: 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 ἀδινός 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: ἀδινὴν ὄπι'); in un frammento di Ibico, come attributo dei «dardi fitti» (*PMGF* S167.8: ἀδινοῖς βελέεσσ[ι]); in Pindaro, dove occorre in riferimento al «morsso persistente» delle ingiurie (*Pyth.* 2.53: δάκος ἀδινὸν κακαγοριάν);⁵³ e in Empedocle, riferito all'«intelletto saldo» (31 B 110.1 D.-K: ἀδινήισιν ὑπὸ πραπίδεσσιν).⁵⁴

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, ἀδινὼν στοναχῆσαι, ἀδινὰ στενάχοντα, ἀδινὰ

⁵² Cf. Russo, Heubeck 2007, 251; Hoekstra 2007, 294-5. L'aggettivo sembra etimologicamente connesso con la radice che si ritrova nell'avverbio ὕδην 'a sazietà, abbondantemente' (cf. *DELG*, s.v. «ὕδην»), ma l'etimo è incerto così come l'aspirazione iniziale (nei passi citati si è seguita la grafia adottata dagli editori del singolo autore).

⁵³ L'aggettivo potrebbe avere nel passo pindarico anche il valore metaforico di morso 'veemente', cf. Gentili 1995, 385.

⁵⁴ Il filosofo riprende un raro uso già omerico del lemma in riferimento al cuore nel nesso ἀδινὼν κῆρ (*Il.* 16.481, *Od.* 19.516), in cui l'epiteto sembra designare il battito dell'organo, cf. Janko 1994, 380.

στεναχίζω 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 dirotto 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): $\hat{\eta}$ που δόλο α στένει / $\hat{\eta}$ 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 $\hat{\eta}$ που... $\hat{\eta}$ που «lei di certo disperatamente piange... certo». ⁵⁵

Alla luce delle molteplici immagini che costituiscono l'ipotesto omerico dell'espressione dello stasimo sembra dunque non solo legittimo ma opportuno recuperare l'esegesi degli scoli antichi di ἄχναν che interpretano il termine non con il significato tradizionale di 'rugiada', ma come immagine metaforica delle 'onde schiumose' del mare proprio in virtù dell'elaborata immagine ἀδινῶν χλωρὰν... δακρύων ἄχναν. Sofocle, infatti, attraverso l'intertesto omerico di questa densa ed evocativa serie di *mots* poetici epico-omerici, è in grado di far descrivere dal coro in maniera particolarmente intensa il pianto dirotto dell'eroina: Deianira, i cui occhi erano asciutti di lacrime nella parodo per aver pianto fuori misura, sono ora *inondati* dai veri e propri *flutti di pianto* (vv. 847-8): ἀδινῶν... δακρύων. Per questa ragione si è proposta la traduzione dell'intera espressione ἀδινῶν χλωρὰν... δακρύων ἄχναν come «freddo mare di lacrime senza fine», conferendo anche all'aggettivo χλωρός una connotazione trenodica sulla scorta dei significati già nell'*epos* di 'livido, pallido, verde'. Ma proprio un ulteriore parallelo intertestuale omerico induce in questa direzione.

Rispetto ai modelli omerici dell'aggettivo ἀδινός - che si è detto occorre solo qui in Sofocle e solo qui in tragedia - si possono proporre infatti 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'emisticchio formulare ἀδινοῦ ἐξῆρχε γύοιο che designa la forma ritualizzata del *goos* negli episodi dei compianti funebri di Patroclo e Ettore. Questa connotazione trenodica del lemma acquista però 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

55 L'uso dell'avverbio $\hat{\eta}$ 'certamente' seguito dalla particella asseverativa που è peraltro anch'esso già omerico, cf. e.g. *Il.* 3.43, 16.830.

sventurata; le sue lacrime, inoltre, 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 λεύσσων, v. 830: θανόν), e nell'immagine metaforica della nube del Centauro, già esaminata, 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 dirotte di Deianira, in virtù delle risonanze trenodiche che esprime, ben riconoscibili da parte del pubblico, sembra quindi adombrare ironicamente anche il destino di morte imminente della protagonista.

Si considererà dunque a ragione, con Longo, l'impiego dell'aggettivo ἀδινός una «evidente ripresa epica», e, con la Easterling, l'intera locuzione ἀδινῶν χλωρὰν τέγγει δακρύων ἄχναν «a good example of the originality and allusiveness of Sophocles' lyric style»,⁵⁶ 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 precisa funzione intertestuale rispetto al contesto drammatico.

In conclusione, si possono richiamare alcune altre differenze sostanziali tra il pianto di Penelope e quello di Deianira.⁵⁷ Quello che per Penelope era un'esplosione di intima gioia fra le lacrime nell'incontro interamente tattile con Odisseo, per Deianira – la quale, mentre il coro canta, in solitudine sul letto matrimoniale si dà la morte – è uno scoppio di una sorgente di lacrime luttuose (v. 851 ἔρρωγεν παγὰ δακρύων),⁵⁸ che accomunano tutti i personaggi del dramma, per il

⁵⁶ Entrambi comm. *ad loc.*

⁵⁷ Per l'approfondimento di ulteriori paralleli tra le due eroine si rinvia a Scavello 2022c e cf. anche Gregory 2023.

⁵⁸ Cf. Rodighiero 2004, 210, *ad loc.*: «l'iperbole del v. 851 mostra indirettamente al pubblico le copiosissime lacrime che Deianira sta versando sul suo letto». La metafora della fonte di lacrime è in realtà elusiva, e potrebbe riferirsi sia a Deianira che a Eracle, ma sembra più corretto interpretarla come riferita a entrambi e a un tempo al pianto solidale del coro rispetto all'esito doloroso degli eventi su un piano generale, cf. Easterling 1982, *ad loc.*

destino di morte che attende entrambi i protagonisti, all'interno di un quadro freddo culminante con l'immagine sinistra dell'incombere della *rovina* che si è rivelata (vv. 849-50 ἀ δ' ἐρχομένα μοῖρα προφαίνει δολίαν / καὶ μεγάλαν ἄταν). E proprio il verbo χέω che nell'*Odissea* esprime il pianto di Penelope nel nesso formulare δάκρυ χεούστης/η, ritorna in questo passo lirico, ma spostato di segno, nell'espressione **κέχυται** νόσος (v. 852), a indicare il *diffondersi* inarrestabile della *nosos* nel corpo di Eracle che metaforicamente è anche il rimorso disperato che 'avvelena' l'animo e la mente di Deianira, segnalando così che le sue lacrime scaturiscono dalla tragica consapevolezza del peso insopportabile della sua colpa innocente. E sarà ancora proprio la metafora dell'«erompere» dei 'fiumi di lacrime' ad accompagnare le ultime parole che udiamo dell'eroina rivolte al suo letto, poco prima di togliersi la vita, riportate nel resoconto della nutrice nell'episodio successivo (vv. 918-20): καθέξετ' ἐν μέσοισιν εὐνατηρίοις, / καὶ δακρύων ρήξασα θερμὰ νάματα / ἔλεξεν κτλ. «e **sedutasi** al centro del sua camera matrimoniale, mentre dagli occhi le *sgorgavano caldi flutti di lacrime*, disse...». Questi 'torrenti' di lacrime - attraverso l'espressione di nuovo epicheggiante δακρύων... θερμὰ νάματα che rielabora ed espande originalmente la formula omerica δάκρυα θερμά dalla connotazione prevalentemente trenodica (4×*Il.*, 2×*Od.*) e che sembra ulteriormente avvolare l'esegesi proposta per il nesso χλωρὰ... ἄχναν dello stasimo ⁵⁹ - chiudono la parabola tragica di Deianira sommergендola definitivamente, ma in un modo terribilmente più tragico, in quella situazione di ineludibile infelicità nella quale lei stessa dall'inizio della tragedia si sapeva immersa.

⁵⁹ In particolare rispetto alla morte di Patroclo e di Achille, cf. e.g. *Il.* 18.17, 18.235, *Od.* 24.46. Il tono epico è già annunciato dall'imperfetto incipitario del trimetro καθέξετο, eminentemente omerico (12×*Il.*, 8×*Od.*), e attestato in tragedia in ossequio all'*usus* epico sempre in questa forma grammaticale (cf. e.g. Aesch. *Eum.* 6, *PV* 229; Eur. *Hel.* 1571, *Phoen.* 75). Particolarmente affine al luogo sofocleo, dove il verbo è ugualmente associato alle lacrime, è *Il.* 1.360 καθέξετο δάκρυν χέοντος, nella celeberrima scena in cui Teti sale dagli abissi marini a consolare Achille in pianto solitario sulla riva del mare. Se lì il verbo indica la prossimità premurosa e affettiva della madre divina al figlio, nelle *Trachinie* esprime la solitudine totale di Deianira sul suo letto: spia di una ripresa antifrastica consapevole? Ma forse, ancor più significativo a riprova di un possibile recupero intertestuale è il fatto che l'imperfetto in *Od.* 19.102 sia riferito a Odisseo-mendico che si siede di fronte a Penelope prima che inizi il primo dialogo tra i due protagonisti, e che la forma participiale del verbo ricorra in *Od.* 20.58 proprio in riferimento all'eroina che «seduta piangeva sul morbido letto»: κλαίει δ' ἐν λέκτροισι καθεξόμενη μαλακοῖσιν. Rispetto invece alla metafora sofoclea dei 'flutti di lacrime' *loci similes* sono Eur. *Phoen.* 370 νάμ' ἔχον δακρύρροον e *IA* 888 δακρύων νάματα'.

3.4.4 Eracle l'eroe ‘valoroso’ sconfitto dalla nosos erotica

I versi iniziali della seconda antistrofe 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 a opera dei suoi numerosi avversari precedenti.⁶⁰ 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):

Ἐρρωγεν παγὰ δακρύων,
 κέχυται νόσος, ὁ πόποι, οἶον
 ἀναρσίων <ἢπ> οὐπω
 <τοῦδε σῶμ> ἀγακλειτὸν
 ἐπέμολεν πάθος οἰκτίσαι
 ιὸ κελαινὰ λόγχα προμάχου δορός,
 ἂ τότε θοὰν νύμφαν
 ἄγαγες ἀπ' αἰπεινᾶς
 τάνδ' Οἰχαλίας αἰχμᾶ.

855

È scaturita una fontana di lacrime,
 il morbo **si riversa, ahimé**, una sciagura
 quale mai subì ad opera
 di **nemici** il suo corpo **valoroso**
 ha colpito, da far pietà.
 O nera punta di lancia che primeggiavi in battaglia,
 troppo in fretta hai portato via
 questa giovane sposa dall'alta **Ecalia**.

ant. 2

855

All'inizio dell'antistrofe le coreute esprimono il proprio dolore attraverso l'esclamazione $\hat{\omega}$ πόποι (v. 852).

L'interiezione esclamativa $\hat{\omega}$ 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 sintattico.⁶¹ Essa esprime principalmente stupore, ira o dolore, e indica sempre un'emozione molto forte che colpisce il soggetto.⁶²

60 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 <ἢπ> (v. 853) si deve a Jebb.

61 L'interiezione è attestata in seguito come stilema tipico della lingua epica, ma tende a essere impiegata con frequenza decisamente minore rispetto a Omero; essa si ritrova e.g. negli *Inni omerici* (2x), in Apollonio Rodio (2x), in Nonno (3x), in Quinto Smirneo (3x).

62 Cf. *LfgrE*, s.v. «πόποι» (M.P. Cuypers).

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 epicizzante;⁶³ può inoltre trovarsi non in apertura di verso, come nel presente passo delle *Trachinie*. In tragedia ω πόποι, rispetto alle connotazioni che presenta in Omero, perde quelle di stupore e di ira, e indica sempre una manifestazione di dolore, di angoscia o di rimpianto.⁶⁴

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) nella commiserazione della sciagura toccata in sorte all'eroe (v. 855: πάθος οἰκτίσαι).

In Sofocle l'esclamazione ω 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
φ τις ἀλέξεται.

170

Ahimè, innumerevoli pene
sopportiamo; è malato l'intero
nostro popolo, e non esiste un'arma del pensiero
con cui possiamo proteggerci.

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 / φ τις ἀλέξεται). L'interiezione ω 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

63 Cf. Garvie 2009, 289.

64 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), *Ch.* 405 (turbamento di Oreste rispetto alle morte del padre ancora invindicata), *Eum.* 145 (dolore delle Erinni per la fuga di Oreste), cf. Sideras 1971, 98-9. Nella lirica l'esclamazione è testimoniata solo in Pind. fr. 182.1 S.-M. In Eschilo, come è noto, è attestata anche la forma ποποῖ che costituisce un vero e proprio lamento (cf. e.g. *Pers.* 550, 560; *Ag.* 1072, 1076; *PV* 576).

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, inoltre, rilevare come la singolarità dell'utilizzo in tragedia dell'interiezione omerica, fosse avvertita già dai commentatori antichi: gli scoli al passo delle *Trachinie*, infatti, glossano l'espressione ὁ πόποι con l'interiezione di dolore tipicamente tragica φεῦ φεῦ, quest'ultima mai attestata invece in Omero.⁶⁵

L'esclamazione epicheggiante di forte partecipazione emotiva ὁ 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 antistrofe. 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 e 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.* 2.564), a Idomeneo (*Il.* 6.436, *Od.* 14.237), a Odisseo (*Od.* 8.502), a Penelope (4× *Od.*, nel nesso formulare ἀγακλειτῆς βασιλείν), 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.* 13.90 M.),⁶⁶ mentre nei tragici esso è testimoniato unicamente nel presente passo del terzo stasimo delle *Trachinie*.

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 e mostri - che ha dovuto affrontare. Questi sono definiti attraverso il termine, anch'esso omerico, ἀνάρσιον (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

⁶⁵ Cf. *schol. ad Tr.* 852 [p. 198 Xenis] πόποι: φεῦ φεῦ, κακόν, φησί, γέγονε τῷ Ἡρακλεῖ, e cf. anche *schol. Mosc. ad OT* 168 [p. 16, 1-2 Longo] ὁ πόποι ἀντὶ τοῦ φεῦ.

⁶⁶ Nel passo bacchilideo, testualmente incerto, l'epiteto sembra riferito a delle 'nobili' giovani.

(*Od.* 10.459; 11.401, 408; 24.111) e nel nesso formulare δυσμενέες καὶ ἀνάρσιοι (*Il.* 24.365; *Od.* 14.85). 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' ἀνάρσιος.⁶⁷

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):

οἱ καλλιβόας τάχ' ὑμὶν αὐλὸς οὐκ ἀναρσίαν
ἀχῶν καναχὰν ἐπάνεισιν, ἀλλὰ θείας
ἀντίλυρον μούσας.

640

Dalla bella voce presto per voi il flauto non **discorde**
melodia di lutti intonerà, ma musica pari a
quella della lira della musa divina.

L'espressione οὐκ ἀναρσίαν... καναχάν (vv. 640-1) è chiaramente metaforica. Lo scoliasta glossa οὐκ ἀναρσίαν: οὐκ ἔχθραν οὐδὲ θρήνων βούν,⁶⁸ 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 essere 'discorde, stonato, inadatto',⁶⁹ pensando anche all'etimologia del lemma, connesso con il verbo ἀραίσκω. 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 operanti.⁷⁰

L'esultanza che anima le giovani coreute a inneggiare al flauto καλλιβόας 'dalla bella voce' vuole opporsi al pianto di Deianira che

67 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).

68 *Schol. ad Tr.* 641 [p. 163 Xenis].

69 Cf. Schneidewin, Nauck 1896, *ad loc.*, i quali glossano l'aggettivo «ἀνάρμοστος».

70 Cf. Easterling 1892, *ad loc.*: «'inappropriate', almost 'inauspicious', referring to the use of the aulos on sad occasions»; Ellendt 1872, s.v. «ἀνάρσιος»: «festos non hostiles sonos».

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 Nessos: 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 vero e proprio 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, ὁξύφωνος ως ἀλδῶν*).

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: *βρυχόμενον 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 (cf. e.g. v. 986 οἴμοι <μοι> ἐγὼ τλάμων, v. 987 φεῦ, vv. 1004, 1014, 1026 ἐξ, v. 1031 ἵω ἵω Παλλάς).⁷¹ 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, ω πόποι, οίον / ἀναρσίων <ὢπ> οὔπω / <τοῦδε σῶμ> ἀγακλειτὸν / ἐπέμολεν πάθος οικτίσαι «il morbo si riversa, ahimé, una sciagura / quale mai subì ad opera / di **nemici** il suo corpo **valoroso** / ha colpito, da far pietà», 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 a 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 (οικτίσαι). Se

⁷¹ Cf. Easterling 1982, *ad loc.*: «when Heracles returns the only music will be ἀνάρσιος».

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 di Eracle (vv. 856-9): *ἰὸ κελαινὰ λόγχα προμάχου δορός, / ἀ τότε θοὰν νύμφαν / ἄγαες ἀπ' αἰπεινᾶς / τάνδ' Οἰχαλίας αἰχμᾶ* «O nera punta di **lancia che primeggiavi in battaglia**, / troppo in fretta hai portato via / questa giovane sposa dall'**alta Ecalia**».

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 *"Ιλιος 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 trionfato.⁷²

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*.⁷³ Nella poesia successiva il lemma ricorre sempre con il medesimo significato che presenta in Omero,⁷⁴ con le due eccezioni illustri di Eschilo e Sofocle. Eschilo sembra avere reinterpretato il prefisso *πρό-* del composto con il valore di 'a difesa di, a protezione

72 L'attributo è attestato altrove in Sofocle solo in *Phil.* 1000 *αἰπεινὸν βάθοπον*, dove designa il ripido precipizio della rupe dalla quale Filottete vorrebbe gettarsi pur di non andare a Troia; l'aggettivo è raro in tragedia, cf. 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 tradizionale nella perduta *Presa d'Ecalia* di Creofilo di Samo, che rientra tra le fonti della tragedia sofoclea, cf. Davies 1991, xxii-xxx.

73 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 *ἰὸν προμάχοισιν ἐμίχθη* (3x).

74 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 (1.1006). Nei lirici è attestato in Ibico (*PMGF* fr. 298.1), e in Pindaro (*Isth.* 7.35). 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 a Eracle, probabilmente all'interno di un contesto in cui l'eroe combatteva al fianco di Atene in una Gigantomachia, cf. Wilkinson 2013, 271-2. È pertanto possibile che l'epiteto connotasse specificamente l'eroe anche in altre opere perdute. Inoltre, Pausania 9.11.4 riferisce che in un tempio a Tebe una statua marmorea di Eracle riceveva il titolo di *πρόμαχος*.

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 dèi concedano all'eroe di battersi in difesa della città (vv. 418-19: θεοὶ δοῖεν, ὡς δικαίως πόλεως / πρόμαχος ὅρνυται); 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, ίώ, / 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',⁷⁵ 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 Iole.⁷⁶

Anche nelle *iuncturae αἰτιεινᾶς...* Οἰχαλίας e *προμάχου δορός* gli epiteti omerici rimarcano la dimensione eroica del protagonista, sanzionando l'immagine del 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 conquista 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'animo.⁷⁷ Ed è infatti sulla figura della dea che la stanza e il canto si chiudono (vv. 860-1): ἀ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερὰ / 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

⁷⁵ Così interpreta Campbell 1881, *ad loc.*

⁷⁶ Cf. Longo 1968, *ad loc.*

⁷⁷ Il termine *vósoς* è parola chiave nel dramma e indica sia, in senso proprio, la malattia che, metaforicamente, la passione amorosa di Eracle, cf. il v. 544 νοσοῦντι κείνῳ πολλὰ τῆδε τῇ νόσῳ, dove la nozione è evidenziata anche dal verbo corradicale riferito all'eroe, e cf. anche i vv. 445, 491. In generale sul tema chiave dell'eros nella *Trachinie* cf. Winnington-Ingram 1980, 73-89; Holt 1981; Easterling 1982, 5-8; Saravia de Grossi 2007, 173-81; Hall 2024, 98-101.

Lica rivela come l'eroe sia vittima della passione per Iole impiegando un lessico militare (vv. 488-9 ώς τάλλ' ἐκεῖνος πάντ' ἀριστεύων χεροῖν / τοῦ τῆσδ' ἔρωτος εἰς ἄπανθ' ἥσσων ἔφυ «lui che in tutto il resto sempre vince *primeggiando* con la forza delle braccia, ora completamente vinto dalla passione per lei si è visto sconfitto»), 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 *ἰὰ 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 passionali oscure e imprevedibili che ne governano l'esistenza.

3.5 ***Trachinie: quarto stasimo (vv. 947-70)*** *Il nostos tragico*

Sommario 3.5.1 Il *vento propizio* per scomparire nella morte: l'esito tragico del *nostos* antiodissiaco di Eracle. – 3.5.2 L'impotenza del *prode* Eracle 'stirpe di Zeus' (v. 956).

Prospetto degli omerismi del quarto stasimo delle *Trachinie*

πότερα πρότερον ἐπιστένω;	στρ. α
πότερα μέλεα περαιτέρω,	948
δύσκριτ' ἔμοιγε δυστάνω.	
τάδε μὲν ἔχομεν ὄρᾶν δόμοις,	ἀντ. α
τάδε δὲ μένομεν ἐν ἐλπίσιν·	951
κοινὰ δ' ἔχειν τε καὶ μέλλειν.	
εἴθ' <u>ἀνεμόεσσά</u> τις	στρ. β
γένοιτ' <u>έπουρος</u> ἐστιώτις αὔρα,	
ἥτις μ' ἀποικίσειν ἐκ τόπων, ὅπως	955
τὸν <u>Ζηνὸς ἄλκιμον γόνον</u>	
μὴ ταρβαλέα θάνοι	
μι μοῦνον εἰσιδούσ' <u>ἄφαρ·</u>	
ἐπεὶ ἐν δυσαπαλλάκτοις ὀδύναις	
χωρεῖν πρὸ δόμων λέγου-	960
σιν <u>ἄσπετον</u> θέαμα.	



ἀγχοῦ δ' ἄρα κού μακρὰν	ἀντ. β
προούκλαιον, ὀξύφωνος ὡς ἀηδών.	
ξένων γάρ ἐξόμιλος ἄδε τις στάσις.	
πᾶ δ' αὖ φορεῖ νιν; ὡς φίλου	965
προκηδομένα βαρεῖ-	
αν ἄψιφον φέρει βάσιν.	
αἰαῖ, ὅδ' ἀναύδατος φέρεται.	
τί χρή, φθίμενόν νιν, ἥ	
καθ' ὑπνον ὅντα κρῖναι;	970

Legenda:

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

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

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

3.5.1 Il vento propizio per scomparire nella morte: l'esito tragico del *nostos* antiodissiaco di Eracle

Nel terzo episodio che precede il corale la parabola della catastrofe si è ormai compiuta: Deianira, dopo la scoperta che il suo dono d'amore causerà la morte della persona da cui dipende tutta la sua felicità e la sua esistenza, si è tolta la vita. Il coro, che ha ostinatamente abbracciato una visione fiduciosa nel cambiamento positivo della sorte, e criticato i pianti inconsolabili di Deianira, è lui adesso a piangere. Il quarto stasimo, che ha luogo in un clima di profondo sgomento e tristezza subito dopo la *rhetic* della nutrice in cui è narrato il suicidio di Deianira, si configura infatti come un lamento sul destino sventurato di entrambi gli sposi, l'una appena morta suicida, l'altro arrivato finalmente a Trachis, sì, ma nelle morse dei tormenti più atroci e preda di una morte certa.¹ Ed Eracle compare in scena immobile e muto su una barella proprio mentre il coro termina di intonare questo stasimo (vv. 965-8).

Le coreute si augurano all'inizio della seconda strofe l'arrivo di un vento che possa trasportarle altrove, in un luogo lontano e

¹ Lo stasimo presenta moduli stilistici tipici del *threnos*, in particolare un'insistita ripetizione dei medesimi vocaboli con valore di responsorio, oltre che l'echeggiare ribattuto di suoni allitteranti e assonanze con effetto di mesto legato musicale, cf. Burton 1980, 77; Rodighiero 2004, 218.

indeterminato, per non dover assistere al penoso spettacolo di Eracle agonizzante (vv. 953-5):²

εἴθ' ἀνεμόεσσά τις
γένοιτ' ἔπουρος ἐστιώτις αὔρα,
ἥτις μ' ἀποικίσειν ἐκ τόπων

955

o se **un soffio potente di vento**
soccorritore giungesse al focolare e mi
portasse via lontano da questo luogo

955

L'invocazione è alquanto elaborata sul piano stilistico: Sofocle attribuisce al solo sostantivo αὔρα, ritardato e rilevato attraverso l'iperbato τις... αὔρα, il trittico aggettivale ἀνεμόεσσα, ἔπουρος ed ἐστιώτις. Dei tre epiteti, sia ἔπουρος 'favorevole' che ἐστιώτις 'presso il focolare' (qui *hapax* in poesia) non si ritrovano prima di Sofocle e potrebbero essere coni del poeta. Il *primum dictum* ἔπουρος 'favorevole, soccorritrice', è un aggettivo dal forte sapore omerico, basato, come già il conio κατουρίζει nel secondo stasimo (v. 827, cf. § 3.4.1) sull'omerico αὔρος 'vento propizio'.³ In questo

2 Il desiderio del coro di poter scomparire per sottrarsi all'orrore presente degli eventi sulla scena, come noto, è un tema che ricorre anche in altri stasimi di tragedia: il motivo si ritrova più frequentemente in Euripide, cf. e.g. *Hel.* 1478-86, *Suppl.* 618-22, *Andr.* 861-2; per Sofocle cf. *TrGF* IV F 476.

3 L'aggettivo ἔπουρος è *varia lectio* nella parofo 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, oltre che da Finglass 2018, 229. Il colorito omerico nei versi delle *Trachinie* è corroborato anche da ἀνεμόεσσα, che costituisce un attributo di ascendenza omerica. Nell'*epos* l'aggettivo ἡνεμόεις presenta il valore di 'battuto dal vento, ventoso', e accompagna con funzione epitetica soprattutto città, in particolare è epiteto ricorrente di Ilio nella clausola formulare "Ιλιον ἡνεμόεσσαν (7x *Il.*)". Si ritrova poi e.g. come attributo delle creste e delle gole dei monti (*Od.* 9.400, 16.365: ἄκρας ἡνεμόεσσας, *Od.* 19.432: πτύχας ἡνεμόεσσας), del promontorio della Ionia Mimante (*Od.* 3.172: ἡνεμόεντα Μίμαντα), del fico selvatico che svetta davanti le mura di Troia (*Il.* 22.145: ἐρινεὸν ἡνεμόεντα), e del monte Ida (Hes. *Th.* 1010: "Ιδῆς ἐν κορυφῆσι πολυπτύχου ἡνεμόεσσης"). L'aggettivo è raro nella lirica e in tragedia. In Pindaro ricorre come attributo del monte Etna (*Ol.* 4.7) e dell'albero della nave (*Pyth.* 1.92). 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 1892, *ad loc.* (il quale traduce «strong breeze»), e Mazon 1989, *ad loc.* (che rende «un vent heureux et fort»), oppure, pensare a un impiego dell'aggettivo *pro* genitivo, quindi «soffio di vento» (così Longo 1968, *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. L'aggettivo ἡνεμόεις è attestato

caso, tuttavia, il termine non è riferito a Eracle ma al coro stesso, ed esattamente nel momento in cui l'eroe fa il suo ingresso in scena, descritto proprio negli ultimi versi del corale: il dato è paradossale. La volontà di fuggire per non assistere all'agonia di Eracle si pone in contrasto rispetto al costante crescendo di attesa che ha dominato il dramma, dove è stato soprattutto il coro a esprimere la voce della speranza e dell'ottimismo nei confronti del rientro dell'eroe 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. 723-28), ed esultano nel secondo stasimo auspicando le celebrazioni di benvenuto. Adesso, invece, con forte effetto di antitesi le coreute hanno paura, e si sentono morire al pensiero di vedere Eracle; è per questo che invocano questo vento liberatore (vv. 956-8): ὅπως τὸν Ζηνὸς ἄλκιμον γόνον / μὴ ταρβαλέα θάνοι / μι μοῦνον εἰσιδοῦσ' ἄφαρ «per non sentirmi morire di spavento / solo alla vista del valoroso figlio di Zeus».⁴ Questo scarto nell'atteggiamento del coro rispecchia il capovolgimento della sorte in seguito alla peripezia. Ora che Eracle è finalmente arrivato, le coreute, che dovrebbero gioire per l'evento, di fronte alla sventura così atroce che opprime l'eroe vorrebbero non essere presenti a testimoniarla: la fiducia si è trasformata in sconforto, e alla speranza di assistere al ritorno si è sostituita quella di poter essere assenti da quella stessa scena.

L'immaginario odissiaco del vento *benigno* che scorta in patria Odisseo incolume non è più applicabile a Eracle. Non c'è più nessun *soccorso* possibile per l'eroe. L'unico vento *soccorritore* che le coreute adesso immaginano, è una brezza che sottraggia non Eracle, ma loro stesse, da una realtà desolante di dolore e di sciagura, antitetica alla *χαρά* che animava la parodo (v. 129). Il ribaltamento nell'uso della metafora odissiaca del *vento propizio* smentisce definitivamente ogni barlume positivo di speranza. La sola speranza rimasta al coro sembra quella di scomparire, di non esistere più. Al contrario di Odisseo che si ricongiunge finalmente con Penelope ristabilendo il nucleo familiare, Eracle rientra in uno scenario completamente opposto, nel quale la casa è deserta della sposa e l'unione matrimoniale impossibile. Alla

in Sofocle anche un'altra volta, sempre all'interno di un corale, e con pari, se non maggiore, densità espressiva. Si tratta del celebre primo stasimo dell'*Antigone*, dove figura in *incipit* della seconda strofe del canto nell'espressione ἀνέμοιν φρόνμα (v. 354), come epíteto della ragione umana con un evidente valore metaforico. Sofocle paragona la straordinaria capacità inventiva dell'uomo e la sua irrequieta mobilità intellettuale alla velocità e all'impeto del vento attraverso un'immagine poetica viva e pregnante: «ingegno celere come il vento».

4 Ritorna in quest'ultimo stasimo ancora una volta l'avverbio ἄφαρ, già incontrato a proposito della fulminea comprensione delle profezie oracolari nel terzo stasimo, ma l'avverbio, come si è visto, costituisce un *Leitmotiv* lessicale che percorre quasi tutti i corali del dramma, eccetto il secondo stasimo, cf. § 3.1.3, § 3.2.4, § 3.4.1

riunione nel segno dell'affetto che suggella l'*epos* tra Penelope e Odisseo si oppone la mutua distruzione di Deianira e Eracle, destinati a non incontrarsi mai di persona e fonte solo di πῆμα l'uno per l'altra. Come scrive Ruth Scodel «marriage, like all relationships in Greek ethics, depends on the participants' reciprocal and benevolent exchange. In *Women of Trachis*, all exchanges are corrupt».⁵

Nel corso dei corali del dramma attraverso la ripresa di una serie di espressioni formulari e di immagini tipicamente odissiache (le onde dei *molti πόνοι*, il *vasto mare* di sventura, la *dimora di Ade*, la *parola* delle *antiche* profezie, il porto *accogliente* di navi, l'attracco *sicuro*, il vento *propizio*) il coro - e con lui Sofocle - iscrive Eracle nella rotta di Odisseo. La traiettoria dei due eroi sembra inizialmente correre in parallelo, e il ritorno di Eracle rispecchiare l'esito felice del *nostos* di Odisseo. Ma progressivamente l'itinerario del destino di Eracle si complica intrecciandosi con nuove rotte imponderabili del fato: la passione per Iole, l'inganno e la vendetta postuma di Nesso, l'amore e la gelosia di Deianira. E sotto lo sguardo silenzioso e invincibile di Afrodite e quello misterioso e indifferente di Zeus il tragitto si incaglia, fino a rovesciarsi e a trasformarsi in un *nostos* impossibile e incomprensibilmente tragico.

3.5.2 L'impotenza del prode Eracle 'stirpe di Zeus' (v. 956)

La figura di Eracle è introdotta nella seconda strofe del canto con la sontuosa perifrasi *Ζηνὸς ἄλκιμον γόνον* «il valoroso figlio di Zeus».

L'aggettivo *ἄλκιμος* rappresenta un lemma proprio della *lexis* epica a partire da Omero. Esso rientra in una serie di epitetti 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, ἕρθιμος e 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'.⁶ 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) *νιός* (-/όν) in clausola. Se in Omero il caso attestato con maggior frequenza è quello di Patroclo nell'emistichio formulare Μενοίτιον

⁵ Scodel 1984a, 33.

⁶ Cf. DELG e GEW, s.v. «ἀλέξω»: la radice è la stessa che si ritrova nel sanscrito *rakṣati* 'proteggere'.

ἄλκιμος νίός (12× *Il.*)⁷ in Esiodo la medesima perifrasi gen.+ ἄλκιμος νίός è testimoniata cinque volte ed è riferita sempre a Eracle: nella *Teogonia* ricorre due volte nel sintagma formulare Ἄλκημήνης καλλισφύρου ἄλκιμος νίός (vv. 526, 950), mentre in due frammenti del *Catalogo delle donne* (frr. 35.5; 43a.61 M.-W., oltre che in [Hes.] Sc. 320) occorre il nesso formulare Διὸς ἄλκιμος νίός.⁸ Rispetto ai passi esiodei, 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 epitetti 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 spesso la discendenza di svariati eroi. Particolarmente interessanti sono due casi riferiti a Zeus nell'*Iliade*: il nesso Ζηνὸς γόνος con cui è designato Idomeno (*Il.* 13.449) e la locuzione Διὸς γόνον αιγιόχοι riferita a Sarpedone (*Il.* 5.635).

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 νίός con le locuzioni costruite mediante il sinonimo γόνος.⁹ Le coreute 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 netto contrasto con la sventura presente e soprattutto 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

7 La perifrasi è impiegata anche per Diomede (*Il.* 6.437: Τυδέος ἄλκιμον νίόν), Automedonte (*Il.* 17.429, Αὐτομέδων Διώρεος ἄλκιμος νίός) e Megete (*Il.* 10.110, Φυλέος ἄλκιμον νίόν). In Omero l'attributo ricorre inoltre e.g. come epiteto di Aiace nell'emisticchio formulare Τελαμώνιος ἄλκιμος Αἴας, (*Il.* 12.348, 362), mentre il valore 'prode, coraggioso' del lemma è messo bene in luce dal nesso formulare ἄλκιμον ἥτορ (5× *Il.*).

8 La perifrasi Διὸς ἄλκιμος νίός è attestata anche per Ermes in *H. Hom. Merc.* 4.101, mentre è impiegata nuovamente in riferimento a Eracle da Pind. *Ol.* 10.44. Per un possibile gioco etimologico tra Ἄλκημήν e ἄλκιμος nella designazione esiodea attraverso il matronimico cf. Arrighetti 1998, 349.

9 Il modulo perifrastico con γόνος riferito a Eracle si ritrova nella tragedia anche al v. 1106 (su cui cf. *infra*), e ricorre in Sofocle anche in *Ai.* 1303 (Ἄλκημήν γόνος); quest'ultima *iunctura* è impiegata per l'eroe anche da Euripide, cf. *HF* 712, *Alc.* 505, 1006, *Tro.* 805.

risultare indicibile (vv. 959-61): ἐπεὶ ἐν δυσαπαλλάκτοις ὁδύναις / χωρεῖν πρὸ δόμων λέγου· / στιν ἔσπετον θέαμα «perché tra tormenti da cui non c'è possibilità di rimedio / dicono che arrivi presso la reggia / uno spettacolo spaventoso indescrivibile».

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 ἥλθε Ζηνὸς Ἀλκμήνης τε παῖς «l'illustre figlio di Zeus e Alcmena arrivò» (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 / συῖται πάσας ἀρετᾶς λάφυρ' ἔχων ἐπ' οἴκους «il figlio di Zeus e di Alcmena infatti / si affretta ad arrivare verso casa con le spoglie prova *di tutto il suo valore*»: 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 ἄλκιμος,¹⁰ anche in virtù del valore di 'protettore' insito nel lemma, preludono

10 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 ἄλκιμων (v. 326), con la quale Neottolemo 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: ἀ Διὸς / ἄλκιμα 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 ἄλκιμφ νεκρῷ (v. 1319). L'uso dell'attributo rievoca in questo passo l'emistichio formulare omerico Τελαμώνιος ἄλκιμος Αἴας (*Il.* 12.348, 362), ponendo in netto contrasto il passato glorioso di Aiace con l'immagine del suo cadavere che ora giace a terra senza vita.

a vari temi che avranno grande peso nell'esodo e che saranno espressi per bocca dello stesso protagonista nel corso dei suoi discorsi frammati 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* imbelle 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 *rhetic* 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,
κούδεὶς τροπαῖ ἔστησε τῶν ἐμῶν χερῶν.
νῦν δ' ὥδ' ἄναρθρος καὶ κατερρακωμένος
τυφλῆς ὑπ' ἄτης ἐκπεπόρθημαι τάλας,
ο τῆς ἀρίστης μητρὸς ὠνομασμένος,
ο τοῦ κατ' ἄστρα Ζηνὸς αὐδηθεὶς γόνος.

1105

Altre fatiche innumerevoli ho assaporato, e nessuno
ha mai innalzato un trofeo affrontando le mie braccia.
Ora, con il mio corpo fatto a pezzi e dilacerato,
miserevole sono assediato e distrutto da una sciagura cieca,
io chiamato figlio della nobile madre Alcmena,
io che sono la prole di Zeus, signore degli astri.

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: *κούδεὶς 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 infiltra 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 madre Alcmena» (v. 1105: *ο τῆς ἀρίστης μητρὸς ὠνομασμένος*) e, soprattutto, «prole di Zeus, signore degli astri» (v. 1106: *ο τοῦ κατ' ἄστρα Ζηνὸς αὐδηθεὶς γόνος*).

Si noti in questi ultimi due versi l'insistenza dell'anafora *ο τῆς / ο τοῦ* e la costruzione speculare dei due trimetri, formati da articolo,

Nello stesso tempo, tuttavia, l'epiteto segnala la direzione che avrà l'intervento di Odisseo, il quale riesce a riabilitare il valore eroico di Aiace e a consentire che il rito della sepoltura abbia luogo.

genitivo e participio, che conferisce solennità oltre che una grave ironia all'affermazione:¹¹ 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.

¹¹ Cf. Easterling 1982, *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 cf. Reinhardt 1989, 72-3.

4 Appendix

Elenchi e indici degli omerismi studiati distinti per tipologia

4.1 Omerismi a livello lessicale¹

ἀγακλειτός*	269	δύσμορος	136
ἀγελαῖος*	84	δύνω	162, 200
ἀγγίαλος*	64	εἴμι	224
ἀίδηλος*	115	Ἐννάλιος	106, 160
Ἄιδης	152	ἔπος	246
αἰπεινός	272	εὐρύς	198
ἀμφίρυτος*	64	εὐδόπιτ*	227
ἄνα*	107	ἡ	103, 264
ἄναξ	97	θερμός	236, 266
ἀνάρσιος	269	θοός	152
ἀνύω	115	θρηνέω	127
ἀπαλέξω	96	ἰανώ*	172
Ἄρης	106, 143	ἱερός	175
ἄφαρ	204, 228, 249	καταβαίνω	211
ἄχνη	260	κρατέω	119
βῆσσα	108	Κρονίδης	208
βοῦς	84	λαμπρός	191
γύος	127, 138	λεία (ληίς)	83

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. I numeri sulla destra indicano la pagina in cui inizia la trattazione del singolo termine.

λουτρόν	236	ρόπαλον*	219
λώβη	105	σθένος	214
μέγας	59, 74, 121	Σουνίον	175
ναύλοχος	233	στένω	264
ναῦς	152	στεροπή	189
ξυνός	160	στηρίζω	107
οὐρος	249	Τελαμώνιος	55
δόφείλω	163	τέρψις (τέρπω)	161
παῖς	55	τίνω	105
παλαίφατος	245	τόξον	218
παλίντονος*	218	τρύχω	113
πάταγος	223	ύποδείδω	70
πένθος	121	ύψικερως*	216
πληγή	101	φθίω	90
πολιός	130	φλεγέθω*	192
πόνος	166	φρίσσω	140
πόντος	198	χαίτη	132
πόποι (ὦ πόποι)	268	χλωρός	262
Ποσειδάων	209	χρυσηλάκατος	237
ποταμός	215	ὦ (ὦ πόποι)	268
πύργος	93	ώκυναλος*	152
ῥ (ἢ ῥά)	103		

4.2 Omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure coni sofoclei su modelli omerici²

ἀδινός*	262	ἐρύκω	200
αἰγυπίος	71	ἡνεμόεις	280
αἰδέομαι	129	θεοπρόπος*	246
Ἄιδης	122, 162, 200	θούριος	118
αἴθων	87	κατουρίζω**	251
αῖνός	143	κεύθω	122
αῖόλος	184	κλυτός	103
ἄλκιμος	280	λυγρός	176
ἀμφίγυος*	212	ναίω	111
ἀνάρσιος	269	ὄνειδος	168
ἀολής	221	ὄπλον	164
ἄχος	143	παραναιετάω**	239
γόνος	280	πέρθω	167
δάκρυον	256, 264	πρόμαχος*	272
δάμαρ	239	πύργος	93
δόμος	200	σίδηρος	85
δόρυ	272	στεροπή	189
δύσκλεια	80	στυγερός	164
δύστηνος	169	τετράορος*	217
ἔλωρ*	76	τινάκτωρ*	209
ἔναρα*	103	φίλος	241
ἔναριζω*	185	Τροία	175
ἔπουρος	277	χέω	26

2 Le voci sottolineate rappresentano dei casi di risemantizzazione mentre quelle evidenziate in grassetto costituiscono (probabilmente) dei neologismi sofoclei.

4.3 Espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici

<i>Ai.</i> 141	φθιμένης νυκτός	90
<i>Ai.</i> 139-40	πεφόβημαι πτηνῆς ώς ὅμμα πελείας	66
<i>Ai.</i> 159	σφαλερὸν πύργου ῥῦμα πέλονται	91
<i>Ai.</i> 169	μέγαν αἰγυπιὸν <δ> ὑποδείσαντες	69
<i>Ai.</i> 171	σιγῇ πτήξειαν ἄφωνοι	79
<i>Ai.</i> 178	ἔλαφαβολίαις	105
<i>Ai.</i> 179	χαλκοθόραξ	106
<i>Ai.</i> 195	ἄταν οὐρανίαν φλέγων	108
<i>Ai.</i> 197	ὅμμάται ἐν εὐλανέμοις βάσσαις	108
<i>Ai.</i> 708-9	ὦ Ζεῦ, πάρα λευκὸν εὐάμερον πελάσαι φάος	149
<i>Ai.</i> 1199-1205	στεφάνον οὔτε βαθειάν κυλίκων... ἐρώτων	172
<i>Ai.</i> 1206	κείμαι δ' ἀμέριμνος	174
<i>Ai.</i> 1212	προβολά	96, 176
<i>Tr.</i> 102	ὦ κρατιστεύων κατ' ὅμμα	193
<i>Tr.</i> 112-5	πολλὰ... κόματ... βάντ' ἐπιόντα	196
<i>Tr.</i> 117-8	τὸ... βιότου πολύπονον	199
<i>Tr.</i> 130-1	ἄρκτον στροφάδες κέλευθοι	202
<i>Tr.</i> 500	Κρονίδαν ἀπάτασεν	207
<i>Tr.</i> 503-6	τίνες... κατέβαν... ἐξῆλθον ἄεθλ' ἀγώνων	211
<i>Tr.</i> 831	φονίᾳ νεφέλᾳ	252

4.4 Nessi formulari omerici

<i>Ai.</i> 147	αἴθωνι σιδήρῳ	85
<i>Ai.</i> 175	βοῦς ἀγελαίας	84
<i>Ai.</i> 177	κλυτῷν ἐνάρπων	103
<i>Ai.</i> 183	παῖ Τελαμώνος	61
<i>Ai.</i> 615	μέγα πένθος	121
<i>Ai.</i> 704	αἴνον ἄχος	143
<i>Ai.</i> 710	θοῦμαν ὠκυάλων νεῶν	152
<i>Ai.</i> 1165, 1403	κούλην κάπετον	76, 177
<i>Tr.</i> 114	εὐρέει πόντῳ	198
<i>Tr.</i> 634	θερμὰ λοετρά (λουτρά)	236

4.5 Nessi sofoclei che rievocano formule omeriche

Ai. 134-5	ἀμφιρύτου Σαλαμῖνος	64
Ai. 137	πληγὴ Διὸς	101
Ai. 141	φθιμένης νυκτὸς	90
Ai. 607	ἄίδηλον Ἀίδαν	115
Ai. 612-3	θουρίφ Ἄρει	118
Ai. 1191	δύστανον δύειδος	168
Ai. 1194	πολύκοινον Ἀίδαν	161
Ai. 1195-6	στυγερῶν... ὅπλων	164
Ai. 1196	κοινὸν Ἀρη	160
Ai. 1206	κεῖμαι δ' ἀμέριμνος	174
Ai. 1210	λυγρᾶς... Τροίας	175
Ai. 1213	θούριος Αἴας	96, 118
Ai. 1221-2	ἱερὰς... Αθάνας	75
Tr. 94, 132-3	αιόλα νὺξ	184
Tr. 99	λαμπρᾶ στεροπᾶ	191
Tr. 502	τινάκτορα γαίας	209
Tr. 511-2	παλίντονα... τόξα	218
Tr. 650	φίλα δάμαρ	239
Tr. 847-8	ἀδινδὸν [...] δακρύων	262
Tr. 823	παλαιράτου προνοίας	245
Tr. 856	προμάχου δορός	274
Tr. 858-9	αιπεινᾶς... Οίχαλίας	272
Tr. 919	δακρύων... θερμὰ νάματα	266

5 Conclusioni L’‘Omero tragico’

Sommario 5.1 Scrittura, intertestualità e pubblico: ‘cerchi di competenza’. – 5.2 Nel laboratorio omerico di Sofocle.

5.1 Scrittura, intertestualità e pubblico: ‘cerchi di competenza’

In questa prima sezione vorrei discutere del ruolo della scrittura e della competenza del pubblico rispetto all’eredità omerica in Sofocle. Per farlo è bene ricordare e partire da alcuni fatti salienti. *L’Iliade* e *l’Odissea* rappresentavano all’epoca di Sofocle, nel V secolo, già da tempo la base dell’educazione e dell’istruzione scolastica, si trattava cioè del testo su cui si imparava a leggere e a scrivere come si evince da numerose testimonianze. Si possono per esempio richiamare un famoso frammento di Aristofane, che nei *Banchettanti* descrive la pratica scolastica di interpretare difficili glosse omeriche.¹ 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 secolo, 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

¹ Fr. 233.1-2 K.-A.: ΓΕΡΩΝ πρὸς ταύτας δ’ αὐτὸν λέξον Ὄμηρον γλώττας· τί καλοῦσι κόρυνμβα; [...] τί καλοῦσ’ ἀμενηνά κάρηνα; su cui cf. Cassio 1977, 75-6 e Montanari 2003.



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).² D'altronde la famosa affermazione erodotea³ in cui è decretata l'autorità religiosa di Omero ed Esiodo in merito alla costruzione del *pantheon* divino, oltre a illustrare l'assoluta rilevanza culturale ormai assunta dai due poeti epici nel V secolo, è presumibilmente da porre in relazione anche a pratiche scolastiche per cui l'epica veniva letta e commentata a scuola sin dall'infanzia.⁴ Ancora più importante del ruolo di Omero a livello dell'istruzione primaria, come noto, è quello che egli svolse come autorità sul piano culturale e del pensiero, come dimostra l'intera cultura greca arcaica a partire dalle testimonianze dei poeti, degli scrittori e dei pensatori più antichi rimasteci, quali Archiloco, Stesicoro, Eraclito, Senofane, Ferecide di Siro, Teagene di Reggio: che l'*epos* omerico fosse elogiato, commentato, criticato, censurato, discusso, rielaborato, alluso, i due poemi monumentali rimanevano il testo culturale di riferimento con cui confrontarsi inevitabilmente. Nel V secolo l'autorità di Omero perdura indiscussa, e proprio la grande stagione della tragedia attica, come si è visto nell'introduzione, rappresenta uno dei momenti di maggior creatività artistica nell'inesausto rapporto di imitazione/emulazione con il grande modello omerico. Questa breve premessa è soprattutto per sottolineare però un dato fondamentale, che costituisce di fatto il presupposto di ogni ricerca intertestuale, ossia il ruolo e la competenza del pubblico: è infatti indubitabile che il pubblico ateniese tutto avesse una notevole e naturale familiarità con il testo recitato dei due poemi, con la loro dizione particolare

2 Cf. Lamberton 1997, 42; Ford 2003, 26-7 e Garner 2005, 395. 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 bizantino, cf. Cribiore 1996, Morgan 1998; Cribiore 2001. M. West (2000, 29) 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 diffusione, mentre W. Burkert (2001, 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, 15-16 è inoltre probabile che nel corso del V secolo 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'.

3 Hdt. 2.53.2: Ήσίοδον γάρ καὶ Ὄμηρον ἡλικίην τετρακοσίοισι ἔτεσι δοκέω μεν πρεσβυτέρους καὶ οὐ πλέοστ. οὐδὲν δέ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἔλλησι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμάς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἴδεα αὐτῶν σημήναντες.

4 Cf. Harris 1989, 61-2.

di lingua letteraria, e con gli episodi delle due epiche omeriche. La nozione di pubblico merita però di essere approfondita meglio nel contesto aurale della *song culture*, che era ancora operante nell'Atene del V secolo.

Andrew Ford ha proposto un distinguo teorico tra due fenomeni:⁵ 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 (*Po.* 1453b3-7).⁶ 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 scrittura.⁷ Egli pone tuttavia l'accento sulla dimensione della fruizione collettiva dello spettacolo, dove parole, musica e danza concorrono simultaneamente alla 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

5 Ford 2003.

6 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*?), cf. Lanza 1987, 160 nota 1.

7 Ford 2003, 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 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».

catturare – l'attenzione e il favore del pubblico.⁸ Egli ribadisce inoltre come prima dei decenni finali del V secolo, 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 poetica e 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

⁸ Cf. Ford 2003, 17-18: «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».

ideologico con gli altri poeti, secondo quella tendenza alla riflessione sull'uomo, sul mondo divino e sui valori etico-morali che caratterizza così 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 socioculturali di ogni singola performance, sembrano spesso tuttavia trascurare il ruolo della scrittura, imponendo una dicotomia tra 'atto performativo' e 'testo letterario', che non è necessaria. Infatti, se la performance è sempre e solo una modalità di *comunicazione orale*, il componimento poetico o il dramma, che vengono performati o inscenati, esistono in forma scritta, e sono stati composti *anche* in virtù della scrittura. Ed è proprio la scrittura a garantire la conservazione della singola composizione in vista delle successive re-performances. La necessità dello strumento scrittoriale, come si vedrà subito, è anzi fondamentale proprio per il genere drammatico. Questa compresenza intrinseca di performance e testo scritto 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 preesistono, scritte, sulla partitura dal compositore di quella musica.⁹ E come non è pensabile che il solista si interrompa per mostrare lo spartito, così durante la performance di un rapsodo, di un citaredo, di un coro di lirica corale o dei coreuti e degli attori nella 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-corodidascallo nella messinscena.

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'*Orestea* eschilea, costruzioni perfettamente economiche e coese quali l'*Edipo Re* sofocleo, o agoni così retoricamente strutturati, sottilmente ironici, spesso in dialogo con gli esponenti della sofistica come quelli delle *Troiane* euripidee. Ma è soprattutto il dato formale, primario e basilare, della lingua della tragedia, *Kunstsprache* letteraria e

⁹ Herington 1985, 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».

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 scrittoria.¹⁰ 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*».¹¹

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. Ciò ha un ruolo importante nel discorso sull'intertestualità sofoclea. Prima di proporre delle considerazioni conclusive sulla relazione intertestuale tra Sofocle e Omero sulla base delle indagini svolte finora, vorrei ancora brevemente richiamare due casi di 'dialogo' intertestuale tra poeti all'interno dello stesso genere drammatico coevo di Sofocle, per chiarire meglio il concetto di pubblico, cui questa sezione è dedicata. Una breve panoramica, fondata su due fenomeni esemplari - una tipologia di riprese eschilee e la parodia aristofanea - consente infatti 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

¹⁰ Cf. Segal 1985, 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. Cf. anche Herington 1985, 41: «although its performances were universally oral, it rested on a firm substructure of carefully meditated written texts»; e Lanza 1992, 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».

¹¹ Segal 1985, 204.

il quadro e l'interpretazione. Vi sono però dei campi di indagine privilegiati dove è lecito individuare e indagare delle dinamiche di allusività intertestuale. 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 stessi. A queste conclusioni perviene per esempio Vittorio 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 coni 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».¹²

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' 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 a opere celebri legate al poeta parodiato, reimpiegandone e ricreandone il linguaggio, lo stile e la musica caratteristici, 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 Gianfranco 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 e abilmente giustapposti, integrati solo qua e là da versi creati *ad hoc*. Aristofane, insomma, diversamente da

12 Citti 1994, 165-6.

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».¹³ 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.

Infine, andrà sempre tenuto presente che il dialogo allusivo tra poeti drammatici, per quanto per noi molto spesso impossibile da ricostruire, doveva avvenire su molteplici livelli, 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 drammaturgiche e scenografiche, alla dinamica propriamente intertestualità sul piano della lingua.

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. Vittorio Citti, nella citazione riportata sopra, si rifà al concetto di 'cerchi di competenza', riprendendolo da uno studio di Carlo 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, di persone capaci di avvertire allusioni 'colte' e sottili, quindi particolari, e personali».¹⁴ 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

13 Nieddu 2004, 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, 16). Sulla parodia aristofanea in generale si vedano Rau 1967, Franco 1988 e Mastromarco 2006 (139 nota 6 in particolare) con bibliografia ulteriore.

14 Franco 1988, 218.

figure storicamente presenti tra il pubblico ateniese». ¹⁵ 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 era già operante nell’età arcaica, e 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 delle riflessioni morali e politiche. 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 particolare interesse 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 e apprezzato 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

¹⁵ Franco 1988, 218 nota 30. Cf. ancora Citti 1994, 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».

anzi come the «final hybrid flower».¹⁶ Gli interlocutori principali - e ineludibili - di questo colloquio sono la poesia lirica e l'epica.¹⁷ Ed è del rapporto tra *epos* e tragedia che questo libro si è occupato. Come si cercherà di dimostrare nella prossima sezione, rispetto a casi più marcatamente sofisticati come i neologismi di Eschilo o le sottigliezze parodiche di Aristofane, la relazione con l'epica e con Omero *in primis*, proprio in virtù della naturale dimestichezza di tutto quanto il pubblico con la *lexis* epica e con gli episodi dei due poemi omerici, doveva essere nella maggior parte dei casi, sebbene non in tutti, più immediata e riconoscibile. Ciò non toglie, però, che talora le allusioni epico-omeriche fossero invece più sottili, e quindi destinate a una cerchia di pubblico più ristretta e sofisticata.

5.2 Nel laboratorio omerico di Sofocle

Una prima considerazione alla luce della presente ricerca è che la presenza di lemmi epico-omerici si ritrova in tutti i corali esaminati: come scrive John Davidson, «Sophocles can thus be seen drawing directly on what may be described as Homer's poetic database».¹⁸ Come si può notare dagli elenchi riportati sopra nell'Appendice, gli omerismi lessicali individuati sono numerosi, ma stupisce soprattutto la quantità di omerismi che rappresentano una variazione, una risemantizzazione o che costituiscono un conio del poeta (Appendice 2). Significativi sono anche i casi in cui si sia registrato un termine o un'espressione sofoclea che rievoca le lemmi, stilemi o motivi omerici (Appendice 3). Tenuto conto del fatto che l'analisi è circoscritta soltanto a due tragedie, la quantità di riprese epico-omeriche appare notevole e dimostra come gli epicismi rappresentino una componente considerevole della lingua lirica sofoclea. Un altro dato da rilevare subito è quello della grande multiformità che contraddistingue le molteplici e variegate riprese epico-omeriche in Sofocle, una varietà che si riflette anche nelle diversa nomenclatura che nel corso del libro è stata di volta in volta impiegata per indicarle: per esempio 'ripresa', 'epiteto', 'colorito', 'intonazione' 'voce, vox',

16 Herington 1985, ix.

17 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; cf. anche Hutchinson 2001, 427-39 e la voce «Lyric Poetry and Tragedy» (F. Budelmann), in Roisman 2014, 2.

18 Davidson 2012, 247. Rende ancora meglio l'idea della pervasività di Omero nei versi sofoclei, quanto lo stesso Davidson mi scrive in una comunicazione privata: «But everywhere you look, possibilities open up. I always used to begin lectures or papers on the subject by saying that Homer is lurking under every Sophoclean stone!» [email del 13.06.2020].

'iunctura', 'stilema', 'lemma', 'nesso', 'fraseologia'; nonché negli aggettivi per definirle, quali 'omerico', 'omerizzante', 'epico-omerico', 'epico', 'epicheggiante', 'eroico'.

Nel corso della trattazione si è potuto vedere come le riprese epico-omeriche rappresentino sempre a un primo livello d'analisi uno strumento stilistico che consente al poeta di nobilitare il registro linguistico già di per sé aulico dei canti corali e di conferire a determinate espressioni un tono particolarmente elevato. Questo livello stilistico implica d'altronde, per usare un'espressione di Giorgio Pasquali, citata da Gian Biagio Conte, una sorta di 'complimento' a Omero e alla sua arte, con cui egli rende omaggio alla tradizione poetica all'interno della quale si riconosce.¹⁹

Ciò è particolarmente evidente, per esempio, negli *incipit* di alcuni corali.²⁰ Nella parodo dell'*Aiace* l'apostrofe incipitaria all'eroe Τελαμώνιε παῖ, τῆς ἀμφιρύτου / Σαλαμῖνος ἔχων βάθρον ἀγχίαλον (vv. 134-5) è connotata da ben tre epitetti omerici oltre all'impiego del vocativo παῖ dove si è rintracciata la risonanza del celebre episodio odissiaco dell'incontro tra Aiace e Odisseo nella *Nekyia*, che è centrale per l'intera tragedia. Già in questo primo esempio è risultato evidente come la funzione di base, ornamentale, degli omerismi impiegati dal poeta tragico sia sempre accompagnata da un valore semantico e tematico significativo e spesso ineludibile. Si possono ricordare poi anche l'*incipit* della parodo delle *Trachinie* ὃν αιόλα νὺξ ἐναριζομένα / τίκτει κατεννάζει τε φλογίζομενον, / Ἄλιον Ἄλιον αἰτῶ (vv. 94-6), che si apre con l'immagine della notte trapunta di stelle che genera il sole attraverso il ricorso a due lemmi omerici impiegati con una nuova valenza fortemente espressiva che allude già ad alcuni temi principali del dramma, quali l'alternanza della sorte e i limiti della conoscenza; l'invocazione magniloquente agli abitanti della regione di Trachis all'inizio del secondo stasimo delle *Trachinie* ὃν ναύλοχα καὶ πετραῖα / θερμὰ λουτρὰ καὶ πάγους / Οἴτας παραναιετάοντες (vv. 633-4), che allude in modo solo apparentemente positivo all'approdo di Eracle sulle orme di Odisseo; e l'*incipit* del terzo stasimo delle *Trachinie* ὃν οἶον, ὃν παῖδες, προσέμειξεν ἄφαρ / τοῦπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν / τὰς παλαιφάτου προνοίας (vv. 821-3:), incentrato sulla funzione degli oracoli attraverso

¹⁹ Conte 1985, 12. D'altronde come ricordano Conte, Barchiesi 1989, 81 «conviene subito ammettere che l'allusione letteraria - lo scrittore che cita un predecessore - è un fatto di passione e di sentimento [...] lo scrittore grazie all'arte allusiva si presenta come lettore che ama certi testi (o che per essi prova una qualsiasi passione, foss'anche ambivalente o ostile)».

²⁰ Cf. Conte 1985, 10: «si potrebbe parlare di specializzazione 'incipitaria' della memoria ritmico-compositiva»: sull'importanza di alcuni luoghi privilegiati del testo in cui situare allusioni intertestuali, in particolare in *incipit* e in *explicit* di un componimento poetico, cf. anche Conte, Barchiesi 1989, 85 nota 6; Garner 1990, 6. Quest'ultimo (187-8) presenta in un'appendice anche un utile elenco degli *incipit* e degli *explicit* 'omerici' nei corali e nelle sezioni liriche di Sofocle e degli altri due tragici.

una serie di lessemi epico-omerici che evocano ambiguumamente il ruolo sinistro degli dèi nei confronti di Eracle, oltre al divario tra l'onniscienza divina e la precarietà del sapere umano.

Naturalmente oltre agli *incipit* dei corali si potrebbero menzionare molti altri casi: rispetto ai passi citati, si noterà come sia significativo il fatto che entrambe le parodoi delle tragedie, che rappresentano il primo ingresso del coro sulla scena e quindi il primo manifestarsi della solenne dizione lirica, si aprano con lemmi manifestamente epico-omerici.

Come si è detto, quello stilistico rappresenta un primo e per così dire più superficiale livello di analisi, che deve essere corroborato dall'indagine delle motivazioni poetico-letterarie che hanno indotto il poeta a servirsi di una determinata ripresa epico-omerica rispetto al contesto tematico e concettuale del singolo corale in relazione agli eventi del singolo dramma in questione. In questo senso può talora essere individuata una precisa strategia compositiva che tradisce la volontà di porre in risalto alcuni temi chiave dei vari canti anche attraverso il ricorso a lemmi e stilemi epico-omerici pregnanti. Si possono anche in questo caso fare alcuni esempi. Si pensi a uno dei rari casi di ripresa formulare identica, quello della formula **εὐρέι πόντῳ** (v. 114) nella parodo delle *Trachinie*, che inaugura il dramma all'insegna di un parallelo che si è visto essere fondamentale e costante nell'arco dell'intera tragedia, quello tra il *nostos* a lieto fine di Odisseo e quello tragico e 'mancato' di Eracle e sulle conseguenze emotive che i due ritorni provocano nelle due figure femminili co-protagoniste di entrambe le opere, Penelope e Deianira. Un altro esempio è quello di due riprese nella parodo dell'*Aiace*, **αἴθωνι σιδήρῳ** (v. 147) e **σφαλερὸν πόργου ῥῆμα πέλονται**. (v. 159): attraverso le immagini della spada e della torre viene icasticamente messa in luce la situazione iniziale del dramma, che ha visto Aiace paradossalmente trasformarsi da baluardo difensivo dei greci in loro assalitore omicida. Nel primo stasimo delle *Trachinie*, invece, la singola espressione **ἀ’ εὐθῆις ἀβρά** (v. 523), che chiude l'epodo e il canto descrivendo la giovanissima Deianira che assiste allo scontro tra Eracle e Acheloo per le sue nozze, attraverso un singolo epiteto omerico – solo apparentemente ornamentale – focalizza un tema cardine della tragedia, quello della bellezza intesa come fatale e tragica causa di sventura, oltre che espressione dell'impotenza umana. Infine, nel terzo stasimo delle *Trachinie*, in cui il coro lamenta la sorte infasta di Eracle travolto e reso imbelle dalla micidiale *nosos*, la presentazione del corpo e della lancia dell'eroe rispettivamente come **<σῶμ’> ἀγακλειτὸν** (v. 854) e **προμάχον δορός** (v. 856) nonché dei suoi passati nemici come **ἀναποίτων <οὖ’>** (v. 853), contribuisce a sottolineare attraverso il ricorso a epitetti peculiari degli eroi omerici la tragicità del destino di Eracle non senza un velo di amara ironia tragica. Proprio la tipica ironia sofoclea è uno di

quegli elementi in cui il riuso allusivo e la rivitalizzazione di lemmi ed espressioni omerici giocano un ruolo particolarmente significativo, specie in quei casi in cui si è riconosciuta una dinamica intertestuale con il modello. Si potrebbe anzi dire che il meccanismo dell'ironia è una delle costanti rispetto alla riutilizzazione di vocabolario omerico da parte di Sofocle, proprio in virtù della riconoscibilità di formule e stilemi epici - e del loro significato tradizionale nell'*epos* - da parte del pubblico. Si possono richiamare, per esempio, la *iunctura* formulare *μέγα πένθος*, con cui, nel primo stasimo dell'*Aiace* (v. 615), il coro esprime il suo dolore rispetto alla situazione in cui versa Aiace, ma interpreta erroneamente la sventura dell'eroe imputandola alla sua follia, quando invece Aiace è lucidissimo nella propria intenzione suicida: le risonanze disforiche della formula epica che di norma contrassegna la morte e il lutto, intensificano l'ironia del passo; nel medesimo stasimo il suicidio è d'altronde ribadito attraverso l'espressione omerizzante fortemente espressiva *Ἄιδη κεύθων* ο νοσῶν μάταν (v. 635), che nell'immagine del 'celarsi nell'Ade' fa presagire al pubblico le vere intenzioni e il gesto prossimo di Aiace. Ancora più acuta è l'ironia che permea un'altra ripresa formulare, sempre nell'*Aiace*, quella del nesso *αἰνὸν ἄχος* (v. 706), che nello stasimo successivo sanziona definitivamente l'illusorietà delle buone speranze dei coreuti sul fatto che Aiace abbia ritrovato la serenità e abbandonato l'intenzione di togliersi la vita, proprio grazie alla patente connotazione omerica, ferale e triste, che la formula presenta nei poemi. Ma il contrasto tra l'indomito Aiace iliadico e l'eroe disonorato e resosi artefice del gesto antieroico e ingloriosamente grottesco della strage del bestiame era stato messo in luce da Sofocle già nella parodo attraverso una serie di riprese epico-omeriche ironicamente stridenti: *κτείνοντ' αἴθωνι σιδήρῳ* (v. 147), che sottolinea la degenerazione dell'ardore guerriero di Aiace destinato a tramutarsi in impulso omicida contro i suoi stessi compagni; *σφαλερὸν πύργον* *ρῦμα πέλονται* (v. 159), che tradisce la perdita della funzione di baluardo protettore da parte dell'eroe attraverso la metafora iliadica della torre di difesa che nel canto del coro è però vacillante e prossima a crollare; *ἢ ρα κλυτῶν ἐνάρπων* (v. 177), che richiama il ruolo deleterio delle armi di Achille, associando due lemmi omerici in modo inconsueto e improprio facendo risaltare grazie al duplice e compresente sottotesto epico, da un lato le 'spoglie insanguinate' come esito cruento della gara delle armi, e dall'altro, le 'armi gloriose' quale segno della ingratitudine degli Achei e della perdita del dovuto riconoscimento d'onore da parte di Aiace; *ἐννυχίοις / μαχαναῖς ἐτείσατο λόββων* (vv. 180-1), con cui è ribadita l'offesa subita dall'eroe, ma in modo paradossale, dal momento che il coro ipotizza che Aiace sia stato reso folle da un dio vendicativo come punizione per un gesto empio che avrebbe compiuto, quando invece è Aiace stesso che ferito a morte nell'onore ha tentato di vendicarsi attraverso

una rivalsa cruenta sviata solo dall'intervento di Atena. Una serie di riprese epico-omeriche con valore fortemente ironico contrassegna analogamente anche la parabola di Eracle nel corso delle *Trachinie*, il che sembra confermare che la dinamica dell'ironia tragica sia un elemento che caratterizza la modalità e la funzione di recupero di *lexis epica* da parte di Sofocle e viceversa. Anche in questo caso torna l'immaginario di Ade, in particolare della 'casa di Ade', da cui le giovani ragazze di Trachis che compongono il coro del dramma credono ingenuamente che un dio 'trattenga' Eracle nell'espressione fortemente ironica della parodo Ἄι- / δα σφε δόμων ἐρύκει (vv. 120-1). Così come ironico è il recupero di una tessera epica quale θερμὰ λουτρά nel primo stasimo (v. 634), quando di nuovo le coreute in un canto particolarmente euforico e festoso attendono l'imminente arrivo dell'eroe a Trachis, che tuttavia al posto del ristoro di 'bagni caldi', sarà preda dell'effetto *bruciante* del veleno dell'Idra. D'altronde, tutta la costellazione di riferimenti puntuali al *nostos* di Odisseo, al suo esito favorevole e al suo ricongiungimento con Penelope, come si è visto, costituisce un continuo sottotesto che innerva un *fil rouge* di riprese epico-omeriche ironiche rispetto al ritorno tragico di Eracle nel dramma, tra le quali si possono ricordare εὐρέι πόντῳ (v. 114) e τὸ δ' αὔξει βιότου / πολύπονον ὥσπερ πέλαγος (vv. 117-18) nell'immaginario marittimo della parodo; l'*incipit* del secondo stasimo ῳ ναύλοχα καὶ πετραῖα θερμὰ λουτρά καὶ πάγους (v. 634) che rinvia al motivo dell'approdo sicuro e che ritorna inglobando anche il *leitmotiv* del 'vento propizio' nell'espressione καὶ τάδ' ὁρθῶς / ἔμπεδα κατονρίζει (vv. 826-7) del terzo stasimo per concludersi nella locuzione εἴθ' ἀνεμόσεσά τις / γένοιτ' ἐπονρος ἔστιῶτις αὔρα (vv. 953-4) che apre la seconda strofe dell'ultimo canto del dramma. Inoltre, come anche nel caso di Aiace, il ricorso ad alcuni termini e locuzioni distintivi della prestanza marziale eroica e dell'onore quali ἀναρσίων <ύπ> οὔπω / <τοῦδε σῶμ> ἀγακλειτόν (vv. 853-4) nel terzo stasimo e τὸν Ζηνὸς ἄλκιμον γόνον (v. 956) nel quarto mette in luce non solo il disonore di Eracle, ma la trasformazione dell'eroe più temerario e possente, per eccellenza salvatore e liberatore dai mostri, in soggetto del tutto inerme e indifeso rispetto ai colpi subdoli e imprevisti del destino che ha assunto il volto dell'inganno di Nesso e dell'ingenuo e paradossale dono d'amore della tunica di Deianira.

Ma è forse proprio rispetto alla protagonista femminile del dramma che il riuso di lessemi epico-omerici produce gli effetti di ironia tragica più intensi. Nel secondo stasimo la *iunctura ἀ δέ οἱ φίλα δάμαρ* (v. 650) segnala ironicamente il ruolo perduto di 'legittima sposa' di Deianira, proprio nel momento in cui il coro e l'eroina stessa immaginano il ritorno ormai sicuro e imminente di Eracle dalla sua 'amata' sposa, sottolineando attraverso un gioco allusivo di rinvii testuali interni al dramma come Iole abbia spodestato la protagonista. L'apice per *pathos* emozionale, credo si abbia però

nell'elaboratissima immagine del terzo stasimo ἢ που ὀλοὰ στένει, / ἢ που ἀδνῶν χλωρὰν / τέγγει δακρύων ἄχναν (vv. 846-8) con cui sono descritti la disperazione e il pianto dirotto e sconsolato di Deianira, che proprio in virtù del riuso di un *mélange* fortemente originale ed espressivo di *mots clé* omerici connotanti la dimensione del lutto e delle 'lacrime' per la morte di una persona cara - che dovevano essere spie patenti e immediatamente discernibili da parte del pubblico a teatro - allude con tragica ironia al suicidio dell'eroina che avviene proprio mentre il coro intona il suo canto malinconico. In conclusione di questa sezione sugli 'omerismi ironici' in Sofocle, che sicuramente andrà estesa agli altri drammi, si potrebbe dire che il coro delle sue tragedie in alcuni casi parla un linguaggio *doppio* e si contraddice, senza rendersene conto, proprio grazie al significato tradizionale della fraseologia epica che sta adottando, e come ciò avvenga spesso attraverso la trasposizione di nessi formulari e lemmi epici in contesti in cui essi apportano sovrasensi in netto contrasto rispetto alla situazione drammatica della singola scena, il cui valore ironico viene però colto molto bene dal pubblico degli spettatori e dei lettori, in contrasto rispetto all'inconsapevolezza del coro.

Una considerazione a parte deve essere fatta, poi, riguardo la originale creatività artistica della raffinata lingua poetica sofoclea, che trova conferma anche in numerose riprese epico-omeriche. Come si può vedere dall'Appendice 4.2, l'elenco di quegli omerismi che presentano una variazione, una risemantizzazione o un conio plasmato su materiale omerico è alquanto cospicuo costituendo circa 1/3 degli epicismi individuati. In molti casi Sofocle adotta un lemma con uno scarto a volte lieve a volte più consistente rispetto al suo impiego tradizionale nella poesia epica a partire da Omero come nell'espressione δύστανον δνείδος (*Aiace*, terzo stasimo, v. 1191) in cui l'aggettivo che figura in Omero come epiteto esclusivo di persone è attribuito alla guerra presentata come una 'vergogna', o nel caso dell'aggettivo διλλεῖς 'in massa, compatti', riferito sempre nell'*Iliade* alle schiere dei guerrieri che si scontrano nella mischia a ranghi serrati, riadattato dal poeta tragico con valore estremamente espressivo in riferimento ai soli Eracle e Acheloo che si affrontano in un convulso duello a singolar tenzone per la mano di Deianira (*Trachinie*, primo stasimo, v. 514).

Altrove Sofocle impiega un lemma con un'effettiva *abusio* semantica: l'aggettivo sostantivato ἀμφίγνοι (*Trachinie*, primo stasimo, v. 504), riferito ai due pretendenti di Deianira che potrà valere 'i due rivali, ambidestri, che combattono con mani e piedi', assume un significato completamente innovativo e notevolmente colorito rispetto al consueto valore di 'a doppio taglio' che il lemma presenta nella poesia presofoclea a partire da Omero, dove esso ricorre come epiteto fisso delle lance (ἔχεσιν ἀμφιγύοισι); per converso l'espressione προμάχου δορός (*Trachinie*, terzo stasimo, v. 856) riferita alla lancia di Eracle

viola l'impiego tradizionale del sostantivo *πρόμαχος* che rappresenta il termine tecnico per designare in Omero i combattenti in prima fila e riverbera il proprio significato non senza una tragica ironia sul personaggio stesso dell'eroe, che è stato ridotto all'impotenza; un altro esempio è costituito dall'espressione *κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους*, ancora dal terzo stasimo dell'*Aiace* (v. 1198), in cui l'uso del verbo che nell'*epos* omerico indica precipuamente la distruzione di una città, viene rifunzionalizzato semanticamente per indicare la violenza della guerra che non solo provoca la morte di persone ma si configura come un'attività anti-umana e autodistruttiva di per se. Ma già nei versi immediatamente precedenti della medesima prima antistrofe del canto nella frase relativa δς *στυγερῶν* ἔδειξεν δ- / πλων "Ελλασιν *κονδὸν Ἄρην* l'epiteto che in Omero contraddistingue di norma la morte è reimpiegato da Sofocle con il nuovo referente delle armi: da un lato esso richiama l'episodio funesto della contesta per le armi di Achille, dall'altro sanziona il pericoloso potenziale deleterio insito nell'ingegno tecnologico umano che fa sì che l'esito più orrendo, quello del conflitto e della guerra, diventi purtroppo 'retaggio comune' per la comunità umana. Un altro esempio fortemente incisivo è il conio del verbo composto *κατουρίζω* nell'espressione che chiude la prima strofe del terzo stasimo delle *Trachinie* καὶ τάδ' ὄρθῶς / ἔμπεδα κατουρίζει (vv. 826-7), in cui il paradossale e tragico 'giungere in porto/ a compimento' delle profezie su Eracle è espresso attraverso il recupero con significato pervertito di una costellazione di espressioni omeriche che nell'*Odissea* indicano il continuo salvarsi e il finale approdo incolume di Odisseo a Itaca.

Il tipo di neologismo più frequente è d'altronde proprio quello dei composti, in particolare degli aggettivi composti, tipici dell'aggettivazione della lingua dell'*epos*: si possono menzionare come esemplificativi il conio originale *ξπούρος* 'favorevole, soccorritrice' che nel quarto stasimo delle *Trachinie* (v. 954) riprende ancora la serie di riferimenti odissiaci al vento *propizio* in maniera antifrástica a indicare l'esito tragico del *nostos* di Eracle, e l'espressione *τινάκτωρα γαίας* (*Trachinie*, primo stasimo, v. 503) riferita a Poseidone, in cui l'epiteto pur non essendo di per sé un composto è indubbiamente foggiato sulla base degli aggettivi composti omerici attribuiti del dio quali ἐνοσίγθων, ἐννοσίγαος, γαίοχος. A questi si possono aggiungere altri due esempi tratti da altre due tragedie sofoclee, tratti sempre da canti corali: l'epitetodi Zeus *βαρυθρεμέτα* (*Antigone*, quinto stasimo, v. 1115), *hapax* e *primum dictum* sofocleo, evidentemente plasmato a partire dalle epiclesi omeriche del Cronide *βαρύκτυπος*, *ὑψιβρεμέτης* e *ἐριβρεμέτης*, e un neologismo del tutto originale come l'aggettivo *δύπιποδες* (*Edipo Re*, secondo stasimo, v. 866) attribuito delle 'sublimi celesti' leggi divine che rappresenta un *hapax* assoluto nel *corpus* della poesia greca pervenuta e rinvia a una serie di lessemi epico-omerici

che designano in particolare Zeus.²¹ Dai pochi esempi qui riportati di voci epico-omeriche impiegate con valore inedito rispetto al loro uso tradizionale nella poesia epica, di lemmi risemantizzati, nonché di coni poetici originali, credo che anche l'indagine sugli omerismi avvalori il giudizio unanime degli studiosi sull'ammirata finezza e complessità dello stile e della lingua sofoclei espresso molto bene dall'asserzione lapidaria del Long «Sophocles is a supreme artist of language».²²

L'ultimo e più arduo livello di analisi, infine, è rappresentato dall'indagine delle dinamiche propriamente allusive e intertestuali rispetto al modello omerico. Naturalmente, l'identificazione di allusioni intertestuali circoscritte e consapevoli rispetto all'epos nelle tragedie di Sofocle - come in generale nella poesia post-omerica - 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, la perdita, cioè, di gran parte dei testi dei poeti dell'età arcaica e classica: non è mai possibile essere sicuri che una connessione intertestuale riconoscibile in rapporto a Omero o a Esiodo non costituisse in realtà un riferimento a un altro poeta e poema, epico o meno, andato perduto. La seconda è di natura linguistica: se la *lexis* dei poeti arcaici, dal giambico all'elegia, dai lirici di Lesbo alla lirica corale fino ai tragici, presenta una forte, talora pervasiva, componente epica ed epicizzante, non è sempre facile 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 eroica. Infine, dal punto di vista tematico-contenutistico risulta talora arduo discernere se le riprese 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 alle tradizioni eroiche dell'epos e della lirica arcaica. L'unico modo per uscire da tali *impasses* è il raffronto dettagliato dei singoli 'contesti' poetici, *in primis* quello del poeta preso 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 sovrassenso che

21 Cf. Scavello 2015, 156-63.

22 Long 1968, 1; Pat Easterling, parla dell'«extraordinary poise and power of Sophoclean languages» (1999, 95).

l'allusione potenzialmente individuata apporta nell'interpretazione dell'epitesto, che deve essere sempre significativa. Tale studio di dettaglio, approfondito e circostanziato, ha infatti consentito di riconoscere, apprezzare e valutare delle dinamiche propriamente intertestuali e allusive nell'*Aiace* e nelle *Trachinie*. Si è visto, infatti, come esaminando il contesto omerico delle singole riprese rispetto a quello sofocleo, una determinata scena o la figura di un determinato personaggio dei poemi si riverberi talora in Sofocle apportando risonanze significative, che spesso accentuano, come si è appena considerato, dinamiche di ironia tragica. Si fornisce di seguito un elenco dei casi più rilevanti in cui si è ritenuto di individuare anche una relazione allusiva intertestuale, letterariamente significativa:

- a. **Τελαμάνιε παῖ / παῖ Τελαμῶνς**: invocazione ad Aiace, ruolo di Telamone rispetto al senso dell'onore / incontro di Odisseo e Aiace nella *Nekyia* dell'*Odissea* (*Aiace*, parodo, vv. 134, 183)
- b. **δυσκλείᾳ / αἴθων σιδήρῳ / σφαλερὸν πόργου ῥῦμα πέλονται**: disonore, violenza omicida e follia di Aiace / Aiace eroe difensore degli Achei nell'*Iliade* (*Aiace*, parodo, vv. 143, 147, 159)
- c. **μέγαν αἰγυπιὸν <δ’> ὑποδείσαντες**: disonore, violenza omicida e follia di Aiace / Aiace baluardo degli Achei nell'*Iliade* (*Aiace*, parodo, v. 169)
- d. **κλυτῶν ἐνάρων / ἐτείσατο λόβων**: la contesa per le armi di Achille (*Aiace*, parodo, vv. 177, 181)
- e. **δύσμορος / θρηνήσει / πολιάς ἄμυνα χαίτας**: il *threnos* di Eribea per Aiace e di Ecuba per Ettore (*Aiace*, primo stasimo, vv. 630, 631, 633)
- f. **ξφριξ’ ξρωτι**: fremiti di gioia o brividi di sgomento? (*Aiace*, secondo stasimo, vv. 691, 147, 159)
- g. **αἰνὸν ἄχος / θοᾶν ὀκυάλων νεῶν**: liberazione dal dolore o presentimento del suicidio di Aiace? La 'nube' omerica di morte (*Aiace*, secondo stasimo, vv. 706, 710)
- h. **δύστανον ὄνειδος / στυγερὸν δπλῶν / ξπερσεν** ἀνθρώπους: meditazioni omeriche sulla violenza distruttiva della guerra (*Aiace*, terzo stasimo, vv. 1191, 1195, 1198)
- i. **εὐρέι πόντῳ / Αἴδα σφε δόμων ἐρύκει**: Eracle 'Odisseo' naufragio: onde di sventura e la dimora di Ade di omerica memoria (*Trachinie*, parodo, vv. 114, 121)
- j. **ἀμφίγνοι / ἀολλεῖς**: scontro violento tra Eracle e Acheloo / scene iliadiche di mischia di battaglia (*Trachinie*, primo stasimo, vv. 504, 514)
- k. **ἢ δ’ εὐθῆπις**: Deianira *nymphē*, riflessione sulla bellezza femminile / figure di *parthenoi* Nausicaa e Persefone (*Trachinie*, primo stasimo, v. 523)

- l. ὁ ναύλοχα / κατουρίζει / ἀνεμόεσσά ἔπουρος: approdi e venti odissiaci favorevoli o funesti? (*Trachinie*, secondo stasimo, vv. 634-7; terzo stasimo, v. 828; quarto stasimo, vv. 953-4)
- m. στένει, / ἀδινῶν χλωρὰν / δακρύων ἄχναν: le lacrime di gioia di Penelope e il pianto infinito di dolore di Deianira; allusione al suicidio dell'eroina (*Trachinie*, terzo stasimo, vv. 846-48)
- n. ἀναρσίων / ἀγαλειτὸν / προμάχου δορός / Ζηνὸς ἄλκιμον γόνον: Eracle eroe epico imbelle ridotto all'impotenza (*Trachinie*, terzo stasimo, vv. 854-56; quarto stasimo, v. 956)
- o. φονίᾳ νεφέλᾳ: corpo di Eracle dilaniato / metafora sinistra della nube di morte (*Trachinie*, terzo stasimo, v. 831)

Il dato metodologico che emerge come fondamentale, dunque, in una ricerca di questo tipo, già richiamato nell'introduzione, è l'importanza di minute analisi di dettaglio, per cui, permettendomi di far mie le parole di Vittorio Citti, «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».²³ Ed è questa anche la ragione per la quale, come si è spiegato alla fine dell'introduzione (§ 1.3.3), è stato invitabile rinunciare all'esaustività e delimitare il campo di indagine, che avrebbe altrimenti condotto a una ricerca potenzialmente sterminata ma sterile e, soprattutto, mancante di una autentica interpretazione letteraria. Meglio di altri ha chiarito questo concetto Bruno Snell, recensendo lo studio insoddisfacente di Bergson sugli epitetti ornamentali nei tre tragici:

*Das Wesentliche ist die Interpretation der Einzelstellen mit dem Blick zugleich auf den Zusammenhang im Drama und auf den älteren Gebrauch der Beiwörter, – aber das würde natürlich eine Untersuchung der schmückenden Beiwörter ins Uferlose führen. So bleibt also nur, entweder die Auswahl zu beschränken oder die Interpretation zu beschränken.*²⁴

Rispetto all'intertestualità sofoclea si possono fare ancora alcune considerazioni finali. Nota è la famosa distinzione di Pasquali, nell'altrettanto celebre saggio *Arte allusiva* - che qui si lascia premessa da una bella immagine metaforica del grande filologo - che suona così:

La parola è come acqua di rivo che riunisce in sé i sapori della roccia dalla quale sgorga e dei terreni per i quali è passata: di

²³ Citti 1986, 25.

²⁴ Snell 1957, 625 (corsivo aggiunto).

questo ho già parlato. Ma i confronti mirano anche ad altro: in poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. *Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono.*²⁵

Lo studioso ha in mente soprattutto la grande e raffinata poesia augustea - Catullo, Orazio, Virgilio - animata dalla ricercata poetica alessandrina basata su un'intertestualità letterata e libresca. Eppure, nel medesimo saggio, nel passaggio conclusivo che ha ricevimento assai meno attenzione, è lo stesso Pasquali a riconoscere come l'allusività letteraria sia un procedimento ben più antico:

*Il costume di alludere è in sé molto più antico dell'età ellenistica. L'Elettra di Euripide deride, un po' piattamente, una scena delle Coefore. Pindaro fa polemizzare i suoi dèi contro leggende certo espresse letterariamente. Io sono sicuro che talvolta Omero stesso, per esempio nell'episodio di Meleagro, dà alla leggenda forma diversa da quella accettata sino allora. Anche questa è allusione, se pure non propriamente stilistica, se pure anteriore di molti secoli alla nascita della critica dello stile. L'allusione non è soltanto un giuoco di società in voga in consorterie di letterati. Ma poeti greci antichi tutt'altro che letterati, anche Eschilo, adoperarono già locuzioni omeriche con allusione a passi determinati: la lingua della poesia greca, che è per la parte maggiore non dedotta dall'uso contemporaneo ma da Omero, incitava a tale procedimento.*²⁶

L'intuizione di un'allusività già all'altezza di Omero è oggi confermata da studiosi di oralità e di epica arcaica.²⁷ Quanto Pasquali scrive su Eschilo, invece, credo che questo libro lo abbia dimostrato per Sofocle, in tutti i quei casi nei quali si è ritenuto di rintracciare 'un'allusione a passi determinati' dei poemi omerici. Secondo il discorso che si è condotto nella sezione precedente sui 'cerchi di competenza' del pubblico non sembra inverosimile, infatti, pensare a dinamiche di allusività letteraria che si potrebbero definire pre-alessandrine, destinate soprattutto a un pubblico di specialisti, quali i professionisti della parola, *in primis* i poeti, e che si fondavano su un incessante rapporto emulativo-competitivo con la tradizione poetica precedente, *in primis* quella dell'epica. In questo senso alcuni rilievi

25 Pasquali 1968, 275 (corsivo aggiunto).

26 Pasquali 1968, 282 (corsivo aggiunto).

27 Cf. Pucci 1987; Schein 2016; Currie 2016.

critici sull'intertestualità omerica sofoclea di importanti studiosi e studiose sembrano pienamente giustificati. Mi sto riferendo, per esempio, a diversi saggi di Pat Easterling, la quale, a proposito del parallelo tra la scena dell'incontro di Ettore e Andromaca nel VI canto dell'*Iliade* e quella tra Aiace e Tecmessa nell'*Aiace* scrive che «It is not just a matter of general Homeric colouring: there is a *specific echo*, or *series of echoes*, which most scholars believe are there to be felt»;²⁸ e nel medesimo saggio la studiosa inglese rispetto alla sottigliezza dell'allusività sofoclea individua un parallelo che significativamente rinvia alla poesia 'culta' pasqualiana: «Sophocles' technique is a very subtle one - I can think of no poetry before this date that uses Homer in the same way (the closest analogy that occurs to me is Virgil)».²⁹ Maria Grazia Ciani, invece, in merito alla medesima scena iliadica definisce «l'allusione a Omero, scoperta fino al plagio»,³⁰ mentre rispetto all'espressione *ἴο σκότος, ἐμὸν φάος* (v. 394), che apre il *kommós* tra Aiace e Tecmessa, la studiosa italiana commenta come «l'uso riavvicinato dei due termini - *skotos, phaos* - non può non rievocare il celebre passo omerico in cui lo stesso Aiace invoca la luce del sole perché illuminì il campo di battaglia coperto di nebbia e di polvere e lo salvi da una morte ingloriosa nell'oscurità», chiosando che «a nessuno degli spettatori dell'*Aiace* poteva sfuggire il netto contrasto evidenziato dalla *precisa allusione*».³¹ A proposito delle molteplici allusioni tematiche odissiache nell'*Elettra* invece, John Davidson scrive che

it is the prologue of *Electra*, however, which perhaps contains the *clearest echoes of Homer* [...] a comparison with the situation in *Odyssey* 13 is, in fact, illuminating.³²

Mentre Seth Schein, dopo aver asserito che «Sophocles generates his distinctive dramatic poetry through *close readings and interpretations of Homeric poetry*»,³³ descrive in questi termini la complessità della duplice intertestualità, iliadica e odissiaca, che anima il *Filottete*:

largely as a result of these *epic complexities*, *Philoctetes* has a distinctive ambiguity, which sets it apart from other Sophoclean tragedies and other Attic tragedies generally. It challenges

28 Easterling 1984, 1.

29 Easterling 1984, 6.

30 Ciani, 1999, 21.

31 Ciani 1999, 21 (corsivo aggiunto).

32 Davidson 1988, 56 (corsivo aggiunto).

33 Schein 2012, 424 (corsivo aggiunto).

audiences and readers to make sense of its *intertextual relations with Homeric epic* and to achieve interpretive clarity in the face of contradictory epic paradigms and of the opposition between these paradigms and those of late fifth-century Athens.³⁴

È chiaro che un caso come quello della scena tra Ettore e Andromaca presenta una memorabilità tale per cui l'*Anspielung* doveva per l'appunto risultare molto chiara al pubblico. In altre occasioni, invece, si dovrà ipotizzare una ricezione diversa a seconda del grado di competenza del singolo fruitore. Rispetto alla coppia εὐρέι πόντῳ / Ἀιδα σφε δόμων ἐρύκει nella parodo *Trachinie* (vv. 114, 121), per esempio, la tipica formula odissiaca del 'vasto mare' doveva sicuramente suonare familiare e far pensare immediatamente all'equazione Eracle=Odisseo; la seconda espressione sofoclea, che presenta una *variatio* originale su alcune locuzioni omeriche più elaborata e meno patente, invece, se richiama la morte dell'eroe grazie all'immagine della 'dimora di Ade' cogibile in modo palese dal largo pubblico, presenta anche una serie di allusioni più circostanziate a lessico ed episodi odissiaci precisi in cui Odisseo 'è trattenuto' sul mare che dovevano essere appannaggio di uditori e lettori più scaltriti ed esperti del testo omerico, *in primis* altri poeti e drammaturghi. E le stesse considerazioni valgono per numerose altre espressioni che rielaborano materiale poetico epico-omerico, quali αἴθωνι σιδήρῳ (*Aiace*, parodo, vv. 147); δύστανον ὄνειδος / στυγερῶν δπλῶν / ἔπερσεν ἀνθρώπους (*Aiace*, terzo stasimo, v. 1191, 1195, 1198); κατουρίζει / ἀνεμδέσσα ἔπουρος (*Trachinie*, terzo stasimo, v. 828, quarto stasimo, 953-4); στένει, / ἀδινῶν χλωρὰν / δακρύων ἄχναν (*Trachinie*, terzo stasimo, vv. 846-8).

Come si nota, si tratta quasi sempre di costrutti poetici che recuperano lessemi omerici con una dose, talora notevole, di novità da parte del tragediografo. Ed è proprio quest'ultimo elemento, quello dell'originalità, a costituire un'altra costatante nel riuso di omerismi in Sofocle. Si è infatti potuto constare come quasi sempre le riprese presentino delle variazioni, talora sottili talaltra invece considerevoli, secondo una gamma piuttosto ampia che va dalla sostituzione sinonimica alla violazione semantica di vere e proprie *abusiones*, dal riproposizione in sede metrica simile a quella esametrica (spesso nei *kat'enoplion*-epitriti) alla trasposizione in contesto metrico altro, dalla trasformazione di formule e stilemi tradizionali, alla creazione di neologismi del tutto originali. A questo proposito vengono in soccorso alcune interessanti considerazioni di Pierre Judet de La Combe rispetto all'intertestualità omerica in Eschilo: lo studioso ha individuato nell'*Oresteia*, e in particolare nell'*Agamennone*, un duplice

34 Schein 2012, 437 (corsivo aggiunto).

meccanismo nel rapporto di Eschilo con la tradizione epica. Da un lato una dialettica ‘analisi/sintesi’, nella quale in un primo momento il tragediografo analizza il materiale linguistico tradizionale che ha a disposizione, per poi, nel secondo momento, quello compositivo, sintetizzarlo in una nuova sintesi linguistica personale.³⁵ Dall’altro la nozione di classicismo eschileo inteso come ‘doppia rottura’: a un primo livello la lingua assai letteraria e artificiale della tragedia rompe con i linguaggi contemporanei dell’Atene del V secolo rifacendosi ai generi letterari tradizionali, in primis all’*epos*, ma in un secondo momento lo stesso linguaggio tragico si riappropria di questi elementi del passato rifunzionalizzandoli rispetto alle istanze del presente, per cui la lingua della tradizione che viene ripresa e riproposta viene anche inevitabilmente modificata e alterata, assumendo una funzione nuova rispetto alle esigenze del singolo dramma e della sue coordinate storico-culturali.³⁶ Queste osservazioni possono spesso venire applicate anche alle modalità adottate da Sofocle nelle sue riprese epico-omeriche: il dato saliente è che l’omaggio/confronto con la poesia omerica non costituisce mai un ritorno pedissequo e antiquario al passato dell’epica ma rappresenta sempre un momento artistico creativo e innervato di potenzialità espressive, comunicative, e di senso originali. Inoltre, come ha ben visto ancora una volta la Easterling, il materiale epico-omerico non costituisce mai una ‘costrizione’ per i poeti tragici, ma semmai uno ‘stimolo’ a inventare.³⁷ Per queste ragioni si è ora parlato della ‘personale originalità’ quale seconda costante dell’*intertextualità omerica* in Sofocle, dove gli elementi chiave dell’operazione poetica sono esprimibili attraverso termini quali ‘rielaborazione’, ‘ricreazione’, ‘rivalutazione’, ‘trasformazione’: si potrebbe per certi versi dire che si hanno dei casi in cui Omero viene ‘sofocleizzato’, o che certi omerismi costituiscono degli omerismi ‘sofoclei’ nella loro distintiva ricalibrazione e riproposizione originale.³⁸

35 Cf. Judet de La Combe 1995, 132.

36 Cf. Judet de La Combe 1995, 133. Su cui cf. anche Alaux 2011, 32-5.

37 Cf. Easterling 1984, 10: «This, perhaps, is the most important point that emerges from an inevitably rather desultory survey: for all the tragedians, even Euripides, *the world created by the epic poet exercised a powerful hold on the imagination, offering them a stimulus and challenge rather than any sort of restriction on their creativity, and we should not be surprised to find that they devised ingenious and often subtle ways of suiting it to their contemporary purposes*» [corsivo aggiunto].

38 Ancora una volta a proposito del parallelo con la scena iliadica dell’incontro tra Ettore e Andromaca, Eduard Fraenkel sottolineava l’originalità del procedimento intertestuale attraverso un parallelo tratto dall’arte pittorica: «qui c’è dietro Omero e l’imitazione della πήσις di Andromaca non è pedissequa. Se paragoniamo il giudizio universale di Michelangelo della Sistina con l’affresco di Signorelli in Orvieto, si vede come certi motivi hanno eccitato l’artista, ma lui non li copia» (Fraenkel 2009, 47).

D'altronde è proprio questa dimensione innovativa a definire la voce personale del tragediografo, e a conferire alla sua opera quel sapore e quella freschezza nuova che doveva colpire ed entusiasmare il pubblico. Un aspetto da non sottovalutare, infatti, e da tenere sempre presente è anche quello del puro impatto emozionale che locuzioni familiari e ben note della poesia epica dovevano produrre negli spettatori così imbevuti delle sonorità, dei ritmi, e dei vocaboli omerici sin dall'infanzia, specie se esse ritornavano sotto vestigia nuove e inaspettate, e ancor di più se l'elemento della recitazione degli attori e dei coreuti si rifaceva alle performances dei rapsodi, secondo ulteriori accentuazioni, modificazioni o stravolgimenti della resa performativa tradizionale e attesa di determinate formule ed espressioni: purtroppo si tratta in entrambi i casi, di fenomeni per noi quasi interamente irrecuperabili.

In conclusione, dunque, alla luce della presente ricerca, che potrà essere estesa e raffinata in futuri lavori, sebbene essa sia rivolta prevalentemente allo studio della lingua dei canti corali e, in particolare, l'esame approfondito sia limitato a sole due tragedie, credo che la notevole quantità e la variegata molteplicità di omerismi individuati con la ricchezza di risonanze che essi comportano possa senz'altro avvalorare il giudizio della critica antica, in particolare eustaziano, di un Sofocle eminentemente φιλόμηρος, e non sembra inverosimile ipotizzare che un'indagine estesa al *corpus* complessivo del poeta e rivolta anche alla lingua delle monodie, dei *kommoi* e delle sezioni dialogate possa conferire la palma di 'Omero tragico' proprio al poeta di Colono.

Si è visto come la presenza di Omero nella dizione e nella poesia sofoclea sia pervasiva sia a livello stilistico che tematico-concettuale, oltre che intertestuale, e come ogni singolo caso di ripresa epico-omerica costituisca per così dire un universo a se stante, passibile di significati funzioni e sfumature anche molto diverse - che per usare una metafora musicale possono variare da alcuni delicati pianissimi a dei vigorosi sforzati fino a degli impetuosi fortissimi - il cui apprezzamento e la cui interpretazione non può esulare da un esame dettagliato dei singoli passi e dei singoli contesti poetici.³⁹ Da queste considerazioni deriva la ferma consapevolezza, sanzionata dal noto monito di Eduard Fraenkel, di come uno studio complessivo sull'argomento risulti un'opera estremamente ardua: il presente lavoro, nei limiti del possibile e con i difetti di ogni studio

39 Come già aveva ben visto John Davidson (2006, 378): «Even although we have done little more than scratch the surface of this vast topic, we may offer a tentative conclusion. As far as Sophocles' use of Homeric language is concerned, there is no all-embracing pattern to be seen. 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».

critico-letterario che cerchi di coniugare un'obiettiva scientificità a un gusto inevitabilmente soggettivo, è stato un primo, si spera non troppo inadeguato, tentativo in questa direzione. Dalle medesime considerazioni emerge anche con nettezza che il modello della poesia omerica agiva costantemente nella memoria poetica del poeta, e di come Sofocle sia stato forse nel contempo il più fedele e il più originale erede del grande lascito artistico, culturale e filosofico del grande Omero: le parole con le quali il filologo tedesco introduceva il proprio monito non saranno forse allora da stimare così iperboliche come potrebbero in un primo momento apparire: «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».⁴⁰

Uno degli allievi prediletti di Fraenkel, Colin Macleod, avrebbe probabilmente dovuto cimentarsi in un commentario alla tragedia più omerica di Sofocle, l'*Aiace*, che non poteva non costituire *magna pars* di un libro come questo.⁴¹ È nota la grande sensibilità di Macleod e una sintonia forse spirituale che lo accomunava ai due grandi poeti antichi. Nel necrologio del maestro egli scrive che «the growing interest in Sophocles of his [Fraenkel] last years sprang from the desire not merely to conquer a new field but to penetrate the mind of

40 Fraenkel 1977, 15, e cf. anche 1977, 53: «Sofocle non avrebbe detto così se non avesse avuto una base nella tradizione e sapeva Omero a memoria» (a proposito di Soph. *Phil.* 377). Come scrive Luigi Enrico Rossi, «Sofocle è stato per Fraenkel l'amore giovanile degli anni della sua fervida vecchiaia» (in Fraenkel 1977, xi). I quaderni originali con gli appunti per i seminari romani e baresi su Sofocle si conservano presso gli archivi di Corpus Christi College a Oxford, dove sono presenti anche altre carte sofoclee, parte delle quali inedite; sulle modalità del *Seminar* fraenkeliano, e in generale sulla figura di Fraenkel, oltre alle prefazioni Di L.E. Rossi e C.F. Russo in Fraenkel 1977 e 2009, si vedano Williams 1970; Timpanaro 1970; Di Benedetto 2000; Rizzo 2003; S. West 2007; Carlini 2011; Stray 2014; 2017.

41 Cf. Fraenkel 1977, 6: «Spero che Colin Macleod si decida a fare un vero commento all'*Aiace*, perché nei nostri commentatori manca la visione della poesia». Macleod era legato da un forte legame a Fraenkel, come emerge dal ricordo personale che ne fa nel necrologio, e rivide anche la redazione finale dei seminari romani su Sofocle in vista della loro pubblicazione, cf. L.E. Rossi in Fraenkel 1977, xxviii. Sui due studiosi, accomunati anche per la fine della loro vita, si possono rievocare le parole di Lloyd-Jones 1982, 413, cui si rinvia anche per un profilo dello studioso scozzese-oxoniense morto prematuramente: «I remember him as a very quiet undergraduate; but he made a deep impression on his contemporaries, and Eduard Fraenkel, whose famous classes he attended, at once discerned his promise. The two travelled to Italy together, and Macleod at once found that he shared his older companion's affection for the country and its people, just as he shared his unusual enthusiasm for the study of the ancient world. The more relaxed character of Italian social life made it easier for him to communicate with others than it was at home, and he made many friends among the Roman circle of scholars around Professor Luigi Enrico Rossi».

one who went to the bottom of human suffering». ⁴² Non v'è dubbio che uno dei grandi lasciti di Omero e Sofocle sia proprio questa capacità di penetrare il fondo della sofferenza umana, e non è un caso che lo studioso d'origini scozzesi considerasse il saggio magistrale di Simone Weil *L'Iliade o il poema della forza*, il migliore resoconto mai scritto del poema. ⁴³ Inoltre, si dovrà anche riconoscere con Macleod commentatore di Omero che

il ventiquattresimo canto dell'*Iliade* non è un lieto fine. La conclusione del poema è oscurata dall'ombra incombente della morte di Achille e della caduta di Troia, e costituisce solo una breve tregua dalla guerra. Ma l'*Iliade* è grandiosa non da ultimo perché parla a nome della pietà, della gentilezza e della civiltà senza mostrarle vincenti nella vita. La sua umanità non fluttua su un superficiale ottimismo; è fermamente e profondamente radicata in una consapevolezza della realtà e della sofferenza umana. ⁴⁴

Pur concordando con questo giudizio severo su Omero, che ben si può estendere a Sofocle, suo fidato discepolo, il quale – per usare le parole del filosofo inglese Bernard Williams – nelle *Trachinie* mette in scena il problema morale della «sofferenza estrema, immeritata e irreparata» che «non ha il minimo lenimento», ⁴⁵ è però forse possibile dare più peso proprio a quei valori della gentilezza e dell'umanità, che Macleod stesso in uno brano inedito, che sembra ispirato proprio dall'*Aiace* di Sofocle, rivendica con forza: «It is also normal and right, that when we recognize goodness or greatness we should honour it; not to do

42 Macleod 1983, 348. E si ricordi quanto Fraenkel stesso sosteneva nei seminari romani: «Quando uno soffre, ha il cuore e la mente di Sofocle [...] Nessun altro poeta eccetto Omero ha sentito l'atrocità delle sofferenze umane a tal segno» (Fraenkel 1977, 50). Il grande poeta-drammaturgo-filosofo greco Nikos Kazantzakis, traduttore e 'continuatore' di Omero nella sua monumentale *'Οδύσσεια* – opera da poco tradotta integralmente in italiano da Nicola Crocetti, su cui cf. Tentorio 2023 – fa un'osservazione che similmente accumuna Omero e Sofocle via Pindaro: «that same Pindar must have been overcome by despair at some point when he uttered his ghastly nihilistic outcry: σκύας ὄναρ ἄνθρωπος! Do not Sophocles and Homer, the most Greek of the Greeks, sometimes shout the same cry? That is what Odysseus shouts. Every great soul is sometimes overcome by despair» (Kazantzakis 2012, 589 [lettera a Emilios Hourmouzios, del 23 ottobre 1943]).

43 «I know of no better brief account of the *Iliad* than this»: Macleod 1982, 1 nota 1. Sul saggio della Weil cf. Andò 2008; Cantilena 2015; e Fornaro 2018.

44 Macleod 1982, 16, trad. dell'Autore; l'originale suona «*Iliad* 24 is not a happy ending. The conclusion of the poem is overshadowed by the coming death of Achilles and fall of Troy; and it constitutes only a small break in the war. But the *Iliad* is great not least because it can speak authentically for pity or kindness or civilization without showing them victorious in life. Its humanity does not float on shallow optimism; it is firmly and deeply rooted in an awareness of human reality and suffering».

45 Williams 2009, 60-1.

so is to cramp or curtail our own humanity». ⁴⁶ Ci si permetterà allora di chiudere con due citazioni di Simone Weil, che pur riconoscendo il fondo tragico che Omero e Sofocle contemplano e disvelano senza infingimenti ma anche senza mai giudicare e condannare, evocano possibilità altre e alternative che sono presenti sia nei poemi omerici che nelle tragedie sofoclee. Se è vero che *l'Iliade* è il poema della forza, del pericolo della violenza degli esseri umani gli uni contro gli altri, e dell'incubo della guerra che trasforma gli individui in cose, è anche vero che «non c'è quasi forma pura dell'amore tra gli uomini che sia assente dall'*Iliade*». ⁴⁷ A questo proposito sarà bene ricordare una cosa fondamentale, che di nuovo fa di Sofocle forse il più autentico discepolo di Omero: l'ineguagliata capacità di porre al centro della caratterizzazione psicologica dei personaggi le situazioni emotive, l'interiorità dei sentimenti e il mondo dei sentimenti morali, che hanno nei poemi omerici una gamma di sfumature e di possibilità davvero impressionante per ampiezza e gradazione, e che si ritrovano in Sofocle spinte talora fino alle possibilità più estreme, come il caso di Aiace esemplifica molto bene. Come ha scritto il filosofo francese Paul Ricœur, infatti, gli eroi omerici «non cessano di parlare e di dare dei nomi ai moti del cuore che scandiscono le loro azioni», ⁴⁸ mentre Martin West, con la sua consueta e unica ironia nell'introduzione a una giovanile traduzione del primo canto dell'*Iliade* – sia detto per inciso traduzione nel metro finnico del *Kalevala* – mette in guardia che «chiunque non sia commosso dall'*Iliade* dovrebbe seriamente investigare se ha un cuore». ⁴⁹

La seconda citazione della Weil, invece, è questa, nello stile franto ma potente dei *Quaderni*:

Sofocle. L'uomo è sempre (come in Eschilo) in preda al destino, ma esteriormente. Interiormente, no. (Lo stesso Aiace...) Edipo. Antigone. [...] La pietà cancella la maledizione degli dèi. La ragione sopravvive nella sventura (in Eschilo vi è sempre un'atmosfera di follia). È una tragedia contemporanea alla geometria. L'ordine regna nella città... un effimero istante d'equilibrio... (lo stesso Aiace non è pazzo: οὐδενὸς ἄξιος). Sofocle ha scelto le leggende più orribili (Edipo, Oreste) per portarvi la serenità. La lezione delle

46 Riportato da Taplin all'inizio del suo *Preface* in Macleod 1983, ix (si tratta di una lettera all'editore del *Times Literary Supplement* del 21 marzo 1980).

47 Weil 2014, 55.

48 Ricœur 2005, 89.

49 «Whoever is unmoved by the Iliad ought seriously to investigate whether he has a heart» (West 1971, ii; trad. dell'Autore)

sue tragedie è: non esistono rapitori della libertà interiore. I suoi eroi conoscono la sventura, non l'ossessione.⁵⁰

La filosofa francese coglie in questo pensiero dei suoi *Quaderni* un aspetto importante, in cui di nuovo Sofocle prosegue sulla scia di Omero: la possibilità per l'uomo di autodeterminarsi, malgrado le ingiustizie della sorte, che spesso si cela nel volto impassibile degli dèi, e anche malgrado le ingiustizie, i conflitti e i dilemmi morali che si generano nelle non semplici, anzi spesso assai ardue, relazioni intersoggettive umane. Questa libertà interiore, che si sostanzia della capacità di attenzione, cura, sensibilità, ragionevolezza e saggezza se è vero che appare di norma perdente, pure è presente nei personaggi sofoclei - spesso nei deuteragonisti e nelle figure minori, che andrebbero molto rivalutati - come lo era già in quelli omerici. Questo potrebbe essere il tema di un altro libro, ma già in questo si è visto come alcune riflessioni sia nell'*Aiace* che nelle *Trachinie* - per esempio la condanna della guerra e della violenza, l'invito ad agire con e per gli altri, la gentilezza generosa di Deianira, il ruolo giocato dai legami interpersonali d'affetto - proprio grazie alla ripresa di dettaglio di parole poetiche omeriche e del loro significato di pensiero, possano essere interpretate in opposizione e come resistenza contro l'indifferenza disumana della sorte, degli dèi e delle passioni più distruttive, individuandovi non solo lo specchio sconfortante di una condizione tragica irrevocabile e senza sbocchi ma forse anche un invito ricostruttivo a rammentare cosa costituisce e come si esplica la parte più nobile, per quanto fragile, della natura umana.

50 Weil 1982, 163. Come rileva Giancarlo Gaeta in nota, la 'citazione'-appunto οὐδενὸς ἄξιος, riportata probabilmente a memoria dalla Weil (e forse contaminata dal ricordo di alcuni luoghi platonici), allude ai patetici vv. 398-400 dell'*Aiace* οὐτε γὰρ θεῶν γένος / οὐδὲ ἀμερίων ἔτ' ἄξιος / βλέπειν τιν' εἰς ὅνησιν ἀνθρώπων, che seguono la disperata invocazione alle tenebre della morte nel *kommós* tra l'eroe e Tecmessa.

Bibliografia

Abbreviazioni e sigle: opere di riferimento

- DELG* = Chantraine, P. [1968] (2009³). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Nouvelle édition avec, en supplément, les Chroniques d'étymologie grecque (1-10). Paris: Klincksieck.
- GEW* = Frisk, H. (1960-72). *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Bde 1-3. Heidelberg: Winter.
- GH* = Chantraine, P. [1942-53] (2015²). *Grammaire homérique*. Tomes 1-2. Nouvelle édition revue et corrigée par M. Casevitz. Paris: Klincksieck.
- Kühner, Blass = Kühner, R.; F. Blass, F. (1890-92). *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Elementar- und Formenlehre*. Bd. 1-2. Hannover; Leipzig: Hahn.
- Kühner, Gerth = Kühner, R.; Gerth, B. (1898-1904³). *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre*. Bde. 1-2. Hannover; Leipzig: Hahn.
- LfgrE* = Lexikon des frühhistorischen Epos (1955-2010). Begründet von Bruno Snell, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LSJ³* = Liddell, H.R.; R. Scott, R.; Jones, H.S. (1940⁹). *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by H. Stuart Jones with the assistance of R. McKenzie. Oxford: Clarendon Press (Reprint with revised Supplement, Oxford: 1996).
- RE* = Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Ed. G. Wissowa et al.. Stuttgart;Munich: Metzler 1894-2000.
- TrGF I* = Snell, B.; Kannicht, R. [1971] (1986²). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 1, *Didascaliae Tragicae, Catalogi tragicorum et tragoeidianarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TrGF II* = Kannicht, R.; Snell, B. (1981). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 2, *Fragmenta adespota*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- TrGF III = Radt, S.L. (1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 3, *Aeschylus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TrGF IV = Radt, S.L. [1977] (1999²). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 4, *Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TrGF V = Kannicht, R. (2004). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 5, *Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Testi e Studi

- Alaux, J. (2007). *Lectures tragiques d'Homère*. Paris: Belin.
- Alaux, J. (2011). «Acting Myth: Athenian Drama». Dowden, K.; Livingstone, N. (eds), *A Companion to Greek Mythology*. Oxford; Malden (MA): Blackwell, 141-56.
- Albini, U. (1991). *Sofocle, Aiace, Trachinie*. Trad. di U. Albini, V. Faggi. Premessa, note e commento di M. Matteuzzi. Milano: Mondadori.
- Alexiou, M. (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. 2nd ed. revised by D. Yatromanolakis, P. Roilos. Lanham; Oxford: Rowman & Littlefield.
- Allan, W. (2000). *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Allan, W. (2008). *Euripides, Helen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Allen-Hornblower, E. (2016). *From Agent to Spectator. Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Ambühl, A. (2010). «Trojan Palimpsests: The Relation of Greek Tragedy to the Homeric Epics». Alexander, P.S.; Lange, A.; Pillinger, R. (eds), *In the Second Degree: Paratextual Literature in Ancient Near Eastern and Ancient Mediterranean Culture and its Reflections in Medieval Literature*. Leiden; Boston: Brill, 99-121.
- Ameis, K.F.; Hentze, C.; Cauer, P. (1908). *Homers Odyssee. Gesang VII-XII*. Leipzig; Berlin: Teubner.
- Anderson, M.J. (1997). *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Anderson, M.J. (2005). «Myth». Gregory, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 119-35.
- Arpaia, M. (2013). «Trasposizione scenica della diegesi epica: il meccanismo dell'agnizione nelle *Coefore*, nell'*Elettra* di Sofocle e nell'*Ifigenia in Tauride*». *AION*, 35, 35-61.
- Andò, V. (2008). «L'*Iliade* poema della forza?». *Anabases*, 7. <https://doi.org/10.4000/anabases.2494>.
- Andò, V. (2013). *Violenza bestiale: modelli dell'umano nella poesia greca epica e drammatica*. Caltanissetta; Roma: Salvatore Sciascia Editore.
- Arnott, W.G. (2007). *Birds in the Ancient World from A to Z*. London: Routledge.
- Arnould, D. (1990). *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*. Paris: Les Belles Lettres.
- Arrighetti, G. (1998). *Esiodo. Opere*. Testi introdotti, tradotti e commentati da G. Arrighetti. Torino: Einaudi.
- Asmis, E. (2015). «Art and Morality». Destrée, P.; Murray, P. (eds), *A Companion to Ancient Aesthetics*. Malden; Oxford: Wiley-Blackwell, 486-504.
- Avezzù, G. (2006). «Eschilo in Sofocle». *Lexis*, 24, 63-75.
- Bagordo, A. (2003). *Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern. Beiträge zur Anspielungstechnik und poetischen Tradition*. München: Beck.
- Barker, E.T.E. (2009). *Entering the Agon. Dissent and Authority in Homer, Historiography, and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

- Battezzato, L. (2008). *Linguistica e retorica della tragedia greca*. Roma: Carocci.
- Battezzato, L. (2011). «Aiace e gli Atridi: Sofocle, *Aiace* 460-461». *Dioniso*, n.s. 1, 26-37.
- Battezzato, L. (2012). «The Language of Sophocles». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 305-24.
- Battezzato, L. (2019). *Leggere la mente degli eroi. Ettore, Achille e Zeus nell'Iliade*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Beer, J. (2004). *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*. Westport (CT): Greenwood Press.
- Belfiore, E. (2000). *Murder Among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Bellermann, L. (1913⁹). *Sophokles. Aias, für den Schulgebrauch erklärt von G. Wolff. Bearb. von Ludwig Bellermann*. Leipzig; Berlin: Teubner.
- Bernard-Moulin, R. (1966). *L'élément homérique chez les personnages de Sophocle*. Aix-en-Provence: Université de Provence.
- Bergson, L. (1956). *L'épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*. Lund: Gleerup.
- Bespaloff, R. (2018). *Sull'Iliade*. Con una nota di J. Wahl. Trad. di S. Mambrini. Milano: Adelphi. Ed. or. *De l'Iliade* (1943). New York: Brentano's.
- Beye, C.R. (1970). «Sophocles' Philoctetes and the Homeric Embassy». *TAPA*, 101, 63-75.
- Biggs, P. (1966). «The Disease theme in Sophocles' Ajax, Philoctetes and Trachiniae». *CP*, 61, 223-35.
- Blaise, F. (1999). «Une polémique tragique: le second volet de l'Ajax de Sophocle». *REG*, 112(2), 383-408.
- Blundell, M.W. (1989). *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bocksberger, S.M. (2021). *Telamonian Ajax. The Myth in Archaic and Classical Greece*. Oxford: Oxford University Press.
- Bonanno, M.G. (1990). *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Bonazzi, M. (2017). *Atene, la città inquieta*. Torino: Einaudi.
- Bouvier, D. (2016). «La scelta di Afrodite e le cause della guerra». Pironi, G.; Bonnet, C. (a cura di), *Gli dèi di Omero. Politeismo e poesia nella Grecia antica*. Roma: Carocci, 231-64.
- Bottin, L. (1979). «Onore e privilegio nella società omerica». *QS*, 10, 71-99.
- Bowie, A.M. (2013). *Homer: Odyssey. Books XIII and XIV*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bremer, D. (1976). *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung. Interpretationen zur Vorgeschichte der Lichtmetaphysik*. Bonn: Bouvier Verlag.
- Brillante, C. (2012-13). «La vóσος di Aiace (a proposito di Soph. *Ai.* 654-59)». *Aevum(ant)*, n.s. 22-3, 703-11.
- Brillante, C. (2014). «Edipo e le Erinni: dall'*Odissea* all'*Edipo re*». *QUCC*, 108, 11-45.
- Brown, W.E. (1965). «Sophocles' Ajax and Homer's Hector». *CJ*, 61, 118-21.
- Brown, S.G. (1977). «A Contextual Analysis of Tragic Meter: the Anapest». D'Arms, J.H.; Eadie, J.W. (eds), *Ancient and Modern. Essays in Honor of Gerald F. Else*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 45-77.
- Bruhn, E. (1899). *Anhang. Sophokles*. Erklärt von F.W. Schneidewin und A. Nauck. *Achtes Bändchen*. Berlin: Weidmann.
- Brügger, C. (2009). *Homers Ilias. Gesamtkommentar*. Bd. 8. Vierundzwanzigster Gesang (Ω). Faszikel 2. Berlin; New York: De Gruyter.

- Brügger, C.; Stoevesandt, M.; Visser, E. (2010). *Homers Ilias. Gesamtkommentar*. Bd. 2. Zweiter Gesang (B). Faszikel 2. Berlin; New York: De Gruyter.
- Budelmann, F. (2000). *The Language of Sophocles. Communality, Communication and Involvement*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burian, P. (1972). «Suplication and Hero Cult in Sophocles' *Ajax*». *GRBS*, 13, 151-6.
- Burian, P. (1997). «Myth into Mythos: the Shaping of Tragic Plot». Easterling, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 178-208.
- Burkert, W. (2001). *Kleine Schriften*. Bd. 1, *Homericum*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Burton, R.W.B. (1980). *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford: Clarendon Press.
- Büttner, S. (2000). *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*. Tübingen; Basel: Francke Verlag.
- Buxton, R. (2013). *Myths and Tragedies in their Ancient Greek Contexts*. Oxford: Oxford University Press.
- Cairns, D.L. (1993). *Aidōs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Cairns, D.L. (2005). «Values». Gregory, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 305-20.
- Cairns, D.L. (2006). «Virtue and Vicissitude: The Paradoxes of Sophocles' *Ajax*». Cairns, D.L.; Liapis, V.J. (eds), *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*. Swansea: The Classical Press of Wales, 99-131.
- Cairns, D.L. (ed.) (2013a). *Tragedy and Archaic Greek Thought*. Swansea: The Classical Press of Wales.
- Cairns, D.L. (2013b). «A Short History of Shudders». Chaniotis, A.; Ducrey, P. (eds), *Unveiling Emotions II. Emotions in Greece and Rome. Texts, Images, and Material Culture*. Stuttgart: Franz Steiner, 85-107.
- Cairns, D.L. (2013c). «Divine and Human Action in Sophocles' *Oedipus Tyrannus*». Cairns 2013a, 119-71.
- Cairns, D. (2014). «The Bloody Dust of the Nether Gods: Sophocles, *Antigone* 599-603». Emilsson, E.K.; Maravela, A.; Skoie, M. (eds), *Paradeigmata: Studies in Honor of Øivind Andersen*. Athens: Norwegian Institute at Athens, 39-51.
- Campbell, L. (1879). *Sophocles*. Edited with English Notes and Introductions by L. Campbell. Vol. 1, *Oedipus Tyrannus. Oedipus Coloneus. Antigone*. 2nd ed., revised. Oxford: Clarendon Press.
- Campbell, L. (1881). *Sophocles*. Edited with English Notes and Introductions by L. Campbell. Vol. 2, *Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. Fragments*. Oxford: Clarendon Press.
- Campbell, L. (1907). *Paralipomena Sophoclea. Supplementary Notes on the Text and Interpretation of Sophocles*. London: Rivingtons.
- Canfora, L. (2001). *Storia della letteratura greca*. Roma: Laterza.
- Canfora, L. (2014). «Aiace, la volpe, il leone: l'incessante riflessione sofoclea sul potere». *Dioniso*, n.s. 4, 41-52.
- Cantarella, R. (1970). «Imitazioni e reminiscenze omeriche in Sofocle secondo la critica antica». *Scritti minori sul teatro greco*. Brescia: Paideia, 307-19.
- Cantilena, M. (2015). «Classiciste malgré soi? Sugli scritti greci di Simone Weil». *Aevum (Ant)* n.s., 15, 171-90.
- Carlini, A. (2011). «Appunti sui seminari pisani di Eduard Fraenkel». *Eikamsós*, 22, 435-52.

- Carrara, L. (2022a). «Il bucato di Nausicaa: una nuova lettura di *Sofocle*, fr. 439 R. (Ναυσικάδη Πλύντριαι)». Rodighiero, Scavello, Maganuco 2022, 9-37.
- Carrara, L. (a cura di) (2022b). *Il 'Quarto incluso'. Studi sul quarto dramma nel teatro greco di età classica = Atti del convegno internazionale* (Pisa, 9-10 dicembre 2021). Pisa: ETS.
- Carver, C.D. (2018). *"Ερκος Αθηναιων. The Ajax Myth, the Trojan War, and the Construction of Civic Ideology in Fifth-century Athens* [PhD Dissertation]. Seattle (WA): University of Washington.
- Cassio, A.C. (1977). *Aristofane, Banchettanti: i frammenti*. A cura di A.C. Cassio. Pisa: Giardini.
- Catambrone, M. (2021). «Aeschylus fr. 486 Radt, Tragic Homerisms, and Ancient Scholarship on Sophocles». *Prometheus* 47, 29-48.
- Catanzaro, A. (2005). «Il γέρας e l'immagine dell'eroe: un aspetto del potere nel I canto dell'*Iliade*». *Il pensiero politico*, 37, 373-90.
- Catenacci, C. (1996). «Ομοϊος (γελοιος, δλοιος). Evidenti aggiustamenti metrici nell'esametro». *QUCC*, 52, 133-44.
- Cavallini, E. (1980-82). «*Soph. Ai.* 1199ss.». *Mcr*, 15-17, 55-6.
- Cerri, G. (1992). *«La tragedia. Cambiano, G.; Canfora, L.; Lanza, D. (a cura di), Lo spazio letterario della Grecia antica, I: La produzione e la circolazione del testo, 1: La polis*. Roma: Antenore, 301-34.
- Cerri, G. (1999). *«Parmenide. Poema sulla Natura*. Milano: Rizzoli.
- Cerri, G. (2010). *Omero. Iliade. Libro XVIII. Lo Scudo di Achille*. Introduzione, traduzione e commento di G. Cerri. Roma: Carocci.
- Chesi, G.M. (2018). «Polifemo e Filottete: mostruosità e selvaticezza in Omero e *Sofocle*». *Commentaria Classica*, 5, 9-28.
- Chodkowski, R.R. (1990). «Antigone und Achilles oder Die Ritterideale in der *Antigone* des Sophokles». *Eos*, 78, 249-57.
- Christensen, J. (2012). «Ares ἄτιδηλος : on the Text of *Iliad* 5.757 and 5.872». *CP*, 107, 230-38.
- Corthals, B. (2018). «A Spear 'Like a Ball': A Note on Sophocles, fr. 781». *CQ*, n.s. 68, 326-9.
- Ciani, M.G. (1974). *ΦΑΟΣ e termini affini nella poesia greca. Introduzione a una fenomenologia della luce*. Firenze: Olschki.
- Ciani, M.G. (1997). «Aiace tra epos e tragedia». *SIFC*, 15(2), 176-87.
- Ciani, M.G. (1999). «Prefazione». *Mazzoldi* 1999, 11-31.
- Cingano, E. (2006). «La tragedia in Grecia». Guastella, G. (a cura di), *Le rinascite della tragedia: origini classiche e tradizioni europee*. Roma: Carocci 31-84.
- Citti, V. (1986). *La parola ornata. Ricerche sullo statuto delle forme nella tradizione poetica classica*. Bari: Adriatica.
- Citti, V. (1994). *Eschilo e la lexis tragica*. Amsterdam: Hakkert.
- Clay, D.M. (1958). *A Formal Analysis of the Vocabularies of Aeschylus, Sophocles and Euripides* [PhD Dissertation]. Ann Arbor: University of Minnesota.
- Clark, A.C. (2003). «*Tyro Keiromene*». Sommerstein, A.H. (ed.), *Shards from Kolonos. Studies in Sophoclean Fragments*. Bari: Levante, 79-116.
- Čolaković, Z. (2019). «Avdo Mededović's Post-traditional Epics and their Relevance to Homeric Studies». *JHS*, 139, 1-48.
- Collobert, C. (2011). *Parler sur le temps: la quête héroïque d'immortalité dans l'épopée homérique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Colvin, S.C. (2007). *A Historical Greek Reader: Mycenaean to the Koine*. Oxford: Oxford University Press.

- Comentale, N. (2017). *Fragmenta Comica: Kommentierung der Fragmente der griechischen Komödie*. Bd. 6, *Ermippo: introduzione, traduzione e commento*. Heidelberg: Verlag Antike.
- Conte, G.B. (1985²). *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Torino: Einaudi.
- Conte, G.B.; Barchiesi, A. (1989). «Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità». Cavallo, G.; Fedeli, P.; Giardina, A. (dir.), *Lo spazio letterario di Roma Antica, I: La produzione del testo*. Roma: Antenore, 81-114.
- Conti Jiménez, M.L. (2000). «Perturbaciones mentales en los poemas homéricos y en las tragedias de Sófocles y Eurípides». *Myrtia* 15, 35-50.
- Coo, L. (2011). «Wrestling with Aphrodite: A Re-Evaluation of Sophocles fr. 941». Millett, P.; Oakley, S.P.; Thompson, R.J.E. (eds), *Ratio et res ipsa: Classical Essays Presented by Former Pupils to James Diggle on his Retirement*. Cambridge: Cambridge University Press, 11-26.
- Coray, M. (2009). *Homers Ilias. Gesamtkommentar*, Bd. 6, *Neunzehnter Gesang (T), Faszikel 2*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Coray, M. (2016). *Homers Ilias. Gesamtkommentar*, Bd. 11, *Achtzenter Gesang (Σ), Faszikel 2*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Coraluppi, L. (1968). «Interpretazione dell'Aiace di Sofocle». *Dioniso*, 42, 115-42.
- Coraluppi, L. (1970). *Sofocle, Aiace*. A cura di L. Coraluppi. Torino: Paravia.
- Coxon, A.H. (2009). *The Fragments of Parmenides. A Critical Text with Introduction and Translation, the Ancient Testimonia and a Commentary*. Edited with new Translation by R.D. McKirahan and a new preface by M. Schofield. Las Vegas: Parmenides Publishing.
- Cribiore, R. (1996). *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt*. Atlanta: Scholars Press.
- Cribiore, R. (2001). «School Papyri and the Textual Tradition of Homer». Andorlini, I. et al. (a cura di), *Atti del XXII congresso internazionale di papirologia* (Firenze, 23-29 agosto 1998), vol. 1. Firenze: Istituto papirologico G. Vitelli, 279-86.
- Currie, B. (2016). *Homer's Allusive Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Croally, N. (1994). *Euripidean Polemic: the Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Croally, N. (2005). «Tragedy's Teaching». Gregory, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 55-70.
- Cropp, M. (2006). Recensione a Lange 2002, *CR*, n.s. 66(2), 291-2.
- Crotty, K. (1994). *The Poetics of Supplication: Homer's Iliad and Odyssey*. Ithaca; New York: Cornell University Press.
- Cuny, D. (2007). *Une leçon de vie. Les réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*. Paris: Les Belles Lettres.
- Davidson, J.F. (1975). «The Parodos of Sophocles' Ajax». *BICS*, 22, 163-77.
- Davidson, J.F. (1976). «*Sophocles, Ajax* 192-200». *Mnemosyne*, 29, 129-35.
- Davidson, J.F. (1983). «The Parodos of the Antigone. A poetic study». *AJPh*, 104, 192-8.
- Davidson, J.F. (1986). «A Sophoclean Periphrasis». *Glotta*, 64, 20-4.
- Davidson, J.F. (1987). «*Sophocles, Trachiniae* 497». *PP*, 235, 286-90.
- Davidson, J.F. (1988). «Homer and Sophocles' Electra». *BICS*, 35, 45-72.
- Davidson, J.F. (1991a). «Starting a choral ode: some Sophoclean techniques». *Prudentia*, 23, 31-44.
- Davidson, J.F. (1991b). «Oh Brotherly Head: Sophocles, *Electra* 1164 and Related Matters». *QUCC*, n.s. 28, 87-96.
- Davidson, J.F. (1994). «Sophocles and the *Odyssey*». *Mnemosyne*, 47, 375-9.

- Davidson, J.F. (1995). «Homer and Sophocles' *Philoctetes*». Griffiths, A. (ed.), *Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*. London: Institute of Classical Studies, 25-35.
- Davidson, J.F. (1997). «Homer and the Sophoclean Prophet Motif». *Eranos*, 95, 57-61.
- Davidson, J.F. (2002). «Arrival at the Cave: The *Odyssey* and Greek Drama». *WS*, 115, 45-57.
- Davidson, J.F. (2003). «Sophocles' *Trachiniae* and the *Odyssey*». *Athenaeum*, 91, 517-23.
- Davidson, J.F. (2006). «Sophocles and Homer. Some Issues of Vocabulary». de Jong, I.J.F.; Rijksbaron, A. (eds), *Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*. Leiden: Brill, 25-38.
- Davidson, J.F. (2012). «The Homer of Tragedy: Epic Sources and Models in Sophocles». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 245-61.
- Davidson, J.F. (2014). «Another Link Between Sophocles and Homer? A Speculative Note». *Athenaeum*, 102, 213-16.
- Davidson, J.F. (2015). *Soundings of Hellas*. Wellington; Aotearoa: Steele Roberts.
- Davies, M. (1991). *Sophocles, Trachiniae, with Introduction and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, M.; Finglass, P.J. (2014). *Stesichorus. The Poems*. Edited with Introduction, Translation and Commentary. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dawe, R.D. (1973). *Studies on the Text of Sophocles*. Vol. 1, *The Manuscripts and the Text*. Leiden: Brill.
- Dee, J.H. (1994). *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: Garland.
- Deforge, B. (1986). *Eschyle, poète cosmique*. Paris: Les Belles Lettres.
- De Falco, V. (1928). *La tecnica corale di Sofocle*. Napoli: Sangiovanni.
- de Jong, I.J.F. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- de Jong, I.J.F. (2012). *Homer, Iliad. Book XXII*. Cambridge: Cambridge University Press.
- de Jong, I.J.F. (2016). «Homer: the first tragedian». *G&R*, 63, 149-62.
- de Jong, I.J.F.; Rijksbaron, A. (eds) (2006). *Sophocles and the Greek Language*. Leiden; Boston: Brill.
- De Sanctis, D. (2012). «La *Helenes apaitesis* attraverso epica, lirica, tragedia». *Prometheus*, n.s. 1, 35-59.
- De Sanctis, D. (2021). «Soph. fr. 945 R.2: ombre e peso vano per la terra». *Eikasmos*, 32, 105-26.
- Del Corno, D. (1998). *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*. Milano: Mondadori.
- Del Corno, D. (2005). *Euripidaristofanizein. Scritti sul teatro greco*. Napoli: D'Auria.
- De Martino, E. (1958). *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*. Torino: Einaudi.
- De Martino, F. (2003). «*Sofocle 'stravagante'*». Sommerstein, A.H. (ed.), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*. Bari: Edipuglia, 435-64.
- Demont, P. (2000). «Remarques sur la folie d'Ajax». Galy, J-M.; Guelfucci, M-R. (éds), *L'homme grec face à la nature et face à lui-même. Hommage à Antoine Thivel*. Nice: Publications de la Faculté des lettres de Nice, 140-56.
- Demont, P. (2020). «La bâtarde dans l'*Ajax* de Sophocle». Cariou, M.; Marquis, E. (éds), *Ἀντιγράψαι τῇ γραφῇ. Mélanges de littérature antique en l'honneur d'Alain Billault*. Lyon: Publications de l'Université Jean Moulin Lyon 3, 77-91.

- Demont, P. (2022). *Sophocle. Aïas, Ajax. Text établi par Alphonse Dain, revu par Jean Irigoin, puis par Paul Demont*. Introduction, traduction et commentaire par Paul Demont. Paris: Les Belles Lettres.
- Demont, P. (2023). «Aïas/Ajax de Pindare à Sophocle, ou la mise en scène d'un héros athénien 'tragique'». *REG*, 136, 53-72.
- Denham, A. (2012). *Plato on Art and Beauty*. New York: Routledge.
- Denniston, J.D. (1954²). *The Greek Particles*. Oxford: Oxford University Press.
- Derderian, K. (2001). *Leaving Words to Remember. Greek Mourning and the Advent of Literacy*. Leiden: Brill.
- de Marco, V. (1937). *De scholiis in Sophoclis tragoeidas veteribus*. Roma: Bretschneider.
- de Romilly, J. (1976). *Sophocle, Ajax*. Édition, introduction et commentaire par un groupe de normaliens sous la direction de J. de Romilly. Paris: P.U.F.
- de Romilly, J. (1986). «D'Homère à la tragédie: le témoignage des images». *WS*, 20, 27-38.
- Destréé, P., Hermann, F.G. (eds) (2011). *Plato and the Poets*. Leiden: Brill.
- Di Benedetto, V. (1979). «Da Odisseo a Edipo. Soph. O.C. 1231». *RFIC*, 107, 15-22.
- Di Benedetto, V. (1983). *Sofocle*. Firenze: La Nuova Italia.
- Di Benedetto, V. (1994). *Nel laboratorio di Omero*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto, V. (2000). «Ricordo di Eduard Fraenkel». *ASNP*, s.4 5, 1-20
- Di Benedetto, V. (2010). *Omero, Odissea. Introduzione, commento e cura di V. Di Benedetto*. Trad. di V. Di Benedetto e P. Fabrini. Milano: Mondadori.
- D'Ippolito, G. (1995). «Intertextualità in antichistica». *Lexis*, 13, 69-116.
- DuBois, P. (2012). «Achilles, Psammenitus, and Antigone. Forgiveness in Homer and Beyond». Griswold, C.L.; Konstan, D. (eds), *Ancient Forgiveness: Classical, Judaic, and Christian*. Cambridge: Cambridge University Press, 31-47.
- Earp, F.R. (1944). *The Style of Sophocles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Easterling, P.E. (1967). «Sophocles' Ajax. Collations of the Manuscripts G, R, and Q». *CQ*, 17, 52-79.
- Easterling, P.E. (1968). «Sophocles, *Trachiniae*». *BICS* 15, 58-69.
- Easterling, P.E. (1977). «Character in Sophocles». *G&R*, 24, 121-9.
- Easterlin, P.E. (1979). «Fraenkel's Seminars on Sophocles». Recensione a Fraenkel 1977, *CR*, 29, 10-11.
- Easterling, P.E. (1984). «The tragic Homer». *BICS*, 31, 1-8.
- Easterling, P.E. (1985). «Anachronism in Greek Tragedy». *JHS*, 105, 1-10.
- Easterling, P.E. (1987). «Notes on tragedy and epic». Rodley, L. (ed.), *Papers given at a Colloquium on Greek Drama in Honour of R.P. Winnington-Ingram*. London: Institute of Classical Studies, 52-62.
- Easterling, P.E. (1988). «Tragedy and Ritual. 'Cry 'Woe, woe', but may the good prevail!'». *Méti*, 3, 87-109.
- Easterling, P.E. (1997). «Constructing the Heroic». Pelling, C. (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Oxford University Press, 21-37.
- Easterling, P.E. (1999). «Plain Words in Sophocles». Griffin, J. (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*. Oxford: Oxford University Press, 95-107.
- Edmunds, L. (1995). «Intertextuality today». Citti, V. (a cura di), *Atti del convegno internazionale 'Intertextualità: il 'dialogo' fra testi nelle letterature classiche* (Cagliari 24-26 novembre 1994). Amsterdam: Rodopi, 3-22 [= *Lexis*, 13, 3-22].
- Edwards, M.W. (1987). *Homer: Poet of the Iliad*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press.
- Edwards, M.W. (1991). *The Iliad. A Commentary*. General Editor G.S. Kirk. Vol. 5, *Books 17-20*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Ellendt, F. (1872). *Lexicon Sophocleum, composuit F. Ellendt, Regiomontii Prussorum 1835, editio altera emendata curavit H. Genthe*. [Rist. Hildesheim: Olms, 1965].
- Else, G.F. (1965). *The Origin and Form of Greek Tragedy*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Encinas Reguero, M. del C. (2018). «Sophocles' Ajax and its Double Agon in Light of Intertextual Relations». *Hermes*, 146, 415-31.
- Esposito Vulgo Gigante, G. (1980-81). «*Sofocle φιλόμηρος*. Una rilettura delle testimonianze antiche». *AFLN*, 23, 5-15.
- Esposito, S. (1997). «The Third Stasimon of Sophocles' *Trachiniae*». *CW*, 91, 21-38.
- Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (2015). *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fanucchi, S. (2016). «L'Inno Omerico a Ermete (IV) e il dramma satiresco *Ichneutae di Sofocle*». Di Donato, R. (a cura di), *Comincio a cantare. Contributo sullo studio degli Inni Omerici*. Pisa: ETS.
- Farmer, M.S. (1998). «Sophocles' Ajax and Homer's Hector: Two Soliloquies». *BICS*, 23, 19-45.
- Fartzoff, M. (2006). «Le vocabulaire de la distinction dans les tragédies conservées d'Eschyle et de Sophocle». *Ktèma*, 31, 359-74.
- Faulkner, A. (2008). *The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Fenik, B. (1968). *Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Ferrari, F. (1974). *Sofocle. Aiace*. Commento di F. Ferrari. Torino: Loescher.
- Ferrari, F. (1983). *Ricerche sul testo di Sofocle*. Pisa: Edizioni ETS.
- Ferrari, F. (1988). «Sofocle omericissimo: *Trachinie* 144-146». *RFIC*, 116, 167-73.
- Ferrari, F. (2000). «Sofocle, *Edipo re* 892-893 e 906-907». *Prometheus*, 26(3), 201-4.
- Finan, T. (1979). «Total Tragedy and Homer's *Iliad*». *The Maynooth Review*, 5, 71-83.
- Finglass, P.J. (2007). *Sophocles, Electra, edited with Introduction and Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finglass, P.J. (2011). *Sophocles. Ajax*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finglas, P.J. (2018). *Sophocles. Oedipus the King*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finglass, P.J. (2020). «Phaedra Between Homer and Sophocles: The Stesichorean Connexion». Cecconi, P.; Tornau, C. (eds), *Städte und Stadtstaaten zwischen Mythos, Literatur und Propaganda*. Berlin; Boston: De Gruyter, 181-90.
- Finglass, P.J. (2022). «Narrating Pity in Greek Epic, Lyric, Tragedy, and Beyond». De Bakker, M.; Van den Berg, B.; Klooster, J. (eds), *Emotions and Narrative in Ancient Literature and Beyond. Studies in Honour of Irene de Jong*. Leiden; Boston (MA): Brill, 181-96.
- Finkelberg, M. (1995). «Sophocles' Tr. 634-639 and Herodotus». *Mnemosyne*, 48(2), 146-52.
- Finkelberg, M. (ed.) (2011). *The Homer Encyclopedia*. 3 vols. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Foley, J.M. (1991). *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington (IN): Indiana University Press.
- Foley, J.M. (1999). *Homer's Traditional Art*. University Park: Penn State University Press.
- Fögen, T. (ed.) (2009). *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Föllinger, S. (2009). «Tears and Crying in Archaic Greek Poetry (especially Homer)». Fögen, T. (ed.), *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin; New York: De Gruyter, 17-36.

- Ford, A. (2003). «From Letters to Literature: Reading the 'Song Culture' of Classical Greece». Yunis, H. (ed.), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 15-37.
- Fornaro, S. (2017). «Sorelle dolorose dall'*Iliade* all'*Antigone*». Cao, C.; Guglielmi, M. (a cura di), *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*. Firenze: Franco Cesati Editore, 43-67.
- Fornaro, S. (2018). «L'*Iliade* sacra di Cristina Campo e Simone Weil». *Levia Gravia*, 20, 89-106.
- Fornaro, S. (2020). «Un doloroso amore: la giustizia per i morti dall'*Iliade* all'*Antigone*». Camerotto, A.; Pontani, F.M. (a cura di), *Dike. Ovvero della giustizia tra l'Olimpo e la Terra*. Milano: Mimesis, 35-48. Classici contro 15.
- Fornaro, S. (2024). «Le ambiguità dell'umanesimo nel 'Sofocle' di Heinrich Weinstock (1880-1960) tra nazismo e secondo dopoguerra». *Ὥρμος - Ricerche di Storia Antica*, n.s. 16, 434-59.
- Fowler, R.L. (1987). *The Nature of Early Greek Lyric. Three Preliminary Studies*. Toronto: University of Toronto Press.
- Fowler, R.L. (1999). «Three Places of the *Trachiniai*». Griffin, J. (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*. Oxford: Oxford University Press, 161-75.
- Fowler, R.L. (2013). *Early Greek Mythography*. Vol. 2, *Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Fraenkel, E. (1950). *Aeschylus. Agamemnon*. 3 vols. Oxford: Clarendon Press
- Fraenkel, E. (1977). *Due seminari romani di Eduard Fraenkel. Aiace e Filottete di Sofocle*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Fraenkel, E. (2009²). *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: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Franco, C. (1988). «La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea». Corsini, E. (a cura di), *La polis e il suo teatro*, vol. 2. Padova: Programma, 213-32.
- Fries, A. (2014). *Pseudo-Euripides 'Rhesus'*. Edited with *Introduction and Commentary*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Gagliardi, P. (2007). *I due volti della gloria. I lamenti funebri omerici tra poesia e antropologia*. Bari: Levante.
- Gangutia Elícegui, E. (2000). «Los *Timpanistas* de Sófocles y la poesía anterior». Alganza Roldán, M.; Camacho Rojo, J.M.; Fuentes González, P.P.; Villena Ponsoda, M. (eds), *'Επιείκεια: studia Graeca in memoriam Jesús Lens Tuero: homenaje al Profesor Jesús Lens Tuero*. Granada: Athos-Pérgamos, 113-19.
- Gardiner, C.P. (1987). *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Garland, R. (2004). *Surviving Greek Tragedy*. London: Duckworth.
- Garner, R. (1990). *From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry*. London; New York: Routledge.
- Garner, R.S. (2005). «Epic and Other Genres in the Ancient Greek World». Foley, J.M. (ed.), *A Companion to Ancient Epic*. Malden: Oxford: Oxford University Press, 386-96.
- Garvie, A.F. (1998). *Sophocles. Ajax*. Edited with *Introduction, Translation and Commentary*. Warminster: Aris & Phillips.
- Gellie, G.H. (1972). *Sophocles. A Reading*. Carlton: Melbourne University Press.
- Gentili, B. (1995). *Pindaro, Le Pitiche*. A cura di B. Gentili, P. Angeli Bernardini, E. Cingano, P. Giannini. Milano: Mondadori.
- Gentili, B. (2006). *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Edizione aggiornata. Milano: Bompiani [Bari, 1984].

- Giaccardi, G. (2019). «L'Ifigenia sofoclea: analisi delle fonti e ricostruzione della trama drammatica». *Frammenti Sulla Scena*, 17-47. <https://doi.org/10.13135/2612-3908/3247>.
- Gigon, O. (1953). *Kommentar zum ersten Buch von Xenophons Memorabilien*. Basel: Schwabe.
- Gill, C. (1995). *Greek Thought*. Oxford: Oxford University Press.
- Golder, H. (1990). «Sophocles' Ajax: Beyond the Shadow of Time». *Arion*, 1, 9-34.
- Goldhill, S. (1986). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldhill, S. (1997). «The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication». Easterling, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 127-50.
- Goldhill, S. (2012). *Sophocles and the Language of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Gould, J. (1983). «Homeric Epic and the Tragic Moment». Winnifrith, T.; Murray, P.; Gransden, K.W. (eds), *Aspects of the Epic*. London: Routledge, 32-45.
- Grandolini, S. (2002). «Colpa, peste e contestazione politica: dal mito alla storia». *GIF*, 54, 177-95.
- Gray, D.H.F. (1954). «Metal-Working in Homer». *JHS*, 74, 1-15.
- Graz, L. (1965). *Le feu dans l'Iliade et l'Odyssée. ΠΥΡ, champ d'emploi et signification*. Paris: Les Belles Lettres.
- Graziosi, B.; Haubold, J. (2005). *Homer: The Resonance of Epic*. London: Routledge.
- Graziosi, B.; Haubold, J. (2009). «Greek Lyric and Early Greek Literary History». Budelmann, F. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 95-113.
- Graziosi, B.; Haubold, J. (2010). *Homer, Iliad. Book VI*. Edited by B. Graziosi and J. Haubold. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greco, A. (2002). «Aiace Telamonio e Teucro: le tecniche di combattimento nella Grecia micenea dell'età delle tombe a fossa». Montanari, F. (a cura di), *Omero tremila anni dopo = Atti del Congresso di Genova* (6-8 luglio 2000). Roma: Edizioni dell'Ateneo, 561-78.
- Gregory, J. (2017). «Sophocles' Ajax and his Homeric Prototypes». Fountoulakis, A.; Markantonatos, A.; Vasilatos, G. (eds), *Theatre World Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*. Berlin; Boston: De Gruyter, 137-56.
- Gregory, J. (2023). «The Education of Deianeira in Sophocles's *Trachiniae*». Mitsis, P.; Pichugina, V.; Reid, H.L. (eds), *Paideia on Stage*. Siracusa: Parnassos Press – Fonte Aretusa.
- Griffin, J. (1977). «The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer». *JHS*, 107, 39-53.
- Griffin, J. (1980). *Homer on Life and Death*. Oxford: Oxford University Press.
- Griffin, J. (1998). «The Social Function of Attic Tragedy». *CQ*, n.s. 48, 39-61.
- Griffin, J.; Hammond, M. (1982). «Critical Appreciations VI: Homer, *Iliad* 1.1-52». *G&R*, 29, 126-42.
- Griffith, M. (1999). *Sophocles, Antigone*. Edited by M. Griffith. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grossmann, G. (1968). «Das Lachen des Aias». *MH*, 25, 65-85.
- Guidorizzi, G. (2008). *Sofocle, Edipo a Colono*. Introduzione e commento di G. Guidorizzi, testo critico a cura di G. Avezzù, trad. di G. Cerri. Milano: Mondadori.
- Hahnemann, C. (2012). «Sophoclean Fragments». Ormand 2012, 169-84.
- Hainsworth, J.B. (1968). *The Flexibility of the Homeric Formula*. Oxford: Oxford University Press.

- Hainsworth, J.B. (1993). *The Iliad. A Commentary*. General Editor G.S. Kirk. Vol. 3, Books 9-12. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hainsworth, B. (2007). *Omero. Odissea*. Vol. 2, *Libri V-VIII*. Introduzione, testo e commento a cura di B. Hainsworth. Trad. di G.A. Privitera. Milano: Mondadori.
- Hall, E. (1997). «The Sociology of Athenian Tragedy». Easterling, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 93-126.
- Hall, E. (2009). «Deianeira Deliberates: Precipitate Decision-Making in *Trachiniae*». Goldhill, S.; Hall, E. (eds), *Sophocles and the Greek Tragic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 69-96.
- Hall, E. (2024). *Facing Down the Furies. Suicide, the Ancient Greeks, and Me*. New Haven (CT): Yale University Press.
- Hall, E. (2025). *Sophocles. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Halliwell, S. (1996). «Plato's Repudiation of the Tragic». Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 332-49.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Halleran, M.R. (2005). «Tragedy in Performance». Bushnell, R. (ed.), *A Companion to Tragedy*. Oxford; Malden (MA): Blackwell, 198-213.
- Harris, W.V. (1989). *Ancient Literacy*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Havelock, E.A. (1963). *Preface to Plato*. Oxford: Oxford University Press.
- Havelock, E.A. (1985). «The Oral Composition of Greek Drama». Gentili, B.; Paioni, G. (a cura di), *Oralità: cultura, letteratura, discorso = Atti del convegno internazionale* (Urbino, 21-25 luglio 1980). Roma: Bulzoni, 713-65.
- Heath, M. (1987). *The Poetics of Greek Tragedy*. London: Duckworth.
- Heath, M.; Okell, E. (2007). «Sophocles' Ajax: Expect the Unexpected». *CQ*, n.s. 57, 363-80.
- Hemmerling, J. (1868). *Sophocles quo iure Homeri imitator dicatur*. Cologne: Westermann.
- Henrichs, A. (1993). «The Tomb of Aias and the Prospect of Hero Cult in Sophokles». *CA*, 12, 165-80.
- Henry, W.B. (2005). *Pindar's Nemeans: a Selection. Edition and Commentary*. München: C.H. Beck.
- Herington, J. (1985). *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Hernández Muñoz, N. (2014). «Comunicación y conflicto familiar en *Las Traquinias*». *Tycho*, 2, 53-69.
- Hernán-Pérez Guijarro, M. del P. (2007). «Ulises, el enemigo amigo». *Fortunatae*, 18, 49-60.
- Hesk, J. (2003). *Sophocles. Ajax*. London: Bloomsbury.
- Heubeck, A. (2007). *Omero, Odissea*. Vol. 3, *Libri IX-XII*. Introduzione, testo e commento a cura di A. Heubeck. Trad. di G.A. Privitera. Con appendice a cura di M. Cantilena. Milano: Mondadori.
- Hinds, S. (1998). *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoekstra, A. (2007). *Omero, Odissea. Volume IV. Libri XIII-XIV*. Introduzione, testo e commento a cura di A. Hoekstra. Trad. di G.A. Privitera. Settima edizione rinnovata con un'appendice a cura di M. Cantilena. Milano: Mondadori.
- Hoey, T.F. (1972). «Sun symbolism in the Parodos of the *Trachiniae*». *Arethusa*, 5, 133-54.

- Hof, S. (2022). *Multiperspektivität und dramatische Wirkung in der sophokleischen Tragödie*. Tübingen: Narr.
- Hoffmann, O.; Debrunner, A.; Scherer, A. (1969). *Storia della lingua greca*. Vol. 1, *Fino alla fine dell'epoca classica*. Napoli: Liguori.
- Holt, P. (1981). «Disease, Desire, and Deianeira. A Note on the Symbolism of the *Trachiniae*». *Helios*, 8(2), 63-73.
- Holt, P. (1987). «Light in Sophokles' *Trachiniai*». *ClAnt*, 6(2), 205-17.
- Holt, P. (1992). «Ajax's burial in Early Greek Epic». *AJP*, 113, 319-31.
- Hooker, J.T. (1987). «Homeric φίλος». *Glotta*, 65, 44-65.
- Hubbard, T.K. (2003). «The Architecture of Sophocles' *Ajax*». *Hermes*, 131(2), 158-71.
- Hutchinson, G.O. (1985). *Aeschylus, Septem contra Thebas. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Hutchinson, G.O. (2001). *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford: Oxford University Press.
- Italie, G. (1964). *Index Aeschyleus. Compositus G. Italie. Editio altera correcta et aucta curavit S.L. Radt*. Leiden: Brill.
- Jachmann, G. (1958). *Der homerische Schiffskatalog und die Ilias*. Köln: West-deutsche Verlag.
- Janko, R. (1994). *The Iliad. A Commentary*. General Editor G.S. Kirk. Vol. 4, *Books 13-16*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jebb, R.C. (1892). *Sophocles, The Plays and Fragments*. With Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose, by R.C. Jebb. Part V: *The Trachiniae*. Introduction by B. Goward, General Editor P.E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press. Rist. London: Bristol Classical Press, 2004.
- Jebb, R.C. (1896). *Sophocles, The Plays and Fragments*. With Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose, by R.C. Jebb. Part VII: *The Ajax*, Introduction by J. March, General Editor P.E. Easterling Rist. London: Bristol Classical Press, 2004.
- Jiménez Justicia, L. (2016). «Ecos épicos en el drama satírico de Esquilo y Sófocles de temática pastoril». *Ágora*, 18, 33-57.
- Jones, G.S. (2010-11). «Perikles and the Sexual Politics of Hermippos' *Moirai*: A New Interpretation of fr. 47». *CJ*, 106, 273-93.
- Jouan, F. (1966). *Euripide et les légendes des Chants cypriens. Des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*. Paris: Les Belles Lettres.
- Jouan, F. (1987). «Ajax, d'Homère à Sophocle». *L'Information littéraire*, 39, 67-73.
- Jouan, F. (1990). «Arès à Thèbes dans la tragédie attique». Mactoux, M.M.; Geny, E. (éds), *Mélanges Pierre Lévéque*. Vol. 4, *Religion*. Paris: Les Belles Lettres, 221-39.
- Jouanna, J. (2007). *Sophocle*. Paris: Les Belles Lettres.
- Judet de La Combe, P. (1995). «Sur la reprise d'Homère par Eschyle». Citti, V. (a cura di), *Il 'dialogo' fra testi nelle letterature classiche = Atti del convegno internazionale intertestualità* (Cagliari, 24-26 novembre 1994) [= *Lexis*, 13, 129-44].
- Judet de La Combe, P. (2002). «Notes pour une lecture du *Philoctète* de Sophocle». *Lexis*, 20, 13-24.
- Judet de La Combe, P. (2013). «La crise selon l'*Iliade*». *Mètis*, n.s. 11, 327-56.
- Judet de La Combe, P. (2020). «Qu'est-ce qu'une société selon l'*Iliade*? Éléments de réflexion». *Dialogues d'histoire ancienne*, 46(2), 19-50.
- Kaibel, G. (1896). *Sophokles, Elektra*. Erklärt von G. Kaibel. Leipzig: Teubner.
- Kakridis, J.T. (1971). *Homer Revisited*. Lund: Gleerup.
- Kamerbeek, J.C. (1963). *The Plays of Sophocles. Part I: The Ajax*. Leiden: Brill.
- Kaczko, S. (2002). «‘ήμιν, ήμιν, ήμιν da Omero a Sofocle: problemi linguistici e editoriali». *RFIC*, 130, 257-98.

- Kaczko, S. (2016). «La tragedia». Cassio, A.C. (a cura di), *Storia delle lingue letterarie greche*. Firenze: Le Monnier, 307-19.
- Kapsomenos, S.G. (1963). *Sophokles' Trachinierinnen und ihr Vorbild*. Athen: Verlag der Griechischen Gesellschaft.
- Karakantza, E.D. (2010). «Eating from the Tables of Others: Sophocles' *Ajax* and the Greek Epic Cycle». *Classics@*, 6, 2010.
- Kazantzakis, N. (2012). *The Selected Letters of Nikos Kazantzakis*. Edited and translated by Peter Bien. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- Kelly, A. (2007). *A Referential Commentary and Lexicon to Iliad VIII*. Oxford: Oxford University Press.
- Kelly, A. (2012). «The Mourning of Thetis: 'Allusion' and the Future in the *Iliad*». Montanari, F.; Rengakos, A.; Tsagalis, C.C. (eds), *Homeric Contexts: Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*. Berlin; Boston: De Gruyter, 221-65.
- Kelly, A. (2015). «Stesichorus' Homer». Finglass, P.J.; Kelly, A. (eds), *Stesichorus in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 21-44.
- Kircher, N. (2018). *Tragik bei Homer und Vergil*. Heidelberg: Winter.
- Kirk, G.S. (1962). *The Songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, G.S. (1985). *The Iliad. A Commentary*. General Editor G.S. Kirk. Vol. 1. Books 1-4. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, G.S. (1990). *The Iliad. A Commentary*. General Editor G.S. Kirk. Vol. 2. Books 5-8. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirkwood, G.M. (1958). *A Study of Sophoclean Drama*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kirkwood, G.M. (1965). «Homer and Sophocles' *Ajax*». Anderson, M.J. (ed.), *Classical Drama and its Influence. Essays presented to H.D.F. Kitto*. London: Routledge, 51-70.
- Kitto, H.D.F. (1961). *Greek Tragedy. A Literary Study*. London; New York: Routledge.
- Kitzinger, R. (2012). «Sophoclean Choruses». Markantonatos, A. (ed.), *Brill Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 385-407.
- Knox, B.M.W. (1961). «The *Ajax* of Sophocles». *HSCP*, 65, 1-37. Rist. Knox 1979, 125-60.
- Knox, B.M.W. (1979). *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Pres.
- Knox, B.M.W. (1985). *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Konstan, D. (2001). *Pity Transformed*. London: Duckworth.
- Korzeniewski, D. (1998). *Metrica greca*. Trad. it. Palermo: Palumbo [Darmstadt 1968].
- Kott, J. (2005). *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*. Milano: Mondadori. Ed. orig.: London: Methuen, 1974.
- Kraias, G. (2011). *Epische Szenen in tragischem Kontext. Untersuchung zu den Homer-Bezügen bei Aischylos*. Bern; Frankfurt: Peter Lang.
- Kranz, W. (1933). *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin: Weidmann.
- Kratzer, E. (2013). «A Hero's Welcome: Homecoming and Transition in the *Trachiniae*». *TAPA*, 143(1), 23-63.
- Kraus, C.S. (1991). «Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος: Stories and Story-Telling in Sophocles' *Trachiniae*». *TAPA*, 121, 75-98.
- Krieter-Spiro, M. (2009). *Homers Ilias. Gesamtkommentar*. Bd. 3. Dritter Gesang (Γ). Faszikel 2. Kommentar. Berlin; New York: De Gruyter.
- Krieter-Spiro, M. (2015). *Homers Ilias. Gesamtkommentar*. Bd. 10. Vierzehnter Gesang (Ξ). Faszikel 2. Kommentar. Berlin; New York: De Gruyter.
- Kugler, L.G.E. (1905). *De Sophoclis quae vocantur abusionibus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Kyriakou, P. (2011). *The Past in Aeschylus and Sophocles*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Lada, I. (1996). «Emotion and Meaning in Tragic Performance». Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 397-413.
- Lamari, A.A. (2020). «Sharp Objects: Metalepsis and the Madness of Ajax». Rengakos, A.; Finglass, P.; Zimmermann, B. (eds). *More than Homer Knew. Studies on Homer and His Acneint Commentators*. Berlin; Boston: De Gruyter, 441-61.
- Lamberton, R. (1997). «Homer in Antiquity». Morris, I.; Powell, B.B. (eds), *A New Companion to Homer*. Leiden; New York; Köln: Brill, 33-54.
- Lange, K. (2002). *Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes, und Kyklops*. Stuttgart: Teubner.
- Lanza, D. (1976). «Alla ricerca del tragico». *Belfagor*, 31, 33-64.
- Lanza, D. (1987). *Aristotele. Poetica*. Introduzione, traduzione e note di D. Lanza. Milano: Rizzoli.
- Lanza, D. (1996). «La tragedia e il tragico». Settimi, S. (a cura di), *I Greci: storia, cultura, arte, società*. Vol. 1, *Noi e i Greci*. Torino: Einaudi, 469-505.
- Lanza, D. (1997). *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*. Milano: Mondadori.
- Lawrence, S.E. (1978). «The Dramatic Epistemology of Sophocles' *Trachiniae*». *Phoenix*, 32(4), 288-304.
- Lawrence, S.E. (2005). «Ancient Ethics, the Heroic Code, and the Morality of Sophocles' *Ajax*». *G&R*, 52, 18-33.
- Lawrence, S. (2013). *Moral Awareness in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Leaf, W. (1900). *Homer, The Iliad*. Edited with Apparatus Criticus, Prolegomena, Notes and Appendices by W. Leaf. Vol. 1. Books 1-12. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lebeau, A. (1998). «Le camp des Grecs en Troade dans la tragédie grecque». Jouanna, J. (éd.), *Le théâtre grec antique: la tragédie*. Actes du 8ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 3 & 4 octobre 1997. Paris: Les Belles Lettres.
- Lechner, M. (1859). *De Sophocle poeta Ὄμηρικωτάτῳ*. Erlangen: Palm.
- Lefkowitz, M.R. (2012). *The Lives of the Greek Poets*. London: Routledge.
- Lehnus, L. (1978). *L'Inno a Pan di Pindaro*. Milano: Ricciardi.
- Lejeune, M. (1982). *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*. Paris: Klincksieck.
- Lesky, A. (1972). *Die tragische Dichtung der Hellenen. Dritte, völlig neuarbeitete und erweiterte Auflage*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Létoublon, F. (1990). «Sophocle entre Homère et Héliodore». *L'Information littéraire*, 42, 3-6.
- Levaniouk, O. (2000). «Aithôn, Aithon, and Odysseus». *HSCP*, 100, 25-51.
- Levine, D.B. (2003). «Sophocles' Philoctetes and Odyssey 9: Odysseus versus the cave man». *Scholia*, n.s. 12, 3-26.
- Levett, B.M. (2004). *Sophocles. Women of Trachis*. London: Bloomsbury.
- Levett, B. (2019). «Odysseus and Empathy». Stuttard, D. (ed.), *Looking at Ajax*. London: Bloomsbury, 141-50.
- Liapis, V. (2006). «Intertextuality as Irony: Heracles in Epic and in Sophocles». *G&R*, 53, 48-59.
- Liapis, V. (2017). «Rhesus». McClure, L.K. (ed.), *A Companion to Euripides*. Chichester: Wiley-Blackwell, 334-46.
- Lloyd-Jones, H. (1963). *Aeschylus*. Vol. 2, *Agamemnon, Libation-bearers, Eumenides, Fragments*. With an English Translation by H.W. Smyth. Appendix and Addendum by H. Lloyd-Jones. Cambridge (MA): Harvard University Press.

- Lloyd-Jones, H. (1982). «Colin William Macleod (26. 6. 43-17. 12. 81)». *Gnomon*, 54(4), 413-15.
- Lloyd-Jones, H. (1983). Recensione a Moorhouse 1982. *CR*, 33, 171-3.
- Lloyd-Jones, H. (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 (MA); London: Harvard University Press.
- Lloyd-Jones, H.; Wilson, N.G. (1990a). *Sophocles fabulae*. Oxonii: Oxford University Press.
- Lloyd-Jones, H.; Wilson, N.G. (1990b). *Sophocles. Studies on the Text of Sophocles*. Oxford: Oxford University Press.
- Löb, J. (1909). *Der Verwendung des homerischen Wortschatzes bei Sophokles*. Salzburg: Universität Salzburg.
- Lobel, E. et al. (1952). *The Oxyrhynchus Papyri. Part XX*. London: Egypt Exploration Society.
- Lombardo Radice, G. (1997⁵). *Sofocle. Le tragedie*. Torino: Einaudi.
- Long, A.A. (1968). *Language and Thought in Sophocles*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Longo, O. (1968). *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*. Padova: Cedam.
- López Rodríguez, C. (1985). «Ajax, el ardiente guerrero». *EFG*, 1, 83-6.
- López Rodríguez, C. (2007). «Εύγένεια: un código de honor». *Florilib*, 18, 237-50.
- Lorimer, H.L. (1950). *Homer and the Monuments*. London: Methuen.
- Lupi, F. (2022a). «Schegge' di Odisseo I 'volti' dell'eroe nei frammenti dei drammi odissiaci di Sofocle». Rodighiero, Scavello, Maganuco 2022, 39-60.
- Lupi, F. (2022b). «Ciclo epico e drammi satireschi in Sofocle: ricognizioni su alcune opere di soggetto pre-iliadico ("Ερις, Έλένης γάμος, Ἀχιλλέως ἐρασταῖς")». Carrara 2022b, 141-73.
- Lupi, F. (2023). «Presenze di Elena nel corpus sofocleo». Rodighiero et al. 2023, 99-121.
- Maas, P. (2016³). *Metrica greca*. A cura di A. Ghiselli, M. Ercole. Aggiornamento alla terza edizione italiana. Cesena: Stilgraf.
- Macleod, C.W. (1982). *Homer, Iliad*. Book XXIV. Edited by C.W. Macleod. Cambridge: Cambridge University Press.
- Macleod, C.W. (1983). *Collected Essays*. Oxford: Clarendon Press.
- Mactoux, M.-M. (1975). *Pénélope, légende et mythe*. Paris: Les Belles Lettres.
- Maddalena, A. (1963). *Sofocle*. Torino: Einaudi.
- Maganuco, A. (2018). «Esametri dattilici in Sofocle: i casi Soph. *Phil.* 839-42; Soph. *Tr.* 1010-4, 1018-22, 1031-40». *Lexis*, 36, 92-110.
- Maganuco, A. (2020). *Generi e metro in Sofocle. Analisi di alcuni casi esemplari* [tesi di dottorato]. Verona: Università degli Studi di Verona.
- Maganuco, A. (2022). «Usi e funzioni della τις-Rede da Omero a Sofocle (Soph. *Ai.* 500-5 ed El. 975-85)». Rodighiero, Scavello, Maganuco 2022, 61-84.
- Magnani, M. (2007). «Soph. *Ai.* 1190». *Eikasmós*, 18, 157-65.
- Makrinos, A. (2013). «Tragedy in Byzantium: The Reception of Sophocles in Eustathios' Homeric Commentaries». Bakogianni, A. (ed.), *Dialogues with the Past. Classical Reception, Theory and Practice*. London: University of Chicago Press, 139-61.
- Mambrini, F. (2010). «Il lamento di Eribea. Sofocle, *Aiace* 624-34». *Lexis*, 28, 309-28.
- Mancuso, S. (2018). «Niobe and Ixion in Sophocles: Use of two Mythical Paradigms». A. Theodoraki (ed.), *Πρακτικά 9ου συνεδρίου μεταπτυχιακών φοιτητών και υποψηφίων διδακτόρων τμήμα φιλολογίας ΕΚΠΑ. Αρχαία ελληνική φιλολογία*. Athina: Ethniko kai Kapodistriako Panepistimio Athinon, 233-52.
- Manuwald, B. (2018). *Sophokles. Philoktet*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von B. Manuwald, Berlin; Boston: De Gruyter.

- March, J.R. (1993). «Sophocles' *Ajax*: the Death and Burial of a Hero». *BICS*, 38, 1-36.
- Marchiori, A. (1995). *Memoria letteraria e metafrasi metrica*. Padova: Editoriale Programma.
- Marchiori, A. (2000). «Metafrasi e critica del testo: *Sofocle*». Arrighetti, G. (a cura di), *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). Pisa: Giardini, 83-104.
- Martin, G. (2016). Recensione a Michel 2014, *AC*, 85, 251-3.
- Mastromarco, G. (2006). «La paratragodìa, il libro, la memoria». Medda, E.; Mirto, M.S.; Pattoni, M.P. (a cura di), *ΚΩΜΩΔΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo*. Pisa: Edizioni della Normale, 137-191.
- Mastronarde, D.J. (2002). *Euripides, Medea*. Edited by D.J. Mastronarde. Cambridge: Cambridge University Press.
- Matthiessen, K. (2005). Recensione a Lange 2002. *Gnomon*, 77(2), 97-9.
- Mattison, K. (2015). «Sophocles' *Trachiniae*: Lessons in Love». *G&R*, 62, 12-24.
- Mauduit, C. (2006). *La Sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*. Paris: Les Belles Lettres.
- Mazon, P. (1985). *Sophocle, Tragédies*. Vol. 2, *Ajax, Œdipe Roi, Électre*. Texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, sixième tirage revu et corrigé par J. Irigoin. Paris: Les Belles Lettres.
- Mazon, P. (1989). *Sophocle, Tragédies*. Vol. 1, *Les Trachinierennes, Antigone*. Texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, sixième tirage revu et corrigé par J. Irigoin. Paris: Les Belles Lettres.
- Mazzoldi, S. (1999a). *Sofocle, Aiace*. Prefazione e trad. di M.G. Ciani, testo e commento. Venezia: Marsilio.
- Mazzoldi, S. (1999b). «L'έργον di Aiace e i λόγοι dei personaggi: tecnica narrativa nell'Aiace di Sofocle». Avezzù, G. (ed.), *ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ. Tradizione e interpretazione del dramma attico*. Padova: Editoriale Programma, 71-92.
- McCoy, M.B. (2013). *Wounded Heroes. Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*. Oxford: Oxford Archaeological Unit.
- Meliadò, C., (2017). «Odisseo, genesi ed evoluzione di un eroe contraddittorio». *AOFL*, 12, 19-28
- Medda, E. (1983). *La forma monologica: ricerche su Omero e Sofocle*. Pisa: ETS.
- Medda, E. (2013). *La saggezza dell'illusione: studi sul teatro greco*. Pisa: ETS.
- Medda, E. (2017). *Eschilo, Agamennone*. Edizione critica, traduzione e commento. 3 voll. Roma: Bardi Edizioni. Bollettino dei classici. Supplemento (Accademia nazionale dei Lincei) 31.
- Mette, H.J. (1963). *Der verlorene Aischylos*. Berlin: de Gruyter.
- Michel, C. (2014). *Homer und die Tragödie: zu den Bezügen zwischen Odyssee und Orestie-Dramen (Aischylos, Orestie; Sophokles, Elektra; Euripides, Elektra)*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Michelakis, P. (2002). *Achilles in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Michelakis, P. (2019). «Naming the Plague in Homer, Sophocles, and Thucydides». *AJP*, 140(3), 381-414.
- Miller, H.W. (1946). «Ο φίλομηρος Σοφοκλῆς and Eustathius». *CP*, 41, 99-102.
- Minchin, E. (2001). *Homer and the Resources of Memory: Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*. Oxford: Oxford University Press.
- Mirto, M.S. (1997). *Omero, Iliade*. Traduzione e saggio introduttivo di G. Paduano, commento di M.S. Mirto. Torino: Einaudi.

- Möllendorff, P. von (2001). «Die Konstruktion von Helden: Rezeptionslenkung durch Intertextualität im *Aias* des Sophokles». von den Hoff, R., Schmidt, S. (Hrsgg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Stuttgart: Steiner, 261-79.
- Monsacré, H. (1984). *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*. Paris: Albin Michel.
- Montanari, F. (2003). «I percorsi della glossa. Traduzioni e tradizioni omeriche dall'antichità alla cultura bizantina». Volpe Cacciatore, P. (a cura di), *Erudizione scolastico-grammaticale a Bisanzio*. Napoli: D'Auria, 81-8.
- Moorhouse, A.C. (1982). *The Syntax of Sophocles*. Leiden: Brill.
- Morgan, T.J. (1998). *Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morin, B. (2003). «L'épopée homérique au service du personnage tragique: Polyphème, Héphaïstos et Philoctète à Lemnos». *REG*, 116(2), 386-417.
- Moss, J. (2007). «What Is Imitative Poetry and Why Is It Bad?». Ferrari, G.R.F. (ed.), *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 415-44.
- Moulton, A. (1977). *Similes in the Homeric Poems*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mueller, M. (2016). *Objects as Actors: Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mülke, C. (2007). «4807. Sophocles' Ἐπίγονοι». *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. 71. London: Egypt Exploration Society, 15-26.
- Müller, G. (1967). *Sophokles, Antigone, erläutert und mit einer Einleitung versehen*. Heidelberg: Winter.
- Murnaghan, S. (2014). «The Creation of Anachronism: Assessing Ancient Valor in Sophocles' *Ajax*». Ker, J.; Pieper, C. (eds), *Valuing the Past in the Greco-Roman World: Proceedings from the Penn-Leiden Colloquia on Ancient Values VII*. Leiden: Brill, 199-218.
- Murnaghan, S. (2020). «Selective Memory and Epic Reminiscence in Sophocles' *Ajax*». Marshall, H.; Marshall, C.W. (eds), *Greek Drama V: Studies in the Theatre of the Fifth and Fourth Centuries BCE*. London: Bloomsbury, 23-36.
- Murnaghan, S. (2023). «Reading the Mind of *Ajax*». Budelmann, F.; Sluiter, I. (eds), *Minds on Stage: Greek Tragedy and Cognition*. Oxford: Oxford University Press, 43-59.
- Murray, G. (1947). *The Wife of Heracles*. Translated into English rhyming verse with explanatory notes by G. Murray. London: George Allen & Unwin.
- Murray, P. (2000). *Classical Literary Criticism, with an Introduction and Notes*. London: Penguin.
- Nieddu, G.F. (2004). *La scrittura 'madre delle Muse': agli esordi di un nuovo modello di comunicazione culturale*. Amsterdam: Hakkert.
- Nieddu, G.F. (2011). «Oralità e scrittura: una questione ormai fuori moda?». *A&R*, n.s. 2(5), 7-18.
- Nussbaum, M.C. (2008). «The 'morality of pity': Sophocles' *Philoctetes*». Felski, R. (ed.), *Rethinking Tragedy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 148-69.
- O'Higgins, D. (1989). «The Second Best of the Achaeans». *Hermathena*, 147, 43-56.
- O'Higgins, D. (1991). «Narrators and narrative in the *Philoctetes* of Sophocles». *Ramus*, 20, 37-52.
- Musurillo, H. (1967). *The Light and the Darkness. Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*. Leiden: Brill.
- Nannini, S. (2003). *Analoga e polarità in similitudine: paragoni iliadici e odissiaci a confronto*. Amsterdam: Hakkert.

- Nimis, M. (2023). «Lessico e metafora tra Omero ed Eschilo: due casi di studio dalla parodo dei *Persiani*». Rodighiero et al. 2023, 25-50
- Norsa, M. (1920). «Sull'esodo dell'Aiace di Sofocle». *SIFC*, n.s. 1, 327-63.
- Nova, I. (2018). «Ettore e Aiace dopo Omero: la tradizione del dono fatale». Tulli, M. (a cura di), *In dialogo con Omero*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra, 31-48.
- Paduano, G. (1982). *Sofocle. Tragedie e frammenti*. 2 voll. Torino: Loescher.
- Paduano, G. (2005a). *Omero. Iliade*. Traduzione, saggio introduttivo e note. Roma: La Biblioteca di Repubblica. Magnifica 13.
- Paduano, G. (2005b). *Omero. Odissea*. Versione di R. Calzecchi Onesti. Prefazione e note di G. Paduano. Roma: La Biblioteca di Repubblica. Magnifica 4.
- Paduano, G. (2016). «Aiace: l'io come assoluto». *Dioniso*, 6, 5-18.
- Palmer, L.R. (1980). *The Greek Language*. London: Faber & Faber.
- Palmisciano, R. (2003). «Mitologie, riti e forme del lamento funebre tradizionale». *AION(fil)*, 25, 87-112.
- Palmisciano, R. (2017). *Dialoghi per voce sola. La cultura del lamento funebre nella Grecia antica*. Roma: Carocci.
- Palomar, N. (1998). «Visiones del mar en las tragedias de Sófocles: la inestabilidad de la vida humana». *Lexis*, 16, 45-61.
- Palumbo Stracca, B.M. (2004). «La voce dell'usignolo, il suono dell'aulo: Aristoph. Av. 209-222 (e alcuni passi tragici)». *RCCM*, 46, 207-18.
- Page, D.L. (1959). *History and the Homeric Iliad*. Berkeley: University of California Press.
- Pasquali, G. (1942). «Arte allusiva». *L'Italia che scrive*, 25, 185-7. [rist. G. Pasquali, *Pagine stravaganti*, vol. 2. Firenze: Sansoni, 1968, 275-82].
- Pattoni, M.P. (1990). «Osservazioni sul canto d'ingresso del Coro nell'Aiace di Sofocle, nell'Alceste e nell'Ippolito di Euripide». *Aevum(ant)* n.s., 3, 99-124.
- Pattoni, M.P. (2000). «Due note sofoclee (Tr. 971-973 e 983-987)». Arrighetti, G.; Montanari, F. (a cura di). *Letteratura e riflessione sulla letteratura classica = Atti del convegno* (Pisa 7-9 giugno 1999). Pisa: Giardini, 105-27.
- Pattoni, M.P. (2003). «Sofocle fr. 941 R.: testo e interpretazione». Avezzù, G. (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione = Atti del Seminario Internazionale* (Verona 24-26 gennaio 2002). Stuttgart; Weimar: Metzler, 223-52.
- Payen, P. (2009). *Les Revers de la guerre en Grèce ancienne. Histoire et historiographie*. Paris: Belin.
- Pearson, A.C. (1917). *The Fragments of Sophocles*. 3 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pelling, C. (2007). «Sophocles' Learning Curve». Collard, C.; Finglass, P.J.; Richardson, N.J. (eds), *Hesperos: Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M.L. West on his Seventieth Birthday*. Oxford: Oxford University Press, 204-22.
- Pennesi, A. (1994). «Note alle *Trachinie* di Sofocle». *Eikasmós*, 5, 89-101.
- Perini, S. (2004). «Il *nostos* di Oreste fra Omero e Sofocle». Valvo, A.; Manzoni, G.E. (a cura di), *Analecta Brixiana. Contributi dell'Istituto di filologia e storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*. Milano: Vita e Pensiero, 315-33.
- Perrotta, G. (1931). *Sofocle. Le donne di Trachis. Traduzione, due saggi critici e un'analisi*. Bari: Laterza.
- Perrotta, G. (1935). *Sofocle*. Milano; Messina: Principato.
- Perysinakis, I.N. (1992). «Sophocles' Philoctetes and the Homeric epics». *Δωδώνη: Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, 12(2) 2, 79-120.
- Perysinakis, I.N. (1994-95). «Sophocles' Philoctetes and the Homeric Epics: an Anthropological Approach». *Métis*, 9-10, 377-89.
- Pettit, G.J. (1971). «*νηλέης in Sophocles*». *CR*, 21, 10-11.

- Piazza, F. (2009). «La virtù di Emone: riflessioni sull'*epieikeia* greca». *Aevum(ant)*, n.s. 9, 3-36.
- Platnauer, M. (1964). *Aristophanes, Peace. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Poe, J.P. (1987). *Genre and Meaning in Sophocles' Ajax*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Pohlenz, M. (1954). *Die griechische Tragödie*, Bde 1-2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pontani, F.M. (1949). «Lettura del I° stasimo delle *Trachinie*». *Dioniso*, 12, 233-44.
- Power, T. (2012). «Sophocles and Music». Markantonatos, A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 283-304.
- Preller, L.; Robert, C. (1920). *Griechische Mythologie*. Bd. 2, *Die Heroen. Die griechische Heldenage*. Erneuert von C. Robert. Zweites Buch, *Die Nationalheroen*. Berlin: Reuther & Reichard.
- Pucci, P. (1987). *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Pucci, P. (1994). «God's Intervention and Epiphany in Sophocles». *AJP*, 115, 15-46.
- Purves, A.C. (2019). *Homer and the Poetics of Gesture*. Oxford: Oxford University Press.
- Rabel, R.J. (1997). «Sophocles' Philoctetes and the interpretation of *Iliad* 9». *Arethusa*, 30(2), 297-307.
- Radt, S.L. [1977] (1999²). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 4, *Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Radt, S.L. (1983). «Sophocles in seinen Fragmenten». de Romilly, J.; Knox, B. (éds), *Sophocle. Sept exposés suivis de discussions*. Genève: Fondation Hardt, 185-231.
- Rau, P. (1967). *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. München: Beck.
- Redfield, J. (1994). *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*. Expanded Edition. Durham: Duke University Press.
- Rehm, R. (2002). *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Reinhardt, K. (1989). *Sofocle*. Trad. it. Genova [Frankfurt 1947].
- Reitze, S. (2017). *Der Chor in den Tragödien des Sophokles. Person, Reflexion, Dramaturgie*. Tübingen: Narr.
- Richardson, N.J. (1974). *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Oxford University Press.
- Richardson, N.J. (1993). *The Iliad. A Commentary*. General Editor G.S. Kirk, vol. 6. Cambridge: Cambridge University Press.
- Richardson, N.J. (2010). *Three Homeric Hymns: To Apollo, Hermes, and Aphrodite. Hymns 3, 4, and 5*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ricœur, P. (2005). *Percorsi del riconoscimento*. Milano: Cortina.
- Rinon, Y. (2008). *Homer and the Dual Model of the Tragic*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Rizzo, S. (2003). «Eduard Fraenkel, Alfredo Rizzo e le Edizioni di Storia e Letteratura». *SemRom*, 6, 119-42.
- Robertson, N. (1969). «How to Behave at a Sacrifice: Hesiod *Erga* 755-756». *CP*, 64, 164-9.
- Rodighiero, A. (a cura di) (1998). *Sofocle, Edipo a Colono*. Venezia: Marsilio.
- Rodighiero, A. (2000). *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica sofoclea*. Padova: Cedam.
- Rodighiero, A. (2002). «Il destino nascosto. Verità e responsabilità tra omissione e demolizione del dialogo nelle *Trachinie* di Sofocle». Napolitano, L.M. (a cura di), *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi*. Trieste: EUT, 35-51.

- Rodighiero, A. (2004). *Sofocle, La morte di Eracle (Trachinie)*. A cura di A. Rodighiero. Venezia: Marsilio.
- Rodighiero, A. (2012). *Generi lirico-coralì nella produzione drammatica di Sofocle*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Rodighiero, A. (2013). *La tragedia greca*. Bologna: il Mulino.
- Rodighiero, A. (2016). «Riprese di parola in tre sezioni dialogiche sofoclee tra lingua d'uso ed espedienti retorici». Robbiero, G.; Capelli, R.; Concina, C.; Salgaro, M; Zanon, T. (a cura di), *Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi*. Verona: Cierre, 31-43.
- Rodighiero, A. (2018). «How Sophocles Begins: Reshaping Lyric Genres in Tragic Choruses». Andújar, R.; Coward, T.R.P.; Hadjimichael, T.A. (eds), *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*. Berlin; Boston: De Gruyter, 137-62.
- Rodighiero, A. (2022). «Il pianto di Achille e il digiuno di Penelope. Impieghi 'formulari' da Omero ai tragici». Rodighiero, Scavello, Maganuco 2022, 85-109.
- Rodighiero, A.; Scavello, G.; Maganuco, A. (a cura di) (2022). *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Lexis Supplements 11.
- Rodighiero, A.; Maganuco, A.; Nimis, M.; Scavello, G. (a cura di) (2023). *METra 2. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Lexis Supplements 14.
- Rohde, E. (1932). *Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Leipzig: Kröner.
- Rohde, E. (2006). *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*. Prefazione di S. Givone. Roma; Bari: Laterza.
- Roisman, H.M. (1998). «Guileful Ajax and Guileless Odysseus?». *T&P*, 19, 102-10.
- Roisman, H.M. (2009). «Fiction: from Poetic Invention to Immoral Deception». *The Classical Bulletin: A Journal of International Scholarship and Special Topics*, 85, 57-69.
- Roisman, H.M. (ed.) (2014). *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. 3 vols. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Roisman, H.M. (2019). «Tecmess». Stuttard, D. (ed.), *Looking at Ajax*. London; New York: Bloomsbury, 97-116.
- Ronnet, G. (1969). *Sophocle. Poète tragique*. Paris: de Boccard.
- Rousseau, P. (2001). «Rewriting Homer: remarks on the narrative of the chariot race in Sophocles' *Electra*». Loraux, N.; Nagy, G.; Slatkin, L. (eds), *Antiquities: Postwar French Thought 3*. New York: New York University Press, 393-405.
- Russo, J. (2007). *Omero, Odissea*. Volume V. Libri XVII-XX. Introduzione, testo e commento di J. Russo. Milano: Mondadori.
- Russo, J.; Heubeck, A. (2007). *Omero, Odissea*. Volume VI. Libri XXI-XXIV. Introduzione e commento di J. Russo, A. Heubeck. Milano: Mondadori.
- Rutherford, I. (2001). *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford: Oxford University Press.
- Rutherford, R.B. (1982). «Tragic Form and Feeling in the *Iliad*». *JHS*, 102, 145-60.
- Rutherford, R.B. (2010). «The Greek of Athenian Tragedy». Bakker, E.J. (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language*. Chichester; Malden (MA): Wiley-Blackwell, 441-54.
- Rutherford, R.B. (2012). *Greek Tragic Style: Form, Language and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sabiani, M.-A. (2009). «Troie et la Troade, lieux de l'héroïsme grec ? Les combats d'Ajax». Fartzoff, M. (éd.), *Reconstuire Troie. Permanence et renaissances d'une cité emblématique*. Besançon: Pr. Universitaires de Franche-Comté, 209-28.
- Saïd, S. (1998). «La généalogie des Atrides». Auger, D.; Saïd, S. (éds), *Généalogies mythiques = Actes du VIIe colloque du Centre de recherches mythologiques de*

- l'Université de Paris-X* (Chantilly, 14-16 septembre 1995). Paris: Les Belles Lettres, 299-306.
- Saïd, S. (2013). «From Homeric *ate* to Tragic Madness». Harris, W.V. (ed.), *Mental Disorders in the Classical World*. Leiden: Brill, 363-93.
- Saravia de Grossi, M.I. (2007). «La presencia de Eros en la poesía dramática de Sófocles». *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 20(2), 167-81.
- Saravia de Grossi, M.I. (2017). «La pervivencia de la épica homérica en *Edipo rey de Sófocles*». *Synthesis*, 24(1). <https://doi.org/10.24215/1851779Xe011>.
- Sbardella, L. (1998). «Il silenzio di Aiace. La revisione del mito della *hoplon krisis* nella *Nekyia omerica*». *SemRom* 1, 1-18.
- Sbardella, L. (2014). «La geografia simbolica del mito: Lemno nella tradizione poetica greca dall'epos omerico al *Filotete di Sofocle*». Gostoli, A.; Velardi, R. (a cura di), *Mythologeîn. Mito e forme di discorso nel mondo antico: studi in onore di Giovanni Cerri*. Pisa: Fabrizio Serra, 78-83.
- Scarella, C. (1988). «Odiseo uomo della μῆτις (Omero e *Sofocle*)». Giannini, P. (a cura di), *Rudiae. Ricerche sul mondo classico*, vol. 1. Galatina: Congedo, 171-86.
- Scafoglio, G. (2017). *Ajax. Un héros qui vient de loin*. Amsterdam: Hakkert.
- Scavello, G. (2015). «Elementi epico-omerici nella dizione sofoclea: analisi del secondo stasimo dell'*Edipo re*». *ACME*, 68(1), 157-78.
- Scavello, G. (2018a). «L'«Omero tragico»: luci e ombre nella parodia dell'*Edipo Re di Sofocle*». Caleffi, P.M.; Cappelotto, A.; Ginelli, F. (a cura di), *Interferenze. Teorie, Contaminazioni, Interfacce, Contatti, Trasmissioni*. Verona: Quaderno della Scuola di dottorato in studi umanistici, 19-42.
- Scavello, G. (2018b). «Tre riprese omeriche nei corali dell'*Aiace di Sofocle*». Tulli, M. (a cura di), *In Dialogo con Omero*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra, 49-72.
- Scavello, G. (2020). «Il nostos anti-odissiaco di Eracle nelle *Trachinie di Sofocle*». *eClassica*, 6, 1-32.
- Scavello, G. (2021). «Spettatori impotenti delle conseguenze del proprio agire: la condizione umana in Omero e nei tragici». Recensione a Allen-Hornblower 2016, *QUCC*, 129, 159-70.
- Scavello, G. (2022a). Recensione a Bocksberger 2021. *CR*, 72(2), 717-19.
- Scavello, G. (2022b). «Teatro e 'propaganda' filosofica: la persuasione tra *Sofocle* e i Sofisti nell'*Aiace*». *Tycho*, 8, 29-49.
- Scavello, G. (2022c). «Penelope e Deianira. Carattere e sentimenti di due eroine tra epica e tragedia». Rodighiero, Scavello, Maganuco 2022, 111-34.
- Scavello, G. (2023). «Meditazioni omeriche sulla guerra nel terzo stasimo dell'*Aiace di Sofocle* (Ai. 1185-1222)». Rodighiero et al. 2023, 123-50.
- Scavello, G. (2025). «La contemplazione di Elena: passione, responsabilità e perdono nell'*Iliade*. *Estetica. Studi e ricerche*, 15, 17-36.
- Schadewaldt, W. (1968). *Sophokles. Tragödien*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von W. Schadewaldt. Übersetzt von W. Schadewaldt, E. Buchor. Zurich; München: Artemis Verlag.
- Schein, S.L. (1984). *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's Iliad*. Berkeley: University of California Press.
- Schein, S.L. (2002). «Odysseus and the Language of Violence in Sophokles' *Philoctetes*». *SIFC*, 3a s. 20, 41-5.
- Schein, S.L. (2006). «The *Iliad* and *Odyssey* in Sophocles' *Philoctetes*: Generic Complexity and Ethical Ambiguity». Davidson, J.F.; Muecke, F.; Wilson, P.G. (eds), *Greek Drama III. Essays in Honour of Kevin Lee*. London: Duckworth, 129-40.
- Schein, S.L. (2012). «Sophocles and Homer». Ormand, K. (ed.), *A Companion to Sophocles*. Malden (MA): Wiley-Blackwell, 424-39.

- Schein, S.L. (2013). *Sophocles, Philoctetes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schein, S. (2016). *Homeric Epic and its Reception. Interpretive Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Schmid, W.; Stählin, O. (1934). *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2. München: Beck.
- Schmitt, R. (1967). *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Schmitt, A. (2015). «Tragik vor der Tragödie?: Scheiterndes Handeln im Homerisches Epos – und ein kurzer Vergleich mit dem Scheitern des Handelns im mittelalterlichen Nibelungenepos». Toepfer, R.; Radke-Uhlmann, G. (Hrsgg), *Tragik vor der Moderne: literaturwissenschaftliche Analysen*. Heidelberg: Winter, 201-43.
- Schneidewin, F.W.; Nauck, A.; Radermacher, L. (1913). *Sophokles*. Bd. 1, *Aias*. Neue Bearbeitung von L. Radermacher. Berlin: Weidmann.
- Schwarze, J. (1971). *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*. München: Beck.
- Scodel, R. (1984a). *Sophocles*. Boston: Twayne Publishers.
- Scodel, R. (1984b). «Epic Doublets and Polynices' Two Burials». *TAPA*, 114, 49-58.
- Scodel, R. (2005a). «Tragedy and Epic». Bushnell, R. (ed.), *A Companion to Tragedy*. Oxford; Malden (MA): Blackwell, 181-97.
- Scodel, R. (2005b). «Sophoclean Tragedy». Gregory, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 233-50.
- Scodel, R. (2010). *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Scott, W.C. (1972). Recensione a Sideras 1971. *CR*, 65, 277.
- Scott, W.C. (1996). *Musical Design in Sophoclean Theater*. Hanover: University Press of New England.
- Seale, D. (1982). *Vision and Stagecraft in Sophocles*. Chicago: University of Chicago Press.
- Segal, C. (1971). *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*. Leiden: Brill.
- Segal, C. (1981). *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Segal, C. (1985). «Tragedy, Orality, Literacy». Gentili, B.; Paioni, G. (a cura di), *Oralità: cultura, letteratura, discorso = Atti del convegno internazionale* (Urbino, 21-25 luglio 1980). Roma: Edizioni dell'Ateneo, 199-227.
- Segal, C. (1993). «The Female Voice and its Contradictions: From Homer to Tragedy». Dalfen, J.; Petersmann, G.; Schwarz, F.F. (Hrsgg), *Religio Graeco-Romana. Festschrift für Walter Pötscher*. Graz: Grazer Beiträge, 57-75. Supplementband 5.
- Segal, C. (1994). «Bride or Concubine? Iole and Heracles' Motives in the *Trachiniae*». *ICS*, 19, 59-64.
- Segal, C. (1995). *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Segal, C. (2000). «The Oracles of Sophocles' *Trachiniae*: Convergence or Confusion?». *HSCP*, 100, 151-71.
- Seidensticker, B. (2005). «Mythenkorrekturen in der griechischen Tragödie». Vöhler, M.; Seidensticker, B. (Hrsgg), *Mythenkorrekturen: zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin; New York: De Gruyter, 37-50.
- Sgobbi, A. (2004). «Tiresia: l'evoluzione di un personaggio tra rispetto e contestazione (Omero, Stesicoro, Sofocle)». Zanetto, G. (a cura di), *Momenti della ricezione omerica. Poesia arcaica e teatro: giornate di studio del dottorato di ricerca in filologia, letteratura e tradizione classica* (Milano, 9-10 febbraio 2004). Milano: Cisalpino, 147-70. Quaderni di Acme 67.

- Shapiro, H.A. (1995). «Coming of age in Phaiakia: The Meeting of Odysseus and Nausikaa». Cohen, B. (ed.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 155-64.
- Shapiro, H.A. (2006). «The Wrath of Creon: Withholding Burial in Homer and Sophocles». *Helios*, 33, 119-34.
- Sheppard, J.T. (1947). *The Wisdom of Sophocles*. London: Allen & Unwin.
- Shive, D.M. (2002). «Ομηρος ἀδατος». *Mouseion*, 2, 299-306.
- Sideras, A. (1971). *Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sidoti, N. (2023). Recensione a Demont 2022. *Lexis*, 41, 485-90.
- Silk, M.S. (1996). «Tragic Language: The Greek Tragedians and Shakespeare». Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 458-96.
- Silk, M.S. (1974). *Interaction in Poetic Imagery: With Special Reference to Early Greek Poetry*. London: C.U.P. 2nd ed. with a Foreword by T. Whitmarsh. Cambridge; New York: Cambridge University Press 2025.
- Silk, M.S. (2009). «The Logic of the Unexpected: Semantic Diversion in Sophocles, Yeats (and Virgil)». Goldhill, S.; Hall, E. (eds), *Sophocles and the Greek Tragic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 134-57.
- Silk, M.S. (2010). «The Language of Greek Lyric Poetry». Bakker, E.J (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language*. Chichester; Malden (MA): Wiley-Blackwell, 424-40.
- Snell, B. (1957). Recensione a Bergson 1956. *Gnomon*, 29(8), 625.
- Snodgrass, A.M. (1999). *Arms and Armour of the Greeks*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sommerstein, A.H. (1985). *Aristophanes, Peace*. Warminster: Aris & Phillips.
- Sommerstein, A.H. (2005). «Tragedy and Myth». Bushnell, R. (ed.), *A Companion to Tragedy*. Oxford; Malden (MA): Blackwell, 163-80.
- Sommerstein, A.H. (2008). *Aeschylus, Fragments*. Edited and translated by A.H. Sommerstein. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Sommerstein, A.H. (2015). «Tragedy and the Epic Cycle». Fantuzzi, M.; Tsagalis, C. (eds), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 461-86.
- Sommerstein, A. (2020). «Women in Love in the Fragmentary Plays of Sophocles». Finglass, P.J.; Coo, L. (eds), *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 62-72.
- Sommerstein, A.H.; Talboy, T.H. (eds) (2006). *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*, Vol. 1, *Hermione, Polyxene, The Diners, Tereus, Troilus*. Oxford: Oxford University Press.
- Sommerstein, A.H.; Talboy, T.H. (eds) (2012). *Sophocles. Selected Fragmentary Plays*. Vol. 2, *The Epigoni, Oenomaus, Palamedes, The Arrival of Nauplius, Nauplius and the Beacon, The Shepherds, Triptolemus*. Oxford: Oxford University Press.
- Sorum, C.E. (1978). «Monsters and the Family: The Exodus of Sophocles' *Trachiniae*». *GRBS*, 19, 59-73.
- Sorum, C.E. (1986). «Sophocles' *Ajax* in Context». *CW*, 79, 361-77.
- Stama, F. (2022). «(Ri)comporre una tetralogia 'legata': il caso della presunta tetralogia odissiaca di Eschilo (Ψυχαγωγοί, Πηνελόπη, Ὀστολόγοι, Κίρκη σατυρική)». Carrara 2022, 113-39.
- Stanford, W.B. (1947). *The Odyssey of Homer*, Books I-XII. Edited with Commentary and Indexes by W.B. Stanford. London: MacMillan.
- Stanford, W.B. (1948). *The Odyssey of Homer*, Books XIII-XXIV. Edited with Commentary and Indexes by W.B. Stanford. London: MacMillan.

- Stanford, W.B. (1963). *Sophocles, Ajax*. Edited with Introduction, Revised Text, Commentary, Appendixes, Indexes and Bibliography. London: MacMillan.
- Stanford, W.B. (1978). «Light and Darkness in Sophocles' *Ajax*». *GRBS*, 19, 189-97.
- Starobinski, J. (1974). *Trois fureurs*. Paris: Gallimard.
- Stephanus, H. (1568). *De Sophoclea imitatione Homeri, seu de Sophoclis locis imitationem Homeri habentibus, dissertation, in H. Stephanus, Annotationes in Sophoclem et Euripidem*. Geneva, 86-95.
- Stevens, P.T. (1971). *Euripides, Andromache, edited with Introduction and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Stinton, T.C.W. (1990). *Collected Papers on Greek Tragedy, with a Foreword by H. Lloyd-Jones*. Oxford: Oxford University Press.
- Stray, C.A. (2014). «Eduard Fraenkel: an Exploration». *Syllecta Classica*, 26, 113-72.
- Stray, C. (2017). «Eduard Fraenkel (1880-1970)». Crawford, S.; Ulmschneider, K.; Elsner, J. (eds), *Ark of Civilization. Refugee Scholars and Oxford University, 1930-1945*. Oxford: Oxford University Press, 180-92.
- Strid, O. (2013). «The Homeric Prefiguration of Sophocles' Heracles». *Hermes*, 141, 381-400.
- Struck, P.T. (2003). «The Ordeal of the Divine Sign: Divination and Manliness in Archaic and Classical Greece». Rosen, R.M.; Sluiter, I. (eds), *Andreia. Studies in Manliness and Courage in Classical Antiquity*, Leiden; Boston; Brill, 167-86.
- Stoevesandt, M. (2008). *Homers Ilias. Gesamtkommentar*. Bd. 4, *Sechster Gesang (Z). Faszikel 2. Kommentar*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Stuttard, D. (2019). *Looking at Ajax*. London; New York: Bloomsbury.
- Susanetti, D. (2011). *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*. Roma: Carocci.
- Suter, A. (ed.) (2008). *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*. Oxford: Oxford University Press.
- Suter, A. (2009). «Tragic Tears and Gender». *Fögen* 2009, 59-84.
- Swift, L. (2010). *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: Oxford University Press.
- Taplin, O. (1978). *Greek Tragedy in Action*. London: Methuen.
- Taplin, O. (2015a). *Sophocles. Four Tragedies: Oedipus the King, Aias, Philoctetes, Oedipus at Colonus. A New Verse Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Taplin, O. (2015b). «Stage Directions Leading Towards the Tomb of Aias». Most, G.W.; Ozbek, L. (eds), *Staging Ajax's Suicide*. Pisa: Edizioni della Normale, 181-90.
- Taplin, O. (2020). *Sophocles. Antigone and Other Tragedies: Antigone, Deianeira, Electra*. Oxford: Oxford University Press.
- Tarkow, T.A. (1982). «Sophocles and Odysseus Once Again: Oedipus the King». *Dioniso*, 53, 19-31.
- Tentorio, G. (2023). «Ulisse tragico ed epico in Nikos Kazantzakis». Rodighiero et al. 2023, 123-50.
- Thalmann, W.G. (1998). *The Swineherd and the Bow. Representations of Class in the Odyssey*. Ithaca: Cornell University Press.
- Thomas, O. (2015). «Sophocles, Seduction and Shrivelling: *Ichneutai* Fr. 316 Radt». *CQ*, n.s. 65, 364-5.
- Thompson, D.W. (1936). *A Glossary of Greek Birds*. London: Oxford University Press.
- Tosi, R. (2014). «Soph. fr. 155 R.2: un caso di intertestualità proverbiale». Gostoli, A.; Velardi, R. (a cura di), *Mythologeīn. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*. Pisa: Fabrizio Serra, 264-6.
- Trapp, R.L. (1961). «Ajax in the *Iliad*». *CJ*, 56(6), 271-5.

- Tsagalis, C. (2004). *Epic Grief. Personal Laments in Homer's Iliad*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Ugolini, G. (2000). *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*. Roma: Carocci.
- Ugolini, G. (2011). *F. Nietzsche, Il primo canto corale dell'Edipo re*. Traduzione, introduzione e note di commento a cura di G. Ugolini. Genova: Il Melangolo.
- Ugolini, G. (2013). *Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Cos'è una tragedia attica? Introduzione, traduzione e note di G. Ugolini*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Untersteiner, M. (1934). *Sofocle. Aiace*. Introduzione e commento di M. Untersteiner. Milano: Carlo Signorelli.
- Untersteiner, M. (1974²). *Sofocle. Studio critico*. Seconda edizione riveduta con saggio introduttivo dell'autore e aggiornamento bibliografico a cura di D. Del Corno. Milano: Lampugnani Nigri.
- Valakas, K. (2007). «The Use of Language in Greek Tragedy». Christidis, A.F. (ed.), *A History of Ancient Greek: From the Beginnings to Late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1010-20.
- van der Valk, M. (1952). «Ajax and Diomede in the *Iliad*». *Mnemosyne*, 5(4), 269-86.
- Vangelisti, G. (1990). *Tragedie Greche tradotte da Giuseppe Vangelisti. Sofocle*. Aiace. Introduzione di F. Montanari. Pisa: Giardini.
- Van Wees, H. (2011). «Warfare». Finkelberg 2011, 928-31.
- Vegetti, M. (1989). *L'etica degli antichi*. Roma-Bari: Laterza.
- Vernant, J.-P.; Vidal-Naquet, P. (1972). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Éditions du Seuil.
- Vicaire, P. (1968). «Place et figure de Dionysos dans la tragédie de Sophocle». *REG*, 81, 351-73.
- Vílchez, M. (1994). «El personaje de Edipo y su utilización en el ciclo tebano». *EClás*, 106, 33-48.
- Villari, E. (2001). «Notes critiques et exégétiques sur la *Vita Sophoclis*: 'Sophokles homerikotatos'». *Ktèma*, 26, 257-66.
- von der Mühl, P. (1930). *Der grosse Aias*. Basel: Benno Schwabe & Co.
- von Kamptz, H. (1982). *Homerische Personennamen: sprachwissenschaftliche und historische Klassifikation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Weil, S. (1940-41). [Émile Novis]. «L'*Iliade* ou le poème de la force». *Les Cahiers du Sud*, 230, 561-74; 231, 21-34.
- Weil, S. (1982). *Quaderni*, vol. 1. Milano: Adelphi.
- Weil, S. (2014). *La rivelazione greca*. Milano: Adelphi.
- Weinstock, H. (1948³). *Sophokles*. Wuppertal: Brockhaus.
- West, M.L. (1966). Recensione a Lobel 1952. *CR* 16(1), 21-4.
- West, M.L. (1971). *Sing Me Goddess. Being the First Recitation of Homer's Iliad*. London: Faber & Faber.
- West, M.L. (1978a). *Hesiod. Works and Days*. Edited with Prolegomena and Commentary. Oxford: Clarendon Press.
- West, M.L. (1978b). «Tragica II». *BICS*, 25, 106-22.
- West, M.L. (1990). *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Stuttgart; Leipzig: Teubner.
- West, M.L. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press.
- West, M.L. (1997). *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press.
- West, M.L. (2001). *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*. Stuttgart: Teubner.
- West, M.L. (2007). *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press.

- West, M.L. (2013). *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford: Oxford University Press.
- West, S. (2000). *Omero, Odissea*. Vol. 1. Libri I-IV. Introduzione generale di A. Heubeck e S. West, testo e commento a cura di S. West. Trad. di G.A. Privitera. 7a ed. rinnovata. Milano: Mondadori.
- West, S. (2007). «Eduard Fraenkel Recalled». Stray, C.A. (ed.), *Oxford Classics: Teaching and Learning 1800-2000*. London: Duckworth, 203-18.
- Whallon, W. (1966). «The Shield of Ajax». *YCIS*, 19, 5-36.
- Whitby, M. (1996). «Telemachus Transformed? The Origins of Neoptolemus in Sophocles' *Philoctetes*». *G&R*, 43, 31-42.
- Whitman, C.H. (1951). *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Wiedemann, C.G. (1937). *Commentatio de Sophocle imitatore Homeri*. Görlitz: Henschel.
- Wilamowitz-Moellendorff, T. (1917). *Die dramatische Technik des Sophocles*. Berlin: Weidmann.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1959⁴). *Euripides Herakles*. Bd 1, *Einleitung in die attische Tragödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1921). *Griechische Verskunst*. Berlin: Weidmann.
- Wilkinson, C.L. (2013). *The Lyric of Ibycus*. Introduction, Text and Commentary. Berlin: De Gruyter.
- Williams, G. (1970). «Eduard Fraenkel». *Proceedings of the British Academy*, 56, 415-42.
- Williams, B. (2007). *Vergogna e Necessità*. Bologna: il Mulino. [ed. or. *Shame and Necessity*. Berkeley: University of California Press 1993].
- Williams, B. (2009). *Il senso del passato. Scritti di storia della filosofia*. Prefazione all'edizione italiana di Salvatore Veca. Milano: Feltrinelli [ed. or. *The Sense of The Past. Essays in the History of Philosophy*. Princeton: Princeton University Press].
- Willink, C.W. (2010). *Collected Papers on Greek Tragedy*. Edited by W.B. Henry. Leiden: Brill.
- Wilson, P. (2005). «Music». Gregory, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 183-93.
- Wilson, P. (2009). «Thamyris the Thracian: The Archetypal Wandering Poet?», Hunter, R.; Rutherford, I.C. (eds), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge: Cambridge University Press, 46-79.
- Winnington-Ingram, R.P. (1980). *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Woodruff, P. (2011). *The Ajax Dilemma. Justice, Fairness and Rewards*. With an Afterword by C. Cale McDowell. Oxford: Oxford University Press.
- Worman, N. (1999). «Odysseus Panourgos: The Liar's Style in Tragedy and Oratory». *Helios*, 26, 35-68.
- Worman, N. (2001). «The ἔρκος Ἀχαιών Transformed: Character Type and Spatial Meaning in the *Ajax*». *CP*, 96, 228-52.
- Wright, M. (2016). *The Lost Plays of Greek Tragedy*. London: Bloomsbury.
- Wright, M. (2017). «Myth». McClure, L.K. (ed.), *A Companion to Euripides*. Chichester: Wiley-Blackwell, 468-82.
- Wyatt, W.F. (1996-97). «The Blinding of Oedipus». *New England Classical Newsletter & Journal*, 24, 16-18.
- Wyles, R. (2019). «The Power of Ajax's Sword». Stuttard, D. (ed.), *Looking at Ajax*. London: Bloomsbury, 55-66.
- Zambarbieri, M. (2002). *L'Odissea com'è. Lettura critica*. Vol. 1, *Canti I-XII*. Milano: LED.
- Zanker, G. (1992). «Sophocles' Ajax and The Heroic Values of the *Iliad*». *CQ*, 42, 20-5.

-
- Zerba, M. (2009). «Modalities of Tragic Doubt in Homer's *Iliad*, Sophocles' *Philoctetes*, and Shakespeare's *Othello*». *Comparative Literature*, 61, 1-25.
- Zimmermann, B. (2002). «Der tragische Homer. Zum *Aias* des Sophokles». M. Reichel, M.; Rengakos, A. (Hrsgg), *Epea pteroenta. Beiträge zur Homerforschung, Festschrift für W. Kullmann zum 75. Geburtstag*. Stuttgart: Steiner, 239-46.

Lexis Supplementi | Supplements

1. Deriu, Morena (2020). *Nēsoi. L'immaginario insulare nell'Odissea*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 1.
2. Burden-Strevens, Christopher; Madsen, Jesper Majbom; Pistellato, Antonio (eds) (2020). *Cassius Dio and the Principate*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 2.
3. Martínez Fernández, Iker (2021). *El ejemplo y su antagonista. Arquitectura de la 'imitatio' en la filosofía de Cicerón*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 1.
4. Andò, Valeria (2021). *Euripide: Ifigenia in Aulide. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Fonti, testi e commenti | Lexis Sources, Texts and Commentaries 1.
5. Cattanei, Elisabetta; Maso, Stefano (a cura di) (2021). *Paradeigmata voluntatis. All'origine della concezione moderna di volontà*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 2.
6. Acciarino, Damiano (2022). *Atlas of Renaissance Antiquarianism*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 3.
7. Magnaldi, Giuseppina (2022). *Illuminare i testi. La parola-segnale nelle tradizioni manoscritte di prosatori latini*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 4.
8. Angioni, Maria Cecilia (2022). *L'“Oresteia” di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 5.
9. Cassan, Melania (2022). *Animus. Studio sulla psicologia di Seneca*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 3.
10. Citti, Francesco; Iannucci, Alessandro; Ziosi, Antonio (a cura di) (2022). *Agamennone classico e contemporaneo*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 6.
11. Rodighiero, Andrea; Scavello, Giacomo; Maganuco, Anna (a cura di) (2022). *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 7.
12. Carrara, Laura; Ferri, Rolando; Medda, Enrico (a cura di) (2023). *Il mito degli Atridi dal teatro antico all'epoca contemporanea*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 8.

13. Ozbek, Leyla (a cura di) (2023). *Sofocle, Niobe. Introduzione, testo critico, commento e traduzione*. Fonti, testi e commenti | Lexis Sources, Texts and Commentaries 2.
14. Rodighiero, Andrea; Maganuco, Anna; Nimis, Margherita; Scavello, Giacomo (a cura di) (2023). *METra 2. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 9.
15. Pitotto, Elisabetta (2024). *Stesicoro Ὁμηρικώτατος e i frammenti della "Gerioneide". Testo, traduzione e note di commento*. Fonti, testi e commenti | Lexis Sources, Texts and Commentaries 3.
16. Carrara, Laura (2024). *Il nome e il genere. Il dramma satiresco e il 'quarto dramma' nel teatro greco*. Studi di Letteratura Greca e Latina | Lexis Studies in Greek and Latin Literature 10.
17. Cattanei, Elisabetta; Maso, Stefano (2025). *Paradeigmata voluntatis 2. L'esperienza dell'Occidente*. Studi di Filosofia Antica | Lexis Ancient Philosophy 4.
18. Bentain, Klaas (edited by) (2025). *Everyday Communication in Antiquity: Frames and Framings*.
19. Arrighini, Andrea (a cura di) (2025). *“Querulus siue Aulularia”. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Fonti, testi e commenti | Lexis Sources, Texts and Commentaries 4.

Gli stessi poeti tragici si consideravano allievi del grande Omero, e Aristotele nella *Poetica* giudica l'epica e la tragedia due generi particolarmente affini. A differenza di Eschilo ed Euripide, non esiste tuttavia una monografia dedicata allo studio della vasta e complessa eredità omerica in Sofocle. Questo libro è un primo tentativo in questa direzione, e prende in esame due tragedie, l'*Aiace* e le *Trachinie*. L'indagine delle riprese e delle eco omeriche è affrontata su molteplici livelli – *lexis*, illusioni, immaginario poetico, nuclei tematici – e si concentra in particolare sui canti corali, ma tiene conto dei drammi nella loro interezza e mira a offrire spunti interpretativi originali sia rispetto ai personaggi che ai temi principali delle due tragedie. L'analisi tiene insieme la dimensione più propriamente linguistica e stilistica con un'indagine volta all'interpretazione della pregnanza intertestuale e drammaturgica, oltre che della portata concettuale degli omerismi sofoclei. La fama antica di Sofocle quale l'‘Omero tragico’ trova in queste pagine conferma sia al livello di poesia che di pensiero.

Giacomo Scavello ha studiato all'Università Statale di Milano e si è addottorato all'Università di Verona, dove ha poi collaborato come assegnista di ricerca al progetto di ricerca *METra – Mapping Epic in Tragedy – Epica e tragedia greca: una mappatura*. Ha inoltre trascorso soggiorni di ricerca in Inghilterra (Oxford, Cambridge, Londra), Germania (Berlino) e Svizzera (Fribourg). Si occupa principalmente di lingua e letteratura greca, in particolare di epica greca arcaica e di tragedia, soprattutto di Omero e Sofocle, autori su cui ha pubblicato diversi saggi. Si interessa anche della ricezione teatrale contemporanea del dramma antico, collaborando occasionalmente al webzine *Visioni del Tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo*, e soprattutto di storia intellettuale del pensiero greco antico. Nel suo ultimo progetto post-dottorale Marie Curie, presso l'Università di Utrecht, si è occupato in particolare di alcuni aspetti della ricezione di Omero e Sofocle nella filosofia continentale morale e politica dall'Ottocento fino al pensiero femminista contemporaneo, con un focus speciale su alcuni grandi pensatori del Novecento quali Simone Weil, Hannah Arendt, Paul Ricœur e Bernard Williams.

