

## FIGURE RETORICHE NEL PROLOGO DELL'EDIPO RE

In un ben noto passo di Plutarco<sup>1</sup> leggiamo un giudizio di Sofocle su se stesso che ha dato luogo a lunghe discussioni<sup>2</sup>: «come infatti Sofocle diceva che, dopo aver imitato per gioco la grandezza pomposa di Eschilo, e poi anche la sua asprezza e l'artificio della sua composizione<sup>3</sup>, in un terzo momento ormai mutava la forma della dizione, trasformandola in un genere più capace di rappresentare i caratteri ed è più prezioso»<sup>4</sup>. Vorrei verificare in questa mia comunicazione il senso di questo giudizio, cercando di individuare l'effetto suscitato dalle figure retoriche nel discorso tragico di Sofocle: dal breve campione che ho studiato mi pare che si individui chiaramente come tramite esse il poeta raggiunge una dizione assai sofisticata e complessa, sostituendo alla grandezza del vocabolario eschileo<sup>5</sup> un discorso meno marcato dall'eccezionalità dei termini, ma in apparenza più dimesso e che persegua piuttosto la μετρίωτης, un attento senso della misura ed una sofisticazione dissimulata.

Nel suo saggio sullo stile di Sofocle, Earp ha dedicato un capitolo alle 'figures of speech'<sup>6</sup>, abbastanza importante per l'attenzione che ha dedicato a tutta l'opera del poeta, e per lo sforzo indirizzato alla ricerca di uno sviluppo diacronico dello stile: ma in realtà egli si limita a quattro classi di figure, cioè antitesi, anafore, metafore e similitudini<sup>7</sup>, esaminando una classe dopo l'altra. Successivamente, riguardo alle figure di ripetizione, un saggio profondamente equilibrato è stato

<sup>1</sup> Prof. virt. 79 b = TrGF 100 R. = Ione di Chio fr. 79 Bl. = \*\*130 Leur.

<sup>2</sup> Per la bibliografia relativa cf. Radt TrGF 3, 69ss., e i commentari di A. Philippon (*Plutarque, Oeuvres morales* I 2, par R. Klaerr, A. Ph., J. Sirinelli, Paris 1989, 298) e di E. Valgiglio (*Plutarco, Il progresso nella virtù* a c. di E.V., CPM 3, Napoli 1989, 143).

<sup>3</sup> Riproduco qui, con qualche ritocco, la traduzione di Valgiglio nell'ed. citata: anche quella di Philippon non è del tutto convincente.

<sup>4</sup> Non posso qui seguire in tutto Valgiglio, che traduce così le ultime parole: «un genere che è il più etico e migliore»; d'altronde anche la traduzione francese di Philippon lascia più di una perplessità.

<sup>5</sup> Le fonti antiche a questo proposito, a partire da Aristoph. *Ran.* 816 ss., 838 ss. e 924 ss., sono raccolte in W.B. Stanford, *Aeschylus in his Style*, Dublin 1942, 1-14.

<sup>6</sup> F.R.Earp, *The Style of Sophocles*, Cambridge 1944, 94 ss.

<sup>7</sup> L'attenzione dedicata alle altre figure è minima: nell'*Edipo re* Earp ne indica quattro, non meglio precisate, ai vv. 1256, 1284, 1406, 1506.

scritto dalla Easterling<sup>8</sup>. Manca tuttavia un'analisi degli effetti che l'interazione di diverse figure produce in un passo determinato.

L'allocuzione di Edipo ai giovani di Tebe che si sono riuniti davanti al suo palazzo per supplicarlo di venire in soccorso della città afflitta dal flagello della peste, inizia con una antitesi<sup>9</sup> nella formula allocutiva ὦ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή, che oppone i *giovani tebani*<sup>10</sup> cui il re si rivolge all'*antico* Cadmo da cui essi discendono, come dal fondatore della città e della stirpe. Per poter instaurare questa antitesi Edipo sembra non prendere in considerazione il vecchio sacerdote che prenderà poi la parola a nome di tutti, e che darà luogo ad una nuova antitesi giovani/anziani ai vv. 16 s. Al secondo membro dell'antitesi ricorre una metonimia: τροφή è propriamente un *nomen actionis* formato dalla radice di τρέφω, 'nutrire', e significa come *uerbum proprium* 'l'atto di nutrire, allevare'<sup>11</sup> o anche 'il cibo di cui ci si nutre': qui abbiamo l'espressione dell'effetto per la causa, i giovani discendenti che sono stati allevati indicati con il termine proprio dell'allevamento, si ha una metonimia<sup>12</sup>. Ancora una metonimia al verso seguente, quando Edipo chiede ai supplicanti la ragione per cui sono là seduti<sup>13</sup> sui gradini che montano verso l'entrata del palazzo, τίνας ποθ' ἔδρας τάσδε μοι θοάζετε, 'che state a fare là così seduti': ἔδρα, formato con il suffisso *-ra* dei *nomina instrumenti*, designa

<sup>8</sup> P.E. Easterling, *Repetition in Sophocles*, *Hermes* 101, 1973, 14-34.

<sup>9</sup> Cf. Earp 99.

<sup>10</sup> Sebbene la tradizione esegetica talvolta oscilla, come mostra lo scolio κέχρηται τῷ τέκνα ὡσπερὶ πατήρ: si tratterebbe di una metafora per 'Tebani', in antitesi al tomano ἄπολοι νέοι ἀπόγονοι τοῦ Κάδμου, che preferisco: cf. Bollack 1990, 2, 2s. Dovrò far assai spesso riferimento a questo monumentale commentario, dal quale non sarà più possibile prescindere per lo studio dell'*Edipo re*, anche se non è sempre possibile concordare in tutto con il metodo personalissimo di lavoro di Bollack.

<sup>11</sup> In questo senso esso ricorre in *Soph. Ai.* 510s. ed *OC* 345 s., cf. *Sophocles, Oedipus rex* by R.D.Dawe, Cambridge 1984, 35.

<sup>12</sup> La difficoltà di questo passo, in cui l'arditezza della figura ha creato problemi a molti esegeti, è ben messa in luce da Bollack 1990, 2, 3. È inoltre in errore *LSJ* 1828, quando rinvia ad *Aesch. Sept.* 786 come a un precedente di questo semantismo.

<sup>13</sup> Non sarà mai abbastanza criticata la traduzione 'à genoux' che si trova *ex gratia* presso Mazon: cf. già le osservazioni del vecchio commento di Jebb (*Sophocles, The Plays and Fragments*, by R.C.Jebb, I, *The Oedipus Tyrannus*, Cambridge 1887, 10).

propriamente l'oggetto impiegato per sedersi, il seggio, mentre qui indica l'atto stesso di sedersi, come se fosse un *nomen actionis*, in un plurale analizzante in relazione alla pluralità dei supplicanti; ancora ἔδρα, questa volta al singolare, conclude la rthesis di Edipo al v. 13, con un processo di Ring-komposition: il tema dominante di questa allocuzione, che esprime la realtà che riempie la scena e che dà inizio all'azione scenica, abbraccia il discorso di Edipo in forma metonimica. Quindi al verso seguente si è normalmente riconosciuta una forma di ipallage in ἰκτερίους κλάδοισιν ἔξεστεμμένοι: i rami, e non i giovani, sono 'cinti', ἔξεστεμμένοι, di nastri di lana. Chi non ha voluto credere all'ipallage, da Toma magistro a Bollack, si è trovato nella necessità di complicare l'immagine in modo assai poco verosimile<sup>14</sup>. Tra gli elementi di ornatus, seppure costituisca un elemento corrente nella lexis tragica, si potrà ricordare anche il dativo lungo κλάδοισιν, evidente epicismo. Così nei primi tre versi si trovano, con ogni probabilità, cinque figure retoriche al posto di una sola indicata da Earp<sup>15</sup>.

L'anafora ὁμοῦ... ὁμοῦ..., rafforzata dall'antitesi scandita dalle particelle μέν ...δέ..., annuncia la descrizione della città in lutto, 'piena di vapori di incenso e di peani misti a lacrime'<sup>16</sup>: davanti a questo spettacolo di desolazione e di sofferenza il re sottolinea la sua premura e la sua partecipazione affettiva con una allitterazione che si prolunga per due versi, legando la crasi che comprende il pronome di prima persona, ἀγῶ, con il pronome enfatico che rafforza ancora l'espressione della presenza e della disponibilità del re,

ἀγῶ δικαίων μὴ παρ' ἀγγέλων, τέκνα,  
ἄλλων ἀκούειν αὐτὸς ὧδ' ἐλήλυθα.

(vv. 6-7).

Noteremo ancora la presenza insistente della vocale 'a' in questi due versi, ed una ulteriore antitesi, già indicata da Earp, tra il *re stesso* che si presenta per udire la supplica del suo popolo e *gli altri* che avrebbero potuto riferirgliela. Infine l'idea già enfaticizzata da ἀγῶ... αὐτὸς si estende solennemente nella perifrasi che conclude la prima parte della rthesis e comprende un intero verso, ὁ πᾶσι κλειῶς Οἰδί-

<sup>14</sup> Cf. ultimamente *L'Oedipe roi de Sophocle*, J. Bollack, Lille 1990, 2, 7: «couronnés» décrit métaphoriquement les personnes qui se présentent, tout entiers, comme des couronnes de branches. La luxuriance des rameaux cache la différence de la tête et du corps».

<sup>15</sup> Al limite tra la stilistica e la sintassi sta l'accusativo dell'oggetto interno ἔδρος... θεόςξω.

<sup>16</sup> Cf. *The Plays of Sophocles* by J.C. Kamerbeek, *Commentaries*, IV, *The Oedipus Tyrannus*, Leiden 1967, 33; Bollack 1990, 4, 1056.

πους καλούμενος. La sua forte espressività, rafforzata dalla evidente eco odissiaca (19 εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν/ ἀνθρώποισι μέλω, καί μεν κλέος οὐρανὸν ἔκει) sta anche nel suo carattere eccezionale rispetto all'uso dei tragici, che di norma fanno introdurre il nome dei personaggi che si presentano in scena dai loro interlocutori: una singolarità che ha suggerito a qualcuno l'espunzione del v. 817.

Nella seconda parte di questa rhesis, in cui Edipo invita il vecchio sacerdote ad esporgli le ragioni della supplica, l'intreccio delle figure è meno fitto: ha tuttavia una funzione stilistica l'ambiguità della dizione ἐπεὶ πρέπων ἔφυς... πρὸ τῶνδε φωνεῖν, che viene illustrata nel senso che «è l'età, cioè un elemento della sua φύσις, del sacerdote, che lo rende πρέπων a parlare; e πρέπων stesso è pertinente da due punti di vista: l'età del sacerdote fa in modo che egli *si distingue* dagli altri, e lo rende nello stesso tempo la persona *adatta* a parlare per i giovani» ... «il sacerdote si distingue *di fronte* agli altri ed è qualificato a parlare *per* loro»<sup>18</sup>; questa frase è marcata dall'allitterazione φράζε... φωνεῖν, particolarmente forte perché costituita tra due sinonimi ed accompagnata da ἔφυς, in cui il φ- iniziale della radice è occultato dall'aumento, e da altri fenomeni fonici: l'alternanza di mute e mute aspirate πρέπων ἔφυς πρὸ τῶνδε φωνεῖν e l'allitterazione in τ- che sottolinea l'interrogazione τίνι τρόπῳ καθέστατε, rafforzata dalla presenza della stessa -τ- nelle due sillabe finali del verbo. Infine l'antitesi<sup>19</sup> δέισαντες ἢ στέρξαντες, 'per timore o per desiderio'<sup>20</sup>. Seguono ancora due allitterazioni, l'una annunciata da ἄν dell'explicit del v. 11, e che procede al verso seguente in tono

<sup>17</sup> Per i riferimenti, cf. Bollack 1990, 2, 7. Si pensi anche alla disemia di questa perifrasi, che quasi certamente significa 'io, che sono detto Edipo, illustre per tutti', ma che è stata anche intesa 'io che da tutti sono chiamato l'illustre Edipo'.

<sup>18</sup> Dawe 1984, 87; cf. anche Bollack 1990, 2, 9: certamente πρέπων deve avere il valore di 'distinguersi', ma non vedo la necessità di contrapporre le due valenze, come fa ancora Bollack: «ce n'est pas l'âge qui distingue l'homme, mais la place qu'il occupe au sein de la délégation». Non sarà il caso di soffermarsi ancora sulla dignità dell'anziano presso Sofocle.

<sup>19</sup> Cf. Earp 99.

<sup>20</sup> Mi sembra assolutamente forzata l'esegesi di Bollack, che pretende di conservare a στέρξαντες il valore normale del verbo: «ils l'exceptent [sc. la peur] par l'affection qu'ils lui portent et la confiance qui peut se fonder sur elle». Per non dare a στέργειν un valore traslato B. è costretto a introdurre una quantità di concetti cui non corrisponde alcun segno nel testo.

dimesso, seminascola dai preverbi προσ-αρκεῖν, δυσ-άλγητος, per ritornare con un nuovo ἔν nell'explicit di esso; la seconda è tesa tra i due incipit dei vv. 12 e 13 e l'explicit di quest'ultimo, dove si chiude l'anello della rappresentazione dei Tebani afflitti dalla peste e supplicanti seduti sui gradini dell'altare, ἐμοῦ... εἶην... ἔδραν. Questo ultimo termine, con la sua determinazione τοιάυδε, chiude quasi a cornice (giacché εἶην è fortemente legato dall'enjambement al v. precedente) l'ultimo verso della rhesis di Edipo.

La rhesis del vecchio sacerdote spiega al re le ragioni della presenza dei supplici. Per quanto riguarda la solenne invocazione ἄλλ' ὦ κρατύνων Οἰδίπους χώρας ἐμῆς qualcuno ha pensato alla struttura dell'ἐπίκλησις: l'osservazione non è incredibile se si riflette che subito dopo il vecchio si sente in dovere di precisare che 'io e questi fanciulli siediamo qui in atteggiamento di supplici non perché ti eguagliamo ad un dio, ma perché ti consideriamo il primo degli uomini' (vv. 31-33). Gian Biagio Conte ha indicato nell'allusione intertestuale una particolare figura di stile, e non si può non condividere il suo punto di vista, anche se non si divide anche la sua idea che accosta l'allusione alla metafora<sup>21</sup>: questa ἐπίκλησις acquista un tono particolarmente sostenuto in seguito all'iperbato che anticipa κρατύνων, collocando così il vocativo tra il participio e la sua determinazione in genitivo χώρας ἐμῆς. Con questo termine inizia una allitterazione imperfetta, che si apre con il suono chiuso dell'epsilon e prosegue nel v. 15 con quello aperto di eta, rafforzato dall'aspirazione dello spirito aspro, concludendosi in tono sommesso per effetto del preverbio in προσ-ήμεθα.

Il discorso del sacerdote prosegue indicando il gruppo di cui egli fa parte, seduto presso l'altare di Edipo, βωμοῖσι τοῖς σοῖς, con un plurale per sineddoche, giacché l'altare con ogni verosimiglianza è uno solo, la θυμέλη al centro dell'orchestra, e lo distingue mediante una nuova antitesi<sup>22</sup> tra i giovani, οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν πτέσθαι σθένοντες, e il vecchio, οἱ σὺν γῆρα βαρεῖς: antitesi dunque di età (giovani vs vecchi) più antitesi di numeri (plurale vs singolare): quest'ultima attenuata dalla sineddoche<sup>23</sup>. Il primo membro di questa antitesi è contraddistinto dalla metafora πτέσθαι, 'volare', che paragona

<sup>21</sup> G.B.Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985<sup>2</sup> (1974), 30-35.

<sup>22</sup> Cf. Earp 99.

<sup>23</sup> Bollack 1990, 2, 16 vede una antitesi «entre le 'mien' et le 'tien'»: formalmente il rilievo è fondato, anche se questa antitesi mi pare assai poco rilevata.

implicitamente i giovani ad uccellini che non hanno ancora le forze per intraprendere un lungo volo, mentre il secondo, apparentemente più semplice, è complicato da tre figure che si intersecano: il plurale per il singolare (sineddoche, giacché il sacerdote è quasi certamente uno solo<sup>24</sup>), il valore passivo ricevuto dall'aggettivo βαρύς, che non indica ciò che pesa, secondo il suo valore proprio, ma colui che è appesantito dal peso della vecchiaia, ed infine la sostituzione dell'idea di compagnia, σὺν γῆρα, a quella che dovremmo attenderci di causa: si passa così dalla causa alla prossimità, con un processo di metonimia. L'antitesi è ripresa in seguito e più esattamente determinata, λεπεύς ἐγὼ μὲν Ζηνός, οἶδε τ' ἠθέων/ λεκτοί, dove l'ordine dei due gruppi è rovesciato con un processo di chiasmo<sup>25</sup>, peraltro imperfetto, giacché al genitivo di possesso Ζηνός corrisponde nel secondo membro un genitivo partitivo<sup>26</sup>; si ha quindi il ricordo del resto del popolo tebano, τὸ δ' ἄλλο φύλον, che forma antitesi con i due primi gruppi tra loro stessi contrapposti: questa gente sta riunita supplicando a sua volta sulla piazza (ἀγοραῖσι, con un plurale poetico<sup>27</sup> che costituisce un'altra forma di sineddoche) davanti i due templi di Atena, πρὸς τε Παλλάδος διπλοῖς/ ναοῖς, e a quello di Apollo Ἴσμενιος. Nel complesso la rappresentazione del popolo tebano che supplica gli dèi è organizzata secondo una klimax che potremmo dire estensiva, dal singolo sacerdote al gruppo limitato dei giovani, l'uno e gli altri davanti al palazzo del re, alla folla che si ammassa davanti ai templi di Atena e di Apollo. La prima determinazione di luogo è insignita con l'uso di διπλοῖ, 'doppi', in luogo di δύο, 'due', secondo la convenzione corrente nella dizione poetica, soprattutto tragica, che evita di norma l'uso dei numerali, interamente privi di effetti connotativi<sup>28</sup>, e dall'enjam-

<sup>24</sup> La correzione di Bentley al v. 18 λεπεύς p. λεπεῖς dei mss è accettata da tutti gli editori ed interpreti, tranne Kamerbeek, mentre Bollack propone la forma più rigorosamente attica λεπίς. Ma basta vedere le contorsioni che quest'ultimo deve introdurre nel sistema di particelle per essere certi della giustezza del singolare.

<sup>25</sup> Naturalmente queste figure non si trovano più con le lezioni e la punteggiatura adottate da Bollack.

<sup>26</sup> Qualcuno ha pensato di introdurre una distinzione ulteriore tra i bambini οὐπω πτέσθαι σθένοντες e gli adolescenti ἠθέων λεκτοί (cf. ultimamente il commento di Dawe), ma questo falserebbe la corrispondenza del sistema antitetico, giacché si avrebbe la sostituzione del membro costantemente opposto al vecchio sacerdote, e la simmetria non funzionerebbe più.

<sup>27</sup> Cf. Kamerbeek e la discussione in Bollack 1990, 2, 20.

<sup>28</sup> *Sofocle, Edipo re* a c. di O. Longo, Firenze 1972 (= Padova 1989) 34.

bement διπλοῖς/ νασοῖς, mentre la seconda è talmente complessa che costituisce quasi un indovinello, giacché 'la cenere profetica dell'Ismeno' designa in realtà, quasi certamente, il tempio di Apollo Ismenio che prendeva il nome dal fiume vicino: davanti a questo tempio coloro che consultavano il dio offrivano sacrifici di cui restavano le ceneri. Questo passo contiene almeno una doppia metonimia che indica la cenere per i sacrifici e quindi i sacrifici per l'oracolo del dio cui erano offerti: inoltre il riferimento di μαντεία a σποδῶ, la cenere, costituisce una ipallage<sup>29</sup>.

Segue un sistema assai complesso di immagini, in cui si intrecciano, come i commentatori hanno rilevato, due metafore tradizionali per indicare il pericolo: quella della nave in mezzo alla tempesta, di nota ascendenza alcaica e teognidea in relazione alla comunità civile minacciata di rovina, e quindi quella del nuotatore in difficoltà tra i flutti. La città ἄγαν ἤδη σαλεύει, 'è ormai troppo agitata', in relazione a σάλος, un termine che in valore proprio indica il movimento del mare in tempesta (così πόντου σάλος, Eur. *Hec.* 28, πόντιος σάλος, *IT* 1443) e quello di scafi squassati dal mare in tempesta, come qui e in *Ant.* 162 s. τὰ μὲν δὴ πόλεως ... θεοὶ πολλῶ σάλω σείσαντες ... ὤρθωσαν πάλιν e *Ph.* 171; ma subito dopo la città stessa 'non è in grado di sollevare il capo dagli abissi della sanguinosa onda di tempesta', κάνακουφίσαι κάρα/ βυθῶν ἔτ' οὐχ οἶα τε φοινίου σάλου, vv. 23 s. Qui il capo appartiene certamente a un nuotatore in difficoltà che non riesce a sollevarlo fuori dei flutti. Ma ancora ἀνακουφίσαι, 'alleviare' (da κοῦφος, 'lieve', con il preverbo ἀνα-, che indica il movimento in su) implica per antitesi l'idea che il capo del nuotatore si sta appesantendo, mentre l'"onda sanguinosa" (φοινίου σάλου) indica metaforicamente la morte che lo minaccia, probabilmente con un riferimento all'immaginario dell'epos, dove sanguinosa è la morte sul campo di battaglia, piuttosto che alla situazione immediata del nuotatore, la cui morte non sarebbe certo sanguinosa. Nella rappresentazione concitata che il vecchio fa del flagello che opprime la città non c'è peraltro un passaggio tra le due metafore successive della nave e del nuotatore<sup>30</sup>, né tra quest'ultima e le immagini complementari che vi si

<sup>29</sup> Si veda l'equivoco di Mazon, che ha preferito intendere σποδῶ nel suo valore proprio.

<sup>30</sup> Ancora una volta Bollack interviene sostenendo che si tratta di un'unica immagine, pertinente al nuotatore. Non so come si faccia a dire che il nuotatore 'ondeggia', σαλεύει, né trovo questo verbo riferito a persone se non a quelle che sono imbarcate su una nave e ondeggiano con essa.

aggregano: Sofocle procede accostando questi elementi lontani come se fossero assolutamente coerenti, e di fatto l'impressione che se ne ricava non è discordante: occorre l'analisi per individuare gli elementi di cui consta immagine composta. La figura etymologica σαλεύειν ... σάλος è quindi complicata dalla variazione semantica, tale che la prima occorrenza della radice, nell'infinito σαλεύειν, indica il fluttuare di un oggetto in mezzo alle onde (quindi in relazione al valore figurato di σάλος), mentre quando si dice che il nuotatore fatica a levare il capo fuori dall'onda agitata, φοινίου σάλου, il nome indica i flutti agitati, secondo il suo valore proprio. L'accostamento tra le due immagini, della nave agitata e dell'uomo in mare, può suggerire infine una connessione tra esse, non enunciata ma non impossibile in un sistema di immagini che si connetta alla lirica arcaica, che spesso colloca B accanto ad A, in relazione puramente asindetica, per suggerire tra i due termini un rapporto di similitudine o di causalità: si pensi alla Priamel della prima *Olimpica* di Pindaro o del fr. 16 V. di Saffo. Il vecchio nomina successivamente una nave in difficoltà nella tempesta ed un uomo in mare: al nostro pensiero si rappresenta un naufrago, anche se Sofocle non l'ha detto da nessuna parte. Ma anche nella prima *Olimpica* non esiste alcuna connessione comparativa che prescriva la connessione, per tutti comunque evidente, tra la purezza dell'acqua, il bagliore del fuoco nella notte, il fulgore del sole nel pieno meriggio e l'eccellenza suprema delle gare di Olimpia tra tutte quelle che si celebrano in tante parti del mondo greco.

L'anafora φθίνουσα ... φθίνουσα ripetuta negli incipit dei vv. 25 e 26 ci riporta alla realtà effettuale della città travagliata dalla peste: la sofferenza degli esseri viventi è rappresentata ancora una volta mediante una duplice antitesi, che oppone mediante le particelle μέν... δέ il mondo vegetale (φθίνουσα μὲν κάλυξις ἐγκάρποις χθονός) a quello animale, φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις τόκοισί τε / ἀγόνους γυναικῶν. Questo peraltro è ulteriormente scandito dalla congiunzione τε (un elemento copulativo, non più oppositivo) nelle due realtà complementari degli animali e degli esseri umani, le mandrie delle vacche e le donne. Abbiamo ancora una klimax, questa volta di tipo intensivo, con l'apice nella realtà più prossima sia all'emittente sia a tutti i destinatari, quello che sta sulla scena sia quelli che siedono nella cavea; e solo l'ultimo termine è determinato da un aggettivo, quan-



do si dice che i parti delle donne sono ἄγονοι, 'improduttivi', con un forte ossimoro che esprime in forma indeterminata una realtà comunque terribile, sia che i parti siano mostruosi sia che siano non vitali, comunque ἄγονοι. L'ordinamento strutturale delle parole procede in modo altrettanto crescente, opponendo a un gruppo trimembre (nome, aggettivo, genitivo determinativo, κάλυξις ἐγκάρποις χθονός) un complesso di cinque termini raccolti ancora in un gruppo bimembre, ἀγέλαις βουνόμοις ed in uno trimembre, τόκοισί τε / ἀγόνους γυναικῶν. Quest'ultimo gruppo corrisponde strutturalmente al primo gruppo, relativo al mondo vegetale (ancora nome, aggettivo, genitivo determinativo), ma nella struttura in cui è organizzato si somma con il secondo, costituendo quindi un sistema di accumulazione crescente rispetto a questo (2 vs 3), sia rispetto al primo, mondo vegetale, perché in questo rapporto il gruppo comprende tutto il mondo animale (dunque 3 vs 2+3).

Segue l'immagine della furia scatenata di Ares, designato qui con la singolare perifrasi ὁ πυρφόρος θεός, in cui il fuoco è metafora della distruzione<sup>31</sup>. L'immagine è decisamente complessa: solo al v. 190 sappiamo che il dio 'portatore di fuoco' è Ἄρεά τε μαλερόν, δς ... φλέγει με, e al v. 166 ritorna l'immagine della forza distruttiva del fuoco, φλόγα πύματος. Qui l'immagine è intenzionalmente indeterminata, illustrata solo dall'apposizione λοιμός ἐχθιστος, in modo che si può intendere che il dio portatore di fuoco = distruzione è metonimia per la peste<sup>32</sup>, e parzialmente meglio individuata dal participio σκήψας, 'balzando', che corrisponde al comportamento di Ares nell'*Iliade*, dove è qualificato come ὄξύς e θεός, 'rapido', oltre che come θούριος, 'furioso' e βροτολοιγός, 'distruttore dei mortali'. Ancora una volta l'immagine determina una impressione inequivocabile nel contesto, ma si lascia difficilmente ricondurre nei parametri di una descrizione puntuale. La terribilità del πυρφόρος θεός sta anche nell'indeterminatezza della presentazione che qui se ne fa.

Segue un discorso più disteso sugli effetti del flagello, sostenuto ancora tuttavia da figure, come la perifrasi δῶμα Κασμείου, 'dimora di Cadmo', per indicare la città di Tebe, e la metafora del nero Ade che 'si arricchisce', πλουτίζεται, di lamenti e di pianti. In realtà l'e-

<sup>31</sup> Con altra connessione al fuoco come fondamento delle *technai*, πυρφόρος è appellativo di Prometeo nel titolo del dramma perduto di Eschilo.

<sup>32</sup> La metonimia Ares = guerra è tradizionale dall'epos, posto che di metonimia si tratti.

spressione comporta un'ulteriore proiezione metonimica: nell'Ade si accumulano le anime dei morti, come sapeva Ennio che in un frammento della sua *Iphigenia taurica* ha scritto *Acheronta obibo, ubi mortis thesauri obiacent* (192 Joc.). Sofocle qui somma alla metafora la metonimia, indicando i gemiti e i lamenti per le anime dei morti che li emettono e che sarebbero propriamente il 'tesoro di Ade': in questo modo alla metafora tragica dell'accumulazione delle anime dei morti si somma l'elemento patetico dei loro lamenti. Ennio, rielaborando questo luogo, ha preferito la spettacolarità dell'immagine, che formando un unicismo linguistico proietta i *mortis thesauri* davanti all'osservatore, *ob-*, lasciando da parte l'effetto sonoro dei lamenti, ma nello stesso tempo ha semplificato, presumibilmente in vista di destinatari meno consapevoli, la complessa immagine che trovava nel testo sofocleo<sup>33</sup>.

Questi rilievi possono forse avviare a soluzione una contraddizione apparente nei giudizi che antichi e moderni hanno formulato su Sofocle. Gli antichi, Aristotele in primis, ne ammiravano l'equilibrio classico, e sull'autorità del Filosofo, questa opinione è stata ripresa in tutto il classicismo ottocentesco. Il nostro secolo ha confutato il mito di Sofocle sereno nel suo equilibrio, e ha messo a punto gli aspetti di profonda amarezza, nonché le tensioni violente che caratterizzano il teatro di Sofocle, ricordando scene come quella in cui Edipo si strappa gli occhi o quella in cui Filottete emette urla sconnesse per i dolori della cancrena. Forse peraltro Aristotele aveva qualche ragione: la soluzione di questa antinomia, apparentemente radicale, potrebbe essere cercata nelle forme della scrittura di Sofocle, che compone le tensioni più spaventose in una armonia formale ineccepibile, mediandole attraverso una strategia di artifici formali che ne placano la passionalità. L'urlo di Filottete è linguisticamente sconnesso, ma metricamente impeccabile, ἀπαιπαιπαι, παπᾶ παπᾶ παπᾶ παπᾶι (*Phil.* 746): la forma esatta e retoricamente sofisticata media i contenuti comunicandoli in modo distaccato e pacato, appunto con quell'equilibrio fidiaco che gli antichi ammiravano.

Cagliari

Vittorio Citti

<sup>33</sup> Su questo carattere spettacolare e scenografico della rappresentazione enniana rinvio a M.M.Mactoux e V. Citti, *Osservazioni sul vocabolario della ricchezza nelle tragedie di Ennio*, in Atti del IV Seminario di studi sulla tragedia romana, in corso di pubblicazione.