

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 aecho 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 aecho 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 κονὸν 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 (6× *Il.*, 2× *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 Ἀρη 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 *ῳ 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. *LSJ*⁹, 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 rispondere 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 ingressivo 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 risposta 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 bersagli»; (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».

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

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> .	1200 1205
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------

Se nei versi dell'*Aiace* vi è maggiore elaborazione stilistica e ricercatezza lessicale, i motivi del sonno (v. 1203: ἐννυχίαν τέρψιν *ἰαύειν*), dei piaceri 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 *ἰαύειν*. Anche quest'ultima espressione risulta emblematica: l'uso del verbo *ἰαύω* rappresenta un *hapax* in Sofocle, e il lemma costituisce infatti un termine proprio della *lexis* epica, mai attestato nella lirica, e in tragedia testimoniato oltre che nel presente luogo sofocleo soltanto in due occorrenze euripidee.⁴⁶ Il verbo *ἰαύω*, 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 aŭτως 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 Αθηνέων, 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 ὀλεθρον, κίδεα λυγρά, ἔλκεα λυγρά, πένθει λυγρῷ, γύραι 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 formulari 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.