

L'«IMMAGINE NEGATA»¹:
FORME, TEMI E DRAMMATURGIA DELL'ESODO
NELLA TRAGEDIA DI SOFOCLE *

Mentre le altre componenti strutturali della tragedia hanno sempre suscitato grande interesse, la critica moderna si è occupata dell'esodo e della conclusione in maniera sistematica e secondo una prospettiva più ampia possibile soltanto a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso.

Prima di procedere a una sintetica rassegna dei principali orientamenti degli studi, tuttavia, è necessario chiarire secondo quale accezione si è fatto riferimento ai concetti di “esodo” e di “conclusione” nel presente lavoro.

In base alle fonti antiche in nostro possesso, il termine “esodo” può essere interpretato secondo svariate e differenti accezioni: per Taplin², nel V secolo a.C., esso era con tutta evidenza impiegato per designare l'accompagnamento musicale durante l'uscita finale del coro, come testimoniano Aristofane, *Vespe*, 582 con relativo scolio³, un frammento di Cratino⁴ e una serie di testimonianze di età tardo-antica⁵.

*) Desidero esprimere un sincero ringraziamento al prof. Dario Del Corno e al prof. Giuseppe Lozza per avermi costantemente seguito rispettivamente nella realizzazione e nella revisione della presente ricerca.

¹) Il termine è utilizzato da C.S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna 1978, p. 556. Cfr. *infra*, p. 68.

²) O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, pp. 470-476.

³) Il verso delle *Vespe* a cui Taplin fa riferimento è il seguente: ἐν φορβειᾷ τοῖσι δικασταῖς ἔξοδον ἠὔλησ' ἀπιούσι. Filocleone sta enunciando al figlio i “guadagni” che provengono dal mestiere di giudice; tra questi annovera il fatto che se una flautista vince una causa, «indossata la museruola accompagna con il flauto l'uscita dei giudici». Lo scolio relativo spiega (582a Koster): τὸ στόμιον τῶν ἀλητῶν· ἐν γὰρ ταῖς ἐξόδοις τῶν τραγικῶν ἠὔλον, alludendo quindi alla tradizione secondo cui, nelle tragedie, i flautisti accompagnavano con la musica l'uscita del coro.

⁴) Il frammento in questione è il 308 (PCG) = 276K: τοὺς ἐξοδίους ὕμιν ἴν' ἀλῶ τοὺς νόμους, riportato da Phot. (z) ined. = Sud. ε 1784: ἐξόδοι νόμοι· ἀλῆματα δι' ὧν ἐξήσαν οἱ χοροὶ καὶ οἱ ἀλητῆαὶ οὕτως (οὕτως om. Sud. A) Κρατίνος· τοὺς-νόμους. Sotto la

Tali testimonianze non si accordano tuttavia con la *Poetica* di Aristotele⁶, che definisce l'esodo come «la parte completa della tragedia dopo la quale non vi è canto del coro»⁷. Soltanto l'autore del *Περὶ τραγωδίας*⁸ propone una definizione di esodo che sembra conciliare le interpretazioni delle fonti precedenti: egli, infatti, compie una divisione della tragedia «nel modo cosiddetto corale e in quello degli attori» (εἴς τε χορικὸν καλούμενον τρόπον καὶ τὸν ἀπὸ σκηνῆς, 4, 27-28); entrambi i modi si suddividono a loro volta in canto e recitazione (ᾠδὴν καὶ λέξιν, 4, 29). L'esodo è definito come l'ultima sezione sia del canto che della recitazione.

Nella critica antica, dunque, il termine ἔξοδος comportava più significati; tuttavia, ciò che accomuna tutte le definizioni è il fatto che l'esodo indicava sempre e in ogni caso la fine della tragedia o della commedia, sia che fosse canto o musica, versi pronunciati dal coro o un'intera sezione del dramma.

Di tutte le fonti sopraccitate, soltanto Aristotele offre una definizione di esodo funzionale alla trattazione delle parti costitutive della tragedia da un punto di vista strutturale e che, a dispetto di quanto è normalmente

voce ἔξοδοι νόμοι spiega Hesych. ε 3934: δι' ὧν πάντες ἐξελεύσονται. Anche secondo questa testimonianza, l'esodo sarebbe dunque la «melodia del flauto» che accompagnava l'uscita del coro alla fine della tragedia.

⁵⁾ Tra queste Taplin annovera:

1. Polluce (*Pollucis Onomasticon-Lexicographi Graeci*, IX, a cura di E. Bethe, Stuttgart - Leipzig 1998):
 - a. IV 53, 21-22, in cui le quattro parti corali sono elencate in una lista di termini afferenti all'ambito più generale della poetica (πάροδος, στάσιμον, κομματικά, ἔξοδος);
 - b. IV 108, 10-14, in cui Polluce offre una doppia accezione del termine ἔξοδος: esso è considerato sia come l'allontanamento, l'uscita del coro dopo la prima entrata (parodo), sia come l'uscita finale del coro, alla fine della tragedia.
2. Scolio ad Aristofane, *Vespe*, 270 (Koster): ... τὰ δὲ ἐξοδικὰ ἢ ὑποχωρητικά, ἄπερ ἐπὶ τῇ ἐξόδῳ τοῦ δράματος ἄδεται: i canti «esodici» e quelli «ipocoretici» (di ritirata del coro) sono cantati nell'esodo del dramma, ossia durante l'uscita del coro.
3. G. Tzetze, *Περὶ τραγικῆς ποιήσεως*, 24-25, 72-73, che propone una duplice accezione del termine: l'esodo è «il discorso del coro dopo il quale il coro non leva più alcun canto»; l'esodo è anche la quinta parte del canto del coro, che insieme all'emmelia, si trova alla fine della tragedia.
4. *Tractatus Coislinianus*, cap. XVII Janko, secondo cui ἔξοδος ἐστὶ τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον χοροῦ: l'esodo è quanto detto dal coro alla fine della commedia.

⁶⁾ Taplin crede infatti che il cap. 12 della *Poetica* aristotelica sia frutto di un'interpolazione.

⁷⁾ *Poetica*, 1452b 12, 14-27.

⁸⁾ Secondo F. Perusino, che ne ha curato l'edizione (Anonimo [Michele Psello?], *La tragedia greca*, Urbino 1993, p. 15), «esiste la possibilità che il trattato sulla tragedia sia opera di Psello», dal momento che l'opera appartiene a un blocco in cui sono inclusi sei trattati, riportati anche in altri manoscritti nei quali sono assegnati proprio a Psello.

affermato dalla critica, si adatta, seppur con alcune differenze, a tutte le tragedie a noi pervenute.

La definizione di Aristotele lascia intendere che l'esodo, così come le altre parti della tragedia (prologo, episodio e canto del coro) è concepito come una singola unità strutturale completa all'interno della più ampia unità del dramma; in questo senso, l'esodo è corrispondente al prologo. Questo infatti precede il primo canto del coro, mentre l'esodo segue all'ultimo. La formula aristotelica, inoltre, suggerisce l'idea che l'esodo possa essere considerato alla stregua dell'«ultimo atto» della tragedia; ciò è particolarmente utile, nella prospettiva di un'analisi delle funzioni che l'esodo assume all'interno del dramma.

Anche le definizioni proposte da Tzetze e dall'anonimo autore del *Περὶ τραγῳδίας*, tuttavia, sono importanti nella misura in cui la maggior parte delle tragedie termina proprio con un'espressione pronunciata dal coro. Anche questa accezione, dunque, sarà considerata per mettere in luce una particolare convenzione della quale i tragediografi si servono per concludere i loro drammi.

Quanto al concetto di «conclusione», intesa come la sede della tragedia in cui i conflitti sollevati dall'azione drammatica dovrebbero presentare uno scioglimento, secondo modalità di volta in volta differenti, si è fatto riferimento soprattutto ai risultati dei recenti studi di Dunn, Roberts e Fowler, il cui criterio di indagine non è più condizionato dalla necessità di essere fedeli a un modello teorico preesistente – come accade per esempio nella *Poetica*⁹ di Aristotele o negli studi ad essi precedenti¹⁰ –, bensì

⁹) In realtà anche nella *Poetica* di Aristotele, come peraltro F. Dunn, *Euripidean Endings*, Diss. Yale 1985, p. 12 ss., ha notato, è possibile ravvisare alcuni elementi connessi ai principali aspetti della conclusione della tragedia, che tuttavia non costituiscono una vera e propria «teoria della conclusione». In particolare:

1. La tragedia deve imitare un'azione conclusa (*τελεία*) e suscitare la catarsi delle passioni (1449b 6, 24-25): il fatto che l'azione imitata debba essere in sé già perfettamente compiuta è funzionale alla liberazione delle emozioni da parte dello spettatore.
2. Aristotele introduce inoltre i concetti di *δέσις*, ovvero il nodo costituito dagli antefatti e da una parte della tragedia stessa fino al momento in cui avviene il mutamento alla felicità o alla sventura, e di *λύσις*, lo scioglimento di tale nodo (1455b 18, 24-29).
3. Aristotele individua nella «catastrofe» da una condizione di felicità a una condizione di sventura la struttura compositiva della tragedia artisticamente migliore: soltanto in questo modo, infatti, lo spettatore può realizzare la purificazione dalle passioni. L'*Edipo re* si configura quindi come tragedia perfetta in quanto presenta tutti gli elementi fondamentali: racconto complesso, realizzazione contemporanea di peripezia e riconoscimento, mutamento da felicità a sventura (1453a 13, 12-17).
4. Aristotele giudica, infine, il *deus ex machina* come pessimo espediente risolutivo dell'azione, che, al contrario, deve «produrre» da se stessa i mezzi per sciogliere e concludere la vicenda drammatica (1454a 37-b8).

caratterizzato da una molteplice varietà di problemi e prospettive di analisi.

Il merito di Dunn¹¹ consiste nell'aver rintracciato nelle tragedie di Euripide una serie di convenzioni formali, di cui il tragediografo si serve per concludere i propri drammi: l'uscita del coro, l'*aition*, la profezia conclusiva e il *deus ex machina*. Ciò che tuttavia risulta fondamentale nella sua ricerca è il fatto che nella maggior parte dei casi tali espedienti marcano

¹⁰⁾ Tali studi, infatti, pur affrontando aspetti fondamentali legati al problema della conclusione della tragedia, risultano ora limitati soltanto a qualche particolare aspetto del finale di un dramma, ora improntati dalla necessità di fondare un modello teorico, in base al quale poter valutare l'efficacia di una conclusione; tale modello, tuttavia, risulta spesso scarsamente applicabile alla tragedia greca, se non in maniera semplicistica. Per quanto riguarda quest'ultima tendenza, mi riferisco soprattutto al saggio di U. von Wilamowitz-Moellendorf, *In wie weit befriedigen die Schlüsse der erhaltenen griechischen Trauerspiele? Ein ästhetischer Versuch*, risalente al 1867 e pubblicata per la prima volta da W.M. Calder nel 1974, in cui la prospettiva di indagine è prettamente estetica e fortemente influenzata dalla concezione hegeliana della tragedia: la conclusione del dramma è soddisfacente, nella misura in cui porta a compimento l'azione senza stonature, sciogliendo e non intensificando i "nodi" intrecciati nel corso del dramma stesso. Lo studio di V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1969, sviluppa per la prima volta le nozioni di dramma «chiuso», che presenta un'azione principale univoca, chiusa e convincente, continua e lineare, e dramma «aperto», in cui, al contrario, l'azione non è né unitaria, né linearmente conclusa, ma più linee d'azione si sviluppano l'una con eguale importanza rispetto all'altra; M. Pfister, *Das Drama*, München 1977, riprendendo la classificazione di Klotz, inserisce indistintamente nella tipologia del dramma chiuso tutta la produzione drammatica antica, sottolineando che il dramma chiuso presenta la soluzione a tutti i conflitti sollevati durante l'azione, sia da un punto di vista formale, attraverso un segnale che indichi la fine del dramma, sia da un punto di vista contenutistico, attraverso la spiegazione di tutte le ambivalenze e i conflitti e quindi la definitiva fissazione di un'univoca prospettiva di ricezione del dramma. In realtà, nonostante Klotz e Pfister abbiano individuato importanti caratteristiche delle due tipologie drammaturgiche, i loro modelli non sono facilmente applicabili alla tragedia greca e, nella fattispecie, a quella di Sofocle: si vedrà, infatti, come i drammi sofoclei, pur presentando formalmente una struttura che potrebbe essere definita chiusa, contengono molteplici elementi che scalfiscono l'unità e la compiutezza di tale struttura. Quanto al secondo aspetto, lo studio di G. Kremer, *Die Struktur des Tragödienschlusses*, in W. Jens (Hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, pur concentrandosi soltanto sugli elementi strutturali del finale della tragedia, è di fondamentale importanza nella misura in cui getta le basi per una trattazione dell'esodo dal punto di vista della sua funzione drammaturgica. Kremer distingue, infatti, tra due tipologie di esodo: «Eccschluss» o «Präsentationsschluss» e «Handlungsschluss». Il primo è caratterizzato dalla rappresentazione dell'azione e dei protagonisti dell'azione, prima attraverso il resoconto di un messaggero, poi mediante l'apparizione del protagonista stesso che interpreta l'accaduto, giustificandosi e generalizzando il proprio destino. Infine, il dramma getta uno sguardo sul futuro ed è proprio negli effetti futuri che si manifesta tutta la gravità dell'accaduto. Il secondo tipo di esodo, invece, è caratterizzato da un ulteriore sviluppo dell'azione che raggiunge uno scioglimento soltanto nelle ultime scene.

¹¹⁾ *Euripidean endings*, Diss. Yale 1985; *Tragedy's end: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York - Oxford 1996.

soltanto formalmente la fine di un dramma, senza contribuire in modo determinante alla completezza e alla definitiva conclusione dell'azione drammatica. Gli studi di Roberts¹² si inseriscono nella medesima prospettiva di analisi: la studiosa ha innanzitutto dimostrato la natura convenzionale della chiusa del coro nelle tragedie di Sofocle ed Euripide, sottolineando come i versi finali dei drammi costituiscano una sorta di «confine» che separa una serie di differenti realtà: «[...] the world of the play and the world of the audience», «the story of the play and the larger world of discourse», «the story of the play and the continuing story of the myth»¹³. Ma ciò che è più importante, «what marks a boundary also invokes what is beyond it or outside it»¹⁴. Di grande rilievo è dunque l'assunto secondo il quale il finale delle tragedie sofoclee innesca un processo allusivo a un'altra storia e non permette dunque di considerare il dramma definitivamente concluso. La studiosa correla inoltre il carattere anti-conclusivo dei finali sofoclei alla precarietà della condizione umana che la tragedia mette in scena, sottolineando il fatto che la scarsa conoscenza del futuro che l'eroe tragico dimostra di possedere si sposta inevitabilmente sullo spettatore, a cui non è permesso di assistere a un finale compiuto e che giunge così ad acquisire un ruolo fondamentale nella costruzione di una conclusione¹⁵.

Di grande importanza è infine un articolo di Fowler¹⁶, in cui lo studioso individua cinque sensi principali in cui il termine «closure» può essere inteso:

¹² *Parting words: final lines in Sophocles and Euripides*, «Classical Quarterly» 37 (1987), pp. 51-64; *Sophoclean endings: another story*, «Arethusa» 21, 2 (1988), pp. 177-196; *Different stories: sophoclean narrative(s) in the Philoctetes*, «Transactions of the American Philological Association» 119 (1989), pp. 161-176; *Outside the drama: the limits of tragedy in Aristotle's Poetics*, in Rorty - A. Oksenberg (eds.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton (N.J.) 1992, pp. 133-153; *The froustrated mourner. Strategies of closure in greek tragedy*, in R.M. Rosen - M. Ostwald (eds.), *Nomodeiketes*, Ann Arbor (Mich.) 1993, pp. 573-589; *Ending and aftermath, ancient and modern*, in D. H. Roberts - F. Dunn - D. Fowler (eds.), *Classical closure-Reading the end in greek and latin literature*, Princeton (N.J.) 1997, pp. 251-273.

¹³ Roberts, *Parting words* cit., p. 60.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Roberts, *Ending and aftermath, ancient and modern* cit., p. 254, sostiene che alcune opere letterarie, antiche e moderne, vanno oltre la loro naturale conclusione, dando luogo a una sorta di «fine oltre la fine», «ending beyond the ending», ovvero a un «aftermath», termine che nella lingua italiana non trova un esatto corrispondente. Questa conclusione, che supera quella narrativa a cui l'opera è giunta, può essere narrata da un personaggio con prerogative profetiche, allusa o semplicemente implicata dalla traiettoria della trama, alla luce della precedente conoscenza dei fatti che il lettore possiede. In particolare, nei casi in cui l'*aftermath* è soltanto alluso o implicato dalla trama, il ruolo del lettore nella costruzione di una conclusione diviene fondamentale.

¹⁶ *First thoughts on closure: problems and prospects*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 22 (1989), pp. 75-122.

- 1) The concluding section of a literary work.
- 2) The process by which the reader of a work comes to see the end as satisfyingly final.
- 3) The degree to which an ending is satisfyingly final.
- 4) The degree to which the questions posed in the work are answered, tensions released, conflicts resolved.
- 5) The degree to which the work allows new critical readings.¹⁷

Come i risultati dei recenti studi hanno dimostrato, quindi, solo partendo dall'analisi empirica del testo si possono stabilire nuove prospettive d'indagine: è dunque necessario analizzare l'esodo e la conclusione delle singole tragedie sofoclee¹⁸, esaminandone le caratteristiche formali e tematiche, la funzione drammaturgica all'interno dell'economia generale del dramma e, soprattutto, la "capacità" di costituire un finale soddisfacente secondo i criteri elencati da Fowler. Tutto ciò implica lo studio dei drammi non soltanto da un punto di vista testuale, ma anche e soprattutto da un punto di vista più strettamente drammatico e teatrale, ossia nella loro più concreta dimensione di spettacolo. Ne deriva una forte attenzione alla componente delle attese del pubblico, tanto più che nel finale di una qualsiasi opera artistica tale componente si impone con maggiore insistenza.

L'esodo dell'*Aiace* (vv. 1223-1420) è costituito da tre parti, ciascuna segnalata dall'entrata o dall'uscita di scena di uno dei tre personaggi che dominano questo ultimo "atto" della tragedia. Tema dominante è la disputa fra Teucro e i capi greci per la sepoltura del cadavere di Aiace. Già nella seconda parte del quarto episodio abbiamo infatti assistito all'aspro scontro fra Teucro e Menelao, che interviene a proibire le esequie dell'eroe di Salamina e giustifica il proprio ordine con una lunga *rhesis* (vv. 1052-1090). Dopo che il coro dei vecchi marinai di Salamina ha levato l'ultimo canto a scena vuota, si apre la prima sezione dell'esodo (vv. 1223-1263), caratterizzata dallo scontro fra Teucro e Agamennone in due *rheseis* contrapposte: il capo greco intima a Teucro, che è soltanto uno schiavo, di sottomettersi alla volontà degli Atridi, invitandolo a essere saggio e a rispettare la volontà di chi è superiore. Teucro, d'altra parte, non è disposto a subire un simile sopruso: egli si dimostra saldamente ancorato alla volontà di seppellire il fratello, ricordando le imprese di quest'ultimo durante la guerra e dimostrando come le sue origini siano regali. Un breve intervento del coro annuncia l'arrivo di Odisseo, con cui si apre la seconda sezione dell'esodo, che vede sulla scena tre personaggi (vv. 1318-1373): in una breve disticomitia (vv. 1320-1332), Odisseo apprende l'accaduto e subito invita Agamennone a non lasciare il cadavere di Aiace privo di sepoltura.

¹⁷) *Ivi*, p. 80.

¹⁸) L'edizione principale dei drammi sofoclei a cui si è fatto riferimento è quella commentata di J.C. Kamerbeek, *The plays of Sophocles*, Leiden (*The Ajax* 1953; *The Thraciniae* 1959; *The Oidipus Tyrannus* 1967; *The Electra* 1974; *The Antigone* 1978; *The Philoctetes* 1980; *The Oidipus Coloneus* 1984).

Le sue parole si condensano in pochi versi (vv. 1332-1345), tuttavia pregni di significato per il nucleo concettuale dell'intera tragedia: è vero, Aiace ha violato la legge – ammette Odisseo – e, molto di più, ha tentato di eliminare l'incarnazione stessa della legge, tuttavia una volta fu un uomo nobile, per ciò è giusto che gli vengano tributati gli onori funebri, in nome del rispetto di quelle leggi degli dei, secondo le quali «non è giusto recare danno a un uomo nobile, se muore» (vv. 1343-1345). Agamennone è quindi costretto a cedere: Aiace verrà sepolto, ma di questo atto egli non porterà alcuna responsabilità e continuerà a considerare l'eroe di Salamina come un aspro nemico. A questo punto Agamennone esce di scena e, dopo un breve intervento del coro che approva le parole di Odisseo, si apre la terza e ultima parte dell'esodo (vv. 1376-1420): Teucro manifesta a Odisseo tutta la propria gratitudine, ma non permette che questi partecipi alla sepoltura di Aiace, accordandogli invece di collaborare ai preparativi del rito. Odisseo accetta tale decisione ed esce di scena, dove Teucro, rimasto solo, invita a non perdere tempo e dà le disposizioni per le esequie. I vecchi marinai di Salamina preferiscono gli ultimi versi della tragedia: gli uomini possono conoscere molte cose, ma nessuno di loro è in grado di prevedere il proprio futuro, prima di averlo direttamente conosciuto (vv. 1418-1420).

Come è possibile evincere dalla ricostruzione delle vicende, il finale dell'*Aiace* è caratterizzato dal tema della sepoltura dell'eroe¹⁹; è necessario tuttavia ricordare che il dramma ha già visto una prima conclusione dell'azione drammatica, costituita dal suicidio del protagonista alla fine del terzo episodio (vv. 719-865). Soltanto nel proprio auto-annientamento Aiace poteva riaffermare la propria identità e soprattutto la propria τιμή, scalfita dalla strage delle greggi. Il dramma, quindi, potrebbe concludersi al v. 865, quando Aiace, dopo aver invocato la morte ed essersi rivolto per l'ultima volta alla propria patria, si getta sulla spada, o al v. 973, dopo che Tecmessa e il coro dei vecchi marinai di Salamina hanno cantato il loro lamento. Ma Sofocle riavvia l'azione con l'entrata in scena di Menelao (v. 1047), che, come già detto, dà inizio al dibattito sulla sepoltura dell'eroe, motivo dominante di questa seconda sezione del dramma.

Con la concessione della sepoltura ad Aiace, Sofocle mira evidentemente allo scopo di riabilitare l'immagine dell'eroe, di restituirgli la sua τιμή anche se, come vedremo, il processo che sancisce nuovamente la dignità eroica di Aiace non sarà privo di elementi ambigui, proprio nella conclusione stessa della tragedia.

¹⁹ Un particolare filone della critica (C. Segal, *Catharsis, audience and closure in greek tragedy*, in M.S. Silk [ed.], *Tragedy and the tragic: greek theatre and beyond*, Oxford 1996, pp. 149-181; M. Bowie, *The end of Sophocles' Ajax*, «Liverpool Classical Monthly» 8, 8 [ott. 1983], pp. 114-115) ha incentrato il proprio interesse sull'interpretazione del rito della sepoltura come simbolo della reintegrazione o non-reintegrazione dell'eroe nella società di cui era parte e come espediente di natura convenzionale che contribuisce a creare o a sospendere un senso di conclusione all'interno del dramma.

La questione diventa ancor più interessante se si considera il materiale mitico preesistente al dramma sofocleo ²⁰: rispetto alle fonti precedenti, infatti, Sofocle sembra essere stato il primo a conferire a Odisseo la funzione di ripristinare l'onore di Aiace, tramite la persuasione di Agamennone. È necessario perciò esaminare le possibili ragioni di una simile scelta.

L'apparizione di Odisseo nel finale si lega sicuramente all'esigenza di portare il dramma alla sua conclusione. Il suo arrivo è innanzitutto annunciato dalle parole del coro, che sottolinea come egli appaia al momento opportuno e cioè in un punto in cui l'azione è giunta a un'*impasse*, a uno stallo. Egli interviene con autorevolezza e tuttavia senza la pretesa di imporre la propria volontà, rivolgendosi ad Agamennone «da amico» (v. 1328). Sono però le sue parole a risuonare gravi: l'appello alle leggi degli dei, infatti, funziona come solido elemento di autorità, come norma superiore alle stesse leggi del capo greco. Nonostante Odisseo non sia un dio, né un semidio, la sua apparizione può essere paragonata a quella del *deus ex machina*, dal momento che le sue parole esprimono la stessa autorità, fungendo per ciò da gesto conclusivo ²¹.

Ma c'è di più: Odisseo appare nel prologo insieme alla dea Atena, ed è l'unico dell'esercito greco che può vedere Aiace nella propria tenda ancora in preda alla follia, il primo ad apprendere l'accaduto, informato direttamente dalla dea. Egli, inoltre, è anche l'unico fra tutti i personaggi, che intuisce il senso, o meglio il non senso della sciagura di Aiace: le sue parole rivolte alla dea Atena risuonano innanzitutto come l'interpretazione del significato della tragedia e poi come anticipazione della conclusione della tragedia stessa. Dopo che ha mostrato a Odisseo il pietoso spettacolo della follia di Aiace, la dea afferma (vv. 118-120):

ὄρῳς, Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχὺν ὄση;
 τούτου τίς ἄν σοι τάνδρῳς ἢ προνοῦστερος
 ἢ δρᾶν ἀμείνων ἠρέθη τὰ καίρια;

Con queste parole, sembra quasi che Atena investa Odisseo della funzione di "spettatore sulla scena" del dramma di Aiace: ὄρῳς iniziale, così come il successivo τοιαῦτα ... εἰσορῶν al v. 127, invitano Odisseo a contemplare la triste verità a cui è di fronte e a riflettere sul senso più profondo della tragedia. Aiace viene definito προνοῦστερος, termine in cui è appunto contenuta l'idea della capacità di riflettere e di comprendere in anticipo: un uomo *providus*, quindi, e che agisce al momento giusto. Ora, egli si trova nella condizione totalmente opposta: è in preda alla follia,

²⁰ Cfr. A.F. Garvie (ed.), *Sophocles. Ajax*, Warmister 1998, p. 1 ss.

²¹ Dunn, *Tragedy's end* cit., pp. 29-37, spiega come l'apparizione del *deus ex machina* sia accompagnata da gesti che esprimono autorità e contribuiscono nello stesso tempo allo scioglimento della trama.

dopo aver compiuto un'azione decisamente inopportuna. Atena vuole quindi sottolineare l'incomprensibile mutevolezza del reale di fronte agli uomini per opera degli dei, di una volontà superiore, che sfugge a qualsiasi tentativo di spiegazione razionale. La struttura stessa del v. 118 mette in rilievo la grandezza della potenza degli dei: esso si apre, infatti, con il pe-
 rentorio ὀρθῶς, seguito dal vocativo Ὀδυσσεῦ e dal nesso τὴν θεῶν ἰσχὺν in
 posizione prolettica rispetto al pronome interrogativo ὅση, a porre l'ac-
 cento sul concetto della forza degli dei. Odisseo comprende perfetta-
 mente questa triste verità e pronuncia versi altrettanto importanti (vv. 121-
 126): sebbene Aiace sia uno dei suoi più aspri nemici, non può fare a me-
 no di commiserare il suo destino, non solo perché la sua condizione è
 frutto dell'opera di un dio, ma anche e soprattutto perché questa è la con-
 dizione di Odisseo stesso e dell'intera stirpe degli uomini, eguagliati a
 ombre e a fantasmi, quindi a esseri incapaci di qualsiasi tentativo di com-
 prensione del reale.

La risposta di Atena offre la chiave interpretativa dell'intera tragedia (vv. 127-133): dopo che Odisseo ha enunciato la triste “legge degli uomini”, la dea lo ammonisce a non assumere mai comportamenti oltraggiosi nei confronti degli dei, perché questi possono ribaltare in pochissimo tempo le sorti degli uomini.

All'inizio della tragedia, dunque, Atena dichiara la misera condizione dei mortali e conferisce a Odisseo la funzione di assistere alla vicenda di uno di questi mortali, quasi come dimostrazione ed esempio concreti di una teoria generale: Aiace giace dapprima inerme in preda alla follia; poi, rinsavito, comprende la terribile onta di cui si è macchiato e decide di suicidarsi; tuttavia, il suo destino non è ancora completamente compiuto: la sepoltura, infatti, gli restituirà quella τιμή che, in un giorno, è stata prima calpestata e poi ristabilita per opera degli stessi dei, che hanno voluto la sua dannazione e in seguito la sua redenzione.

Alla luce di tutto ciò si può quindi comprendere perché sia proprio Odisseo, alla fine della tragedia, a ricordare ad Agamennone l'importanza delle leggi degli dei e a ottenere la sepoltura di Aiace. Inoltre, proprio perché ha compreso la superiorità e nello stesso tempo l'insondabilità di tali leggi, Odisseo appare nel finale con un atteggiamento di solidarietà nei confronti di Aiace: egli è pronto a superare l'ostilità che provava nei confronti del suo nemico proprio in nome del loro comune destino di uomini e quindi di esseri precari.

È inoltre interessante notare come nel prologo si ritrovino alcuni espedienti che normalmente pertengono piuttosto all'esodo, ossia l'apparizione del *deus ex machina*, Atena, e, in particolare, le parole da lei proferte alla fine del prologo stesso. La dea non anticipa, in realtà, gli avvenimenti della tragedia, ma le sue parole hanno il tono di un epilogo piuttosto che di un prologo: lo spettatore riceve già all'inizio del dramma le chiavi per comprendere il tragico destino dell'eroe.

La tragedia si conclude propriamente con gli anapesti del coro, che esprime una massima di carattere generale (vv. 1418-1420): gli uomini possono conoscere molte cose, ma nessuno è in grado di prevedere il proprio futuro prima di averlo direttamente conosciuto. Alla luce di alcuni elementi presenti nel prologo e nel resto del dramma, è possibile individuare una connessione tra il contenuto delle parole finali del coro e un motivo portante della tragedia: l'incapacità per gli uomini di saper prevedere le reali conseguenze delle proprie azioni, di conoscere quindi il proprio destino.

Ci si può chiedere ora in quale misura lo spettatore dell'*Aiace* percepisce il «senso della fine»²² dell'azione tragica, ossia in quale misura le tensioni e i conflitti sollevati dal dramma trovino uno scioglimento e una soluzione soddisfacenti nella sua conclusione.

La tragedia termina precisamente con i preparativi per il rito della sepoltura, che, tuttavia, presenta una serie di elementi che contribuiscono al mantenimento dei conflitti e delle tensioni, piuttosto che alla loro risoluzione. Tra i cosiddetti elementi «anticonclusivi» già sottolineati da Segal²³, come l'esclusione di Odisseo dal rito funebre, la natura dolorosa del rito stesso e il silenzio di Tecmessa, Roberts²⁴ ha soffermato la propria attenzione sull'esclusione di qualche personaggio dal rito della sepoltura, come motivo ricorrente nella tragedia; lo troviamo infatti in due tragedie di Sofocle (*Aiace*, *Edipo a Colono*) e in due di Euripide (*Medea*, *Eracle*) con una differenza: in Euripide, l'esclusione di un personaggio centrale dalla sepoltura ha a che fare con la responsabilità dell'uccisore, mentre in Sofocle, tale esclusione riguarda un personaggio secondario ed è voluta dal morto.

Interessante è però vedere, sottolinea la Roberts, come l'esclusione di questi personaggi rifletta in realtà «the mysterious distance of the dead and our own final exclusion from any comprehending resolution, from any certainty on how to regard these deaths. [...] There is a mystery in their endings that leaves us out»²⁵. Viene messa quindi in rilievo la doppia funzione del rito conclusivo: in quanto rito, esso evoca regolarità, ordine e tradizione, ma questo stesso rito contiene elementi che suscitano tensioni e ambiguità, che contribuiscono a mantenere aperto e irrisolto il finale della tragedia, come nel caso dell'*Aiace*.

La finale eroizzazione di Aiace è in realtà oscurata da queste linee d'ombra che impediscono una totale comprensione del destino dell'eroe. Anche Odisseo, d'altra parte, nonostante la sua posizione privilegiata di spettatore della vicenda di Aiace, non può comprendere il senso delle leg-

²²) Il termine è di F. Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford 1966.

²³) Cfr. p. 33 nt. 19.

²⁴) Roberts, *The frustrated mourner* cit.

²⁵) *Ivi*, p. 585.

gi degli dei a cui gli uomini soggiacciono e anch'egli, come gli spettatori, non potrà prendere parte al rito finale. Al termine della tragedia, dunque, il conflitto tragico di cui Aiace è portatore, non ottiene una completa soluzione. La sepoltura mira a sancire la superiore dignità dell'eroe, ma, nello stesso tempo, ricorda la sua precarietà e le parole del coro gettano un ultimo sguardo sull'insondabilità del suo destino.

L'esodo dell'*Antigone* presenta una struttura bipartita: nella prima parte (vv. 1155-1256) compare un messaggero, il cui resoconto inizia propriamente soltanto dopo l'entrata in scena di Euridice. La seconda parte (vv. 1257-1353) è caratterizzata dal κομμός di Creonte, a sua volta diviso in due sezioni dall'annuncio della morte di Euridice da parte dell'ἄγγελος. Concludono il dramma gli anapesti finali del coro.

Nella prima sezione, dopo aver espresso una serie di considerazioni di carattere generale sul repentino mutamento delle sorti umane, con un'esplicita allusione al destino di Creonte, il messaggero, incalzato dalle domande del coro dei vecchi Tebani, annuncia che Emone si è ucciso, in preda all'ira contro il padre. Ma è soltanto con l'entrata in scena della regina Euridice che l'ἄγγελος dà inizio a un dettagliato resoconto dell'accaduto: apprendiamo così che Creonte, mentre si trovava nel luogo in cui il cadavere di Polinice era stato abbandonato per fare sacrifici in onore della dea Ecate e per tributare la sepoltura al morto, udì il lamento del figlio Emone proveniente dalla grotta in cui Antigone era stata precedentemente rinchiusa. In preda a un orribile presentimento, ordinò ai suoi servi di aprire una breccia nel sepolcro, in cui si trovavano proprio Antigone che giaceva morta, dopo essersi impiccata, ed Emone che piangeva la sua misera fine. All'invito da parte di Creonte a uscire dal sepolcro, Emone non rispose nulla, ma estrasse la spada tentando di colpire il padre; fallì però il bersaglio e, sopraffatto dall'ira, si uccise con quella stessa spada, lasciandosi cadere sul corpo dell'amata. Il racconto del messaggero si chiude poi con una riflessione sulla ὄβουλῖα quale grandissimo male per gli uomini (vv. 1242-1243).

Dopo che il coro ha commentato la silenziosa uscita di scena di Euridice (vv. 1244-1256), sopraggiunge Creonte, che apre la seconda parte dell'esodo, costituita dal κομμός finale, in cui il dolore del re di Tebe si moltiplica con l'irrompere di una nuova sciagura, annunciata successivamente dal messaggero: la morte di Euridice. Nelle prime due strofe del κομμός Creonte mostra di aver preso coscienza del proprio errore, di essere l'unico responsabile della sventura che l'ha colpito, imputando tuttavia a un dio la causa delle sue azioni dissennate (vv. 1274-1275). A questo punto, irrompe di nuovo sulla scena il messaggero, che annuncia la morte di Euridice: il re di Tebe è ora in preda al terrore e al desiderio di morire, sopraffatto da una misera sventura, ma ancora una volta ribadisce la convinzione di essere il fautore del suo infausto destino. Mentre il coro lo invita a pensare ai corpi senza vita che tiene fra le braccia, Creonte chiede solo di poter essere condotto via, lamentando la sua misera sorte e sostenendo che sul suo capo si è abbattuto un destino insopportabile.

La tragedia si conclude con gli anapesti del coro (vv. 1348-1353): la saggezza (τὸ φρονεῖν) è il primo elemento che permette di raggiungere

l'εὐδαιμονία; la superbia e il disprezzo degli dei, infatti, provocano solo grandi sofferenze e insegnano, nella vecchiaia, a essere saggi.

Da un punto di vista drammaturgico, la caratteristica più evidente dell'esodo è sicuramente l'assenza di Antigone, a cui si contrappone una significativa presenza di Creonte. L'eroina compare un'ultima volta sulla scena nel quarto episodio (vv. 801-943), dove lamenta in un κομμός con il coro la propria misera sorte di donna votata alla morte. Viene poi condotta via dalle guardie, lasciando il pubblico nella più totale incertezza riguardo al suo destino: come è stato notato²⁶, infatti, nonostante Creonte abbia dichiarato ripetutamente la necessità della sua estrema condanna, ci sono ragioni per pensare che Antigone abbia ancora una possibilità di essere salvata. Inizialmente Creonte ordina che sia portata in prigione (vv. 577-579), offrendo così un ritardo significativo alla morte dell'eroina; successivamente, il re di Tebe ordina che sia sepolta viva, piuttosto che uccisa istantaneamente (vv. 773-776) e anche questo espediente, nonostante equivalga a una morte sicura, concede un intervallo di speranza. Le successive scene del dramma seguono la medesima direzione. Nel quinto episodio, dopo l'aspro contrasto fra Creonte e Tiresia, che ingiunge al re di seppellire Polinice, Creonte lascia la scena, ordinando ai servi di seppellire il cadavere e proponendosi di liberare personalmente Antigone (vv. 1111-1114). Queste ultime parole sono significative nella prospettiva dell'attesa del pubblico: esse, infatti, gettano uno spiraglio di luce sul destino dell'eroina, che, con l'estrema, seppur tardiva, risoluzione di Creonte, può ancora essere salvata. Nello stasimo successivo, infatti, il coro erompe in un canto di gioia in onore di Bacco: l'espediente della παρέκτασις τραγική, che ricorre anche nell'*Aiace*, nelle *Trachinie* e nell'*Edipo re*, contribuisce ad acuire il contrasto tra le aspettative di una risoluzione positiva e la catastrofe finale e rappresenta «il tragico impigliarsi dell'uomo nell'errore»²⁷.

Solo nel finale della tragedia, dunque, l'ansia per il compimento estremo del destino di Antigone trova uno scioglimento nelle parole del messaggero, che peraltro dedica soltanto due versi alla morte di Antigone (vv. 1221-1222); il pubblico non può apprendere di più, né tanto meno vedere il suo corpo sulla scena. Esso rimane in un altrove non determinato, in un non-luogo e gli spettatori possono raffigurare il momento estremo dell'eroina soltanto nella loro mente: ne deriva un effetto di profonda frustrazione delle attese, poiché al pubblico è negata una parte importante della vicenda della protagonista. Anche in quelle sezioni del dramma in cui l'eroina non compare, infatti, non si può mai parlare di una vera e propria assenza, in quanto tutti gli avvenimenti successivi ruotano attorno a

²⁶) I.M. Linforth, *Antigone and Creon*, Berkeley 1961, p. 246.

²⁷) A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, Bologna 1996, p. 298.

lei e il pubblico è invaso dall'ansia di sapere in che modo si compirà il suo ultimo destino.

Anche nell'esodo, Antigone continua a costituire il polo principale attorno al quale la tragedia si sviluppa: a questo proposito, si è parlato di «presenza assente»²⁸, per cui Antigone, a differenza di Creonte, compare poco sulla scena, ossia nel prologo, nel primo e nel quarto episodio ed è assente nell'esodo, ma continua a rimanere il fulcro dell'azione. Due sono i motivi di questa scelta: anzitutto, Sofocle intendeva riequilibrare la parità tragica tra i personaggi di Creonte e Antigone, che, sul piano emozionale, è sbilanciata a favore dell'eroina; in secondo luogo, la presenza assente di Antigone richiama «la tensione di un'idea metafisica che ha in sé la forza della verità universale», contrapposta al sistema di Creonte, che, «radicato nella realtà, appartiene alla concretezza della presenza – all'«esserci» suo e allo stato che egli ritiene di impersonare»²⁹.

La sezione finale del dramma, infatti, presenta Creonte, colto nella concretezza della sua disperazione, dinnanzi ai cadaveri dei suoi cari, mentre il corpo privo di vita di Antigone rimane in un altrove che viene soltanto evocato dal messaggero. Anche nella morte, Antigone doveva rimanere sola e isolata, fisicamente separata dal mondo dei vivi: il suo corpo giace lontano, privo di compianto e di sepoltura e non verrà portato sulla scena, a sottolineare l'irriducibilità del conflitto con Creonte.

È necessario sottolineare, tuttavia, che la presenza di Creonte, contrapposta all'assenza di Antigone, proprio nel finale della tragedia, non è soltanto funzionale alla rappresentazione dell'antitesi della sua personalità e del suo sistema di valori a quelli di Antigone, ma anche, più propriamente, alla trattazione del personaggio come il secondo polo tragico attorno a cui il dramma si sviluppa, tanto più che questa particolare importanza a lui conferita sembra essere un tratto originale di Sofocle rispetto alla tradizione mitologica³⁰. Lo statuto tragico di Creonte è ben visibile

²⁸) D. Del Corno, *I narcisi di Colono*, Milano 1998, pp. 108-109.

²⁹) *Ibidem*.

³⁰) Kamerbeek, *The Antigone* cit., pp. 1-5, sottolinea come, fatta eccezione per i *Sette a Tebe* di Eschilo, le fonti che Sofocle ha utilizzato nel comporre l'*Antigone* siano a noi scarsamente note. Nel magma di informazioni incerte, i *Sette a Tebe* di Eschilo costituiscono chiaramente un'eccezione: nel finale della tragedia, al v. 861, l'arrivo di Antigone e Ismene è annunciato dal coro che canta quattro coppie strofiche, a cui segue la sticomitia lirica delle sorelle che lamentano la morte di Eteocle e Polinice; successivamente, giunge un araldo che proclama un decreto dei δήμου πρόβουλοι, secondo cui Eteocle, che ha combattuto per la città, verrà sepolto, mentre Polinice, traditore e distruttore del proprio paese, verrà gettato in pasto a cani e uccelli. Antigone si oppone subito con il suo proposito di seppellire Polinice, nonostante il divieto. Segue una breve sticomitia con l'araldo che tenta invano di dissuaderla. Concludono la tragedia gli anapesti del coro. Sull'autenticità del finale dei *Sette* esiste tuttavia un dibattito secolare: l'ultimo quinto della tragedia è generalmente considerato un'interpolazione influenzata dall'*Antigone* sofoclea; Wilamowitz e Bergk

nel κομμός finale, in cui si osserva l'ultima tappa di un'evoluzione che percorre tutto il corso della tragedia, al termine della quale il re di Tebe giunge non all'acquisizione di quella saggezza di cui parla il coro (τὸ φρονεῖν), bensì alla consapevolezza di aver agito proprio in mancanza di questa condizione e, quindi, alla coscienza della propria responsabilità. Egli, peraltro, non indaga le ragioni di tale responsabilità, ma piange disperatamente, privo anche della canonica consolazione del coro: a questo proposito si è parlato di «rapporto di dissociazione»³¹ e non di consonanza tra il coro e Creonte, attraverso il quale questi giunge a una più autonoma affermazione, alla conquista di quella che è stata definita «dimensione monologica»³².

A proposito di quest'ultima scena, Segal ha sottolineato come nell'*Antigone* si assista a uno spostamento spaziale del lamento funebre dai luoghi selvaggi ed esterni della città, all'interno della mura, nel palazzo di Creonte e poi a una variazione degli attori di tale lamento: non più una donna, come accade di solito nella tragedia, ma i vecchi Tebani, che rappresentano le autorità cittadine, e Creonte dialogano fra loro nel κομμός finale. Questo lamento formale ad opera del potere civico crea un tipo di conclusione ricorrente in molte tragedie, tra cui l'*Aiace*, come è già stato visto, e l'*Edipo a Colono*. Il movimento verso un finale rituale, tuttavia, è improvvisamente interrotto dall'entrata in scena del messaggero che annuncia la morte di Euridice e che contribuisce quindi alla creazione di un nuovo disordine. Il lamento di Creonte, inoltre, è di tipo «familiare» e il suo pianto rispecchia quello caratteristico di una donna per il proprio figlio: alla fine del dramma, si assiste dunque al ribaltamento del potere tirannico di Creonte. Nell'assenza di quei riti di sepoltura, che sono stati il tema fondamentale dell'*Antigone*, si osserva inoltre il collasso dell'ordine civico. Nonostante l'entrata in scena di Creonte prepari il pubblico a una conclusione di tipo rituale, questa sembra poi essere completamente dimenticata: nulla è infatti accennato riguardo alla sepoltura di Euridice, di Antigone e di Emone. Il lamento rituale e le parole del coro contribuiscono a una conclusione formale, ma il dolore privo di consolazione mantiene il dramma lontano da una risoluzione³³.

furono i primi a sostenere quest'ipotesi; cfr. C.M. Dawson, *The Seven against Thebes*, Prentice-Hall (N.J.) 1970, pp. 22-26. Kamerbeek, che tende a considerare autentici i vv. 861-874 e 1005-1078, afferma che Sofocle sfruttò il finale del dramma del suo predecessore, sviluppando le possibilità drammatiche di un tema da Eschilo soltanto accennato e creando di propria mano il personaggio di Creonte.

³¹) V. Di Benedetto, *Moduli di una nuova soggettività nell'Antigone*, in *Sofocle*, Firenze 1983, pp. 1-32.

³²) *Ibidem*.

³³) Segal, *Catharsis, audience and closure in greek tragedy* cit., pp. 119-137.

Le sorti dei due protagonisti, infatti, che nel corso della tragedia hanno agito nel solco di due binari paralleli e quindi profondamente disgiunti, convergono proprio al termine del dramma, non per giungere a una risoluzione pacifica del conflitto che li ha opposti, ma solo per affermare l'esistenza di un'irrimediabile contraddizione della realtà. Nell'esodo, la morte di Antigone e la disperazione di Creonte costituiscono il compimento perfetto dei loro sistemi di valori chiusi in se stessi, che essi hanno creduto di poter affermare indipendentemente dal sistema universale che li comprende e nello stesso tempo li trascende.

In questo senso, gli anapesti finali del coro (vv. 1348-1353) costituiscono senza dubbio una convenzione che indica la fine della *performance*, ma offrono anche un importante spunto di riflessione proprio al termine del dramma: sebbene il loro contenuto si riferisca più immediatamente alle vicende di Creonte, piuttosto che a quelle di Antigone, essi gettano, tuttavia, uno sguardo sul destino di entrambi i protagonisti, chiamando in causa una terza entità: gli dei ³⁴.

Le idee fondamentali suggerite dalla chiusa ricordano da vicino il destino di Creonte: la saggezza è la prima condizione della felicità; è necessario non commettere empietà nei confronti degli dei; le grandi parole dei superbi provocano grandi sciagure e insegnano a essere saggi nella vecchiaia. Con il suo perentorio rifiuto di accordare la sepoltura a Polinice e quindi di riconoscere la validità delle leggi divine contro le ragioni dello stato, Creonte ha dimostrato di non aver agito con saggezza e perciò ha scontato una crudele punizione, apprendendo soltanto al termine della sua vita l'importanza del *φρονεῖν*. Antigone, d'altra parte, che ha mostrato un profondo rispetto per le leggi divine, è costretta a morire e ad afferma-

³⁴) Non sono pochi i passi della tragedia, in cui si afferma che gli dei hanno una diretta responsabilità sul corso degli eventi fondamentali del dramma. Nel primo episodio, dopo che la guardia ha riferito a Creonte l'infrazione del divieto della sepoltura, il corifeo esclama che forse essa «è stata mandata dagli dei» (θεήλατον, v. 278). Nel secondo stasimo, il coro esprime la propria convinzione che l'inevitabile rovina di Antigone è causata dal corso delle sciagure ereditarie della sua famiglia, volute dagli dei (... ἄλλ' ἐρείπει / θεῶν τις, vv. 595-596) e successivamente, alludendo a Creonte, sostiene che «ritenere bene ciò che è male accade a colui, la cui mente un dio conduce a rovina» (... ὅτω φρένας / θεὸς ἄγει πρὸς ἄτακτον, vv. 623-624). Nel terzo stasimo, il coro attribuisce il contrasto tra Emone e il padre all'influenza di Eros e Afrodite, anche se in questo caso, forse, il riferimento agli dei dell'amore risponde a un'esigenza lirica. Alla fine del quarto episodio, Antigone urla che gli dei non hanno impedito la sua rovina (τί χρὴ με τὴν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι / βλέπειν; τίς ἄδδ' ἔξυμμάχων; vv. 922-923) e che, proprio per essere stata pia nei loro confronti, viene condotta a morte. Nell'esodo, Creonte attribuisce il suo errore fatale a un dio (vv. 1272-1276). Ma la presenza più rilevante dell'entità divina è suggerita da Tiresia nel quinto episodio: gli dei, attraverso evidenti presagi, hanno mostrato il proprio dissenso nei confronti di Creonte, che sarà irrimediabilmente punito, come sottolinea la successiva profezia dell'indovino (vv. 1064-1073).

re soltanto nel proprio auto-annientamento la devozione a un sistema di giustizia superiore.

Alla luce di tutto ciò, risulta comprensibile anche quello che è stato definito «il dilemma tra le due colpe»³⁵, per cui ognuno dei due protagonisti rimane chiuso nell'orizzonte delle proprie convinzioni e del proprio sistema di valori e di giustizia e all'interno di esso opera una scelta coerente, che, tuttavia, si rivelerà in entrambi i casi fatalmente distruttiva, a causa di una colpa oggettiva e non volontaria: mentre Creonte viola le leggi degli dei, Antigone contravviene a un decreto della città, che, nella prospettiva del suo antagonista, si rivela come unica e valevole legge per gli uomini.

Anche nell'esodo delle *Trachinie* (vv. 971-1278), così come in quello dell'*Antigone*, si può individuare una bipartizione, anche se in modo non così marcato, e soprattutto affatto diverse sono le tonalità e le finalità dell'uno e dell'altro. Nella prima sezione (vv. 971-1111), incentrata sul risveglio di Eracle, questi esprime dapprima il lamento per la sua acuta sofferenza e poi, in una lunga *rhesis* (vv. 1046-1111), accusa la moglie Deianira, causa di tutti i suoi mali. Nella seconda sezione (vv. 1112-1278), dedicata al dialogo tra Illo ed Eracle, la verità tragica si svela progressivamente all'eroe, attraverso un confronto serrato con il figlio, che rivela la morte della madre e la vera origine del mantello affidato da Nesso, colpito a morte da Eracle, proprio a Deianira con il consiglio di utilizzarlo qualora la donna avesse voluto riconquistare l'amore del marito. Eracle comprende ora la terribile sventura che l'ha abbattuto e rivela al figlio i due vaticini un tempo ricevuti, che avevano rispettivamente predetto la morte dell'eroe per mano di un morto e che egli, dopo tante fatiche, avrebbe trovato una liberazione, che altro non è se non la morte. L'eroe chiede ora a Illo di cremare il suo corpo sul monte Eeta e di sposare Iole: nonostante il proprio rifiuto di fronte a tali richieste, Illo è comunque costretto a seguire le ultime volontà del padre. La tragedia si conclude con una serie di anapesti in cui Eracle invita il figlio a compiere le disposizioni affidategli ed Illo³⁶ pronuncia un'amara riflessione sull'ingratitudine degli dei, sul-

³⁵) Del Corno, *I narcisi di Colono* cit., pp. 115-116.

³⁶) I versi 1275-1258 sono oggetto di discussione tra i critici. In particolare, tre sono i problemi sollevati: chi sta parlando, chi è la fanciulla menzionata al v. 1275, che cosa si ordina di fare al destinatario. Cfr. P.E. Easterling, *The end of the Trachiniae*, «Illinois Classical Studies» 6, 1 (1981), pp. 70-72. Già nell'antichità c'era incertezza sull'attribuzione: alcuni manoscritti propendono per Illo, altri per il coro, altri ancora, parte per Illo e parte per il coro. Molti editori hanno preferito assegnarli al coro perché esso chiude solitamente i drammi, oppure perché la durezza delle parole di Illo sulla responsabilità degli dei necessitava di una sorta di alleggerimento, o ancora perché questi versi possiedono il tono tipico del coro. La fanciulla al v. 1275 è stata identificata ora con Iole, ora con il coro, ora con le serve della famiglia menzionate al v. 202. La maggior parte dei critici, tuttavia, ritiene che l'entrata di Iole in silenzio, mentre Illo ed Eracle stanno dialogando, sia fuori luogo. Perciò, il candidato più adatto rimane il coro, a cui viene probabilmente ordinato di lasciare la

l'imperscrutabilità del futuro e sull'angoscia del presente: di tutto ciò Zeus è la causa.

Da un punto di vista strutturale, la caratteristica più evidente dell'esodo è la marcata alternanza di parti corali e di parti in trimetri giambici. Nella prima sezione dell'esodo tutti i personaggi si esprimono in metro lirico, a sottolineare l'intenso *pathos* del momento. Il metro lirico, inoltre, sottolinea il fatto che Eracle non è ancora giunto alla comprensione della sua sciagura, mentre nella seconda sezione l'impiego dei trimetri giambici traduce su un piano formale il percorso razionale che il protagonista intraprende per giungere quanto meno all'analisi della propria sventura.

Da un punto di vista drammaturgico, il tratto più evidente è sicuramente la presenza di Eracle: lungo tutto il precedente corso della tragedia, il presunto protagonista non compare mai, se non attraverso i pensieri e le parole degli altri personaggi. Ciò conferisce all'esodo una particolare importanza all'interno della struttura del dramma. È stato infatti notato che le *Trachinie* sono «un dramma di νόστος»: il ritorno di Eracle è il soggetto dominante e la scena che stiamo aspettando costituisce il punto focale della tragedia, per cui, da un punto di vista strutturale, l'esodo è perfettamente integrato con il resto dell'opera³⁷. L'eroe, sulla cui attesa si snoda la trama della tragedia, arriva infine a destinazione, dopo aver superato prove sovrumane, ma giunge in una condizione che gli è totalmente estranea, avulsa: la particolare presentazione di Eracle, impotente di fronte alla propria sofferenza, costituisce una notevole variazione apportata da Sofocle alla tradizione mitologica, l'attuazione di un esperimento che, insieme all'*Eracle* di Euripide, che ci presenta invece l'eroe in preda alla follia, rimane unico nel panorama della tragedia greca antica.

L'aspetto più sorprendente della trattazione sofoclea, tuttavia, è sicuramente l'assenza di un riferimento esplicito all'apoteosi dell'eroe, elemento invece ricorrente nella tradizione mitologica del personaggio. Sulla questione il dibattito fra i critici è ancora aperto³⁸; l'orientamento che

casa, sede dei πολλά πήματα καινοπαθῆ (v. 1277), per unirsi al corteo che accompagna Eracle al monte Eeta. Per il carattere convenzionale tipico della chiusa dei drammi, dunque, è preferibile attribuire gli ultimi quattro versi al coro, che invita una fanciulla, probabilmente appartenente al coro stesso, a lasciare la scena per compiere il rito funebre che Eracle ha ordinato.

³⁷) Easterling, *The end of the Trachiniae* cit., p. 57.

³⁸) La critica si divide, al riguardo, in due filoni: alcuni studiosi negano che Sofocle possa aver inserito, anche allusivamente, la storia legata all'apoteosi di Eracle, appellandosi a quelli che P. Holt, *The end of the Trachiniae and the fate of Heracles*, «Journal of Hellenic Studies» 109 (1989), pp. 69-80, definisce «argomento del silenzio» e «argomento morale». Per alcuni critici (Cfr. Holt, *The end of the Trachiniae and the fate of Heracles* cit., p. 69 nt. 1), infatti, il fatto che Sofocle non abbia esplicitamente menzionato l'apoteosi equivale a ne-

tuttavia, a mio parere, riflette meglio lo spirito della tragedia sofoclea è rappresentato dai saggi di Hoey³⁹, Easterling⁴⁰ e Roberts⁴¹, che, seppur con diverse argomentazioni, sostengono che Sofocle lascerebbe la questione volontariamente irrisolta. In particolare, Roberts ha connesso l'ambiguità del finale delle *Trachinie*, e di altre tragedie sofoclee, come si vedrà in seguito, con il problema del «senso della fine»⁴² del dramma stesso, sottolineando come le allusioni al futuro interferiscano proprio con il senso della fine dell'opera ed esercitino quindi una funzione anticonclusiva. I drammi di Sofocle suggeriscono che le forze che hanno messo in moto la tragedia continuino senza tregua e le storie in essa contenute sono sempre parte di storie più ampie. Il rapporto fra la fine dell'opera e la sua continuità è inoltre nella tragedia particolarmente problematico, in quanto è proprio in questa sede che ci viene continuamente ripetuto che non possiamo giudicare una vita felice finché non ne vedremo la fine.

Nelle *Trachinie*, il concetto dell'impossibilità di conoscere gli eventi futuri è continuamente riproposto dal prologo fino all'esodo: Deianira apre la tragedia, sostenendo che è impossibile per gli uomini giudicare se la loro vita sia stata felice prima di averne visto la fine (vv. 1-3); nella successiva parodo il coro delle donne trachinie ribadisce l'incessante mutevolezza del reale, per cui gli uomini non possono considerare stabile e duratura alcuna condizione della loro esistenza (vv. 124-131); al termine del quarto episodio, dopo il suicidio di Deianira, la nutrice sostiene che è assolutamente folle che un uomo calcoli i propri giorni, perché non esiste

garla; egli, inoltre, avrebbe anche mostrato di non credere a una tale conclusione, sopprimendo nel testo tutti quei riferimenti che invece avrebbero potuto implicare questo evento. In particolare, al v. 1172, Eracle afferma: τὸ δ' ἦν ἄρ' οὐδὲν ἄλλο πλὴν θανεῖν ἐμέ, sottolineando quindi che non gli rimane nient'altro che la morte. Quando sta per essere trasportato sul monte Eeta suggerisce che questo è davvero l'estremo compimento, l'estrema fine (τελευτή τοῦδε πάνδρος ὑστάτη, v. 1256). In un altro momento, Eracle prega Illo di preparargli la pira senza versare lacrime, altrimenti continuerà a perseguitarlo anche dall'Ade (... εἰ δὲ μή, μὲνῶ σ' ἐγὼ / καὶ νέρθεν ὄν ἀραῖος εἰσαεὶ βαρῦς, v. 1201 ss.). Nessuno di questi riferimenti, dunque, fa pensare all'apoteosi di Eracle, anzi, i critici sostengono che Sofocle, mettendo in bocca ad Eracle simili parole, insiste proprio sulla morte dell'eroe. Holt ha parlato anche di un argomento morale, per cui ci si chiede: se Eracle deve essere esaltato, perché viene presentato così egoista, orgoglioso, violento e crudele? Altri studiosi (cfr. Holt, *The end of the Trachiniai and the fate of Heracles* cit., p. 69 nt. 1), invece, sostengono che Sofocle presuppone l'apoteosi nella sua tragedia, con la spiegazione che un diretto riferimento a questo evento avrebbe privato il dramma della sua tragicità. È stato sottolineato, inoltre, che il pubblico conosceva bene la storia dell'apoteosi, quindi un accenno esplicito non sarebbe stato necessario, perché gli spettatori avrebbero spontaneamente richiamato nella loro memoria questo episodio che era parte della storia di Eracle.

³⁹) *Ambiguity in the exodos of Sophocles' Trachiniai*, «Arethusa» 10, 2 (1977), pp. 269-270.

⁴⁰) Easterling, *The end of the Trachiniai* cit.

⁴¹) Roberts, *Sophoclean endings* cit.

⁴²) Cfr. *supra*, p. 36 nt. 22.

alcun domani, prima di aver vissuto felicemente il presente (vv. 943-946). Lo stesso concetto è inoltre ribadito da Illo proprio al termine della tragedia negli anapesti finali (vv. 1264-1278): egli accusa gli dei di ἀγνωμοσύνη, di crudeltà nei confronti dei loro figli, gli uomini: essi, infatti, si limitano soltanto a essere spettatori passivi delle sofferenze dei mortali, nonostante siano chiamati padri. Nemmeno gli dei possono qualcosa di fronte alla consapevolezza che «nessuno vede il futuro e il presente è sofferenza». Proprio queste parole richiamano quelle di Deianira all'inizio del prologo e quelle della nutrice alla fine del quarto episodio. Il concetto dell'imperscrutabilità del futuro è dunque riproposto in tre sedi rilevanti del dramma. Ciò è particolarmente significativo, se si pensa che il destino di Deianira e poi quello di Eracle ripercorrono concretamente questa verità teorica: l'esistenza di Deianira, infatti, oscilla tra dolore e gioia, fino al momento finale del suicidio, dopo il quale la sua vita può essere giudicata ovviamente infelice. Quanto a Eracle, non possiamo giungere a un giudizio, perché Sofocle ci impedisce di vedere la fine della sua vita.

L'ambiguità del finale delle *Trachinie*, dunque, caratterizza almeno due piani: quello della drammaturgia, per la precisa scelta di Sofocle di non rivelare, se non attraverso allusioni indirette, il compimento estremo del destino di Eracle, e quello contenutistico, per l'insistenza con cui è ribadito il concetto dell'imperscrutabilità degli eventi fino al termine del dramma.

In questo senso, l'ultimo verso «e non c'è niente che non sia Zeus», più che essere un tentativo di mitigare il tono di Illo, come alcuni critici hanno suggerito ⁴³, conferma piuttosto proprio le parole di quest'ultimo: gli dei sono responsabili del tragico destino delle vicende umane. Secondo l'analisi dell'esodo che Hoey ⁴⁴ ha proposto, gli dei, Zeus, il destino costituiscono qui una medesima entità, quella imperscrutabile causa che innalza e poi abbatte le sorti degli uomini.

L'esodo delle *Trachinie*, dunque, può essere considerato aperto: la chiusura del coro è in questo caso solo una convenzione per indicare la fine del dramma, ma l'azione tragica può continuare nella mente degli spettatori, che possono immaginare per Eracle, ora la sua glorificazione e assunzione sull'Olimpo, ora la sua morte come termine ultimo delle sue peripezie.

L'esodo dell'*Edipo re* (vv. 1223-1530) presenta una struttura molto articolata: nella prima sezione (vv. 1223-1296), compare un messaggero (propriamente un ἐξάγγελος) che annuncia il suicidio di Giocasta e l'accecamento di Edipo; si apre poi una seconda sezione, scandita a sua volta in tre parti dall'entrata dei personaggi che si avvicendano sulla scena. Nella

⁴³) Cfr. *supra*, p. 42 nt. 36.

⁴⁴) *Ambiguity in the exodos of Sophocles' Trachiniae* cit., pp. 74-75.

prima parte (vv. 1297-1415), compare Edipo che, dopo aver cantato con il coro un κομμός, pronuncia un ampio discorso in trimetri; sia nel lamento che nella *rhesis* Edipo spiega le ragioni del suo gesto estremo, prega che nessuna città lo accolga più, come egli stesso aveva ordinato, e ripercorre infine le fasi della sua catastrofe, dal suo salvamento sul monte Citerone all'uccisione del padre e alle nozze con la madre, concludendo con il desiderio perentorio di essere nascosto, o ucciso, o gettato in fondo al mare, affinché non possa più essere visto. A questo punto, entra in scena Creonte: il confronto con Edipo si articola prima in un dialogo e poi in una *rhesis* del protagonista (vv. 1416-1475) che prega il nuovo re di Tebe di essere espulso dalla città: questi tuttavia intende consultare nuovamente l'oracolo di Apollo. Il contrasto è interrotto dall'arrivo di Antigone e Ismene alle quali Edipo rivolge il successivo discorso (vv. 1476-1515), esprimendo tutta la sua preoccupazione per il loro futuro. Chiudono la tragedia una sticomitia (divisa da ἀντιλαβαί) tra Creonte e Edipo (vv. 1515-1524) che ribadisce nuovamente il desiderio di essere esiliato, e i tetrametri trocaici cantati dal coro (vv. 1525-1530), che commentano brevemente la sorte di Edipo, facendone il paradigma della sofferenza umana.

Nella *Poetica*, 1452a, 32-34, Aristotele afferma che nell'*Edipo re*, i due elementi costitutivi della tragedia, peripezia (περιπέτεια) e riconoscimento (ἀναγνώρισις) coincidono e «questo è il caso più bello». Alla fine del quarto episodio, infatti, Edipo, dopo una lunga indagine, ha scoperto di essere l'uccisore di Laio: in questa nuova e sconvolgente rivelazione, si attuano contemporaneamente il rovesciamento della situazione di partenza (la peripezia), in cui Edipo era l'inquisitore, e il riconoscimento del protagonista che scopre la sua nuova identità. Nel quarto episodio, in un serrato confronto tra il nunzio, che aveva annunciato precedentemente la morte di Polibo, e il pastore che salvò Edipo abbandonato sul monte Citerone, emerge l'ultimo tassello dell'atroce verità. Nel quarto stasimo, il coro riflette sulla precarietà della condizione umana: la vita dei mortali è pari a nulla, la loro felicità soltanto un'apparenza e paradigma di questa amara verità è Edipo.

Dunque, da un punto di vista drammaturgico, la tragedia ha già raggiunto la sua *climax*: tutte le linee lungo le quali l'indagine di Edipo si è sviluppata, si incrociano proprio alla fine del quarto episodio e il commento del coro nel quarto stasimo, perfettamente integrato con ciò che è accaduto sulla scena, costituisce il suggello di questa conclusione. Per questa ragione, l'esodo è stato da molti critici sottovalutato e considerato niente più che una scena aggiuntiva in cui si commenta il male di Edipo, senza alcun contributo sostanziale al contenuto al dramma⁴⁵. In realtà, il

⁴⁵ G. Gellie, *The last scene of Oedipus Tyrannus*, «Ramus» 15 (1986), pp. 35-42, fornisce un elenco dei principali critici che hanno minimizzato la funzione dell'esodo: G. Perrotta, *Sofocle*, Milano 1935, p. 217 ss., trova la scena «prolissa», «troppo lunga»; per lui la

solo fatto che l'esodo costituisca quasi un quarto dell'intera tragedia, lascia supporre che Sofocle volesse conferirgli una funzione più importante di quella del semplice commento ai fatti avvenuti precedentemente⁴⁶: qual è dunque il particolare significato che l'autore voleva attribuire a quest'ultima sezione della tragedia?

Proprio all'inizio dell'esodo, il messaggero scandisce i tre momenti in cui esso è articolato: il coro e, implicitamente, gli spettatori sono chiamati prima ad ascoltare, poi a vedere le sciagure del protagonista e infine a erompere in un lamento per ciò che è accaduto (οἱ ἔργ' ἀκούσεσθ', οἶα δ' εἰσόψεσθ', ὅσον δ' ἀρεῖσθε πένθος, vv. 1224-1225). L'esodo si sviluppa esattamente secondo questa scansione.

Nella prima sezione, il racconto del messaggero non risponde soltanto a un'esigenza puramente informativa, ma introduce nell'azione tragica due nuovi elementi: il suicidio di Giocasta e l'accecamento di Edipo. In realtà, essi non conferiscono un ulteriore sviluppo all'azione, sono piuttosto le conseguenze di quanto è precedentemente accaduto. Anche l'esodo dell'*Edipo re*, infatti, insieme a quello dell'*Antigone* e delle *Trachinie*, è un «Ecceschluss»⁴⁷: dopo che il messaggero ha informato il coro dei fatti avvenuti, appare l'eroe, che, inizialmente, esprime il proprio dolore in metro lirico e poi riflette in trimetri giambici. Rispetto alle due tragedie precedenti, tuttavia, Sofocle pone qui maggiormente l'accento sulla rappresentazione della solitudine e dell'isolamento dell'eroe, che insiste continuamente sulla necessità della sua segregazione dal resto della comunità. Il contatto che Edipo istituisce con il coro rappresenta, tuttavia, un primo passo verso l'abbandono di questa condizione; in seguito, egli giungerà a un vero e proprio dialogo, riflettendo in modo più ampio e articolato sull'accaduto e sul suo destino futuro⁴⁸.

vera tragedia è già terminata. R.W. Livingstone, *The Exodos of the Oedipus Tyrannus*, in *Greek Poetry and Life*, Oxford 1936, p. 158, sostiene: «On most readers of the play it makes little impression». Dain-Mazon, *Sophocle*, Paris 1958, p. 66, considera la scena finale del dramma nient'altro che un lamento. B. Vickers, *Towards Greek Tragedy*, London 1973, p. 512, la definisce «that long cry of disgust». Altri ancora ritengono che l'esodo abbia persino potuto danneggiare il dramma. U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Griechische Tragödien*, Berlin 1904, p. 25, sostiene che la scena sia eccessivamente «orribile» per un pubblico moderno e il fatto che il dramma non riportò il primo premio dimostra che anche il pubblico antico l'aveva trovato sgradevole. K. Reinhardt, *Sophocles*, Genova 1989, p. 148, a proposito dell'ultima scena della tragedia, sostiene: «Tipico della tragedia attica nel suo complesso è il gusto dell'orrido, la mescolanza di orrore e piacere, che, nell'*Edipo*, più che in ogni altra opera, penetra nell'atteggiamento dell'eroe. Il canto, la parola, la poesia tanto più si inebriano, quanto più le vittime impotenti si abbandonano alla voluttà del dolore: qui la vittima e l'ebbro, colui che si tormenta e colui che si esibisce, che parla e che canta come un ossesso, sono la stessa persona».

⁴⁶) Gellie, *The last scene of Oedipus Tyrannus* cit., p. 35.

⁴⁷) Kremer, *Die Struktur des Tragödienschlusses* cit., pp. 130-131.

⁴⁸) *Ibidem*.

Al termine del proprio racconto, il messaggero, con un preambolo che mette in rilievo l'importanza del concetto della vista, annuncia l'entrata in scena di Edipo: egli vuole mostrarsi ai suoi cittadini, rivelare apertamente la macchia che l'ha contaminato (βοᾶ διοίγειν κλήθρα καὶ δηλοῦν τινα / τοῖς πᾶσι Καδμείοισι τὸν πατροκτόνον, / τὸν μητρός, vv. 1287-1288), offrendo una visione degna di commiserazione (θέαμα δ' εἰσόψη τάχα / τοιοῦτον οἶον καὶ στυγοῦντ' ἐποικτίσαι, vv. 1295-1296). La sezione successiva, infatti, in particolare il κομμός, sono stati definiti «Schaustück»⁴⁹, a evidenziare la preminenza conferita al momento della visione. Dopo che Edipo è entrato in scena, è il coro a prendere per primo la parola, sottolineando il proprio sbigottimento di fronte a un'apparizione così atroce.

I vecchi Tebani possono soltanto pensare che una μανία, un δαίμων siano stati la causa di una tale sciagura. Anche Edipo, del resto, all'inizio del proprio lamento, si rivolge subito a un demone (ἰὼ δαίμων, ἴν' ἐξήλου, v. 1311). Il motivo di un dio come causa della sventura dell'eroe prosegue anche per buona parte del κομμός, in particolare nella seconda strofe: alla nuova domanda del coro che chiede quale dio abbia provocato una tale catastrofe, Edipo risponde che si tratta di Apollo. Con queste parole, egli riconosce quindi il compimento della profezia di Tiresia, a sua volta realizzazione dell'oracolo di Apollo (οὐ γάρ σε μοῖρα πρὸς γ' ἐμοῦ πεσεῖν, ἐπεὶ / ἱκανὸς Ἀπόλλων, ᾧ τάδ' ἐκπρῶξαι μέλει, vv. 376-377).

Già nel lamento, dunque, quando è ancora l'emozione a prevalere, Edipo e il coro tentano di interpretare l'accaduto, trovando una risposta nella responsabilità di una divinità. Tale processo acquista una forma più compatta nella *rhexis* in trimetri giambici che succede immediatamente al κομμός: il cambio del metro indica l'abbandono della tonalità emozionale del lamento e la volontà di acquisire gli strumenti razionali per scandagliare la dinamica degli eventi e capirne i meccanismi. È tuttavia fondamentale sottolineare il carattere dell'analisi di Edipo: si tratta soprattutto di una presa di coscienza, di acquisizione di una nuova consapevolezza del reale e delle possibilità limitate con cui l'intelletto umano può comprenderlo. Edipo, infatti, non spiega le ragioni della sua sventura, si limita a prenderne atto, attribuendo l'origine dei propri mali agli dei (v. 1382)⁵⁰.

⁴⁹) G. Kremer, *Strukturanalyse des Oidipus Tyrannos von Sophocles*, Diss. Tübingen 1963, p. 159.

⁵⁰) Alcuni critici, tuttavia, hanno sottolineato, forse in maniera eccessiva, la "positività" del cambiamento di Edipo: in particolare, Gellie, *The last scene of Oedipus Tyrannus* cit., p. 37, ha notato come, al termine della tragedia, «ciò che attraversa la scena è un'energia positiva e confidente». Più accettabile è l'interpretazione di Kremer, *Strukturanalyse des Oidipus Tyrannos von Sophocles* cit., pp. 161-162, il quale sostiene che nell'esodo Sofocle mostra due aspetti complementari di Edipo: da una parte, egli è «der Geschlagene und Erniedrigte», dall'altra, egli è «der Wissende und Gesunde, der den Schein seiner früheren Grösse durchgebrochen hat». Lo stesso Kremer, tuttavia, insiste poi sul secondo aspetto, sostenendo che il cambio del metro (dal κομμός ai trimetri giambici) segnala il cambiamen-

Che Edipo fosse sapiente è infatti un dato inconfutabile della tradizione, che Sofocle utilizza fin dall'inizio del dramma⁵¹; ma la sua sapienza, come viene chiaramente illustrato dal corso dell'azione, è umana, quindi limitata, finita, per quanto eccezionale possa essere. Al termine della tragedia, Edipo non è più avveduto o intelligente di prima, nel senso proprio del termine, e nemmeno ha acquisito una sapienza di tipo divino, sovrumano: egli è semplicemente diventato consapevole della fallibilità e della fragilità delle sue capacità di indagine del reale. In questa presa di coscienza consiste dunque il suo cambiamento e questo è l'apice della «nuova *climax*»⁵² che caratterizza l'ultima sezione della tragedia. Solo in questo senso Edipo può essere definito, al termine della tragedia, «der Wissende», «colui che sa» quanto ingannevole è la conoscenza umana. Questa nuova consapevolezza, tuttavia, non esime il protagonista dal suo destino instabile e provvisorio: anzi, egli ora sa di esserne totalmente dipendente.

Nel successivo incontro con Creonte, Edipo può formulare in maniera perentoria la richiesta dell'esilio (vv. 1436-1437)⁵³. La reazione di Creonte alla sua richiesta, tuttavia, contraddice le aspettative; il nuovo re di Tebe vuole consultare nuovamente l'oracolo: alla replica di Edipo che ricorda come Apollo abbia già chiaramente espresso il suo volere, Creonte ribadisce la propria esitazione.

Nella successiva breve *rhexis*, tuttavia, il protagonista continua a considerare l'esilio come la conclusione certa della sua catastrofe, gettando uno sguardo sul suo futuro e su quello dei suoi familiari: prega Creonte di seppellire Giocasta e di abbandonare lui sul Citerone (vv. 1451-1454). Egli afferma di accettare il proprio destino, ammettendo implicitamente di aver compreso che a nulla vale cercare di indagare la realtà con i mezzi della ragione umana.

Successivamente, riflette sul futuro di Antigone e Ismene per le quali si prospetta una vita piena di sofferenze, come dimostra l'ultima *rhexis* di Edipo pronunciata proprio davanti alle figlie.

to dell'eroe «dessen neue Erkenntnishaltung, in der er sich endlich zurecht gefunden hat, ihren symbolischen Ausdruck in der Form des Kalküls gewinnt».

⁵¹) Kamerbeek, *The Oedipus Tyrannus* cit., pp. 4-5, parla della «proverbiale abilità di Edipo nel risolvere enigmi». Pindaro, *Pyth.* IV 263 (γνώθι νῦν τὰν Οἰδιπόδα σοφίαν), allude brevemente a questa tradizione.

⁵²) Il termine è utilizzato da Gellie, *The last scene of Oedipus Tyrannus* cit., p. 35.

⁵³) Fin dall'inizio del dramma, l'esilio si configura come conclusione certa all'indagine intrapresa da Edipo: è Apollo stesso a stabilire la necessità di sopprimere il colpevole, con la morte o con la sua espulsione dalla città (vv. 96-98, 100-101). All'inizio del primo episodio, Edipo proclama ufficialmente il bando (vv. 224-251). L'allontanamento dell'uccisore di Laio si configura, dunque, come unico dato sicuro durante tutta la durata dell'inchiesta. Quando Edipo scopre di essere il colpevole, infatti, esprime subito il desiderio di essere cacciato: lo apprendiamo prima dalle parole del messaggero (vv. 1290-1291), poi dallo stesso Edipo, prima nel κομμός (vv. 1340-1341) e poi nella *rhexis* successiva (vv. 1381-1382, 1410-1413).

Questa volontà di guardare al futuro, toccando avvenimenti che escono propriamente dalla trama della tragedia, produce una sorta di “spezzatura” nei confronti del ritmo dell’azione tragica, che si sta avviando alla sua conclusione. In particolare, ciò che Edipo afferma di se stesso suggerisce che esiste un futuro che non si risolve soltanto nel puro esilio e in una morte ordinaria⁵⁴: da notare, in questo senso, è il termine δεινόν (v. 1457), associato al «male» che Edipo dovrà ancora vivere, prima della morte. Edipo è qui consapevole del fatto che il suo destino non gli permetterà di giungere presto alla fine delle sue sofferenze⁵⁵. Il riferimento al destino dei figli, inoltre, evoca inevitabilmente nella mente degli spettatori i *Sette a Tebe* di Eschilo e l'*Antigone*, drammi in cui si presenta per le vicende dei protagonisti un epilogo ben diverso da quello sperato da Edipo. Questa fitta rete di allusioni a eventi futuri, dei quali il pubblico è già a conoscenza, sottolinea ancora una volta che l'incomprensibile caos, a cui gli uomini soggiacciono, non permette loro di prendere in considerazione il proprio futuro in maniera definitiva.

Questa fondamentale incertezza è percepibile fino alla fine del dramma, in particolare nell’ultimo scambio di battute fra Edipo e Creonte: all’ennesima richiesta perentoria di esilio da parte di Edipo, Creonte risponde nuovamente che è necessario consultare il dio. Il dialogo si conclude con il rientro di Edipo nel palazzo per ordine del re, senza che ci sia stata una decisione sicura sulla sorte del protagonista.

L’evidente incongruenza della conclusione rispetto alle premesse iniziali del dramma è diventata oggetto di discussione tra i critici. Le interpretazioni fornite sono del tutto discordanti⁵⁶; anche in questo caso, come per le *Trachinie*, tuttavia, esiste un filone della critica che si è mosso in una medesima direzione, sostenendo che Sofocle abbia voluto intenzionalmente terminare l'*Edipo*, lasciando gli spettatori nella più totale incertezza sul futuro del protagonista⁵⁷.

⁵⁴) Roberts, *Sophoclean endings* cit., p. 184.

⁵⁵) Kamerbeek, *The Oedipus Tyrannus* cit., p. 261.

⁵⁶) M. Davies, *The end of Sophocles' O.T.*, «Hermes» 110 (1982), pp. 268-277; D.A. Hester, *The banishment of Oedipus*, «Antichthon» 18 (1984), pp. 13-23, spiega «l'incongruenza» del finale, con l'ipotesi che i vv. 1515-1524 siano un'interpolazione. Sulla base di alcuni passaggi dell'*Edipo a Colono* (vv. 425-444, 599-601, 765-771, 1354-1359), Hester, – che riprende una teoria, a lungo rigettata, di P.L.W. Graffunder, *Über den Ausgang des König Oedipus von Sophocles*, «NJPhP» 132 (1885), pp. 389-408 – suggerisce che i vv. 1515-1524 dell'*Edipo re* siano soltanto una possibile conclusione del dramma: essi costituirebbero un adattamento per far sì che la tragedia fosse rappresentata insieme all'*Edipo a Colono*. Anche R.D. Dawe, *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge 1982, p. 247, ammette che questi versi potrebbero essere spuri.

⁵⁷) M. Davies, *The end of Sophocles' O.T. revisited*, «Prometheus» 17 (1991), pp. 1-18; P. Pucci, *The endless end of the Oedipus Rex*, «Ramus» 20 (1991), pp. 3-15. Particolarmente interessante a questo proposito risulta il saggio di R. Kitzinger, *What do you know? The*

Due successivi elementi intervengono infine a complicare ulteriormente questa ambiguità: l'apparizione delle figlie Antigone e Ismene e l'ordine di Creonte che intima a Edipo di rientrare nel palazzo. Il primo è soggetto a un'interpretazione "ironica" da parte del pubblico che conosce le vicende delle figlie dalla precedente tragedia di Sofocle, l'*Antigone*; si tratta tuttavia di un'ironia differente da quella che ha caratterizzato la maggior parte della tragedia, perché riguarda il futuro e non il passato di Edipo.

L'ordine di Creonte esprime, invece, un rifiuto a muovere verso il futuro: chiudendo Edipo nel palazzo, egli sta cercando di impedire che qualsiasi altra cosa possa accadere, senza propendere egli stesso per una decisione. «The audience is left with an end fully imagined and articulated by Oedipus, which is *not* enacted, and an end *enacted* by Creon, which fails to lead anywhere»⁵⁸.

Il finale del dramma, dunque, risponde a due precise funzioni: la prima è di natura "concettuale" e riguarda il mutamento di Edipo; l'altra è di natura drammaturgica e riguarda l'incertezza con la quale Sofocle chiude, o meglio non chiude la tragedia. In realtà questi due elementi sono strettamente correlati.

Come abbiamo visto, nell'esodo Edipo giunge alla presa di coscienza del proprio errore, quindi dell'impossibilità di una conoscenza infallibile della realtà; una volta compresa questa ineluttabile verità attraverso la sua sciagura, egli si dichiara pronto a seguire il corso del suo destino. Le ripetute richieste di esilio rispondono da una parte alla necessità di portare a compimento l'oracolo di Apollo, dall'altra, tuttavia, si configurano soprattutto come espressione di un desiderio personale del protagonista: l'esilio, infatti, come l'accecamento e l'augurio della sordità, rispondono alla profonda volontà di Edipo di auto-annientarsi, di chiudersi in un'esistenza

end of Oedipus, in R.M. Rosen - M. Ostwald (eds.), *Nomodeiktes*, Ann Arbor (Mich.) 1993, pp. 539-556. Secondo la studiosa, nel finale del dramma si verifica uno «spostamento» di quell'ironia tragica che è sempre stata additata come caratteristica fondamentale dell'*Edipo re*; tale spostamento cambia radicalmente il modo con cui gli spettatori si relazionano agli eventi scenici. Nella parte iniziale del dramma, l'ironia tragica è data dallo scarto di conoscenza tra spettatori e protagonista: essi, infatti, sono al corrente dell'uccisione del padre e dell'unione con la madre, due fatti che Edipo scoprirà soltanto attraverso un lento processo di progressiva rivelazione della verità. Al verso 1183, tuttavia, nel momento in cui Edipo scopre la sua identità, questo scarto di conoscenza viene annullato: il pubblico non può sapere come Sofocle chiuderà il dramma, quale delle numerose varianti mitiche sceglierà. Nell'ultima scena della tragedia, gli spettatori non possono più confidare nella loro conoscenza e capacità di interpretazione, ma li assale la domanda continua e ansiosa su ciò che accadrà. Sofocle intensifica questa incertezza, presentando due finali, uno creato da Edipo, attraverso la costante richiesta del suo esilio, l'altro creato da Creonte, che con la sua esitazione nel prendere una decisione, impone al finale del dramma la «non-azione», il «silenzio» e l'«oscurità».

⁵⁸) Kitzinger, *What do you know?* cit., p. 554.

solitaria, lontano dagli uomini. Nell'ultima parte del dramma, la richiesta di espulsione dalla città si realizza dunque come frutto di questo profondo disagio che Edipo sta vivendo: il fatto che Creonte non acconsenta subito e dichiara di voler consultare nuovamente il dio, dimostra che la sorte di Edipo è ancora nelle mani degli dei, o meglio in balia di un'entità che supera anche gli dei, di qualcosa di insondabile e misterioso. A questo scopo, il finale dell'*Edipo*, come il destino del protagonista, rimane incerto, aperto alle molteplici realizzazioni che gli dei gli vorranno imprimere, e diviene quindi un enigma, come un enigma sono Edipo e tutti gli uomini.

L'esodo dell'*Elettra* (vv. 1398-1510), a differenza delle tragedie precedentemente esaminate, presenta una struttura più semplice e meno articolata. Esso, infatti, consta essenzialmente di due scene: l'uccisione di Clitemestra da parte di Oreste (vv. 1398-1441) e l'arrivo di Egisto che scopre la morte della regina, prima di essere anch'egli condannato a soccombere (vv. 1441-1510).

Da un punto di vista strutturale, l'esodo dell'*Elettra* si presenta perfettamente integrato con il resto del dramma: esso infatti costituisce la realizzazione delle aspettative nutrite da Elettra, lungo tutto il corso dell'azione tragica. La protagonista vagheggia costantemente la speranza che un giorno Oreste possa tornare a fare giustizia e, nella conclusione del dramma, si assiste proprio all'adempimento di tale speranza. Già nel prologo, del resto, Oreste espone i punti fondamentali lungo i quali la tragedia si svilupperà (vv. 23-76), lasciando incerto l'esito del suo piano, la cui riuscita, affidata agli dei, sarà presentata proprio nel finale: il riferimento al vaticinio di Apollo, tuttavia, conferisce una garanzia alla conclusione positiva dell'azione vendicatrice. Nell'esodo è dunque fondamentale la componente dell'azione⁵⁹, che contribuisce a creare una netta contrapposizione rispetto al resto del dramma, costruito interamente sulla rappresentazione psicologica del personaggio di Elettra, sulla lenta maturazione del suo odio contro la madre, che giustifica la vendetta finale.

In questo senso, si può parlare di lieto fine: il ritorno di Oreste, che vendica la morte del padre, costituisce il riscatto finale di Elettra. Il dramma appartiene dunque a quel gruppo di tragedie che Aristotele definisce «doppie»⁶⁰: si tratta cioè dei drammi che si concludono positivamente per i buoni e negativamente per i malvagi.

⁵⁹ Kremer, *Die Struktur des Tragödienschlusses* cit., p. 133, definisce l'esodo dell'*Elettra* un «Handlungsschluss», che, tuttavia, inizia come «Eccessschluss» (al v. 1430, infatti, Oreste invita a guardare Egisto che sta arrivando sulla scena: εἰσορᾶτε). Anche la presenza del cadavere di Clitemestra è un elemento tipico dell'«Ecce».

⁶⁰ G. Martino, *La Tyro e l'Elettra di Sofocle: due tragedie a lieto fine?*, «La parola del passato» 51 (1996), pp. 198-212, cita Aristotele, *Poetica*, 1453a, 31 ss.: in questo passo, lo

A un'analisi più profonda, in realtà, si possono scorgere numerosi elementi che gettano un'ombra su un'interpretazione positiva del finale della tragedia.

Degna di nota è anzitutto l'inversione temporale dell'uccisione di Egisto con quella di Clitemestra rispetto alla tragedia eschilea, che costituisce senza dubbio il precedente più importante: nelle *Coefore*, infatti, Eschilo liquida in pochi versi l'uccisione di Egisto (vv. 869-884), dedicando invece un'ampia scena a quella di Clitemestra (vv. 892-930). Oreste è colto dall'esitazione proprio prima di colpire la madre, nutrendo per un attimo pietà per colei che l'ha generato: Pilade, tuttavia, lo sprona a non venire meno al volere di Apollo e solo a questo punto Oreste procede. Subito dopo, però, fanno la loro comparsa le Erinni che perseguitano il matricida, costringendolo alla fuga. Le parole del coro che concludono il dramma sollevano un'ultima domanda carica di ambiguità sulla cupa sorte degli Atridi: ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει / μετακοιμισθὲν μένος ἄτης;⁶¹ Eschilo risponde a questo interrogativo con le *Eumenidi*, fornendo quindi una soluzione positiva nel finale della trilogia e assolvendo Oreste, in nome della necessità del fondamento di una giustizia che superi il concetto di ereditarietà della colpa.

Nell'*Elettra*, al contrario, alla morte di Clitemestra vengono dedicati pochi versi (vv. 1404-1421), nonostante questa breve scena sia sapientemente realizzata: l'uccisione avviene all'interno del palazzo, lontano dalla vista degli spettatori. Ci si aspetterebbe a questo punto la tipica scena del messaggero che informa di quanto è accaduto all'interno della reggia, ma Sofocle opta per una soluzione più originale. Elettra campeggia sulla scena con il coro: da qui si possono sentire soltanto le urla strazianti della madre massacrata da Oreste, mentre l'eroina commenta con esultanza l'operato del fratello e lo invita anzi a colpire una seconda volta, se ne ha la forza. Sofocle riesce, dunque, a rispettare la convenzione secondo la quale la morte di un personaggio non è mai rappresentata sulla scena nella tragedia greca e a mantenere nello stesso tempo però il *pathos* che da questo momento scaturisce, istituendo un ponte comunicativo tra la scena e ciò che avviene dietro la scena.

stagirita sostiene che le tragedie a struttura duplice «finiscono in modo opposto per i buoni e per i cattivi», sottolineando poi come questo non sia il piacere che deriva dalla tragedia, ma piuttosto dalla commedia. Egli aveva precedentemente (*Poetica*, 1453a, 12-16) trattato della migliore composizione della tragedia: il racconto deve essere «semplice» (μῦθον ἀπλοῦν), piuttosto che «doppio» (διπλοῦν) ed è necessario passare «dalla felicità alla sventura» (ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν), «non per la malvagità, ma per una colpa grave» (μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν μεγάλην) di un personaggio che, appunto, non si contraddistingue per bontà o malvagità, ma semplicemente per una colpa.

⁶¹) *Coefore*, 1075-1076.

Segue, dopo un breve confronto tra i complici, l'entrata in scena di Egisto, a cui Sofocle concede ampio spazio: nella prima parte, l'ironia tragica è sicuramente il tratto più rilevante. Egisto è ormai convinto della morte di Oreste e ordina che le porte della reggia siano spalancate, affinché tutti coloro che nutrivano vane speranze nel suo ritorno, possano ora vederne il cadavere e assoggettarsi definitivamente al comando degli usurpatori. L'ironia giunge al culmine, quando Egisto si rivolge a Elettra ordinandole di chiamare Clitemestra: un istante dopo, scopre sotto i veli il cadavere della regina e la rete nella quale è stato intrappolato. La sua preghiera di poter dire ancora una breve parola, prima di essere giustiziato, viene perentoriamente respinta da Elettra che invita il fratello a procedere al più presto e, a questo punto, si colloca un breve dialogo tra Oreste ed Egisto, molto importante per l'interpretazione del finale della tragedia (vv. 1493-1499):

- At. τί δ' ἐς δόμους ἄγεις με; πῶς, τόδ' εἰ καλὸν
τοῦργον, σκότου δεῖ, κοῦ πρόχειρος εἶ κτανεῖν;
Op. μὴ τάσσε· χάρει δ' ἔνθαπερ κατέκτανες
πατέρα τὸν ἄμὸν, ὡς ἂν ἐν ταῦτῳ θάνῃς.
At. ἦ πᾶς' ἀνάγκη τήνδε τὴν στέγην ἰδεῖν
τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά;
Op. τὰ γοῦν σ'· ἐγὼ σοι μάντις εἰμὶ τῶνδ' ἄκρος.

Dopo queste parole, Oreste conduce Egisto nella reggia e a questo punto termina il dramma, senza che gli spettatori assistano alla sua morte, peraltro imminente.

Come è stato più volte sottolineato, l'*Elettra* è totalmente incentrata sulla figura della protagonista⁶², mentre Oreste assume un ruolo secondario: nel dramma, Sofocle mostra la condizione di estremo dolore dell'eroina che vive solo nella speranza del ritorno del fratello. Quando ciò finalmente avviene, quando le cause della sua sofferenza sono dunque annientate, non c'è però spazio per la gioia: Sofocle non mostra nell'esodo un'Elettra che ha ritrovato la propria dimensione, ma opta per una conclusione che, invece di riconciliare, solleva ancora una volta dubbi sul destino della protagonista⁶³. La gioia del ricongiungimento sarà duratura o

⁶² Kamerbeek, *The Electra* cit., pp. 18-19, sottolinea come il problema del matricidio costituisca nell'*Elettra* un importante elemento, ma solo nella misura in cui «the life and being and fate of its protagonist are bound up with it», affermando quindi la centralità del personaggio di Elettra, «a protagonist of great stature, of unshakable faithfulness to the memory of her father and to the idea of revenge». L'obbedienza alla norma che ella stessa si è imposta non è soltanto l'espressione della sua grandezza, ma anche la causa della sua condizione tragica.

⁶³ E. Medda, nel suo saggio *Elettra o il vuoto della vendetta*, in Sofocle, *Aiace. Elettra*, a cura di E. Medda - M.P. Pattoni, Milano 1997, pp. 40-76, sviluppa in modo esaustivo questo aspetto.

solamente finalizzata all'assassinio della madre e di Egisto? Sofocle non fornisce una risposta.

Egli, tuttavia, proprio nel finale del dramma, sembra offrire la chiave per un'interpretazione "negativa". Invece di includere nel corso della tragedia l'uccisione di Egisto, Sofocle opta per un dialogo tra Oreste ed Egisto stesso, che getta una pesante ombra sull'accaduto e sul futuro di Elettra. Oreste è accusato di agire nell'ombra, di non avere il coraggio di uccidere il suo nemico apertamente, di fronte a tutti. La successiva domanda di Egisto, che chiede se le sventure dei Pelopidi, presenti e future, non avranno necessariamente mai fine, insinua nel pubblico un pesante dubbio e l'allusione alla persecuzione di Oreste da parte delle Erinni⁶⁴: ciò implicherà un nuovo distacco dalla sorella e dunque l'impossibilità da parte di Elettra di riscattare completamente la sua condizione.

L'inversione dell'uccisione di Egisto con quella di Clitemestra, quindi, indica non tanto una presa di posizione dell'autore rispetto al matricidio – tema che nel dramma è soltanto funzionale alla rappresentazione del personaggio di Elettra – quanto la precisa volontà di concedere spazio al dubbio su quanto è accaduto. Anche in questo caso, tuttavia, il dubbio non riguarda la moralità di quanto Oreste ha compiuto e deve ancora compiere; esso contribuisce piuttosto a creare un finale "aperto", che non concede una soluzione ultima al destino di Elettra. Il "lieto fine", con cui la tragedia si conclude, è in realtà solo un elemento strutturale che non mira ad appianare la profonda incertezza che grava sul futuro della protagonista.

L'esodo del *Filottete* (vv. 1218-1471)⁶⁵ presenta una struttura molto articolata, in cui gli eventi, che si susseguono con un ritmo concitato e incalzante, smentiscono costantemente le attese del pubblico⁶⁶. Si possono individuare tre sezioni⁶⁷, che differiscono notevolmente tra loro per am-

⁶⁴) La presunta allusione alle Erinni nel finale della tragedia è oggetto di discussione tra i critici: Cfr. Winnington-Ingram, *Sophocles: an interpretation*, Cambridge 1980, pp. 217-247; T.C.W. Stinton, *The scope and limits of allusion in greek tragedy*, in M. Cropp (ed.), *Greek tragedy and its legacy*, Calgary 1986, pp. 75-84.

⁶⁵) Kamerbeek, *The Philoctetes* cit., opera una distinzione all'interno dei vv. 1218-1471, considerando i vv. 1218-1408 come quarto episodio o «pseudo-esodo» e soltanto i vv. 1409-1471, come esodo vero e proprio. In questa sede, si preferisce seguire l'indicazione aristotelica per cui l'esodo è quella parte della tragedia dopo la quale non c'è più canto del coro. Cfr. *supra*, p. 28.

⁶⁶) O. Taplin, *Significant actions in Sophocles' Philoctetes*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» 12 (1971), p. 67, sottolinea come «the action of the play has been a long series of frustrated beginnings, of journeys which have never got under way, of movements which have been hindered or spoilt in one way or another».

⁶⁷) Kremer, *Die Struktur des Tragödieschlusses* cit., p. 134, nota come «die dramatisch bewegte Schlusshandlung vollzieht sich in drei Stufen»: il tentativo fallito di Neottolemo

piezza, metro e contenuto: nella prima (vv. 1218-1408), in trimetri giambici e divisa a sua volta in due scene, hanno luogo il dialogo tra Odisseo e Neottolemo, che comunica all'altro la sua decisione di restituire l'arco a Filottete (vv. 1262), e il confronto tra Neottolemo e Filottete (vv. 1263-1408), bruscamente intervallato dall'irruzione improvvisa di Odisseo, che tenta di impedire la restituzione dell'arco (vv. 1293-1304). La seconda sezione (vv. 1409-1444), in anapesti e poi di nuovo in trimetri, vede l'apparizione di Eracle come *deus ex machina* e, nella terza (vv. 1445-1471), in anapesti, Filottete obbedisce al volere di Eracle e prende commiato dall'isola di Lemno.

L'esodo del *Filottete* presenta la medesima struttura drammaturgica che ha caratterizzato l'intera tragedia, ossia una continua successione di eventi annunciati, ma poi puntualmente smentiti dal sopraggiungere di qualche ostacolo esterno⁶⁸. In altri termini, Sofocle ha saputo portare alle estreme conseguenze le possibilità di invenzione e di originalità che scaturiscono dal tempo «aperto»⁶⁹ nel quale si collocano gli avvenimenti della tragedia. Egli ha trasformato una vicenda che è «statica» nelle premesse, ossia il tentativo da parte di Odisseo di convincere Filottete a salpare per Troia, in un dramma carico di *suspense* e di tensione emozionale, elementi che si intensificano ancor più proprio nel finale.

L'esodo si apre dopo una profonda cesura, che potrebbe costituire a pieno titolo la conclusione del dramma: Filottete, nonostante il tentativo di convincimento da parte dei marinai di Neottolemo, rimane fedele alla propria indole, che lo spinge a rifiutare drasticamente qualsiasi compromesso con i greci. Le parole con le quali egli conclude il canto con il coro al v. 1217 «io non sono più nulla» risuonano come la constatazione di una sconfitta totale, che investe la sua stessa sopravvivenza, poiché egli, senza il suo arco, non potrà resistere a lungo su un'isola selvaggia come Lemno. Dopo questa «pausa», tuttavia, Sofocle riavvia l'azione che, a circa duecento versi dalla fine del dramma, non ha raggiunto risultati positivi, anzi sembra a un certo punto retrocedere, quando Neottolemo decide sorprendentemente di restituire l'arco a Filottete. Il successivo confronto con il protagonista, inoltre, sebbene di fondamentale importanza per l'in-

in cui l'azione non prosegue oltre il punto già raggiunto all'inizio dell'esodo, la comparsa di Eracle e, infine, la persuasione e il commiato dall'isola di Filottete.

⁶⁸) Un ampio filone della critica ha messo in luce questa particolare struttura compositiva giocata sull'«effetto a sorpresa», facendone uno degli elementi costitutivi di questo dramma *sui generis*: T. von Wilamowitz, *Die dramatische Technik des Sophocles*, Berlin 1917, pp. 308-312; D.B. Robinson, *Topics in Sophocles' Philoctetes*, «Classical Quarterly» 19, 2 (1969), pp. 34-56; O. Taplin, *Significant actions in Sophocles' Philoctetes*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» 12 (1971), pp. 25-44; D. Seale, *The element of surprise in Sophocles' Philoctetes*, «Bulletin of the Institut of Classical Studies» 19 (1972), pp. 94-102.

⁶⁹) Il termine è impiegato da Del Corno, *I narcisi di Colono* cit., p. 10.

interpretazione concettuale della tragedia, non apporta contributi decisivi al progresso dell'azione, quanto meno nella direzione sperata da Odisseo. In modo inaspettato, infatti, il giovane decide di assecondare la volontà di Filottete, promettendogli di condurlo in Grecia, nella propria patria, anziché a Troia: è questa la seconda volta in cui gli spettatori si trovano dinanzi a una conclusione (v. 1408). I Greci non sono riusciti a piegare l'animo integro di Filottete e ora per Neottolemo si prospetta un destino precario, per aver disobbedito alle direttive dei capi. I due stanno per avviarsi, quando appare Eracle, a suggerire una terza e, tuttavia, come si vedrà, non definitiva soluzione, culmine di questa reiterata successione di eventi imprevedibili. Nemmeno a Eracle spettano le parole conclusive: è lo stesso Filottete, infatti, a chiudere il dramma con il suo appassionato quanto struggente saluto all'isola di Lemno, con parole che, ancora una volta in modo sorprendente per il pubblico, non mancano di velare il "lieto fine" del dramma con un'ombra di ambiguità sul destino ultimo del protagonista.

Anche in questa tragedia, come nell'*Elettra*, il prologo riveste una funzione fondamentale, nella misura in cui il personaggio che mette in moto l'azione – in questo caso Odisseo, nell'*Elettra* Oreste – stabilisce a priori in che modo l'azione dovrà svilupparsi. Il dramma prende infatti avvio da un *σόφισμα*, un piano ingannevole, architettato ad arte e di cui Odisseo, che apre il prologo, chiarisce successivamente i particolari. Neottolemo dovrà recarsi da Filottete e ingannare la sua mente con falsi discorsi (τὴν Φιλοκτῆτους σε δεῖ / ψυχὴν ὅπως λόγοισιν ἐκκλέψεις λέγων, vv. 54-55), accusando l'esercito greco di ingiustizia: egli infatti, dopo essere stato chiamato a Troia dai Greci, sarebbe stato escluso dall'assegnazione delle armi di suo padre Achille, concesse invece allo stesso Odisseo, contro cui Neottolemo dovrà imprecare, rendendo così più credibile il proprio sdegno. Dopo l'esitazione di Neottolemo, subito superata alla prospettiva di ottenere la fama di σοφός ... κάγαθός (v. 119), Odisseo spiega che invierà una sentinella sotto le spoglie di falso mercante, qualora le cose dovessero protrarsi e, invocando la protezione di Ἑρμῆς δόλιος e di Νίκη Ἀθάνα Πολιάς (vv. 133-134), esce di scena.

Fino al momento in cui Neottolemo e Filottete stanno per partire, ma sono poi costretti a fermarsi, a causa del sopraggiungere di un dolore insopportabile al piede malato del protagonista (v. 730 ss.), l'azione si è svolta secondo le direttive che Odisseo ha fornito nel prologo: Neottolemo ha ingannato Filottete, dicendogli di nutrire un odio profondo nei confronti dei Greci, che non gli hanno assegnato le armi del padre (vv. 343-390); sopraggiunge, come da copione, il falso mercante mandato da Odisseo, che altra funzione non ha se non quella accelerare lo svolgimento dell'inganno, raccontando che Fenice e i figli di Teseo sono all'inseguimento di Neottolemo, mentre Odisseo e Diomede sono partiti per cercare Filottete, in seguito a quanto ha rivelato l'indovino Eleno (vv. 546-627). I

due sono dunque decisi a partire: ἀλλ' εἰ δοκεῖ, χωρῶμεν (v. 645), esclama Neottolemo, invitando Filottete a prendere prima tutto ciò di cui ha bisogno: questi afferma di voler entrare nella sua caverna per controllare se per caso sia rimasta qualche freccia del famoso arco, che Neottolemo chiede di poter indossare (vv. 628-675). Filottete acconsente e conduce il giovane nella propria caverna, ma un improvviso attacco di dolore (ἄ, ἄ, ἄ, ἄ, v. 732) lo costringe a fermarsi, e con lui anche il piano di Odisseo subisce il primo importante arresto. Filottete è in preda a una terribile sofferenza e, nonostante un'esitazione iniziale, ammette che essa è provocata dalla sua malattia e supplica Neottolemo di non abbandonarlo, ma di aspettare fino a quando il dolore si sarà calmato: solo il sonno può far cessare quest'acuta sofferenza, perciò Filottete affida il proprio arco a Neottolemo, che promette di custodirlo. Il dolore di Filottete è il primo degli imprevisti che da questo momento in poi intervengono nell'azione⁷⁰: il piano di Odisseo, a un passo dalla buona riuscita, deve ora attendere una soluzione. L'azione successiva è caratterizzata dal costante tentativo di portare lo stratagemma alla sua piena realizzazione, mentre ostacoli di ogni sorta intervengono a rallentare, ritardare, a spostare sempre più avanti la conclusione prospettata dal prologo.

L'elemento dell'imprevisto, infatti, se da un lato mira ad acuire l'effetto di suspense e di tensione emozionale, dall'altro, tuttavia, non costituisce mai un espediente drammaturgico fine a se stesso, ma risulta costantemente inserito nella più ampia cornice dell'azione principale⁷¹, ossia il tentativo da parte di Odisseo di ottenere Filottete e il suo arco: di ciò il pubblico è fin dall'inizio consapevole⁷².

A questo punto, è necessario chiedersi perché Sofocle abbia adottato una soluzione drammaturgica tanto originale e differente rispetto alle altre tragedie.

⁷⁰ I successivi espedienti che mirano a ritardare l'azione verranno analizzati più avanti, in quanto strettamente collegati alla trasformazione morale di Neottolemo e all'intervento di Eracle nella conclusione vera e propria della tragedia.

⁷¹ A.F. Garvie, *Deceit, violence and persuasion in the Philoctetes*, in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, I, Catania 1972, pp. 213-226, sottolineando la compattezza del disegno drammatico di Sofocle, propone un'analisi della tragedia come la successione coerente di tre tentativi di realizzare la profezia di Eleno: prima l'inganno architettato da Odisseo, poi la violenza con cui lo stesso Odisseo irrompe per sottrarre l'arco a Filottete e infine la persuasione ad opera di Eracle.

⁷² P.E. Easterling, *Philoctetes and Modern Criticism*, «Illinois Classical Studies» 3 (1978), pp. 27-39, precisa che la tecnica mediante la quale Sofocle inganna il pubblico, creando effetti sorprendenti, è qualcosa di completamente differente rispetto alla semplice confusione. Il pubblico, infatti, non è disorientato dal modo in cui di volta in volta l'azione è presentata, nonostante la voluta e straordinaria imprecisione di alcuni elementi, per esempio della profezia di Eleno.

È utile richiamare a questo proposito quanto detto precedentemente sulle possibilità drammaturgiche che scaturiscono dal tempo «aperto»⁷³ della tragedia: nel *Filottete*, Sofocle propone una trama che si distacca in modo originale dalla versione codificata dal mito e dai precedenti drammatici di Eschilo ed Euripide. Due sono in particolare gli elementi innovativi: l'introduzione di Neottolemo e la resa del suo personaggio in una prospettiva psicologica (nel senso letterale del termine), e la scelta di affidare la conclusione del dramma a un *deus ex machina*⁷⁴.

Il continuo spostamento dello scioglimento dell'azione concede a Sofocle la possibilità di seguire il lento percorso dell'evoluzione morale di Neottolemo, la cui tappa finale costituisce la prima parte dell'esodo o meglio il primo "colpo di scena" con il quale il finale del dramma prende avvio. In realtà, Neottolemo giunge a una simile decisione dopo un lento percorso di maturazione del proprio errore e, soprattutto, dopo che ha avuto modo di mostrare la bontà della propria indole: già nel prologo, infatti, egli reagisce alla richiesta di Odisseo con ferma e decisa opposizione (vv. 87-89; 94-95). Alla prospettiva della gloria futura assicurategli da Odisseo, tuttavia, Neottolemo si lascia convincere e decide di collaborare. Ma la sua complicità vacilla proprio quando ormai l'impresa sta per essere compiuta con successo: quando finalmente Filottete sembra disposto a partire, il giovane esclama: *παπαί· τί δῆτ' (ὄν) δρώμι' ἐγὼ τοῦνθένδε γε;* (v. 895), e ancora: *οὐκ οἶδ' ὅπῃ χρῆ ἅπορον τρέπειν ἔπος* (v. 897). È questo il secondo e più determinante ostacolo che, in modo del tutto inatteso, interviene a procrastinare ulteriormente l'esito del piano di Odisseo. Filottete, che non può comprendere le ragioni della sofferenza di Neottolemo, crede di essere la causa della sua esitazione, ma il giovane chiarisce: *ἅπαντα δυσχέρεια, τὴν αὐτοῦ φύσιν / ὅταν λιπὼν τις δρῶ τὰ μὴ προσεικότα* (vv. 902-903). La vera ragione del suo dolore consiste dunque nella consapevolezza di aver agito sviando dalla sua natura ed egli è ora dominato da una profonda e lacerante incertezza che si esprime nell'invocazione a Zeus: *ὦ Ζεῦ, τί δράσω;* (v. 908), tipica dell'eroe tragico, quando si trova incatenato alla necessità di dover scegliere e alla consapevolezza che ogni sua decisione coincide con la propria distruzione. Neottolemo è tormentato dal dubbio se svelare a Filottete ogni cosa o se continuare a tacere, compiendo così un'ulteriore malvagità ma, infine, decide di parlare (*οὐδέν σε κρύψω*, v. 915). Dopo che egli ha rivelato lo stratagemma di cui è complice, Filottete erompe in una lunga *rhexis*, in preda all'ira e allo sdegno, di fronte a cui Neottolemo rimane in silenzio: *τί φῆς; σιωπᾶς*, gli grida Filottete (v. 951), che rinnova la medesima accusa, quando il giovane si avvia verso le navi insieme a Odisseo, improvvisamente intervenuto a impadronirsi

⁷³) Cfr. *supra*, p. 56 nt. 69.

⁷⁴) Cfr. Kamerbeek, *The Philoctetes* cit., pp. 1-6.

dell'arco: ὦ σπέρμ' Ἀχιλλέως, οὐδὲ σοῦ φωνῆς ἔτι / γενήσομαι προσφθεγκτός, ἀλλ' οὕτως ἄπει; (vv. 1066-1067). Neottolema non risponde, ma dispone che i suoi marinai possano rimanere ancora per un po' di tempo con Filottete nella speranza che questi possa essere convinto a salpare per Troia.

Alla luce di ciò che accadrà all'inizio dell'esodo, il silenzio di Neottolema si carica di significato nel momento in cui esso diventa simbolo di un profondo turbamento interiore. Il pubblico rimane in sospenso, in attesa di una risposta, incerto sull'esito del percorso di Neottolema e quindi dell'intero dramma.

Soltanto nel finale, Sofocle porta a compimento la "storia" di Neottolema: egli compare ora sulla scena determinato, sicuro delle proprie azioni e, soprattutto, consapevole della propria colpa. Nel concitato dialogo con Odisseo abbondano i termini legati alla sfera semantica dell'errore: ἐξήμαρτον (v. 1224), ἄμαρτία (v. 1225), ἄμαρτίαν (v. 1248), ἄμαρτῶν (v. 1249), e una maturata certezza percorre l'intera sticomitia: la vera σοφία coincide con la giustizia (v. 1246) e non con l'abilità di sfruttare il momento opportuno per trarne guadagno, come vorrebbe invece Odisseo.

L'altra innovazione, nonché ultimo "colpo di scena" della tragedia è costituita dall'introduzione nel finale di quello che è stato definito un *deus ex machina*. In realtà, se da un punto di vista formale Eracle possiede le caratteristiche del *deus ex machina* euripideo⁷⁵, ne differisce tuttavia per quanto riguarda la funzione drammaturgica.

Analizzando l'intervento di Eracle secondo i criteri formali stabiliti da Dunn, si nota che esso contiene i tre momenti principali: l'epifania, il comando divino e la spiegazione divina, seppure con alcune variazioni non irrilevanti. Per Eracle, infatti, non si può parlare di epifania strettamente divina: egli era un mortale, che solo in un secondo tempo, per aver compiuto imprese dalla difficoltà incommensurabile, ottenne l'immortalità e fu assunto tra i celesti. Egli, inoltre, è legato a Filottete da un patto di profonda amicizia; e l'arco è il simbolo di questo stretto e quasi sacro legame⁷⁶. Il fatto che Eracle non costituisca una divinità estranea al mondo di Filottete è importante nella prospettiva in cui il suo intervento non può essere assimilato a una semplice convenzione scenica che indichi la fine del dramma.

Anche il comando divino non si limita a presentare soltanto le caratteristiche tipiche di questa struttura. Egli afferma di essere giunto ad annunciare le decisioni di Zeus (τὰ Διός τε φράσεων βουλευμάτωνά σοι, v. 1415) e, dopo aver ricordato brevemente la sua esperienza di passaggio dalla fa-

⁷⁵ Cfr. Dunn, *Euripidean endings* cit., p. 112 ss.

⁷⁶ Eracle donò a Filottete il suo arco e le sue frecce invincibili perché egli solo tra i mortali aveva osato accendere la pira sul monte Eeta.

tica alla gloria immortale (vv. 1418-1420), ribadisce che è necessario che la sorte di Filottete segua il medesimo corso (καὶ σοί, σάφ' ἴσθι, τοῦτ' ὀφείλεται παθεῖν, / ἐκ τῶν πόνων τῶνδ' εὐκλεῶ θέσθαι βίον, vv. 1420-1421). Il comando di Eracle, quindi, non si risolve nella semplice ingiunzione, ma mette in rilievo il concetto della necessità per cui Filottete deve obbedire; Eracle è qui ministro della Necessità. Segue la profezia, altro elemento caratteristico del *deus ex machina*: Filottete partirà per Troia, dove innanzitutto troverà la guarigione dalla sua insopportabile malattia e con il suo arco ucciderà Paride ed espugnerà la città. Neottolemo lo accompagnerà nell'impresa, legato da un indistruttibile patto di duratura amicizia. Fino a questo momento, le parole di Eracle prospettano un futuro ricco di successi, ma gli ultimi versi non mancano di gettare un'ombra sinistra su tanta prosperità (vv. 1440-1444): Eracle ammonisce Filottete e Neottolemo a essere pii nei confronti degli dei, quando devasteranno Troia, poiché Zeus guida tutte le cose che a lui sono subordinate e da lui dipendono e poiché la pietà non è soggetta al fluttuante e precario destino degli uomini che vivono e muoiono, ma rimane imperitura. Le parole con le quali Eracle conclude il suo intervento, inoltre, guastano il tono positivo dell'intera profezia: in questo avvertimento, è infatti possibile scorgere un'allusione alla crudeltà di Neottolemo: il ruolo che tutta la tradizione post-omerica gli ha assegnato è quello di un criminale di guerra, che massacrò Priamo ai piedi dell'altare di Zeus, getta Astianatte dalle mura e nelle *Troiane* di Euripide impedisce ad Andromaca di celebrarne i riti funebri⁷⁷. Come dimostra la tradizione dei Νόστοι, tuttavia, i Greci saranno crudelmente puniti per la loro empietà: Poseidone, infatti, renderà amaro il loro ritorno in patria, scatenando violente tempeste.

L'intervento di Eracle, quindi, non solo risponde alla funzione drammaturgica di risolvere l'impasse alla quale il dramma era giunto⁷⁸, ma getta una luce retrospettiva sull'interpretazione dell'intero dramma.

In primo luogo, è fondamentale analizzare il significato dei vv. 1415 e 1421: che cosa sta realmente dicendo Eracle a Filottete in questo preciso frangente? Niente di più rispetto a quello che era già stato parecchie volte ripetuto nel corso della tragedia da Odisseo prima e poi da Neottolemo: Filottete deve salpare per Troia, come ha stabilito la profezia di Eleno, perché lo vuole Zeus. Come già sottolineato, ai vv. 915-916 Neottolemo

⁷⁷) Cfr. J. Kott, *The eating of the Gods*, New York 1974, pp. 178-179; Winnington-Ingram, *Sophocles* cit., pp. 302-303; Roberts, *Sophoclean endings* cit., pp. 177-196.

⁷⁸) Lo stesso Dunn, *Tragedy's end* cit., p. 139, sottolinea il divario tra Sofocle ed Euripide nell'utilizzo del medesimo espediente: «If the deus has place onstage, Sophocles seems to say, it is not to scatter gestures of closure and give the action a specious sense of completeness; let the deus really resolve a crucial issue».

decide di confessare a Filottete la trama dell'inganno di cui è vittima, dicendo: ... δεῖ γὰρ ἐς Τροίαν σε πλεῖν / πρὸς τοὺς Ἀχαιοὺς καὶ τὸν Ἀτρεΐδων στόλον; Filottete deve dunque raggiungere l'esercito degli Achei a Troia, dove curerà la sua malattia e poi distruggerà la città, perché una ineluttabile necessità lo impone (πολλὴ κρατεῖ / τούτων ἀνάγκη, vv. 921-922). Il successivo intervento di Odisseo ribadisce il concetto che una incontrastabile volontà esterna a quella umana esige che, insieme all'arco, anche Filottete ritorni all'esercito greco (... ἀλλὰ καὶ σὲ δεῖ / στεῖχειν ἅμ' αὐτοῖς, vv. 982-983), perché Ζεὺς ἐσθ', ἴν' εἰδῆς, Ζεὺς, ὁ τῆσδε γῆς κρατῶν, / Ζεὺς, ᾧ δέδοκται ταῦθ' ὑπηρετῶ δ' ἐγὼ (vv. 989-990). La triplice ripetizione di Zeus in posizione anaforica evidenzia il ruolo fondamentale che il dio assume in questo dramma: in altri termini, Zeus ha messo in moto l'azione e Odisseo è soltanto un suo servitore. Filottete non può rifiutare di partire e gli aggettivi verbali rafforzano questa indiscutibile verità: ἢ δ' ὁδὸς πορευτέα (v. 993), e ancora: πειστέον τάδε (v. 995). Nella successiva *rhesis* (vv. 1004-1044), Filottete, nonostante esprima tutto lo sdegno nei confronti di Odisseo e dei suoi compagni, non può far altro che ammettere egli stesso che solo un κέντρον θεῖον (v. 1039) può averli spinti a tornare da un uomo miserabile come lui. Nel successivo stasimo, il coro dei marinai, facendo riferimento alla miserevole condizione in cui si trova Filottete, afferma che questi è stato assalito da un πῶτος ... δαιμόνων (v. 1116).

Nell'esodo, Neottolemo, dopo aver stretto con lui un patto di sincera amicizia grazie alla restituzione dell'arco, prima di svelare che fu l'indovino Eleno a predire che Troia sarebbe caduta soltanto se Filottete vi fosse ritornato con il suo arco, si sofferma a riflettere su una verità tanto amara quanto inconfutabile: ... ἀνθρώποισι τὰς μὲν ἐκ θεῶν / τύχας δοθείσας ἔστ' ἀναγκάιον φέρειν (vv. 1316-1317). Egli prosegue prendendo poi in considerazione il destino di Filottete, le cui sofferenze altro non sono che la volontà degli dei (σὺ γὰρ νοσεῖς τόδ' ἄλγος ἐκ θείας τύχης, v. 1326); dopo aver chiarito l'esatto contenuto della profezia, afferma che l'indovino Eleno ⁷⁹ ha predetto che «è necessario che queste cose avvengano», ri-

⁷⁹) Sull'interpretazione dell'oracolo di Eleno, soprattutto sull'apparente incongruenza con cui è stato trattato da Sofocle (nel prologo Odisseo afferma di volersi impossessare dell'arco di Filottete; nel primo episodio il mercante riferisce che Eleno ha predetto che Filottete deve partire per Troia senza menzionare l'arco; nel secondo stasimo, i marinai invitano Neottolemo ad approfittare del sonno di Filottete e a fuggire con l'arco, ma il giovane risponde che anche Filottete deve necessariamente partire; nell'esodo, infine, prima Neottolemo e poi Eracle chiariscono che sia Filottete sia il suo arco sono ugualmente indispensabili all'adempimento della profezia), esiste tra i critici una secolare discussione. Seale, *The element of surprise in Sophocles' Philoctetes* cit., p. 96, opta per una soluzione tanto semplice quanto attendibile, perché ha il merito di essere coerente con la struttura generale del dramma che, come sottolineato in precedenza, presenta una serie continua di colpi di sce-

ferendosi al fatto che Filottete dovrà partire per Troia con il suo arco dove prima sarà guarito e poi ucciderà Priamo e devasterà la città, la cui caduta si prospetta come una necessità ineluttabile. Per la prima volta nel dramma, quindi, la profezia di Eleno è menzionata in modo che nessun dubbio possa più nascere a riguardo.

Alla luce di questa analisi, è possibile notare come il concetto della necessità, che poi coincide con la volontà divina, percorra in realtà tutto il dramma, costituendone anzi l'elemento principale che innesca l'azione, fin dal prologo.

Ci si può chiedere ora fino a che punto sia lecito parlare di lieto fine. Il dramma si conclude con l'apparizione del *deus ex machina* che sancisce con autorità divina e in modo definitivo la necessità che Filottete salpi per Troia. Qual è il significato profondo di questa soluzione tanto sorprendente quanto anomala in confronto alle altre tragedie di Sofocle⁸⁰?

Al pari di Aiace, Antigone, Deianira ed Edipo, Filottete commette inconsapevolmente un errore di conoscenza: egli è convinto che sia giusto non assecondare la volontà di Odisseo, che in passato lo oltraggiò così gravemente, ed essere coerente invece, anche al prezzo della morte, con la propria indole, pura e incontaminata, che non può scendere a compromessi. Egli sceglie perciò di rimanere a Lemno dove sa che lo attende una morte sicura, ma in questo modo la nobiltà della sua natura sarà salva. Questa soluzione, tuttavia, non coincide con quella che gli dei, il destino o la necessità hanno scelto per lui: Filottete deve necessariamente partire per Troia. Proprio nel momento in cui il dramma sembra avviarsi verso un finale propriamente tragico, gli dei decidono di rivelare a Filottete il proprio destino, gli concedono il privilegio di poter vedere nel proprio futuro, ossia di conoscere la verità, cosa di cui tutti gli altri grandi eroi sono manchevoli e perciò soccombono. Filottete, invece, ha la possibilità di conoscere l'alternativa che lo può salvare, e di fronte a ciò non può che lasciarsi persuadere e obbedire alla volontà divina. Nonostante il largo spazio che Sofocle concede in questo dramma all'indagine della natura e del comportamento umano, i protagonisti ultimi sono ancora gli dei⁸¹: sono loro che hanno stabilito la sorte di Filottete, loro che gli hanno dispensato prima sventura e poi felicità – se di vera felicità si tratta –, loro

na: Sofocle, invece di rafforzare ulteriormente la conoscenza del pubblico riguardo ai fatti principali del dramma, crea appositamente confusione, rivelando gradualmente il contenuto della profezia.

⁸⁰) Sulla conclusione del *Filottete* la critica ha espresso i pareri più discordanti; nelle pagine successive sono state citate quelle interpretazioni che maggiormente si avvicinano alla posizione della presente analisi.

⁸¹) Cfr. I.M. Lynforth, *Philoctetes. The play and the man*, Berkeley - Los Angeles 1956, p. 154 ss.; C. Segal, *Philoctetes and the imperishable piety*, in C. Segal, *Sophocles' tragic world: divinity, nature, society*, Harvard 1995, pp. 95-118.

che hanno deciso di svelargli il mistero della sua esistenza. Da tutto ciò emerge un quadro dalle tinte ancora una volta oscure: Filottete non soccombe, ma è costretto a compiere la volontà divina, a recitare la storia che per lui è già stata scritta.

Egli non può far altro che accettare il proprio destino, mostrando a Eracle una totale obbedienza: οὐκ ἀπιθήσω τοῖς σοῖς μύθοις (v. 1447); le parole che egli rivolge all'isola, prima di partire, tuttavia, intensificano le ombre che calano su questo apparente "lieto fine". Filottete invoca nel suo ultimo saluto le Ninfe acquatiche e dei prati, il rimbombo fragoroso delle onde che si infrangono contro gli scogli, le sorgenti e le acque del Licio, la pianura di Lemno circondata dalle acque, suoi compagni durante la sua vita sull'isola. Essi sono ora gli elementi benigni di un luogo che Filottete è costretto dal proprio destino a lasciare (vv. 1464-1469).

Un destino incontrastabile e un demone onnipotente, uniti al volere degli amici, muovono dunque Filottete a lasciare l'isola dove ha vissuto per dieci anni, a unirsi nuovamente a quei Greci da cui fu tanto oltraggiato, in cambio di un promesso futuro di gloria, fin dall'inizio oscurata dalla crudeltà della guerra e, ciò che è più significativo, dal silenzio del protagonista.

Il dramma è dunque giunto alla conclusione prospettata fin dal prologo, nonostante l'azione sia stata continuamente interrotta e ritardata da ostacoli di ogni sorta; il piano architettato da Odisseo è comunque fallito, dal momento che Filottete accetta di partire per Troia soltanto in nome della sua εὐσέβεια nei confronti di Zeus e della Necessità. Ma insieme alla morale utilitaristica di Odisseo, soccombe anche la volontà dello stesso Filottete, che, suo malgrado, diviene protagonista di un epilogo che intimamente non gli appartiene.

L'esodo dell'*Edipo a Colono* presenta una struttura tripartita: nella prima sezione (vv. 1579-1669), il messaggero racconta gli ultimi attimi di Edipo prima di scomparire nell'abisso della morte; segue il κομμός, in cui le figlie Antigone e Ismene piangono con il coro degli anziani di Colono la morte del padre (vv. 1670-1750); chiudono la tragedia gli anapesti di Teseo (vv. 1751-1779), che proibisce alle figlie di Edipo di avvicinarsi al luogo in cui questi morì e concede loro di ritornare a Tebe.

Secondo la classificazione proposta da Kremer⁸², l'esodo del secondo *Edipo* si configura come un «Ecceschluss»; in realtà, una serie di elementi differenti, rispetto allo schema di base, interviene a complicare questa valutazione. La struttura canonica dell'«Ecceschluss», costituita dal racconto del messaggero che riferisce la catastrofe dell'eroe tragico, e dal succes-

⁸² Kremer, *Die Struktur des Tragödienschlusses* cit., p. 118.

sivo κομμός, in cui l'eroe (o i suoi familiari) si disperano e poi analizzano le ragioni dell'accaduto, presenta qui l'aggiunta di un'ulteriore sezione in anapesti, recitati da Teseo. Il suo intervento dovrebbe rispondere alla funzione di chiarire meglio le circostanze misteriose della morte di Edipo, ma le aspettative di Antigone e di Ismene, nonché del pubblico, subiscono una frustrazione, dal momento che Teseo ribadisce l'impossibilità di svelare il luogo della morte del protagonista.

Lo stesso racconto del messaggero, inoltre, non si configura come una lucida esposizione dell'accaduto, quanto piuttosto come una serie di ricordi di un evento per sua natura inenarrabile e manca delle informazioni più importanti: ἄγγελος, infatti, non sa dire come sia morto Edipo, che non ha permesso a nessuno, tranne Teseo, di assistere alla sua dipartita; egli può solo affermare che «non il fulmine infuocato del dio lo uccise, né tempesta marina sollevatasi in quel momento, ma un messo inviato dagli dei o l'oscura profondità degli abissi della terra, aprendosi benevola» (vv. 1658-1662). Come si può notare, quindi, l'evento capitale del dramma non solo non può essere inscenato, ma addirittura non può essere raccontato: il pubblico non può sapere come Edipo abbia lasciato la vita terrena.

Sofocle, tuttavia, è abile nel rilanciare le attese: il messaggero ha affermato che soltanto Teseo ha assistito all'evento portentoso; il pubblico conta ora su un suo intervento. Prima, però, compaiono sulla scena Antigone e Ismene: anche il κομμός cantato con il coro si discosta dai κομμοί delle precedenti tragedie. Nell'*Antigone*, Creonte può piangere sui cadaveri di Emone ed Euridice; nell'*Edipo re*, il pubblico può vedere l'eroe lacerato dalla sconfitta disperarsi e riflettere sul suo destino; ma nell'*Edipo a Colono* non accade niente di tutto ciò: l'eroe tragico è misteriosamente scomparso e le sue figlie non possono piangere sul suo corpo. In altri termini, manca qui quello che Kremer ha definito l'«Ecce» dell'esodo: Antigone, che non può sapere come il padre sia morto, esprime a più riprese il desiderio di poterne vedere almeno la tomba (vv. 1679-1682).

Il successivo intervento di Teseo, nel quale sono riposte le speranze delle figlie di Edipo e del pubblico, non fa altro che intensificare il senso di frustrazione delle attese che si avverte nel finale del dramma. Pochi versi, pronunciati con tono fermo e autorevole, stroncano qualsiasi aspettativa (vv. 1760-1767): Teseo non può permettere ad alcun mortale di avvicinarsi ai luoghi in cui Edipo trovò la morte, né tanto meno di dare a essi un nome, perché ne deriverebbe un grande male per la sua città: questa è la volontà che Edipo espresse prima di morire e che Teseo promise di rispettare, essendo testimone lo stesso Giuramento di Zeus.

La sensazione di mancato appagamento da parte del pubblico, a cui non è concesso nemmeno un resoconto preciso sulle circostanze della morte di Edipo, si intensifica ancor più alla luce del percorso che la tragedia ha seguito fino all'inizio dell'esodo.

La linea principale, lungo la quale l'azione drammatica si sviluppa, infatti, è esplicitata, come nell'*Elettra* e nel *Filottete*, nel prologo: a differenza delle due tragedie precedenti, tuttavia, l'evoluzione dell'azione non è promossa da un inganno, da uno stratagemma messo a punto da uno o più personaggi, bensì dalla constatazione da parte dello stesso Edipo che quello che il dramma mette in atto è l'unico sviluppo possibile. Fin dalle prime battute, Edipo allude alla sua sorte: dopo aver chiesto alla figlia in quale città siano giunti e quali uomini la abitino, Edipo vuole sapere: τίς τὸν πλανήτην Οἰδίπουν καθ' ἡμέραν / τὴν νῦν σπανιστοῖς δέξεται δωρήμασιν (vv. 3-4): egli è fin dall'inizio consapevole che questo è un giorno particolare, il giorno che vedrà compiersi il suo ultimo destino e la posizione di ἡμέραν alla fine del verso, in *enjambement* rispetto a τὴν νῦν, conferma l'importanza di questa espressione, dal significato ancora ambiguo per lo spettatore. Si potrebbe continuare a lungo nell'enumerazione di tutti i luoghi che nella tragedia alludono ora esplicitamente, ora in maniera allusiva, al destino ultimo del protagonista; basti qui ricordare ciò che Edipo afferma alla fine del prologo: Febo Apollo gli predisse che dopo tanto vagare egli sarebbe finalmente giunto alla terra estrema, dove avrebbe trovato tregua dalle sue sventure. La sua morte avrebbe recato vantaggio all'ospite amico e svantaggio ai figli nemici e sarebbe stata annunciata da segnali divini (vv. 89-95). In questi versi, Edipo anticipa le conclusioni del dramma, mentre gli eventi della parte centrale sono solo velatamente allusi. Anche in questo caso, come nel *Filottete*, un oracolo stabilisce il destino dell'eroe e quindi il finale della tragedia; tuttavia, mentre nella tragedia precedente l'oracolo era trattato da Sofocle in modo volutamente ellittico⁸³ per lasciare spazio alla *suspense* e al colpo di scena, in questo caso non c'è alcuna possibilità di fraintendere le parole di Apollo, non soltanto perché Sofocle si mantiene fedele lungo il dramma a quest'unica versione iniziale, ma soprattutto perché Edipo ora conosce la volontà divina e la sa interpretare senza più dubbi. Al termine dell'invocazione alle Eumenidi esclama infatti: οἰκτίρατ' ἀνδρὸς Οἰδίπου τόδ' ἄθλιον / εἴδωλον· οὐ γὰρ δὴ τό γ' ἀρχαῖον δέμας (vv. 109-110). Edipo non è più Edipo: egli è diventato un εἴδωλον, letteralmente uno spettro, un fantasma, parvenza di una vita che già non gli appartiene più, qualcosa di profondamente separato dall'uomo, dal corpo di un tempo⁸⁴. Attraverso il peso insopportabile delle sue sofferenze, dopo aver a lungo vagato e meditato sul senso ultimo della sua esistenza, egli è diventato sapiente, nel senso divino del termine, colui che conosce la volontà degli dei e sa leggerne i segni in modo inconfutabile. Giunto ad Atene, Edipo si prepara a compiere l'ultima tappa di quel

⁸³) Cfr. *supra*, p. 62 nt. 79.

⁸⁴) Cfr. M. Untersteiner, *Sofocle*, Milano 1972, p. 351.

destino che gli dei hanno stabilito per lui, la morte, e il dramma si avvia senza indugi verso questo finale ⁸⁵.

Anche in questa tragedia, quindi, come nell'*Elettra* e nel *Filottete*, pur con le dovute differenze, si è giunti al finale già prospettato dal prologo e anche in questo caso sono diversi gli elementi che intervengono a complicare e a oscurare questo “lieto fine” per eccellenza.

Si è visto come la morte di Edipo, tema che innerva l'intero dramma sia in modo esplicito che attraverso i richiami allusivi, divenga nel finale un evento misterioso: a nessuno, se non a Teseo, è dato di assistere a questo singolare trapasso. Alcuni personaggi del dramma, – il messaggero, ma soprattutto Antigone e Ismene –, e il pubblico, attendono un finale che non verrà. Questo senso di delusione delle aspettative è accentuato ancor più dalla scena del κομμός di Antigone e Ismene: esse, infatti, in particolar modo Antigone, desiderano vedere il corpo e la tomba del proprio padre, reclamano un segno fisico, concreto, tramite cui poter stabilire un contatto con lui, anche da morto. Ma il loro desiderio è troppo umano per questo dramma, i cui personaggi vivono, già dall'inizio, in una condizione ambigua tra la terra e l'oltremondo.

Questa sensazione di frustrazione, estendendo il suo campo d'azione anche al pubblico, acquista un significato di gran lunga più ampio rispetto a quello della semplice delusione derivante dall'esclusione di Antigone e Ismene dal “rito funebre” di Edipo. Ciò da cui i personaggi del dramma e gli spettatori sono esclusi, è in realtà il mistero che avvolge il destino di Edipo: in questo dramma, come è già stato notato, egli è l'uomo che, dopo aver patito le sofferenze più atroci, ha compreso totalmente la propria colpa e insieme il proprio essere mortale. Egli ripete più volte di aver commesso il male involontariamente e senza saperlo, riconoscendo dunque implicitamente di aver compreso che lo statuto precario dell'uomo deriva da questa incapacità di discernere il reale. Dopo aver scontato le pene di questo terribile errore, Edipo è ora in grado di interpretare la realtà, quella umana e quella divina, senza più oscillazioni né incertezze: questa, tuttavia, è una prerogativa concessa dagli dei soltanto a lui, a un uomo che dopo essere stato abbattuto da quegli stessi dei, diventa ora un eletto. Ma, quando Edipo interpreta con sicurezza i segnali divini, scorgendo nelle Eumenidi le divinità protettrici della terra dove morirà, nel tuono di Zeus il momento della sua morte, egli non è più un uomo nel senso comune del termine: comprendendo il mistero del reale, egli diviene parte di questo mistero, che perciò non può essere svelato agli uomini, perché, anche se così fosse, non sarebbe compreso. Edipo scende nell'abisso che si apre dinnanzi a lui, in un bagliore accecante di luce, per andare incontro

⁸⁵) Cfr. Reinhardt, *Sophocles* cit., p. 211 ss.

a quel δαίμων che ora è δίκαιος e che i mortali non possono vedere, né comprendere.

Quando Dante, nel XXXIII e ultimo canto del *Paradiso*, giunge dinanzi al mistero della Trinità, egli ribadisce l'impossibilità di descrivere con gli strumenti comuni del linguaggio una visione così straordinaria. Dio si presenta agli occhi del poeta come un insieme di tre cerchi di tre colori, ma assolutamente uguali: dal primo si riflette il secondo e il terzo da entrambi. Nel secondo dei tre giri, Dante scorge riflessa l'effigie umana: egli si sforza di vedere come l'immagine si adatti e si unisca al cerchio, tenta in altri termini di intuire il mistero dell'incarnazione (vv. 133-145). Giunto al culmine della contemplazione del mistero divino, Dante non può in un primo momento comprenderlo; ma quando, per l'improvvisa folgorazione divina, egli intuisce la verità, la visione scompare: Dante, che in questo momento è tutt'uno con Dio, non può nello stesso tempo descrivere questo mistero. A questo proposito, Singleton⁸⁶ ha parlato di «immagine negata», sottolineando come il lettore, che, nel corso dell'opera, ha sempre trovato la soddisfazione dell'immagine descritta, giunto alla fine, non possa vedere «il quadrato nel cerchio, il *verbum caro factum*, la visione incarnata. [...] Quest'immagine, l'ultima di tutte, tale visione non ci è concessa. Non ci è concesso di contemplare come e dove il Verbo si faccia Carne. Ed è giusto che sia così – proprio perché non ci è concessa, quella visione dovremmo desiderarla ancor più [...]»⁸⁷.

Non si vuole certamente paragonare Edipo a Dante personaggio o il dramma di Sofocle alla *Divina Commedia*, ma ciò che è innegabile è la sensazione di delusione che il lettore del poema dantesco e lo spettatore della tragedia sofoclea avvertono: proprio nel momento in cui i protagonisti giungono dinanzi al mistero dell'esistenza, a ciò che determina la vita di ogni uomo, i poeti tacciono, lasciando il loro pubblico con l'amarrezza di un'illusione svanita e il desiderio, reso ancora più intenso, di vedere la Fine che non verrà.

Sofocle non si limita a deludere le aspettative del pubblico nel finale, ma si spinge oltre, mettendo in discussione l'univocità dell'interpretazione positiva del dramma.

Un motivo portante della tragedia, insieme a quello della morte di Edipo, è il futuro della città di Atene: proprio perché Teseo accolse le spoglie di Edipo, la sua tomba proteggerà in eterno la città, come ricompensa dell'ospitalità dimostrata nei confronti dell'esule (vv. 1520-1525). Il luogo dove Edipo morirà sarà per la città di Atene una difesa più forte di molti scudi e di un esercito straniero.

⁸⁶) Singleton, *La poesia della Divina Commedia* cit., p. 550 ss.

⁸⁷) *Ivi*, p. 555.

Ammettendo pure che esistesse una tomba di Edipo ad Atene⁸⁸, non si può parlare di un vero e proprio αἴτιον⁸⁹: Edipo si configura come un personaggio del dramma che conosce anche la realtà esterna al dramma stesso e la sua morte potrebbe spiegare l'origine del culto in suo onore ad Atene. D'altra parte, egli manca di fornire l'indicazione più importante, ossia il luogo dove tale morte avvenne⁹⁰. Ora, Dunn ha indagato «il senso di conclusione» che l'αἴτιον normalmente suscita, sostenendo che «the most obvious closural effect of the aition is the sense of finality created by the extradramatic reference to the world of the audience, and the consequent breaking of the dramatic illusion»⁹¹. Per l'*Edipo a Colono*, tuttavia, non si può affermare lo stesso: l'elemento eziologico, che dovrebbe fungere da convenzione strutturale che contribuisce a chiudere il dramma, mancando di una sua caratteristica fondamentale, genera invece un'ulteriore delusione nel finale.

A tutto ciò si aggiunge il profondo contrasto fra il tono rassicurante della promessa di Edipo e la situazione di estrema precarietà in cui Atene versava quando la tragedia fu messa in scena, nel 401 a.C., ossia pochi anni dopo la grave sconfitta subita ad opera di Sparta (404 a.C.). Nella prospettiva della ricezione del pubblico, quindi, la difesa perenne alla città, garantita dalla tomba invisibile di Edipo, si configura come un'estrema speranza, proiettata nel tempo incerto del futuro, piuttosto che una reale promessa di protezione per il presente.

E l'incertezza di questo futuro trapela anche nelle battute finali del dramma, quando Antigone, rassegnata a non vedere il luogo in cui Edipo morì, prega Teseo di poter partire per Tebe, dove tenterà di ricomporre l'astio dei fratelli Eteocle e Polinice, che secondo la maledizione di Edipo si uccideranno a vicenda (vv. 1768-1772). Il pubblico, tuttavia, conosceva bene l'esito di questa battaglia: Eschilo ne aveva fatto il soggetto dei suoi *Sette a Tebe*, in cui Eteocle e Polinice si annientano a vicenda, realizzando la profezia del padre⁹². Antigone, nel finale dello stesso dramma, annuncia il suo proposito di voler seppellire il cadavere di Polinice, a dispetto dell'ordine di Creonte, prefigurando così la propria catastrofe, tema dell'*Antigone* sofoclea.

Una serie di rimandi a eventi funesti che si compiranno in un futuro indeterminato, ma che nella realtà testuale del mito e in quella scenica del

⁸⁸) Cfr. Kamerbeek, *The Oidipus Coloneus* cit., p. 2.

⁸⁹) Cfr. Dunn, *Euripidean endings* cit., 1985, p. 59.

⁹⁰) *Ivi*, p. 65, e F. Dunn, *Euripidean aetiologies*, «The Classical Bulletin» 76, 1 (2000), pp. 3-27.

⁹¹) *Ivi*, p. 82.

⁹²) Sul finale dei *Sette a Tebe* cfr. *supra*, p. 39 nt. 30.

teatro erano già avvenuti, offuscano questo grandioso e luminoso finale⁹³, che si configura come il più «aperto»⁹⁴ di tutti i drammi di Sofocle: una morte carica di mistero in un luogo sconosciuto e un futuro su cui incombe per alcuni personaggi del dramma il peso di una maledizione e per la città di Atene la flebile speranza di risollevarsi dalla recente sconfitta, stroncano le attese del pubblico e minano il “lieto fine” del dramma. Nell’ultima tragedia della sua produzione, Sofocle portò all’estremo quegli espedienti che mirano a complicare il finale, caricandolo di ambiguità e sottraendolo alla possibilità, rassicurante per lo spettatore, di un’interpretazione univoca. Così facendo, tuttavia, Sofocle compiva anche un’operazione molto realistica: rinunciando a mettere in scena e a raccontare la morte di Edipo e il suo incontro con l’Oltremondo, in altri termini con la divinità, riproduceva, nella realtà fittizia della scena, l’impossibilità dell’uomo di vedere la propria morte, la propria fine, che, in questo caso, potrebbe essere anche definita l’inizio. All’uomo, nella sua precarietà costitutiva e incapacità di scrutare le ragioni ultime della propria esistenza, non è dato di vedere quel punto in cui vita e morte, inizio e fine convergono: ciò è possibile soltanto nella realtà ultraterrena degli dei.

Come si è visto, l’esodo delle tragedie di Sofocle presenta una serie molteplice di espedienti formali, tematici e drammaturgici, che variano a seconda del dramma; è tuttavia possibile tracciare un quadro delle tendenze di fondo e soprattutto constatare come la varietà delle soluzioni impiegate sia funzionale a uno scopo unitario e comune a tutti i drammi: l’impossibilità di percepire il «senso della fine» e conseguentemente di giungere alla «rivelazione di una verità»⁹⁵.

Dal punto di vista di quella che potrebbe essere definita “drammaturgia della conclusione”, è possibile rintracciare quattro motivi topici ricorrenti: la moltiplicazione delle conclusioni, il prologo con funzione anticipatrice della conclusione, la stretta interconnessione che alla fine della tragedia si realizza tra mito e conclusione, e le allusioni al futuro presenti proprio nel momento finale dei drammi.

Per quanto riguarda il primo elemento, le tragedie di Sofocle non si limitano a presentare soltanto una conclusione, quella finale, ma ne contengono al loro interno almeno un’altra o più⁹⁶. La moltiplicazione delle

⁹³) Roberts, *Sophoclean endings* cit., pp. 187-188, sottolinea l’effetto anticonclusivo che da questa allusione deriva. Si veda anche l’interpretazione di Winnington-Ingram, *Sophocles* cit., pp. 248-279.

⁹⁴) Cfr. p. 25, n. 69.

⁹⁵) Cfr. Roberts, *Afterword* cit., p. 254.

⁹⁶) D.H. Roberts, *Different stories: sophoclean narratives in the Philoctetes*, «Transactions of the American Philological Association» 119 (1989), pp. 161-176, e C.S. Kraus,

conclusioni non risponde soltanto a esigenze legate alle necessità dello spettacolo, ma soprattutto alla volontà da parte di Sofocle di drammatizzare un concetto che i personaggi delle sue tragedie ripetono insistentemente, ossia che la vicenda umana è soggetta all'incessante mutamento della sorte, che ora può abbattere, ora innalzare la vita degli uomini. La conclusione finale, inoltre, non coincide mai con la conclusione che l'eroe tragico desidera per se stesso, bensì con le leggi di una ragione imperscrutabile; essa si configura come un finale imposto dall'alto. Tale procedimento drammaturgico è chiaramente visibile nell'*Aiace*, nell'*Edipo re* e nel *Filottete*, che rappresenta il caso più clamoroso di questa tendenza alla moltiplicazione delle conclusioni; ma anche nell'*Antigone* e nelle *Trachinie* è possibile scorgere il medesimo espediente, anche se in queste due tragedie Sofocle, piuttosto che presentare in modo evidente due o più conclusioni, rilancia in qualche modo l'azione del dramma, che ha già raggiunto una prima *climax*. L'*Elettra* e l'*Edipo a Colono* costituiscono due casi particolari: in questi drammi, infatti, la conclusione coincide con le aspettative e la volontà dei protagonisti, perciò l'effetto delle false conclusioni si realizza soltanto sul piano dello spettacolo e delle attese del pubblico.

La moltiplicazione delle conclusioni diviene un elemento ancor più rilevante se si osserva che il prologo anticipa o allude soltanto in modo vago e astratto al finale del dramma. I prologhi di Sofocle non sono certamente paragonabili a quelli euripidei, che, spesso, anticipano in modo completo gli eventi che accadranno nella tragedia; essi tracciano, piuttosto, talvolta soltanto in maniera allusiva, le linee fondamentali lungo le quali si svilupperà l'azione del dramma, innescando negli spettatori un in-

Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος: stories and story-telling in Sophocles' Trachiniae, «Transactions of the American Philological Association» 121 (1991), pp. 75-98, hanno rispettivamente notato come il *Filottete* e le *Trachinie* siano costituiti da una serie di storie, ognuna con la propria conclusione. In particolare, la Roberts ha preso in considerazione le diverse storie che nel *Filottete* sono narrate da più personaggi e che si intersecano con la trama principale della tragedia: esse, introducendo nella trama propria del dramma il passato e il futuro, ricordano come la storia drammatizzata sia parte di una storia più ampia e mostrano che «[...] human beings constantly construct their lives and the lives of others as narratives, with beginning, middles, and ends, and that it is not only literary works that tell stories. [...] We see in Sophocles not only the narrative ordering of human life, but a reflection of what many have seen as a fundamental human desire for ordering life as narrative» (p. 176). Kraus ha notato come nelle *Trachinie* si intreccino nove storie, afferenti a tre gruppi principali: «marriage stories», «poison stories» e «final stories», e come queste storie siano strettamente legate alla più importante preoccupazione della tragedia: «[...] knowledge and learning, past and present». A proposito delle loro conclusioni, scrive: «[...] Before the play reaches its own λύσις Sophocles shows that neither endings nor meanings are ever foregone conclusions, and his characters repeatedly find either their narrative of the past or their interpretation of it radically questioned. Even long-finished events are part of a still-evolving causal chain that renders definitive interpretation impossible» (p. 76).

tenso meccanismo di attese, smentite ogni volta dalle “false conclusioni” e realizzate (o non realizzate) soltanto nella conclusione finale del dramma.

L'*Aiace* e le *Trachinie* presentano un prologo molto simile, nonostante la vicenda drammatizzata sia molto differente; in entrambi i drammi, infatti, il prologo contiene considerazioni astratte che anticipano, seppur in modo generico e indefinito, i contorni dello svolgimento dell'azione. Nell'*Antigone* è un decreto della città a stabilire la conclusione della vicenda dell'eroina. In ben quattro tragedie, *Edipo re*, *Elettra*, *Filottete*, *Edipo a Colono*, la conclusione è invece prospettata dalla profezia di un oracolo, che incide più o meno direttamente sul corso e sull'epilogo degli avvenimenti.

Le precedenti osservazioni riguardano quello che potrebbe essere definito il livello “metatestuale” del dramma, ossia la possibilità che ogni tragedia mostra nel drammatizzare al suo interno diversi inizi e diverse conclusioni; al livello “metatestuale”, inoltre, si affianca quello “supertestuale”, per cui il finale che il drammaturgo conferisce alla vicenda dei propri eroi subisce necessariamente un confronto con la conclusione della storia mitica già narrata, all'interno della quale si inseriscono le vicende dei protagonisti tragici.

In questo senso, la conclusione della tragedia diviene una risposta, peraltro non definitiva, al problema del modo in cui l'autore porta a compimento il destino dei propri personaggi, destino che storicamente e intrinsecamente si configura già come tragicamente compiuto. Quello con la tradizione mitologica, quindi, diviene un dialogo paradossalmente senza conclusione, proprio nel finale della tragedia: Sofocle può decidere di divergere dalla storia mitica, inserendo nuove vicende o nuovi personaggi, alterando l'esito di alcuni avvenimenti, ma la versione drammatizzata non può svincolarsi dalla presenza continua, di sottofondo, del contesto mitico da cui è scaturita.

A eccezione dell'*Edipo a Colono*, il cui finale non appare in nessun'altra fonte e sembra essere quindi originale invenzione di Sofocle⁹⁷, tutti gli altri drammi mostrano una conclusione che collima più o meno strettamente con la tradizione mitologica. All'interno di questa simmetria di fondo, tuttavia, Sofocle inserisce variazioni, particolari e sfumature che concorrono a caratterizzare il finale del dramma in modo originale e a veicolare un'interpretazione che risponde a quel concetto del “tragico” tipico dell'autore. La concessione della sepoltura di Aiace grazie a Odisseo, lo sviluppo della figura tragica di Creonte, il silenzio sul destino ultimo di Eracle, l'ambiguità del destino di Edipo stretto tra l'esilio e la necessità di rimanere a Tebe, le originali differenze rispetto a Eschilo nel drammatizzare l'uccisione di Clitemestra ed Egisto ad opera di Oreste, infine l'in-

⁹⁷ Cfr. Kamerbeek, *The Oidipus Coloneus* cit., p. 2.

troduzione di Eracle come *deus ex machina* per favorire la partenza di Filottete, costituiscono originali deviazioni dal solco della materia mitica. Così facendo, tuttavia, Sofocle instaura un'infinita dialettica tra mito e tragedia proprio nella conclusione del dramma e, soprattutto, rende i suoi finali ambigui e gli spettatori incapaci di decidere tra la storia del dramma e quella del mito.

Il problema del rapporto tra materia mitica e materia del dramma è strettamente legato a un'altra questione di fondamentale importanza per il finale di una tragedia, quella delle allusioni al futuro. Al termine del dramma, infatti, l'implicito riferimento alla storia del mito, che può prevedere per l'eroe una conclusione differente, si configura anche come riferimento al futuro dell'eroe stesso. Questo aspetto è già stato esaurientemente analizzato dalla Roberts, in un articolo in cui la studiosa prende in considerazione tutte le allusioni al futuro che ricorrono in generale nelle tragedie di Sofocle, non soltanto nel finale⁹⁸. In questa sede, sarà utile soffermarsi soltanto su quegli eventi futuri che sono allusi nella conclusione della tragedia, al fine di sottolineare il loro effetto in rapporto al problema del «senso della fine»⁹⁹.

Le *Trachinie* e l'*Edipo re* costituiscono forse il caso più clamoroso dell'utilizzo di questo procedimento allusivo. Le ultime tre tragedie (*Elettra*, *Filottete*, *Edipo a Colono*), pur presentando un lieto fine dal punto di vista strutturale, mostrano proprio nel finale una tendenza a oscurare la positività dell'epilogo.

A titolo di corollario, si può aggiungere che l'allusione al futuro acquista anche un carattere "intertestuale": l'epica aveva narrato la vicenda dei personaggi della tragedia, i lirici vi avevano fatto talvolta riferimento e gli stessi drammaturghi avevano inscenato diversi episodi della medesima storia. Quando Sofocle scriveva l'*Elettra*, Eschilo aveva già scritto l'*Oresteia*; l'*Edipo a Colono* seguiva ai *Sette a Tebe*, all'*Antigone* e all'*Edipo re*. Il procedimento allusivo, dunque, è possibile anche in virtù del rapporto intertestuale tra le conclusioni dei diversi drammi, attraverso il confronto che qualsiasi lettore o spettatore instaura tra epiloghi differenti della stessa vicenda.

Se da un punto di vista drammaturgico i finali delle tragedie sofoclee sono caratterizzati da una profonda ambiguità, essi presentano, d'altra parte, una serie di convenzioni che dovrebbero creare una conclusione, intesa sia come termine della *performance*, sia come scioglimento, soluzione definitiva dei conflitti sollevati dal dramma. Tali convenzioni, nello stesso tempo di natura formale, tematica, drammaturgica e registica, sono

⁹⁸) Roberts, *Sophoclean endings* cit.

⁹⁹) Cfr. *supra*, p. 36 nt. 22.

l'uscita del coro, il *deus ex machina*, la morte e il rito funebre, il lamento e l'interpretazione dell'accaduto.

La chiusa corale costituisce un chiaro indicatore della fine della *performance*, una convenzione che sostituisce il sipario nel teatro moderno¹⁰⁰. Essa si attua su diversi piani: quello registico, attraverso l'uscita del coro dalla scena, quello formale e tematico, attraverso la recitazione degli ultimi versi¹⁰¹, che variano da un numero di tre a sette e sono in anapesti¹⁰². Come Dunn ha notato¹⁰³, a differenza delle chiuse euripidee che presentano il cambio del metro (solitamente dai trimetri agli anapesti), in Sofocle questa differenza non si avverte, dal momento che anche i versi precedenti alla chiusa del coro sono in anapesti. Il fatto che il contenuto consista di frasi gnomiche e massime generalizzanti sul destino del protagonista e su quello dell'uomo in generale segnala pure che il dramma non soltanto è giunto alla sua conclusione, ma anche che l'azione è completa: solo a questo punto, infatti, è possibile astrarre dal dramma un concetto generale, peraltro sempre provvisorio, in quanto esprime un particolare punto di vista, quello del coro¹⁰⁴. I finali dei drammi sofoclei, tuttavia, rivelano un'impressione di incompletezza: la chiusa del coro, pur segnalando la fine della *performance*, non indica con altrettanta sicurezza il termine e la compiutezza dell'azione tragica. Soprattutto, il loro contenuto veicola una sensazione di profonda ambiguità nel ribadire concetti quali la precarietà dell'uomo, la potenza degli dei, l'alternarsi incomprensibile della sorte. Quella che dunque dovrebbe essere la più importante convenzione conclusiva della tragedia viene trasformata in un espediente che contribuisce una volta ancora a una riflessione sull'ambiguità del reale, gettando un'ombra di incertezza sul finale del dramma.

Da un punto di vista drammaturgico, l'arrivo di un dio proprio nel finale del dramma può risolvere un'*impasse* a cui l'azione è giunta e favorirne lo scioglimento: il *Filottete* è l'unico dramma superstite in cui Sofocle utilizza questa convenzione. Il *deus ex machina*, tuttavia, pur contribuendo a portare a termine la tragedia, non è utilizzato da Sofocle in funzione conclusiva: infatti, se da una parte Eracle convince Filottete a partire, dall'altra egli impone dall'alto una volontà che contrasta profondamente con quella del protagonista, producendo così un'evidente contraddizione proprio nel finale.

La morte rappresenta la realizzazione più completa di quella *μετάβασις* dalla felicità alla sventura di cui parla Aristotele: nelle tragedie sofo-

¹⁰⁰) Dunn, *Tragedy's end* cit., p. 8.

¹⁰¹) Nelle *Trachinie*, l'attribuzione degli ultimi versi (a Illo o al coro) è incerta. Ma cfr. *supra*, p. 41 nt. 34.

¹⁰²) Fanno eccezione gli ultimi versi dell'*Edipo re*, che sono tetrametri trocaici.

¹⁰³) Dunn, *Tragedy's end* cit., p. 15.

¹⁰⁴) *Ivi*, p. 17.

cee, tuttavia, essa non coincide mai con la conclusione del dramma e non si trova quindi nell'esodo, tranne che nell'*Edipo a Colono* e nell'*Elettra* (dove, tuttavia, a morire sono gli antagonisti).

In alcune tragedie, il finale è costituito dall'esposizione e interpretazione dell'accaduto, seguite dal lamento del protagonista o di altri personaggi¹⁰⁵. All'esposizione dei fatti da parte del messaggero, segue l'entrata in scena del protagonista che prima lamenta la propria sorte e poi tenta di comprenderla: è il caso dell'*Antigone*, dell'*Edipo re* e dell'*Edipo a Colono*. Il finale delle *Trachinie* presenta soltanto l'interpretazione dell'accaduto ad opera di Eracle, dal momento che il pubblico è già stato informato degli eventi grazie al racconto di Illo a Deianira nella seconda metà del terzo episodio (vv. 734-820).

Il resoconto dell'ἄγγελος si apre sempre con una serie di considerazioni generali che anticipano la straordinarietà degli eventi accaduti, riflettono sulla precarietà della condizione umana e predispongono il pubblico all'elemento riflessivo che presto sostituirà quello propriamente drammatico. Le considerazioni iniziali del messaggero, inoltre, hanno lo scopo di ritardare quanto più possibile la rivelazione dell'accaduto, intensificando così la tensione emozionale degli spettatori. Segue dunque il racconto dettagliato dei fatti a cui il coro reagisce sempre con grande stupore e costernazione e, finalmente, entra in scena il protagonista, che è giunto al punto estremo della sua catastrofe.

L'interpretazione dell'accaduto, dunque, se da un lato vorrebbe configurarsi come tentativo di indagare le ragioni della catastrofe tragica, dall'altro diviene un processo fine a se stesso, che non contribuisce a fare chiarezza sulla vicenda dell'eroe. Quando il protagonista giunge davvero a comprendere, egli può solo limitarsi ad affermare che quanto è accaduto è stato voluto da un dio, dal destino, ma non è in grado di sondare razionalmente i motivi profondi della sua sciagura. Il fatto che il momento interpretativo non assolva pienamente alla sua funzione di spiegazione delle cause dei conflitti sollevati dal dramma contribuisce a un effetto anti-conclusivo, in questo caso da un punto di vista concettuale: lo spettatore, così come l'eroe della tragedia, non possono afferrare a un livello profondo il significato delle forze che hanno provocato la catastrofe.

Due sono ora le questioni, peraltro strettamente legate tra loro, che necessitano di una soluzione:

1. Si può affermare che la particolare drammaturgia della conclusione e le convenzioni conclusive analizzate contribuiscano a un "senso della fine" del dramma? Se sì, in che misura?

¹⁰⁵) Kremer definisce i finali con queste caratteristiche «Ecceschlüsse». Cfr. *supra*, p. 30 nt. 10.

2. In che misura inoltre lo spettatore/lettore può beneficiare di quella luce retrospettiva attraverso cui interpretare l'intero dramma? In altri termini, è possibile parlare, al termine delle tragedie sofoclee, della rivelazione di una verità?

I differenti livelli di analisi hanno dimostrato come i finali delle tragedie di Sofocle siano caratterizzati da una profonda ambiguità che si rivela su diversi piani. Dal punto di vista drammaturgico, si è visto come i drammi presentino più conclusioni, fino ad arrivare a quella finale che dovrebbe configurarsi come definitiva. Alla luce dei recenti studi che hanno analizzato il finale delle tragedie sofoclee in una prospettiva narratologica¹⁰⁶, tuttavia, è possibile notare come le storie drammatizzate da Sofocle costituiscano soltanto una porzione, una sezione particolare di una storia più ampia, di un *continuum* di cui non è facile stabilire l'inizio, il mezzo e la fine. Questa operazione non è possibile nemmeno all'interno di ogni singolo dramma: di ogni storia all'interno della tragedia, infatti, è apparentemente possibile delimitare i confini, comprendere il momento d'inizio e di conclusione. In realtà, quei confini si rivelano subito come provvisori, perché l'autore ha in mente una conclusione differente, un finale che deve ancora venire. In che modo, allora, lo spettatore può riconoscere la "vera" conclusione del dramma? Una serie di convenzioni contribuiscono a creare una conclusione: esse, tuttavia, sebbene si pongano come garanzie che dovrebbero veicolare il senso di completezza e stabilità del dramma, falliscono sostanzialmente nel loro intento. Le convenzioni conclusive, infatti, rispondono alla loro funzione soltanto nella misura in cui delimitano il tempo alternativo del teatro da quello lineare della realtà quotidiana. Soltanto nella demarcazione di questo scarto le convenzioni conclusive si configurano come chiari segnali del fatto che il dramma sia giunto alla fine. Se si analizza in profondità il contesto particolare nel quale esse sono inserite, tuttavia, si nota come non siano in grado di favorire anche il senso di conclusione e completezza del dramma stesso; in altri termini, non rispondono a quei requisiti che Fowler indica come necessari al senso di conclusione di un'opera letteraria¹⁰⁷: il lettore dovrebbe poter considerare soddisfacente il finale di un'opera e vedere in esso la risposta alle questioni, lo scioglimento delle tensioni, la risoluzione dei conflitti sollevati dal dramma. La riflessione sulla conclusione da un punto di vista drammaturgico e l'utilizzo delle convenzioni conclusive in funzione contraria impediscono di leggere la fine di un dramma in questo senso. Un elemento esplicitamente anti-conclusivo, inoltre, quale l'allusione al futuro, che spezza visibilmente il senso di limitatezza e di definitezza della conclusio-

¹⁰⁶) Cfr. *supra*, p. 70 nt. 96.

¹⁰⁷) Cfr. *supra*, p. 32.

ne, apre in maniera irreversibile la trama della vicenda all'indeterminatezza del futuro di una storia senza fine.

Se dunque lo spettatore non può avvertire il «senso della fine»¹⁰⁸ in modo totale, complessa risulterà anche l'operazione di interpretazione del dramma, o meglio l'atto interpretativo sarà possibile solo nella misura in cui non si consideri definitiva e immutabilmente valida la situazione prospettata dal finale.

Ora, richiamando il concetto per cui l'uomo riflette il desiderio di vedere la propria fine nella realtà alternativa della letteratura in generale e del teatro in particolare, è possibile osservare come – dal momento che il finale delle tragedie sofoclee diviene carico di ambiguità e si configura come un'interruzione momentanea di una vicenda senza fine – lo spettatore non sia in grado di interpretare unilateralmente la catastrofe dell'eroe tragico. Egli potrà leggere nella vicenda di Aiace la totale sciagura oppure potrà vedervi la possibilità di un riscatto finale, potrà decidere se Eracle muoia come un comune mortale o si avvii verso l'apoteosi, potrà vedere in Filottete la necessità di piegarsi a una volontà superiore o la concessione della salvezza degli dei, e si potrebbe continuare in questo elenco di duplici interpretazioni. In altri termini, Sofocle non offre nel finale delle sue tragedie una risposta alle questioni sollevate dal dramma, lasciando il pubblico con un senso di frustrazione delle proprie attese, di insoddisfazione del proprio desiderio di vedere la fine, che, su un piano concettuale, corrisponde alla rivelazione della verità, del mistero sotteso alla vicenda di ogni eroe e, di riflesso, alla vicenda di ogni uomo. Questa impossibilità di giudicare, di tradurre l'accaduto della tragedia su un piano razionale, d'altra parte, riflette il mondo concettuale sotteso ai drammi di Sofocle. Mettendo in scena il paradosso dell'esistenza, offrendo per poco tempo la possibilità di assistere alla catastrofe dell'uomo sino alla sua fine, Sofocle regala l'illusione di poter vedere quella fine, di poter essere per un attimo partecipi del mistero di quella fine; ma proprio quando il momento finale si avvicina, proprio quando quel desiderio sta per essere realizzato, anche il teatro cede all'impossibilità di mettere in scena la fine, che rimane in un altrove, troppo lontana per gli occhi dello spettatore.

KATIUSCIA MARCHESI
katiuscia.m@inwind.it

¹⁰⁸) Cfr. *supra*, p. 36 nt. 22.