

## ESCHILO IN SOFOCLE

Chi studia le forme letterarie è quasi chiamato a cogliere la continuità e la discontinuità nei complessi semiotici attivati o privilegiati dagli autori; riguardo alla poesia drammatica l'attenzione si appunta sull'universo semiotico costituito dall'invenzione drammaturgica, dalla testualità verbale e dall'interazione fra le due. Credo di esprimere un'opinione largamente condivisa dicendo che, anche a prescindere dal poco lusinghiero giudizio su Eschilo attribuito dalla tradizione a Sofocle e dagli indizi, per la verità non sempre del tutto trasparenti, di contrapposizione biografica e politica<sup>1</sup>, e anche a non voler speculare su ciò che oppone, o semplicemente differenzia, le visioni del mondo dei due drammaturghi, comunque non possiamo sottrarci all'impressione immediata di una rilevante discontinuità tra Sofocle ed Eschilo, tanto nella drammaturgia quanto nella dizione. Il proposito di questa relazione è invece quello di verificare se si possano cogliere, fra i due autori, almeno alcuni tratti di continuità: tanto quelli ravvisabili nella costituzione e nel rafforzamento di un linguaggio proprio della scena tragica, quanto quelli rispondenti a una precisa scelta individuale - dunque tanto sul piano della *langue* quanto su quello della *parole*.

Si aggiunga che un modello storiografico irriflesso: tre autori ordinati in progressione nell'arco di nemmeno settant'anni, dal 472 al 406<sup>2</sup> - quasi a descrivere biologicamente: nascita, sviluppo e morte, la vita della tragedia - accredita, in maniera largamente inconsapevole, un'idea singolare delle relazioni fra i tre drammaturghi; quasi che sperimentare e perfezionare uno stile, nella dizione drammatica come nella costruzione del *plot*, non fosse in alcuna relazione col misurarsi da antagonisti sulla stessa scena con le attese e le propensioni di un medesimo pubblico, per una decina d'anni fra Eschilo e Sofocle, e per quasi mezzo secolo fra Sofocle ed Euripide.

È invece lo stesso Sofocle a suggerirci, nella nota testimonianza trasmessa da Plutarco<sup>3</sup>, che il suo rapporto con Eschilo sia stato, almeno all'inizio, fortemente condizionante, anche se la posizione nei confronti del drammaturgo più anziano era dapprima parodica e polemica; gli sviluppi decisivi della dizione poetica sofoclea coinciderebbero, secondo questa dichiarazione, con una sostanziale presa di distanza:

(ὥσπερ) ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχῶς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατὰ τεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς, τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν εἶδος, ὅπερ ἠθικώτατόν ἐστι καὶ βέλτιστον(, οὕτως οἱ φιλοσοφούντες κτλ.): *Sofocle diceva che dopo avere emulato giocosamente il turgore di Eschilo, e poi quanto di aspro e*

<sup>1</sup> Sulla 'ideologia' sofoclea un bilancio informatissimo ed equilibrato offre G. Ugolini, *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*, Roma 2000.

<sup>2</sup> Il riferimento, ovviamente, è alla cronologia dei testi traditi.

<sup>3</sup> *De prof. in virt.* 79B (T100 Radt, dal cui testo mi scostò solo per αὐτοῦ in luogo di αὐτοῦ).

*artificioso caratterizzava la sua composizione, infine aveva cambiato la lexis, fra tutti gli elementi quello appunto che meglio esprime i caratteri e il più efficace.*

Forse è utile sottolineare che la fonte di Plutarco (un presunto frammento di Ione) si arresta a βέλτιστον (se non addirittura a εἶδος, ma su questo v. poco più avanti) e con quanto segue (οὕτως οἱ φιλοσοφούντες κτλ.) riprende la trattazione plutarchea, nella quale si inserisce l'esempio desunto dalla notazione autobiografica sofoclea, introdotta da ὡσπερ. Rinvio agli apparati critico-interpretativi redatti da Radt<sup>4</sup> e Leurini<sup>5</sup>, e mi limito ad osservare che la dichiarazione

- (1) se anche può derivare dalle *Epidemiae* di Ione (così Wilamowitz, Diels, Blumenthal, dubitativamente Leurini) e dunque è anteriore al 421, comunque esprime un bilancio almeno maturo (così già Bergk), come del resto suggerisce ἦδη;
- (2) non riguarda (o non principalmente) le parti corali (così Schultz, Webster), ma la costruzione dei *caratteri*, e dunque la recitazione;
- (3) può trovare un parallelo in un passo della *Vita*, anche questo spesso attribuito a Ione<sup>6</sup>: (ὁ Σοφοκλῆς) ἦθοποιεῖ κτλ.

«Er gibt eine Kritik seiner Stiles, seiner λέξεις»<sup>7</sup> - vediamo in che senso. Le prime due fasi sono sotto il segno di διαπαίζειν, che tanti problemi ha dato agli interpreti, la terza sotto quello di μεταβάλλειν εἶδος τῆς λέξεως. Le difficoltà di διαπαίζειν derivano dall'adozione di αὐτοῦ (E. Müller, Jebb, Wilamowitz, Radt, Leurini) in luogo del trådito αὐτοῦ (difeso da Festa; la situazione è ben descritta da Leurini): come annota Wilamowitz, διαπαίζειν non può così valere σκώπτειν / *illudere*, bensì *ludere* / μέχρι τέλους παίζειν, dove παίζειν designerebbe, se non intendo male, la *performance* teatrale in quanto azione festosa del coro<sup>8</sup>. L'idea che Sofocle abbia *playfully* consumato dapprima il lascito eschileo, poi il suo proprio stile «duro e artificioso», è diversa tanto dall'*imitate playfully* di LSJ, s. v., quanto dalla resa proposta da Leurini: «dopo aver scherzato con la grandiosità di Eschilo, e poi con la durezza e artificiosità di un suo personale stile» - l'idea di un lungo apprendistato scherzoso, su stesso oltre che sul maestro, poco si addice al tono di questa, pur singolare, *Selbstkritik*. Il controverso διαπαίζειν (cf. le ripetute emendazioni presso Radt e Leurini) suggerisce piuttosto l'idea di emulazione scherzosa che è del semplice παίζειν applicato all'inventiva lessicale dei comici, cf. p. es. *Sch. vet. in Ar. Aves*, ai

<sup>4</sup> *TrGF*, IV, *Sophocles*, ed. S. Radt, Göttingen 1977.

<sup>5</sup> *Ionis Chii Testimonia et Fragmenta*, Amsterdam 2000, fr. 130 (dub.).

<sup>6</sup> T1, 20 Radt (anche questo attribuito a Ione, fr. 129 dub. Leurini).

<sup>7</sup> U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Lese Früchte* 92-116, *Hermes* 40, 1905, 116-53 (Les. 115 = pp. 149-51, poi in *Kleine Schriften*, 4, Berlin 1962, 202-04).

<sup>8</sup> V. p. es. *Ar. Thesm.* 947 e 1227.

vv. 42 e 68, con, in più, di δια- la nozione di definitivo superamento, già colta da Wilamowitz. Aggiungerei che ἠθικώτατον e βέλτιστον non devono essere intesi come attributivi dello stile cui finalmente approda Sofocle, superato Eschilo e accantonate le *Künsteleien*, siano di quello stesso, o le proprie, quanto come predicati della *lexis* tragica, in senso aristotelico; perciò sarei incline a supporre, come Schmid, che anche la pericope ὄπερ... βέλτιστον appartenga piuttosto a Plutarco che alla sua fonte.

Anche chi non sappia resistere alla tentazione di ipostatizzare il genere tragico non può, comunque, trascurare che le potenzialità del genere si sviluppano - se proprio si vuole: giungono a perfezione, per quanto la nozione di *Vollendung* mi riesca sospetta - nell'interazione stretta con le condizioni della performance e dell'agonismo. Inoltre la dichiarazione autobiografica di Sofocle, con la distinzione in tre fasi, prova che questa *metabolé*, tanto laboriosa e così radicale negli effetti, si sviluppò in una lunga interazione col modello antagonista, fosse tuttora attivo o già assente, e col comune destinatario. Questa considerazione mi induce a mettere in guardia tanto dalla persistente suggestione esercitata dal modello 'biologizzante', già menzionato: tre segmenti consecutivi che disegnano lo sviluppo del genere: nascita, acme, decadenza, quest'ultima eventualmente venata di consapevole arcaismo; quanto dal presupposto che le diverse forme della *aemulatio* attestino contemporaneità o almeno contiguità temporale e perciò, nel nostro caso, il 'primo' Sofocle sia più direttamente debitore di Eschilo: questo presuppongono osservazioni come quella proposta da Eduard Fraenkel ad *Ag.* 1389: «borrowing born of admiration can more than once be seen in the earliest preserved plays of Sophocles»; ma questi appartengono tutti a un'epoca successiva alla morte di Eschilo e, come vedremo, lo stesso Fraenkel rinvia con una certa frequenza a drammi del Sofocle più maturo.

A ben vedere, la situazione è alquanto più complessa. Anche perché, sotto certi aspetti, se cerchiamo la presenza di Eschilo nei suoi successori talvolta siamo incoraggiati a rivolgerci altrove: piuttosto che a Sofocle, ad Euripide, che mai gareggiò con Eschilo. Così, per esempio, quanto al corrusco balenare di luci e di colori che lampeggia nel lessico eschileo, la nostra attesa viene delusa se lo cerchiamo fra le predilezioni del suo immediato successore, e non invece se prendiamo in esame Euripide. Si direbbe, p. es., che Eur. fr. 159 Kn. (dall'*Antigone*, che è dramma tardo<sup>9</sup>): ἐπὶ χρυσεόνωτον ἀσπίδα τὰν Καπανέως, riprenda dai *Sette* non soltanto, direttamente, il *sema* dello scudo di Capaneo (v. 434: χρυσοῖς δὲ φωνεῖ γράμμασιν κτλ. -

<sup>9</sup> M. Cropp-G. Fick, *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Plays*, (BICS Suppl. 43), London 1985, 74.

così Jouan e Van Looy<sup>10</sup>), quanto la fastosa opulenza cromatica dell'intera sequenza - tra l'altro, χρυσήλατος è anche il *sema* sullo scudo di Polinice (vv. 644 e 660). Come del resto ben coglie il commentatore antico che ci trasmette fr. 159 in corrispondenza di Eur. *Phoe.* 1130: *σιδηρονώτοις δὲ ἀσπίδος τύπαις ἐπήν* πῶς οὖν ἀνωτέρω (v. 1099) εἶπε “λευκάσπιν εἰσορώμεν Ἀργείων στρατόν”· ἐν δὲ τῇ Ἀντιγόνη λέγει· “ἐπὶ χρυσεόνωτον ἀσπίδα τὰν Καπανέως”. λευκάσπιν μὲν οὖν ἀπὸ τοῦ πλεονάζοντός φησι, χρυσόνωτον δὲ τὴν πολυτελή, σιδηρόνωτον δὲ τὴν ἰσχυρὰν ἀσπίδα.

Se, per chiudere questa premessa, mi si consente un bilancio piuttosto generico, mi pare che la discussione e l'approfondimento sul costituirsi della dizione tragica siano molto meno ricchi di quanto si potrebbe dedurre dall'abbondanza di lavori descrittivi di singoli fenomeni, tanto frequenti nella produzione accademica ottocentesca. La constatazione - «surprising, even astonishing» - è stata espressa da Michael Silk ed è stata ripresa da Patricia Easterling<sup>11</sup>. In effetti, i lavori di sintesi più recenti sulla lingua di Sofocle paiono per diversi motivi scarsamente utili, o perché mancano di consapevolezza in ordine al configurarsi della *lexis* tragica, o perché ricorrono a una metodologia approssimativa<sup>12</sup>. Chi voglia studiare la *lexis* sofoclea, per rintracciarvi le caratteristiche e le fasi di sviluppo di un codice della dizione tragica e, corrispondentemente, i tratti innovativi e la diacronia della *parole* autoriale, deve tuttora rivolgersi al prezioso piccolo libro di Long<sup>13</sup> e a contributi disparati, dal capitolo introduttivo dell'edizione di Lewis Campbell ai *Seminari romani* di Eduard Fraenkel, dalle osservazioni profuse da Oddone Longo nel suo *Commento linguistico alle Trachinie* allo studio *Ermeneutica e oralità* di Luigi Bottin<sup>14</sup>, un contributo ingiustificatamente sottovalutato, alle esemplari ma circoscritte analisi della Easterling, appena citate. Senz'altro più favorevole è la situazione per Eschilo, per il quale annoveriamo due importanti contributi del nostro ospite, Vittorio Citti, distanziati

<sup>10</sup> Euripide, t. VIII: *Fragments. I<sup>re</sup> partie*, t. ét. et trad. p. F. Jouan et H. Van Looy, Paris 1998, 199.

<sup>11</sup> M. Silk in apertura al suo contributo *Tragic Language: The Greek Tragedians and Shakespeare*, in *Tragedy and the Tragic*, Oxford 1996, 458-96; P. Easterling all'avvio del suo *Plain Words in Sophocles*, in *Sophocles revisited. Essays presented to Sir H. Lloyd-Jones*, ed. by J. Griffin, Oxford 1999, 95-107: p. 96.

<sup>12</sup> Penso da un verso a A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden 1982, dall'altro a F. Budelmann, *The Language of Sophocles*, Cambridge 2000, per il quale potrebbe valere l'epigrafe liquidatoria dedicata dalla Easterling agli *overworked terms* (*Plain Words*, 96: «what I am looking for is a way of analysing the concentration and power of this language without falling back on overworked terms like ambiguity, irony, undercutting, deferral»); sul libro del Budelmann v. la recensione di S. Mazzoldi in *Eikasmós* 12, 2001, 431-37.

<sup>13</sup> *Language and Thought in Sophocles: a Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, London 1968.

<sup>14</sup> *Ermeneutica e oralità. Studi di lingua poetica greca*, Roma 1983.

nel tempo di oltre un trentennio; alludo naturalmente a *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo* (1962) e a *Eschilo e la lexis tragica* (1994).

Torniamo però alla linea principale del nostro discorso. Considererò le situazioni e le risorse drammaturgiche. Tra queste vorrei privilegiare alcuni ‘complessi figurati’ - i primi riguardano direttamente stazioni cruciali nel percorso diegetico del mito argivo, e l’ultimo è invece rappresentativo di come Sofocle, pur partendo da un luogo eschileo, configuri in modo del tutto peculiare lo spazio politico sulla scena. Premetto che il mio proposito non consiste puramente nel rintracciare gli elementi eschilei, ma soprattutto nel verificare la tendenza che ispira la ripresa sofoclea.

1. *Il lupo*. L’appellativo Λύκειος ricorre nell’*Elettra* sofoclea, tanto nella mappa dispiegata dal Pedagogo davanti allo sguardo di Oreste:

6 s. αὕτη δ’, Ὀρέστα, τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ  
ἀγορὰ Λύκειος.<sup>15</sup>

quanto nelle invocazioni di Clitemestra, prima, e di Elettra poi:

637 κλύοις ἄν ἤδη Φοῖβε προστατήριε,  
κεκρυμμένην μου βάξιν·  
[...]  
ἄ γὰρ προσείδον νυκτὶ τῆδε φάσματα  
645 δισσωῶν ὄνειρων, ταῦτά μοι, Λύκει’ ἄναξ,  
εἰ μὲν πέφηνεν ἐσθλά, δὸς τελεσφόρα,  
εἰ δ’ ἐχθρά, τοῖς ἐχθροῖσιν ἔμπαλιν μέθεσ.  
[...]  
655 ταῦτ’, ὦ Λύκει’ Ἄπολλον, ἴλεως κλύων  
κτλ.  
1376 ἄναξ Ἄπολλον, ἴλεως αὐτοῖν κλύε,  
[...]  
νῦν δ’, ὦ Λύκει’ Ἄπολλον, ἐξ οἴων ἔχω  
1380 αἰτῶ, προπίτνω, λίσσομαι, γενοῦ πρόφρων  
ἡμῖν ἀρωγὸς τῶνδε τῶν βουλευμάτων  
κτλ.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> «E questa, Oreste, è la piazza Licea dedicata al dio che uccide i lupi» (trad. di B. Gentili, in *Sofocle, Euripide, Hofmannsthal, Yourcenar. Elettra. Variazioni sul mito*, a c. di G. Avezzi, Venezia 2002). Sulla descrizione di Argo nel prologo dell’*Elettra* mi permetto di rinviare al mio *Mappe di Argo, nella tragedia*, in *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche* (Atti del Convegno Int.le, Urbino 13-15.VI.2002), a cura di P. Angeli Bernardini, Roma 2004, 149-61, e ora anche a F.M. Dunn, *Trope and Setting in Sophocles’ Electra*, in *Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*, ed. by I.J.F. De Jong-A. Rijksbaron, Leiden 2006 (scelta delle relazioni presentate nel corso di un convegno tenuto all’Universiteit van Amsterdam nel settembre 2003), 183-200.

<sup>16</sup> «Ti prego, ascolta, o Febo protettore, le mie parole segrete [...]. Le visioni che ho avute questa

Qui operano l'etimologizzazione dell'epiteto *Liceo* sulla radice di λύκος e la lettura di Λύκειος, fin dal prologo, come *difensore dall'attacco dei lupi* (v. 6: λυκοκτόνος). Questa la tonalità dell'epiteto, necessariamente, anche nella duplice coppia di corrispondenti ma antitetiche invocazioni di Clitemestra e di Elettra (Λύκει' ἄναξ + ὦ Λύκει' Ἄπολλον/ ἄναξ Ἄπολλον + ὦ Λύκει' Ἄπολλον)<sup>17</sup>. Altrove ho notato che il nucleo dell'ambiguità sottesa alle due parallele scene di preghiera risiede nel fatto che per Clitemestra Λύκειος equivale a *protettore* (v. 637 προστατήριος, v. 647: εἰ δ' ἐχθρά, τοῖς ἐχθροῖσιν ἔμπαλιν μέθες), per Elettra invece a *castigatore* (vv. 1382 s.: δέξον ἀνθρώποισι τὰπιτίμια/ τῆς δυσσεβείας οἶα δωροῦνται θεοί)<sup>18</sup>. Sullo sfondo, come intravisto da Lewis Campbell già nel prologo<sup>19</sup>, è Eschilo *Agamennone* vv. 1257-59, con l'assimilazione di Egisto al lupo (nelle parole di Cassandra): ὅτοτοῖ, Λύκει' Ἄπολλον, οἷ ἐγὼ ἐγώ./ αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμωμένη/ λύκω, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσία... κτλ.<sup>20</sup>; accanto a Egisto, Clitemestra, assimilata anch'essa al lupo nelle *Coefore*, dov'è lupa che trasmette ai figli un *cuore implacabile* (per bocca di Elettra, v. 421 s.: λύκος γὰρ ὥστ' ὠμόφρων/ ἄσαντος ἐκ ματρός ἐστι θυμός)<sup>21</sup>. Nell'ottica di Clitemestra i *lupi*, dai quali dovrebbe difenderla Apollo, sono la minaccia annunciata dal sogno, indefinita ma assolutamente precisa quanto al significato per la stirpe e per il potere<sup>22</sup>; in quella

notte nei miei sogni ambigui, se mi sono propizie, fa' - o Apollo Liceo - che si realizzino, ma se mi sono nemiche, respingile sui miei nemici. [...] Questa mia preghiera, o Apollo Liceo, benigno, ascolta ecc.»; «Sovrano Apollo, ascoltali benigno [...]. Ora, Apollo Liceo, [...] sii soccorritore benevolo ai nostri progetti ecc.» (trad. B. Gentili, leggermente modificata).

<sup>17</sup> Quanto alle altre occorrenze in Sofocle, Λύκειος è decodificabile con λυκοκτόνος anche a *OT* 919 s.: πρὸς σ', ὦ Λύκει' Ἄπολλον, ἄγχιςτος γὰρ εἶ, / ἰκέτις ἀφίγμαι τοῖσδε σὺν κατεύγμασιν... («vengo supplice a te, o sire Liceo, che mi sei qui vicino, con queste offerte...»). Non credo invece che si possa ravvisare alcun parallelo con l'avvio della III antistrophe nella parodo dell'*Edipo re* (v. 208: Λύκει' ἄναξ), dove R.D. Dawe ritiene giustamente più pertinente l'etimologizzazione connessa a *lux*. I parallelismi tra le due invocazioni si estendono anche al tono della *klesis* (Cl.: κλύεις ἄν [...] κεκρυμμένην μου βᾶξιν, [...] ταῦτ' [...] ἴλεως κλύων; El.: ἴλεως αὐτοῖν κλύε, ἐμοῦ τε πρὸς τούτοισιν), con la saliente differenza che l'una prega affinché si realizzi il suo voto segreto e inconfessabile, l'altra dà voce a una speranza partecipata dagli altri due congiurati. Sull'epiteto Λύκειος in Eschilo cf. P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Villeneuve d'Ascq 2001, al v. 1257; Apollo è egli stesso *lupo*, in analoghi contesti di invocazione, come in *Sept.* 145 s.: καὶ σύ, Λύκει' ἄναξ, Λύκειος γενοῦ / στρατῶ δαίω, cf. Hutchinson *ad l.*

<sup>18</sup> *Mappe di Argo*, 159 s.

<sup>19</sup> Nella nota ai vv. 4 ss.: «Apollo Lyceus is here the wolf-slayer, i. e. the protector of the flock, perhaps with reference to Aegisthus etc.».

<sup>20</sup> «Ahimè, ahimè, Apollo *Liceo*, pietà. Sì, lei è la bipede leonessa che, assente il generoso leone, in letto si giacque col lupo...» (trad. M. Valgimigli).

<sup>21</sup> «Come lupo vorace, implacabile cuore ci dette ella stessa, la madre» (trad. Valgimigli).

<sup>22</sup> Rinvio alle note pagine di J.-P. Vernant in *Mito e pensiero presso i Greci*, pp. 158-62 della seconda ed. it., Torino 1978.

di Elettra, i *lupi* sono la coppia omicida - eppure, su questo versante della specularità, la pura contrapposizione si sfrangia, in quanto nel dramma sofocleo partecipano della crudeltà ereditata dalla madre (*Coefore* 421 s., come abbiamo visto) tanto Elettra quanto il fratello, più che mai caratterizzato, fin dal prologo, in termini che ben si attagliano all'etimologizzazione di Ὀρέστης come ἐν ὄρεσι διαιτώμενος<sup>23</sup>, e dunque predatore egli stesso. I consistenti paralleli fra le due preghiere nell'*Elettra* mettono in evidenza le linee direttrici di una strategia verbale che fa interagire i ruoli dei personaggi e le aspettative del pubblico nel rinvio intertestuale a Eschilo - il tutto sotto il segno, ancora una volta, dell'ironia tragica:

- il dio uccisore dei lupi, invocato come difensore dalla regina-leonessa che ha sposato il lupo, si farà garante della vendetta sulla regina;
- la vendetta incombe per mano dei figli cuori-di-lupo.

2. *Il dolos*. L'*Elettra* sofoclea riprende e sviluppa il progetto ingannatore che domina le *Coefore* sotto il segno di Hermes. Se al v. 196 (nelle parole del Coro) e al v. 279 (la *rhesis* di Elettra nel I Episodio) il *dolos* cui si allude è quello omicida ordito da Clitemestra, nello sviluppo dell'azione - a partire dalla *rhesis* prologica di Oreste, poi nella preghiera di Clitemestra e infine nell'antistrofe del breve IV Stasimo - il *dolos* temuto da Clitemestra e mostrato in atto dal Coro è quello che ha per protagonista Oreste guidato da Hermes ed è anticipato dal vendicatore fin dal prologo.

Sofocle rielabora il modello eschileo e di Hermes ctonio e notturno, che sovrintende al gioco mortale stando al fianco di chi chiede giustizia (come in *Coefore*, vv. 727-29 e 812-13), di Hermes «salvatore» e «alleato» invocato da Oreste nel prologo eschileo, fa nell'*Elettra*, senza ambiguità e anche più direttamente che in Eschilo, il signore del *dolos*, dell'intrigo, del discorso che «reca profitto» (v. 61: οὐδὲν ῥῆμα σὺν κέρδει κακόν), che assomma in sé anche le ambigue virtù di «Peithò insidiosa», cui rivolgeva la sua preghiera il Coro delle *Coefore* (v. 726). Il legame con l'intermezzo corale nel II episodio (νῦν γὰρ ἀκμάζει Πειθῶ δολίαν / ξυγκαταβῆναι ecc.) e col II stasimo delle *Coefore* è nettissimo. Se la ripresa è condotta con una più pronunciata drammatizzazione rispetto al modello, ciò è dovuto al procedimento di trasferire le proprietà dell'azione - intrinsecamente ingannatrice - dall'ambito della descrizione per bocca del Coro alla diretta verbalizzazione di Oreste e di Clitemestra. Ma sullo sfondo, a ispirare la mutazione formale sono proprio il prologo delle *Coefore* e la funzione propulsiva esercitata dall'invocazione di Oreste a Hermes.

<sup>23</sup> Phot. *Lex.* 345.24 Th.

Aesch. *Cho.*

726 νῦν γὰρ ἀκμάζει Πειθῶ δολίαν  
 ξυγκαταβήναι, χθόνιον δ' Ἑρμῆν  
 καὶ τὸν νύχιον τοῖσδ' ἐφοδεῦσαι  
 ξιφοδηλήτοισιν ἀγῶσιν.

«L'ora è questa che Persuasione ingannevole discenda con noi al cimento, e che il dio avvolto di tenebra, Hermes ctonio, sia vigile scorta in questa contesa di spade omicide».

812 ξυλλάβοι δ' ἐνδίκως  
 παῖς ὁ Μαίας,  
 [...] ἀλαὰ πολλὰ δ' ἀμφανεῖ χρήζων,  
 ἄσκοπον δ' ἔπος λέγων  
 νυκτὸς προὔμμάτων σκότον φέρει,  
 καθ' ἡμέραν δ' οὐδὲν ἐμφανέστερος.

«E aiuto ci rechi in sua giustizia il figlio di Maia [...] Ignoti tramiti spesso egli apre se vuole; ma oscura parola talora dicendo, notturne tenebre distende sugli occhi, sì che neanche alla luce del giorno si svela». [Trad. M. Valgimigli, con lievi modifiche]

Soph. *El.*

35 χρῆ μοι τοιαῦθ' ὁ Φοῖβος ὦν πεύση τάχα·  
 ἄσκειον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ  
 δόλοισι κλέψαι χεῖρὸς ἐνδίκους σφαγᾶς.

«Il responso di Febo? eccolo: da solo, di mia mano, senza soccorso di scudo o di armati, compiere con l'inganno la giusta uccisione».

1391 παράγεται γὰρ ἐνέρων  
 δολιόπους ἀρωγὸς εἶσω στέγας,  
 [...] ὁ Μαίας δὲ παῖς  
 Ἑρμῆς σφ' ἄγει δόλον σκότῳ  
 κρύψας πρὸς αὐτὸ τέρμα κούκετ' ἀμμένει.

«Ecco con piede furtivo s'insinua [...] il vendicatore dei morti [...]. Hermes il figlio di Maia, che nasconde nella tenebra l'inganno, lo guida alla meta e più non indugia». [Trad. B. Gentili]

Può essere utile il confronto con l'*Elettra* euripidea, dove Hermes (I stasimo, 460 ss.) è solo un'icona sullo scudo di Achille, in una sovrapposizione dotta e manierata fra lo scudo iliadico e l'égida di Zeus e Atena; e la nozione di *dolos* adottata da Euripide concerne il gesto omicida di Clitemestra ed Egisto (esplicitamente ai vv. 9, 166, 983), sicché anche quando si tratta del *dolos* paventato da Egisto (vv. 832, 834), esso si presenta come la ripetizione di un gesto antico, fatalmente inscritto nel destino della stirpe e fatalmente riattualizzato. Da notare la distanza che divide, sotto questo aspetto, l'*Elettra* dall'*Oreste*, dove l'epiteto *dolios* si attaglia effettivamente ai congiurati (v. p. es. *Or.* 1404)<sup>24</sup>. In quest'ottica le parole di disapprovazione che Aristofane farà pronunciare a Euripide nelle *Rane*, a proposito del prologo delle *Coefore*, non fanno che confermare che il modello eschileo non esercita - anche in questo - alcuna decisiva suggestività sulla rielaborazione euripidea del mito argivo.

<sup>24</sup> Cf. O. Longo, *Proposte di lettura per l'Oreste di Euripide*, Maia 27, 1975, 265-87.



3. Montaggio di sequenze giambiche all'interno di una strofe melodrammatica.

Aesch. Ag. 1343-46

Soph. El. 1404-17

Αγ. ὦμοι, πέπληγμαί καιρίαν πληγὴν ἔσω.

Χο. σίγα· τίς πληγὴν αὐτεῖ καιρίως οὐτασμένος·

Αγ. ὦμοι μάλ' αἰθίς, δευτέραν πεπληγμένους.

Χο. τοῦργον εἰργάσθαι δοκεῖ μοι βασιλέως

οἰμώγμασιν

Κλ. αἰαῖ. Ἴω στέγαι

φίλων ἔρημοι, τῶν δ' ἀπολλύντων πλέαι.

Ηλ. βοᾷ τις ἔνδον· οὐκ ἀκούετ', ὦ φίλαι·

Χο. ἦκουσ' ἀνήκουστα δύστανος, ὥστε φρήξαι.

Κλ. οἴμοι τάλαιν'· Αἴγισθε, ποῦ ποτ' ὦν κυρεῖς·

Ηλ. ἰδοὺ μάλ' αἰθροεῖ τις.

Κλ.

ὦ τέκνον, τέκνον,

οἴκτιρε τὴν τεκοῦσαν.

Ηλ. ἀλλ' οὐκ ἐκ σέθεν

ὤκτιρεθ' οὔτος οὔθ' ὁ γεννήσας πατήρ.

Χο. ὦ πόλις, ὦ γενεὰ τάλαινα, νῦν σοι

μοῖρα καθαμερία φθίνει, φθίνει.

Κλ. ὦμοι πέπληγμαί.

Ηλ. παῖσιν, εἰ σθένεις, διπλήν.

Κλ. ὦμοι μάλ' αἰθίς.

Ηλ. εἰ γὰρ Αἰγίσθω θ' ὄμοῦ.

Χο. τελοῦσ' ἀρά· κτλ.

Ηλ. εἰ γὰρ Αἰγίσθω θ' ὄμοῦ.

Χο. τελοῦσ' ἀρά· κτλ.

«In the cries of Clytemnestra S. El. 1415 f. ὦμοι πέπληγμαί and ὦμοι μάλ' αἰθίς Boeckh, *Graecae tragoediae principum... num ea quae supersunt genuina sint* (1808), 244, Wilamowitz, *Hermes XVIII*, 1883, 236 n. 1, and others see a conscious reminiscence of A. Ag. 1343-5»<sup>25</sup>. Così Eduard Fraenkel ad Ag. 1343. C'è quanto basta per sollecitare una riconsiderazione del presupposto che il modello eschileo eserciti la sua funzione solo sui drammi sofoclei più antichi (v. sopra). Ciò ripropone la questione se il modello agisca come reminiscenza (come propendo a credere), magari insieme al libro, oppure mediante il solo libro (o, piuttosto, il *libretto*, e dunque con tutta una serie di limitazioni all'effettiva possibilità di ripresa o di allusione), o, infine, grazie alle riprese postume.

<sup>25</sup> A. Boeckh, *Graecae tragoediae principum, Aeschyli, Sophoclis, Euripidis, num ea, quae supersunt, et genuina omnia sint, et forma primitiva servata, an eorum familiis aliquid debeat ex iis tribui: insunt alia quaedam ad crisin tragicorum Graecorum pertinentia*, Heidelbergae 1808; U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die beiden Elektren*, *Hermes* 18, 1883, 214-63 (poi in: *Kleine Schriften*, VI, Berlin-Amsterdam 1972, 161-208).

Quanto a quest'ultima eventualità, il miglior testimone delle riprese eschilee parrebbe essere Aristofane - così, p. es., sembra suggerire Stefan Radt in *TrGF* III, *Testimonia*, p. 56 s.; ma mi pare piuttosto azzardato immaginare che le allusioni aristofanee a drammi eschilei autorizzino sempre e comunque a postulare delle riprese. Innanzitutto le *Rane* rappresentano un caso a parte, per il soggetto e per la constatazione che vi ricorrono i quattro quinti dei drammi eschilei cui il comico allude o alluderebbe<sup>26</sup>; poi, ammesso che Aristofane giovanetto frequentasse il teatro già nel 438 (altrimenti si porrebbe un analogo problema per il *Telefo* euripideo, tanto produttivo nella parodia aristofanea), gli Ateniesi avrebbero goduto di circa 25 riprese di drammi eschilei a noi riconoscibili, fra il 438 e il 406, cioè in 32 anni (dobbiamo ovviamente escludere il 425, se stiamo agli *Acarnesi*): un numero davvero improponibile. Anche ad *Ag.* 1343 e 1345 si alluderebbe nelle *Rane* (v. 1214: οἴμοι πεπλήγημεθ' αὔθις ὑπὸ τοῦ ληκύθου), ma credo che la mediazione dell'*Elettra* sofoclea giochi un ruolo importante, così nella memorizzazione come nella attualizzazione della scena; suggerirei inoltre che, in qualche misura, il *Witz* stia nella funzione di 'puntello' al leccio offerto dalle due esclamazioni ὦμοι πέπληγμαι e ὦμοι μάλ' αὔθις, tanto in Eschilo quanto in Sofocle. E ancora: alle *Coefore* si allude già negli *Acarnesi*; se ciò comporta una ripresa, resta comunque da spiegare l'influenza del dramma sull'*Elettra* sofoclea e sull'*Oreste*, di poco precedente l'autoesilio macedone di Euripide - la spiegazione deve ricorrere a ragioni diverse dalla riproposta scenica<sup>27</sup>.

Ovviamente, nel nostro caso niente impedisce che Sofocle abbia un preciso ricordo dell'ultima produzione eschilea, ma è plausibile che anche il libro abbia avuto la sua parte.

Tanto l'uccisione di Agamennone quanto quella di Clitemestra avvengono fuori scena. La fine di Agamennone è inscenata attraverso un dialogo a distanza, fra il re, che recita in trimetri giambici, e il Corifeo, con un recitativo in tetrametri trocaici catalettici<sup>28</sup>. Anche la fine di Clitemestra avviene in ogni caso fuori scena. Ma

<sup>26</sup> È singolare che nei drammi successivi alle *Rane* solo le *Ecclesiazuse* paiano rinviare a un luogo eschileo (v. 392 s. - fr. 138; è molto dubbio che *Plut.* 422 ss. rinvii alle *Eumenidi*): desta meraviglia non solo che nel IV secolo Eschilo venga accantonato anche da un eccezionale uomo di teatro, oltre che nelle preferenze del pubblico, ma soprattutto che questo coincida coi lustri che preludono al decreto promulgato nel 386 - a meno che l'iniziativa legislativa, lungi dal rispecchiare una propensione ampiamente condivisa, non fosse intesa come rimedio a un crescente disinteresse per i παλαιὰ δράματα.

<sup>27</sup> Per l'influenza delle *Coefore* su Sofocle e su Euripide cf. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, 352.

<sup>28</sup> Lo scambio, genericamente epirrematico, è repertoriato fra le *Sprachvers-Szenen* da H. Popp, *Das Amoibaion*, in *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, hg. v. W. Jens, München 1971, 221-75: p. 265 n. 70; in realtà partecipa del dinamismo concitato conferitogli dai trochei tipici del finale di

nell'inscenare l'uccisione della regina sia Eschilo che Euripide scelgono che Clitemestra si scopra il petto, nelle *Coefore* sulla scena e prima di un concitato dialogo con Oreste, nell'*Elettra* euripidea dietro le quinte - Euripide preferisce evitare il calo di tensione proprio della soluzione eschilea, diluita in due tempi, e fa raccontare l'intera sequenza con ricchezza di particolari da Oreste ed Elettra. Solo Sofocle colloca l'incontro omicida fra madre e figlio interamente dentro la reggia e ce lo propone con un'unica scena in diretta, che ha il suo vertice drammatico nel grido ripetuto nel contesto di un dialogo a distanza fra Clitemestra ed Elettra e contrappuntato dal Coro. Sofocle piega il modello eschileo a inscenare, con una sorta di contrappasso, la fine di Clitemestra; all'interno del vistoso parallelismo, la dinamica della *Mord-Stichomythie* si arricchisce però di una voce solista, quella del I attore - Elettra, nelle due stanze - accanto a quella del deuteragonista - Clitemestra nella strofe e Oreste nell'antistrofe - e a quella del Coro, al quale spettano le sole misure non giambiche oltre al docmio isolato di Clitemestra (v. 1404, cui dovrebbe rispondere un'analogha misura di Elettra nell'antistrofe, dopo v. 1427). Diversamente dalla voce dei Vecchi dell'*Agamennone*, quella di Elettra dalla scena non commenta ma dirige, quasi, la mano del fratello e dà il tempo a quanto avviene, non visibile a lei e al pubblico, nella reggia; mentre il Coro, che non deve fornire un commento didascalico come nell'*Agamennone*, constata il compimento non dell'uccisione, ma delle antiche maledizioni (τοῦργον εἰργάσθαι δοκεῖ μοι vs. τελοῦσ' ἀραί).

I due emistichi mutuati dall'*Agamennone* sono dunque 'montati' in una sequenza drammaturgicamente molto diversa da quella del modello, e la nuova valorizzazione non è iscritta nel modello.

4. *L'opinione pubblica e la dimensione politica*. Affinità e, talora, coincidenze, fra l'*Antigone* sofoclea e un dramma del *corpus* eschileo, il *Prometeo*, sono state sottolineate già in passato<sup>29</sup>. Qui prescindo da questo accostamento, che implicherebbe una presa di posizione sulla paternità e sulla cronologia del *Prometeo*. Propongo invece il parallelo, già colto da Eduard Fraenkel, fra un passo dell'*Antigone* - la *rhe-sis* in cui Emone si oppone al padre Creonte - e un luogo dell'*Agamennone*.

Ag. 449-60

XO. τάδε αἶγά τις βαύζει·

Ant. 688-700

AI. σοῦ δ' οὖν πέφυκα πάντα προσκοπεῖν ὄσα

tragedia, oltre che della drammaticità caratteristica delle *Mord-Stichomythien* (cf. B. Seidensticker, *Die Stichomythie*, in *Bauformen*, 183-220: p. 194).

<sup>29</sup> G. Cerri, *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo: saggio di semantica*, Roma 1975, 58 ss.

φθονερὸν δ' ὑπ' ἄλγος ἔρπει  
προδίκους Ἀτρείδαις.  
[...]  
βαρεῖα δ' ἄστῶν φάτις ξὺν κότῳ·  
δημοκράντου δ' ἀρᾶς πίνει χρέος.  
μένει δ' ἀκούσαι τί μοι  
μέριμνα νυκτηρεφές.

«Così mormorano in silenzio e un iroso dolore serpeggia contro gli Atridi giustizieri di una loro propria vendetta. [...] Gravi sono le voci dei cittadini se le muove rancura; e alle maledizioni dei cittadini paga chi deve il suo debito. C'è nella mia angoscia l'attesa di non so che di tenebroso». [Trad. M. Valgimigli]

λέγει τις ἢ πράσσει τις ἢ ψέγειν ἔχει·  
τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινὸν ἀνδρὶ δημότῃ  
λόγοις τοιούτοις οἷς σὺ μὴ τέρψῃ κλύων.  
ἐμοὶ δ' ἀκούειν ἔσθ' ὑπὸ σκότου τάδε,  
τὴν παῖδα ταύτην οἷ' ὀδύρεται πόλις,  
πασῶν γυναικῶν ὡς ἀναξιωτάτῃ  
κάκιστ' ἀπ' ἔργων εὐκλεεστάτων φθίνει,  
ἦτις τὸν αὐτῆς αὐτάδελφον ἐν φοναίς  
πεπτῶτ' ἄθαπτον μῆθ' ὑπ' ὠμηστῶν κυνῶν  
εἷασ' ὀλέσθαι μῆθ' ὑπ' οἰωνῶν τινος·  
οὐχ ἦδε χρυσῆς ἀξία πμῆς λαχεῖν·  
τοιὰδ' ἐρεμνὴ σίγ' ἐπέρχεται φάτις.

«[...] Ma io, nell'ombra, posso udire, so come piange la città per la sorte di questa fanciulla [...] Queste sono le voci che corrono, in segreto, nel buio». [Trad. M.G. Ciani]

La voce del popolo qui non è la voce del dio, come qualcuno ha voluto vedere, ma l'esplicitazione della componente - con parole moderne diremmo l'*opinione pubblica* - da Eschilo designata, nella sua specie deprecativa, con δημόκραντος ἀρά. Lo sviluppo sofocleo consiste

(1) nell'attribuire il tratto notturno alla φάτις popolare, invece che alle notizie temute dal Coro (così Fraenkel);

(2) nel configurare il rapporto fra polis e palazzo attraverso un diverso e inedito sistema di polarità:

– in Eschilo l'identità della polis è assunta dal Coro e, per la sentinella e per il Coro così come nell'attesa del pubblico, la minaccia incombe dal luogo stesso della regalità, il palazzo;

– in Sofocle la polis è diffratta tra la sua rappresentanza per così dire ufficiale, il Coro interlocutore di Creonte, e la sua realtà extrascenica e nascosta, non fosse per la presenza di un mediatore, il figlio del re che si fa anche occhio del re.

Creonte si propone di mantenere il controllo su tutti gli spazi attraverso la mediazione di σκοποί (v. 215), ἐπίσκοποι (v. 217), ἡμεροσκόποι (v. 253), del figlio che προσκοπεῖ (v. 688), un vedere che è anche, e forse prima di tutto, un ascoltare (v. 688 s. προσκοπεῖν ὄσα/λέγει τις). Altrove ho proposto che questa situazione sia un analogo teatrale della storia di Deioce, eletto re dai Medi (Hdt. 1.96 ss.)<sup>30</sup>: in effetti Erodoto racconta che Deioce aveva «spie che osservavano e ascoltavano in tutto il paese dove egli regnava» (1.100.2: κατάσκοποί τε καὶ κατήκοοι). Anche il vigi-

<sup>30</sup> *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia 2003, 130.

le sistema di controlli attuato sistematicamente dai Re di Persia realizza l'ideale di un *occhio che tutto vede* - è l'«occhio del re» (1.114: ὄφθαλμὸς βασιλέως), ma è, in termini più generali, una risorsa rispondente alla complessità della gestione politica in un sistema monarchico. Come istituto caratteristico del regno persiano, l'*occhio del re* viene parodiato nella commedia, ma in diversi contesti Sofocle sembra considerare seriamente l'intreccio di rapporti che l'istituzione pone in essere: oltre a questo passo dell'*Antigone*, dove Emone si adopera a *proskopéin* a vantaggio del padre, possiamo ricordare il *phroureín omma* dei Marinai di Neottolemo nel *Filottete*, a favore del loro sovrano. Quanto alla voce popolare, l'innovazione sofoclea, che nell'*Antigone* fa mediatore della *phatis* non il collettivo civico incarnato nel Coro ma un soggetto appartenente al palazzo, riformula la dinamica fra gli spazi coinvolti nel gioco scenico: questi sono già molto diversificati, nella duplice contrapposizione dentro/fuori applicata al palazzo e alla città, con una varietà di caratterizzazioni dello spazio circostante: luogo della battaglia, della (mancata) sepoltura e della quasi soprannaturale tempesta che flagella le guardie, luogo della sepoltura di Antigone e del suicidio di Emone; ma, in conseguenza della scelta sofoclea, per una volta Tebe pare essere altrove, rispetto al Coro che dovrebbe rappresentarla: uno spazio di comunicazione ulteriore alla parodo 'di città' e mediato solo imperfettamente - rischiosamente vicino, sarei tentato di pensare, alla *polis* che ospita la celebrazione di Dioniso.

Verona

Guido Avezzù