



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Scienze dell'Antichità:
letterature, storia e archeologia

Tesi di Laurea

Il monologo tragico come esempio di monologo interiore

Un saggio di analisi linguistico-strutturale su alcuni monologhi sofoclei

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Olga Tribulato

Correlatori

Ch.mo Prof. Ettore Cingano

Ch.mo Prof. Federico Favi

Laureanda

Francesca Folador

Matricola 862753

Anno Accademico

2020/2021

Indice

Premessa	p. 1
PARTE I: Inquadramento teorico	p. 4
Introduzione	p. 5
1. Il monologo	p. 5
1.1. Una definizione di monologo tragico	p. 5
1.2. Una panoramica degli studi sul monologo tragico antico	p. 6
1.3. Il monologo interiore e il monologo teatrale: un <i>distinguo</i>	p. 9
Approccio metodologico	p. 12
2. La comunicazione intrapersonale	p. 13
2.1. <i>Inner speech</i> e <i>self-talk</i>	p. 13
2.2. Caratteristiche della lingua usata nel <i>self-talk</i>	p. 15
2.3. Principali funzioni svolte dal <i>self-talk</i>	p. 17
3. <i>Mind style</i>	p. 19
PARTE II: Sperimentazione	p. 22
4. Monologo di Aiace	p. 23
5. Monologo di Antigone	p. 48
6. Monologo di Edipo	p. 77
7. Monologo di Elettra	p. 96
Appendice. Considerazioni sul <i>Filottete</i>	p. 115
Conclusioni	p. 119
Bibliografia	p. 127

Premessa

La ricerca condotta in questa tesi è nata da un personale interesse sviluppato nel corso dei due anni di specializzazione in Scienze dell'Antichità, con particolare predilezione per la letteratura e la lingua greca. Fu il fascino dei monologhi di Medea nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio a suscitare in me la curiosità per questa forma di espressione. Volli dunque esplorare il monologo anche nell'ambito precedente alla nascita del romanzo ellenistico, vale a dire nella tragedia di V secolo, con il preciso intento di scoprirvi quella stessa potenza espressiva dell'interiorità e della psicologia del personaggio che scaturiva dai monologhi di Medea nelle *Argonautiche*.

Partendo quindi da una lettura integrale della produzione dei tre grandi tragediografi di V secolo, si è proceduto a una selezione del materiale di lavoro, scegliendo di concentrare le forze sul teatro di Sofocle. Quest'ultimo appariva infatti il migliore candidato ad una ricerca sul monologo, vista la maggiore propensione di Eschilo verso forme monologiche rivolte alla preghiera, e considerato il fatto che sul teatro di Euripide il volume di Battezzato del 1995, *Il monologo nel teatro di Euripide*, mi sembrava una risorsa già più che ben consolidata per lo studio dell'autoespressione.

Va poi da sé che, per la natura saggistica del lavoro, non si è trattato il monologo in modo esaustivo nemmeno nel solo campo di applicazione sofocleo. Analizzare tutti i monologhi sofoclei e commentarli uno per uno, infatti, oltre a richiedere molto più del tempo a mia disposizione e a comportare una serie di arbitrarietà e imprecisioni, non mi è sembrato di grande utilità, visto il lavoro di Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch* del 1926, che già offre molto materiale in questa direzione. Ho ritenuto quindi più fruttuoso concentrare l'attenzione su una selezione di monologhi che sembrava più adatta, per intrinseche caratteristiche, a tentare un lavoro interpretativo senza l'ambizione che fosse omnicomprensivo. La scelta di lavorare sui drammi dell'*Aiace*, dell'*Antigone*, dell'*Edipo Re* e dell'*Elettra* è stata dunque motivata da ragioni di vario genere, così come lo è stata quella di lasciarne da parte altri come il *Filottete*, nel quale le espressioni

monologiche sono di analisi strutturale più complessa (si veda *Appendice. Considerazioni sul Filottete*), o come l'*Edipo a Colono* e le *Trachinie*, che non ne presentano affatto.

In particolare, nell'*Aiace* è stata presa in considerazione la sola *rhexis* dei vv. 430-80, in cui Aiace passa da un vero e proprio monologo patetico ad un monologo decisionale pronunciato in presenza del Coro e del corifeo; sono invece state escluse dallo studio: le espressioni monologiche dei vv. 394-409 e 412-27 per la loro discontinuità e funzione preparatoria alla più estesa *rhexis* dei vv. 430-80; la *Trugrede* dei vv. 646-692 per i problemi che essa pone rispetto all'atteggiamento dei presenti in scena che ascoltano le parole di Aiace e verso i quali egli, secondo alcuni, avrebbe un proposito ingannatore; l'addio di Aiace alla natura prima del suicidio ai vv. 815-865 e il monologo di Teucro ai vv. 992-1039, in ragione della loro secondarietà nel dramma. In *Antigone* e *Edipo Re*, si è scelto di analizzare le uniche *rhexeis* monologiche presenti rispettivamente ai vv. 891-928 dell'addio alla vita di Antigone, e ai vv. 1369-1415 di Edipo, nel momento che segue al suo autoaccecamento. Infine, per quanto concerne l'*Elettra*, la scelta è ricaduta sul soliloquio che Elettra rivolge all'urna contenente le ceneri del fratello Oreste ai vv. 1126-70, a discapito del monologo pronunciato nel prologo sulla soglia della reggia, sola, ai vv. 86-120 e della monodia che pronuncia ancora una volta sola, ai vv. 804-22, prima della parodo. L'esclusione di questi due pezzi monologici, per quanto significativi, è stata motivata dalla maggiore rilevanza del discorso all'urna, nello svolgimento della trama del dramma. Infine, per le ragioni che hanno portato ad escludere l'analisi delle espressioni monologiche del *Filottete* si invita a leggerne nel capitolo dedicato; mentre l'esclusione *in toto* dell'*Edipo a Colono* e delle *Trachinie* è motivata dall'assenza del monologo come mezzo di espressione del sé interiore.

Il tentativo di studio, analisi, interpretazione e commento che su questi campioni sperimentali è stato fatto non vuole andare soltanto nella direzione di un'analisi tradizionale linguistico-pragmatica, ma anche psicologica. Il monologo del personaggio tragico che in scena parla con se stesso è stato infatti studiato unendo ad un'analisi più strettamente linguistica del testo i risultati delle ricerche, sviluppate prevalentemente in lingua inglese in anni recenti, sulle forme della comunicazione intrapersonale (il *self-talk*, in particolare) e del *mind style*, una categoria propria della stilistica e della narratologia, che si spiega come la rappresentazione linguistica della concettualizzazione della realtà e delle abitudini cognitive di un personaggio.

L'appropriazione di queste due categorie da ambiti di studio diversi da quello classico è stato motivato dalla comprensione del fatto che ciò che rivela l'essenza dell'essere umano, la sua vera personalità, è strettamente correlato a ciò che la persona dice — e a come lo dice —, ancor più se solamente a se stessa. Un simile approccio ai monologhi sofoclei mira, dunque, a scavare nell'interiorità del personaggio per rivelarne la potenza espressiva. Ciò che si propone è quindi un tentativo di analisi originale, che porti alla luce interpretazioni e spunti di approfondimento ulteriori per la comprensione del personaggio tragico e della sua autoespressione, ferma restando la natura convenzionale e artificiale della scrittura teatrale di V secolo.

PARTE I
Inquadramento teorico

Introduzione

1. Il monologo

Il presente lavoro è particolarmente intriso della nozione di monologo. Il monologo è inteso letteralmente come un *μονόλογος*, ‘discorso da soli’, ma varie sono le realizzazioni che esso può avere — come dimostrano gli aggettivi che ne qualificano i diversi tipi possibili: si parla di monologo reale, teatrale, tragico, drammatico, psicologico, interiore. Il monologo è quindi qualcosa che si realizza sia nella realtà, quando effettivamente parliamo da soli con noi stessi, sia nella finzione, ovvero sul piano letterario, nel teatro e nella narrativa.

Come è facile intuire, il monologo di cui si tratterà principalmente qui è quello teatrale, in particolare del genere tragico, che si realizza in scena nel momento in cui un attore parla e recita senza interagire con altri interlocutori. Tuttavia, alcuni paralleli saranno fatti anche con il genere del monologo interiore, realizzato nel romanzo dal Novecento in poi, e il tipo di monologo reale (anche detto *self-talk*), che quotidianamente inneschiamo con noi stessi, nella nostra intimità.

1.1. Una definizione di monologo tragico

Cominciare con una definizione di che cosa sia il monologo nel teatro attico di V secolo porta con sé il rischio di armare il lettore di un preconcetto scomodo e ingombrante nell'affrontare l'analisi dei testi letterari. Il monologo tragico, infatti, come giustamente chiarito da Battezzato (1995, 113), «non è un fenomeno linguistico misurabile al di fuori del teatro» e, come tale, non dispone di un comodo criterio sulla base del quale stilare una lista sicura di cosa sia o non sia definibile monologo. Di conseguenza, l'unica definizione possibile, per la quale ci si affida alla autorevolezza di Luigi Battezzato, lungi dall'essere normativa, non potrà che essere indicativa, cauta e — per ammissione stessa dello studioso — molto generica.

Si considera dunque monologo degli attori, nel teatro attico di V secolo a.C., tutto ciò che viene recitato da un personaggio in scena senza essere rivolto ad interlocutori presenti o in contatto verbale con esso. È quindi condizione necessaria ma non sufficiente, perché un brano sia monologico, l'assenza di segni di dialogo. Non necessariamente ma sufficientemente monologici sono, inoltre:

- a. i discorsi pronunciati da un personaggio solo in scena;
- b. i discorsi recitati dal personaggio che entra in scena, senza contatto verbale con gli altri personaggi;
- c. gli *a parte*, cioè discorsi pronunciati per non essere sentiti;
- d. i discorsi rivolti a interlocutori assenti sulla scena (come divinità, concetti astratti, luoghi o persone al di fuori del contatto verbale).

Spesso, inoltre, indizio della presenza di un monologo sono le esclamazioni, che presuppongono un tipo di monologo (patetico), in cui chi parla è immerso nel suo dolore. Si badi, infine, che non è preclusa l'esistenza di un monologo dalla reazione degli interlocutori in scena; infatti, le parole del monologo possono essere ascoltate e chi pronuncia il monologo non è necessariamente ripiegato su di sé, ma può avere perfetta coscienza e di ciò che accade in scena e degli altri personaggi.

1.2. Una panoramica degli studi sul monologo tragico antico

La storia degli studi sul monologo tragico antico ha avuto inizio nel primo Novecento, grazie all'interesse scaturito per questa forma espressiva dalla pubblicazione di alcuni influenti studi dell'ambiente germanico¹. Friedrich Leo fu il primo a trattare il monologo come fenomeno a sé stante, studiando primariamente la commedia, ma raccogliendo materiale anche per la tragedia greca. La sua opera, *Der Monolog im Drama*, pubblicata nel 1908, si inseriva in quegli anni in una vivace discussione sulla "naturalità" dei monologhi. Leo riteneva connaturato all'uomo greco il fatto di esprimere in solitudine i turbamenti dell'animo scaturiti da momenti di tensione, un

¹ Per la trattazione di questa parte ci si è avvalsi delle ricostruzioni fatte da Enrico Medda e Luigi Battezzato (in Medda 1983, 59-74, Medda 2006, 9-11, e Battezzato 1995, 5-25), sui quali ci si basa anche per il recupero dei concetti fondamentali esposti nelle due opere monumentali di Leo, *Der Monolog im Drama* e *Schadelwaldt, Monolog und Selbstgespräch*.

atteggiamento che dunque anche i drammaturghi antichi, in quanto imitatori della vita reale, tendevano a rappresentare all'interno dei loro drammi attraverso il monologo. Il criterio di definizione del monologo per Leo era dunque la solitudine: il monologo si configurava come uno spazio in cui un personaggio dava sfogo a sentimenti che altrimenti il pudore gli avrebbe impedito di confessare. E tuttavia, per via di questa definizione, il monologo era fortemente ostacolato nel dramma attico di V secolo in ragione del ruolo esercitato dal Coro, che occupava l'orchestra del teatro dalla sua entrata in scena, nella parodo, alla sua uscita, nell'esodo.

I tragediografi sfruttavano di conseguenza i pochi momenti liberi dalla presenza del Coro, come i prologhi e le *metastaseis*, per inserire monologhi, oppure creavano dei *Monologsurrogate*, 'surrogati di monologo', in cui i personaggi si esprimevano come fossero soli seppur in presenza d'altri (ricadono sotto questa categoria le preghiere, le allocuzioni patetiche a personaggi assenti o a parti del corpo *etc.*). Ciò era possibile grazie al *pathos*, una forza in grado di rompere i legami dialogici con la realtà e i presenti e di creare altri interlocutori come la natura, il dio, un demone o una persona assente.

Diciotto anni dopo, con la pubblicazione nel 1926 di *Monolog und Selbstgespräch*, Wolfgang Schadewaldt mosse una prima obiezione alla concezione del monologo di Leo. Il punto di maggiore divergenza tra i due era costituito dall'importanza data alla solitudine nel monologo. Contrariamente a Leo, secondo Schadewaldt la solitudine non era condizione necessaria per l'espressione dei sentimenti in scena, ma soltanto marginale. Infatti, nella prima parte della sua opera, Shadewaldt argomentava che se quanto sostenuto da Leo fosse stato vero, i tragediografi avrebbero dovuto ragionevolmente sfruttare ogni spazio adatto a introdurre monologhi (in particolare nel prologo, libero dalla presenza del Coro), mentre così non era. Egli osservava infatti che molti dei prologhi di Euripide erano dialogici e, anche qualora fossero monologici, erano stereotipati, così che la libera espressione dell'interiorità non aveva posto. Schadewaldt concludeva quindi che non esisteva un nesso tra monologo e solitudine e che era invece l'emotività, il *pathos*, l'elemento capace di rompere i legami dialogici con la realtà e aprire all'interiorità del personaggio. Egli notava infatti come il *pathos* fosse elevato in quelli che Leo chiamava *Monologsurrogate*, in cui altri personaggi erano presenti in scena: la presenza d'altri, dunque, non era un ostacolo all'espressione monologica. Il

soliloquio o *Selbstgespräch*, inteso come *Selbstäusserung*, ‘espressione di sé’, poteva dunque prodursi indifferentemente in solitudine o in presenza d’altri.

Schadewaldt introduceva quindi una differenziazione tra la *Selbstgespräch* e il *Monolog*, ‘monologo’ — due termini che innalzava anche a titolo dell’opera — riferendosi con quest’ultimo ad un elemento tecnico-scenico che può talora coincidere con il soliloquio ma che nella tragedia compare solo occasionalmente. Egli trattava la *Selbstäusserung*, o autoespressione, soprattutto nella forma dell’autoespressione patetica, ovvero quella in cui sono espresse le tensioni dell’animo di chi parla. In questi casi, è il *pathos* a permettere al personaggio di slanciarsi verso le proprie emozioni e la propria interiorità, distaccandosi — perché se ne dimentica — da tutto il resto. Le apostrofi diventano quindi il mezzo espressivo per eccellenza di questa espressione; ecco perché, da qui, l’opera si presentava come un’ampia analisi di vari tipi di apostrofi e dei modi in cui esse si associano alle autoespressioni.

Tuttavia, l’importanza che da Schadewaldt era attribuita all’Io del personaggio che si esprime monologicamente, a prescindere dal rapporto con gli altri, faceva passare in secondo piano il sistema di rapporti fra i personaggi. In questa concezione, infatti, il distacco che porta all’autoespressione è considerato involontario, motivato dal solo erompere di una forza superiore come il *pathos*. Invece, spesso, in tragedia (e in Sofocle, in particolar modo) la rottura dei legami dialogici è volontaria, in quanto conseguenza del rifiuto della dimensione scenica che comporta l’isolamento del personaggio. Suscettibile sotto questo aspetto di uno sviluppo e di un’integrazione, dello studio di Schadewaldt si è quindi giovato il lavoro di Enrico Medda (*La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa 1983), il quale, comprendendo l’importanza di seguire nella vicenda tragica l’evolversi dei rapporti fra i personaggi (in particolare con il Coro), ha messo in luce come in Sofocle si arrivi al soliloquio sia indipendentemente dalle circostanze esterne (vd. *Elettra*), sia al culmine della difficoltà di comunicazione fra i personaggi (*Aiace*, *Antigone*, *Edipo Re*).

L’opera di Schadewaldt ebbe un enorme influsso sugli studi successivi, ma partiva da un presupposto di base che sarebbe stato presto abbandonato dagli studiosi. Shadewaldt usava infatti come metro di giudizio l’aderenza alla realtà: ciò che è più vicino alla realtà è anche meglio artisticamente riuscito, secondo quella che è una concezione classicistica della tragedia. Nel secondo Novecento, invece, gli studi sul teatro

antico svilupparono un approccio diverso, che riconosceva la natura convenzionale e artificiosa della scrittura teatrale, accantonando le questioni sulla naturalezza e mimeticità del monologo, per focalizzarsi sui problemi di convenzione scenica della tragedia. Tali acquisizioni mossero dalle osservazioni di Bernard Knox e Eduard Fraenkel sulla *Trugrede* di Aiace ai vv. 646-92 dell'omonima tragedia sofoclea. Essi osservavano come si trattasse di una forma monologica altra rispetto a quelle considerate da Schadewaldt, in cui Aiace non si rivolge a nessun destinatario (*Gegenüber*) ma riflette semplicemente in solitudine. Si trattava cioè di uno di quei “monologhi deliberativi”, della cui esistenza in Sofocle dubitava lo studioso tedesco, e che Knox spingeva ora a riconsiderare.

Un nuovo filone di studi nacque quindi dall'invito di Eduard Fraenkel a studiare la ‘grammatica’ della tragedia greca, come insieme di convenzioni verbali e sceniche, che regolano la comunicazione o la non-comunicazione fra i personaggi. Tale invito è stato raccolto da studiosi come Taplin e Mastrorarde e, in generale, ha fatto sì che «sembri oggi utile, più che porre questioni definitorie o insistere sulla corrispondenza fra arte e vita reale, rivolgere l'attenzione all'individuazione di specifiche situazioni che si associano alle enunciazioni monologiche [...]»². In questa direzione, dunque, si muove anche il presente studio, che è dedicato anche alla forma grammaticale del monologo, in quanto parte integrante del tentativo di scoperta delle pulsioni irrazionali profonde del personaggio nell'autoespressione.

1.3. Il monologo interiore e il monologo teatrale: un *distinguo*

Il monologo interiore è una tecnica narrativa che viene fatta generalmente risalire all'*Ulisse* di James Joyce pubblicato nel 1922 a Parigi. Il suo vero atto di nascita è tuttavia da retrodatare all'anno 1887, quando usciva il romanzo *Les lauriers sont coupés* di Edouard Dujardin, che solo nel 1927 avrebbe rivendicato la paternità di questa tecnica narrativa con l'opera *Le monologue intérieur*³.

Il monologo interiore è, di fatto, il corrispettivo in narrativa del monologo tradizionale, anche detto ‘teatrale’. Esso è infatti innanzitutto un monologo e, in quanto tale, un discorso in cui il personaggio esprime autonomamente e direttamente (senza

² Medda 2006, 13.

³ Per la trattazione di questa parte ci si è avvalsi di Dujardin 1991 e Andreoli 2006.

mediazioni) il suo pensiero. Ciò, però, se avveniva con facilità nel teatro, dove i personaggi non sono mai interrotti dall'intervento e dal commento in scena dell'autore, non poteva avvenire allo stesso modo nel romanzo, perché il narratore/autore, che è sempre presente, interviene per dare le spiegazioni di quanto detto e fatto dal personaggio. Il monologo interiore è dunque la tecnica narrativa che dà al personaggio di un romanzo quella libertà, che normalmente non gli è concessa, di esprimersi da solo e direttamente, senza incorrere nella pedanteria di chi lo ha creato⁴.

Se sotto questo aspetto, dunque, monologo interiore e teatrale sono accomunati, per altre caratteristiche si diversificano. Il monologo interiore, come anche a volte quello teatrale, non ha un ascoltatore e non è pronunciato⁵, ma è in particolare il suo contenuto ad essere espresso in forma molto diversa dal monologo di teatro. Ciò è dimostrato soprattutto dalle realizzazioni che essi hanno in letteratura. Nella scrittura teatrale il pensiero dei personaggi, nei suoi elementi essenziali, è ordinato secondo le regole della logica, mentre nel monologo interiore la materia del pensiero è informe, nello stato precedente a quello in cui le viene dato un ordine, un'organizzazione: è il pensiero in formazione, allo stato di coscienza⁶. Va da sé quindi che, per questa caratteristica, la forma che assume la materia nella trascrizione dell'autore è la più semplice e meno 'ciceroniana' possibile. Essa è cioè ridotta al minimo grammaticale e ricondotta, in forma modernizzata, alle cosiddette forme 'primitive' del linguaggio⁷. Tale caratteristica, secondo Dujardin, non è propria del monologo tradizionale, non tanto perché esprime dei pensieri meno intimi del monologo interiore, ma perché «li coordin[a], ne dimostr[a] la concatenazione logica, cioè li spieg[a] e per lo più si limit[a] a riassumerli»⁸.

Questo tipo di linguaggio proprio del monologo interiore presentava secondo Dujardin delle analogie con il linguaggio musicale di Wagner, ma cosa ancor più cruciale

⁴ Dujardin 1991, 37-9.

⁵ Sono queste, secondo Dujardin (1991, 39), caratteristiche condivisibili anche dal monologo teatrale: il monologo teatrale, infatti, non presuppone l'ascolto e tuttavia può essere ascoltato e, se anche per convenzione scenica viene declamato, ciò non significa che, nel momento in cui viene letto e non recitato, non possa essere soltanto pensato.

⁶ Scriveva Dujardin (1991, 44) in proposito: «Il personaggio dei *Lauri senza fronde* espone non ciò che succede intorno a lui, ma ciò che egli vede succedere; non i gesti che compie, ma quelli che ha coscienza di compiere; non le parole che gli vengono dette, ma quelle che sente; tutto quanto proprio come lui lo incorpora nella propria, e unica, realtà».

⁷ Dujardin 1991, 47.

⁸ Dujardin 1991, 57.

— che tuttavia egli notava solo di sfuggita — si trattava di un linguaggio, interiore appunto, che «non obbedisce più alle regole fisiologiche dell'espressione udibile»⁹.

Il monologo interiore si definiva quindi, in ultimo, come un «discorso senza ascoltatore e non pronunciato col quale un personaggio esprime il suo pensiero più intimo, più vicino all'inconscio, anteriore ad ogni organizzazione logica, cioè allo stato nascente, attraverso frasi dirette ridotte al minimo sintattico, in modo da *dare l'impressione* del suo primo manifestarsi» [corsivo mio]¹⁰.

⁹ Si tratta di una citazione di Pierre d'Exideuil, presente in Dujardin (1991, 47) ma priva di riferimenti.

¹⁰ Dujardin 1991, 51. Nell'ultima frase, e in particolare nell'accento dato all'impressione, stava il respingimento dell'obiezione di quanti sostenevano che il tentativo di riprodurre il pensiero nel suo stato "magmatico" fosse un'impresa chimerica, fantasmagorica, in poche parole, impossibile. Costoro partivano dall'assunto secondo cui il pensiero non procede su binari rettilinei ma su piani sovrapposti e spezzati e dunque non ne fosse possibile una riproduzione fedele. Il fatto che nella definizione si faccia esplicito riferimento a "dare l'impressione" rispondeva proprio a questo; non si trattava di riprodurre, bensì di ricreare: in questo sta infatti l'operazione poetica e artistica.

Approccio metodologico

Sebbene, dunque, monologo interiore e monologo teatrale siano due categorie che quasi nulla hanno a che fare l'una, afferente alla sfera della narrativa, con l'altra, afferente a quella del teatro, essi, al netto delle loro differenze, non sono altro che la ricreazione artistica di qualcosa che tutti noi facciamo quotidianamente: parlare con noi stessi o con qualcuno che è proiezione del nostro Io.

Ciononostante, il modo in cui il monologo interiore e il monologo tragico antico ricreano questa attività tipicamente umana è significativamente diverso: il monologo interiore, mantenendo una forma che è il più vicino possibile all'effettiva espressione che di sé la persona darebbe; il monologo tragico, invece, intrappolando l'espressione del personaggio in un reticolo dalla forma sempre retorica, razionale, ordinata, logica. Questa artificiosità del monologo tragico, tuttavia, non deve indurre a dimenticare — e l'esistenza del monologo interiore ne ripresenta conferma — che quello dell'introspezione è uno dei momenti più intimi ed autentici in cui il *personaggio* rivela la *persona*: il suo essere, la sua natura profonda.

Forte della convinzione, quindi, che l'individualità e l'unicità della persona siano strettamente correlate a ciò che essa dice a se stessa¹¹, questa ricerca nasce dal tentativo di ritrovare, anche all'interno della finzione teatrale di Sofocle, la voce dell'essere umano, qualcosa che riveli quel linguaggio 'primitivo' che è il linguaggio del pensiero, del significato, delle emozioni.

Nel fare questo tentativo, che non ha garanzia di successo, né vuole essere l'ultima parola sulla questione, si applicheranno quindi ai monologhi teatrali di Sofocle, un po' come fossero dei monologhi interiori, i risultati raggiunti negli studi sulla comunicazione intrapersonale che realmente ha luogo nelle persone, nella forma di un *self-talk*. A questi si unirà un approccio stilistico, mirato ad individuare nei monologhi le strategie riconoscibili come tipiche del *mind style*, uno stile capace di rivelare l'assetto mentale del personaggio e la sua percezione della realtà e del mondo.

¹¹ Come scrive Vocate (1994, xi): «To have a voice, to express one's mind, is to be human. To be voiceless in that sense is to have no being, no personality».

2. La comunicazione intrapersonale

2.1. *Inner speech e self-talk*

Le persone di regola parlano con se stesse: si sfogano, si confessano, si spronano, si rimproverano, oppure provano e si esercitano in una conversazione sociale con qualcuno di importante. Questi sono solo alcuni dei motivi per cui, quotidianamente, inneschiamo una comunicazione di tipo intrapersonale, con noi stessi soltanto. Si tratta di qualcosa che sembra connaturato all'uomo fin dai suoi primi anni di vita, un'attività che, oltre a svolgere una serie di funzioni importanti come l'autoregolazione, il controllo di sé, l'autoriflessione e molto altro ancora, adempie alla primaria e fondamentale funzione di codificare il pensiero nel linguaggio e decodificare il linguaggio in significato, due processi senza i quali nessuna comunicazione sarebbe possibile¹².

Sebbene la nostra conoscenza sulla comunicazione umana si sia accresciuta durante quest'ultimo secolo, la nostra comprensione del fenomeno è ancora molto limitata, e ciò è dovuto al fatto che la comunicazione intrapersonale, definita in modo così ampio da poter "essere tutto" (pensare ad alta voce con se stessi, sognare ad occhi aperti, fantasticare, pensare silenziosamente *etc.*), "è finita per non essere niente"¹³. Dei tre livelli di comunicazione (intrapersonale, interpersonale e pubblico), l'interesse degli studiosi in passato è stato rivolto in particolare agli ultimi due, facendo sì che solo nell'ultimo secolo il livello intrapersonale sia diventato una nuova area di studi¹⁴.

La comunicazione intrapersonale è innanzitutto un tipo di comunicazione umana, propria cioè dell'uomo come specie, esplicitata attraverso la parola (articolata in fonemi) e un sistema linguistico costituito da simboli che hanno un significato arbitrario. Queste due caratteristiche concorrono a formare una lingua parlata, che costituisce il primo e principale mezzo attraverso cui gli uomini comunicano¹⁵. Tale lingua può essere quindi utilizzata sia per la comunicazione con gli altri, sia per comunicare con se stessi; a questa divisione si fa riferimento quando si parla di due livelli comunicativi: extrapersonale e

¹² Per la stesura di questa parte di grande utilità è stato Vocate 1994.

¹³ Johnson 1994, 170: «By being everything, intrapersonal has ended up being nothing».

¹⁴ Vocate 1994, 1.

¹⁵ Johnson 1994, 170-6.

intrapersonale. Il primo riguarda la comunicazione che avviene verso l'esterno, con qualcuno che è altro dal sé, sia esso uno solo (sottolivello interpersonale) o molti (sottolivello pubblico). Il livello intrapersonale, invece, ha per presupposto fondamentale il fatto che avviene quando «the producer and intended consumer of spoken language are one and the same person»¹⁶.

Sotto l'etichetta di 'comunicazione intrapersonale' ricade un ampio numero di denominazioni: *inner speech*, *internal conversation*, *inner dialogue*, *internal monologue*, *self-talk*, *etc.* Essi sono solo alcuni dei termini che in linea teorica si riferiscono a forme specifiche di questo tipo di comunicazione, ma il cui uso nella pratica spesso non è univoco perché scambiato e sovrapposto. Sebbene, quindi, in molti casi domini l'indefinitezza, almeno una distinzione si adotterà qui — nello specifico, quella tra *inner speech* e *self-talk*. Essa si rifà ai meccanismi fondamentali di codifica e decodifica dell'espressione verbale ed è quella che distingue tra le forme generative e le forme espressive del linguaggio della comunicazione intrapersonale.

L'*inner speech* è una delle principali forme generative della lingua della comunicazione intrapersonale. Si tratta di un procedimento interiorizzato e silenzioso, che decodifica l'informazione verbale esterna in un linguaggio interno, rapido ed efficace, in grado di produrre significato; e, viceversa, codifica il pensiero traducendolo in linguaggio¹⁷.

Il *self-talk* si differenzia dall'*inner speech* perché, anziché creare significato, ha lo scopo di *esprimere* e, esprimendo, di regolare le emozioni di colui che è coinvolto. Esso è spesso definito come un «self-directed or self-referent speech»¹⁸, oltre che «a dialogue with the self»¹⁹. Diversamente dall'*inner speech*, il *self-talk* può essere silenzioso oppure pronunciato, ha un certo grado di consapevolezza e una natura dialogica, tanto da apparire nella forma di un dialogo tra un *io* e un *altro* interiorizzato (una controparte immaginaria impersonata da un amico, un parente, un amante perduto, un mentore, un'autorità, *etc.*), che sostengono punti di vista differenti, discutendo e scambiandosi idee e opinioni²⁰.

¹⁶ Johnson 1994, 175.

¹⁷ Molti hanno tratto, da questa vicinanza tra l'*inner speech* e il pensiero, l'inferenza che il linguaggio sia ciò che crea il pensiero cosciente. Butler, più sottilmente, argomenta come anche nell'assenza di linguaggio esista il pensiero cosciente, mentre stabilisce un legame indissolubile tra l'emergere di pensieri proposizionali coscienti e il linguaggio. Per un approfondimento su questo tema, cfr. Butler 2013.

¹⁸ Oleś *et al.* 2020.

¹⁹ Vocate 1994, 6.

²⁰ Vocate 1994, 8-14.

Il *self-talk* è dunque qualcosa che è molto più simile — rispetto all'*inner speech* — a quello che in letteratura è rappresentato dal monologo interiore. Monologo interiore e *self-talk* condividono infatti la funzione di espressione di un'emozione o un pensiero, una «vicinanza all'inconscio»²¹ che si traduce in un certo grado di consapevolezza, senza il quale non potrebbe esserci espressione, e una forma assai ridotta e semplice — per così dire, 'primitiva', come teorizzata da Dujardin per il monologo interiore. Poiché, dunque, per la sua natura più formalizzata e consapevole, il *self-talk* può essere imitato in letteratura, tale categoria sarà qui applicata come parallelo reale del monologo interiore rappresentato letterariamente.

2.2. Caratteristiche della lingua usata nel *self-talk*

Un presupposto fondamentale, dal quale non si può prescindere per comprendere le caratteristiche del linguaggio del *self-talk* (e della comunicazione intrapersonale, in generale), è il fatto che l'emittitore e il ricevitore del messaggio linguistico sono la stessa persona. Da questa caratteristica fondamentale scaturiscono tutte le altre, che rendono l'*intrapersonal spoken language*, ovvero la lingua usata nel *self-talk*, un linguaggio privato, personalizzato e altamente definito²².

Tre caratteristiche fondamentali caratterizzano in modo peculiare la lingua della nostra comunicazione interiore. Esse, se è pur vero che non sono esclusive della sola lingua interiore, perché sono possedute in qualche misura anche dalla lingua usata nella comunicazione esterna, non lo sono tuttavia al punto da essere caratterizzanti, perché altrimenti ostacolerebbero la comunicazione, che è appunto lo scopo della verbalizzazione. Al contrario, poiché nella comunicazione intrapersonale gli unici ricevitori dell'espressione siamo noi, esse non ostacolano la comprensione, bensì ne favoriscono una maggiore agilità ed efficienza. Le seguenti caratteristiche, dunque, che Johnson in un articolo del 1994 dedicato all'*intrapersonal spoken language*²³ trattava in relazione al cosiddetto *inner speech*, con qualche adattamento possono considerarsi

²¹ Vd. *supra* la definizione di monologo interiore data da Dujardin.

²² Wiley 2006, 321.

²³ Johnson 1994, 169-92.

proprie dell'*intrapersonal spoken language* in generale e ritrovarsi, dunque, all'interno delle varie possibili realizzazioni del *self-talk*²⁴.

Le caratteristiche che sono proprie della lingua del *self-talk* e di cui ci serviremo nella analisi dei monologhi sofoclei, dunque, sono: una sintassi semplice, abbreviata ed ellittica, la cosiddetta 'condensazione semantica' (o significato altamente condensato delle parole) e l'egocentrismo semantico (o significato altamente personale delle parole).

a. Sintassi semplice, abbreviata ed ellittica (*syntactical ellipsis*).

La sintassi abbreviata e semplificata del linguaggio intrapersonale è una diretta conseguenza del fatto che la comunicazione intrapersonale, essendo per definizione una comunicazione diretta dal sé a se stesso, ha un contesto sempre noto al parlante e un soggetto che non è necessario esplicitare²⁵. Spesso presenta quindi una formulazione predicativa, che omette il soggetto della frase, insieme ai suoi modificatori. Ciò risponde ad un principio di economia: si tratta infatti di omissioni che accelerano il ritmo di produzione del discorso interiore, rendendolo una risorsa cognitiva più efficiente, in grado di stare al passo con le esigenze della situazione o di un'azione rapida²⁶. Per comprendere meglio di che cosa si tratta, si considera qui (e poi anche oltre), a titolo esemplificativo, il caso analizzato da Johnson (1994, 179-80) in cui il modo particolare di parlare a se stessi, ad esempio ricordando gli elementi di una lista, è messo a confronto con il tipo di produzione linguistica che si avrebbe con degli interlocutori esterni. Nel compilare quindi una lista delle cose da fare, è sufficiente a noi stessi allineare mentalmente una serie di parole chiave, senza che la natura di ogni compito necessiti di essere elaborata ed espansa: "dottore, banca, spesa" sarà sufficiente a ricordarci di dover chiamare il dottore per prenotare una visita, presentarsi in banca per l'appuntamento all'orario fissato, passare infine al supermercato per comprare la cena.

b. Condensazione semantica o significato altamente condensato delle parole (*semantic embeddedness*).

²⁴ Fa eccezione il silenzio. Johnson infatti annovera il silenzio tra le caratteristiche fondamentali dell'*inner speech* che è effettivamente un processo di codifica e decodifica del messaggio verbale solamente interno e silenzioso. Lo stesso non vale invece per quelle altre forme di comunicazione intrapersonale, come il *self-talk*, che possono anche essere pronunciate ad alta voce.

²⁵ Cfr. anche Morin 2012, 439.

²⁶ Cfr. anche Wiley 2006, 322-3.

Questa caratteristica rende il lessico del linguaggio interiore molto più ridotto di quello esterno, perché le parole tendono a ripetersi (in particolare le parole chiave) e sono eliminati gli aggettivi o altri modificatori superflui. La condensazione semantica consente quindi di usare meno parole, o meglio, soltanto quelle che sono ritenute necessarie, le quali portano, condensate su di esse, il significato di un gran numero di altre parole ‘accessorie’, senza che vengono esplicitate²⁷.

Ciò significa, ad esempio, che colui che è coinvolto nell’operazione mentale di ripetere la lista della spesa terrà a memoria soltanto gli elementi essenziali a quel suo preciso fine (“lattuga, uova, radicchio...”), mentre tralascerà di ricordare a se stesso la serie di dettagli superflui (come il tipo di lattuga, la varietà di radicchio, o la quantità di uova) che, altrimenti, nell’eventualità di commissionare la spesa ad altri, andrebbe a specificare.

- c. Egocentrismo semantico o significato altamente personalizzato delle parole (*egocentrism*).

Poiché nella comunicazione intrapersonale ci si rivolge a se stessi, essa è anche fortemente ego-centrata. L’egocentrismo semantico si realizza quindi nell’utilizzo di un vocabolario che è proprio di ognuno, una sorta di gergo personale. Le parole sono quindi impiegate in modi che rispecchiano le abitudini, le esperienze, i vissuti di ogni individuo; finiscono cioè per assumere significati o accezioni di significato unici e ‘personalizzati’, in quanto circoscritti alla soggettività dell’individuo e quindi non condivisi dal resto della comunità dei parlanti (ad eccezione di chi, come un familiare, un partner, un amico, in qualche misura condivide un simile orizzonte di significato)²⁸.

2.3. Principali funzioni svolte dal *self-talk*

La frequenza con cui nella vita quotidiana inneschiamo una comunicazione intrapersonale con noi stessi è legata alla grande varietà di funzioni che essa svolge. Ognuno di noi, probabilmente, oggi ha dialogato con se stesso, autocriticandosi, oppure spronandosi, definendo un obiettivo, o discutendo un’idea o un’intuizione. Ognuna delle situazioni

²⁷ Cfr. anche Wiley 2006, 323-4.

²⁸ Cfr. anche Morin 2012, 439: «The private significance of words becomes more salient than their conventional meanings».

appena descritte ricade in una delle sottostanti funzioni elencate. Queste ultime rappresentano solo un campione parziale delle molte funzioni che potrebbero annoverarsi; tuttavia, ad esse si è scelto di dedicare maggiore attenzione, in ragione del fatto che normalmente si possono trovare riprodotte nel monologo interiore letterario e, in particolare, per il posto che occuperanno nelle successive analisi dei monologhi sofoclei.

Tra le principali funzioni svolte dal *self-talk* si annoverano:

- *self-regulation*. È la principale delle funzioni svolte dal *self-talk*. Attività fondamentali come la definizione di obiettivi immediati e lontani, la risoluzione dei problemi, la pianificazione e il processo decisionale fanno tutte parte di questa capacità più ampia chiamata autoregolamentazione²⁹. Un esempio si vedrà in Aiace.
- *self-distancing*. Il *self-talk* svolge anche un ruolo di distanziamento da sé e di lucida autoriflessione, in particolare nel contesto del vissuto di esperienze che mettono in situazioni di difficoltà. Questo distanziamento si ottiene riferendosi a se stessi, nel proprio monologo interiore, con pronomi di terza persona o attraverso il proprio nome. Ciò è dimostrato avere un effetto positivo, che consiste nell'aiutare a considerare gli eventuali fattori di disagio come sfide piuttosto che minacce³⁰. Un esempio sarà in Aiace.
- *self-deception*. Più che trattarsi di una vera e propria funzione, si tratta di una delle potenzialità del *self-talk*, che fa sì che ci si possa autoconvincere di qualcosa in maniera ingannevole e cioè contraria ai propri desideri istintivi. Un esempio in tal senso è quello che postula l'esistenza di un uomo sposato il cui incontro con una donna attraente e affine a lui per interessi si risolve nel fiorire di sentimenti romantici nei confronti di quella. L'uomo, per paura e desiderio di mantenere una fedeltà matrimoniale, attiverà quindi, nel proprio *self-talk* una serie di pensieri difensivi e negativi, finendo così per rimanerne convinto (e ingannato)³¹. Un esempio di tale potenzialità del *self-talk* si vedrà in Elettra.
- *self-criticism*. Il *self-talk* è, per la sua natura dialogica, spesso descritto come un dialogo con se stessi. Esso avviene tra un 'io' e 'un altro' interiorizzato (una

²⁹ Morin 2012, 440.

³⁰ Kross *et al.* 2014, 304-324.

³¹ Butler 2013, 140-7.

controparte immaginaria), che rappresentano rispettivamente l'individuo e la società. Essa interrogando l'individuo sui propri valori, svolge un processo di introspezione utile alla riflessione sui propri principi, scelte, azioni. Esempi di questa funzione si vedranno in Edipo e Antigone.

- *self-awareness*. È sempre più evidente il fatto che la consapevolezza di sé dipende dall'uso del linguaggio interiore. Essa si riferisce alla capacità di analizzare se stessi e di costruire un concetto di sé e implica l'autovalutazione o autocritica, l'autostima e molti altri processi autoreferenziali³².

3. *Mind style*

Un ultimo approccio, stilistico, si è tenuto nell'analisi dei monologhi sofoclei³³. Esso risponde alla denominazione di *world view* o, meglio, di *mind style*, un termine che Fowler coniò nel 1977 per riferirsi «to any distinctive linguistic presentation of an individual mental self»³⁴. Fowler intuiva che l'orizzonte psicologico di una persona, la sua «vita mentale»³⁵, si rivelasse nella sua espressione linguistica e ciò fosse possibile ritrovare scritto tra le righe di un romanzo. Il *mental self* fa dunque riferimento al modo di un individuo — nel caso di un romanzo, sia esso l'autore, il narratore, il personaggio — di concepire, comprendere e assimilare la realtà, nonché al suo stato cognitivo, come riflesso di transitorie considerazioni, atteggiamenti, desideri, credenze, prospettive e valori.

È un luogo comune che l'autore nello scrivere tradisca il proprio modo di percepire il mondo, tanto che «even in apparently normal pieces of writing, the writer slants us towards a particular 'mental set': there is no kind of writing that can be regarded as perfectly neutral and objective»³⁶. Tuttavia, non interessa qui cogliere la visione più o meno inconsciamente trasmessa dall'autore, ma quella inconsapevolmente espressa dal personaggio stesso. Il *mind style* allora, in quanto rivelatore del modo interiore di

³² Morin 2012, 441.

³³ Per la stesura di questa parte ci si è basati principalmente su Fowler 1990 e Leech-Short 1982.

³⁴ Fowler 1990, 103. Di Fowler è anche la coniazione del termine *mind style* nell'opera del 1977, *Linguistics and the Novel*.

³⁵ Fowler 1990, 103.

³⁶ Leech-Short 1982, 188.

percepire, comprendere e interiorizzare il mondo esteriore, sarà tanto più evidente quanto più deviato dal modo statisticamente normale di percepire la realtà.

Per identificare il *mind-style* si analizza, quindi, ciò che di strano emerge da una narrazione, qualcosa che suggerisca cioè la visione del mondo sottesa. Nonostante, infatti, il *mind style* riguardi in primo luogo la semantica, cioè il modo del personaggio di intendere il mondo, esso può essere rintracciato e identificato negli elementi formali della lingua, vale a dire nelle scelte di lessico e sintassi del testo³⁷. Avviene, quindi, per esempio, che la mancanza di un determinato elemento lessicale — normalmente condiviso tra i parlanti della lingua — dal repertorio personale di un individuo suggerisca il fatto che quell'individuo è privo del concetto relativo. Si immagini, per esempio, un uomo primitivo intento a descrivere ai suoi compagni il fenomeno del fuoco, cui ha assistito per la prima volta. La mancanza di termini specifici e un conseguente utilizzo generico, circonlocutorio, inappropriato del lessico a sua disposizione sarà una proiezione fedele della sua incapacità cognitiva di capirne l'origine, la natura, il funzionamento³⁸.

Al tempo stesso, la non esistenza di un modello astratto di quello che è il *mind style*, che è di volta in volta particolare e individuale, implica che sia difficile spiegare come si manifesti, prescindendo dalle realizzazioni che esso avuto in letteratura. Ciononostante, si tenterà qui, per un fine didascalico, un elenco, solo parziale e indicativo, delle strategie linguistiche e degli schemi testuali riconoscibili come realizzazioni di un tipo di *mind style*. L'esigenza, invece, di vederne una possibile applicazione pratica troverà soddisfazione successivamente nei campioni esemplificativi presenti all'interno delle singole analisi dei monologhi sofoclei (si veda *Parte II: Sperimentazione*).

Il *mind style* si può manifestare:

- Nell'utilizzo di un lessico semplice (monosillabico o disillabico, concreto, privo di modificatori) ripetitivo e generico, oltre che di una sintassi breve, semplificata e paratattica, unita ad un uso scorretto di verbi transitivi senza l'oggetto, atto ad esprimere un assetto mentale del personaggio intellettualmente limitato e ristretto, non in grado di capire i reali nessi di causa-effetto³⁹.

³⁷ Leech-Short 1982, 189: «[o]ne important aspect of mind style is that of participant relations in the clause».

³⁸ Altri esempi sono in Fowler 1990, 104-6; Leech-Short 1982, 202-7.

³⁹ Si tratta di un esempio "estremo" di *mind style* per la cui ampia trattazione vd. Leech-Short 1982, 202-7.

- Nell'uso di una parte corporea (in luogo della persona) come soggetto di una proposizione. Si tratta di un espediente abbastanza comune per suggerire che la parte del corpo compie atti di propria iniziativa. In contesti in cui l'azione descritta è moralmente riprovevole, questo espediente può essere utilizzato per sminuire la colpa attribuita a un personaggio per le sue azioni⁴⁰.
- Nel far accompagnare i sostantivi che identificano le parti del corpo con aggettivi che esprimono atteggiamenti e stati d'animo (e.g. «amused listening face»). Il personaggio non sembra agire a pieno titolo, ma il suo ruolo viene assunto dalle sue emozioni e dalle parti del suo corpo. Egli sembra quindi non avere il controllo sulla situazione ed essere spinto all'azione da altri piuttosto che dalla propria iniziativa⁴¹.
- Nell'attribuzione di caratteristiche umane alla natura inanimata, in quella che è una sorta di metafora⁴² che si ritrova abitualmente in espressioni come 'il mare crudele', che suggerisce un certo grado di animazione o personificazione del fenomeno naturale (ciò a cui Fowler (1990, 106) si riferisce parlando di *agency* e *animacy*)⁴³. Nella sua forma più generica e meno specifica, tale fenomeno si manifesta nell'uso di entità inanimate come agenti, ad esempio come soggetti impliciti di verbi di movimento o di verbi che identificano azioni propriamente umane.

Queste strategie retoriche sono solo alcune delle molte possibili, rivelatrici dell'orizzonte psicologico del personaggio. In quest'ottica, anche solo una frase all'interno di un'intera narrazione potrebbe essere rivelatrice di un preciso *mind style*, sebbene, come segnalato da Leech-Short 1982, 191, «[t]he term 'mind style' is particularly appropriate where the choices made are consistent through a text or part of a text».

⁴⁰ Leech-Short 1982, 190-1.

⁴¹ Leech-Short 1982, 193-4.

⁴² Leech-Short 1982, 199: «The personifying metaphor is so consistently employed that 'metaphor' almost ceases to be the appropriate term: it is as if our literal sense of the division between animate man and inanimate nature has been eliminated».

⁴³ Leech-Short 1982, 198-9.

PARTE II

Sperimentazione

Si propone, a seguito del necessario inquadramento teorico, l'analisi dei monologhi di Aiace (vv. 430-80), Antigone (vv. 891-928), Edipo (*Edipo Re*, vv. 1369-1415) ed Elettra (vv. 1126-70). Su tali campioni sperimentali verrà dunque misurata l'applicazione di una prospettiva che unisce, ad un'analisi più tradizionale in chiave linguistico-pragmatica, degli affondi psicolinguistici, resi possibili dall'emergere nei monologhi di quei tratti caratteristici del *self-talk* e del *mind style* che sono stati sopra descritti.

Sarà così possibile verificare come diverse situazioni psicologiche, connaturate a diversi personaggi tragici, si traducano in diverse caratterizzazioni del monologo, che dell'interiorità del personaggio diventa mezzo di espressione. Ne emergerà che quello di Aiace è il monologo di chi, in uno stato di labilità psicologica, fa un'analisi alterata della realtà per risolversi al suicidio; quello di Antigone è la rivisitazione di un passato idealizzato e l'espressione di un'ossessione affettiva nei confronti del fratello, che esclude tutti gli altri affetti; il monologo di Edipo appare come la riconferma del suo tratto caratterizzante, il raziocinio, quale si confà ad un uomo di stato — salvo ricadere in un bisogno compulsivo di avere controllo su ogni cosa; infine, il monologo di Elettra sarà rivelazione di un legame morboso nei confronti del fratello, con il quale la protagonista ha una relazione che assume alternativamente i tratti della maternità e della possessione.

4. Monologo di Aiace (*Aiace* 430-80)

Contestualizzazione

L'*Aiace* presenta una struttura non comune: ha inizio, non come di consueto, prima di una catastrofe, ma quando essa è già avvenuta. La strage del bestiame, che costituisce l'evento che condiziona tutto lo svolgimento della tragedia, è infatti relegata nell'antefatto, mentre quanto segue è la rappresentazione del personaggio e della sua scelta autodistruttiva. La prima parte della tragedia si concentra su Aiace e sull'espressione della sua personalità, affidata a quattro lunghe *rheseis* riflessive (vv. 430-480, 545-582, 646-692, 815-865), che hanno fine con la morte dell'eroe. Una seconda parte, successiva al suicidio, tratta invece il problema della sepoltura del corpo di Aiace, che mette in contrasto alcuni dei principali attori in scena⁴⁴.

La tenda si apre al v. 348 sul terribile spettacolo della strage del bestiame. Aiace scorge, insieme a Tecmessa, i marinai suoi amici. Ha inizio il *kommos*, il dialogo lirico tra Aiace e il Coro, a cui il protagonista chiede disperatamente di ucciderlo; ma le risposte di quello, incapace di provare empatia per il suo dolore, ne causano il progressivo richiudersi in se stesso, in una dimensione intima e introspettiva, segnata dall'abbandono del contatto dialogico e dall'approdo definitivo alla solitudine del monologo.

La tragedia è caratterizzata da una profonda incomunicabilità. Tra Aiace che soffre e il Coro che assiste c'è una 'sfasatura' — per dirla con le parole di Di Benedetto — tale per cui «[a]nche quando Aiace si rivolge al Coro si ha l'impressione che egli non aspetti risposta e anche la sua richiesta dei vv. 356-61 [di aiutarlo a procurarsi la morte] è più espressione del suo tormento interiore che non desiderio di ottenere effettivamente qualcosa dal Coro»⁴⁵. Una sfasatura, che è anche evidente, oltre che sul piano emotivo, su quello formale: se Aiace si esprime in metri lirici, Tecmessa e il Coro rispondono in trimetri giambici.

Su questo sfondo si innesta la prima delle quattro *rheseis* di Aiace, che si estende dal v. 430 al v. 480. Si tratta di una sorta di soliloquio, un «quasi-monologo» come lo

⁴⁴ Medda 1983, 85.

⁴⁵ Di Benedetto 1983, 41.

definisce Fraenkel (1977, 14), in trimetri giambici, in cui, nonostante la presenza in scena di Tecmessa e dei marinai, nessun contatto viene stabilito dall'eroe con il Coro e gli altri personaggi e nessun appello viene rivolto ad alcun interlocutore 'emotivo'⁴⁶. Il monologo, dal tono lucidamente argomentativo, appare bipartito.

La prima parte (vv. 430-456) è rivolta al passato, di cui ricostruisce con ordine i fatti. Aiace ricorda la discendenza da un padre nobile e le imprese gloriose di lui, cui si confronta, ma consapevole di uscirne sconfitto per le privazioni che ha subito. Da un lato, infatti, gli Atridi lo hanno derubato della gloria di ricevere le armi di Achille; dall'altro, l'ostilità degli dèi nei suoi confronti ne ha impedito la gioia della vendetta.

La parte che segue (vv. 457-480) è invece prettamente deliberativa, incentrata sul presente, ma proiettata nel futuro attraverso una serie di interrogative. Esse assolvono la funzione di valutare una serie di possibilità, le quali vengono, tuttavia, puntualmente negate. Aiace accarezza l'idea di ritornare in patria, poi di lottare contro i Troiani, ma ognuna di queste vie risulta non percorribile e lentamente affiora il progetto del suicidio. Il suicidio rappresenta, per Aiace, l'unica soluzione accettabile: uno strumento liberatorio, attraverso il quale affermare se stesso, risollevarsi dalla degradazione e procurarsi *post mortem* l'onore che in vita gli è stato tolto.

Testo⁴⁷

αἰᾶ· τίς ἄν ποτ' ᾤεθ' ὧδ' ἐπώνυμον	430
τοῦμὸν ξυνοίσειν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς;	
νῦν γὰρ πάρεστι καὶ δις αἰάζειν ἐμοί,	
[καὶ τρίς· τοιούτοις γὰρ κακοῖς ἐντυγχάνω·]	
ὄτου πατήρ μὲν τῆσδ' ἀπ' Ἰδαίας χθονὸς	
τὰ πρῶτα καλλιστεῖ' ἀριστεύσας στρατοῦ	435
πρὸς οἶκον ἦλθε πᾶσαν εὐκλειαν φέρων·	
ἐγὼ δ' ὁ κείνου παῖς, τὸν αὐτὸν ἐς τόπον	
Τροίας ἐπελθὼν οὐκ ἐλάσσοι σθένει,	
οὐδ' ἔργα μείω χειρὸς ἀρκέσας ἐμῆς,	
ἄτιμος Ἀργείοισιν ὧδ' ἀπόλλυμαι.	440

⁴⁶ Medda 1983, 105. Medda parla di 'interlocutore emotivo' a proposito delle preghiere o dei lamenti funebri in Omero (cfr. Medda 1983, 15-6). L'interlocutore emotivo sarebbe quindi il destinatario (divinità o defunto) creato dal personaggio, in momenti di grande emozione, per isolarsi dall'ambiente circostante.

⁴⁷ Testo tratto da Lloyd-Jones-Wilson 1990.

καίτοι τοσοῦτόν γ' ἐξεπίστασθαι δοκῶ,
εἰ ζῶν Ἀχιλλεὺς τῶν ὄπλων τῶν ὧν πέρι
κρίνειν ἔμελλε κράτος ἀριστείας τινί,
οὐκ ἂν τις αὐτ' ἔμαρψεν ἄλλος ἀντ' ἐμοῦ.
νῦν δ' αὐτ' Ἀτρεΐδαι φωτὶ παντουργῶ φρένας 445
ἔπραξαν, ἀνδρὸς τοῦδ' ἀπώσαντες κράτη.
κεῖ μὴ τόδ' ὄμμα καὶ φρένες διάστροφοι
γνώμης ἀπῆξαν τῆς ἐμῆς, οὐκ ἂν ποτε
δίκην κατ' ἄλλου φωτὸς ᾧδ' ἐψήφισαν.
νῦν δ' ἡ Διὸς γοργῶπις ἀδάματος θεὰ 450
ἤδη μ' ἐπ' αὐτοῖς χεῖρ' ἐπευθύνοντ' ἐμὴν
ἔσφηλεν ἐμβαλοῦσα λυσσώδη νόσον,
ὥστ' ἐν τοιοῖσδε χεῖρας αἰμάξαι βοτοῖς·
κεῖνοι δ' ἐπεγγελῶσιν ἐκπεφευγότες,
ἐμοῦ μὲν οὐχ ἐκόντος· εἰ δέ τις θεῶν 455
βλάβτοι, φύγοι τᾶν χῶ κακὸς τὸν κρείσσονα.
καὶ νῦν τί χρὴ δρᾶν; ὅστις ἐμφανῶς θεοῖς
ἐχθαίρομαι, μισεῖ δέ μ' Ἑλλήνων στρατός,
ἔχθει δὲ Τροία πᾶσα καὶ πεδία τάδε.
πότερα πρὸς οἴκους, ναυλόχους λιπῶν ἔδρας 460
μόνους τ' Ἀτρεΐδας, πέλαγος Αἰγαῖον περῶ;
καὶ ποῖον ὄμμα πατρὶ δηλώσω φανεῖς
Τελαμῶνι; πῶς με τλήσεται ποτ' εἰσιδεῖν
γυμνὸν φανέντα τῶν ἀριστείων ἄτερ,
ὧν αὐτὸς ἔσχε στέφανον εὐκλείας μέγαν; 465
οὐκ ἔστι τοῦργον τλητόν. ἀλλὰ δῆτ' ἰὼν
πρὸς ἔρυμα Τρώων, ξυμπεσῶν μόνος μόνους
καὶ δρῶν τι χρηστόν, εἶτα λοίσθιον θάνω;
ἀλλ' ᾧδέ γ' Ἀτρεΐδας ἂν εὐφράναίμι που.
οὐκ ἔστι ταῦτα. πεῖρά τις ζητητέα 470
τοιᾶδ' ἀφ' ἧς γέροντι δηλώσω πατρὶ
μὴ τοι φύσιν γ' ἄσπλαγχνος ἐκ κείνου γεγώς.
αἰσχρὸν γὰρ ἄνδρα τοῦ μακροῦ χρήζειν βίου,
κακοῖσιν ὅστις μηδὲν ἐξαλλάσσεται.
τί γὰρ παρ' ἧμαρ ἡμέρα τέρπειν ἔχει 475
προσθεῖσα κάναθεῖσα πλὴν τοῦ κατθανεῖν;
οὐκ ἂν πριαίμην οὐδενὸς λόγου βροτὸν
ὅστις κεναῖσιν ἐλπῖσιν θερμαίνεται.
ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι
τὸν εὐγενῆ χρῆ. πάντ' ἀκήκοας λόγον. 480

Traduzione⁴⁸

“Ahi! Chi avrebbe pensato che il mio nome fosse a tal punto consonante con le mie sciagure? Ora si può gridare ahi due volte o più, tale è l’angoscia in cui mi trovo. Mio padre dalla terra dell’Ida tornò in patria con la gloria più alta, e il più bel premio della guerra. Io suo figlio, venuto in questo stesso luogo con forza non minore, e dopo aver compiuto non minori imprese, muoio disonorato di fronte ai Greci. Eppure, una cosa so per certo: se Achille fosse stato vivo, e avesse dovuto assegnare le sue armi come premio al valore, nessun altro le avrebbe avute; e invece gli Atridi le hanno vendute a un intrigante, disprezzando il mio valore⁴⁹. Ma se gli occhi e la mente stravolta non mi avessero fatto deviare dai miei propositi, non avrebbero più potuto dare giudizi di questa fatta contro nessuno. Invece la figlia di Zeus, la dea, che ha lo sguardo indomabile della Gorgone, mi ha ingannato e mi ha scagliato addosso la follia proprio quando dirigevo la mia mano contro di loro; e così questa mia mano si è bagnata del sangue delle bestie⁵⁰. Contro la mia volontà mi sono sfuggiti ed ora ridono di me. Ma se c’è un dio nemico anche il vile può sfuggire al più forte.

Ora che devo fare? ⁵¹ È chiaro che gli dèi mi odiano; e mi odia l’esercito dei Greci, mi odia tutta Troia e questi campi. Devo forse abbandonare la flotta, lasciare soli gli Atridi, attraversare il mare, tornare a casa? E quale volto mostrerò a Telamone, mio padre? Come potrà guardarmi, privo di quelle distinzioni, di quella corona di gloria che riportò a suo tempo? Non si può sopportare questa cosa. Allora andare alla rocca di Troia e combattere i nemici da solo, e compiere qualcosa di grande, e alla fine, morire? Ma farei contenti gli Atridi: non può essere. Eppure si deve cercare un modo di mostrare al mio vecchio padre che la mia natura non traligna dalla sua. Volere una vita troppo lunga è vergogna quando non c’è nessuna speranza di cambiare la sciagura. Che piacere ha in sé il giorno che si aggiunge a un altro giorno, che avvicina e ritarda la morte? Non stimo niente un uomo che si accende di speranze vuote. Chi è nato nobile deve vivere bene o morire bene; questo è tutto.”

⁴⁸ Traduzione tratta da Paduano 1982.

⁴⁹ Letteralmente: *disprezzando il valore di quest’uomo qui, Aiace.*

⁵⁰ Letteralmente: *e così ho macchiato le mie mani del sangue di queste bestie.*

⁵¹ A capo mio.

Commento

Il monologo inizia al v. 430 con l'interiezione onomatopeica αἰᾶ che serve ad esprimere dolore. All'esclamazione è connessa la paretimologia del nome Αἴας, che viene interpretato come derivato dall'interiezione di dolore αἶ, in ragione delle sventure di Aiace⁵². Si tratta di un procedimento comune in tragedia, fonte di numerose etimologie fantasiose⁵³, che i commentatori riconducono tutte all'antica credenza dei Greci sul valore magico della parola, sull'esistenza cioè di un nesso misterioso, ma reale, tra il significante e il significato del nome, che diventa così presagio del destino di chi lo porta⁵⁴.

La riflessione di Aiace sul suo nome, auto-riferita e in forma interrogativa (τίς ἄν ποτ' ᾤεθ' ὧδ' ἐπώνυμον / τοῦμόν ξυνοίσειν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς;), 'chi mai avrebbe pensato che il mio nome fosse a tal punto consonante con le mie sciagure?'), rivela la sorpresa di fronte alla scoperta: è come se l'eroe si rendesse conto solo adesso che il suo nome è stato rivelatore del destino e del carattere a lui connaturato, e per questo può esclamare αἶ due, o tre volte (ma l'espansione del δῖς con il v. 433 [καὶ τρίς· τοιούτοις γὰρ κακοῖς ἐντυγχάνω·] è considerata superflua e per questo espunta nella maggior parte delle edizioni; il verso sarebbe infatti stato aggiunto per fraintendimento del valore di καὶ come connettivo, o per familiarità del copista con il nesso δῖς καὶ τρίς⁵⁵).

Poco importa che la derivazione del nome non sia linguisticamente accurata⁵⁶: la sventura in cui è occorso e il dolore che ne è conseguito accendono una luce sul misterioso senso del suo chiamarsi Aiace. Si tratta di un'interpretazione che egli formula sul momento, in una sorta di processo di risemantizzazione che avviene sotto gli occhi dello

⁵² Altrove, viene data una etimologia diversa dello stesso nome. Nell'*Istmica* 6 di Pindaro, vv. 52-54, e nel fr. 250 M-W dell'opera esiodea *Megalai Eoiai*, il nome 'Aiace' viene fatto derivare dalla comparsa di un'aquila (αἰετός), durante una libagione in casa di Telamone.

⁵³ Altri nomi spiegati attraverso paretimologie in tragedia sono: Elena (cfr. Aesch. *Agam.* 689-90); Sidero (cfr. Soph. fr. 658); Odisseo (cfr. Soph. fr. 965 R); Polinice (cfr. Eur. *Phoen.* 636); Penteo (cfr. Eur. *Bacch.* 508).

⁵⁴ Cfr. Medda-Pattoni 1997, 152-3; Paduano 1982, 190: «[l]'uso del significante come materiale di semantiche inusitate [...] nella tragedia, e in genere in contesti stilistici elevati, esprime una credenza magica nella denominazione come parte sostanziale dell'individuo»; Finglass 2011, 265: «[...] Ajax expresses his grief in a self-consciously intellectual conceit, which relies on the Greek belief that ὄνομα reveals φύσις».

⁵⁵ Finglass 2011, 265.

⁵⁶ Come scrive Rutherford 2010, 446: «far more important is the sense of the numinous, of a force of destiny at work in the world, so that names are tokens of a fate already foreordained».

spettatore che vi assiste. Aiace carica il suo nome di un significato altamente personale e ‘personalizzato’, rendendo così possibile riconoscere qui la prima occorrenza di una delle caratteristiche che abbiamo definito tipiche del *self-talk*: l’egocentrismo semantico⁵⁷.

Il monologo prosegue chiarendo le ragioni per cui Aiace irrompe in un lamento. L’eroe inizia comparando le sue imprese con quelle compiute a suo tempo dal padre, Telamone. Il confronto tra i due è possibile perché fondato su un’esperienza comune: Telamone aveva preso parte alla spedizione voluta da Eracle contro Troia e ne aveva ricavato, a detta di Aiace, il premio più bello (τὰ πρῶτα καλλιστεῖα)⁵⁸. Aiace, dal canto suo, ha ripercorso le orme del padre, raggiungendo la stessa meta, Troia, per un’altra missione. L’incipit del v. 437, con ἐγὼ δὲ in posizione di netta contrapposizione con quanto precede, segna però il diverso esito dell’impresa di Aiace. A far emergere la coincidenza delle situazioni ma la differenza negli esiti contribuisce soprattutto la costruzione sintatticamente simmetrica dei due passi (vv. 434-6 e 437-40). Aiace, infatti, per quanto dotato di eguali forze (οὐκ ἐλάσσονι σθένει v. 438) e avendo compiuto altrettanto grandi imprese (οὐδ’ ἔργα μείω... ἀρκέσας v. 439), giace disprezzato dagli Achei (ἄτιμος v. 440). A differenza del padre che aveva riportato a casa un riconoscimento della sua εὐκλεια, Aiace non ha nulla da riportare, «ha anzi perso ciò che aveva e che in ultima analisi gli era stato trasmesso dal suo *genos*»⁵⁹.

Il termine ἄτιμος, ripreso qui con enfasi dall’ultima battuta di Aiace nel *kommos* (vv. 426-7), è ricorrente nella descrizione dell’eroe sofocleo: l’essere trattato senza rispetto per la τιμή è ciò che esaspera la natura passionale dell’eroe⁶⁰. E di esasperazione si può parlare anche in relazione al modo in cui Aiace si sforza di ribadire il suo valore, ora messo in discussione. L’espressione οὐκ ἐλάσσονι σθένει è modellata sulla prosastica παντὶ σθένει⁶¹, dalla quale differisce per l’inserimento del comparativo. Tale aggiunta connota l’espressione, originariamente neutra, in senso psicologico: l’uso del comparativo è funzionale a sottolineare il confronto con Telamone, termine di paragone per Aiace. Nella stessa direzione va anche l’espressione οὐδ’ ἔργα μείω del verso

⁵⁷ Cfr. 2.2. Caratteristiche della lingua usata nel *self-talk*.

⁵⁸ Secondo la maggior parte dei commentatori, si tratta di Esione, una delle figlie del re troiano Laomedonte. Sofocle è il primo autore attestato a fare della fanciulla il premio di Telamone, mentre non è il primo a parlare della spedizione in riferimento allo stesso (cfr. Finglass 2011, 267).

⁵⁹ Di Benedetto 1983, 70.

⁶⁰ Per una esemplificazione della ricorrenza del tema nei principali eroi sofoclei vd. Knox 1983, 29-30.

⁶¹ Cfr. Thuc. 5.23; Dem. 3.6 *etc.*

successivo, in cui si insiste ancora sul motivo del confronto comparativo, che è ragione di sofferenza psicologica per Aiace. Egli ribadisce, quasi in modo parossistico, il suo non riconoscersi inferiore al padre, né per forza, né per successi. Ciononostante, la negazione del riconoscimento della gloria e del valore da parte della comunità di appartenenza (non a caso, uno dei valori fondamentali della cultura arcaico-aristocratica) è tale da determinare, indipendentemente dalle condizioni di partenza, un risultato opposto a quello atteso. Aiace, quindi, per quanto sia di nascita nobile e in possesso di tutti i requisiti necessari per apparire all'altezza del padre, finisce disprezzato, impossibilitato a presentarglisi di fronte e, in ultimo, costretto a riappropriarsi della sua dignità con il suicidio. È per questo che, in ragione della linea di continuità che unisce Telamone, Aiace ed Eurisace, Aiace augurerà al figlio di essere in tutto uguale a sé, tranne che nella fortuna⁶².

La frase al v. 441 *καίτοι τοσοῦτόν γ' ἐξέπιστασθαι δοκῶ* ricorre altre due volte nella produzione di Sofocle, in *OT* 1455 e *El.* 332 (qui leggermente variata: *καίτοι τοσοῦτόν γ' οἶδα*), a creare una pausa narrativa per garantire quanto espresso dopo. Aiace tiene infatti a precisare che, se Achille fosse stato in vita ed avesse egli stesso scelto il destinatario del dono delle sue armi, egli ne avrebbe senza dubbio avuto l'onore.

Aiace sta considerando un'ipotesi che, oltre ad essere irrealizzabile, perché passata, è anche assurda, visto che se Achille fosse stato vivo la contesa per le sue armi non avrebbe nemmeno avuto luogo. La formulazione avviene, infatti, ai vv. 442-4, nella forma di un periodo ipotetico dell'irrealtà, introdotto da *εἰ* nella protasi a reggere il predicato *κρίνειν ἔμελλε* all'imperfetto indicativo, seguito nell'apodosi da *ἄν* con l'aoristo *οὐκ ἔμαρψεν*.

Questa considerazione di un'assegnazione delle armi a suo favore risulta doppiamente impossibile e sottolinea, quindi, il ragionare folle e vicino alla paranoia di Aiace, che bruscamente si interrompe al riemergere di una più lucida realtà, segnalata dal *νῦν δέ* del v. 445. La realtà è per Aiace quella in cui, disprezzato dagli Atridi, è privato delle armi che sono conferite a Odisseo, definito in modo dispregiativo *φωτὶ πανουργῶ*, uomo che è pronto a tutto e non si ferma davanti a nulla⁶³.

In soli due versi (vv. 445-6: *νῦν δ' αὖτ' Ἀτρεΐδαι φωτὶ πανουργῶ φρένας / ἔπραξαν, ἀνδρὸς τοῦδ' ἀπώσαντες κράτη*) è condensato il tema della giustizia, che divide

⁶² Vv. 550-1: *ὃ παῖ, γένοιο πατρὸς εὐτυχέστερος, τὰ δ' ἄλλ' ὁμοῖος.*

⁶³ Cfr. *school. ad Soph. Aj.* 445a.

in due fronti opposti gli ingiusti, o meglio, i corrotti (*i.e.* Odisseo, gli Atridi), dal giusto Aiace. Il tema trova posto in due parole chiave della versificazione: παντουργός (termine più comunemente usato nella forma πανοῦργος, a indicare propriamente l'uomo 'intrigante') e ἔπραξαν.

L'oristo, dal verbo di uso comune πράσσω, sebbene denoti anche altrove lo svolgersi di pratiche segrete o intrighi, in particolare nella forma passiva (si veda, *e.g.*, OT 124-5), è peculiare, perché privo di paralleli, nella costruzione πράσσειν τί τιτι, con il significato di 'procurare qualcosa a qualcuno con l'intrigo'⁶⁴ (il parallelo più stretto si ha in Thuc. 4.121.2, 5.83.1, mentre in OT 124-5, menzionato poco sopra, «πράττω does denote intrigue more generally»⁶⁵). È quindi interessante notare come non esista un'identica corrispondenza nell'uso del verbo πράσσω con il significato che è solitamente quello proprio di un verbo come καταχαρίζομαι, 'corruptly make one a present of a thing'⁶⁶. Di fronte a tale eccezionalità, è lecito supporre che quello che è un verbo di uso comune come πράσσω, diventa, nel *self-talk* di Aiace, un verbo peculiare e specifico per riferirsi all'azione di assegnare qualcosa dietro corruzione. Non è un caso che proprio l'azione che costituisce l'ἀρχὴ κακῶν della sua condizione sia espressa con un verbo il cui significato è personalizzato da Aiace: si tratta, verosimilmente, di un ricordo emotivamente pesante, capace di suscitare rabbia, rancore e sofferenza per l'ingiustizia subita, in cui emergono usi propri e inediti di un "gergo personale"⁶⁷.

È coerentemente a questo stesso ricordo che Aiace mette in atto, al v. 446 (ἀνδρὸς τοῦδ' ἀπόσαντες κράτη), come meccanismo di autodifesa, una riflessione decentrata da sé, che guarda a se stesso da fuori. Nella direzione di un distanziamento da sé sembra infatti andare il nesso ἀνδρὸς τοῦδε, con cui Aiace fa riferimento a se stesso in terza persona. Tale particolarità, seppur isolata all'interno di un monologo che per il resto presenta i fatti da una prospettiva personale, non sembra essere valorizzata dalla gran parte dei traduttori, che tradizionalmente semplifica il nesso, comune in tragedia, in un aggettivo possessivo di prima persona. Fanno così: Paduano 1982, 191: «disprezzando il

⁶⁴ Cfr. *Lexicon Sophocleum*, s.v. πράσσω; Jebb 1967, 76.

⁶⁵ Finglass 2011, 269.

⁶⁶ *LSJ* s.v. καταχαρίζομαι. Talvolta è accettata a testo delle edizioni l'emendazione di Hartung in ἔπρασαν, aoristo del verbo πέρνημι, con il significato di 'vendere', in senso figurato. Si tratta tuttavia di una forma desueta perché priva di altre attestazioni se non in un ἔπρασεν di un'iscrizione da Samo della seconda metà del VI secolo (*IG* XII.6 561).

⁶⁷ Cfr. 2.2. Caratteristiche della lingua usata nel *self-talk* > egocentrismo semantico.

mio valore» (stessa traduzione è data anche da Medda-Pattoni 1997, 155); Finglass 2011, 269: «my mighty deeds»; Storr 1968, 41: «my just claim»; Irigoien 1981, 25: «ma valeur»; Garvie 1998, 166: «*my triumphs*» (il quale però usa il corsivo e nel commento dedica una nota alla traduzione letterale in «the triumphs of this man», specificando che si tratta di un modo comune per riferirsi a se stessi). L'unico a fare eccezione è Jebb 1967, 77: «the high deeds of Ajax».

Tuttavia, quello che è un dettaglio di poca o nessuna importanza assume un certo interesse se lo si considera nell'ottica di quello che potrebbe essere un reale *self-talk*: «using one's own name and other non-first-person pronouns to refer to the self during introspection is a form of self-distancing that enhances self-regulation»⁶⁸. Ne emerge un Aiace più realisticamente coinvolto nelle sue solitarie riflessioni ad alta voce, più intimamente a contatto con il suo sé interiore. Un Aiace che, come farebbe un uomo qualsiasi nella sua quotidianità, parla a se stesso ma decentrandosi dalla posizione egocentrica che occupa sempre, per andare a mettersi in un luogo appartato del suo essere e da lì osservarsi, come non conoscendosi, con la freddezza e obiettività dell'estraneo⁶⁹.

Aiace considera quindi se stesso vittima di un ingiusto verdetto emesso dagli Atridi, che egli avrebbe certamente messo a tacere se la follia inviatagli da un dio non lo avesse deviato dal proposito di farsi vendetta. Anche questa situazione immaginata da Aiace, come quella ai vv. 442-4, è espressa in un periodo ipotetico dell'irrealtà con i verbi ai tempi storici dell'indicativo (vv. 447-9: κεί μὴ τόδ' ὄμμα καὶ φρένες διάστροφοὶ / γνώμης ἀπῆξαν τῆς ἐμῆς, οὐκ ἄν ποτε / δίκην κατ' ἄλλου φωτὸς ὧδ' ἐψήφισαν). Il tema della follia è qui rappresentato dall'aggettivo διάστροφος, 'distorto' che evoca un'idea di disordine (in questo caso mentale), e dall'aoristo ἀπῆξαν da ἀπαίσσω, a indicare l'allontanamento da un proposito (γνώμη) e da un modo di pensare lucido. Si susseguono così due ipotesi irreali, frutto del delirio ossessivo di Aiace, che «manifestano un desiderio frustrato di mutare tardivamente il reale»⁷⁰; esso, se è vero che ormai non può più essere cambiato, viene tuttavia considerato, dalla mente folle di Aiace, in una dimensione parallela e impossibile.

⁶⁸ Kross *et al.* 2014, 304.

⁶⁹ Cfr. 2.3. Principali funzioni svolte dal *self-talk* > *self-distancing*, *self-regulation*.

⁷⁰ Paduano 1970, 65.

Come già al v. 445, anche al v. 450 $\nu\tilde{\nu}\nu$ $\delta\acute{\epsilon}$ contrappone al desiderio irrealizzabile di Aiace di punire i colpevoli l'intervento della dea solidale agli Atridi. Si configurano così le due coppie contrapposte di Atridi-Atena, da un lato, e Achille-Aiace, dall'altro⁷¹. La follia di Aiace si presenta, infatti, come un morbo ($\lambda\upsilon\sigma\sigma\acute{\omega}\delta\eta$ νόσον) diretto a lui nient'altro che dalla dea. L'aggettivo $\lambda\upsilon\sigma\sigma\acute{\omega}\delta\eta\varsigma$ si lega a $\Lambda\acute{\upsilon}\sigma\sigma\alpha$, «the fifth century's personification of madness, especially in tragedy and in vase-paintings of tragedy»⁷². Qui però la follia non si presenta nella forma personificata della rispettiva dea dalle fattezze canine e simile alla Gorgone, ma viene portata da Atena, descritta da Sofocle in modo tale che «Ajax's foe seems more formidable (cf. 952-3)»⁷³. La dea, infatti, è qualificata dall'epiteto $\gamma\omicron\rho\rho\gamma\tilde{\omega}\pi\iota\varsigma$, 'dagli occhi di Gorgone', e dall'aggettivo $\acute{\alpha}\delta\acute{\alpha}\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$, 'invincibile' o 'indomabile'.

Trova quindi posto una caratterizzazione di Atena che, in qualsiasi modo la si intenda ('indomata' nel senso di 'vergine'⁷⁴, oppure 'indomabile', con il significato di 'invincibile'), lascia spazio ad un'ulteriore lettura, in chiave psicologica. Atena è infatti percepita come un nemico indomabile e invincibile da Aiace, allo stesso modo in cui, chi è in preda a stati depressivi o di labilità psicologica, concepisce la propria patologia. Emerge, qui, il senso molto moderno della disperazione di Aiace: una disperazione che ha origine dall'esperienza di un male di fronte al quale ci si ritrova soli, ad ingaggiare uno scontro ad armi impari.

Si tratta di un male, non solo incontrollabile, ma tale da far perdere il controllo anche sul proprio corpo. Ai v. 447-8 è da notare l'accento posto sugli occhi e la mente di Aiace, che, in quanto stravolti e obnubilati, allontanano Aiace dal proposito vendicativo ($\kappa\epsilon\acute{\iota}$ $\mu\eta$ τόδ' ὄμμα καὶ φρένες διάστροφοὶ / γνώμης ἀπῆξαν τῆς ἐμῆς). Ὅμμα καὶ φρένες sono posti a soggetto della frase che ha per verbo ἀπῆξαν. Tramite questo espediente sintattico, si ottiene l'effetto di suggerire un agire degli occhi e della mente di Aiace autonomo e indipendente. Anche il verbo contribuisce a questa interpretazione: ἀπαίσσω, nei passi sofoclei in cui è usato, assume il significato di 'venir via in fretta, allontanarsi'⁷⁵, ma mentre solitamente si trova riferito a un soggetto umano animato, qui il soggetto sono delle parti del corpo che diventano così umanizzate e dotate di volontà propria. L'uso di

⁷¹ Di Benedetto 1983, 45.

⁷² Padel 1994, 163.

⁷³ Finglass 2011, 270.

⁷⁴ Cfr. *schol. ad Soph. Aj.* 450.

⁷⁵ Cfr. *LSJ* s.v. ἀπαίσσω.

una parte del corpo come soggetto di una proposizione è identificato, negli studi narratologici sul *mind style*, come uno degli espedienti linguistici possibili per rappresentare un particolare assetto mentale del personaggio⁷⁶. Ciò è piuttosto frequente quando l'azione descritta è moralmente repressibile, e dunque «this device can be used to play down the blame attributed to a character for his actions»⁷⁷.

Tale interpretazione funziona bene anche applicata al genere differente del monologo teatrale. La colpa di Aiace (essersi lasciato deviare) è infatti quella di aver fallito il proposito di vendicare l'oltraggio subito dagli Atridi, uccidendone i responsabili. Paradossalmente, la possibilità del compimento di questa vendetta è ciò che ha causato l'intervento di Atena a salvaguardia dei capi Achei e che, conseguentemente, ha portato Aiace a perpetrare la sua vera umiliazione (la strage del bestiame). Eppure, nella mentalità eroica del protagonista, moralmente deplorabile rimane il fatto di non essere riuscito a farsi vendetta. Del resto, la ragione del suo insuccesso è legata a un'inderogabile decisione divina, che ha avuto attuazione per tramite di un'insolita *agency* e *animacy* degli occhi e della mente, per cui il ritratto di Aiace che emerge è quello di un eroe consapevole e certo che, se non fosse stato per folle iniziativa del suo corpo, tale fallimento non sarebbe mai avvenuto. Un simile effetto avrebbe quindi come risultato il fatto di rappresentare un *mental self* di Aiace aggrappato, seppur nella miseria del contesto presente, agli ideali tipicamente epici-eroici della forza, della gloria e della fama.

Poco dopo però si fa strada in Aiace una nuova consapevolezza — è come se la mente di Aiace oscillasse tra uno stato di torpore e di offuscamento e uno di acuta lucidità: quella stessa mano, che prima era stata da lui intenzionalmente diretta contro gli Atridi (ἦδη μ' ἐπ' αὐτοῖς χεῖρ' ἐπευθύοντ' ἐμῆν, v. 451), deviata ora da Atena contro le bestie, si insozza del sangue di quelle — ma a dirigere la mano è lo stesso Aiace. Egli, che fino a prima aveva lasciato intendere un'azione autonoma e indipendente degli occhi e della mente deviate da un intervento divino, anche ora ribadisce come ciò sia avvenuto contro la sua volontà (ἐμοῦ μὲν οὐχ ἐκόντος, v. 454), ma questa volta il testo greco al v. 453 (ὥστ' ἐν τοιοῖσδε χεῖρας αἰμάξαι βοτοῖς) non lascia spazio a dubbi. A livello linguistico

⁷⁶ Cfr. 3. *Mind style*.

⁷⁷ Leech-Short 1981, 191.

non c'è qui, nell'atto di uccidere il bestiame, la stessa passività riscontrata in riferimento al fallimento del piano vendicativo⁷⁸.

Il verbo αἰμάξαι, in diatesi attiva, regge per complemento oggetto χεῖρας, con una costruzione parallela a quella del v. 43 δοκῶν ἐν ὑμῖν χεῖρα χραίνεσθαι φόνω⁷⁹. Lì, Atena, mostrando a Odisseo lo spettacolo di un Aiace ridicolo e fuori di sé, spiegava al suo protetto come Aiace fosse *convinto* di macchiare la sua mano con il sangue del rivale. Una convinzione che era rimasta tale anche nell'atto di uccidere il bestiame e che, solo nello stato mentale attuale dell'eroe, si trasforma nella consapevolezza di una responsabilità che, per quanto non accettata, deve essere riconosciuta come propria. Aiace, quindi, viene investito dal dolore, dalla vergogna e dalla costernazione per il suo disonore. E se prima, nella follia, si beava dell'illusione, ora è costretto ad accettarne la fine e le sue conseguenze⁸⁰.

Il pensiero del riso dei nemici gli sovviene allora a tormentarlo. Aiace vive e si sostanzia dei valori di una cultura in cui la reputazione e la considerazione goduta da parte della comunità sono prioritarie nell'identificazione e affermazione di sé. Osserva, infatti, Knox (1983, 30), analizzando i tratti in comune agli eroi sofoclei: «[w]orse than the general lack of respect for their acts, persons, and attitudes, is the extreme expression of it: mockery, laughter». Questo spiega l'enorme impatto emotivo che il pensiero di essere divenuto lo zimbello di tutti ha in Aiace⁸¹. Scrive Paduano (1982, 191-3): «Quando l'immagine di sé che Aiace ha formato è troppo e atrocemente diversa da quella che ne hanno i Greci, esplode in lui una dissociazione assai più devastante dell'alienazione meccanica prodotta dall'intervento di Atena e, a differenza di quella, non più componibile». Quella di morire diventa quindi per Aiace una scelta obbligata, per evitare la delusione del padre, la gioia degli Atridi o il vantaggio dei Troiani⁸².

⁷⁸ Va in direzione diversa la traduzione di Paduano 1982, 191: il v. 453 ὥστ' ἐν τοιοῖσδε χεῖρας αἰμάξαι βοτοῖς è infatti tradotto 'e così questa mia mano si è bagnata del sangue delle bestie'. Continua dunque, Paduano, sulla stessa linea interpretativa, ancora una volta indicando, come responsabile di una azione ripugnante e svilente, una parte del corpo (la mano), non direttamente controllata dalla volontà moralmente inattaccabile dell'eroe tragico.

⁷⁹ Un altro passo parallelo è *Ph.* 1002: κρᾶτ' ἐμὸν τόδ' αὐτίκα / πέτρα πέτρας ἄνωθεν αἰμάξω πεσόν; in contrasto sono invece οἶος ἄρ' αἰμάχθης *Aj.* 909; αὐτόχειρ δ' αἰμάσσεται *Ant.* 1175; στέρνων πλαγὰς αἰμασσομένων *El.* 90, dove il verbo è alla diatesi medio-passiva, con significato riflessivo.

⁸⁰ Si creano così le singolari correlazioni tra consapevolezza e dolore, inconsapevolezza/follia e gioia, che Sofocle prepara nel corso della tragedia con la precisa intenzione di rovesciare il sistema tradizionale di valori. Cfr. Di Benedetto 1983, cap. 2.1: «Il nesso conoscenza/dolore nel personaggio di Aiace».

⁸¹ Di Benedetto 1983, 41-2.

⁸² Medda 1983, 109.

Il passo si chiude, infine, con una lapidaria sentenza gnomica ai vv. 455-6. È Aiace che, quasi a voler trovare conforto in una verità generale, esprime nella forma di una possibilità futura il concetto per cui non c'è volontà divina cui l'uomo può sottrarsi (εἰ δέ τις θεῶν / βλάπτοι, φύγοι τᾶν χῶ κακὸς τὸν κρείσσονα, vv. 455-6)⁸³.

Comincia a questo punto — e non casualmente con un νῦν in posizione iniziale di verso⁸⁴ — la seconda parte del monologo, che segue alle considerazioni dell'eroe sul passato e sul presente per prendere delle decisioni in merito al futuro. Prorompe quindi senza preavviso l'interrogativo tipico dell'eroe tragico⁸⁵, con cui Aiace ritorna ad affrontare il reale, senza più divagare in ipotesi. Καὶ νῦν τί χρὴ δρᾶν;: «non 'che fare', ma 'cosa bisogna fare', in nome di un imperativo etico fondato sull'ἀρετή omerica»⁸⁶. Si tratta non solo di una delle domande retoriche tipiche che l'eroe sofocleo si pone (cfr. Soph, *El.* 16; *Ant.* 1099; *Phil.* 949; *etc.*), ma quella che ognuno di noi farebbe a se stesso nel suo dialogare interiore, di fronte a una paralisi della volontà. E come spesso accade anche a noi, in Aiace non c'è una reale incertezza sul da farsi, «ma solo una conferma — attraverso una serie di esclusioni — di una linea d'azione che a livello intuitivo Aiace ha già scelto»⁸⁷.

Aiace sa di essere in odio agli dèi (è questa una condizione in cui si trovano spesso anche gli eroi omerici, vd. *e.g.* Bellerofonte in *Il.* 6.200-2), ma percepisce contro di lui un'avversione che si estende anche oltre, agli schieramenti dei Greci e dei Troiani nemici nel conflitto, che sono ora uniti e resi solidali dal comune sentimento nei suoi confronti (ὄστις ἐμφανῶς θεοῖς / ἐχθαίρομαι, μισεῖ δέ μ' Ἑλλήνων στρατός, / ἔχθει δὲ Τροία πᾶσα καὶ πεδία τάδε, vv. 457-9). Il tema dell'odio viene ribadito in pochi versi da tre verbi sinonimici afferenti allo stesso campo semantico (ἐχθαίρομαι, μισεῖ, ἔχθει). Aiace scioglie ad alta voce il pensiero che fino a qui gli era rimasto in gola. Tutto il mondo lo

⁸³ Moorhouse 1982, 282.

⁸⁴ Si notino le ripetizioni di νῦν ad inizio di verso nei vv. 445, 450 e 457. Esse sembrano rispondere ad un'istanza di attualizzazione da parte di Aiace del proprio ragionamento. Dopo aver vaneggiato nelle due ipotesi irrealizzabili di ottenere le armi di Achille e di farsi vendetta degli Atridi, Aiace ritorna nella dimensione reale con un νῦν δέ oppositivo. Analogamente, dopo essersi dilungato, nella prima parte del monologo, nel resoconto dei fatti passati, Aiace sente la necessità di ritornare con la mente sulla situazione presente, per valutare il da farsi. A conclusione di quanto detto fino ad allora, Aiace esordisce quindi con un καὶ νῦν seguito dall'interrogativa retorica tipica τί χρὴ δρᾶν;.

⁸⁵ Garvie 1998, 167.

⁸⁶ Paduano 1970, 65.

⁸⁷ Medda 1983, 110.

odia: lo odiano i Troiani, per natura, lo odiano i Greci, dei quali era parte e di cui poi si è reso nemico, ma lo odia addirittura Troia e i campi che la circondano⁸⁸.

Il motivo dell'odio è introdotto con una sintesi estrema che contempla soltanto gli esiti e non le ragioni della sua nascita. E d'altronde esse sono note ad Aiace: egli ha mosso guerra ai Troiani, dai quali non può che essere considerato un nemico; ha peccato contro la dea di presunzione, affermando di poter vincere contro i nemici anche senza il suo sostegno; si è attirato l'odio di quanti prima erano suoi compagni, nutrendo sentimenti ostili e arrivando a muovere la spada contro alcuni di loro. Sembra quasi che Aiace sia qui intento a rimuginare sul suo stato di invisibile e, come se tutto ciò fosse solo pensato nella mente dell'eroe, così viene riproposto nel monologo, ad imitazione dei meccanismi reali di funzionamento del *self-talk* e di una lingua della comunicazione intrapersonale caratterizzata da una sintassi veloce e semplificata⁸⁹. Dal momento che Aiace si rivolge a se stesso, il suo monologo è anche fortemente ego-centrato: l'eroe conosce le ragioni per cui è giunto ad essere in odio a tutti e non sente la necessità, fosse anche per pudore e auto-censura, di ripeterle ad alta voce.

Ciononostante, se, da un lato, è possibile osservare la tendenza della sintassi a semplificarsi e conservare solo gli elementi essenziali del rapido argomentare interiore, dall'altro, il filtro letterario non viene mai comunque meno. A prova di questo: l'uso notevole dei tre sinonimi ἐχθαίρομαι, μισεῖ, ἔχθει si configura come una trasposizione letteraria di quello che nella realtà della riflessione interiore di Aiace era probabilmente una mera ripetizione di termini (senza che come tale venisse percepita). Proprio del *self-talk* è, infatti, un uso ripetuto — «over and over again»⁹⁰ — delle poche parole che ne compongono il vocabolario. Aiace, quindi, si sarebbe espresso spontaneamente, noncurante della ripetizione, con uno solo dei tre verbi che, invece, Sofocle, in obbedienza al filtro artistico richiesto dall'opera letteraria, sceglie accuratamente al fine di evitare ripetizioni.

Al v. 459 il verbo ἔχθει, che connota un'azione propriamente umana, ha per soggetto Τροία πᾶσα καὶ πεδία τάδε, due soggetti inanimati che vengono così dotati della facoltà di odiare e di nuocere. Ciò, in stilistica e narratologia, è interpretato come lo

⁸⁸ Paduano 1982, 191: «[p]er quanto lo sguardo e la mente di Aiace spaziano attorno a sé, non vedono altro che odio».

⁸⁹ Cfr. 2.2. Caratteristiche della lingua usata nel *self-talk* > sintassi abbreviata, semplice ed ellittica.

⁹⁰ Wiley 2006, 323.

specchio della *world-view* di Aiace, la percezione cioè che egli ha del mondo e dell'ambiente circostante⁹¹.

Un esempio utile a chiarire tale concetto viene dall'opera di Fowler (1990, 106-8), in cui è presentato un passo del romanzo gotico *Radcliffe* di David Storey. La scena descritta è quella in cui il protagonista, Leonard, seduto sul sedile di un treno in corsa, osserva il paesaggio che sfilava davanti ai suoi occhi al di fuori del finestrino. Davanti a lui, un orizzonte di case, arroccate sulle terrazze rocciose della brughiera, si apre alla sua percezione. Ma Leonard «is a fragile, hypersensitive, tormented young man for whom the world around him, both people and places, is oppressive and threatening»⁹²; due elementi nel passo contribuiscono a rendere questa impressione. Innanzitutto, molte frasi hanno per soggetto elementi del paesaggio. Questo comporta, ad esempio, che il cambiamento di vista dal finestrino, conseguente al procedere del treno, crei in Leonard la sensazione di subirne l'effetto di non poter più raggiungere la visione precedente. L'assurgere del paesaggio a soggetto della frase suggerisce il fatto che proprio il paesaggio sia un attore intenzionale di un'azione che Leonard subisce. In aggiunta a questo, agli stessi elementi paesaggistici, soggetti sintattici del discorso, sono associati predicati normalmente connessi a soggetti animati. Accade così, ad esempio, che le case siano “appollaiate” come uccelli sugli affioramenti rocciosi e “si aggrappino” con forza ai bordi terrazzati della brughiera; o che la vallata, con le sue “spalle” si erga minacciosamente di fronte allo sguardo passivo del passeggero. Tradizionalmente si parlerebbe in questi casi di personificazione, ma tutto questo non contribuisce soltanto a creare un'atmosfera generica nel racconto, bensì a connotare in maniera forte la visione del mondo psicologicamente affetta del protagonista.

Anche Aiace, preso — come Leonard — da una mania di persecuzione, avverte un “fuori”, che incombe minaccioso ed è carico d'odio nei suoi confronti. Ciò emerge, oltre che dall'espedito sintattico che permette alla città e ai campi troiani di divenire soggetti dell'azione di odiare, anche dall'opposta percezione che Aiace ha dell'interno ed esterno della tenda⁹³. Il primo è un luogo protetto e raccolto, teatro, inizialmente, del gioire di Aiace (che all'interno della tenda ha condotto a morire i capi di bestiame, convinto si trattasse dei suoi nemici) e, poi, ad equivoco scoperto, del suo rinchiudersi in

⁹¹ Cfr. 3. *Mind style*.

⁹² Fowler 1990, 107.

⁹³ Su tale opposizione e per un'analisi dello spazio scenico nell'*Aiace*, cfr. Medda-Pattoni 1997, 5-40.

sé, per vergogna e per pudore della sua umiliante condizione. Il secondo è invece lo spazio che viene occupato, in modo ostile, da tutti gli altri e che da essi trae la sua connotazione negativa: da Tecmessa e dal Coro che, seppur amici, non sono in grado di comprenderlo, fino ai Greci e ai Troiani, avversi ad Aiace per ragioni diverse.

L'ossessione dell'eroe per "gli abitanti" del fuori si traduce, di conseguenza, in una incapacità di muoversi in quello spazio. Quando Aiace comincia a valutare le soluzioni possibili, il loro progressivo chiudersi coincide con il rifiuto degli spostamenti che sarebbero necessari. Da un lato l'ipotesi di un ritorno alla casa paterna si scontra con il blocco costituito dalla sagoma autorevole del padre, il confronto con il quale ha portato alla luce una rottura nella continuità della gloria della stirpe; dall'altro, lo spostamento in direzione di Troia, nell'ottica di un ideale e illusorio riavvicinamento ai commilitoni (dei quali Aiace spera di riconquistare la stima con un'azione gloriosa), incontra l'ostacolo psicologicamente insopportabile di suscitare gioia negli odiati Atridi⁹⁴. Si comprende, dunque, come non siano la piana o i campi di Troia, ma quanto essi rappresentano, a costituire una minaccia per Aiace. Egli, d'altronde, se non ancora in questi versi (ma già ai vv. 394-409 e 412-27 le invocazioni alla tenebra e all'Erebo connotavano i due termini positivamente), nella natura troverà infine il suo vero interlocutore, cui rivolgerà, in un momento di altissimo *pathos*, nel monologo che ne precede la morte, il suo estremo addio (vv. 859 ss.)⁹⁵. Aiace si trova invece qui completamente solo nel suo dolore e nel suo senso di impotenza, ad essere incapace di reagire e bloccato, anche letterariamente, nella solitudine del monologo interiore in cui è relegato dall'impossibilità di comunicare ed entrare in relazione con quanti gli stanno attorno.

La prima delle due possibilità risolutorie al degradante stato presente è raccontata nella forma di un'interrogativa retorica di tipo deliberativo (vv. 460-1: πότερα πρὸς οἴκου, ναυλόχους λιπὼν ἔδρας / Μόνους τ' Ἀτρείδας, πέλαγος Αἰγαῖον περῶ;), che segue la precedente interrogativa aporetica di incertezza e indecisione (v. 457: καὶ νῦν τί χρῆ δρᾶν;)⁹⁶. La sua realizzazione, però, è negata dal senso di vergogna e pudore che impedisce ad Aiace, sottoposto a un rigido codice eroico, di mostrarsi così di fronte al padre Telamone, l'esempio per eccellenza della realizzazione e del successo nelle imprese di guerra. Tale *impasse* è espressa da due successive interrogative retoriche, legate

⁹⁴ Medda-Pattoni 1997, 13.

⁹⁵ Medda 1983, 85-91.

⁹⁶ Vd. Mastronarde 1979, 9-10.

entrambe al motivo del ‘vedere’. Nella prima, ai vv. 462-3 (καὶ ποῖον ὄμμα πατρὶ δηλώσω φανείς / Τελαμῶνι;), l’azione cui si fa riferimento è quella, in capo ad Aiace, di guardare negli occhi il padre oltraggiato⁹⁷. La seconda ai vv. 463-5 ripropone, rafforzandolo, il motivo del ‘vedere’, ma reinterpretandolo dalla prospettiva di Telamone: πῶς με τλήσεται ποτ’ εἰσιδεῖν / γυμνὸν φανέντα τῶν ἀριστείων ἄτερ, / ὧν αὐτὸς ἔσχε στέφανον εὐκλείας μέγαν;. Come bilaterale sarà l’azione del guardare, così sarà anche la reazione di vergogna che Aiace proverà di fronte al padre, e il padre alla vista del figlio.

Il linguaggio usato è fortemente espressivo e visuale: l’utilizzo dell’aggettivo γυμνός, ‘nudo’, è pregnante. Un eroe omerico è nudo quando giace già cadavere (cfr. *Il.* 17.122, 693; 18.21; 22.510), o quando non può più combattere perché privato delle armi (cfr. Patroclo in *Il.* 16.815; Achille in 17.711; Ettore in 22.124). Ma la nudità di Aiace assume, in questo frangente, anche un significato simbolico. Aiace usa cioè l’aggettivo ‘nudo’ per riferirsi non soltanto alla sua condizione di “eroe menomato” in quanto privato dell’onore meritato, è nudo, anche perché ridotto ad uno stato di vulnerabilità psicologica. Questo, contro la sua volontà, riconduce Aiace alla condizione puerile del bambino in fasce, spogliato non di quanto ne faceva un eroe, ma un uomo. Aiace non può quindi immaginare la scena del suo ritorno in simili condizioni e insiste sull’impossibilità anche del padre di sopportare tale visione: la successiva etimologia del nome di quello sembra infatti andare a supporto di tale interpretazione. Con una specie di gioco a distanza rispetto all’inizio della *rhexis* (dove Aiace etimologizzava il proprio nome), Sofocle al v. 463 (Τελαμῶνι; πῶς με τλήσεται ποτ’ εἰσιδεῖν) connette il nome Telamone al verbo τλήσεται, a rinforzo dell’idea che Telamone non tollererà di rivolgere il suo sguardo sul figlio⁹⁸. La conferma di ciò viene poco dopo da Aiace stesso, che, immaginosi la scena, non può che rifiutare che essa avvenga. Al v. 466, οὐκ ἔστι τοῦργον τλητόν conclude bruscamente, riprendendo la stessa radice verbale, l’ipotesi che Aiace aveva fin qui provato a sostenere.

La seconda possibilità di Aiace, introdotta da ἀλλὰ δῆτ’ al v. 466, è quella, se non può ritornare a casa, di andare almeno incontro a una bella morte, tentando un’ultima, audace impresa solitaria tra i Troiani lasciati soli dagli altri Greci. L’espressione che esprime questi due diversi stati di solitudine è μόνος μόνις, una figura retorica di

⁹⁷ Un motivo comune in tragedia, cfr. Finglass 2011, 273. Vd. *e.g.* *OT* 1371-4: ἐγὼ γὰρ οὐκ οἶδ’ ὄμμασιν ποίοις βλέπων / πατέρα ποτ’ ἂν προσεῖδον εἰς Ἄιδου μολών, / οὐδ’ αὖ τάλαιναν μητέρ’, οἶν ἐμοὶ δυοῖν / ἔργ’ ἔστι κρείσσον’ ἀγχόνης εἰργασμένα.

⁹⁸ Di Benedetto 1997, 70-1.

ripetizione o poliptoto, comune in tragedia⁹⁹. Essa è interpretata in due modi diversi dai commentatori: da un lato, alcuni intendono il nesso a indicazione del fatto che lo scontro si svolgerà tra Aiace e Troiani senza l'interferenza di nessun altro, ma pur sempre con i contorni di un vero e proprio scontro tra schieramenti («thereby indicating Ajax's conception of his status as a warrior»¹⁰⁰). Dall'altro, un'interpretazione più intimistica in senso psicologico sembra possibile. Osserva infatti Garvie (1998, 168), che la lingua suggerisce ancora una volta il senso di isolamento di Aiace rispetto agli altri Greci. Nell'opinione dello studioso, Aiace sembra fare una previsione rispetto allo svolgersi con i Troiani di una serie di duelli, in cui egli sarà sempre chiamato a partecipare solo, e senza il soccorso di nessuno. Ancora una volta, quindi, Aiace appare aggrappato all'intenzione di una auto-rappresentazione orgogliosa di sé, che tuttavia tradisce nelle sue parole un senso di totale solitudine e isolamento, di cui il monologo è assoluta espressione.

Il beffardo paradosso che si crea, alla valutazione di questa eventualità, è quello per cui Aiace è di fatto l'unico nemico comune rimasto dopo lo stringersi dell'alleanza tra il nemico di sempre (i Troiani) e quello sorto di recente (i Greci)¹⁰¹. Ecco perché gli Atridi ne trarrebbero gioia (v. 469 εὐφράναμι, 'li rallegrerei', ottativo aoristo) e perché la cosa, di conseguenza, non può sussistere (l'espressione οὐκ ἔστι ταῦτα al v. 470 è molto ricorrente in tragedia, in particolare nella forma abbreviata οὐκ ἔστιν· ἀλλὰ¹⁰²).

Tutto questo è inaccettabile e non realizzabile. Già prima l'espressione οὐκ ἔστι τοῦργον τλητόν del v. 466 concludeva la prima delle opzioni considerate da Aiace. In generale si nota, in questa seconda parte del monologo, la presenza di forti negazioni, il cui scopo è quello di far affiorare, come unica via percorribile, il progetto del suicidio di Aiace.

Cercare un modo (πεῖρα) di mostrarsi non indegno del padre è, infatti, ciò che rimane da fare. Al v. 472, la preoccupazione di Aiace è nuovamente rivolta al giudizio nei suoi confronti. Esprime l'apprensione per questo confronto anche il continuo identificarsi rispetto al padre non come essere superiore a lui ma *non* inferiore. Come in precedenza Aiace decretava la sua forza e il suo successo non inferiori a quelli di Telamone, così ora cerca di dare prova non di essere nobile, ma di *non* essere ἄσπλαγχνος,

⁹⁹ Vd. Rutherford 2010, 445.

¹⁰⁰ Finglass 2011, 274; Jebb 1967, 78: «the phrase is thus an expression of the warrior's proud self-reliance».

¹⁰¹ Paduano 1982, 191-3.

¹⁰² Soph. *Tr.* 449, 709; *Ant.* 289; *El.* 448; *Eur. Med.* 389; *Or.* 1097.

letteralmente ‘senza viscere’ (composto di σπλάγχνα con ἀ- privativo), metaforicamente ‘vile, ignobile’¹⁰³. Il significato da attribuire al termine si ricava dagli scoli¹⁰⁴ e dalla *Suda*¹⁰⁵, dove, glossato con una serie di sinonimi (ἄτολμος, ἀσθενής, δειλός, ἄνανδρος, etc.), suggerisce una natura “altra” (i.e. inferiore, in senso dispregiativo) rispetto a quella nobile e valorosa di Telamone. Il termine, che non ha altre attestazioni antiche, se non in un frammento del comico Platone di V-IV secolo a.C., dove è detto di colui che non mangia σπλάγχνα, “viscere”¹⁰⁶, è quindi usato in questa combinazione di forma e senso solo da Sofocle, e solo nell’*Aiace*¹⁰⁷. Ciò può far pensare che ancora una volta Aiace stia facendo uso di un lessico personale, che egli intende cioè in un’accezione di significato strettamente egocentrica e ‘personalizzata’¹⁰⁸.

Aiace (come l’uditorio) sa che questa πείρα altro non è che il suo suicidio, come confermano le due *gnomai* successive. La prima, ai vv. 473-4 sentenzia: ‘è vergognoso desiderare una lunga vita per un uomo che non vede accadere alcun cambiamento alle sue sventure’. Vi è qui quella che Fraenkel (1977, 14) chiamava, cogliendo uno degli elementi tipici dell’argomentare interiore, «una compressione massima del pensiero», ad espressione di come, in questo stato, nessuna gioia può venire dal passare dei giorni (l’espressione παρ’ ἡμᾶρ ἡμέρα indica, infatti, una successione di giorni, non un’alternanza¹⁰⁹).

Il v. 476 (προσθεῖσα κἀναθεῖσα πλὴν τοῦ κατθανεῖν;) rimane di significato oscuro, al punto che in Finglass (2011, 96) trova spazio fra *crucis*, ma si può immaginare, come suggerisce Garvie (1998, 168), che il senso stia nel doppio valore del succedersi dei giorni nella vita di un uomo: da un lato il loro succedersi ci porta inevitabilmente più vicini alla morte, dall’altro, ogni nuovo giorno rappresenta di per sé una posticipazione della stessa (interessante è anche l’osservazione di Paduano sulla coppia antitetica di participi προσθεῖσα-κἀναθεῖσα, il cui riferimento non sarebbe a un’esistenza generica ma «alla sola considerata possibile da Aiace, quella del soldato, che in certi momenti [o giorni] si

¹⁰³ Cfr. *LSJ s.v.* ἄσπλαγχνος.

¹⁰⁴ *scholl. ad Soph. Aj.* 472a, b, c.

¹⁰⁵ *Suid.* a 4213 Adler.

¹⁰⁶ Si tratta del fr. 121 analizzato in Pirrotta 2009, 253-5. Altri composti di σπλάγχνα si trovano nei tragici con significato equivalente o opposto: κακόσπλαγχνος, “pusillanime” (Aesch. *Th.* 237), θρασύσπλαγχνος, “dal cuore audace” (Eur. *Hipp.* 424), εὐσπλαγχνία, “buon cuore, fermezza” (Eur. *Rh.* 192).

¹⁰⁷ Cfr. Jebb 1967, 79: «only here in this sense».

¹⁰⁸ Cfr. 2.2. Caratteristiche della lingua usata nel *self-talk* > egocentrismo semantico.

¹⁰⁹ Finglass 2011, 276.

trova particolarmente vicino alla morte, verso la quale il cammino può dirsi non lineare»¹¹⁰). Per questa ragione, non è degno di stima chi, pur nelle sventure, vive nutrendosi di vuote speranze e non prende in mano il proprio destino (verosimilmente, decidendo di mettere spontaneamente fine a una esistenza non degna di essere perpetrata, perché solo la morte è auspicabile).

Aiace esprime il concetto pragmaticamente ai vv. 477-8 (οὐκ ἂν πριαίμην οὐδενὸς λόγου βροτὸν / ὅστις κενᾶσιν ἐλπίσιν θερμαίνεται), con l'aoristo ottativo πριαίμην da πρίασθαι, usato metaforicamente anche in *Ant.* 1171 (τᾶλλ' ἐγὼ καπνοῦ σκιᾶς / οὐκ ἂν πριαίμην ἀνδρὶ πρὸς τὴν ἡδονήν). L'espressione οὐκ ἂν πριαίμην, 'non comprerei' (e simili) si trova diverse volte in commedia, dove, con linguaggio colloquiale, il genitivo di valore è rappresentato in termini di ἰσχάς, 'fico secco' o θρίξ, 'capello'¹¹¹. Al contrario, Sofocle, che usa qui λόγος, smarca l'espressione dal suo sapore meramente colloquiale, pur esprimendo lo stesso concetto; «perhaps it retains the vigour of everyday speech while simultaneously assuming a dignity appropriate to this elevated moment»¹¹².

La seconda *gnome*, ai vv. 479-80 (ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενῆ χρῆ), termina con sentenziosità il ragionamento condotto fin qui da Aiace, enucleando il codice di valori tipicamente aristocratici. Tuttavia, come nota Di Benedetto (1983, 46), non si tratta qui di una «piatta ripresa di un certo modo di pensare tradizionale»; al contrario, la formulazione appare peculiare al caso di Aiace e finalizzata a indicarne l'apprensione rispetto alla reputazione acquisita *post mortem*¹¹³ (si noti a tal fine la scelta di impiegare l'infinito τεθνηκέναι al tempo perfetto, 'essere morti gloriosi' e non semplicemente 'morire gloriosamente').

Infine, la frase formulare πάντ' ἀκήκοας λόγον non lascia spazio per un'eventuale obiezione o discussione: tutto ciò che doveva essere detto è stato detto. Aiace, che si accorge solo ora della presenza del Coro sulla scena, conclude così bruscamente il monologo iniziato cinquanta versi prima.

¹¹⁰ Paduano 1982, 193.

¹¹¹ Cfr. οὐκ ἂν πριαίμην οὐδ' ἂν ἰσχάδος μιᾶς, *Ar. Pax* 1223; *Eupol. fr.* 99.20 *PCG*; *Plaut. Mil.* 316, *Cas.* 347.

¹¹² Finglass 2011, 277.

¹¹³ Garvie 1998, 168.

Riepilogo dell'interpretazione e degli elementi formali caratterizzanti

Il monologo dei vv. 430-80 si apre dopo un dialogo lirico particolarmente patetico. Aiace, che ha ripreso coscienza, ha dato sfogo alla sua disperazione, arrivando addirittura a chiedere ai marinai del Coro di ucciderlo. Ma la sfasatura che si è creata tra lui e loro è tale che le parole di Aiace vengono fraintese, temute e allontanate con affettato accoramento dal Coro degli amici. In modo analogo, seppur con intenzioni diverse, anche Tecmessa fallisce nel suo tentativo di entrare in contatto profondo con Aiace. La donna, che «avrebbe le caratteristiche che mancano ai coreuti per rompere la barriera che racchiude Aiace»¹¹⁴, non è in grado di scalfire, con argomenti sentimentali, la durezza e inflessibilità dell'atteggiamento del marito, che rimane così trincerato nella sua posizione.

Si tratta quindi dell'esperienza di una incomunicabilità con il mondo esterno che crea una situazione psicologicamente pesante per Aiace, spinto per questo a ricercare in se stesso un interlocutore. Poiché è nella dimensione di una comunicazione intrapersonale che si creano le condizioni per l'espressione di un Aiace umano, al di là del personaggio, nel monologo si sono ricercati gli indizi di un linguaggio proprio del *self-talk*, alla luce dei quali anche un monologo teatrale come questo assurge a un grado di realismo equivalente a quello di un corrispondente monologo interiore in letteratura. Un affondo ancor più profondo nella psicologia del personaggio è stato inoltre possibile mettendo in luce le strategie linguistiche (che ricadono sotto il nome di *mind style*) messe in atto dal tragediografo per rappresentare il *mental self* del personaggio e la sua percezione del mondo e della realtà. Tutti questi elementi saranno di seguito riepilogati, in ordine di apparizione nel monologo.

Il monologo di Aiace si apre con una considerazione: il nome 'Aiace' lo aveva destinato sin dall'inizio a soffrire (αἰαῖ· τίς ἄν ποτ' ᾗεθ' ᾧδ' ἐπώνυμον / τοῦμὸν ξυνοίσειν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς; , vv. 430-1). La coincidenza della prima sillaba del nome con l'espressione tipica del lamento greco αἰ o αῖ è ciò che fa scattare questa sorta di processo di risemantizzazione che avviene sotto gli occhi dello spettatore: Aiace carica il suo nome di un significato altamente personale e 'personalizzato', non condiviso da coloro (come il Coro o Tecmessa) che gli stanno accanto. Fin dal primo verso si rintraccia quindi

¹¹⁴ Medda 1983, 88.

l'occorrenza di una delle caratteristiche tipiche della lingua usata nella comunicazione intrapersonale, e in particolare nel *self-talk*.

Aiace mostra quindi fin da subito di essere in difficoltà. Al dato linguistico, che mostra un uso personale del lessico, si unisce un dato concreto: il confronto con il padre genera in Aiace vergogna e apprensione ed è acuito dalla consapevolezza di vedersi negato il riconoscimento del suo valore da parte della comunità di appartenenza. Ciò comincia a insinuare in lui l'idea che l'unico modo di riappropriarsi della sua dignità sarà attraverso il suicidio.

La psiche di Aiace dimostra di essere messa sotto sforzo da una serie di altri fattori concomitanti. Troviamo Aiace ragionare in modo folle a proposito della formulazione di un'ipotesi irrealizzabile e assurda, secondo cui se Achille fosse stato in vita, avrebbe scelto di consegnare a lui le sue armi (ma se Achille fosse stato in vita si sarebbe tenuto le armi!). Anche a questa interpretazione si unisce il dato linguistico: ai vv. 445-6 (νῶν δ' αὐτ' Ἀτρεΐδαι φωτὶ παντουργῶ φρένας / ἔπραξαν) Aiace lamenta la “cessione per corruzione” delle armi di Achille a Odisseo anziché a lui, identificando in questo evento il suo ἀρχὴ κακῶν. Il verbo πράσσω, che in questo contesto acquisisce un significato peculiare in relazione alla costruzione che ne viene fatta (πράσσειν τί τινι), rappresenta una seconda occorrenza del significato altamente personalizzato della parola. Essa, dal momento che non ha paralleli esatti altrove, non si spiega infatti se non come parola di un “gergo personale” di Aiace.

Non solo, all'interno del medesimo contesto di ricordo dell'evento da cui sono scaturiti i successivi mali di Aiace, al v. 446 (ἄνδρὸς τοῦδ' ἀπόσαντες κράτη), Aiace menziona la totale mancanza di considerazione e addirittura il disprezzo dimostrato dagli Atridi per il suo valore. L'eroe fa ciò attraverso il riferimento a se stesso come ad Aiace, in quello che sembra potersi interpretare come un distanziamento da sé. Esso ricade con il nome di *self-distancing* nella lista delle funzioni tipiche svolte dal *self-talk*, che in momenti di particolare *pathos* concorrono a realizzare una presa di distanza dalla propria condizione, ridimensionandone le emozioni correlate.

Un'altra ipotesi irrealistica, frutto del delirio ossessivo di Aiace, ne manifesta il desiderio frustrato di mutare tardivamente il reale. Aiace sembra sul punto di giurare a se stesso che se non fosse stato per intervento della dea Atena, avrebbe messo a tacere gli Atridi, suoi nemici. E tuttavia, la percezione di Aiace della dea — analoga a quella di chi,

in preda a stati depressivi o di labilità psicologica, percepisce la propria patologia come un nemico incontenibile — è quella di avere di fronte qualcosa di ἀδάματος, ‘invincibile, indomabile’, tale da far per perdere il controllo anche sul proprio corpo.

I vv. 447-8 (ὄμμα καὶ φρένες διάστροφοι / γνώμης ἀπῆξαν τῆς ἐμῆς) confermano questa interpretazione. Aiace attribuisce la responsabilità del suo delirio ad una forza divina che è come se avesse dato *agency* e *animacy* ai suoi occhi e alla sua mente, permettendo loro di agire in maniera autonoma e indipendente dalla sua volontà. Tramite l’espedito sintattico, tipico del *mind style*, che rende le parti del corpo soggetti agenti dell’azione di deviare, emerge, di Aiace, non tanto la vergogna per un’azione moralmente riprovevole (come quella di aver fallito il suo intento cadendo nell’umiliazione), quanto la non accettazione del fatto che essa sia stata da sé causata. Tale strategia linguistica funge quindi da rivelatrice di un *mental self* di Aiace disperatamente aggrappato, perché stravolto, ai valori fondanti della sua esistenza: gli ideali epici-eroici della forza, della gloria e della fama.

E tuttavia, a questa non accettazione di responsabilità fa da controparte una successiva presa di consapevolezza di Aiace, del quale non viene riproposta, con lo stesso espedito sintattico, una analoga passività in relazione all’aver insozzato le mani con il sangue delle bestie (ὥστ’ ἐν τοιοῖσδε χεῖρας αἰμάξαι βοτοῖς; v. 453). Il testo greco non lascia dubbi sul fatto che l’*agency* dell’azione sia qui da ricondurre ad Aiace stesso. È dunque come se la mente di Aiace, seppur fuori dallo stato di incoscienza in cui era precipitata per volontà divina, oscillasse ancora tra una lucida e dolorosa consapevolezza e il desiderio di un ritorno alle ingannevoli ma piacevoli convinzioni dello stato di follia.

La seconda parte del monologo sembra lasciarsi alle spalle la precedente disperazione e passare alla deliberazione. Aiace si chiede cosa fare e contempla la sua attuale condizione. Egli sa di essere in odio agli dèi e di essersi fatto nemici i Greci e tuttavia la sua percezione assume dimensioni sempre più grandi, arrivando a fagocitare tutto, come in un delirio di persecuzione. Al v. 459 (ἔχθει δὲ Τροία πᾶσα καὶ πεδία τάδε) il verbo ἔχθει ha per soggetto Τροία πᾶσα καὶ πεδία τάδε. Si tratta di un procedimento retorico che viene interpretato negli studi sul *mind style* come rivelatore di un modo deviato di percepire il mondo e l’ambiente circostante. La città e i campi troiani costituiscono infatti due entità inerti, che oltre ad assurgere a soggetti agenti di un’azione, vengono addirittura dotate di una facoltà propriamente umana come quella di odiare e di

nuocere. Aiace sembra quindi mostrare una sorta di ossessione verso il ‘fuori’, un luogo su cui riversa il male che sente provenire in ugual misura da Tecmessa e dal Coro, che, seppur amici, non sono in grado di comprenderlo, e dai Greci e Troiani, avversi ad Aiace per ragioni diverse.

La sintesi con cui ai vv. 457-9 è espressa tale percezione di Aiace è resa sul piano linguistico da una sintassi concisa e semplificata (ὄστις ἐμφανῶς θεοῖς / ἐχθαίρομαι, μισεῖ δέ μ’ Ἑλλήνων στρατός, / ἔχθει δὲ Τροία πᾶσα καὶ πεδία τάδε), che sembra conservare solo gli elementi essenziali di un rapido e deviato argomentare interiore, rispecchiando così una delle caratteristiche tipiche della sintassi del *self-talk*. A questa suggestione si oppone, tuttavia, l’uso notevole dei tre verbi ἐχθαίρομαι, μισεῖ, ἔχθει che concorrono tutti ad esprimere la medesima idea di odio. L’impiego di sinonimi, se da un lato costituisce una prova evidente del fatto che nella produzione teatrale il filtro letterario non venga mai meno, dall’altro ci permette di immaginare come, nella realtà della riflessione interiore di Aiace, si possa essere svolta una mera ripetizione di termini, qui artisticamente riprodotta.

Un senso di vulnerabilità e impotenza sembra quindi farsi strada nella psiche stravolta dell’eroe. Aiace non può immaginare la scena del suo ritorno al padre, nudo. L’utilizzo dell’aggettivo γυμνός al v. 464 assume anche un significato simbolico. Aiace è nudo non solo perché privato dei segni di riconoscimento, ma soprattutto perché ridotto ad uno stato di vulnerabilità psicologica, che lo fa regredire alla condizione dell’infante, che lo fa sentire spogliato non di quanto ne faceva un eroe, ma un uomo. Egli si risolve quindi per accantonare bruscamente tale possibilità, così come fa subito dopo con l’ipotesi di un ultimo ed estremo atto d’eroismo.

Ad Aiace non resta altro che il suicidio. Esso risponde alla sua esigenza di mostrarsi degno della nobiltà del padre. Sul piano linguistico, ciò è reso, al v. 472 (μή τοι φύσιν γ’ ἄσπλαγχνος ἐκ κείνου γεγώς), con il termine di ἄσπλαγχνος, con il significato letterale di ‘senza viscere’ e quello metaforico di ‘vile, ignobile’. Si tratta di un’occorrenza quasi isolata e comunque priva di esatti paralleli nella letteratura greca antica. Ciò fa pensare che ancora una volta si possa postulare un uso da parte di Aiace di un lessico personale, che egli intende cioè in un’accezione di significato strettamente egocentrica e ‘personalizzata’, in quanto non condivisa da altri, altrove.

Il folle ragionamento di Aiace, arrivato dunque alla conclusione, trova infine rifugio e consolazione in una serie di considerazioni e *gnomai* accomodanti ai vv. 473-80

(‘perché desiderare di vivere a lungo nelle sventure?’, ‘che piacere può venire dal passare dei giorni?’, ‘non vale niente chi si nutre di vuote speranze’, ‘si deve invece viver gloriosamente o morire gloriosamente’).

5. Monologo di Antigone (*Antigone* 891-928)

Contestualizzazione

L'*Antigone* è probabilmente la tragedia di Sofocle che ha avuto maggiore fortuna. Essa è stata tale che il ventesimo secolo le dedicò due moderne riscritture, nate dall'urgenza politica di quegli anni. Nel febbraio 1944, Jean Anouilh riscrisse l'*Antigone* identificandone le istanze con quelle di una Francia che resisteva all'occupazione tedesca. Un secondo adattamento, ad opera di Bertolt Brecht, uscì invece in Svizzera quattro anni dopo. L'attualità della tragedia, così spesso riletta e rivisitata, sta nel conflitto universale tra le leggi degli dèi e le leggi dello Stato, di cui Antigone e Creonte sono incarnazione¹¹⁵.

Come già nell'*Aiace*, anche nell'*Antigone* ritorna il tema fondamentale della solitudine, dell'isolamento e dell'incomunicabilità tra l'eroe sofocleo e il Coro, la comunità, e in generale tutti i viventi. Antigone si trova costretta ad abbandonare la comunicazione con l'esterno per rifugiarsi in una dimensione monologica in cui fa appello a degli interlocutori silenziosi e assenti. Incapace di relazionarsi con i vivi, Antigone fa dei suoi familiari morti gli unici veri suoi interlocutori, cui affidare l'esternazione dei suoi stati d'animo, dei suoi dubbi, delle sue convinzioni.

In un momento inaspettato del quarto episodio prima che scompaia definitivamente dalla scena, Antigone pronuncia la *rhexis* monologica dei vv. 891-928. Si tratta della terza e ultima apparizione in scena dell'eroina, che nel prologo ha programmato la sua azione, nel confronto con Creonte l'ha difesa e ora sta per patirne l'estrema conseguenza. Creonte ha appena dato ordine alle sue guardie di portare via Antigone, perché sia condannata (v. 885: οὐκ ἄξιθ' ὡς τάχιστα...); ma la scena non rimane subito vuota perché prima Antigone ha lo spazio di pronunciare le sue ultime parole, di congedo dalla vita e di solitaria riflessione sugli ideali e i sentimenti che hanno mosso e accompagnato la sua scelta di agire.

¹¹⁵ Per la ricezione dell'*Antigone*, cfr. Silva 2017.

In apertura è l'invocazione alla tomba e l'allusione alle nozze mancate, sostituite da quelle con Ade. Poi, la disperazione lascia il posto alla speranza: il pensiero di scendere fra i morti è reso piacevole dal fatto di rivedere i suoi cari defunti. In un appassionato e commosso appello al fratello Polinice, Antigone rivendica quindi la giustizia della sua scelta di tributare a lui gli onori funebri e giustifica il sentimento di obbligazione nei suoi confronti, per via della sua insostituibilità come fratello. Negli ultimi versi del monologo, infine, prima di concludere maledicendo Creonte per la sofferenza che le ha inflitto, ad Antigone «non resta altro che la coscienza amara della propria sofferenza, dell'ingiustizia patita, dell'inutilità di una qualsiasi ricerca di aiuto; e accanto a ciò la riconferma più piena e profonda del proprio essere [...]»¹¹⁶.

Si tratta di un monologo in cui il riflettere introspettivo di Antigone (che pur rivolgendosi a Polinice parla in realtà a se stessa, perché il fratello, defunto e assente, altro non è che la proiezione del suo Io interiore¹¹⁷) fa trapelare, spesso in modo subdolo e silenzioso, le pulsioni irrazionali che ne agitano l'animo e che, se all'apparenza rimangono taciute e dissimulate, si sostanziano nel tessuto linguistico di questi versi. Già dalle prime parole del monologo, infatti, la devozione di Antigone per il fratello morto mette in crisi il sistema di valori culturalmente definito: per questo, Kamerbeek si affrettava ad escludere un interesse incestuoso di Antigone per Polinice¹¹⁸. E pur tuttavia, «piuttosto che tracciare imprudenti confini tra il sessuale e il tenero, e opporre al continuum della psiche le barriere distintive della cultura, sarà meglio mettere in rilievo come in ogni caso Antigone si muova su una direttrice emotiva squisitamente personale»¹¹⁹. Questo si cercherà, appunto, di fare qui.

In quanto segue viene proposta un'analisi del monologo, che presta attenzione a quegli elementi linguistici che, sostanziano un'interpretazione del monologo teatrale come esempio di *self-talk*, fanno emergere i non detti che rivelano i nodi della psiche del personaggio. Emerge quindi di Antigone un'immagine che, considerata all'interno della

¹¹⁶ Medda 1983, 103.

¹¹⁷ Medda 1983, 75: «Il monologo si realizza, tra le varie possibilità, come apostrofe a cose o persone lontane in cui trova espressione il *pathos* che permette il distacco del personaggio dalla realtà e verso un interlocutore che è proiezione del suo Io».

¹¹⁸ Kamerbeek 1978, 48-9: «It is certainly preposterous to read an incestuous intention into the words, whatever insinuation may be heard in some utterances of Creon's. The words are expressive of that longing for death entwined with her faithfulness and devotion to her kin, in life and death, which belong to her being».

¹¹⁹ Paduano 1982, 259.

sua storia familiare, la vede compartecipe della colpa di incesto che grava sulla sua famiglia dal tempo di Edipo¹²⁰. Un'accusa che Antigone, seppur a Polinice morbosamente legata, allontana da sé autocensurandosi perfino sul punto di lasciare la vita.

Testo¹²¹

ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς
οἴκησις ἀείφρουρος, οἷ πορεύομαι
πρὸς τοὺς ἐμαυτῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς
πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ' ὀλωλότων·
ὧν λιοισθία ἴγῳ καὶ κάκιστα δὴ μακρῷ 895
κάτειμι, πρίν μοι μοῖραν ἐξήκειν βίου.
ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ' ἐν ἐλπίσιν τρέφω
φίλη μὲν ἤξειν πατρί, προσφιλῆς δὲ σοί,
μητέρα, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα.
ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγὼ 900
ἔλουσα κακόσμησα κάπιτυμβίους
χοὰς ἔδωκα· νῦν δέ, Πολύνεικες, τὸ σὸν
δέμας περιστέλλουσα τοιάδ' ἄρνημαι.
καίτοι σ' ἐγὼ ἴμησα τοῖς φρονοῦσιν εὖ.
οὐ γάρ ποτ' οὔτ' ἂν εἰ τέκν' ὧν¹²² μήτηρ ἔφυν 905
οὔτ' εἰ πόσις μοι κατθανὼν ἐτήκετο,
βία πολιτῶν τόνδ' ἂν ἠρόμην πόνον.
τίνος νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω;
πόσις μὲν ἂν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν,
καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἠμπλακον, 910
μητρὸς δ' ἐν Ἄιδου καὶ πατρὸς κεκευθότιν
οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.
τοιῶδε μέντοι σ' ἐκπροτιμήσασ' ἐγὼ
νόμῳ, Κρέοντι ταῦτ' ἔδοξ' ἀμαρτάνειν
καὶ δεινὰ τολμᾶν, ὦ κασίγνητον κάρα. 915
καὶ νῦν ἄγει με διὰ χερῶν οὕτω λαβὼν
ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον, οὔτε του γάμου
μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς,
ἀλλ' ὧδ' ἐρήμος πρὸς φίλων ἢ δύσμορος

¹²⁰ Per un'interpretazione psicanalitica e freudiana del passo, vd. Johnson 1997, 369-98.

¹²¹ Testo tratto da Lloyd-Jones-Wilson 1990.

¹²² La lezione che più comunemente si legge a testo è τέκνων (cfr. Jebb 1987, Griffith 1999, Cesareo 1923, etc.); τέκν' ὧν sarebbe invece una congettura proposta per primo da Winckelmann (1852).

ζῶσ' ἐς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφάς· 920
 ποίαν παρεξελθοῦσα δαιμόνων δίκην;
 τί χρῆ με τὴν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι
 βλέπειν; τίν' αὐδᾶν ξυμμάχων; ἐπεὶ γε δὴ
 τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦσ' ἔκτησάμην.
 ἀλλ' εἰ μὲν οὖν τάδ' ἐστὶν ἐν θεοῖς καλά, 925
 παθόντες ἂν ξυγγοῖμεν ἡμαρτηκότες·
 εἰ δ' οἶδ' ἄμαρτάνουσι, μὴ πλείω κακὰ
 πάθοιεν ἢ καὶ δρῶσιν ἐκδίκως ἐμέ.

Traduzione¹²³

“O sepolcro, o talamo, o sotterranea dimora che per sempre mi custodirà, dove io vado verso i miei cari, che per la maggior parte Persefone ha accolto tra i morti: ultima di loro io scendo, e assai più crudelmente, prima che la mia parte di vita sia trascorsa. Ma almeno, venendo, io spero molto di giungere cara al padre, e cara a te, madre, e cara a te, fratello mio: poiché, quando voi moriste, io con le mie mani vi lavai e vi acconciavi e vi offrii le libagioni funebri; e anche ora, o Polinice, per avere coperto il tuo corpo questa sorte ottengo. Eppure io ti resi onore giustamente, per chi ha senno. Infatti mai, né se fossi divenuta madre di figli¹²⁴, né se fosse stato il cadavere di mio marito a corrompersi, io mi sarei assunta quest'ufficio contro il volere dei cittadini. E in forza di quale principio lo affermo? Morto il marito, ne avrei avuto un altro; e da un altro uomo avrei avuto un figlio, se quello mi fosse mancato: ma ora che mia madre e mio padre sono in fondo all'Ade, non mi è mai più possibile che mi nasca un fratello. Eppure, poiché secondo questa legge ti ho particolarmente onorato¹²⁵, è sembrato a Creonte che questa fosse una colpa e che io abbia osato una cosa terribile, fratello mio. E ora mi trascina via, presa così in sua mano, senza che io abbia avuto talamo, non imeneo, non sorta di nozze, né figli da allevare: ma così, deserta dei miei cari, io infelice ancora viva scendo alle sotterranee dimore dei morti! E quale legge degli dèi ho trasgredito? Chi chiamo in aiuto? Proprio per essere stata pia mi sono acquistata empietà¹²⁶. E se questo è bello

¹²³ Traduzione di R. Cantarella in Del Corno 1982.

¹²⁴ Cantarella qui traduce il genitivo di specificazione τέκνων.

¹²⁵ Meglio: *sopra ogni cosa (ti ho onorato)*.

¹²⁶ Si intende: *la fama di empia*.

dinanzi agli dèi, soffrirei riconoscendo¹²⁷ di avere peccato: ma se i peccatori sono questa gente, possano soffrire mali non maggiori di quelli che a me fanno contro giustizia.”

Commento

Una tomba per casa

L'attacco del monologo è patetico. Esso si apre con un *tricolon* in *climax* ascendente (ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς / οἴκησις ἀείφρουρος), scandito da un ὦ anaforico, in cui ricorre l'uso marcato del nominativo in luogo del vocativo, che contribuisce a elevare il tono del monologo, distanziandolo dalla lingua quotidiana¹²⁸. Una tomba, e al tempo stesso una camera nuziale, è il luogo designato a custodire il corpo di Antigone. Il concetto è espresso con una scelta lessicale che stabilisce un'equazione tra i due termini (τύμβος, νυμφεῖον), inconciliabili tra loro, ma che nell'immaginario personale di Antigone vengono a coincidere. Ella, infatti, la vergine fanciulla che muore giovane e senza nozze, codifica la sua vicenda personale nel *topos* ossimorico delle nozze con Ade, che già in precedenza aveva richiamato affermando che si sarebbe sposata con Acheronte¹²⁹.

Occorre, come ultimo elemento della *climax*, il termine οἴκησις che viene a far coincidere la tomba con la casa. Se è vero che οἴκησις identifica il luogo in cui si vive nella sua dimensione fisica¹³⁰ (in questo caso un luogo sotterraneo, dal momento che si tratta della tomba), esso appare anche investito di un altro, più intimo, significato. Antigone, che non ha una famiglia sua (perché non è né sposa né madre) e non ha più nemmeno quella d'origine (perché i genitori e i fratelli sono morti, lo zio l'ha tradita e la sorella è stata da lei ripudiata), non trova più in vita qualcosa che abbia per lei il significato di 'casa'. La tomba, quindi, equiparata ad un'οἴκησις, incarna entrambi i concetti di

¹²⁷ Migliore, a mio avviso, è la traduzione: *dopo aver sofferto, riconoscerai*.

¹²⁸ «comune fra i poeti». Cesareo 1923, 18. Cfr. Moorhouse 1982, 23.

¹²⁹ Cfr. Soph. *Ant.* 816: Ἀχέροντι νυμφεύσω. La tomba è però anche il luogo dove Antigone si reca per stare con i suoi (vv. 892-3: οἷ πορεύομαι πρὸς τοὺς ἐμᾶντις) e verosimilmente per giacere con loro, in particolare con Polinice, come già affermava al v. 73 con un ambiguo κεῖμαι (cfr. Paduano 1982, 258: «Com'è noto, κεῖμαι è aperto a possibili valenze sessuali»).

¹³⁰ Cfr. *LSJ* s.v. οἴκησις.

abitazione e di famiglia¹³¹. Tale condensazione semantica, tipica dell'*intrapersonal spoken language*¹³², è confermata anche da uno in particolare dei due aggettivi connessi ad οἰκησις. Se κατασκαφής, letteralmente 'scavato in basso, sotterraneo', è usato da Antigone per riconnettere l'idea della casa alla realtà di una tomba interrata, il secondo, ἀείφρουρος, racchiude in sé il "sapore" dell'universo familiare. Tale aggettivo, composto e coniato da Sofocle per questo contesto non in senso passivo, ma in quello transitivo 'che sempre guarderà me'¹³³, rimanda infatti alla funzione di custodire, proteggere e difendere, che è propria della famiglia e in particolare dei genitori nei confronti dei figli.

È inoltre significativo che si faccia menzione di Persefone in relazione ad Antigone. Già prima Antigone aveva alluso al motivo delle sue nozze con Ade, ma ora è Persefone, la dea degli inferi, sposa di Ade, ad essere legata a lei, oltre che per il fatto di averne accolto i famigliari nel regno dei morti (ὄν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς / πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ' ὀλωλότων, 'la maggior parte dei quali, essendo morti, Persefone accoglie tra i defunti'), per la condivisione con la figlia di Edipo di un triste destino. Separate dalla famiglia e private delle nozze, entrambe, Antigone e Persefone, sono discese eternamente in una dimora sotterranea, trovando lì la dimensione familiare e casalinga che non era loro appartenuta in vita¹³⁴.

L'allitterazione di κ dal secondo emistichio del v. 895 (καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ / κάτειμι), che insiste sulla durezza del suono gutturale, svolge la funzione di enfatizzare l'amara consapevolezza di Antigone di dover morire¹³⁵. I τὸς ἐμαυτῆς del v. 893 (Laio, Edipo, Giocasta e i due fratelli Eteocle e Polinice) rappresentano, di Antigone, i cari già defunti, la cui morte violenta è suggerita dall'utilizzo del participio perfetto ὀλωλότων in luogo del verbo di uso comune θνήσκω¹³⁶. Tutto il periodo, dal v. 892 al v. 896, è costruito su una concatenazione di proposizioni relative dipendenti, prive di un verbo principale a reggere il tutto¹³⁷. Ciò crea un'atmosfera sospesa nel racconto, in un'associazione continua di idee e pensieri che si susseguono "a singhiozzo" e che, nell'imminenza della morte, affollano la mente di Antigone.

¹³¹ Un'occorrenza del termine οἰκησις con il significato, come qui, di 'famiglia' si ha anche in *GDI* 1582 (Dodona, circa 300-167 a.C.).

¹³² Cfr. 2.2. Caratteristiche della lingua usata nel *self-talk* > condensazione semantica.

¹³³ Jebb 1971, 162. La sola altra attestazione del termine contemporanea a Sofocle è in Cratin. fr. 98, 7.

¹³⁴ Griffith 1999, 276.

¹³⁵ Cfr. Griffith 1999, 276.

¹³⁶ Cesareo 1923, 131.

¹³⁷ Brown 1987, 198.

Antigone dice di scendere prematuramente agli inferi e di farlo per ultima nella sua linea genealogica e con la morte peggiore (ὄν λαισθία ἄγὼ καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ, v. 895). Tale movimento è definito con due superlativi: κάκιστα, con valore avverbiale, connota il modo di morire della fanciulla come il più misero perché degno di un criminale, di un trasgressore e di un colpevole¹³⁸; λαισθία definisce, invece, la morte di Antigone in termini di tempo. Antigone è di fatto l'ultima a morire degli ὀλωλότες, dal momento che Ismene è ancora in vita, ma in realtà il modo di esprimersi di Antigone non tiene in nessuna considerazione la sorella. Ella infatti ha smesso di esistere per Antigone da quando ha preferito obbedire alle ingiuste leggi dello Stato, tradendo il vincolo della consanguineità e scegliendo di amare soltanto a parole¹³⁹. Ai propri occhi Antigone è quindi, rimasta l'unico membro rimasto della sua famiglia (μόνην λοιπήν, v. 941), l'ultima della stirpe ora in procinto di morire, che dunque per se stessa pronuncia il lamento funebre¹⁴⁰.

Un moto di speranza ha spazio al v. 897: ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ' ἐν ἐλπίσιν τρέφω. Antigone non pensa alla morte come a un male grazie alla prospettiva di potersi felicemente riunire ai suoi cari. Il verbo τρέφω, usato in funzione enfatica e poetica, lungi dall'essere un mero sinonimo di un «colourless»¹⁴¹ ἔχω, rappresenta un altro modo di attingere alla sfera familiare. Antigone, che ha perso i genitori, si nutre ed è nutrita dalla speranza di rivederli. Τρέφω rimanda quindi all'idea della nutrizione e dell'allevamento dei figli, che unita al senso della protezione di un οἴκησις ἀείφρουρος nei primi versi del monologo, codifica un regresso di Antigone alla condizione infantile. Tutto il lessico del passo, infatti, dalla tomba come casa, che veglia e protegge, fino al verbo della nutrizione, è allusivo della sfera familiare nella sua esperienza puerile, la quale Antigone identifica nelle sue funzioni vitali di proteggere e nutrire.

Tale speranza costituisce quindi l'unico conforto possibile al destino di morte cui è condannata. Antigone spera davvero (si noti al v. 898 l'infinito futuro ἤξειν a segnalare tale situazione come reale e l'avverbio κάρτα, 'davvero, molto' a intensificarne l'enfasi) che il suo arrivo fra i morti sia gradito al padre, alla madre e al fratello e per questo insiste, ripetendolo tre volte in due versi (vv. 898-9: φίλη... προσφιλής... φίλη), sull'aggettivo

¹³⁸ Cesareo 1923, 131.

¹³⁹ Cfr. Soph. *Ant.* 543: λόγους δ' ἐγὼ φιλοῦσα οὐ στέργω φίλην.

¹⁴⁰ Cfr. Knox 1964, 81-2.

¹⁴¹ Kamerbeek 1978, 158.

φίλος. Il termine che, come sostantivo, è da Sofocle indifferentemente riferito tanto a parenti quanto ad amici¹⁴², nell'uso personale di Antigone indica sempre e solo i rapporti di sangue¹⁴³. Si tratta di una delle parole chiave del dramma, dal momento che simboleggia un valore fondante del personaggio: l'importanza della parentela di sangue e la devozione alla famiglia¹⁴⁴.

Un fratello, non due

Ultimo, nella sequenza dei familiari cui Antigone spera di giungere cara una volta morta, è il fratello. Ad egli Antigone riserva una posizione di particolare enfasi, ricordandolo *dopo* ma idealmente *sopra* al padre e alla madre. Ad egli Antigone si appella, alla fine del v. 899, con l'espressione κασίγνητον κάρα, che nella sua genericità lascia libertà di interpretazione a una critica che ancor oggi discute se si tratti di Polinice o di Eteocle.

La convinzione della maggior parte dei commentatori è che si tratti di Eteocle. Ciò è sostenuto, oltre che sulla base degli scoli¹⁴⁵, per via della menzione di Polinice a soli tre versi di distanza (v. 902: νῦν δέ, Πολύνευκες) e del fatto che «trascurar qui Eteocle sarebbe un contraddire ai sentimenti che ella nutrive per tutt'i suoi cari»¹⁴⁶. Infatti, Jebb (1971, 163) sostiene che l'omissione di Eteocle fra coloro che Antigone spera l'accolgano benevolmente indicherebbe il fatto che a lui Antigone non si aspetta di risultare gradita. Ciò creerebbe «a contradiction of her real feeling»¹⁴⁷, un sentimento che Antigone esprime al v. 515 in cui, ribattendo a Creonte, rivela la sua convinzione che pure Eteocle avrebbe approvato la sua azione (οὐ μαρτυρήσει ταῦθ' ὁ κατθανὼν νέκυς, 'il morto non direbbe lo stesso'). Anche Kamerbeek (1978, 158), della stessa opinione, osserva come sia più semplice inserirsi nel solco dell'esegesi data dagli scoli, piuttosto che sostenere — anche se non senza argomenti — l'opinione opposta; e con un giudizio perentorio conclude: «we simply have to accept that they [*i.e.* vv. 899-900] do [*i.e.* pertain also to

¹⁴² DELG s.v. φίλος.

¹⁴³ Knox 1964, 80: «In Antigone's speeches the word always refers to the blood relationship».

¹⁴⁴ Sono infatti ventuno le occorrenze significative di φίλος, sia come aggettivo che come sostantivo, nell'*Antigone*. Cfr. *Ant.* 10, 11, 73 (due volte), 99 (due volte), 183, 187, 190, 438, 522, 543, 634, 644, 652, 765, 847, 882, 898, 899, 919. A queste si aggiunge un'isolata occorrenza dell'aggettivo προσφιλής al v. 898.

¹⁴⁵ Cfr. *schol. ad Soph. Ant.* 899: ὃ Ἐτεόκλεις· ἐξῆς γὰρ τοῦ Πολθνείκους μετὰ οἴκτου μνημονεύει.

¹⁴⁶ Cesareo 1923, 132.

¹⁴⁷ Jebb 1971, 163.

Eteocles] and this is in harmony with 512-520»¹⁴⁸. Inoltre, sempre Jebb vede nel *vñv* δέ avversativo che introduce Polinice al v. 902 la dimostrazione che non si stesse parlando di lui prima, ma dell'altro fratello, conteggiato tra coloro cui Antigone «had rendered pious offices in the usual manner»¹⁴⁹.

La questione diventa a questo punto ancor più ampia, perché Antigone, rivolgendosi ad un generico ὑμᾶς, 'voi' nel v. 900 (ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγὼ), dice, nei due versi successivi (vv. 901-2), di aver lavato (ἔλουσα), vestito (κάκόσμησα) e versato loro le libagioni funebri (κάπιτύμβιος χοὰς ἔδωκα). È questo un argomento usato da Brown (1987, 198-9) e da altri, per far emergere come incompatibile l'allusione a Polinice in κασίγνητον κάρα al v. 899 con i versi successivi riguardanti il trattamento da lei riservato ai cadaveri (vv. 900-2: ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγὼ / ἔλουσα κάκόσμησα κάπιτυμβίους / χοὰς ἔδωκα). Antigone, infatti, che nella trama del dramma ricopre e liba sul fratello ucciso, non ne avrebbe potuto rivestire e lavare le spoglie. Ella starebbe, quindi, secondo molta parte della critica, intendendo proprio Eteocle e forse quasi esclusivamente a lui parlando. Eppure, Antigone non riserva il trattamento funebre rituale nemmeno ad Eteocle, dal momento che ai vv. 24-5 è detto che egli è stato sepolto da Creonte. Al tempo stesso, la menzione di Edipo crea delle difficoltà: si dovrebbe allora supporre una versione diversa del mito, in cui egli non è andato in esilio a Colono, ma è morto a Tebe.

Di fronte, dunque, a tante inesattezze, mi pare lecito chiedersi se quella della coerenza sia la strada giusta da percorrere. È infatti evidente che qui Sofocle non badi alla precisione e, oserei dire, forse volutamente. Cesareo per primo lo nota, seppur sostenendo la tesi opposta: «Ella dice ἔλουσα, κάκόσμησα, χ. ἔδωκα, è verissimo; ma perchè (*sic*) poi questi tre verbi si debbono supporre riferiti a tutt'e tre i morti, e non uno a uno, uno ad un altro? O doveva A., nello stato d'animo in cui si trovava, badare a tutte le regole della retorica, per far piacere ai critici moderni?»¹⁵⁰. Tale interrogativo può valere anche, all'opposto, per sostenere un'interpretazione alternativa favorevole a Polinice. Secondo Griffith, ad esempio, di altri non si può trattare se non di Polinice: «since he is always the focus of her concern»¹⁵¹.

¹⁴⁸ Un altro sostenitore di questa interpretazione è Knox 1982, 29.

¹⁴⁹ Jebb 1971, 163.

¹⁵⁰ Cesareo 1923, 132.

¹⁵¹ Griffith 1999, 276.

Non solo, la sequenza padre – madre – fratello, proposta in questi versi (vv. 888-9: πατρί... μητερ... κασίγνητον κάρα), trova una costruzione parallela ai vv. 857-71 (πατρός... ματρός... κασίγνητε) dove il fratello evocato è proprio Polinice. Ciò ha l'effetto di creare una corrispondenza tra i due passi e quindi di suggerire al pubblico che anche qui il fratello in questione è Polinice¹⁵². Succede quindi che Antigone, immersa nel suo monologo, ha in mente e parla di quanti sono per lei agitati dei moti del suo animo. Ciò è caratteristico del monologo interiore: poiché è espressione di pensieri intimi e spontanei, incoscienti e non ponderati, il monologo è fatto di frasi legate l'una all'altra non «secondo un ordine razionale, ma secondo un ordine puramente emozionale»¹⁵³. È quindi, a mio parere, verosimile che ad emergere qui sia ancora una volta il pensiero per *quel* fratello, che prima la sorella spera di incontrare nel numero dei suoi defunti (φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα, v. 899) e a cui poi si rivolge, nei vv. 902-3, facendone il nome: Polinice (νῦν δέ, Πολύνεικες... v. 902).

Una conferma, anziché un ostacolo, viene dal v. 902 e successivo (νῦν δέ, Πολύνεικες, τὸ σὸν / δέμας περιστέλλουσα τοιάδ' ἄρνομαι). Lungi dall'essere avversativo, νῦν δέ svolge qui una funzione coordinante, appena prima che sia svelato il nome in vocativo del fratello cui Antigone si rivolge. Antigone ritorna ora — dopo l'imprecisione dei versi precedenti, laddove diceva, riferendosi al padre, alla madre e al fratello, di averne lavato, vestito e debitamente onorato il corpo (vv. 900-2) — sulle cure offerte al cadavere di Polinice. Dice di averne coperto il corpo, ma sottintende di averlo fatto con l'unico manto possibile: un manto di terra e polvere¹⁵⁴. Il verbo è περιστέλλω, comunemente usato per indicare la vestizione del corpo in preparazione al funerale¹⁵⁵, che esprime qui invece le azioni di coprire con la terra e versare libagioni. Esso acquista, dunque, un significato diverso, che tutti i commentatori notano nel suo significato insolito¹⁵⁶, e forse anche “personalizzato” da Antigone, tanto da renderne possibile l'identificazione come elemento tipico del *self-talk*¹⁵⁷.

¹⁵² Griffith 1999, 276.

¹⁵³ Dujardin 1991, 49. Dujardin tratta qui del monologo interiore come opposto al monologo tradizionale, cioè teatrale, che ordina i pensieri dei personaggi secondo le regole della logica. Tuttavia, questa definizione di monologo interiore come successione di frasi non governate da un principio razionale, ma emozionale, sembra a mio parere calzare anche con quei monologhi tradizionali che, come questo, hanno velleità di rappresentazione dell'introspezione.

¹⁵⁴ Brown 1987, 199: «the only shroud Polynices received».

¹⁵⁵ Vd. Soph. *Aj* 1170: τάφον περιστελοῦντε.

¹⁵⁶ Cfr. Jebb 1971, 164; Cesareo 1923, 132; Griffith 1999, 277.

¹⁵⁷ Cfr. 2.2. Caratteristiche della lingua usata nel *self-talk* > egocentrismo semantico.

Ciò che invece Antigone riceve in cambio per aver coperto il corpo del fratello (τὸ σὸν δέμας) è essere condannata a morte. Non senza un moto di ironia, Antigone solleva con il verbo ἄρνυμαι, ‘vincere, ricevere’, una sottile polemica sul fatto che le venga punito quanto per altri aveva fatto, prima di Polinice, e avendone lode. Vista da questa prospettiva, risulta di poco conto l’apparente contraddizione che si incontra ai vv. 900-2. Se è vero che a Polinice, per le circostanze della sua morte, Antigone non ha potuto tributare tutti gli onori funebri usuali, è vero anche che tutto quanto era in suo potere è stato fatto. Antigone ha ricoperto il cadavere e versato le libagioni: tanto basta a conteggiare mentalmente il fratello nel numero di quanti si è occupata — più o meno fedelmente — αὐτόχειρ, ‘di sua mano’¹⁵⁸.

Tra le due parti (il κασίγητον κόρα del v. 899 e l’apostrofe Πολύνειακες del v. 902) è quindi teso un filo invisibile che soggiace alle parole di Antigone, ma che le unisce in un unico punto fermo: il pensiero ossessivo per il fratello insepolto. Tale interpretazione, che esclude Eteocle dalle grazie della sorella per totalizzare tutte le attenzioni sul solo altro fratello, rende di certo meno completo ed equilibrato il passo, ma ha l’effetto di caratterizzare in modo profondo la rappresentazione psicologica del personaggio. Antigone, che non allude equamente ad entrambi i fratelli, dedicando ora all’uno ora all’altro un pensiero accorato, ma pensa solo e costantemente a Polinice, riconosce a questo una certa esclusività: è *un* fratello, non due. Questo attaccamento di Antigone per Polinice che si inizia a intravedere nel monologo, se da un lato può trovare una spiegazione logica nelle circostanze della vicenda (il fatto che egli subisca una sorte indegna, tale da condannarlo al disonore fra i morti), dall’altro si configura evidentemente come il diretto portato di un legame speciale, quasi *morboso*, che lega esclusivamente questi due fratelli, e non l’altro.

¹⁵⁸ Il termine αὐτόχειρ è assai ricorrente nell’*Antigone* (vv. 172, 306, 900, 1175, 1315), tanto che Kamerbeek (1978, 158) ne fa una «‘thematic’ word» e N. Loraux vi dedica, insieme agli altri composti di αὐτός, un articolo. Cfr. Loraux 1986, 169: «Envisagée du point de vue des interrogations qu’elle propose à la conscience civique, l’histoire d’Antigone pourrait se lire comme une réflexion menée pas à pas sur le mot *autokheir*, qui en accompagne tous les moments. Ou plutôt: tous les moments, sauf un, qui est précisément celui du suicide de l’héroïne elle-même».

Non sposa né madre

I versi successivi pongono una delle questioni più dibattute della tragedia greca¹⁵⁹. Ad essere al centro della discussione è l'autenticità dei vv. 904-20 in cui Antigone afferma che non avrebbe seppellito il figlio o lo sposo, ma non poteva non seppellire il fratello. Non tutti i versi sono ritenuti ugualmente spuri; quelli più dubbi sono i vv. 905-12, ai quali, tuttavia, il v. 904 da un lato e i vv. 913-20 dall'altro, si legano a formare un'unità e dunque non possono essere mantenuti senza gli altri (o tutti insieme si accettano, o tutti insieme si espungono)¹⁶⁰. Chi, sospettando un'interpolazione, nega l'autenticità di questo gruppo di versi, lo fa principalmente per due ordini di ragioni: di contenuto e di forma. Al di là di queste ultime, che si concentrano principalmente sulla forma espressiva dei vv. 909-10 (mal riuscita e, secondo Jebb (1999, 164), «unworthy of Sophocles»), più interessanti al fine di questa analisi appaiono le prime.

Per molti interpreti, i versi dal 904 al 920 costituiscono innanzitutto un indugio superfluo e ridondante sulle ragioni che hanno spinto Antigone a quel gesto, al punto che molta parte della critica non si spiega perché Antigone, che sta per essere condannata a morte, dovrebbe sprecare il suo tempo in tali inutili elucubrazioni¹⁶¹. In secondo luogo, essi sarebbero contraddittori con quanto da Antigone sostenuto ai vv. 450-60¹⁶², laddove si appellava alle leggi non scritte degli dèi per difendere il diritto alla sepoltura del fratello, alla pari di qualsiasi altro congiunto. In questi versi (vv. 905-7), invece, Antigone sembra obbedire a una legge più specifica, che tra i familiari stabilisce una gerarchia, ponendo al vertice il fratello, superiore addirittura al figlio e al marito, a maggior ragione se reso insostituibile dalla morte dei genitori che non potrebbero generarne un altro (μητρὸς δ' ἐν Ἄιδου καὶ πατρὸς κεκευθότοι / οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ, vv. 911-2).

Tale legge è quasi certamente ripresa da Erodoto 3 119, ma con esiti meno convincenti, sia sul piano linguistico che su quello logico. La novella erodotea racconta

¹⁵⁹ Jebb 1971, 164: «Few problems of Greek Tragedy have been more discussed than the question whether these vv. [904-20], or some of them, are spurious».

¹⁶⁰ Jebb 1999, 164.

¹⁶¹ Vd. Brown 1987, 199.

¹⁶² Cfr. vv. 450-60, qui riportati nella traduzione di Cantarella: “*Ma per me non fu Zeus a proclamare quel divieto, né Dike, che dimora con gli dèi inferi, tali leggi fissò per gli uomini. E non pensavo che i tuoi editti avessero tanta forza, che un mortale potesse trasgredire le leggi non scritte e incrollabili degli dèi. Infatti queste non sono di oggi o di ieri, ma sempre vivono, e nessuno sa da quando apparvero. E di esse io non volevo scontare la pena al cospetto degli dèi, per paura della volontà di alcun uomo [...]*”.

infatti della moglie di Intaferne che, posta da Dario di fronte alla scelta di salvare uno dei suoi famigliari condannati a morte per tradimento, decide di salvare il fratello, e non il figlio o il marito, per le stesse ragioni espresse da Antigone. La differenza emerge però in modo evidente, perché, se il fattore insostituibilità nel racconto erodoteo costituisce una buona ragione per salvare dalla morte il fratello, lo stesso non può dirsi per la decisione di seppellirlo (e non di salvarlo!) nell'*Antigone* sofoclea¹⁶³. Tale insensatezza del parallelismo, unito a una sintassi goffa del passo, costituisce per molti — primo fra tutti, nel 1827, Goethe che si augurò che il passo venisse dimostrato spurio da un abile filologo¹⁶⁴ — una forte prova della non genuinità di questi versi. Eppure, è interessante la spiegazione tentata da Knox e poi sostenuta anche da Paduano, per cui ci si deve ricordare, pur nel carattere illogico della vicenda, del fatto che per Antigone la distinzione tra vivi e morti non esiste più: «she is dead and about to be entombed in the land of the living, he is alive in the world of the dead»¹⁶⁵. Per Antigone, dunque, non fa differenza che suo fratello sia già morto e non si tratti qui di salvarlo, ma soltanto di seppellirlo: ella, come se fosse vivo e dovesse scegliere chi salvare, gli assicura l'assoluta priorità su qualsiasi altro familiare¹⁶⁶.

I difensori dell'autenticità fanno quindi notare che già Aristotele, nel suo trattato sulla retorica (*Rhet.* 3. 16 1417a 32-3), citava i vv. 911-2 di questo passo, avendolo però in mente tutto. L'interpolazione, quindi, se c'è stata, fu precocissima e presumibilmente appena successiva alla morte di Sofocle, ad opera forse del figlio Iofone o degli attori. Aristotele portava questa argomentazione di Antigone (della non sostituibilità del fratello) come esempio di un discorso retoricamente atto a difendere un'azione tacciata di essere inappropriata al carattere del cliente da difendere. Ciò dimostra che il passo, oltre ad essere noto al filosofo e al suo pubblico, in nessun modo era da lui ritenuto spurio e induce a riflettere bene prima di condannarlo come non autentico¹⁶⁷.

Se dunque si considerano autentici, un'interpretazione alternativa di questi versi — e in particolare di quelli caratterizzati da un'apparente incompatibilità di vedute tra una legge divina che vuole tutti sepolti e una legge personale di Antigone che prevede

¹⁶³ Brown 1987, 199-200.

¹⁶⁴ Eckermann 1951, 476.

¹⁶⁵ Knox 1964, 107.

¹⁶⁶ D'altronde, scrive Paduano 1982, 313: «trattare la morte come vita è precisamente lo statuto tematico di questa tragedia».

¹⁶⁷ Cfr. Knox 1982, 32.

primariamente che questo onore sia riservato al fratello — è possibile, ed è appunto a tal fine che si è fin qui argomentata la scelta di accettarne lo statuto autentico.

L'argomentazione di Antigone è condotta ai vv. 905-7 con un periodo ipotetico dell'irrealtà ai tempi storici dell'indicativo (οὐ γὰρ ποτ' οὔτ' ἄν εἰ τέκν' ὧν μήτηρ ἔφυν / οὔτ' εἰ πόσις μοι καθανῶν ἐτήκετο, / βία πολιτῶν τόνδ' ἄν ἠρόμην πόνον). Antigone in questi versi afferma che mai, se fosse stata madre di figli o le fosse morto il marito, avrebbe compiuto la fatica di seppellirli contro il volere delle leggi. Il periodo è difettoso: anziché dire 'se fossi stata madre di figli e li avessi perduti' (come dice poi, in relazione al marito), Antigone dice 'se fossi stata madre', lasciando implicito il resto, ovvero la necessità che i figli morissero perché lei, come madre, li seppellisse¹⁶⁸. La costruzione e il senso vengono risolti se si accetta la correzione di τέκνων in τέκν' ὧν ('se i figli dei quali sono madre...'), congettura che mette τέκνα e πόσις sullo stesso piano come soggetti di ἐτήκετο¹⁶⁹. Antigone afferma che per questi figli mai nati e per il marito che mai avrà non avrebbe fatto violenza alle leggi. Questo tema della violenza sulle leggi è condensato nel βία πολιτῶν, in cui risuona l'eco delle parole di Ismene¹⁷⁰.

Maddalena (1963, 87-8) che propone un'interpretazione di questi versi come autentici, premette che la loro lettura non deve prescindere dalla considerazione del fatto che Antigone dice ed esprime quello che pensa di credere, in uno stato psicologico stravolto e «nello smarrimento del cuore»¹⁷¹. Perciò quando Antigone intende che non avrebbe trasgredito le leggi per un figlio o per un marito lo fa senza pensarlo veramente, ma come per giustificarsi di fronte a sé e agli altri: non poteva non seppellire il fratello perché non ne avrebbe avuto mai più un altro. Antigone, che nel profondo del suo cuore sa di aver agito per pietà, è come se ora ritrattasse sotto l'impulso della paura di morire. Ne emerge un'Antigone che parla senza intendere e senza credere a quanto ella stessa dice, in quella che Knox (1983, 106) definisce «an almost hysterical hyperbole».

Eppure, Antigone non solo sembra pensare davvero quello che dice, ma anzi sembra metterlo in pratica, dal momento che in virtù dell'amore per il fratello, morendo,

¹⁶⁸ Cesareo 1923, 133.

¹⁶⁹ Griffith 1999, 279.

¹⁷⁰ Soph. *Ant.* 79: βία πολιτῶν δρᾶν ἔφυν ἀμήχανος. Ismene riconosceva la nobiltà dell'impresa della sorella ma si dichiarava incapace per natura ad agire contro il volere della città (e così sarebbe stato). Anche Antigone dice che non avrebbe calpestato le leggi della *polis*, ma il contesto qui è completamente diverso: all'interno di un'ipotesi irrealizzabile che contempla condizioni non possibili, Antigone dichiara per contrasto che quell'azione, nella sua realtà fatta di circostanze differenti, l'ha compiuta.

¹⁷¹ Maddalena 1963, 88.

sceglie di fatto di sacrificare «her life as a woman — the husband and children she might have had»¹⁷². Se, dunque, l'irrealtà dell'ipotesi esprime un fatto incontrovertibile della condizione di Antigone (ovvero il fatto che non è né sposa né madre né mai lo sarà), al tempo stesso esprime, nella sua irrealtà, uno *status* che Antigone non è nemmeno in grado di concepire per se stessa. Ritorna, quindi, l'immagine della bambina legata ad un'idea di famiglia i cui soli affetti contemplati sono quelli per il padre, la madre e il fratello¹⁷³. Antigone non sembra nemmeno considerare la possibilità di un futuro da sposa e conseguentemente da madre, perché tutto ciò che ella conosce e le appartiene è questa dimensione familiare infantile, dalla quale — come nota Johnson, in un'interpretazione psicanalitica e freudiana del passo — non può o non vuole allontanarsi¹⁷⁴.

Ad acuire questa suggestione contribuisce il fatto che la scelta di morire pare essere accolta positivamente da Antigone. Infatti, già nei vv. 450-70 del discorso pronunciato contro Creonte, Antigone aveva affermato con forza che il morire era un vantaggio per lei e anche ora al suo monologo di addio alla vita sembra connaturato il subdolo compiacimento del rifiuto di essa con tutto ciò che comporta: il matrimonio, la sfera sessuale, la generazione di figli. In quello che è dunque un ideale rifiuto del sesso, Antigone si configura come la vergine devota ai soli rapporti di sangue apparentemente casti e asessuati, che non prevedono l'amore erotico¹⁷⁵. E tuttavia, in questa scelta di obliterare l'*eros* dalla sua vita, Antigone va incontro a una contraddizione nei fatti: perché se è vero che privilegia evidentemente il fratello in quanto rappresentante di una forma di amore estranea al desiderio sessuale, il suo privilegiarlo in modo esclusivo connota il loro rapporto come tale e dunque similmente a quello coniugale.

Antigone, infatti, è stata spesso letta, interpretata e vista esclusivamente nel suo ruolo di difensore dei legami familiari e tuttavia questa sua mistificazione, se ben si accorda con il suo leale impegno alla causa del fratello (al punto che per questo rinuncerà

¹⁷² Knox 1964, 106. La stessa idea è ripresa in Knox 1982, 33: «when she tells him that she has done for him what she would not have done for husband or children she is not speaking in wholly hypothetical terms [...]».

¹⁷³ Vd. *supra* Una tomba per casa.

¹⁷⁴ Johnson 1997, 375: «Antigone is unable or unwilling to make the socially-requisite transition away from her oedipal attachment through exogamic marriage».

¹⁷⁵ Era stato Hegel ad insistere sul rapporto fratello-sorella come esempio di rapporto equilibrato, puro e non caratterizzato dal desiderio sessuale. Cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito* (introduzione, traduzione, note e apparati di Vincenzo Cicero), Milano 2008², 613: «Il rapporto puro, privo di mescolanza, ha invece luogo tra *fratello* e *sorella*. Qui la consanguineità perviene infatti alla sua *quiete* e al suo *equilibrio*. Fratello e sorella non nutrono perciò alcun desiderio reciproco [...]».

a vivere), non si riconcilia con il fatto che verso Ismene o verso Emone, il fidanzato, non mostri la devozione che ci si aspetterebbe. Già prima si era infatti accennato all'unicità di Polinice, *un* fratello, non due (vd. *supra*); anche confrontata ad Ismene ed Emone, la relazione con Polinice emerge come preferenziale agli occhi di Antigone¹⁷⁶.

Il sentimento di Antigone nei confronti di Polinice assume quindi i contorni di un amore erotico, incestuoso, frutto, secondo Johnson, di un complesso edipico non risolto nei confronti del padre, che Antigone mostrava già nella vicenda dell'*Edipo Re* e nell'*Edipo a Colono* e che, scomparso il padre, reitera sul fratello come rappresentante della parte maschile della famiglia¹⁷⁷. È sotto questa luce che si comprende il duro rigetto di Ismene e l'assoluta indifferenza di Antigone nei confronti di Emone. Essi ostacolano la sua causa, poiché finiscono per acquisire nella tragedia il ruolo di complici e difensori della normale risoluzione del complesso edipico: Ismene, perché rappresenta la voce della ragione, che richiama Antigone ad un approccio meno intransigente; Emone, in quanto uomo che dovrebbe rimpiazzare l'oggetto del suo amore edipico¹⁷⁸. Antigone invece sembra dentro di sé non accettare di compiere la transizione verso una fase di vita adulta e non desiderare altro matrimonio che quello con Ade.

Il fratello insostituibile

L'affermazione di Antigone a proposito di un ipotetico figlio o marito è di fondamentale importanza anche per interpretare la concezione che la protagonista ha del *nomos*, un concetto che è fulcro di tutto il dramma e sul quale si insiste nei versi seguenti. Al v. 908, il νόμος compare infatti con la prima interrogativa retorica: τίνοϛ νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω; ('In virtù di quale principio affermo tali cose?'). Antigone si chiede in virtù di quale principio affermi che se si fosse trattato di qualcun altro non l'avrebbe seppellito. Ma se a fare la domanda è sempre Antigone, la voce sembra appartenere ad altri. È come se il sé di Antigone si sdoppiasse in due differenti personalità che dialogano, l'una interrogando l'altra su quali principi l'hanno mossa all'azione. Il *self-talk* è infatti, per la sua natura dialogica, spesso descritto come un dialogo con se stessi. Esso avviene tra un 'io' e 'un altro' interiorizzato, che rappresentano

¹⁷⁶ Per una più dettagliata esemplificazione del concetto, vd. Johnson 1997, 369-98.

¹⁷⁷ Johnson 1997, 374.

¹⁷⁸ Johnson 1997, 391.

rispettivamente l'individuo e la società, la quale interroga il primo sui propri valori, in un processo di introspezione utile alla riflessione sui propri principi, scelte, azioni¹⁷⁹.

Il termine νόμος è parola centrale nella tragedia in quanto oggetto di contesa tra Antigone e Creonte e nucleo tematico su cui si fonda l'opposizione tra la *polis* e la famiglia, difesa con la legge non scritta e incrollabile degli dèi (vv. 454-5: ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν / νόμιμα). Il νόμος, che generalmente designa la legge comunitaria, stabilita convenzionalmente dagli uomini per gli uomini sulla base dell'uso e del costume condiviso, sembra avere qui, al v. 908, un valore eccezionale che si ricava solo dal v. 191 del medesimo dramma¹⁸⁰. Antigone «a confronto con le norme che la città richiede ai cittadini pone la convinzione di aver seguito un *nomos*, e non avverte alcuna contraddizione, anzi finisce per individuare in Creonte una errata interpretazione di quel *nomos* stesso»¹⁸¹. Tuttavia, tale *nomos*, che sancisce l'impareggiabilità del fratello tra gli affetti familiari, è del tutto singolare e personale, oltre che non generalizzabile, perché avente un unico caso di applicazione. Infatti, dal momento che Polinice è unico e non riproducibile, non riproducibili sono anche le condizioni nelle quali si applica tale norma¹⁸². Antigone commette dunque un errore di prospettiva: agisce in nome di quello che lei percepisce come un *nomos*, ma si tratta di un *nomos* personale, che dunque non può essere tale per definizione.

Dopo aver formulato un'affermazione che ha in sé il seme dello scandalo, Antigone la giustifica «by an argument which is more disturbing still»¹⁸³. In un doppio periodo ipotetico dell'irrealtà, Antigone sostiene che, morto un marito, ne avrebbe potuto avere un altro; morto un figlio, un altro ne avrebbe generato da un secondo marito, se anche il primo fosse mancato (πόσις μὲν ἄν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν / καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον, vv. 909-10)¹⁸⁴. Diversamente, ai vv. 911-2 è posta, con il δέ in funzione avversativa, nella forma di un genitivo assoluto, la condizione per cui nessun fratello può più venire alla luce: μητρὸς δ' ἐν Ἄιδου καὶ πατρὸς κεκευθότοι / οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.

¹⁷⁹ Cfr. 2.3. Principali funzioni svolte dal *self-talk* > *self-criticism*.

¹⁸⁰ Kamerbeek 1978, 160: «The use of the term is no more startling than there».

¹⁸¹ Medda 1983, 101.

¹⁸² Butler 2003, 23.

¹⁸³ Knox 1982, 31.

¹⁸⁴ Le due ipotesi sono quindi mescolate: Antigone prima annovera la morte del marito e poi quella di un figlio, il cui padre sia morto anch'egli. Cfr. Brown 1987, 200-1.

Questa unicità del fratello è tuttavia piuttosto ambigua: unico è il partner in una relazione monogama, esclusivo è il rapporto che li lega. Emergeva infatti già prima una certa morbosità di Antigone nei confronti di Polinice¹⁸⁵: ne costituisce un esempio il fatto che l'immagine dello sposo fittizio era evocata al v. 906 attraverso un riferimento indiretto a Polinice con l'espressione *καθανὸν ἐτήκετο*, 'morto marcisce'. Antigone, che ha impressa nella mente la scena del corpo di Polinice lasciato insepolto a putrefare, indirettamente la evoca per sovrapporla a quella dell'astratto sposo; e così anche lo stesso parallelismo tra le sorti dei due sembra rivelare il fatto che in una sfera profonda della sua coscienza fratello e sposo sono equiparati e allineati nella stessa persona.

'Figlio' e 'marito', diversamente dal fratello, rappresentano quindi dei rapporti di parentela che, in quanto creati per mezzo del matrimonio, costituiscono soltanto dei ruoli astratti, interpretabili indifferentemente da più individui e mai unici¹⁸⁶. È di Murnaghan l'idea che Antigone starebbe operando una divisione tra i legami di parentela, opponendo quelli di sangue a quelli che convenzionalmente si creano attraverso il matrimonio: «ties of marriage are seen as artificial human constructs that can be made and unmade while ties of blood are seen as natural, unalterable, and incapable of being manufactured through human conventions»¹⁸⁷. Ne consegue dunque che l'ipotetico figlio o marito rappresentano per lei delle relazioni che, in quanto non innate e naturali ma istituite dalla società come convenzioni sociali, sono convenzionalmente riproducibili all'infinito; diversamente, Polinice rappresenta la sua famiglia natale e i legami che, sanciti attraverso il sangue, sono irrevocabili¹⁸⁸. Questo, nella prospettiva psicanalitica scelta da Johnson, incarna il tipico conflitto interiore tra «oedipal attachment [e] oedipal resolution»¹⁸⁹.

Tale principio della non sostituibilità del fratello è stato da alcuni interpretato come la razionalizzazione di qualcosa che razionale non è. Fraenkel (1977, 9-10) ne identificava le radici in un «sentimento profondo», lasciando ambiguamente ad intendere di che cosa questo sentimento si sostanziasse¹⁹⁰. Paduano (1982, 313) si avvicinava

¹⁸⁵ Vd. *supra* *Un fratello, non due*.

¹⁸⁶ Murnaghan 1986, 198.

¹⁸⁷ Murnaghan 1986, 198.

¹⁸⁸ Murnaghan 1986, 198.

¹⁸⁹ Johnson 1997, 393.

¹⁹⁰ Fraenkel 1977, 9-10: «questo razionalizzare su un sentimento profondo è tipico del V secolo». Secondo Fraenkel, Sofocle recepiva una tendenza a lui contemporanea per la quale «l'esperienza umana guadagna

ancora di più, individuando in questa argomentazione sull'insostituibilità di Polinice una struttura logica per giustificare dei fatti «le cui vere matrici sono ingiustificabili (o nel senso di tabù, o, come in questo caso, per la semplice ragione che appartengono a un ordine di valori intuitivo e non dimostrabile)».

A me pare che, molto più che di un ordine di valori non dimostrabile, si debba parlare qui proprio di tabù. Antigone dichiara a parole che la scelta di seppellire Polinice ha la sua origine nel fatto che un altro non potrebbe più nascere da genitori che sono morti; eppure Polinice è già morto. «The illogicality of her explanation cannot be denied»¹⁹¹ e tuttavia, anche provando ad andare oltre alla spiegazione offerta da Antigone, è evidente che ella nei fatti scelga il fratello semplicemente in quanto tale. Si tratta di una tautologia, una motivazione senza motivo: «mio fratello è ciò che è, e lo è perché lo è, e solo lui può esserlo: per questo muoio»¹⁹². Ma ciò che invece non ammette è che egli è tale, in realtà, per il primato esclusivo che occupa nel suo cuore. È infatti impossibile ignorare la «specific oddity»¹⁹³ della relazione tra Antigone e Polinice, a partire dalla considerazione del fatto che i due non sono fratelli qualsiasi, ma doppiamente imparentati perché prole dell'unione incestuosa di un figlio con la madre, e dunque al tempo stesso figli e fratelli del proprio padre. Il termine che nella tragedia li definisce non è infatti il comune ἀδελφός, ma un poetico e «letterario»¹⁹⁴ ἀντάδελφος, che ricorre tre volte nell'*Antigone*¹⁹⁵. Si tratta di un composto con ἀντός come primo elemento, che esprime «identità avec autrui»¹⁹⁶. L'utilizzo che ne viene fatto da Antigone nei confronti di Ismene al v. 1 e di Polinice al v. 503 induce a credere che il termine faccia parte del repertorio personale della protagonista per definire tali legami. Anche la sua occorrenza in bocca ad Emone al v. 696 non ostacola tale interpretazione, dal momento che egli lo usa, ma per designare il rapporto tra Antigone e Polinice, probabilmente nei termini in cui da Antigone sentiva designare quel rapporto. Qualunque sia, dunque, il contenuto

maggior dignità se la si può basare su qualche fondamento razionale». Anche Jebb (1971, 259), prima di lui, si era chiesto e aveva ipotizzato qualcosa di simile: «Can the faults of the passage, as they appear to a modern taste, be excused by a peculiarity in ancient modes of thought?». La sua risposta era sì. Cfr. Jebb 1971, 260: «Now, the 'primitive sophism' employed by the wife of Intaphernes, and the tendency to exalt the fraternal tie are things which we may certainly recognise as characteristic of that age».

¹⁹¹ Knox 1983, 106.

¹⁹² Leonard 2003, 142.

¹⁹³ Leonard 2003, 144.

¹⁹⁴ DELG s.v. ἀντός.

¹⁹⁵ Per una specifica trattazione del termine, vd. Leonard 2003, 142.

¹⁹⁶ Leonard 2003, 142.

dell'identità familiare evocata dal termine, Antigone identifica i suoi fratelli in un modo che è peculiare e che può corrispondere, a un livello inconscio, a una certa morbosità nel definirne i legami.

I vv. 913-4 (τοιῶδε μέντοι σ' ἐκπροτιμήσασ' ἐγὼ / νόμῳ) chiudono la considerazione rispondendo all'interrogativo che era stato posto al v. 908. τοιῶδε...νόμῳ sono le parole iniziali dei due versi, che riprendono il τίνος νόμου del v. 908 in una composizione ad anello incentrata su νόμος come parola chiave. Il parallelismo continua anche nei vv. 914-5 (Κρέοντι ταῦτ' ἔδοξ' ἀμαρτάνειν / καὶ δεινὰ τολμᾶν, ᾧ κασίγνητον κάρα): come al v. 904 Antigone diceva di aver rettamente (εὖ) agito agli occhi di chi è assennato (τοῖς φρονούσιν), al v. 914, di contro, afferma che ciò è considerata una colpa e un'audacia (ἀμαρτάνειν καὶ δεινὰ τολμᾶν) agli occhi di Creonte (Κρέοντι).

Chiude l'amara considerazione l'apostrofe all'interlocutore emotivo, il κασίγνητον κάρα della fine del v. 915. Con essa si chiude anche la seconda composizione ad anello iniziata al v. 899 (μητέρα, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα), che fa seguito alla prima, retta sulla ripresa dell'aggettivo κατασκαφής del v. 891 da parte del sostantivo κατασκαφάς al v. 920. Questa seconda *ring composition*, creando una ripetizione *verbatim* di un'espressione che diventa una vera e propria chiave di volta interpretativa del passo, rende evidente il fatto che anche al v. 899 Antigone si stesse riferendo al fratello Polinice, e non ad Eteocle¹⁹⁷. In Polinice si identifica così il primo vero interlocutore di Antigone nel suo monologo finale di addio alla vita e il centro focale di ogni sua passione e pensiero. Anche il verbo al v. 913 ἐκπροτιμήσασα conferma tale interpretazione. Con il suo significato di 'onorare sopra ogni cosa', crea un evidente collegamento con l'(ἐ)τίμησα del v. 904¹⁹⁸. Si tratta di un doppio composto plasmato da Sofocle e rimasto un *hapax* nella letteratura greca a noi nota¹⁹⁹ che induce a pensare che Antigone, in questo punto del suo solitario monologare, si esprima in modo originale e personalissimo²⁰⁰. Il verbo sarebbe quindi inventato *ad hoc* da Antigone per esprimere il fatto che tutta la sua devozione ha dedicato a Polinice, e a lui sopra a ogni cosa. Il concetto, quanto mai

¹⁹⁷ Diversamente, Cesario 1923, 134: «qui opportuna come una sassata».

¹⁹⁸ Griffith 1999, 279-80; Jebb 1971, 165.

¹⁹⁹ Kamerbeek 1978, 161; Griffith 1999, 279.

²⁰⁰ Cfr. 2.2. Caratteristiche della lingua usata nel *self-talk* > egocentrismo semantico.

enfaticizzato, di un onore senza eguali da lei riservato al fratello insiste ancora una volta sulla non comparabilità del fratello con nessun altro.

Abbiamo dunque sì uno stato psicologico stravolto dalla situazione (quale era quello teorizzato da Maddalena e ricordato sopra) che però non dà voce a motivazioni infondate e non sostenibili altrimenti, ma a una lucida razionalizzazione, frutto di un momento di riflessione solitaria, da cui scaturisce un monologo che ci permette di gettare uno sguardo dentro al cuore di Antigone. Il processo logico di giustificazione delle sue azioni, infatti, mette in mostra il sentimento, che pur senza essere detto, è tradito dal tentativo di Antigone di renderne dicibile la ragione.

Non è quindi l'atto in sé ad essere irrazionale e impulsivo, come sosteneva Brown²⁰¹, ma le motivazioni che lo nutrono; così, la razionalizzazione non implica che Antigone sia la calcolatrice che prima si serve delle leggi incrollabili degli dèi per sostenere la liceità della sua azione e, poi, sentendosi da loro abbandonata, si rivolge a una legge personale e razionale²⁰². Dicendo 'di fratelli non ne avrò mai più' (οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ, v. 912), Antigone sembra soltanto voler razionalizzare quanto razionale non è: «a fanatical devotion to one particular family, her own, the doomed, incestuous, accursed house of Oedipus and especially to its most unfortunate member, the brother»²⁰³. Come osservato da Knox, Antigone, mentre medita in solitudine, identifica — pur senza dichiararlo — in questa forza il determinante di quegli alti principi da lei proclamanti in pubblico; ma non significa che questi ultimi ella abbia usato pretestuosamente, né che, riluttante a difendere la propria azione in termini religiosi, li abbandoni ora per ricorrere ad una motivazione di carattere personale²⁰⁴. Scrive Reinhardt (1989, 100): «Antigone segue il 'nomos' dell'amore fraterno così come segue la legge divina e la propria natura», includendoli e non escludendoli l'uno con l'altro, e forse anche — verrebbe da dire — confondendoli tra loro. È di Knox, infatti, l'ipotesi che

²⁰¹ Brown 1987, 199: «The reasons Antigone gives for burying her brother are incompatible with her earlier devotion to the Unwritten Rules, which would have required the burial of any relative. This charge can be answered if we accept that Antigone's arguments throughout the play look like rationalizations of an instinctive impulse (see Levy)».

²⁰² Brown 1987, 199: «The Unwritten Rules were mentioned only in one speech (450-70), and even that contain elements of calculation and self-interest (Machin 246-8). And Antigone might well be reluctant to defend her deed in religious terms now that she feels abandoned by the gods (922-4)».

²⁰³ Knox 1982, 31.

²⁰⁴ Cfr. Brown 1987, 199.

Antigone non avrà la salvezza da parte degli dèi perché fa la cosa giusta ma per la ragione sbagliata²⁰⁵.

“*Piamente empia*”

Il v. 916 riporta il pensiero di Antigone su un altro piano di realtà. Antigone si ritrova quindi a fare i conti con le conseguenze della sua azione e a rendersi conto, in ultimo, che il morire non le precluderà soltanto il matrimonio che si compiace di non dover contrarre, ma qualsiasi futuro immaginabile.

Segna questa opposizione rispetto alla parte precedente del monologo il καὶ νῦν a inizio del verso che apre a una parte della *rhexis* particolarmente densa di negazioni. Antigone, che percepisce già le mani trascinarla via a forza (si noti l’uso epidittico di οὔτω nel verso: καὶ νῦν ἄγει με διὰ χειρῶν οὔτω λαβὼν, v. 916)²⁰⁶, enfatizza con le sue parole — gli aggettivi con ἀ- privativo e la correlazione οὔτε... οὔτε — la condizione di negazione cui è condannata come donna (ἄλεκτρον, ‘senza talamo’), come fidanzata (ἀνυμέναιον, ‘senza canto nuziale’, ripetuto uguale dal v. 876 dove lo stesso aggettivo è il terzo elemento di un *tricolon* enfatico: ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος, ‘senza compianto, senza amici, senza imenei’), come sposa (οὔτε του γάμου μέρος λαχοῦσαν, ‘non avendo ottenuto in sorte le nozze’), e infine come madre (οὔτε παιδείου τροφῆς, ‘né i figli’, o più letteralmente ‘il nutrimento filiale’²⁰⁷, che ritorna con la stessa famiglia verbale di τρέφω al v. 897 ad insistere sul concetto di nutrimento e accudimento legato alla famiglia)²⁰⁸.

A tale privazione si aggiunge il senso di solitudine, rappresentato da espressioni come ἐρήμος πρὸς φίλων, ‘deserta di amici’ (che riprende, ma in maniera ancor più forte, ἄφιλος al v. 876) e δύσμορος in enfatica posizione finale di verso, che di Antigone sottolineano il senso di abbandono dopo la morte di tutti i suoi cari (ad eccezione di Ismene, che per Antigone è morta ma di fatto non lo è realmente) e connotano la discesa, viva, al regno dei morti (ζῶσ’ ἐς θανάτων ἔρχομαι κατασκαφάς). Il sostantivo κατασκαφάς, in ultima posizione nel verso, riprende l’aggettivo corrispondente

²⁰⁵ Knox 1982, 37: «she did the right thing for the wrong reason».

²⁰⁶ Se si tratti delle mani di Creonte stesso o delle guardie al suo servizio non è chiaro. La pensano in questo secondo modo: Cesareo 1923, 234; Griffith 199, 280; Susanetti 2012, 332; *contra* Jebb 1971, 166 «by forcible arrest»; Kamerbeek 1978, 161 (cfr. *schol ad. Soph. Ant.* 916).

²⁰⁷ *LSJ s.v.* παιδείος / παιδεῖος.

²⁰⁸ Cesareo 1923, 134.

(κατασκαφής), che apriva la *rhexis* al v. 891, ugualmente in fine di verso, predisponendo l'inizio di una nuova sezione tematica del monologo.

Antigone innalza quindi al cielo una serie di domande che, nel silenzio e nell'abbandono di cui è vittima, non attendono alcuna risposta. Per prima cosa, al v. 921, chiede: ποίαν παρεξελθοῦσα δαιμόνων δίκην;, 'quale legge degli dèi ho trasgredito?'. Il termine qui non è più νόμος, 'principio' come al v. 908, ma δίκη, la legge emanata e riconosciuta dagli dèi e da Δίκη²⁰⁹. Il senso di abbandono è tale da essere percepito anche da parte della dimensione ultraterrena, di quegli dèi in cui non trova più appoggio; la immaginiamo rivolgersi a un dio nel cielo, cui alza il volto per interrogarne, ma invano, le volontà. Ai vv. 922-3 chiede τί χρή με τὴν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι / βλέπειν;, 'perché io, misera, dovrei chiedere soccorso *ancora* agli dèi?', in cui ἔτι ha la fondamentale funzione di conferire enfasi sullo stato disperatissimo della protagonista, la quale si è già identificata nella sua miseria (τὴν δύστηνον, v. 922) e ora si domanda anche, se non agli dèi, a quale alleato rivolgersi (τίν' αὐδᾶν ξυμμάχων; v. 923). Si tratta di una doppia interrogativa retorica, in cui la seconda succede rapidamente alla prima «per rendere l'agitazione interna»²¹⁰ e il veloce modo di procedere dell'argomentare interiore del personaggio.

Antigone ammette amaramente ma enfaticamente (si noti l'uso di γε δὴ all'interno della frase al v. 923) di chiedersi tali cose dal momento che ha ottenuto la fama di empia per aver agito piamente: ἐπεὶ γε δὴ τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦς' ἐκτησάμην (vv. 923-4). All'interno di quest'espressione paradossale e ossimorica, τὴν δυσσέβειαν costituisce una metonimia: Antigone dice letteralmente di essersi procurata 'l'empietà' identificando nella causa (l'empietà) quello che è l'effetto (avere una reputazione di empia)²¹¹. Nello stesso verso, il participio ἐκτησάμην da κτάομαι, 'procurarsi' è usato ironicamente, come già ἄρνυμαι al v. 903²¹², al quale idealmente si ricollega. Antigone, che ora dice espressamente quanto si è procurata (τὴν δυσσέβειαν, vd. *supra*), allora, per pudore, lo censurava. τοιάδ' ἄρνυμαι del v. 903 deitticamente, infatti, rimandava a quanto espresso in precedenza senza tuttavia esplicitarlo; d'altronde il riferimento era al suo morire per

²⁰⁹ Kamerbeek 1978, 161.

²¹⁰ Cesareo 1923, 135.

²¹¹ Cesareo 1923, 133.

²¹² Cesareo 1923, 133.

ultima, ancora giovane e nel modo più indegno possibile, perché proprio di un criminale (vv. 895-6: ὄν λουισθία ᾿γὼ καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ / κάτειμι).

Gli ultimi quattro versi (925-8) concludono il monologo con un doppio periodo ipotetico della realtà. Introdotto da ἀλλά, che rompe con il tono interrogativo che caratterizzava i versi precedenti, il periodo presenta una coppia di ipotesi alternative, simmetriche ma rese non equamente plausibili dalla correlazione εἰ μὲν...εἰ δέ, che pospone, enfatizzandola, la più probabile delle due²¹³. Antigone ventila l'ipotesi che la ragione stia dalla parte di Creonte: 'se queste cose (l'editto di Creonte e la mia condanna) sono approvate dagli dèi, allora dopo aver sofferto riconosceremo di aver sbagliato' (vv. 925-6: ἀλλ' εἰ μὲν οὖν τάδ' ἐστὶν ἐν θεοῖς καλά, / παθόντες ἂν ξυγγοῖμεν ἡμαρτηκότες). L'uso del *pluralis maiestatis*, usato al maschile e riferito da Antigone a se stessa, se in genere non è eccezionale in Sofocle²¹⁴, è tuttavia piuttosto sorprendente qui. Si tratta di uno dei tre casi in Sofocle²¹⁵, in cui un verbo al plurale è associato a un participio maschile plurale (laddove generalmente, per quel che riguarda l'uso di pronomi plurali riferiti a singole donne, ad essere coinvolto è solo il pronome plurale di prima persona ἡμεῖς²¹⁶). La scelta, come notato da Moorhouse in tutte e tre le occorrenze di questa combinazione, avrebbe l'effetto di conferire una nota di «boldness and resolution»²¹⁷. Qui in particolare, le parole di Antigone acquisiscono un certo tono eroico grazie all'uso del plurale (παθόντες ἂν ξυγγοῖμεν): Antigone si dice pronta ad affrontare con coraggio e orgoglio il suo destino, a riconoscere e ad assumersi le sue responsabilità.

Secondo quello che è un richiamo al principio eschileo del πάθει μάθος (l'“imparare soffrendo” espresso in *Ag.* 177, simbolo di una consapevolezza che viene acquisita solo dopo aver subito le conseguenze del proprio agire dissennato), Antigone ipotizza che se il torto è suo, soffrendo o dopo aver sofferto, ne avrà consapevolezza²¹⁸. La critica contende se tale consapevolezza debba interpretarsi come raggiunta da Antigone attraverso l'esperienza della sofferenza attuale (il fatto di essere mandata a morire, senza possibilità di riscatto e senza l'intervento degli dèi che permettono la sua

²¹³ Griffith 1999, 281.

²¹⁴ Griffith (1999, 281) lo categorizza come «regular».

²¹⁵ *Ant.* 926, *Tr.* 490ss., *El.* 399.

²¹⁶ Moorhouse 1982, 9.

²¹⁷ Moorhouse 1982, 9.

²¹⁸ Cfr. Griffith 1999, 281; Susanetti 2012, 332. Secondo Griffith, oltre alla massima eschilea, nel passo riecheggia anche un proverbio esiodeo: “il folle impara solo dopo aver sofferto”, *i.e.* troppo tardi (*Hes. Op.* 218: παθὼν δε τε νήπιος ἔγνω).

condanna), oppure come non ancora raggiunta e da avere tutt'al più postuma alla sofferenza in questa vita. Poiché l'intervento degli dèi si fa attendere, Brown sostiene che l'amara consapevolezza sia raggiunta da Antigone già in questa vita, altrimenti gli dèi non ne permetterebbero la sofferenza²¹⁹. Jebb e Kamerbeek ritengono invece che Antigone muoia mantenendo il beneficio del dubbio riguardo alla giustizia del suo atto²²⁰, ma prospettandone la conferma postuma, contro la parte avversaria.

L'alternativa, infatti, più probabile, che sia Creonte ad aver commesso un errore ed Antigone ne esca innocente, è introdotta da εἰ δ' al v. 927 e seguita al verso successivo da quella che suona come una maledizione, scagliata da Antigone contro coloro che le hanno inflitto a torto la condanna e che questa colpa dovranno prima o poi scontare. Antigone dichiara: 'se invece costoro commettono un errore, non soffrano mali maggiori di quanti infliggono ingiustamente a me' (vv. 927-8). Il verbo ἀμαρτάνω, 'sbagliare' esprime, anche grazie alla posizione centrale occupata nel v. 927 (εἰ δ' οἶδ' ἀμαρτάνουσι, ...), l'occulta convinzione di Antigone che il torto stia dalla parte avversaria (rinforzato anche nel verso successivo dal ribadire, con l'avverbio ἐκδίκως, 'ingiustamente' che la sorte cui è stata condannata da Creonte è un errore)²²¹. Ripetuto qui dal verso precedente (ἡμαρτηκότες, v. 926), ἀμαρτάνω si trovava anche al v. 914 in un punto del discorso in cui Antigone, rivolgendosi idealmente a Polinice, confessava come Creonte ritenesse la sua scelta di onorare il fratello una grave colpa (Κρέοντι ταῦτ' ἔδοξ' ἀμαρτάνειν). Qui invece la situazione è capovolta: è Creonte sospettato di aver commesso un errore con l'editto e la pubblica accusa, ma senza che sia esplicitamente nominato. Il pronome dimostrativo plurale οἶδε tace infatti il nome del re, ma sottintendendolo (forse anche nel numero dei suoi sostenitori), secondo Cesareo, «con odio e dispregio»²²².

Nel verso successivo, l'augurio di Antigone, sarcastico, per costui (e i suoi), è quindi quello di soffrire μὴ πλείω κακὰ, 'mali non maggiori', cioè uguali²²³. Esso suona

²¹⁹ Brown 1987, 201. Della stessa opinione è anche Knox 1982, 36: «Antigone was ready to admit, if the gods did not save her and she suffered death, that she was wrong [...]; these words suggest that she hanged herself not just to cut short the lingering agony of starvation and imprisonment but in a sort of existential despair [!]».

²²⁰ Jebb 1971, 166-7: «The gods are allowing her to perish. But it does not follow that they approve of her doom: for they are sometimes slow in punishing wrong (*O.C.* 1536). Hence the dilemma»; Kamerbeek 1978, 162.

²²¹ Kamerbeek 1978, 162.

²²² Cesareo 1923, 136.

²²³ Non è necessaria l'emendazione di Vauvilliers in μείω, '(mali non) inferiori' che banalizzerebbe l'intenzione di Antigone; cfr. Susanetti 2012, 333.

come una minaccia che risponde a una modalità propria della legge del taglione, stabilendo reciprocità ed equivalenza nella violenza. Antigone usa il comparativo (πλείω) seguito dal secondo termine di paragone da lei stessa offerto (ἢ καὶ) per augurare una sofferenza che si equipari a quella ingiustamente inflitta a lei (πάθοιεν ἢ καὶ δρῶσιν ἐκδίκως ἐμέ). Il richiamo è nuovamente a un principio eschileo, del δράσαντα παθεῖν, “chi ha agito patisca” (*Cho.* 313), di cui reimpiega i verbi cruciali²²⁴. Il senso di tale maledizione sta nell’idea che non esiste male più grande di una morte ingiusta, solitaria, privativa e denigratoria e, d’altronde, «tanto basta all’annientamento»²²⁵.

Riepilogo dell’interpretazione e degli elementi formali caratterizzanti

Sul capo di Antigone pende la condanna dell’incesto, che le appartiene irrimediabilmente come condizione esistenziale. Il meccanismo incestuoso è infatti seme e origine della stirpe labdacide, cosicché tutta la sua famiglia è un *monstrum* che si regge sull’incesto. Tuttavia, la vicenda di Antigone non si configura come l’ulteriore conferma della maledizione che grava sul suo *genos*. L’*Antigone* è piuttosto, insieme alle altre tragedie tebane (*Edipo Re* e *Edipo a Colono*), espressione del fallimento della normale risoluzione del complesso edipico che dal padre, in un moto di naturale transizione, si proietta sul fratello, come rappresentante della parte maschile della sua famiglia²²⁶.

A tutto il monologo si accompagna quindi la sensazione che qualcosa di scabroso rimanga tra le righe di ciò che invece viene detto apertamente: una prima parte, essendo cristallizzata su un universo familiare fermo all’esperienza infantile; la seconda, insistendo sull’insostituibilità di *un* fratello, le cui motivazioni alla base appaiono tanto più irrazionali, quanto più reiterate. Tale impressione si è provato a sostanziare, ricercando quegli elementi linguistici e stilistici che, dando prova dell’intimo e introspettivo monologare di Antigone, rivelano le pulsioni irrazionali del personaggio. E, tuttavia, l’*Antigone* sembra sfuggire ad un’analisi univoca, con il risultato che da essa si

²²⁴ Griffith 1999, 281; Susanetti 2012, 332.

²²⁵ Susanetti 2012, 333. Cfr. anche Jebb 1971, 167; Kamerbeek 1978, 161; Griffith 1999, 281.

²²⁶ Cfr. Johnson 1997, 369-98.

trae più un'analisi dei temi che della forma linguistica. Di essi si fa dunque menzione nel seguente riepilogo.

Una prima categoria di elementi è quella che riguarda la sfera semantica, con esempi di condensazione o di risemantizzazione personale che riguardano quelle che sono, all'analisi, vere e proprie parole chiave dell'intimo ragionare di Antigone. Al v. 892, ad esempio, il termine οἴκησις segue nell'apostrofe a τύμβος e νυμφεῖον, identificando nella tomba quella che sarà per Antigone una nuova casa. Essa non è intesa però nel solo significato concreto di 'luogo fisico in cui si abita' che il termine possiede, ma ad esso aggiunge una accezione più intima e personale, di 'famiglia'. οἴκησις quindi concentra in sé più significati, qualificandosi come un esempio della condensazione semantica, tipica del *self-talk*. Conferma l'interpretazione anche l'aggettivo ἀείφουρος, 'che sempre guarderà me', che si addice meno all' οἴκησις 'abitazione' rispetto a 'famiglia', di cui richiama la funzione di custodire, proteggere e difendere, propria dei genitori nei confronti dei figli.

Anche il verbo τρέφω, che è usato in funzione enfatica e poetica al v. 897 con il significato di 'nutrire una speranza', conferma l'ipotesi di un regresso di Antigone alla condizione infantile. τρέφω, infatti, codifica su di sé i concetti di nutrizione e allevamento che, uniti a quello della protezione espresso poco prima, completano il quadro di una sfera familiare nelle sue funzioni vitali di proteggere e nutrire.

In ultimo, non si può ignorare l'importanza di φίλος che costituisce una parola chiave nel vocabolario di Antigone, tanto più che occorre ripetuto (seppur variato) tre volte nei soli vv. 898-9: φίλη μὲν ἦξιεν πατρί, προσφιλῆς δὲ σοί, / μητέρα, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα. Il termine che si trova generalmente riferito tanto ai parenti quanto agli amici, nell'uso personale di Antigone indica sempre i rapporti di sangue. Anche φίλος rivela dunque un significato personalizzato dalla protagonista: è la sua esperienza di vita a suggerirle che non esiste nient'altro, non amici, non amanti, non figli né mariti, al di fuori della famiglia. Tutto il dramma di Antigone, infatti, ruota intorno all'importanza, centralità, inviolabilità del patto di consanguineità.

Oltre a una personale percezione della 'casa' e della famiglia, lentamente emerge dal monologo la morbosità del legame di Antigone con il fratello Polinice. I vv. 899-903 si reggono sull'apostrofe di Antigone a un fratello (κασίγνητον κάρα). Di contro a quanto

sostenuto dalla maggior parte della critica, si sostiene l'interpretazione che Antigone stia parlando a Polinice. Se infatti si analizza il monologo alla luce dei meccanismi reali di funzionamento del *self-talk*, è più facile comprendere che Antigone non sta costruendo un discorso bilanciato e rivolto equamente ad entrambi i fratelli. Ella sta anzi rivolgendosi all'uno dei due che costituisce l'oggetto della sua ossessione e la controparte di un legame morboso. Al tempo stesso, anche quando Antigone ricorda l'onore a lui tributato lo fa con un lessico personalizzato: il verbo *περιστέλλω* al v. 903 (τὸ σὸν / δέμας περιστέλλουσα τοιάδ' ἄρνημαι), laddove generalmente indica la vestizione del corpo in vista del funerale, è impiegato qui da Antigone con un'accezione diversa di significato, personale ed egocentrica, ad espressione del poco che ha potuto fare (gettare un pugno di terra e versare libagioni).

La sezione del monologo che segue è al centro di un dibattito circa l'autenticità dei vv. 904-20. Questi versi, se esprimono in un'ipotesi irrealistica un dato incontrovertibile della condizione di Antigone (la sua *non*-condizione di sposa e di madre), al tempo stesso sottolineano come tale sfera sia per lei stessa irrealistica: la sua realtà è quella di affetti famigliari 'disturbati', non solo per l'inquietante ossessione per il fratello, ma anche per tutta la famiglia è un *monstrum* retto sull'incesto.

Al v. 908 (τίνοσ νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω;) quando Antigone si chiede, come occupando la posizione di un altro *io* immaginario, in virtù di quale principio affermi che per un figlio e un marito non avrebbe fatto lo stesso di quanto fatto per Polinice, si appella al νόμος dell'insostituibilità del fratello. Antigone si appropria del termine che convenzionalmente identifica la 'legge' stabilita dalla città e lo applica al suo caso, unico, singolare e personale, commettendo di fatto un errore di prospettiva. Antigone è convinta cioè di seguire una norma, che tuttavia è tale solo nel suo orizzonte psicologico. Non è tanto il termine ad avere un'accezione di significato personalizzato, è la considerazione che Antigone stessa ha della sua motivazione ad essere fortemente personale e non condivisibile.

L'illogicità del *nomos* di Antigone si spiega soltanto se interpretato come 'pretesto' per celare le vere motivazioni del suo atto. La non sostituibilità di Polinice è tale, infatti, in ragione di un sentimento erotico ed incestuoso, che è inconfessabile. Un elemento linguistico a sostanziare questa unicità ed esclusività che da Antigone è riconosciuta a Polinice è ravvisabile nel verbo al v. 913 ἐκπροτιμήσασα. Si tratta di un

doppio composto che, costituendo un *hapax*, induce a pensare che Antigone, in questo punto del suo solitario monologare, si esprima in modo originale e personalissimo, creando un verbo *ad hoc* per esprimere il posto preferenziale che Polinice occupa nel suo cuore.

6. Monologo di Edipo (*Edipo Re* 1369-1415)

Contestualizzazione

L'*Edipo Re* è la tragedia universalmente riconosciuta come capolavoro del teatro greco. La sua fortuna è legata da un lato al mito, conosciuto già da tempo al pubblico del teatro ateniese di V secolo, dall'altro alla riscrittura drammaturgica che ne fece Sofocle²²⁷. La tragedia, infatti, non è costituita dal racconto delle azioni di un personaggio sulla scena, ma si svolge come un'inchiesta portata avanti dallo stesso Edipo, della quale è rappresentata tutta la progressione fino alla definitiva identificazione del protagonista come colpevole di due sacrilegi: l'uccisione del padre e precedente re di Tebe Laio e la generazione di una prole frutto dell'incesto con la madre²²⁸.

Edipo si muove all'interno di quello che viene definito un «regime della menzogna»²²⁹, in cui si trova, solo, a fare domande, a voler sapere. Intorno a lui, una serie di personaggi-maschera come il Coro dei Tebani, Tiresia, Creonte e Giocasta, «contraddicono, depistano, interrompono, quando non nascondono», il racconto dei fatti, sempre più posticipando il momento della scoperta della verità. Ad esso Edipo giunge spinto dalla sua insopprimibile volontà di sapere e dal suo coraggio, finché non è messo di fronte all'amaro riconoscimento della realizzazione di un disegno precostituito, cui nulla si può opporre. E tuttavia, l'*Edipo Re* non è soltanto l'astratto dramma del destino: «al piano degli dèi e dei presagi oracolari si oppone una dimensione umana, che da un lato si denuncia come perdente e inconsolabile, spazio dell'apparenza e della precarietà, ma dall'altro afferma con forza, attraverso l'espressione del dolore, la propria esistenza»²³⁰.

Su questo sfondo e a questo punto di verità, si inserisce il monologo pronunciato da Edipo ai vv. 1369-1415. Esso fa seguito all'autoaccecamento del protagonista, operato come risoluzione al male che ha compiuto. Edipo sceglie il buio per privarsi della luce e della vista dei famigliari e dei concittadini, verso i quali ha involontariamente peccato e

²²⁷ Knox 1982, 115.

²²⁸ Stella 2010, 9.

²²⁹ Stella 2010, 19.

²³⁰ Ferrari 1982, 13.

ai quali inconsapevolmente nuociuto. Da queste considerazioni prende avvio la sua solitaria riflessione, che tronca qualsiasi possibilità di dialogo con il Coro, per ripercorrere le ragioni del suo accecamento. Una seconda parte del monologo si presenta invece come una litania di maledizioni, che Edipo rivolge alla serie ordinata di luoghi che ne hanno segnato le fasi di vita, per rivelarsi infine a lui ostili.

Edipo, l'essere superiormente razziocinante che, guidato dall'intelligenza, ha su tutto esercitato un estremo controllo, si trova infine ingannato e miseramente contraddetto nelle sue convinzioni. È a questo punto di disperazione che il determinarsi della sua scelta giovanile al trivio viene attribuito ad elementi naturalistici, rispetto ai quali lo stesso Edipo sa di avere responsabilità. Edipo, che pure è consapevole del fatto che la sua vicenda è il risultato delle sue scelte, in un ossessivo tentativo di controllare ancora il suo destino, ricorre infine a un espediente retorico. Nell'analisi del monologo, si cercherà quindi di far risaltare questa e altre scelte formali, al fine di supportare l'interpretazione che vede, in quest'intimo dialogare di Edipo con se stesso, il trasparire di un tentativo di pieno e ossessivo controllo del personaggio sulla situazione.

Testo²³¹

ὥς μὲν τάδ' οὐχ ᾧδ' ἔστ' ἄριστ' εἰργασμένα,
 μή μ' ἐκδίδασκε, μηδὲ συμβούλευ' ἔτι. 1370
 ἐγὼ γὰρ οὐκ οἶδ' ὄμμασιν ποίοις βλέπων
 πατέρα ποτ' ἂν προσεῖδον εἰς Ἄιδου μολῶν,
 οὐδ' αὖ τάλαιναν μητέρ', οἷν ἐμοὶ δυοῖν
 ἔργ' ἐστὶ κρείσσον' ἀγχόνης εἰργασμένα.
 ἀλλ' ἢ τέκνων δῆτ' ὄψις ἦν ἐφίμερος, 1375
 βλαστοῦσ' ὅπως ἔβλαστε, προσλεύσσειν ἐμοί;
 οὐ δῆτα τοῖς γ' ἐμοῖσιν ὀφθαλμοῖς ποτε·
 οὐδ' ἄστυ γ', οὐδὲ πύργος, οὐδὲ δαιμόνων
 ἀγάλμαθ' ἱερά, τῶν ὁ παντλήμων ἐγὼ
 κάλλιστ' ἀνὴρ εἷς ἔν γε ταῖς Θήβαις τραφεῖς 1380
 ἀπεστέρησ' ἐμαυτόν, αὐτὸς ἐννέπων
 ὠθεῖν ἅπαντας τὸν ἀσεβῆ, τὸν ἐκ θεῶν
 φανέντ' ἀναγνον καὶ γένους τοῦ Λαΐου.

²³¹ Testo tratto da Lloyd-Jones-Wilson 1990.

τοιάνδ' ἐγὼ κηλῖδα μηνύσας ἐμήν ὀρθοῖς ἔμελλον ὄμμασιν τούτους ὄραν;	1385
ἥκιστα γ'· ἀλλ' εἰ τῆς ἀκουούσης ἔτ' ἦν πηγῆς δι' ὄτων φραγμός, οὐκ ἂν ἐσχόμεν τὸ μὴ ἀποκλῆσαι τοῦμὸν ἄθλιον δέμας, ἴν' ἦ τυφλός τε καὶ κλύων μηδέν· τὸ γὰρ τὴν φροντίδ' ἔξω τῶν κακῶν οἰκεῖν γλυκύ.	1390
ἰὼ Κιθαιρών, τί μ' ἐδέχου; τί μ' οὐ λαβὼν ἔκτεινας εὐθύς, ὡς ἔδειξα μήποτε ἐμαυτὸν ἀνθρώποισιν ἔνθεν ἦ γεγώς; ὦ Πόλυβε καὶ Κόρινθε καὶ τὰ πάτρια λόγῳ παλαιὰ δώμαθ', οἷον ἄρά με	1395
κάλλος κακῶν ὑπουλον ἐξεθρέψατε. νῦν γὰρ κακός τ' ὢν κάκ κακῶν εὐρίσκομαι. ὦ τρεῖς κέλευθοι καὶ κεκρυμμένη νάπη δρυμός τε καὶ στενωπὸς ἐν τριπλαῖς ὁδοῖς, αἱ τοῦμὸν αἶμα τῶν ἐμῶν χειρῶν ἀπο	1400
ἐπίετε πατρός, ἄρά μου μέμνησθ' ἔτι οἷ' ἔργα δράσας ὑμῖν εἶτα δεῦρ' ἰὼν ὀποῖ' ἔπρασσον αὐθις; ὦ γάμοι γάμοι, ἐφύσαθ' ἡμᾶς, καὶ φυτεύσαντες πάλιν ἀνεῖτε ταῦτ' ὄν σπέρμα, κάπεδείξατε	1405
πατέρας ἀδελφούς, παῖδας αἶμ' ἐμφύλιον, νύμφας γυναῖκας μητέρας τε, χῶπόσα αἰσχιστ' ἐν ἀνθρώποισιν ἔργα γίγνεται. ἀλλ', οὐ γὰρ αὐδᾶν ἔσθ' ἄ μηδὲ δρᾶν καλόν, ὅπως τάχιστα πρὸς θεῶν ἔξω μέ που	1410
καλύψατ', ἢ φονεύσατ', ἢ θαλάσσιον ἐκρίψατ', ἔνθα μήποτ' εἰσόψεσθ' ἔτι. ἴτ', ἀξιώσατ' ἀνδρὸς ἀθλίου θιγεῖν· πίθεσθε, μὴ δείσητε· τὰμὰ γὰρ κακὰ οὐδεὶς οἷός τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν.	1415

Traduzione²³²

“Non spiegarmi, non suggerirmi ancora che queste cose, che ho fatto così, non sono le migliori. Io infatti, vedendo, non so con quali occhi avrei mai guardato in faccia il padre,

²³² Traduzione mia.

una volta disceso all'Ade, o la misera madre, ai quali ho fatto cose peggiori dello strangolamento. Oppure sarebbe stato desiderabile per me sostenere la vista dei figli, nati come sono nati? No, non i miei occhi; e nemmeno la città, la rocca, le statue degli dèi, cose di cui io, infelicissimo, un uomo solo illustrissimo nato a Tebe, mi sono privato, io stesso dichiarando che tutti scacciassero l'empio, colui che per opera degli dèi si è rivelato impuro e appartenente alla stirpe di Laio. Io, dopo aver denunciato una tale mia macchia, potevo forse guardare costoro con occhi retti? No affatto. Anzi, se fosse stato possibile bloccare la fonte dell'udire attraverso le orecchie, non avrei esitato a chiuderne questo mio corpo infelice, perché fossi cieco e sordo insieme. È dolce infatti abitare con il pensiero fuori dai mali.

Ah Citerone, perché mi accogliesti? Perché ricevutomi non mi uccidesti subito, cosicché mai mostrassi agli uomini la mia origine? Ah Polibo e Corinto e antiche case, paterne solo di nome, quale florida piaga di mali avete dunque cresciuto. Ora infatti mi scopro essere sciagurato, nato da genitori sciagurati. Ah trivio e valle remota, bosco e strettoia di tre strade, che dalle mie mani bevete il sangue di mio padre, vi ricordate ancora di me, quali azioni compii da voi e, poi, giunto qui, cosa feci ancora? Ah nozze, nozze, ci generaste, e dopo averci generato, di nuovo emettete lo stesso seme: così rivelaste i padri fratelli, i figli con sangue incestuoso, le spose mogli e madri, e gli atti più turpi che esistono fra gli uomini. Ma non è bello parlare di ciò che non è bello fare, perciò in nome degli dèi, il più presto possibile, nascondetemi da qualche parte fuori, oppure uccidetemi, o gettatemi in mare, dove non mi possiate più vedere. Avanti, degnatevi di toccare un uomo infelice; obbeditemi, non temete: non c'è nessuno tra i mortali, eccetto me, che sopporti i miei mali.”

Commento

Il monologo comincia con due versi che Edipo rivolge idealmente al Coro e che tuttavia non dimostrano una reale intenzione dialogica nei confronti di quest'ultimo²³³. Essi sono infatti il rifiuto di insegnamenti e consigli da parte dei coreuti, che non presuppongono un interlocutore; si tratta invece del riflettere di Edipo sul proprio atto,

²³³ Medda 198, 111.

che, come nell’*Aiace*, «si pone di per sé»²³⁴, senza alcuna volontà di interazione con l’esterno, al punto che il Coro viene poi totalmente perso di vista e la *rhexis* acquista un carattere propriamente monologico.

Edipo dice al v. 1370 μή μ’ ἐκδίδασκε, μηδὲ συμβούλευ’ ἔτι, ‘non spiegarmi, non darmi consigli’, con due verbi all’imperativo che suggeriscono il rifiuto tanto dell’ordine di un superiore, quanto del consiglio di un amico²³⁵. Egli riconferma a se stesso la convinzione che l’accecamento sia stata la migliore soluzione per la sua condizione attuale e ne spiega il motivo nei versi successivi. Dice infatti di non sapere, altrimenti, con quale faccia avrebbe potuto presentarsi al padre nell’aldilà (vv. 1371-2: ἐγὼ γὰρ οὐκ οἶδ’ ὄμμασιν ποίοις βλέπων / πατέρα ποτ’ ἂν προσεῖδον εἰς Ἄιδου μολών). Come notato da Medda, l’ambiguità dell’espressione al v. 1371 ὄμμασιν ποίοις (letteralmente ‘con quali occhi’, ma al di là del senso letterale, ‘con che faccia, con che coraggio’) «permette di legare la ragione del rifiuto del suicidio a quella della scelta dell’accecamento»²³⁶. Edipo, infatti, rifiuta il suicidio perché non risolverebbe il problema di doversi presentare vergognosamente al cospetto del padre nell’aldilà e sceglie l’accecamento in quanto lo priva degli occhi e quindi lo sottrae alla vista di ogni cosa cara²³⁷.

Il motivo della vergogna nei confronti del padre era già presente in *Aj.* 462. Esso si trova qui espanso e dalla menzione della madre (v. 1373: οὐδ’ αὖ τάλαιναν μητέρ’) e dal fatto che tale vergogna non è condizionante soltanto in vita, ma anche *post mortem* (εἰς Ἄιδου μολών, v. 1372). Per Edipo, infatti, che ha entrambi i genitori morti, non si tratta come per *Aiace* di ritornare vivo ma disonorato, si tratta invece di scendere nell’Ade, e di rincontrare lì i propri genitori, verso i quali Edipo sa di essere responsabile di un’azione κρείσσον’ ἀγχόνης (letteralmente ‘peggiore dell’impiccagione’, ovvero che merita una punizione peggiore di quella che è stata la modalità di suicidio di *Giocasta*²³⁸).

Ai vv. 1375-6 Edipo si chiede come potrebbe desiderare di incontrare la vista dei figli, che sono frutto di incesto. La colpa tuttavia non è esplicitata, ma passa sotto silenzio in una frase del v. 1376 che gioca, ripetendolo in un poliptoto, sullo stesso verbo: βλαστοῦσ’ ὅπως ἔβλαστε (letteralmente ‘nata come è nata’, riferito alla ὄψις, ma da

²³⁴ Medda 1983, 112.

²³⁵ Finglass 2018, 584.

²³⁶ Medda 1983, 115.

²³⁷ Medda 1983, 115.

²³⁸ Jebb 1966, 179. Per una trattazione delle implicazioni di una interpretazione letterale o tradizionale dell’espressione, vd. Maiullari 1999, 426-33.

ricondurre logicamente ai figli). Rutherford osserva come frasi eufemistiche di questo tipo sono usate in tragedia «to draw a veil over something which would be painful for the speaker or listener to dwell on»²³⁹. È quasi un moto di autocensura: Edipo ha vergogna di ammettere persino a se stesso di aver peccato di incesto con la madre e infatti come dialogando con se stesso, nel verso successivo risponde alla domanda retorica da lui stesso posta, dicendo: ‘no, non ai miei occhi [*scil.* la vista dei figli sarebbe gradita (dal momento che sono nati nelle condizioni in cui sono nati)]’ (v. 1377: οὐ δῆτα τοῖς γ’ ἐμοῖσιν ὀφθαλμοῖς ποτε).

Tutta questa prima sezione del monologo si svolge dunque come un dialogo interiore tra un sé di Edipo e una controparte immaginaria, che verosimilmente incarna i valori e le aspettative della società rappresentata dal Coro dei Tebani, dalla quale immagina provenire una serie di domande che lo interrogano sulle sue scelte ed azioni, con il risultato di far emergere la propria decisione di accecarsi come quella migliore. Si tratta di un processo introspettivo tipico del *self-talk*, che per la sua natura dialogica è descritto come un dialogo, volto a fare del *self-criticism* per giungere, in questo caso, ad un’auto-rassicurazione²⁴⁰.

Si chiude quindi una prima sezione del monologo dedicata ai legami familiari e connotata in modo fortemente negativo dall’abbondante presenza di negazioni che si concentrano nei vv. 1369-77. La negatività del passo appartiene però a una prospettiva soggettiva: è di Edipo la *non* volontà di sentire consigli o di vedere alcunché di caro e familiare. Si comincia quindi a configurare una dimensione di negazione e di privazione da Edipo operata contro se stesso che permea anche tutta la sezione successiva, dal v. 1378 al v. 1390. Questa è infatti dedicata ai legami sociali nell’ambito civico, dal quale ugualmente Edipo si esclude. L’affermazione del fatto che ai suoi occhi non fosse gradita la vista dei figli continua infatti estendendo lo stesso rifiuto anche alla città (ἄστυ), alla rocca (πύργος), alle statue degli dèi (δαιμόνων / ἀγάλμαθ’ ἱερά): tre cose che, in un *tricolon* in *climax* ascendente enfatizzato da οὐδέ anaforico, identificano la città nella sua

²³⁹ Rutherford 2012, 190. Anche Johnstone (1980, 58) ne fa una trattazione, parafrasando l’espressione in «under the conditions under which (it) (they) arose» e identificando in essa una *pseudopankoinon*, ovvero la falsa occorrenza della figura retorica da lui battezzata *pankoinon* (vd. Johnstone 1980, 49-62). Frasi simili sono in Eur. *Med.* 1011 (ἡγγεῖλας οἱ ἡγγεῖλας, ‘hai riportato quello che hai riportato’); *Tr.* 630 (ὄλωλεν ὡς ὄλωλεν, ‘è morta come è morta’); *IT* 692 (πράσσονθ’ ἂ πράσσω, ‘soffrendo quello che soffro’).

²⁴⁰ Cfr. 2.3. Principali funzioni svolte dal *self-talk* > *self-criticism*.

dimensione fisica e religiosa²⁴¹. Se, infatti, nell'*Edipo Re* la dimensione familiare è molto presente, lo è molto anche quella civica, e sin dall'inizio: il Coro è composto da cittadini e Edipo ha costruito la sua identità sul ruolo di primo tra i cittadini; quindi, la negazione della sfera civica qui non è solo un atto di allontanamento dalla civiltà, ma da una sfera fondamentale della vita del protagonista.

Edipo si trova ad essere privato della *polis* stessa, per tramite dell'editto che lui stesso aveva pronunciato e che prevedeva l'esilio di colui il quale era responsabile dell'uccisione di Laio²⁴². Poiché proprio lui, il figlio stesso di Laio, si è rivelato il colpevole (τὸν ἐκ θεῶν / φανέντ' ἄναγνον καὶ γένους τοῦ Λαῖου, vv. 1382-3), pur essendo il capo della *polis* (κάλλιστ' ἀνὴρ εἷς ἔν γε ταῖς Θήβαις τραφεῖς, v. 1380), patisce miseramente la sorte a lui riservata da se stesso (τῶν ὁ παντλήμων ἐγὼ... ἀπεστέρησ' ἑμαυτόν, v. 1380)²⁴³. La netta espressione conclusiva ἀπεστέρησ' ἑμαυτόν, 'ho privato me stesso' del v. 1381 contrasta con la precedente dimensione felice ravvisabile nel superlativo κάλλιστα²⁴⁴. Edipo insiste ancora sulla sua personale responsabilità nell'essere artefice del proprio allontanamento: dice infatti 'io stesso ordinando a tutti di respingere il sacrilego' (vv. 1381-2: αὐτὸς ἐννέπων / ὠθεῖν ἅπαντας τὸν ἀσεβῆ), definendo proprio se stesso come colui che dagli dèi è stato rivelato tale (sacrilego), pur appartenendo alla stessa stirpe di Laio (ἐκ θεῶν / φανέντ' ἄναγνον καὶ γένους τοῦ Λαῖου). Ciò concretizza un crimine particolarmente orribile perché l'uomo che si rivela colpevole non è un uomo qualsiasi, ma il figlio stesso dell'assassinato: quello che dunque inizialmente sembrava un omicidio si rivela essere un parricidio²⁴⁵.

L'apprensione di Edipo si concentra quindi a questo punto su quegli uomini che ha guidato in quanto capo della città e che ora ha vergogna anche solo di guardare. Si chiede, nel prosieguo del dialogare con se stesso, se avendo capito che la 'macchia' era sua (il termine κηλὶς suggerisce l'espandersi della stessa tramite contaminazione attraverso la vista²⁴⁶), era possibile che li guardasse con occhi giusti (vv. 1384-5: τοιάνδ' ἐγὼ κηλῖδα μηνύσας ἐμήν / ὀρθοῖς ἔμελλον ὄμμασιν τούτους ὀρᾶν;). L'espressione al v.

²⁴¹ Finglass 2018, 586.

²⁴² Medda 1983, 116.

²⁴³ Commentava opportunamente a questo proposito, Fraenkel 1977, 24: «Il tema di tutte le sette tragedie di Sofocle è lo stesso: un essere umano che qualche volta prima della nascita, qualche volta per altri accidenti è fuori della *polis* umana».

²⁴⁴ Finglass 2018, 586.

²⁴⁵ Finglass 2018, 587.

²⁴⁶ Finglass 2018, 587.

1385 ὀρθοῖς ὄμμασιν, ‘occhi giusti’ riprende l’ὄμμασιν ποίοις del v. 1371, unificando così tutta la prima parte della *rhesis* sul motivo della vista, racchiuso all’interno di una composizione ad anello. Questa unità di fondo tra l’inizio della *rhesis* e i versi finali di questa prima parte della stessa, mi sembra si possa anche sostenere guardando al τούτους del v. 1385 e al tema dell’udito che segue subito dopo. Secondo Finglass (2018, 587), τούτους sarebbe riferito ai genitori che Edipo aveva ricordato più indietro del monologo; tuttavia, a me pare più probabile il riferimento ai coreuti, i cittadini di Tebe, di cui Edipo è stato, fino a questo momento, il re²⁴⁷. Se così effettivamente fosse, Edipo starebbe quindi menzionando il Coro in terza persona, avvalorando così l’ipotesi che egli sia totalmente distaccato e immerso in un dialogo interiore con se stesso che, nonostante la simultanea presenza in scena del Coro, egli non percepisce in alcun modo²⁴⁸.

Edipo risponde negativamente alla domanda se fosse possibile guardare i Tebani con occhi giusti. La negazione è riassunta in un ἤκιστά γε al v. 1386 che corrisponde a οὐ δῆτα del v. 1376. Come osservato da Medda e Di Benedetto, la somiglianza di questa prima parte della *rhesis* con la seconda parte del monologo di Aiace (vv. 460 ss.) è fortissima, soprattutto nel parallelismo tra le risposte negative di Aiace e quelle di Edipo ai propri interrogativi²⁴⁹. Aiace affermava che non era sopportabile (οὐκ ἔστι τοῦργον τλητόν, v. 466) che ritornato in patria si presentasse di fronte al padre senza i riconoscimenti dell’onore e così anche Edipo non ritiene desiderabile per i suoi occhi incontrare lo sguardo dei genitori e dei figli. Ancora, Aiace, valutando la possibilità di dare a se stesso una morte gloriosa in battaglia, concludeva che anche tale possibilità non sussisteva (οὐκ ἔστι ταῦτα, v. 470), dal momento che essa sarebbe stata di maggior vantaggio ai suoi nemici che a lui stesso. Similmente qui, Edipo riflette sul fatto che la sua colpa è tale da doversi nascondere alla vista di tutti, non solo dei suoi famigliari, ma anche dei cittadini stessi, identificabili nel τούτους del v. 1385.

Tra i due passi vi è dunque un evidente parallelismo che avvalora l’interpretazione di questi due monologhi come un reale dialogo interiore dei personaggi. Edipo e Aiace giungono a confrontarsi con se stessi per riflettere sulle loro scelte, come farebbe chiunque nella realtà. Nel caso di Edipo si tratta di una scelta già presa e compiuta

²⁴⁷ Come me, anche Di Benedetto 1983, 121 n. 25.

²⁴⁸ D’altronde si deve notare che Edipo riprende un effettivo contatto con il Coro solo in chiusura della *rhesis* ai vv. 1409-15, in cui esprime la richiesta di essere allontanato dalla comunità.

²⁴⁹ Medda 1983, 112; Di Benedetto 1983, 123.

(l'accecamento), della quale è ora necessario assicurarsi che sia la decisione giusta; nel caso di Aiace, invece, quella del suicidio è una risoluzione già decisa nel cuore dell'eroe, la cui scelta tuttavia viene riconfermata, nel corso di un dialogo interiore tra parti contrapposte, dopo aver esaminato il ventaglio di altre opzioni possibili.

Dopo aver dunque riflettuto sulla scelta di accecarsi, Edipo rincalza la liceità della sua azione affermando che anche dell'udito si sarebbe privato. Egli afferma ciò nel periodo ipotetico irrealizzabile dei vv. 1386-89 (ἀλλ' εἰ τῆς ἀκουούσης ἔτ' ἦν / πηγῆς δι' ὧτων φραγμός, οὐκ ἂν ἐσχόμην / τὸ μὴ ἀποκλῆσαι τοῦ μὲν ἄθλιον δέμας, / ἔν' ἢ τυφλός τε καὶ κλύων μηδέν, vv. 1386-89), ribadendo la volontà di recidere, tramite la privazione dei sensi, ogni contatto con la realtà. Già l'inizio della *rhesis* poneva le premesse di questa estraniamento: Edipo rifiutava ogni forma di dialogo con l'esterno, ingiungendo al Coro lì presente di non rivolgergli dettami o consigli del caso; ma la volontà di chiusura e di impermeabilità all'esterno sembra ora raggiungere un livello più alto. Essa sembra infatti motivata dalla necessità di chiudere ogni canale di comunicazione, per bloccare la sofferenza che l'esterno reca. È tuttavia curioso che tale desiderio sia espresso non tanto per se stesso, ma a favore del proprio misero corpo (τοῦ μὲν ἄθλιον δέμας, v. 1388), come se si trattasse di un'entità estranea. Tale sdoppiamento del corpo dal proprio sé interiore è in qualche modo parte del processo di autoriflessione che Edipo sta facendo nel suo dialogo interiore. L'irrealità dell'ipotesi di un assordamento, oltre che dell'accecamento, sembra indicativa del fatto che Edipo sta pensando ad un'immunità corporea dal dolore, da realizzarsi una volta divenuto τυφλός τε καὶ κλύων μηδέν, 'cieco e privo dell'udito' (v. 1389). Edipo, tuttavia, è consapevole del fatto che nessuna menomazione fisica, neppure la morte stessa (che infatti rifugge), sarebbe in grado di liberarlo da un dolore che è in realtà psicologico (interiore, appunto). Egli, perciò, si acceca e quasi si assorderebbe, ma l'inutilità di quest'ulteriore privazione di senso è tale da fargli ragionevolmente cassare l'ipotesi come irrealizzabile.

Conferma questa congettura la *gnome* del v. 1390 che sentenzia: τὸ γὰρ / τὴν φροντίδ' ἔξω τῶν κακῶν οἰκεῖν γλυκύ, 'è dolce tenere il pensiero lontano dai mali', una condizione cui Edipo, giunto al momento presente, non può più aspirare²⁵⁰. Ecco perché la sezione della *rhesis* che segue ritorna sul passato, alla condizione precedente il

²⁵⁰ Medda 1983, 117.

compimento e la scoperta del male, pateticamente domandando perché tutto questo non sia stato evitabile. Segna l'inizio di questa seconda parte del monologo il v. 1391 con il primo di una lunga serie di interlocutori emotivi cui Edipo si rivolge nella sua riflessione. Si tratta del Citerone, un monte invocato da Edipo con un'esclamazione di sofferenza (ἰὼ Κιθαίων) in quanto testimone dei suoi sfortunati natali. Ad esso Edipo chiede, con due interrogative senza risposta, perché l'abbia accolto (τί μ' ἐδέχου;, v. 1391) e non l'abbia invece ucciso (τί μ' οὐ λαβὼν ἔκτεινας εὐθύς, vv. 1391-2), in modo tale che della sua nascita non fosse conservata memoria fra gli uomini (vv. 1392-3: ὡς ἔδειξα μήποτε / ἐμαυτὸν ἀνθρώποισιν ἔνθεν ἦ γεγώς;).

L'accenno alla possibilità di uccidere della montagna si realizza come una straordinaria variazione sul tema tradizionale del 'meglio sarebbe non esser mai nati'²⁵¹, nonché dell'apostrofe alla personificazione di un elemento paesaggistico percepito come umano e dunque capace di azioni umane. Tale personificazione della natura, come già discusso in merito all'Aiace, rientra tra le strategie proprie del *mind style*²⁵². Se ne accorge Perrotta che scrive che qui «le cose sono concepite come esseri viventi, che prendono parte alle nostre azioni»²⁵³, cui Edipo si rivolgerebbe per averne sollievo. In realtà, osserva Reinhardt (1989, 149), se normalmente le apostrofi nel finale si rivolgono a qualcosa di amico, di fidato, capace di dare conforto, qui rivelano qualcosa che fin dall'inizio era estraneo, falso, nemico²⁵⁴. Al Citerone fanno infatti seguito ai vv. 1394-5 le tre apostrofi concatenate a Polibo, a Corinto e alla casa, della quale è detto esplicitamente che all'apparenza sembrava essere quella paterna, ma solo perché così veniva definita a parole (λόγῳ, la cui vicinanza a πάτρια ne rende esplicito il riferimento²⁵⁵), senza tuttavia che lo fosse veramente. Essi hanno cresciuto in loro una 'florida piaga di mali', un concetto che viene espresso con il nesso ossimorico κάλλος κακῶν ὕπουλον del v. 1396, dove il sostantivo ὕπουλος descrive la pelle purulenta sotto una ferita dopo che la cicatrice si è chiusa, e quindi «anything fundamentally unsound, corrupt or false that nevertheless has a fair outward appearance»²⁵⁶.

²⁵¹ Finglass 2018, 588-9.

²⁵² Cfr. 3. *Mind style*.

²⁵³ Perrotta 1965, 219.

²⁵⁴ Si pensi contrariamente a come Antigone si rivolgesse ai morti della propria stirpe nella sua ultima *rheis* (vd. *supra*).

²⁵⁵ Finglass 2018, 589.

²⁵⁶ Finglass 2018, 589.

Tali apostrofi danno dunque voce a un' esasperazione, quasi una nuova ossessione di Edipo che, convinto di avere nel Citerone e negli altri suoi interlocutori i «gradini della sua ascesa» — per dirla con la terminologia usata da Medda —, li riconsidera ora sotto la diversa luce del momento presente, vedendoli come le «tappe della sua rovinosa discesa»²⁵⁷. Il risultato raggiunto è espresso nella formulazione al v. 1397 (segnalato da $\nu\tilde{\nu}\nu$ γάρ in posizione iniziale del verso, che evidenzia il passaggio alla condizione presente), dove Edipo dice, in una tragica sintesi del suo *genos* che insiste sull'allitterazione di κ, di ritrovarsi ad essere sciagurato, figlio di genitori sciagurati²⁵⁸ ($\nu\tilde{\nu}\nu$ γὰρ κακός τ' ὄν κακ κακῶν εὐρίσκομαι, v. 1397).

L'apostrofe continua nei confronti degli elementi descrittivi di quello che fu il teatro della realizzazione della prima parte della profezia di Edipo. Edipo ai vv. 1398-9 si rivolge al trivio (ὦ τρεῖς κέλευθοι), alla valle remota (κεκρυμμένη νάπη), al bosco (δρυμός) e alla strettoia (στενωπὸς ἐν τριπλαῖς ὁδοῖς), in quella che risulta essere una vivida ricostruzione del luogo del parricidio, divenuto non solo per Edipo impossibile a dimenticarsi. Egli infatti domanda a questi luoghi, a loro rivolgendosi come interlocutori viventi, se ricordano cosa accadde lì (ἄρά μου μέμνησθ' ἔτι / οἷ' ἔργα δράσας ὑμῖν, vv. 1401-2), presupponendo il fatto che né un muto oggetto né una persona avrebbero potuto cancellarne il ricordo²⁵⁹. Edipo va anche oltre, attribuendo loro l'azione di aver bevuto dalle sue mani il sangue di suo padre (αἶ τοῦμόν αἷμα τῶν ἐμῶν χειρῶν ἄπο / ἐπίετε πατρός, vv. 1400-1). Quest'affermazione di Edipo contiene due «twists»²⁶⁰: innanzitutto, il sangue che è apparentemente descritto come appartenente ad Edipo viene tardivamente dichiarato essere in realtà quello del padre (πατρός è posticipato nel v. 1401 per ottenere questo preciso effetto, chiarendo solo retrospettivamente il fatto che τοῦμόν del v. 1400 non è riferito a αἷμα, ma a πατρός); in secondo luogo, la costruzione climatica del passo definisce come punto più alto dell'ascesa non l'atto di parricidio, ma quanto segue cronologicamente²⁶¹. Edipo infatti chiede poco dopo ai suoi inanimati interlocutori se ricordano cosa fosse accaduto poi, una volta giunto a Tebe (εἶτα δεῦρ' ἰὼν / ὅποῖ' ἔπρασσον αὐθις, vv. 1402-3), sottintendendo le nozze incestuose e la generazione di prole

²⁵⁷ Medda 1983, 119.

²⁵⁸ Finglass 2018, 589.

²⁵⁹ Finglass 2018, 590.

²⁶⁰ Finglass 2018, 590.

²⁶¹ Finglass 2018, 590.

con sua madre Giocasta. Ancora una volta Edipo evita di nominare esplicitamente i fatti accaduti, in un moto di autocensura motivata dal pudore e dalla vergogna.

Lo stesso meccanismo psicologico è alla base anche di tutta questa seconda parte della *rhexis* (vv. 1391-415), dove Edipo, rivendicando una passività nell'esser stato artefice involontario del suo destino, sembra voler scaricare l'*agency* del suo compimento sui luoghi. In questi termini si rivolge infatti al Citerone, il monte cui rimprovera, responsabile di averlo accolto, di non averlo subito ucciso risparmiando a lui il seguito della vicenda. Analogamente, identifica in Polibo, in Corinto e, soprattutto, nella casa falsamente paterna la forza nutrice che lo ha cresciuto nell'inganno e nella menzogna rendendolo di fatto uno spargitore di guai; infine, sono i luoghi del parricidio ad essere chiamati a rispondere del gesto di aver bevuto il sangue di Laio, ed è infatti a loro che viene chiesto se hanno memoria di quel fatto.

Edipo attribuisce a questa serie di entità inumane delle azioni propriamente umane come quelle di 'accogliere' (v. 1391 δέχομαι), 'uccidere' (v. 1392 κτείνω), 'crescere' (v. 1396 ἐκτρέφω), 'bere' (v. 1401 πίνω) e 'ricordare' (v. 1401 μμνήσκω), in quella che in modo troppo semplificatorio potrebbe essere chiamata personificazione o metafora²⁶². Altrove, infatti, si era spiegato tale espediente retorico come sintomo di una psicosi ossessiva nei confronti di luoghi che il protagonista percepisce come soggetti dotati di un'iniziativa autonoma e per di più ostile. Quest'uso singolare della lingua, che ricade tra le strategie tipiche del *mind style* per rappresentare il *mental self* di un personaggio, fa infatti emergere dal suo monologare interiore la visione psicologicamente alterata della realtà. Lo si era detto di Aiace, che percepiva da parte dall'ambiente troiano l'influsso dannoso e negativo portato dall'odio (v. 459: ἔχθει δὲ Τροία πᾶσα καὶ πεδία τάδε) e lo si osserva in maniera consistente anche qui per Edipo, seppur non nei termini di un odio, ma di un agire ingenuamente colpevole delle ambientazioni che sono state strumenti della realizzazione del suo destino. A loro Edipo addossa la responsabilità di averlo condotto, ormai, a un punto di non ritorno, negando la fatalità di quanto è accaduto.

Eppure, contrariamente al caso di Aiace, è la consistenza stessa del fenomeno a mettere in dubbio l'autenticità dell'irrazionalità di Edipo e a indurre a sospettare un espediente retorico messo in atto per sgravarsi, almeno sul piano delle parole, del peso di

²⁶² Halliwell (1986, 189), nella sua nota a un dettaglio trascurato come quello del trivio nell'*Edipo Re*, notava come l'immagine del luogo che beve il sangue di Laio «hovers in the blurred area between potent metaphor and a frenzied vision of actuality».

una realtà sfuggita al controllo. Edipo, infatti, che ha nell'essere superiormente razionante il suo tratto caratteristico, appare ossessionato dal bisogno di avere controllo su ogni cosa, non meno che sulla sua lingua, che non rivela mai sbavature o elementi irrazionali. L'unico *apparente* "scivolamento" è proprio questa massiccia e reiterata personificazione dei luoghi che, tuttavia, più che frutto di un moto irrazionale di Edipo, o di un delirio persecutorio nei confronti dell'ambiente — come sembra essere nell'*Aiace* —, pare rispondere ad un uso altamente razionale e controllato della lingua. Edipo è in realtà consapevole del fatto che il suo destino si è compiuto per una sua scelta e non per colpa del paesaggio che è inerte. Egli sembra però incapace di accettare che qualcosa si possa realizzare indipendentemente dalla sua volontà e prova quindi a cercare consolazione nell'idea che almeno l'universo avrebbe potuto imprimere alla sua vita un'altra direzione, agendo diversamente; per esempio: il Citerone non accogliendolo oppure uccidendolo, la casa di Corinto dichiarandosi per quello che realmente era e non per quello che fingeva di essere, il trivio non macchiandosi del sangue di un incontro fatale finito male. Edipo quindi, ossessionato dal bisogno di avere controllo su tutto, si giustifica come vittima di un inganno, prigioniero dell'apparenza, ma è solo un conforto della mente e non un autentico pensiero deviato.

È esemplificativo del sentimento di raggiro che Edipo percepisce il caso del trivio. Halliwell osserva infatti che nella letteratura greca il trivio è spesso il simbolo della decisione da prendere tra strade opposte, e tuttavia nota come: «If cross-roads represent and symbolise choices, it is consummately ironic that the illusion of Oedipus's determination to choose his future should be expressed in the events which occur at such a spot: [...]»²⁶³. Edipo, infatti, che è convinto di allontanarsi da Corinto per impedire che il suo oracolo si realizzi, sceglie di recarsi a Tebe agendo così in favore della realizzazione dello stesso e compiendo una scelta che per definizione non è tale, dal momento che è contraria alla sua volontà. Il trivio quindi non è per lui il luogo della libera scelta, o meglio lo è, ma solo in apparenza. Edipo è solo *apparentemente* libero di disporre di sé e della propria vita, perché le sue scelte comportano delle conseguenze non prevedibili e non controllabili, che realizzano il contrario di quanto era nelle sue intenzioni. Compiuto ormai il suo destino, Edipo sembra ora accorgersi di ciò, ma non essere capace di accettarlo.

²⁶³ Halliwell 1986, 189.

Tale visione permea anche tutta la seconda parte della *rhexis*, non meno in questi versi che in quelli che seguono. Edipo raggiunge infatti il punto culminante della *climax* al v. 1403 con l’apostrofe ὦ γάμοι γάμοι, annoverando le nozze che furono culla della colpa d’incesto. Tali nozze egli considera nella duplice valenza di unione tra Giocasta e Laio e tra Giocasta e se stesso, con una «boldness of the language»²⁶⁴ che corrisponde alla complessità delle relazioni familiari che descrive. La prima unione fu infatti generatrice di Edipo (ἐφύσαθ’ ἡμᾶς, v. 1404), mentre la seconda, avendo in Edipo la controparte maschile, fece nuovamente germinare lo stesso seme (ἀνεῖτε ταῦτὸν σπέρμα, v. 1405). Il risultato fu che entrambe, avendo in comune Giocasta, resero Edipo, il padre, fratello dei suoi figli (κάπεδείξατε / πατέρας ἀδελφούς, vv, 1405-6), i quali, essendo frutto dell’incesto, hanno in loro il sangue della stessa stirpe. Ciò è espresso con il nesso παῖδας αἷμ’ ἐμφύλιον, al v. 1406, che altrove ha anche il senso di ‘sangue di un congiunto che è stato versato’, indicando l’assassinio di un consanguineo²⁶⁵. Secondo Finglass (2018, 592) il nesso sofocleo condensa qui entrambi i significati, alludendo ambigualmente al fatto che Edipo oltre ad unirsi alla madre uccise anche il padre²⁶⁶. Finglass notava quindi inconsapevolmente una delle caratteristiche tipiche del *self-talk*, indicando come concentrati in una sola espressione entrambi i significati di ‘figli aventi il sangue della stessa stirpe’ e ‘figli macchiati del sangue di un consanguineo’²⁶⁷.

Il v. 1407 continua equiparando le spose alle mogli e alle madri (νύμφας γυναῖκας μητέρας τε, v. 1407), rivelando così le azioni più vergognose degli uomini (χώπῳσα / αἰσχιστ’ ἐν ἀνθρώποισιν ἔργα γίγνεται, vv. 1407-8). La sintassi di questi due versi (vv. 1406-7), particolarmente difficile da seguire, contribuisce a dare un ritmo frenetico al racconto²⁶⁸. La presenza di ἔργα al v. 1408 rivela il fatto, notato da Dawe, che la scelta di parole di Edipo è frutto di una mente che ritorna ossessivamente sulle azioni terrificanti compiute²⁶⁹.

²⁶⁴ Finglass 2018, 591.

²⁶⁵ Cfr. OC 407: ἀλλ’ οὐκ ἐῖ τοῦμφυλον αἷμά γ’, ὦ πάτερ; Pind. P. 2.32: ἐμφύλιον αἷμα πρότιστος οὐκ ἄτερ.

²⁶⁶ *Contra* Jebb 1966, 183: «The phrase ἐμφύλιον αἷμα, like συγγενὲς αἷμα, would in Tragedy more often mean ‘murder of a kinsman.’ But it can, of course, mean also ‘kindred blood’ in another sense; and here the context leaves no ambiguity».

²⁶⁷ Cfr. 2.2. Caratteristiche della lingua usata nel *self-talk* > condensazione semantica.

²⁶⁸ Finglass 2018, 592.

²⁶⁹ Dawe 1982, 237: «one might well have expected ὀνόματα, as at 1285, but Oedipus’ choice of word shows that his mind is running on the horrific things that he has *done*».

Già altre volte Edipo ha insistito su termini come ἔργα, ἐργάζομαι, δράω o πράσσω, che denotano la responsabilità del compimento di un atto²⁷⁰, senza tuttavia che sia mai esplicitato. Tale insistenza si coglie ad esempio all'inizio del monologo con il ripetersi a breve distanza del participio εἰργασμένα nei vv. 1369 e 1374. In questi due versi Edipo allude rispettivamente al suo auto-accecamento e all'omicidio del padre unito all'incesto con la madre, di cui mostra di avere consapevolezza della sua responsabilità, senza tuttavia chiamare i fatti per nome. Ancora, nei vv. 1402-3, nell'interrogativo da Edipo posto al trivio di strade cui chiede se ricorda le azioni che furono da lui compiute lì e una volta giunto a Tebe (ἄρά μου μέμνησθ' ἔτι / οἷ' ἔργα δράσας ὑμῖν εἶτα δεῦρ' ἰὼν / ὅποῦ' ἔπρασσον αὐθι), l'uso di un lessico del *fare*, realizzato dalla compresenza in questi versi delle parole ἔργα, δράω e πράσσω, pone l'accento sul fatto di aver compiuto, in quelle due situazioni, delle azioni la cui natura non è esplicitata. Egli allude al parricidio e alle nozze con la madre ma esse, nuovamente, rimangono nell'indefinitezza.

Edipo percepisce il peso della colpa dei fatti avvenuti (che infatti riconduce a se stesso), ma alludendo ad essi solo implicitamente ne allontana da sé la responsabilità, dichiarando così la propria ingenuità ed innocenza. Al contrario, le stesse azioni sono identificate chiaramente quando menzionate in rapporto a terzi: ad esempio, è menzionato, in relazione al trivio, l'aver bevuto il sangue del padre (vv. 1398-1401: ὃ τρεῖς κέλευθοι... / αἶ τοῦμὸν αἷμα... / ἐπίετε πατρός); in relazione alle nozze, l'aver generato una prole incestuosa (vv. 1403-5 ὃ γάμοι γάμοι, /... φυτεύσαντες πάλιν / ἀνεῖτε ταῦτὸν σπέρμα, κάπεδεῖζατε). Ciò veicola il messaggio che la colpevolezza di Edipo di un *aver fatto* (vago, indefinito) sia quasi il *risultato* dell'*aver fatto* (chiaro, esplicito) di *altri*, che a questo fine vengono personificati.

Alla base di questa costruzione ideologica, oltre che del moto di autocensura che già più volte si è notato nel monologo (e che risponde al principio di lì a poco enunciato nella massima al v. 1409: ἀλλ', οὐ γὰρ αὐδᾶν ἔσθ' ἄ μηδὲ δρᾶν καλόν, 'non è bene parlare di ciò che non è bello fare') è la mania di controllo esercitata da Edipo in ogni aspetto della sua vita. Indicativi in questo senso sono gli imperativi di apertura e di chiusura, la scelta personale di accecarsi e non uccidersi, il suo modo di argomentare e di usare la

²⁷⁰ Cfr. DELG s.v. δράω: «plus proche de πράττειν, exprime l'idée d' "agir" chez Hom., [...] en attique avec la spécification de la responsabilité prise plutôt que celle de la réalisation d'un acte, [...] ou employé dans des formules où la responsabilité de l'agent est mise en accent».

Cfr. DELG s.v. πράσσω: «dans tous les cas le verbe implique l'effort vers un achèvement et présente en principe une orientation subjective à la différence de ποιέω».

lingua (nel monologo si nota infatti l'assenza di quell'uso personale del lessico che invece compare in modo consistente in altri monologhi sofoclei²⁷¹). L'analisi di Edipo sulla sua vicenda personale è sempre logica e razionale. È questo bisogno di controllo ossessivo che lo induce ad addossare la colpa di ciò che non ha potuto controllare (*i.e.* il determinarsi della sua scelta al trivio) sugli elementi naturalistici. Ma ciò avviene in modo solo apparentemente irrazionale: Edipo è consapevole del fatto che il suo destino si è compiuto per una sua scelta e non per colpa del paesaggio. Il riferimento al paesaggio è, dunque, nient'altro che un espediente retorico per "vendere" il suo aver colpevolmente agito come frutto dell'agire altrui.

L'ultima parte della *rhexis* ristabilisce il contatto con il Coro che all'inizio era stato troncato. Edipo torna idealmente a rivolgersi ai coreuti, ordinando loro con tre imperativi che al più presto (ὅπως τάχιστα) lo nascondano da qualche parte fuori (ἔξω μέ που / καλύψατ', vv. 1410-1), oppure lo uccidano (ἢ φονεύσατ', v. 1411), o lo gettino in mare (ἢ θαλάσσιον ἐκρίψατ', vv. 1411-2), dove non lo vedranno più (ἔνθα μήποτ' εἰσόψεσθ' ἔτι, v. 1412). L'esortazione si fa anche provocatoria: Edipo invita il Coro a toccarlo (ἴτ', ἀξιώσατ' ἀνδρὸς ἀθλίου θιγεῖν, v. 1413) e a farlo senza timore (πίθεσθε, μὴ δεῖσητε, v. 1415), convinto che nessun mortale, eccetto lui, sopporti i suoi mali (τὰμὰ γὰρ κακὰ / οὐδεις οἶός τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν, vv. 1414-5). L'idea insita nell'affermazione di Edipo è che tali sofferenze siano intimamente personali, legate alle colpe di cui egli è macchiato, e che dunque non siano trasmissibili ad altri per mezzo della contaminazione (μίασμα). Edipo si riferisce inoltre a se stesso pateticamente in terza persona, identificandosi al v. 1413 in un ἀνδρὸς ἀθλίου, 'un uomo infelice', con un nesso che richiama alla mente l'espressione usata al v. 1388 τοῦμὸν ἄθλιον δέμας, per riferirsi al suo corpo sciagurato che avrebbe inteso menomare nella vista e nell'udito.

Edipo, dunque, prigioniero di un'esistenza svoltasi sotto il segno dell'apparenza che solo nel finale ha rivelato la sua vera essenza, si abbandona a un eccesso di disperazione, in preda al quale implora il Coro di ucciderlo, di nascondere, di gettarlo in mare, di toccarlo e di fare tutto quanto fino a questo momento aveva rifiutato di fare. Commenta Reinhardt: «tutto questo è contraddittorio, [...] Ma questa contraddizione è

²⁷¹ Cfr. le analisi dei monologhi di Aiace, Antigone ed Elettra.

parte essenziale del pathos tragico, poiché si inebria di sé e inebriandosi afferma proprio ciò che soffrendo, nega...»²⁷².

Riepilogo dell'interpretazione e degli elementi formali caratterizzanti

Il monologo di Edipo appare diviso in due parti. Una prima parte è tesa a giustificare le ragioni della scelta di accecarsi. Se i versi iniziali possono far pensare a una comunicazione che Edipo intrattiene con il Coro (cui si rivolge per esprimere la sua volontà di non ricevere consigli), in realtà il monologo si sviluppa come un dialogo interiore tra un sé di Edipo e una controparte immaginaria, in un processo introspettivo tipico del *self-talk* che assolve alla funzione di fare *self-criticism* per giungere, in questo caso, ad un'auto-rassicurazione in merito alla sua scelta e azione.

Edipo ha preferito il buio alla luce. Si è accecato per non dover più soffrire al vedere i volti delle persone cui ha inconsapevolmente fatto del male: i genitori (che seppur non in vita, mette in conto di dover rincontrare in morte), i figli (frutto dell'incesto), i cittadini/sudditi, i quali guardano a lui come a una guida, sebbene abbiano di fronte il sacrilego della *polis*. Edipo avrebbe poi scelto anche il silenzio se a qualcosa avesse giovato. Egli si è infatti accecato per risparmiare a se stesso il dolore del 'vedere', ma non può far nulla per risparmiare a se stesso il dolore psicologico del 'sapere' e dunque ogni risoluzione, alla luce di questo, si rivela inutile (giunge a confermare questa interpretazione la *gnome* che al v. 1390 conclude questa prima sezione del monologo: τὸ γὰρ / τὴν φροντίδ' ἔξω τῶν κακῶν οἰκεῖν γλυκύ, 'è dolce tenere il pensiero lontano dai mali').

Segue la seconda parte del monologo che guarda retrospettivamente al passato. Essa apre una sezione più patetica in cui Edipo, rivendicando una passività nell'essere stato artefice involontario del suo destino, sembra voler scaricare l'*agency* del suo compimento su una serie di luoghi ed entità. Si rivolge quindi al Citerone, a Polibo, a Corinto, alla casa falsamente paterna, ai luoghi del parricidio (il trivio, la valle, il bosco, la strettoia) e, infine, alle nozze, attribuendo loro una serie di azioni propriamente umane come quelle di 'accogliere' (v. 1391 δέχομαι), 'uccidere' (v. 1392 κτείνω), 'crescere' (v.

²⁷² Reinhardt 1989, 150.

1396 ἐκτρέφω), ‘bere’ (v. 1401 πίνω), ‘ricordare’ (v. 1401 μυνήσκω) e ‘generare’ (v. 1404 φύω, φυτεύω).

Ciò richiama alla mente la strategia linguistica, descritta come *mind style*, che raffigurava un Aiace, in balia del delirio di persecuzione, percepire una forza dell’ambiente circostante tesa a danneggiarlo e sfavorirlo, ma in realtà Edipo è cosciente del fatto che il suo destino si è compiuto per una sua scelta. Non ci sono, infatti, nel monologo di Edipo, quegli elementi che altrove si erano notati come sintomi di pulsioni irrazionali del personaggio: esclusa qualche isolata eccezione (come la condensazione semantica in παῖδας αἴμ’ ἐμφύλιον, al v. 1406), non si contano egocentrismi, condensazioni semantiche, ellissi. Quella di Edipo, quindi, è solo un’apparente irrazionalità. Si tratta soltanto dell’utilizzo ponderato di un espediente retorico che riconferma l’ossessivo bisogno di controllo che Edipo mostra su ogni aspetto della vita.

Va nella stessa direzione l’autocensura che Edipo opera in relazione agli eventi indicibili che ne caratterizzano la vicenda (il parricidio, l’incesto). Edipo sa di esserne responsabile — il lessico del ‘fare’ che vi coordina è infatti quello di un agire in prima persona, responsabile — tuttavia, se menzionati in relazione a se stesso, tali crimini non sono mai identificati con il loro nome, ma lasciati nell’indefinitezza. Si vedano, a titolo dimostrativo:

v. 1374 ἔργ’... εἰργασμένα (parricidio e incesto)

v. 1402 ἔργα δράσας (parricidio)

v. 1403 ὅποῖ’ ἔπρασσον (incesto)

A cui si possono aggiungere le espressioni che sorvolano, censurandole, sulle azioni cui alludono:

v. 1376 βλαστοῦσ’ ὅπως ἔβλαστε (incesto)

v. 1384 κηλῖδα (parricidio)

v. 1396 κάλλος κακῶν ὑπουλον (parricidio e incesto)

Un riferimento più esplicito ai fatti di cui sopra si trova, invece, in relazione a terzi: il trivio, le nozze.

vv. 1398-1401 ὧ̃ τρεῖς κέλευθοι... / αἶ τοῦμὸν αἴμα... / ἐπίετε πατρός (parricidio)

vv. 1403-5 ὧ̃ γάμοι γάμοι, /... φυτεύσαντες πάλιν / ἀνεῖτε ταῦτὸν σπέρμα, κάπεδείξατε (incesto)

Si tratta dunque di un uso razionale e accurato della lingua, che risponde al bisogno di riconfermare il proprio controllo su ogni cosa. Edipo, che è incapace di accettare che le conseguenze di una scelta possano sfuggire al controllo, usa un espediente retorico per veicolare il messaggio di un delitto e un peccato involontari (involontarietà che afferma, pur nella colpevolezza, la sua innocenza). Egli riconferma così il suo essere superiormente raziocinante: tutta l'analisi della vicenda è ponderata e razionale. Ma ciò che emerge, al netto di tutta questa costruzione ideologica, oltre che del moto di autocensura sopra esemplificato, è il fatto che Edipo è ancora (e ironicamente) ossessionato dal tentativo di avere il controllo totale sulla sua vita. Il monologo interiore è dunque, anche qui, specchio veritiero delle pulsioni più profonde del personaggio.

7. Monologo di Elettra (*Elettra* 1126-70)

Contestualizzazione

L'*Elettra* muove da una condizione di partenza diversa rispetto alle precedenti tragedie (*Aiace*, *Antigone*, *Edipo Re*): la protagonista non si dissocia dal gruppo sociale cui appartiene a seguito di una scelta tradotta in azione, ma è già in uno stato di emarginazione e isolamento fisico e spirituale²⁷³. Elettra, infatti, rinnova e reitera nel tempo il lamento funebre per il padre Agamennone, ucciso in una congiura di palazzo dalla moglie Clitemnestra con la complicità dell'amante Egisto. È a seguito di tale assassinio che Elettra si è ritrovata sola, con i suoi nemici, a vivere in attesa del ritorno del fratello perché vendichi il padre, uccidendo la madre.

Rispetto alle altre due produzioni tragiche di V secolo sul medesimo mito (le *Coefore* di Eschilo e l'*Elettra* di Euripide), la tragedia sofoclea accorda uno spazio eccezionale alla rappresentazione del dolore di Elettra, una figura che Sofocle sposta al centro del dramma, facendo regredire a un ruolo secondario il personaggio di Oreste e il matricidio. L'argomento della vicenda, infatti, ancor più che quest'ultimo, è il desiderio di vendetta di Elettra. Ella, che ha soppresso nella desolazione e nel pianto ogni prospettiva futura di matrimonio e di maternità, proietta sul solo affetto rimasto, Oreste, la speranza della liberazione dalla presente condizione, tramite l'uccisione della madre e la vendetta del padre²⁷⁴.

È in ragione dell'importanza capitale riconosciuta al fratello nel determinare la sua vita che la notizia della morte di quello fa sprofondare Elettra nella disperazione. Da questo sentimento prende avvio il monologo che Elettra pronuncia, nel quarto episodio del dramma, ai vv. 1126-70. Oreste, che è in realtà giunto a Micene sotto mentite spoglie per vendicare il padre, consegna ad Elettra l'urna che dice contenere le ceneri del fratello morto lontano dalla patria in un incidente. La notizia causa il prorompere di Elettra in un lamento accorato, che unisce la disperazione per la morte di Oreste all'amara consapevolezza di non poter più vendicare l'assassinio di Agamennone.

²⁷³ Medda-Pattoni 1997, 40-1.

²⁷⁴ Medda-Pattoni 1997, 44.

Nella *rhesis* da Elettra pronunciata sull'urna si condensa la percezione di un futuro che, con la morte del fratello, si sgretola di fronte ai suoi occhi, insieme allo sfumare delle speranze di un tempo di rivedere il fratello tornare — cosa che accade effettivamente, ma da morto e sotto forma di cenere. Elettra rimpiange allora di non esser morta prima non salvando così Oreste, che, ucciso insieme al padre nel massacro al palazzo, avrebbe almeno potuto godere degli onori funebri a lui tributati in patria. Ora, invece, senza il fratello, con la morte del quale tutto è venuto meno, Elettra contempla il suo non esser più nulla, giungendo a desiderare soltanto di morire e di riunirsi così a lui nella tomba, al termine delle sue sofferenze.

Nell'analisi del monologo che segue si tenta di dare forma ad un'interpretazione che, supportata dagli elementi formali rivisitati alla luce delle teorie sul *self-talk*, faccia emergere le pulsioni irrazionali della protagonista: Elettra apparirà allora come colei che, in preda alla concitazione del momento, appare sopraffatta, ancor più che dal dolore per la morte del fratello, da una cinica delusione per il venir meno delle speranze riposte su di lui.

Testo²⁷⁵

ὦ φιλότατου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοὶ
 ψυχῆς Ὀρέστου λοιπόν, ὡς <σ>’ἀπ’ ἐλπίδων
 οὐχ ὄνπερ ἐξέπεμπον εἰσεδεξάμην.
 νῦν μὲν γὰρ οὐδὲν ὄντα βαστάζω χεροῖν,
 δόμων δέ σ’, ὦ παῖ, λαμπρὸν ἐξέπεμψ’ ἐγώ. 1130
 ὡς ὄφελον πάροιθεν ἐκλιπεῖν βίον,
 πρὶν ἐς ξένην σε γαῖαν ἐκπέμψαι χεροῖν
 κλέψασα ταῖνδε κάναςώσασθαι φόνου,
 ὅπως θανὼν ἔκτισο τῇ τόθ’ ἡμέρα,
 τύμβου πατρός κοινὸν εἰληγῶς μέρος. 1135
 νῦν δ’ ἐκτὸς οἴκων κάπῃ γῆς ἄλλης φυγὰς
 κακῶς ἀπώλου, σῆς κασιγνήτης δίχα·
 κοῦτ’ ἐν φίλαισι χερσὶν ἢ τάλαιν’ ἐγὼ
 λουτροῖς σ’ ἐκόσμησ’ οὔτε παμφλέκτου πυρὸς

²⁷⁵ Testo tratto da Lloyd-Jones-Wilson 1990.

ἀνειλόμην, ὡς εἰκός, ἄθλιον βάρος, 1140
 ἀλλ' ἐν ξένησι χερσὶ κηδευθεὶς τάλας
 σμικρὸς προσήκεις ὄγκος ἐν σμικρῷ κύτει.
 οἴμοι τάλαινα τῆς ἐμῆς πάλαι τροφῆς
 ἀνωφελήτου, τὴν ἐγὼ θάμ' ἀμφὶ σοὶ
 πόνῳ γλυκεῖ παρέσχον. οὔτε γὰρ ποτε 1145
 μητρὸς σὺ γ' ἤσθα μᾶλλον ἢ κάμοῦ φίλος,
 οὔθ' οἱ κατ' οἶκον ἦσαν ἀλλ' ἐγὼ τροφός,
 ἐγὼ δ' ἀδελφὴ σοὶ προσηυδώμην ἀεὶ.
 νῦν δ' ἐκλέλοιπε ταῦτ' ἐν ἡμέρᾳ μιᾷ
 θανόντι σὺν σοί. πάντα γὰρ συναρπάσας, 1150
 θύελλ' ὅπως, βέβηκας. οἴχεται πατήρ·
 τέθνηκ' ἐγὼ σοί· φροῦδος αὐτὸς εἶ θανών·
 γελῶσι δ' ἐχθροί· μαίνεται δ' ὑφ' ἡδονῆς
 μήτηρ ἀμήτωρ, ἧς ἐμοὶ σὺ πολλάκις
 φήμας λάθρα προὔπεμπες ὡς φανούμενος 1155
 τιμωρὸς αὐτός. ἀλλὰ ταῦθ' ὁ δυστυχοῦς
 δαίμων ὁ σὸς τε κάμους ἐξαφείλετο,
 ὅς σ' ὧδέ μοι προὔπεμψεν ἀντὶ φιλιότητος
 μορφῆς σποδόν τε καὶ σκιὰν ἀνωφελῆ.
 οἴμοι μοι. 1160
 ὦ δέμας οἰκτρόν. φεῦ φεῦ.
 ὦ δεινοτάτας, οἴμοι μοι,
 πεμφθεὶς κελεύθους, φίλταθ', ὡς μ' ἀπώλεσας·
 ἀπώλεσας δῆτ', ὦ κασίγνητον κᾶρα.
 τοιγὰρ σὺ δέξαι μ' ἐς τὸ σὸν τόδε στέγος, 1165
 τὴν μηδὲν ἐς τὸ μηδέν, ὡς σὺν σοὶ κάτω
 ναίω τὸ λοιπόν. καὶ γὰρ ἡνίκ' ἤσθ' ἄνω,
 ξὺν σοὶ μετεῖχον τῶν ἴσων· καὶ νῦν ποθῶ
 τοῦ σοῦ θανοῦσα μὴ ἀπολείπεσθαι τάφου.
 τοὺς γὰρ θανόντας οὐχ ὀρῶ λυπομένους. 1170

Traduzione²⁷⁶

“Oh memoriale, ricordo della vita di Oreste, il più caro a me degli uomini, quanto lontano dalle speranze – non quelle con cui ti mandavo via – ti ho accolto! Ora, che non

²⁷⁶ Traduzione mia.

sei più nulla, ti stringo tra le mani, ma io ti mandai via di casa, ragazzo mio, che eri splendente – una giovane promessa! Magari fossi morta prima di mandarti in terra straniera, dopo averti defraudato con queste stesse mani, e prima di salvarti dall'assassinio! Così, saresti morto in quel giorno e avresti avuto una parte comune nella tomba paterna. Ora invece, fuori di casa e in terra straniera, esule, malamente sei morto, lontano da tua sorella. Né io, infelice, con mani amorose, ti preparai con dei bagni, né portai via dalla pira ardente, com'era giusto, il triste peso, ma, infelice, trattato da mani straniere, giungi come un piccolo mucchio in un piccolo contenitore. Oh me infelice, per le mie cure di un tempo, inutili, che spesso offrivi a te con dolce fatica: infatti non eri più caro alla madre che a me, né coloro che erano in casa ma io ero la tua nutrice e sempre venivo chiamata tua sorella.

Ma ora tutto questo è venuto meno, in un solo giorno, insieme alla tua morte. Infatti portando via tutto, come un uragano, te ne sei andato. Il padre se n'è andato; io sono morta a causa tua, tu stesso, essendo morto, non ci sei più. Ridono i nemici; impazzisce di gioia la madre snaturata, riguardo alla quale tu spesso mi mandavi a dire in segreto che saresti stato vendicatore. Ma queste cose la sorte sventurata, tua e mia, le ha distrutte, la quale mi ha mandato, invece della tua carissima immagine, questa cenere e ombra vana. Ahi ahimé! Corpo miserabile, mandato nel più terribile viaggio, carissimo, come mi hai distrutta, sì, mi hai distrutta, fratello mio. Accoglimi dunque in questa tua urna, nulla nel nulla, perché io viva con te laggiù per sempre; infatti, quando eri qui su con te dividevo la stessa sorte, e ora, morta, desidero non separarmi dalla tua tomba: vedo infatti che i morti non hanno dolore.”

Commento

La *rhexis* di Elettra comincia in modo altamente patetico, con un'apostrofe all'urna contenente le ceneri di Oreste, che incrocia «the urn as remembrance, remembrance as remainder of Orestes, Orestes as dearest of all mankind»²⁷⁷ (ὃ φιλότατου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοὶ / ψυχῆς Ὀρέστου λοιπόν, 'Oh memoriale, ricordo della vita di Oreste, il più caro a me degli uomini', vv. 1126-7). Dunn-Lomiento osservano subito

²⁷⁷ Nooter 2011, 410.

come sia curioso che «Elettra si rivolge all'urna quasi fosse una tomba o un segnacolo sepolcrale»²⁷⁸. Ciò è l'effetto dell'utilizzo di un termine come *μνημεῖον*, che, legato a *μνήμα*, è usato generalmente in contesti funerari per indicare il 'monumento', la 'tomba'²⁷⁹; mentre qui è inserito in un contesto singolare, riferito cioè ad un oggetto di ridotte dimensioni, come l'urna cineraria. Elettra lo impiegherebbe da una prospettiva egocentrica quale è quella del *self-talk*²⁸⁰, per magnificare la manciata di cenere che le resta del fratello, facendo leva sulla funzione svolta dall'urna come ricordo di quello²⁸¹.

Oltre a questa peculiarità semantica, se ne osserva una sintattica. La presenza al v. 1127 di *λοιπόν*, 'restante', come aggettivo riferito a *μνημεῖον*, contribuisce al tono patetico dell'apertura del monologo, complicando con un iperbato la sintassi apparentemente piana del v. 1126²⁸². L'aggettivo, infatti, compare dislocato al verso successivo, all'interno dell'espressione *ψυχῆς Ὀρέστου λοιπόν*, che arriva in ritardo a puntualizzare come il 'memoriale del più caro a me tra gli uomini', sia ciò 'che resta della vita di Oreste'²⁸³. Entrambe le peculiarità sembrano potersi spiegare nel solco di un monologare interiore di Elettra la quale, come fa un uso personalizzato del lessico, intendendo *μνημεῖον* come termine per riferirsi all'urna del fratello, così dispone gli elementi costitutivi del discorso, imitando la sintassi libera del suo ragionare.

Una conferma viene anche dal prosieguo del v. 1127 e successivo. Elettra in questi versi osserva pateticamente la distanza della situazione presente da quella che era stata la sua iniziale speranza: Oreste è sì tornato a casa, come Elettra sperava, ma non in veste di vendicatore, bensì sotto forma di cenere. Dice infatti: 'quanto lontano da (quelle) speranze (e) non (con quelle) con cui ti mandai via da qui, ora ti accolgo!'²⁸⁴ (*ὥς <σ> ἀπ' ἐλπίδων / οὐχ ὄνπερ ἐξέπεμπον εἰσεδεξάμην*, vv. 1127-8). Questa prima considerazione della protagonista è sorprendente: Elettra focalizza l'attenzione sullo scarto tra quelle che erano le sue aspettative sul ritorno di Oreste e la realtà, quasi che la delusione al riceverlo in

²⁷⁸ Dunn-Lomiento 2019, 315.

²⁷⁹ *DELG* s.v. *μνήμα*.

²⁸⁰ Cfr. 2.2. Caratteristiche della lingua usata nel *self-talk* > egocentrismo semantico.

²⁸¹ Henrichs 1993, 172 n. 24: «as sign that functions as a personal memorial».

²⁸² Dunn-Lomiento 2019, 315.

²⁸³ La complessità della costruzione sintattica della frase ha dato adito ad un'altra interpretazione che considera *λοιπόν* un sostantivo appositivo di *μνημεῖον* ('oh tomba e *reliquia*...'). Questa proposta di interpretazione, che pure presenta una spiegazione più semplice della sintassi, comporta però un uso dubbio e non attestato di *λοιπόν*. Cfr. Kamerbeek 1974, 153.

²⁸⁴ Dunn-Lomiento 2019, 315. Così anche Jebb 1894, 154: «In a manner how contrary to my hopes - not with those hopes wherewith I sent thee fort - have I received thee back».

quello stato sia maggiore e prioritaria al dolore per la morte di lui. Non solo dal punto di vista contenutistico, ma anche sul piano della lingua, se ammettiamo che il testo tradito sia effettivamente quello autentico²⁸⁵, si deve riconoscere una certa *awkwardness*²⁸⁶ nella grammatica della frase. Essa si spiega, tuttavia, come una ‘costruzione a senso’, in cui ὄπ’ ἐλπιδῶν è posto in prima posizione e gli altri elementi della frase sono ridisposti di conseguenza²⁸⁷. Ciò avviene in ragione del fatto che quanto costituisce il punto nevralgico nel pensiero di Elettra sono le speranze che hanno accompagnato l’esilio di Oreste. Si tratta quindi di una formulazione, che per la sua naturalezza ed espressività, ben si confà ad una persona, come Elettra, in balia di forti sentimenti²⁸⁸. In tale versificazione si può, dunque, rilevare l’imitazione del modo reale di comunicare con se stessi nel *self-talk*: una sintassi abbreviata e semplificata, in funzione di un principio di economia che risponde solo a se stessi²⁸⁹. Si tratta all’incirca di quella *moving directness* (una definizione che si focalizza più sull’effetto che non sulla causa) che Finglass osservava in un luogo simile del monologo, domandandosi se non potesse essere in atto anche qui²⁹⁰.

La stessa immediatezza è osservabile anche nella giustapposizione antitetica ἐξέπεμπον εἰσεδεξάμην del v. 1128, che contrappone ἐξ a εἰς, πέμπω a δέχομαι e l’imperfetto all’aoristo, enucleando il contrasto tra le passate speranze e la realtà presente. I commentatori notano come in questo verso siano riecheggianti i vv. 438-41 del diciottesimo canto dell’*Iliade*, in cui Teti lamenta di aver inutilmente allevato Achille per mandarlo a morire contro i Troiani²⁹¹. Vi è, forse, in questo richiamo della famosa coppia madre-figlio, la volontà di Sofocle di sottolineare lo strano attaccamento di Elettra nei confronti di Oreste, che sempre più assumerà i contorni di un sentimento materno diretto dalla sorella al fratello.

I versi successivi motivano lo stupore della reazione di Elettra. Ella dice di stringere tra le mani qualcosa che non è più nulla, a confronto con lo splendore di quando

²⁸⁵ Sembra difficile fare altrimenti, visto che l’accettazione delle congetture proposte (ὥσπερ in luogo di ὦνπερ ο ὑφ’ invece di οὐχ) contraddirebbe il principio della *lectio difficilior*, prospettando il passaggio da una sintassi più chiara ad una più criptica. Cfr. Finglass 2007, 446-7 e Dunn-Lomiento 2019, 315.

²⁸⁶ Jebb 1894, 154: «If this is awkward in grammar, yet it has a certain pathetic emphasis».

²⁸⁷ Kells 1973, 188.

²⁸⁸ Kells 1973, 188.

²⁸⁹ Cfr. 2.2. Caratteristiche della lingua usata nel *self-talk* > sintassi semplice, abbreviate ed ellittica.

²⁹⁰ Finglass 2007, 447: «The difference between the hopeful past and the hopeless present is set out with moving directness at 1129-30. We may wonder why S. could not have achieved a similar effect here too».

²⁹¹ Finglass 2007, 450; Kells 1973, 188. Cfr. Hom. *Il.* 18.438-41: τὸν μὲν ἐγὼ θρέψασα φυτὸν ὡς γουνοῦ ἀλωῆς / νηυσὶν ἐπιπροέηκα κορωνίσιν Ἴλιον εἶσω / Τρωσὶ μαχισόμενον· τὸν δ’ οὐχ ὑποδέξομαι αὐτίς / οἴκαδε νοστήσαντα δόμον Πηληϊῶν εἶσω.

Oreste era partito (νῦν μὲν γὰρ οὐδὲν ὄντα βαστάζω χεροῖν, / δόμων δέ σ', ὃ παῖ, λαμπρὸν ἐξέπεμψ' ἐγώ, vv. 1129-30). Ancora una volta una nota di amarezza e di sottile delusione anima le parole di Elettra, le quali sono assimilate ai motivi tradizionali del lamento funebre, con il contrasto tra un presente privo di speranze e un passato luminoso, segnalato dall'avverbio νῦν²⁹² e il riferimento alla luce con un aggettivo, λαμπρός, che simboleggia la vita²⁹³. Eppure, se effettivamente dal punto di vista tematico i versi appaiono tradizionali, la narrazione che ne viene fatta è piuttosto singolare. Sebbene infatti si stia trattando della vita di Oreste e la riflessione sia cosparsa di pronomi di seconda persona singolare, essi sono sempre all'accusativo σέ (vv. 1127, 1130) e i verbi, alla prima persona (ἐξέπεμπον, εἰσεδεξάμην, βαστάζω, ἐξέπεμψ' *etc.*), contemplano un solo soggetto: Elettra. Ad Oreste non è dunque riconosciuta la dignità del soggetto ed è come se «Orestes' life plays out in Electra's mind as a series of her own actions — saving him from infanticide, receiving him as ash»²⁹⁴. Anche in questo suo personale 'lamento funebre', oltre che nel rifiuto di sposarsi e di riconoscere l'autorità materna e dello zio (che di fatto ha sostituito Agamennone come re di Micene), l'Elettra di Sofocle si presenta come colei che sovverte ogni tradizione.

La prospettiva del lamento appare dunque fortemente ego-centrata — come del resto ego-centrati sono l'uso del lessico e la sintassi: Elettra pare cioè dominare ed occupare con il suo ego tutto lo spazio del lamento, che pure dovrebbe essere dedicato al fratello. Anche l'espressione βαστάζω χεροῖν, 'tenere fra le mani', se da molti è interpretata come fortemente affettiva²⁹⁵, agli occhi di un commentatore acuto come Fraenkel «means not a desultory touching, grasping or taking hold of an object [...], but the holding and poisoning of it, e.g. for careful examination»²⁹⁶. Elettra dice di stringere tra le mani un oggetto che non si capacita di come possa contenere il fratello (o meglio, ciò che ne resta); ella sembra quindi intenta, più che a cullarne i resti, a saggiarne il lieve peso, tentando di capire come, da giovane e splendente promessa, su cui tante speranze erano state riposte, Oreste sia giunto a non essere più nulla (οὐδὲν ὄντα, v. 1129).

²⁹² Cfr. Alexiou 2002, 165-71.

²⁹³ Jebb 1894, 154: «λαμπρὸν refers to the bright light of life in the young face». Cfr. Alexiou 2002, 187-9.

²⁹⁴ Nooter 2011, 411.

²⁹⁵ Dunn-Lomiento 2019, 315: «è meglio intenderlo nei termini del suo uso affettivo, di tenere o afferrare un corpo morto [...] o l'urna che ne è il sostituto (vv. 1129, 1216) *etc.*».

²⁹⁶ Fraenkel 1962, 33.

Da questo sentimento di delusione di Elettra prende allora le mosse il rimpianto di non essere morta prima, evitando così che Oreste venisse salvato nel giorno della strage di Agamennone e morisse invece insieme al padre. Ciò è espresso all'interno di una serie di proposizioni desiderative introdotte da ὡς ὄφελον e segnalate dagli infiniti aoristi ἐκλιπεῖν e ἐκπέμψαι, ad espressione di un desiderio irrealizzabile (ὡς ὄφελον πάροιθεν ἐκλιπεῖν βίον, / πρὶν ἐς ξένην σε γαῖαν ἐκπέμψαι χεροῖν, vv. 1131-2). Lo strano desiderio di Elettra, se è tradizionale nella forma²⁹⁷, non lo è invece nel contenuto: Elettra infatti «più che immaginare una morte gloriosa in battaglia (così Eschilo, *Coeph.* 345-54; Euripide, *Tro.* 1167-72), immagina un bimbo massacrato con suo padre»²⁹⁸. La protagonista sembra quindi considerare peggiore la morte del fratello avvenuta in esilio rispetto a quella che sarebbe avvenuta con un feroce assassinio perpetrato dalla madre nei confronti del suo stesso figlio. Ciò contribuisce all'impressione che tutto il monologo di Elettra sia pervaso dall'autocommiserazione: Elettra sembra, in generale, soffermarsi, più che sull'orrore della morte violenta e prematura di Oreste, sulle conseguenze da lei stessa subite²⁹⁹. Il rimpianto per non essere morti prima sembra, infatti, potersi spiegare meglio nell'ottica di una valutazione di quelle che sono state le conseguenze dal suo punto di vista: l'essersi illusa di una vendetta — averla aspettata, sognata, agognata, quasi al punto da farne la propria ragione di vita — lascia ora Elettra nella desolazione di aver inutilmente vissuto fino al momento di scoprire che ogni speranza era andata perduta. Fossero Elettra ed Oreste morti prima, tutto questo sarebbe stato risparmiato.

Una indiretta conferma di ciò viene ai vv. 1134-5. Attraverso una proposizione finale, Elettra giustifica la volontà che Oreste fosse morto in quel giorno con il pensiero che così avrebbe preso parte alla tomba del padre (ὅπως θανῶν ἔκκεισο τῇ τόθ' ἡμέρᾳ, / τύμβου πατρός κοινὸν εἰληχῶς μέρος). Ma un'altra, più profonda e mal celata motivazione può forse essere tratta dai due versi precedenti, in cui Elettra riassume con stringatezza il proprio operato in favore del fratello: πρὶν ἐς ξένην σε γαῖαν ἐκπέμψαι χεροῖν / κλέψασα ταῖνδε κάναςώσασθαι φόνου (vv. 1132-3). L'ordine sintattico è qui invertito rispetto all'effettivo svolgersi delle azioni: al salvataggio è preposto l'esilio, in quello che è uno *hysteron proteron*, che pone per ultimo l'elemento sul quale si concentra

²⁹⁷ Cfr. Alexiou 2002, 178-80.

²⁹⁸ Dunn-Lomiento 2019, 316.

²⁹⁹ Wheeler 2003, 382: «'self-pity' was neither unusual nor necessarily condemnable in Greek lamentation, but Electra's speeches consistently dwell less upon the horror of Oreste's violent, untimely death than upon its consequences for her».

la maggiore carica emotiva del discorso. Il verbo composto ἀνασώζω, infatti, significa propriamente ‘recuperare ciò che è perduto’ e «il suo uso qui può assumere una connotazione specifica nella situazione attuale, e cioè che — per come stanno le cose — Oreste è morto»³⁰⁰. Ciò rivela il fatto che Elettra sta pensando che il suo salvataggio è stato, alla luce dei fatti presenti, vano. L’auspicio quindi di una morte precoce, espresso da Elettra per il fratello, sembra esser basato su un criterio di convenienza più che di pietà (dal momento che ogni sforzo è stato inutile perché Oreste è comunque morto, meglio sarebbe stato se fosse morto prima).

Tale pensiero, pur rimanendo implicito, sembra emergere dal vocabolario, e dal modo spontaneo e ‘intimo’ di Elettra di usarlo, contro al quale si oppone la forza della coscienza di voler credere che questo suo sentire sia motivato da qualcosa di più nobile di una mera questione di convenienza. Elettra sembra quindi creare *ad hoc* il motivo ‘ufficiale’ — anche ai suoi stessi occhi — della preferibilità di una morte precoce di Oreste, per nascondere o mitigare delle pulsioni irrazionali altrimenti non confessabili. Si tratta di un meccanismo, parzialmente cosciente, di un autoconvincimento ingannevole, cioè contrario ai propri istinti, annoverato tra le funzioni del *self-talk* con il nome di *self-deception*³⁰¹.

I versi successivi insistono ancora sul tema, ribadendo la miseria di una morte lontano dalla patria e dalla famiglia (νῦν δ’ ἐκτὸς οἴκων κἀπὶ γῆς ἄλλης φυγὰς / κακῶς ἀπώλου, σῆς κασιγνήτης δίχα, vv. 1136-7). Ciò avviene attraverso una riformulazione di quanto Elettra aveva già detto ai vv. 1130-2. Il nesso ἐκτὸς οἴκων riprende, infatti, δόμων ἐξέπεμψ’ del v. 1130, mentre γῆς ἄλλης ricalca ξένην σε γαῖαν del v. 1132, con delle iterazioni che sono tipiche del lamento³⁰². Il concetto, che fino al primo emistichio del v. 1137 pare essere trattato in maniera anonima tanto da sembrare una formula stereotipata e fissa per la morte di qualcuno lontano dalla patria (νῦν δ’ ἐκτὸς οἴκων κἀπὶ γῆς ἄλλης φυγὰς / κακῶς ἀπώλου), non si conclude senza che Elettra abbia dato un accento personale al racconto. Il v. 1137 termina infatti con il nesso σῆς κασιγνήτης δίχα, ‘lontano da tua sorella’, con cui Elettra, nel finale, colora affettivamente il resoconto della morte del fratello. Quest’allusione a un ‘morire male’ (κακῶς ἀπώλου, v. 1137) si spiega infatti

³⁰⁰ Dunn-Lomiento 2019, 316. Così anche Jebb 1894, 155: «The word means esp. to ‘recover’ what has been lost».

³⁰¹ Cfr. 2.3. Principali funzioni svolte dal *self-talk* > *self-deception*.

³⁰² Dunn-Lomiento 2019, 316.

in ragione della lontananza dei due fratelli, che comporta il mancato tributo degli onori funebri da parte di Elettra ad Oreste.

Elettra elenca tutta la serie di azioni che *non* ha compiuto, ricalcando paradossalmente quello che Antigone, a scopo consolatorio, diceva di aver fatto nei vv. 900-3 del suo monologo³⁰³. Il concetto è espresso tramite la correlazione οὔτε...οὔτε tra i vv. 1138-9: Elettra dice di non aver potuto, con le sue mani amorose (ἐν φίλαισι χερσίν, v. 1138), lavare e vestire il fratello (le azioni di lavare e vestire il corpo della salma sono condensate nell'espressione λουτροῖς σ' ἐκόσμησ', al v. 1139), né deporne dalla pira il 'peso morto' (παμφλέκτου πυρὸς / ἀνειλόμην, ὡς εἰκός, ἄθλιον βάρος, vv. 1139-40). La cosa è motivo di dolore per lei, che si rende conto, avendo salvato il fratello, di aver ottenuto per lui soltanto che non ricevesse i riti funebri da parte sua³⁰⁴.

I vv. 1141-2 sono costruiti su un parallelismo contrastante con i tre versi precedenti (ἀλλ' ἐν ξένησι χερσὶ κηδευθεὶς τάλας / σμικρὸς προσήκεις ὄγκος ἐν σμικρῷ κύτει). Tutta questa parte centrale della *rhexis* giustappone infatti le cure per il corpo di Oreste, che ad Elettra sono state negate, con l'accudimento amorevole da lei fatto nei confronti del fratello durante l'infanzia. A segnalare la funzione di contrasto è ἀλλά in prima posizione del v. 1141; seguono le 'mani straniere' (ἐν ξένησι χερσὶ, v. 1141) che fanno il paio con le 'mani amorose' di Elettra (ἐν φίλαισι χερσίν, v. 1138) e il 'piccolo mucchio' (σμικρὸς ὄγκος, v. 1142) con il precedente 'misero peso' (ἄθλιον βάρος) del v. 1140. Oreste giunge quindi — la sua è una presenza viva nell'immaginario della sorella (si noti infatti il prefisso nel verbo προσήκω, 'giungere' che suggerisce il movimento³⁰⁵) — 'come un piccolo mucchio in un piccolo contenitore' (σμικρὸς προσήκεις ὄγκος ἐν σμικρῷ κύτει, v. 1142). L'espressione σμικρὸς ὄγκος crea un ossimoro: il termine ὄγκος, 'cumulo, massa', ha infatti per traslato il significato di 'importanza, peso, valore'³⁰⁶ che, tramite l'attribuzione dell'aggettivo σμικρός, viene diminuita «rispetto a quella che avrebbe potuto essere»³⁰⁷. Ancora una volta ritorna, nel monologare interiore di Elettra, il rimpianto per ciò che di grande Oreste avrebbe potuto fare ed essere, che contrasta con il nulla che ne è rimasto.

³⁰³ Finglass 2007, 445. Cfr. Soph. *Ant.* 900-3: ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγὼ / ἔλουσα κακόσμησα κάπιτυμβίους / χοὰς ἔδωκα· νῦν δέ, Πολύνεικες, τὸ σὸν / δέμας περιστέλλουσα τοιάδ' ἄρνημαι.

³⁰⁴ Finglass 2007, 445.

³⁰⁵ Dunn-Lomiento 2019, 317. Cfr. *LSJ s.v.* προσήκω.

³⁰⁶ Cfr. *LSJ s.v.* ὄγκος (B).

³⁰⁷ Dunn-Lomiento 2019, 317.

I versi successivi, dal 1143 al 1148, ricostruiscono, nel ricordo di Elettra, la dimensione dell'infanzia. L'esclamazione e l'esplicitazione della sua infelicità al v. 1143 (οἴμοι τάλαινα) danno la cifra della sua rievocazione. Essa acquista un senso precipuo con il genitivo di causa che segue: Elettra si dice infelice per le cure prestate al fratello in età infantile, le quali si sono rivelate ἀνωφελήτου, 'inutili' (οἴμοι τάλαινα τῆς ἐμῆς πάλαι τροφῆς / ἀνωφελήτου, vv. 1143-4). L'aggettivo, grazie alla posizione di primo piano ad inizio del v. 1144, acquista rilevanza centrale e mostra come l'ordine delle parole in questi versi segua il progredire del ragionamento di Elettra: ella prima ricorda le cure infantili e poi conclude con un giudizio perentorio che categorizza come vano ogni sforzo fatto per crescere Oreste. La stessa denuncia si ritrova facilmente in numerose iscrizioni dell'Atene classica³⁰⁸: si credeva infatti che in cambio della vita, del nutrimento, dell'educazione ricevuti dai genitori, un bambino dovesse mostrare gratitudine attraverso l'obbedienza, il rispetto, la lealtà e l'accudimento nella vecchiaia. Era quindi la normale aspettativa dei genitori di venire ripagati, un giorno, dai figli per i loro sforzi³⁰⁹. Elettra sembra quindi richiamare il contesto familiare infantile, non come una sorella alla pari, ma ponendosi nei confronti del fratello come una madre, che dispensa le cure e si fa carico del suo allevamento, aspettandosi di venirne ricambiata.

L'espressione πόνω γλυκεῖ al v. 1145 sembra andare in questa stessa direzione. Essa, connotando paradossalmente la fatica come 'dolce', identifica inequivocabilmente la fatica di una madre nell'allevare il proprio figlio³¹⁰. Elettra stessa sembra considerarsi più madre e nutrice per Oreste, di quanto non lo sia stata Clitemnestra o — tramite un'iperbole — chiunque altro nella casa, (οὔτε γάρ ποτε / μητρὸς σύ γ' ἦσθα μᾶλλον ἢ κάμοῦ φίλος, οὔθ' οἱ κατ' οἶκον ἦσαν ἀλλ' ἐγὼ τροφός, vv. 1145-7), lei che pure è sempre stata chiamata 'sorella' (ἐγὼ δ' ἀδελφή σοὶ προσηυδώμην αἰεί, v. 1148). Questa insistenza sulla cura e sull'allevamento del fratello, osservabile nel ripetersi di sostantivi come τροφῆς (v. 1143) e τροφός (v. 1147), enfatizza il legame pseudo-materno che Elettra ha con il fratello, ma non bisogna dimenticare che ella non ne è la madre biologica e come tale, infatti, si aspetta qualcosa di diverso da lui. Elettra cresce Oreste assumendo il ruolo di una madre, ma senza davvero sviluppare verso di lui un istinto materno. Ella lo cresce, invece, come giovane promessa di vendetta e le sue cure sono il pegno per la realizzazione

³⁰⁸ Cfr. Lattimore 1942, 180.

³⁰⁹ Cfr. Strubble 1993, 305-8.

³¹⁰ Dunn-Lomiento 2019, 317.

di questo desiderio. L'attaccamento di Elettra nei confronti del fratello sembra assumere, alla luce di ciò, i contorni non tanto di una relazione incestuosa o scabrosa, quanto di una possessione.

Dopo il ricordo dei tempi passati, irrompe con il presente una disperazione più profonda: Elettra rivede il disgregarsi del quadretto familiare che nei versi precedenti aveva dipinto a veloci pennellate (νῦν δ' ἐκλέλοιπε ταῦτ' ἐν ἡμέρᾳ μιᾷ / θανόντι σὺν σοί, vv. 1149-50). Un solo giorno è bastato perché *questo* venisse meno: l'utilizzo del pronome neutro ταῦτα al v. 1149 risparmia ad Elettra la sofferenza di ripetere quanto ormai è andato perduto, ovvero πάντα, 'tutto', come poco oltre viene ribadito. Nei vv. 1150-1, infatti, senza una ragione apparente, Elettra paragona il fratello a un devastante uragano che, passando, ha portato via con sé ogni cosa (πάντα γὰρ συναρπάσας, / θύελλ' ὄπως, βέβηκας, vv. 1150-1). Eppure, non si spiega perché un uomo miseramente morto dovrebbe incarnarsi nell'immaginario della sorella in una potente forza distruttrice. Il confronto paradossale di Oreste con l'uragano, infatti, rende particolarmente vivida la descrizione di lui come una forza non solo viva, ma anche violenta; un'impressione, che è rinforzata dall'allitterazione nel verso dei suoni labiali di π e β³¹¹. Oreste è per Elettra un uragano che si è scagliato contro di lei, a suo danno, portandole via la speranza della vendetta (che si cela dietro all'uso di un generico e vago πάντα), e con essa la sua stessa vita.

Ancora una volta, nel monologare interiore di un personaggio tragico emerge quindi l'immagine dell'ambiente naturale come ostile, violento, nocivo. Lo interpretava così Aiace, che percepiva l'odio di Troia e dei suoi campi rivolgersi contro di lui; e così anche Edipo, che con un espediente retorico attribuiva a una serie di luoghi-chiave della sua vita la responsabilità di averne determinato una fine ingloriosa³¹². Elettra, dal canto suo, non vede nella natura una volontà di persecuzione (come Aiace) o la causa della sua distruzione (come Edipo), ma assimila il fratello a una forza naturale violenta e distruttrice, alla stregua di un uragano nell'atto di spazzare via ogni cosa³¹³. Ciò è accostabile a quel sentimento di indomabilità e incontrollabilità che Aiace provava nei

³¹¹ Dunn-Lomiento 2019, 318.

³¹² Cfr. *supra* le analisi dei monologhi di Aiace e di Edipo.

³¹³ Si potrebbe vedere qui un velato parallelismo con l'altra vicenda, il vero motore della saga tragica degli Atridi: il sacrificio di Ifigenia, compiuto per avere il vento, necessario alla navigazione.

confronti di Atena e del morbo di follia da lei diretto contro di lui³¹⁴: una percezione alterata e patologica, paragonabile a quella che coloro che sono in uno stato di labilità psicologica hanno della propria patologia.

Ciò trova conferma appena dopo, nel verso successivo: come in una catena di tragedie che si susseguono e in cui ogni evento aggiunge *pathos* al *pathos*, Elettra cita prima la morte del fratello, poi il vuoto lasciato dal padre e infine non può che menzionare la sua stessa morte, avvenuta *per colpa* di Oreste (τέθνηκ' ἐγὼ σοί, v. 1152)³¹⁵. Le speranze che rendevano sopportabile la vita ad Elettra sono infatti venute meno con la morte di Oreste, che ha lasciato la sorella sola e senza più alleati, circondata solo da nemici (Oreste, infatti, non c'è più: φροῦδος αὐτὸς εἶ θανών, v. 1152). Il riso di questi le sovviene allora (γελῶσι δ' ἐχθροί, v. 1153), insieme alla folle gioia della madre che, snaturata, si rallegra per la morte del figlio (μαίνεται δ' ὑφ' ἡδονῆς / μήτηρ ἀμήτωρ, vv. 1153-4). Si tratta di reazioni scomposte, grottesche: il riso e la gioia, inerenti alla sfera del piacere, contrastano con il dolore di Elettra e creano una sorta di paradosso tra lo stato d'animo di lei e lo stato di follia che ella attribuisce ai suoi nemici. Nemici, perché seppur familiari, hanno rinnegato il proprio rapporto di φιλία e tra nemici non vige che un principio: ἐχθροὺς κακῶς ποιεῖν³¹⁶. Elettra pensa in particolare alla madre, Clitemnestra, che definisce nei termini di una μήτηρ ἀμήτωρ, 'madre non-madre' (un composto determinativo con primo membro negativo³¹⁷), in ragione della progressiva erosione di quel legame filiale che le univa e che nel tempo si è trasformato in un odio profondo. Ecco perché l'assassinio di Clitemnestra non è considerato un matricidio ma solo l'omicidio di un nemico: «Clytemnestra by her actions toward Agamemnon and her son and daughter has become no true mother. She has negated her nurturing role and become an 'unmotherly mother'»³¹⁸.

La sintassi del passo è incisiva e spezzata: «[i]l duro asindeto che descrive la situazione critica del padre, di sé e di suo fratello è il corrispettivo retorico del prendere

³¹⁴ Cfr. Soph. *Aj.* 450 νῦν δ' ἡ Διὸς γοργῶπις ἀδάματος θεά.

³¹⁵ Così Finglass 2007, 452: «I have been killed by you» e Dunn-Lomiento 2019, 318: «sono morta a causa tua».

³¹⁶ Strubble 1993, 310-3.

³¹⁷ Vd. Risch 1944, 90-1. Espressioni ossimoriche simili a μήτηρ ἀμήτωρ sono in Soph. *Aj.* 665 ἄδωρα δῶρα; *OT* 1214 ἄγαμον γάμον; Aesch. *Pers.* 680 νᾶες ἄναες ἄναες; *Ag.* 1545 ἄχαριν χάριν; *Ch.* 44 χάριν ἀχάρτιον; *Eu.* 457 ἄπολιν...πόλιν.

³¹⁸ Sorum 1982, 208.

atto della dura realtà»³¹⁹. I vv. 1151-53 si compongono di frasi brevi, lapidarie; solo l'ultima ai vv. 1154-6 appare più tornita, ma anche qui «la sintassi segue il movimento dei pensieri»³²⁰ ed esprime, in una proposizione relativa dipendente, il reiterato progetto di Oreste, di vendicarsi della madre, la cui intenzione spesso rendeva nota alla sorella (ἦς ἐμοὶ σὺ πολλάκις / φήμας λάθρα προὔπεμπες ὡς φανούμενος / τιμωρὸς αὐτός). Tuttavia, quest'illusione su cui Elettra riversava le proprie speranze viene presto disattesa dalla morte del fratello per una sorte sventurata, letteralmente un δαίμων proprio di entrambi, che le ha recapitato, anziché il corpo del fratello, una manciata di inutile cenere (ἀλλὰ ταῦθ' ὁ δυστυχῆς / δαίμων ὁ σός τε κάμὸς ἐξαφείλετο, / ὅς σ' ὤδέ μοι προὔπεμψεν ἀντὶ φιλτάτης / μορφῆς σποδόν τε καὶ σκιὰν ἀνωφελῆ, vv. 1156-9).

Come notato da Dunn-Lomiento, «il pronome non specifico [ταῦθ'] consente a Elettra di evitare un'ulteriore, mesta menzione di quelle speranze deluse»³²¹ che sono state portate via. Il verbo che esprime questa distruzione, ἐξαφαιρέω, è un composto dal doppio prefisso, attestato precedentemente solo in Omero (*Od.* 22, 444) e in un frammento adespoto³²², con il significato di duplice distruzione³²³. Anche Elettra accusa il *daimon* di una duplice sciagura, strettamente connessa: l'aver tolto ogni speranza di vendetta, come conseguenza dell'aver recapitato a lei, anziché la splendida immagine del fratello, una manciata di inutile cenere (ὅς σ' ὤδέ μοι προὔπεμψεν ἀντὶ φιλτάτης / μορφῆς σποδόν τε καὶ σκιὰν ἀνωφελῆ, vv. 1158-9). A muovere l'affermazione vi è una punta di amarezza; il v. 1158 è costruito infatti parallelamente al v. 1155 dove προπέμπω occupa la stessa posizione metrica, con lo stesso significato, ma in un contesto opposto: se lì, infatti, Oreste inviava promesse di vendetta (φήμας λάθρα προὔπεμπες, v. 1155), qui esse sono pateticamente sostituite dalla cenere e ombra di lui, che di promesse non può più farne né mantenerne. Ammetteva Kamerbeek (1974, 155): «I am inclined to hear some bitterness in the repetition brought into relief by the difference in verbal aspect ('infektiv' opp. 'konfektiv')».

L'espressione σποδόν τε καὶ σκιὰν costituisce uno zeugma che coniuga l'esito fisico della morte (la cenere) con l'immagine dell'ombra data della perdita emotiva della

³¹⁹ Dunn-Lomiento 2019, 318.

³²⁰ Dunn-Lomiento 2019, 318.

³²¹ Dunn-Lomiento 2019, 318.

³²² Cfr. *TrGF* fr. *adesp.* 296, v. 2.

³²³ Dunn-Lomiento 2019, 319.

persona amata³²⁴. Oreste è quindi presentato come inconsistente, come qualcosa che Elettra non può più toccare: un ‘piccolo mucchietto’ (σμικρὸς ὄγκος, v. 1142), un ‘niente’ (οὐδὲν ὄντα, v. 1129), ‘ombra e cenere’ (σποδὸν τε καὶ σκιάν, v. 1159): di fatto, la negazione dell’esistente. Tutta l’*Elettra* di Sofocle è infatti una negazione del presente e un rifugiarsi della protagonista in un passato infantile mitizzato. Come già Antigone, anche Elettra sembra incapace di ricreare delle relazioni, al di fuori di quelle della sua famiglia di origine, attraverso il matrimonio. Legata indissolubilmente ad Agamennone, il cui ricordo ella mantiene sempre vivo, Elettra mostra una affezione materna nei confronti del fratello che la ritrae come «the virgin who would be her father’s wife, the sister who mothers her brother»³²⁵.

Ma centrale in questi versi è l’attribuzione all’ombra del fratello dell’aggettivo ἀνωφελῆ che richiama e rafforza, in una struttura in *ring composition*, il τροφῆς ἀνωφελήτου dei vv. 1143-4. Se già lì Elettra biasimava la morte del fratello perché aveva reso vane le cure spese per crescerlo, qui guarda alla cenere di quello, unico resto rimasto, come qualcosa di inutile perché incapace di portare a termine le promesse fatte e attese. Si chiude così, su questo concetto dell’inutilità dell’ombra del fratello, la prima sezione della *rhesis* di Elettra. D’altronde, tutta la riflessione contribuisce a dare l’impressione che ella sia più disperata all’idea di aver perso le speranze di vendicarsi, anziché di aver perso il proprio fratello. Complice forse anche il suo stravolgimento emotivo, Elettra sembra quindi concepire Oreste solo in termini materiali. È questa sua reificazione che ne permette una valutazione in termini di utilità: egli è per lei un mero strumento di realizzazione di un’agognata vendetta, ormai non più possibile.

La *rhesis* si conclude, infine, con uno sfogo emotivo in versi lirici³²⁶. Elettra piange sul povero corpo del fratello, da lei spedito nell’ultimo dei viaggi, verosimilmente, il viaggio della morte (ὦ δεινοτάτας, οἴμοι μοι, / πεμφθεῖς κελεύθους, vv. 1162-3)³²⁷. Il focus della vicenda ritorna quindi su Elettra stessa, che in un’apostrofe al fratello dice: φίλταθ’, ὡς μ’ ἀπόλεσας ἀπόλεσας δῆτ’, ὦ κασίγνητον κάρα, ‘carissimo, come mi hai distrutta, sì, distrutta, fratello mio’ (vv. 1163-4). Elettra, infatti, segue di prassi questo

³²⁴ Dunn-Lomiento 2019, 319.

³²⁵ Wheeler 2003, 383.

³²⁶ Dunn-Lomiento 2019, 319.

³²⁷ Si tratta di uno dei temi funerari tipici, cfr. Alexiou 2002, 189-93.

andamento autoreferenziale nel monologo, ma con un rovesciamento qui rispetto all'inizio: lì, infatti, era l'*io* di Elettra a dominare il *tu* di Oreste, mentre ora «she configures herself as the object of Orestes' action and the victim of his destruction (μ' ἀπώλεσας)»³²⁸. Il concetto di una sua distruzione per opera di Oreste è ripreso dai vv. 1151-2 (θύελλ' ὅπως, βέβηκας. οἴχεται πατήρ· / τέθνηκ' ἐγὼ σοί), ma qui è esteso con una ripetizione rituale e una costruzione chiasmica delle parole (φίλταθ'... κασίγνητον κάρα)³²⁹. La perifrasi κασίγνητον κάρα per indicare il fratello, inoltre, era già presente in *Ant.* 899 e 915, ma mentre lì era indirizzata affettuosamente al fratello Polinice, defunto e assente, qui si carica di un risvolto anche più prettamente concreto, perché Elettra parla all'urna cullandola come farebbe, nel lamento, con la testa del fratello³³⁰.

Gli ultimi versi sono da Elettra idealmente rivolti al fratello, al quale chiede di accoglierla nella sua dimora, che pateticamente è costituita dall'urna che regge tra le mani (τοιγὰρ σὺ δέξαι μ' ἐς τὸ σὸν τόδε στέγος, v. 1165). Il rovesciamento nella relazione tra fratelli va di pari passo con un rovesciamento delle loro prerogative: se prima era Oreste ad essere accolto da Elettra già morto (ἐξέπεμπον εἰσεδεξάμην, v. 1128), ora è Elettra a chiedere a lui di accoglierla nella morte (τοιγὰρ σὺ δέξαι μ' ἐς τὸ σὸν τόδε στέγος, v. 1165)³³¹. Il desiderio di morire di Elettra, se si può leggere «as the temporary participation of the mourner in the state of the dead»³³², è qui spinto al limite: infatti, sostiene Finglass (2007, 445) «it is by no means clear that she is only speaking metaphorically». D'altronde, anche l'espressione τὴν μηδὲν ἐς τὸ μηδὲν al v. 1166 lo rafforza ancor di più. Elettra giustifica ciò con una proposizione finale introdotta da ὡς che racchiude la volontà di stare tra i morti (κάτω, v. 1166) insieme al fratello e di condividere con lui, come avevano fatto in vita (ἄνω, al v. 1167), le medesime cose (ξὺν σοὶ μετεῖχον τῶν ἴσων, v. 1168). Come in vita, così in morte, Elettra desidera quindi non separarsi più dalla tomba di quello (ποθῶ / τοῦ σοῦ θανοῦσα μὴ ἀπολείπεσθαι τάφου, vv. 1168-9). La *rhexis* si chiude, allora, sul verso generalizzante dal carattere gnomico: 'vedo infatti che i morti non provano dolore' (τοὺς γὰρ θανόντας οὐχ ὀρῶ λυπούμενους, v. 1170).

³²⁸ Nooter 2011, 412.

³²⁹ Dunn-Lomiento 2019, 319.

³³⁰ Dunn-Lomiento 2019, 320.

³³¹ Finglass 2007, 444-5.

³³² Finglass 2007, 445.

Riepilogo dell'interpretazione e degli elementi formali caratterizzanti

Nelle prime parole che Elettra rivolge all'urna si colgono alcuni elementi che fin dall'inizio suggeriscono un'interpretazione del monologo come esempio di *self-talk*. Elettra da un lato fa un uso personalizzato del termine *μνημεῖον*, 'monumento sepolcrale', per indicare semplicemente l'urna; dall'altro, riflette dando mostra di una sintassi variata e talvolta ellittica. Si nota ciò ai vv. 1126-7, dove l'aggettivo *λοιπόν* appare dislocato rispetto al sostantivo *μνημεῖον* cui è riferito nel verso precedente, oltre che ai vv. 1127-8, dove esprime, con una frase intrisa di delusione e costruita a senso, il fatto che il fratello sia sopraggiunto in una condizione inaspettata, confrontata alle speranze che ne avevano accompagnato la partenza (*ὥς <σ> ἀπ' ἐλπίδων / οὐχ ὄνπερ ἐξέπεμπον εἰσεδεξάμην*, vv. 1127-8).

Il monologo sembra quindi mostrare, fin da subito, le caratteristiche tipiche di una comunicazione intrapersonale, intrattenuta da Elettra con se stessa da una prospettiva fortemente ego-centrata. Ai vv. 1129-30 emerge la delusione di Elettra di fronte al 'non essere più nulla' di Oreste (*οὐδὲν ὄντα*, v. 1129). Ella ne ricorda lo splendore di un tempo, che contrasta con il misero stato presente, rifacendosi ai temi tipici del lamento funebre e facendo una narrazione della vicenda di Oreste che non lo contempla mai come soggetto. Egli è anzi sempre l'oggetto delle decisioni e delle azioni della sorella, che occupa dunque, con il suo ego, lo spazio del lamento dedicato al fratello. Si fa quindi strada l'idea di una reificazione di Oreste agli occhi di Elettra, la quale sembra avere nei confronti di quello un atteggiamento, oltre che materno, possessivo. È rivelatore di questo il fatto che, nella narrazione delle vicende che riguardano Oreste, «every description of you (Orestes)» è modellata «into an account of me (Electra)»³³³. Ciò è esemplificato dal ricorrere almeno quattro volte del pronome in accusativo riferito ad Oreste, in funzione di complemento oggetto, in frasi che hanno per soggetto Elettra. Si vedano:

vv. 1127-8 *ὥς <σ> ἀπ' ἐλπίδων / οὐχ ὄνπερ ἐξέπεμπον εἰσεδεξάμην*

v. 1130 *δόμων δέ σ', ὃ παῖ, λαμπρὸν ἐξέπεμψ' ἐγώ*

v. 1132 *πρὶν ἐς ξένην σε γαῖαν ἐκπέμψαι χεροῖν*

vv. 1138-9 *κοῦτ' ἐν φίλαισι χερσὶν ἢ τάλαιν' ἐγὼ / λουτροῖς σ' ἐκόσμησ'*

³³³ Nooter 2011, 411.

A ciò si unisce l'impressione che il monologo sia retto sull'autocommiserazione di Elettra e, solo secondariamente, sul dolore per la morte di Oreste. Il rimpianto espresso ai vv. 1131-2 per non essere morta prima, evitando così che Oreste venisse salvato dal giorno della strage, tiene solo apparentemente conto delle conseguenze che ciò avrebbe avuto per Oreste. Ella si giustifica dicendo che Oreste avrebbe così potuto condividere, in patria, la tomba con il padre, anziché morire in esilio e lontano da lei (vv. 1134-5). Tuttavia, Elettra sembra intenta ad autoconvincersi di ciò operando contro se stessa una *self-deception*, (un auto-inganno, una delle funzioni svolte dal *self-talk*). È una spia di questo il verbo che Elettra usa al v. 1133 per indicare il salvataggio del fratello, ἀνασώζω. Con il significato di 'recuperare ciò che è perduto', esso tradisce, infatti, il pensiero che aver salvato Oreste sia stato, alla luce della sua morte odierna, inutile. Il desiderio di Elettra sembra quindi potersi spiegare meglio nell'ottica della valutazione di quelle che sono state le conseguenze per lei di tutto questo: l'essersi illusa di una vendetta, l'averla aspettata, sognata, agognata, quasi al punto da farne la propria ragione di vita, per poi scoprire infine di averla definitivamente perduta. Se Oreste fosse morto prima, tutto questo sarebbe stato risparmiato.

Nei versi successivi Elettra ritorna con il pensiero sulla misera morte di Oreste lontano dalla patria (vv. 1136-7); ricorda allora le cure e gli onori che non ha potuto offrire e mostra un sincero turbamento emotivo al constatare che, trattato da mani straniere, Oreste sia giunto sotto forma di un mucchietto di cenere (vv. 1141-2). Appare allora evidente come nel monologo interiore di Elettra, che funge da specchio del suo animo e delle sue pulsioni più profonde, siano commisti, quasi al punto da essere indistinguibili, i sentimenti di dolore, solitudine e annientamento per la morte di Oreste, come di frustrazione e delusione per il venire meno, con essa, dei piani vendicativi.

La sezione successiva della *rhexis*, che ritorna sull'infanzia, ricorda di Elettra le cure inutilmente profuse, la dolce fatica di allevare e l'esserle caro (di Oreste) più che alla madre (vv. 1143-8). Si delineano quindi i contorni di quello che apparentemente sembra essere un rapporto materno di Elettra nei confronti del fratello, il quale è in realtà trattato, ancor più che come un figlio, come un oggetto in suo possesso.

Rispetto alla situazione sopra illustrata, un rovesciamento si verifica, però, andando verso la fine della *rhexis*. Oreste comincia allora ad emergere come forza distruttiva e violenta (vv. 1149-52): Elettra lo paragona, in una similitudine, ad un

uragano, affermando enfaticamente di essere morta a causa sua (τέθνηκ' ἐγὼ σοί, v. 1152). Rimasta quindi sola e in balia dei suoi nemici, in particolare di una madre che non è più tale (μήτηρ ἀμήτωρ, v. 1154), non si prospetta altro che la morte per lei. Dal momento, infatti, che un *daimon* le ha recapitato le inutili ceneri del fratello, ogni speranza è andata perduta (vv. 1156-9).

La *rhesis* si avvia alla conclusione con un picco di dolore, espresso da Elettra in metri lirici ai vv. 1160-2. Nel finale avviene il definitivo rovesciamento di prerogative e di ruolo tra i fratelli: se prima era l'*io* di Elettra a dominare il *tu* di Oreste, qui è Elettra a sentirsi vittima della distruzione da lui operata contro di lei (vv. 1163-4: ὣς μ' ἀπώλεσας· / ἀπώλεσας δῆτ', ὃ κασίγνητον κάρα); analogamente, mentre prima era Oreste ad essere accolto da Elettra già morto (ἐξέπεμπον εἰσεδεξάμην, v. 1128), ora è Elettra a chiedere a lui di accoglierla nella morte (τοιγὰρ σὺ δέξαι μ' ἐς τὸ σὸν τόδε στέγος, v. 1165).

Appendice. Considerazioni sul *Filottete*

La tragedia *Filottete*, similmente all'*Elettra*, muove da un punto di partenza diverso rispetto all'*Antigone*, all'*Edipo*, all'*Aiace*: se i protagonisti di questi ultimi drammi arrivano, infatti, orgogliosamente alla loro autodistruzione in solitudine, *Filottete*, al contrario, è costretto a fare della solitudine la sua condizione esistenziale permanente³³⁴. Il *Filottete* è quindi particolarmente ricco di parti monologiche, e tuttavia non si tratta di lunghe *rheseis* riflessive, ma di «forme più articolate, in cui alternativamente il parlante perde e riprende il contatto con i presenti, a volte volutamente, a volte contro la sua stessa volontà»³³⁵. L'intreccio di dialogo e monologo è dunque inestricabile, perché il monologo è sentito da *Filottete* come una condizione esistenziale che gli è imposta contro volontà e dalla quale cerca in tutti i modi di rifuggire, o meglio, di non ricadervi più, ora che gli è data l'opportunità del dialogo con un interlocutore umano e reale³³⁶. Questo è principalmente il motivo per cui nelle parti monologiche del dramma non sono presenti gli elementi sufficienti per considerare tali autoespressioni come esempi di introspezione e dialogo interiore con se stessi. Nel seguito della trattazione si darà ragione di tale affermazione.

Un primo gruppo consistente di sezioni monologiche si incontra nella scena in cui *Filottete*, che sta per lasciare Lemno insieme a Neottolemo, ha una crisi di dolore. Si tratta di una scena di importanza cruciale per la sua collocazione centrale e lo sviluppo successivo della tragedia. L'espressione monologica non si realizza però in una lunga *rhexis* autoespressiva, ma in una serie di grida e di maledizioni che mostrano la crescente incapacità dell'eroe di continuare il dialogo con l'interlocutore presente. Egli inizia con un grido di dolore (ἄ ἄ ἄ ἄ, v. 732) che subito minimizza con un οὐδὲν δεινόν, 'niente di grave', che a sua volta viene smentito al v. 736 dall'invocazione sofferente ἰὸ θεοί, nuovamente camuffata da una generica preghiera agli dèi. L'urlo di dolore prorompe poi, di nuovo, al v. 739 con un ripetuto ἄ ἄ ἄ ἄ, confermato al v. 742 dall'ammissione che il

³³⁴ Per le considerazioni di questa parte ci si è avvalsi dello studio di Medda 1983, 123-50: 'Spunti monologici nel *Filottete*'.

³³⁵ Medda 1983, 125.

³³⁶ Medda 1983, 134.

dolore è tale da non poter più essere dissimulato (ἀπόλωλα, τέκνον, κοῦ δυνήσομαι κακὸν / κρύψαι παρ' ὑμῖν, ἀτταταῖ·). Filottete si dibatte nel disperato tentativo di non recidere il sottile filo dialogico che lo lega a Neottolemo e che è per lui una questione vitale. Riesce infatti a mantenere il contatto ancora nei vv. 742-50 in cui muove a Neottolemo la disperata richiesta di tagliargli il piede o ucciderlo, ma poco dopo il prorompere del dolore rende questo suo tentativo impossibile a sostenersi, sicché egli cede definitivamente. La ricaduta nella dimensione monologica non si realizza però se non nei soli due versi di un lungo, disperato grido di dolore (vv. 745-6: παπαῖ, / ἀπαππαπαῖ, παπᾶ παπᾶ παπᾶ παπαῖ), che costituisce l'unico momento di interruzione della comunicazione.

Ai vv. 785-805 un'altra espressione monologica prende forma nel momento del parossismo del male di Filottete. L'eroe, incapace di parlare razionalmente, si esprime in grida e in apostrofi a interlocutori 'emotivi', come il suo stesso piede (παπαῖ μάλ', ὃ πόυς, οἷά μ' ἐργάση κακά, v. 786), Odisseo (ὃ ξένε Κεφαλλήν... v. 791), gli Atridi (ὃ διπλοῖ στρατηλάται, / [Ἀγάμεμνον, ὃ Μενέλαε, ... vv. 793-4) e Thanatos (ὃ θάνατε θάνατε... v. 797). Si tratta di un momento di *pathos* elevatissimo, in cui tuttavia Filottete evita di richiudersi in un'autoespressione patetica e, come nell'invocazione a Thanatos si rivolgeva a Neottolemo pregandolo di divenire esecutore materiale della sua uccisione (ὃ τέκνον, ὃ γενναῖον, ἀλλὰ συλλαβῶν / τῷ Λημνίῳ τῷδ' ἀνακαλουμένῳ πυρὶ / ἔμπρησον, vv. 799-801), così nel concludersi della scena Filottete, prima di cadere vittima del male, implora Neottolemo di restare (ἀλλ' ἀντιάζω, μή με καταλίπης μόνον, v. 809, rincalzato dal pressante ἦ μενεΐς; del v. 810). Tale difficoltà di comunicazione è però comunque resa con un intreccio tra dialogo e monologo inestricabile.

Ai vv. 927-62, Filottete ha appreso la verità da Neottolemo e sfoga la sua ira e frustrazione cercando di riavere l'arco affidato fiduciosamente a Neottolemo. E se all'inizio si rivolge a lui direttamente con violenza (vv. 927-30: ὃ πῦρ σὺ καὶ πᾶν δεῖμα καὶ πανουργίας / δεινῆς τέχνημ' ἔχθιστον, οἷά μ' εἰργάσω, / οἷ' ἠπάτηκας· οὐδ' ἐπαισχύνη μ' ὀρῶν / τὸν προστρόπαιον, τὸν ἰκέτην, ὃ σχέτλιε;), soltanto di fronte al silenzio di quest'ultimo, ripiega sulla natura circostante, dapprima nei vv. 936-39 (ὃ λιμένες, ὃ προβλήτες, ὃ ξυνουσίαι / θηρῶν ὀρείων, ὃ καταρρῶγες πέτραι, ...) e poi ancora nei vv. 952-60 (ὃ σχῆμα πέτρας δίπυλον, ...). Questa diversione di Filottete sulla natura, che pure ha i tratti tipici del monologo, non è tuttavia pronunciata in totale "dimenticanza" della presenza di Neottolemo in scena. Ad essa, infatti, Filottete fa un'esplicita allusione

nel v. 938 dove, dicendo οὐ γὰρ ἄλλον οἶδ' ὅτω λέγω, ‘non so a chi altro parlare’, mostra una «piena coscienza dell’alternativa che si potrebbe porre in relazione a un altro personaggio presente sulla scena»³³⁷. Medda (1983, 138) osserva anche che «[è] la prima volta che un personaggio di Sofocle, nel momento in cui si rivolge a un interlocutore ‘emotivo’, giustifica esplicitamente il proprio comportamento», laddove gli altri personaggi non esprimono mai nel soliloquio le ragioni che hanno scaturito il monologo. Filottete invece è continuamente teso a non perdere la connessione empatica che ha creato con Neottolemo e quindi, anche quando si rivolge alla natura, lo fa per rimproverarlo del fatto che sia da lui crudelmente costretto a trovare in essa un interlocutore alternativo. Il monologo quindi non solo presuppone l’ascolto da parte dell’altro, ma anzi non avrebbe senso di esistere altrimenti, dal momento che ha per fine di indurre Neottolemo a rispondere³³⁸.

Ai vv. 1004-44, la *rhexis* di Filottete, che Perrotta considera un monologo³³⁹, non è in realtà definibile come tale, per il fatto che, ad eccezione dei versi iniziali e finali che sono autoriferiti, la *rhexis* è per il resto interamente pronunciata rivolgendosi a Odisseo che è presente in scena. Essa comincia effettivamente con un’apostrofe alle mani (ὦ χεῖρες, οἷα πάσχειτ' ἐν χρεῖα φίλης / νευρᾶς, ὑπ' ἀνδρὸς τοῦδε συνθηρώμεναι, vv. 1044-5), cui fa seguito però una serie di imprecazioni contro Odisseo, che la configurano come uno sfogo d’odio nei riguardi dell’antagonista. Anche i vv. 1040-2 (ὦ πατρώα γῆ θεοί τ' ἐπόψιοι / τείσασθε τείσασθ' ἀλλὰ τῷ χρόνῳ ποτὲ / ξύμπαντας αὐτοῦς, εἴ τι κάμ' οἰκτίρετε), che sono rivolti a interlocutori assenti in scena come la patria e gli dèi, contengono in realtà una comune formula di maledizione, che esprime il desiderio di vendetta punitiva di Filottete contro Odisseo. Per queste ragioni, dunque, non si tratta quindi di un vero e proprio monologo, ma di un brano che rivolge precise accuse ad un interlocutore presente, in forma costantemente dialogica e con il martellante ripetersi del pronome di seconda persona singolare³⁴⁰.

Infine, i vv. 1348-72 propongono una *rhexis* divisa fra un momento di sconforto con diversione dall’interlocutore e un ritorno all’interlocutore (Neottolemo), cui Filottete oppone il rifiuto di andare a Troia. La parte monologica di questa *rhexis* (vv. 1348-62)

³³⁷ Medda 1983, 138.

³³⁸ Per una più puntuale trattazione ed esemplificazione di questa interpretazione, vd. Medda 1983, 135-42.

³³⁹ Vd. Perrotta 1965, 454: «Come nella scena precedente, il pathos di Filottete si esprime tutto in un monologo».

³⁴⁰ Cfr. Medda 1983, 143.

non ha particolare pregnanza perché il dilemma che Filottete discute qui non esisterebbe se non fosse Neottolema a fargliene richiesta. Egli infatti ha tentato di convincere Filottete ad andare a Troia, mettendolo in crisi: Filottete si domanda che cosa fare (οἴμοι, τί δράσω;, v.1350), se credere alle parole di Neottolema e cedere alla sua richiesta (πῶς ἀπιστήσω λόγοις / τοῖς τοῦδ', ὅς εὖνους ὦν ἐμοὶ παρήνεσεν; / ἀλλ' εἰκάθω δῆτ';, vv. 1350-2), come poter sopportare la vista dei compagni divenuti odiosi (πῶς, ὃ τὰ πάντ' ἰδόντες ἀμφ' ἐμοὶ κύκλοι, / ..., vv. 1354 ss.). L'indecisione di Filottete deriva dal fatto che, se da un lato egli pensa che un *philos* l'avrebbe mai posto di fronte a tale scelta, dall'altro, rifiutare la sua richiesta significherebbe negarsi all'unica persona che abbia mai mostrato verso di lui un sincero accoramento e interesse. Ne consegue che il dilemma di Filottete «non risiede nella sfera dell'Io, ma in quella della relazione di *philia* con Neottolema, nella sfera cioè del dialogo»³⁴¹. Anche la decisione cui Filottete giunge nella seconda parte della *rhexis*, di non assecondare la volontà di Neottolema di portarlo a Troia, «non viene raggiunta come nell'*Aiace*, sulla base di uno scavo interiore, ma con un rapido ritorno al dialogo e con uno spostamento dell'interesse sulla persona di Neottolema»³⁴². Come osservato da Medda, l'affermazione di volontà di Filottete, di non tornare a Troia ma di tornare in patria disinteressandosi alla comunità dei Greci a Troia, «non avviene dunque sul piano monologico, come era il caso di Antigone e Aiace: essa si realizza sul piano dell'incontro con Neottolema»³⁴³.

Per tutte queste ragioni e, in generale, vista e consideratala la scarsa attinenza delle espressioni monologiche del *Filottete* al modulo dell'introspezione e del dialogo interiore con se stessi, che è oggetto della presente ricerca, non se ne farà qui alcuna analisi.

³⁴¹ Medda 1983, 147.

³⁴² Medda 1983, 147.

³⁴³ Medda 1983, 149.

Conclusioni

A conclusione del lavoro, sembra utile riproporre un sommario della metodologia di indagine condotta sui monologhi sofoclei e qualche riflessione di carattere generale sui risultati ottenuti nell'interpretazione per mezzo dell'applicazione di una prospettiva, al tempo stesso, linguistica, stilistica, pragmatica e psicologica.

L'analisi dei quattro monologhi dell'*Aiace*, dell'*Antigone*, dell'*Edipo Re* e dell'*Elettra* è iniziata dapprima come una disanima oggettiva degli elementi formali che caratterizzano il monologo. È stato così possibile individuare, all'interno del tessuto linguistico, degli elementi che, in molti casi già notati dalla critica per la loro singolarità e stranezza, è stato possibile interpretare come occorrenze delle caratteristiche tipiche del *self-talk*. La loro presenza ha condotto a formulare l'ipotesi interpretativa che si possa vedere nel monologo pronunciato dal personaggio a se stesso un parallelo del monologo interiore narrativo e, dunque, un'imitazione letteraria della comunicazione intrapersonale che effettivamente avviene nelle nostre vite, quotidianamente.

A questo approccio si è unita anche un'attenzione stilistica al testo, la quale è stata ispirata da una teoria, importata dalla branca della stilistica e della narratologia, che fa riferimento al cosiddetto *mind style*, o 'stile mentale'. Esso, definito anche come *world-view*, identifica lo stile linguistico che riflette lo stato cognitivo del personaggio e diventa quindi rivelatore, attraverso schemi testuali riconoscibili, dell'insieme di considerazioni, atteggiamenti, conoscenze e credenze di un personaggio nei confronti del mondo e della realtà esterna.

Questa compenetrazione di approcci ha reso possibile proporre che nella realizzazione dei monologhi sofoclei, riproduzioni artistiche di un'intima espressione a se stessi, si possa assistere all'emergere della interiorità unica e individuale del personaggio, che si nutre delle pulsioni irrazionali, misteriose e spesso inconfessabili, che ne muovono pensieri, parole e azioni.

Poiché si è trattato di una sperimentazione, un tentativo di applicare categorie moderne ed afferenti ad ambiti diversi e lontani della letteratura da quello classico, non sempre si

è potuto giungere a risultati netti e, d'altronde, tale non era nemmeno l'aspettativa. Va da sé, dunque, che il lavoro risulterà passibile di diverse interpretazioni, integrazioni, sviluppi, correzioni o modificazioni, di ogni genere e sorta — di cui, anzi, si invita il lettore a fare segnalazione.

Ciò che, a livello generale, si osserva è che la sperimentazione ha portato, in due casi (*Aiace* e *Edipo*), ad acuire e potenziare l'interpretazione del personaggio che già prima la critica aveva offerto indipendentemente; in un caso (*Antigone*), non offrendosi un dato linguistico consistente, a riflettere sul perché questo non si desse e che cosa da ciò si potesse dedurre; infine, ha permesso, in un ultimo caso (*Elettra*), di far emergere dettagli che in altri contesti interpretativi passavano inosservati finendo trascurati. Anche se, dunque, non sempre è stato possibile delineare interpretazioni originali o dare contributi effettivi rispetto a quanto è stato già acquisito dalla critica, tale sperimentazione ha prospettato una possibile prospettiva d'indagine ulteriore.

Monologo di Aiace

Il caso di Aiace appare forse il più riuscito. L'interpretazione del monologo vicino al *self-talk* e alla reale comunicazione intrapersonale ha offerto un numero significativo di elementi in più, che hanno potentemente confermato l'immagine — acquisita anche prima dalla critica, ma non con la stessa forza e sostanziata dagli stessi argomenti — di un Aiace sull'orlo di una crisi paranoica, in balia di un delirio di persecuzione e profondamente scosso a livello psicologico dalle vicende della sua vita, che egli riconosce essere dovute a un intervento divino. Ciò risulta da una compenetrazione di tematiche, che appartengono al monologo, e da una loro realizzazione sul piano linguistico e stilistico che è peculiare e appartenente al solo orizzonte mentale del protagonista.

La riflessione di Aiace ripresenta in più punti i temi fondamentali del monologo: l'incomunicabilità di Aiace con l'esterno, in particolare con coloro che dovrebbero essere suoi amici (i marinai del Coro, Tecmessa); l'eventualità di un confronto con il padre che genera apprensione e vergogna; la negazione del valore e riconoscimento da parte della comunità, che si concretizza nel riso dei nemici. A questi, che sono fatti reali, si uniscono

le percezioni alterate della realtà, che rivelano una mente delirante del protagonista: Aiace vede nell'intervento ostile della dea a suo sfavore una forza incontrollabile e indomabile, cui si unisce la percezione di un odio proveniente dall'ambiente esterno, ostile e malvagio; esso è tale da acuire in lui il senso di una vulnerabilità e impotenza, che si traduce nella sua mente nell'immagine di un sé nudo e bambino, la cui vista il padre non potrà tollerare.

Tutte queste, che sono allucinazioni, sono rivelate tali da una controparte linguistica che evidenzia come esse appartengano esclusivamente alla prospettiva egocentrica e allo stato psicologicamente stravolto del protagonista, espresso nel suo monologo interiore. Una serie di elementi, individuati come propri sia della categoria del *self-talk* che del *mind style*, dimostrano questo: in primis, è l'assegnazione delle armi a Odisseo, che viene interpretata da Aiace come l'esito di una corruzione. Il verbo πράσσω, nella costruzione πράσσειν τί τινι (vv. 445-6), acquisisce un significato non attestato altrove, che rivela un pensiero irrazionale di Aiace, che egli confessa a se stesso nel suo dialogare interiore. Nel medesimo contesto di ricordo di quella che da Aiace è considerata la propria ἀρχὴ κακῶν (il non riconoscimento del suo valore, tramite l'assegnazione delle armi di Achille ad un altro), Aiace opera anche un distanziamento da sé, riferendosi a se stesso in terza persona (ἀνδρὸς τοῦδε, v. 446), secondo quella che negli studi recenti è considerata una funzione specifica del *self-talk*, il *self distancing*, atto a valutare la propria situazione e le proprie emozioni "a freddo", a distanza. Ma Aiace rivela ancor di più la propria deviazione nel ricordare che la strage del bestiame è conseguita a un eccesso di follia, inviato da Atena, che ne ha deviato occhi e mente, cui Aiace sembra attribuire un'autonomia di iniziativa, tale da sminuire, almeno in parte, la sua responsabilità nel fatto (vv. 447-8). Infine, all'apice di tutte le precedenti considerazioni, Aiace comincia a mostrare i sintomi di un delirio di persecuzione che è tale da fargli avvertire un'ostilità rivolta contro di lui dall'ambiente esterno, seppur inerte e inumano. Egli giunge ad affermare che, oltre ad essere invisibile agli dèi e agli uomini, è odiato anche dalla città e dai campi troiani (v. 459).

È a conclusione di questi pensieri e atteggiamenti mentali, che Aiace nel suo monologo delibera di suicidarsi come unica soluzione in grado di restituire a lui la gloria e il buon nome, i soli valori aristocratici cui rimane disperatamente e saldamente aggrappato nella perdizione del momento presente.

Monologo di Edipo

Il caso di Edipo è interessante, perché affine per molti versi a quello di Aiace, ma opposto sul piano ontologico. I due, partendo da opposte premesse, finiscono per coincidere nei risultati, affermando la possibilità che il monologo venga interpretato come specchio veritiero della rivelazione dell'animo profondo del personaggio.

Aiace, nel suo monologo, esaminava e scartava le possibili alternative per giungere a spiegare perché il suicidio fosse l'unica soluzione possibile; Edipo, invece, comincia la *rhexis*, ad accecamento compiuto, per spiegarne le ragioni. Nonostante, dunque, i punti di partenza siano divergenti, alcuni temi sono comuni ai due drammi: il confronto di Edipo con i genitori, per esempio, è presente anche in Aiace, così come l'esclusione e la privazione della sfera familiare e civica. Di questi fatti, tuttavia, Edipo risulta un determinante attivo: è Edipo a procurarsi il confronto e l'esclusione dalla famiglia e dalla *polis* ed è sempre lui che delibera di non assordarsi. Aiace, viceversa, mostra un'attitudine passiva: subisce gli eventi che assurgono a temi centrali del monologo e ne esce sempre come vittima. In generale, quindi, si delinea un atteggiamento di Edipo che è lontano da quello di Aiace, se non addirittura opposto.

Il dato oggettivo più rilevante è l'assenza di un lessico personale. L'uso di un 'gergo personale', che in Aiace si rilevava in misura significativa, alla luce della caratterizzazione di Edipo, diviene una conferma del fatto che il monologo esprime in forma compiuta e coerente, la personalità più intima del personaggio. A differenza di Aiace, che si dibatte tra i mostri immaginari di pensieri ossessivi e allucinati, Edipo appare lucidamente connesso alla realtà contestuale. Tutta la prima parte della *rhexis* si svolge, infatti, dopo aver allontanato ogni possibilità di intrusione del Coro nel suo ragionare, sbarrandone i consigli (vv. 1369-70). È intrapreso così un lungo dialogare con se stesso in cui sono poste domande da una controparte immaginaria alla quale Edipo risponde motivando la sua scelta di accecarsi come migliore. Quest'assenza del lessico personalizzato e condensato non è priva di significato: va nel senso di una razionalizzazione della lingua che Edipo usa sempre in modo controllato, mai egocentrico o 'sfasato' rispetto alla lingua condivisa.

La seconda parte della *rhexis*, che ha a che fare con i temi dell'incesto e del parricidio, vede Edipo svestire i panni del soggetto attivo, per vestire, come Aiace, i panni della vittima. Egli si è riscoperto un parricida e un incestuoso e, incapace di accettare che tale sciagura sia accaduta per scelta sua, scarica la responsabilità sui luoghi che non ne hanno colpa. Grazie alla prospettiva del *mind style*, è stato possibile rilevare la personificazione dei luoghi che, dotati di facoltà umane, sono resi responsabili del compimento della profezia e dunque del destino del protagonista (vv. 1391-1408).

Il fenomeno, tuttavia, non deve essere interpretato alla stregua di come si era fatto per Aiace. Si è infatti già messa in luce la diversità di fondo da cui prende le mosse il monologo; anche su questo elemento comune l'interpretazione tra i due diverge. Edipo, infatti, a differenza di Aiace usa la personificazione in modo molto consistente. E se, di per sé, questa consistenza costituirebbe un elemento a favore dell'interpretazione di un pensiero delirante, nel caso di Edipo — un uomo tutto d'un pezzo, lucido, autorevole, razionale — instilla il chiaro sospetto che tale percezione non sia autenticamente alterata: non si tratta infatti di un delirio irrazionale, bensì di uno stratagemma retorico lucidamente macchinato, per sgravarsi della colpa, almeno sul piano dell'apparenza e per non intaccare la sua integrità e dignità morale.

Va nella stessa direzione il meccanismo di autocensura che Edipo mette in atto nel momento di dover parlare dei fatti che sono eventi cruciali nella vicenda: il parricidio e l'incesto. Egli li nomina apertamente soltanto in relazione a terzi (vv. 1398-1405), mentre riferiti a se stesso rimangono sempre nell'indefinitezza (nonostante l'associazione a un lessico del fare che implicitamente ne riconosce la responsabilità).

Edipo è il rappresentante della *polis*, il primo cittadino, l'uomo di Stato, e questa sua personalità pervade e intride anche la sua comunicazione intrapersonale. L'effetto del monologo, dunque, è di mostrare come la personalità di Edipo sia tale da adattare il *self-talk* al suo carattere: Edipo è il narcisista raziocinante, di contro al disperato Aiace paranoico.

Monologo di Antigone

Se con i due precedenti monologhi alcuni risultati sono stati ottenuti, il monologo di Antigone afferma la *non* infallibilità dell'approccio, mostrando in questo caso un'applicazione meno riuscita della prospettiva di analisi del *self-talk* e *mind style*. Ciò è forse dovuto alla materia stessa della tragedia che, al netto dei pur evidenti elementi 'sotterranei' e scabrosi, sembra sottrarsi ad un'analisi univoca. La sperimentazione sul monologo di Antigone ha quindi prodotto un'analisi del testo più semantica che linguistica.

Il monologo appare fin dai primi versi intessuto con i temi delle nozze con Ade, la speranza del incontro con i propri cari, la famiglia nel suo ricordo mitizzato dell'esperienza infantile, la maternità e il matrimonio negati, l'insostituibilità del fratello. Antigone rivela una personale percezione della casa e della famiglia che si configura come un regresso alla condizione infantile; a cui si aggiunge una concezione morbosa e ossessiva del legame con il fratello Polinice, che si qualifica nei termini di un'ambigua esclusività, insostituibilità e unicità, quale è quella tipica del rapporto amoroso.

Ciò, tuttavia, trova spazio nel monologo soprattutto a livello semantico, attraverso un uso del lessico che mostra nelle sue parole chiave un attaccamento infantile all'idea della famiglia e della casa come rifugio (vv. 891-2), mentre non trova — salvo rare eccezioni — una più peculiare rappresentazione in usi speciali e inconsulti della lingua intrapersonale, che rivela l'interiorità del personaggio.

In un caso si è potuto cogliere la prospettiva egocentrica di Antigone: nella formulazione del concetto dell'insostituibilità del fratello, che assurge a 'legge' cui ubbidire al pari delle leggi comunitarie (vv. 908-15). Qui, Antigone, con un procedimento inverso rispetto a quello che si è osservato per Edipo (che usa una lingua apparentemente deviata, mentre è volutamente controllata), fa uso di un termine 'pubblico' (come νόμος), inteso cioè nel suo significato comunitario condiviso, ma in maniera inconsulta, perché intendendo qualcosa che, invece, per sua natura è strettamente unico, eccezionale e non è condivisibile.

Ciò contribuisce a sostanziare l'impressione di una personale percezione della 'casa' e della famiglia e dei rapporti famigliari, in particolare dell'attaccamento morboso

nei confronti di Polinice, ma senza contribuire in modo netto e determinante all'emersione della personalità di Antigone, che dunque non trova una sua peculiare espressione nel monologo interiore considerato.

Monologo di Elettra

Il caso di Elettra è per molti versi vicino a quello di Antigone. Una serie di temi è comune alle *rheseis* che le due sorelle idealmente rivolgono con un'apostrofe ai fratelli morti. Nonostante la somiglianza, tuttavia, la personalità di Elettra sembra caratterizzare maggiormente la sua autoespressione monologica, con il risultato che la sua interiorità emerge in modo più evidente dal tessuto linguistico dei versi.

Il monologo è idealmente divisibile in due parti. La prima sezione è maggiormente concentrata sui temi della morte lontano dalla patria e della conseguente privazione del lamento e degli onori funebri, oltre che del concetto per cui 'meglio sarebbe essere morti prima'. Essi sono in parte condivisi con l'*Antigone* (che tratta della morte come ricongiungimento con i suoi, delle nozze con Ade e del tributo degli onori funebri), ma la particolarità che differenzia il monologo di Elettra riguarda il modo in cui essi sono trattati. La narrazione dell'esilio, della morte e dell'assenza di onori funebri è ciò che riguarda la personale vicenda di Oreste; ciononostante, Oreste compare come complemento oggetto delle sue azioni, le quali hanno invece in Elettra la loro promotrice (vv. 1127-32). Emerge dunque il modo di Elettra di concepire Oreste come strumento nelle sue mani; un modo, che appartiene all'orizzonte psicologico della protagonista.

Si interpreta sotto questa luce il fatto che Elettra operi una possibile *self deception*, un 'auto-inganno', in relazione alla giustificazione che dà per preferire, alla morte di Oreste in esilio, una morte anticipata (vv. 1134-5). La reale ragione di ciò, lungi dalla possibilità di condividere con il padre la tomba, sembra avere a che fare con lei. Elettra ha profuso inutili cure per crescere Oreste come una promessa di vendetta ed egli è morto prima di realizzarla. La morte di Oreste e la conseguente perdita di ogni speranza è ciò che causa un rovesciamento dell'immagine del fratello nella concezione di Elettra.

Elettra, quindi, assimila Oreste ad un uragano (vv. 1149-52). L'immagine della natura come forza violenta e distruttiva richiama alla mente l'analogia percezione che Aiace aveva di Atena come forza indomabile (v. 450). Questa nuova prospettiva contribuisce a gettare ombra e luci sull'immagine di Oreste. Da un lato, egli appare l'oggetto che Elettra ha cresciuto, curato e amato come un figlio e che ha manovrato a suo piacimento per la realizzazione della vendetta; dall'altro, sembra che per Elettra Oreste si sia, nella morte, reincarnato in una forza naturale che ha distrutto ogni cosa: sogni, speranze, progetti futuri.

Si unisce quindi, alla reificazione di Oreste, l'impressione di una costante autocommiserazione di Elettra che pervade tutto il monologo. Il legame tra i due, più che fraterno, sembra assumere i tratti alternati della maternità e della possessione. Elettra, che ha dedicato al fratello le cure materne negate da Clitemnestra, ha vissuto nell'attesa di vedere ripagato il suo pegno d'amore, con la realizzazione della vendetta del padre attraverso il matricidio. Ella appare, dunque, distrutta, nel momento di ricevere l'urna con le ceneri del fratello, ancor più che dal dolore della perdita, dalla delusione e dal senso di annientamento conseguente al venir meno del suo scopo di vita: la vendetta. Fautore di ciò è lo stesso fratello che, nel delirante pensiero della sorella, si è 'reincarnato', contro di lei, in una forza violenta e distruttiva.

Bibliografia

Abbreviazioni

DELG

P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1968.

LSJ

H. Liddell, R. Scott, H. Jones, *A Greek-English Lexicon, Ninth edition with revised supplement*, Oxford 1996.

IG XII.6

K. Hallof, A.P. Matthaiou, *Inscriptiones Graecae Insularum Maris Aegaei praeter Delum. Fasciculus VI: Inscriptiones Chii et Sami cum Corassiis Icariaque*, Berlin / New York 2000.

GDI

H. Collitz *et alii*, *Sammlung der griechischen Dialekt-Inschriften*, Göttingen 1884-1915.

TrGF

R Kannicht, B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 2: Fragmenta adespota*, Göttingen 1981.

Suid.

A. Adler, *Suidae lexicon*, Leipzig 1928-1938.

Schol. ad Soph. Aj.

G.A. Christodoulou, *Tà áρχαϊα σχόλια εἰς Αἴαντα τοῦ Σοφοκλέους*, Athens 1977.

Schol. ad Soph. Ant.

G.A. Xenis, *Scholia vetera in Sophoclis Antigonam*, Berlin / Boston 2021.

Studi

Alexiou 2002. M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition. Second Edition. Revised by D. Yatromanolakis and P. Roilos*, Lanham 2002.

Andreoli 2006. A. Andreoli, 'L'origine del monologo interiore', in C. Di Giovine (ed.), *La parola dell'io: forme e funzioni del monologo. Atti della giornata seminariale (Potenza, 11 maggio 2005)*, Potenza 2006, 205-13.

Battezzato 1995. L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995.

Brown 1987. A. Brown, *Sophocles. Antigone*, Warminster 1987.

Butler 2003. J. Butler, *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Torino 2003.

Butler 2013. J. Butler, *Rethinking Introspection. A Pluralist Approach to the First-Person Perspective*, Basingstoke / New York 2013.

Cesareo 1923. P. Cesareo, *Sofocle, Antigone*, Torino 1923.

Dawe 1982. R.D. Dawe, *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge 1982.

Del Corno 1982. D. Del Corno (ed.), *Sofocle. Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone. Traduzione di R. Cantarella, note e commento di M. Cavalli*, Milano 1982.

Di Benedetto 1983. V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1983.

Dujardin 1991. E. Dujardin, *Il monologo interiore*, Parma 1991 (trad. it. di E. Dujardin, *Le Monologue Intérieur*, Paris 1931).

Dunn-Lomiento 2019. *Sofocle, Elettra. Introduzione e commento di F. Dunn, testo critico a cura di L. Lomiento, traduzione di B. Gentili*, Milano 2019.

Silva 2017. M.D.F. Silva, 'Antigone', in R. Lauriola, K.N. Demetriou (eds.), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Leiden / Boston 2017, 391-467.

Eckermann 1951. J.P. Eckermann, *Conversations with Goethe*, London 1951 (*non vidi*).

Ferrari 1982. F. Ferrari, *Sofocle. Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, Milano 1982.

- Finglass 2007.** P.J. Finglass, *Sophocles. Electra*, Cambridge 2007.
- Finglass 2011.** P.J. Finglass, *Sophocles. Ajax*, Cambridge 2011.
- Finglass 2018.** P.J. Finglass, *Sophocles. Oedipus The King*, Cambridge 2018.
- Fraenkel 1962.** E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon. Vol. II: Commentary on 1-1055*, Oxford 1962.
- Fraenkel 1977.** E. Fraenkel, *Due seminari romani di Eduard Fraenkel: Aiace e Filottete di Sofocle. A cura di alcuni partecipanti, premessa di L.E. Rossi*, Roma 1977.
- Fowler 1990.** R. Fowler, *Linguistics and the Novel. New Accents*, Routledge 1990.
- Garvie 1998.** A.F. Garvie, *Sophocles. Ajax. Edited with Introduction, Translation and Commentary*, Warminster 1998.
- Griffith 1999.** M. Griffith, *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1999.
- Halliwell 1986.** S. Halliwell, 'Where Three Roads Meet: A Neglected Detail in the *Oedipus Tyrannus*', in *JHS*, vol. 106 (1986), 187-190.
- Henrichs 1993.** A. Henrichs, 'The Tomb of Aias and the Prospect of Hero Cult in Sophokles', in *Class. Ant.*, vol. 12 (1993), n. 2, 165-80.
- Hermans-Gieser 2012.** H.J.M. Hermans, T. Gieser, *Handbook of Dialogical Self Theory*, Cambridge 2012.
- Irigoin 1981.** *Sophocle. Ajax, Oedipe roi, Électre. Texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, revu et corrigé par J. Irigoin*, Paris 1981.
- Jebb 1894.** R. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments. Part VI: The Electra*, Cambridge 1894.
- Jebb 1966.** R. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments. Part I: The Oedipus Tyrannus*, Amsterdam 1966.
- Jebb 1967.** R. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments. Part VII: The Ajax*, Amsterdam 1967.
- Jebb 1971.** R. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments. Part III: The Antigone*, Amsterdam 1971³.

Johnson 1994. J.R. Johnson, 'Intrapersonal Spoken Language. An Attribute of Extrapersonal Competency', in D.R. Vocate (ed.), *Intrapersonal Communication. Different Voices, Different Minds*, Hillsdale 1994, 169–192.

Johnson 1997. P.J. Johnson, 'Woman's Third Face: A Psychosocial Reconsideration of Sophocles' *Antigone*', in *Arethusa*, vol. 30 (1997), 369-98.

Johnstone 1980. H.W. Johnstone, 'Pankoinon as a Rhetorical Figure in Greek Tragedy', in *Glotta*, vol. 58 (1980), 49-62.

Kamerbeek 1974. J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part V: The Electra*, Leiden 1974.

Kamerbeek 1978. J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part III: The Antigone*, Leiden 1978.

Kells 1973. J.H. Kells, *Sophocles. Electra*, Cambridge 1973.

Knox 1964. B. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley / Los Angeles / London 1964.

Knox 1982. B. Knox, *The Three Theban Plays: Antigone, Oedipus the King, Oedipus at Colonus*, London 1982.

Kross et al. 2014. E. Kross, E. Bruehlman-Senecal, J. Park, A. Burson, A. Dougherty, H. Shablack, R. Bremner, J. Moser, O. Ayduk, 'Self-Talk as a Regulatory Mechanism. How You Do It Matters', in *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 106 (2014), n. 2, 304-324.

Lattimore 1942. R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana 1942.

Leech-Short 1981. G.N. Leech, M.H. Short, *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, New York 1981.

Leonard 2003. M. Leonard, 'Antigone, the Political and the Ethics of Psychoanalysis', in *The Cambridge Classical Journal*, vol. 49 (2003), 130-154.

Lloyd-Jones-Wilson 1990. H. Lloyd-Jones, N.G. Wilson, *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1990.

Loraux 1986. N. Loraux, 'La main d'Antigone', in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 1 (1986), n. 2, 165-196.

Maddalena 1963. A. Maddalena, *Sofocle*, Torino 1963.

Mastronarde 1979. D.J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Los Angeles / Berkeley / London 1979.

Medda 1983. E. Medda, *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa 1983.

Medda 2006. E. Medda, 'L'eroe alla porta. Osservazioni su una tipologia del monologo tragico', in C. Di Giovine (a cura di), *La parola dell'io: forme e funzioni del monologo. Atti della giornata seminariale (Potenza, 11 maggio 2005)*, Potenza 2006, 9-34.

Medda-Pattoni 1997. E. Medda, M.P. Pattoni, *Sofocle. Aiace, Elettra*, Milano 1997.

Moorhouse 1982. A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden 1982.

Morin 2012. A. Morin, 'Inner Speech', in W. Hirstein (ed.), *Encyclopedia of Human Behavior*, San Diego 2012, 436-443.

Murnaghan 1986. S. Murnaghan, 'Antigone 904-920 and the Institution of Marriage', in *The American Journal of Philology*, vol. 107 (1986), n. 2, 192-207.

Nooter 2011. S. Nooter, 'Language, Lamentation, and Power in Sophocles' *Electra*', in *The Classical World*, vol. 104 (2011), n. 4, 399-417.

Oleś et al. 2020. P.K. Oleś, T.M. Brinthaup, R. Dier, D. Polak, 'Types of Inner Dialogues and Functions of Self-Talk. Comparisons and Implications', in *Frontiers in Psychology*, vol. 11 (2020), n. 227, 1-10.

Padel 1994. R. Padel, *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton 1994.

Paduano 1970. G. Paduano, 'Struttura e significato del monologo in Apollonio Rodio', in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 9 (1970), 24-66.

Paduano 1982. G. Paduano, *Tragedie e frammenti di Sofocle. Vol. I*, Torino 1982¹.

Perrotta 1965. G. Perrotta, *Sofocle*, Messina / Firenze 1965.

Pirrotta 2009. S. Pirrotta (ed.), *Plato Comicus, Die Fragmentarischen Komödien. Ein Kommentar*, Berlin 2009.

Reinhardt 1989. K. Reinhardt, *Sofocle*, Genova 1989 (trad. it. di K. Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt am Main 1976).

Risch 1944. E. Risch, 'Griechische Determinativkomposita', in *Indogermanische Forschungen*, vol. 59 (1944), n. 1, 1-61 (ristampato in E. Risch (ed.), *Kleine Schriften zum siebzigsten Geburtstag*, Berlin / New York 1981, 1-132).

Rutherford 2010. R. Rutherford, 'The Greek of Athenian Tragedy', in E. Bakker (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language*, Malden 2010, 441-454.

Rutherford 2012. R. Rutherford, *Greek Tragic Style. Form, Language and Interpretation*, Cambridge 2012.

Sorum 1982. C.E. Sorum, 'The Family in Sophocles' *Antigone* and *Electra*', in *The Classical World*, vol. 75 (1982), n. 4, 201-211.

Stella 2010. M. Stella, *Sofocle. Edipo re*, Roma 2010.

Storr 1968. *Sophocles. Ajax, Electra, Trachiniae, Philoctetes. With an English Translation by F. Storr*, London / Cambridge 1968.

Strubble 1993. J.H.M. Strubble, '«Meter Ametor»: Persoonlijke Relaties in Sophocles *Electra*', in *Lampas: Tijdschrift voor Nederlandse Classici*, vol. 26 (1993), n. 4, 296-313.

Susanetti 2012. D. Susanetti, *Sofocle. Antigone*, Roma 2012.

Vocate 1994. D.R. Vocate, 'Self-Talk and Inner Speech: Understanding the Uniquely Human Aspects of Intrapersonal Communication', in D.R. Vocate (ed.), *Intrapersonal Communication. Different Voices, Different Minds*, Hillsdale 1994, 3-31.

Wheeler 2003. G. Wheeler, 'Gender and Transgression in Sophocles' *Electra*', in *The Classical Quarterly*, vol. 53 (2003), n. 2, 377-388.

Wiley 2006. N. Wiley, 'Inner Speech as a Language. A Saussurean Inquiry', in *Journal for the Theory of Social Behaviour*, vol. 36 (2006), n. 3, 319-341.