

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’ αὖ λέξον Ὀμήρου γλώττας· τί καλοῦσι κόρυμβα; [...] τί καλοῦσ’ ἀμενηνὰ 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. Criboire 1996, Morgan 1998; Criboire 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: Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὅμηρον ἡλικίην τετρακοσίοις ἔτεσι δοκέω μὲν πρεσβυτέρους καὶ οὐ πλείους. οὗτοι δὲ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἑλλήσι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἶδα αὐτῶν σημηνάντες.

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 componimenti 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 scritto, 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 pre-esistono, 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-corodidascalo 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 rispondenti come l'*Oresteia* eschilea, costruzioni perfettamente economiche e coese quali l'*Edipo Re* sofocleo, o agoni così retoricamente strutturati, sottilmente ironici, spesso in dialogo con 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 scrittorio.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 *Tesmofoiazuse*); 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 *Tesmofoiazuse*). 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 *Tesmofoiazuse* (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 rievochi 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 nella 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 ἀγκύλιον (vv. 134-5) è connotata da ben tre epiteti 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* δὴν αἰόλα νύξ ἐναριζομένη / τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον, / 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* ὦ ναύλοχα καὶ πετραῖα / θερμὰ λουτρὰ καὶ πάγους / Οὔτας 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* ἴδ' οἶον, ὦ 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 ambigualmente il ruolo sinistro degli dèi nei confronti di Eracle, oltre al divario tra l'onnisceienza 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 πόντω* (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*, *αἰθωνι σιδήρῳ* (v. 147) e *σφαλερὸν πύργου ῥῦμα 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 δ' εὐὼπις ἄβρά* (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 infausta di Eracle travolto e reso imbelles dalla micidiale *nosos*, la presentazione del corpo e della lancia dell'eroe rispettivamente come *<σῶμ'> ἀγακλειτὸν* (v. 854) e *προμάχου δορός* (v. 856) nonché dei suoi passati nemici come *ἀναρσίων <ῥπ'>* (v. 853), contribuisce a sottolineare attraverso il ricorso a epiteti 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 **Ἄϊδα κεύθων ὁ 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 **αἶνόν 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' αἰθῶνι σιδήρῳ** (v. 147), che sottolinea la degenerazione dell'ardore guerriero di Aiace destinato a tramutarsi in impulso omicida contro i suoi stessi compagni; **σφαλερὸν πύργου ῥῶμα 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; **ἦ ρα κλυτῶν ἐνάρων** (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 λῶβαν** (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 **εὐρέϊ πόντῳ** (v. 114) e **τὸ δ' αὖξει βίотου / πολύπονον ὥσπερ πέλαγος** (vv. 117-18) nell'immaginario marittimo della parodo; l'*incipit* del secondo stasimo **ὦ 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 τὰδ' ὀρθῶς / ἔμπεδα κατουρίζει** (vv. 826-7) del terzo stasimo per concludersi nella locuzione **εἴθ' ἀνεμόεσσα τις / γένοιτ' ἔπουρος** ἐστιώτις 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** <ὑπ'> οὐπω / <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 imprevisi 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 ἡ που ὁλοᾷ στένει, / ἡ που ἄδινῶν χλωρὰν / τέγγει δακρύων ἄχναν (vv. 846-8) con cui sono descritti la disperazione e il pianto diretto e sconcolato 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 ἔνειδος (*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 ἀολλεῖς 'in massa, compatti', riferito sempre nell'*Iliade* alle schiere dei guerrieri che si scontrano nella mischia a ranghi serrati, riadottato 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 ἀμφίγυοι (*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 (ἔγχεσιν ἀμφίγυοισι); 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 sé. Ma già nei versi immediatamente precedenti della medesima prima antistrophe del canto nella frase relativa ὃς στυγερῶν ἔδειξεν ὄ- / πλων Ἑλλασιν κοινὸν Ἄρη 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 contestazione 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 τὰδ' ὁρθῶς / 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 ἔπουρος 'favorevole, soccorritrice' che nel quarto stasimo delle *Trachinie* (v. 954) riprende ancora la serie di riferimenti odissiaci al vento *propizio* in maniera antifrastica a indicare l'esito tragico del *nostos* di Eracle, e l'espressione τινάκτορα γαίας (*Trachinie*, primo stasimo, v. 503) riferita a Poseidone, in cui l'epiteto pur non essendo di per sé un composto è indubbiamente foggato sulla base degli aggettivi composti omerici attribuiti del dio quali ἐνοσίχθων, ἐννοσίγαιος, γαίηχος. A questi si possono aggiungere altri due esempi tratti da altre due tragedie sofoclee, tratti sempre da canti corali: l'epitetodi Zeus βαρυβρεμέτα (*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 ὕψιποδες (*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 avvalorì 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 costituisca 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 giambo 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 sovrasenso 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. Τελαμώνιε παῖ / παῖ Τελαμώνος: 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. δυσκλεία / αἴθωνι σιδήρῳ / σφαλερὸν πύργῳ 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 λῶβαν: la contesa per le armi di Achille (*Aiace*, parodo, vv. 177, 181)
- e. δύσμορος / θρηνήσει / πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας: il *threnos* di Eribea per Aiace e di Ecuba per Ettore (*Aiace*, primo stasimo, vv. 630, 631, 633)
- f. ἔφριξ' ἔρωτι: fremiti di gioia o brividi di sgomento? (*Aiace*, secondo stasimo, vv. 691, 147, 159)
- g. αἶνδον ἄχος / θοᾶν ὠκυάλων νεῶν: liberazione dal dolore o presentimento del suicidio di Aiace? La 'nube' omerica di morte (*Aiace*, secondo stasimo, vv. 706, 710)
- h. δύστανον ὄνειδος / στυγερῶν ὅπλων / ἔπερσεν ἀνθρώπους: meditazioni omeriche sulla violenza distruttiva della guerra (*Aiace*, terzo stasimo, vv. 1191, 1195, 1198)
- i. εὐρεῖ πόντῳ / Ἄϊδα σφε δόμων ἐρύκει: Eracle 'Odisseo' naufrago: onde di sventura e la dimora di Ade di omerica memoria (*Trachinie*, parodo, vv. 114, 121)
- j. ἀμφίγυοι / ἀολλεῖς: scontro violento tra Eracle e Acheloo / scene iliadiche di mischia di battaglia (*Trachinie*, primo stasimo, vv. 504, 514)
- k. ἃ δ' εὐώπις: Deianira *nymphē*, riflessione sulla bellezza femminile / figure di *parthenoi* Nausicaa e Persefone (*Trachinie*, primo stasimo, v. 523)

- l. ὦ ναύλοχα / κατουρίζει / ἀνεμόεσσά ξπυρος: approdi e venti odissiaci favorevoli o funesti? (*Trachinie*, secondo stasimo, vv. 634-7; terzo stasimo, v. 828; quarto stasimo, vv. 953-4)
- m. στένει, / ἄδινῶν χλωρὰν / δακρύων ἄχραν: 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 / ἀγακλειτὸν / προμάχου δορός / Ζηνὸς ἄλκιμον γόνον: Eracle eroe epico imbellev ridotto all'impotenza (*Trachinie*, terzo stasimo, vv. 854-56; quarto stasimo, v. 956)
- o. φονία νεφέλα: 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 inevitabile rinunciare all'eshaustività 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 epiteti 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 premissa 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 *ιώ 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 illumini 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 odissiacca, 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* / *Ἄϊδα σφε δόμων ἐρύκει* nella parodo *Trachinie* (vv. 114, 121), per esempio, la tipica formula odissica 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' coglibile 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 *αἰθῶνι σιδήρῳ* (*Aiace*, parodo, vv. 147); *δύστανον ὄνειδος* / *στυγερῶν ὄπλων* / *ἔπερσεν ἀνθρώπους* (*Aiace*, terzo stasimo, v. 1191, 1195, 1198); *κατουρίζει* / *ἀνεμόεσσά ἔπουρος* (*Trachinie*, terzo stasimo, v. 828, quarto stasimo, 953-4); *στένει*, / *ἄδινῶν χλωρᾶν* / *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 constatare 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'intertestualità omerica in Sofocle, dove gli elementi chiave dell'operazione poetica sono esprimibili attraverso termini quali 'rielaborazione', 'ricreazione', 'rivitalizzazione', '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 *ῥῆσις* 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 φιλόμυθος, 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'obiettività scientifica 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 Colloge 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 *Ὀδύσεια* – 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: σκυῖας ὄναι ἄνθρωπος! Do not Sophocles and Homer, the most Greek of the Greeks, sometimes shout the same cry? That is what Odysseas shouts. Every great soul is sometimes overcome by despair» (Kazantzakis 2012, 589 [lettera a Emiliós Hourmouziós, 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: οὐδ'ὅτις ἄλλος). 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 sconcertante 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 / οὐθ' ἀμερίων ἔτ' ἄξιος / βλέπειν τιν' εἰς ὄνησιν ἀνθρώπων, che seguono la disperata invocazione alle tenebre della morte nel *kommós* tra l'eroe e Tecmessa.