

Greta Castrucci

“*Predicare nel deserto*”:
*buoni e cattivi maestri, tra Lemno e Scizia**

Quid tam nudum inveniri potest, quid tam abruptum undique quam hoc saxum? ... Nullus angustus est locus, qui hanc tam magnarum virtutum turbam capit; nullum exilium grave est, in quod licet eum hoc ire comitatum (Seneca, *Consolatio ad Helviam matrem*, 6, 5; 9, 3)

Abstract

This article aims to highlight some analogies between the protagonists of Sophocles' *Philoctetes* and *Prometheus Bound*, and the situations in which they are implicated: in particular, the presence of a sophistic or authoritative figure (Odysseus and Zeus) who, by using falsely didactic attitudes, attempts to force himself on the hero; the figure of the marginalized suffering hero, confined in remote places and excluded from civil society; his didactic role and his moral force, by which, even though in a situation of powerlessness, he reveals himself to be ethically superior to oppressive power and changes this periphery into a center of *paideia*. From this comparison it is clear that the tragic figure of "prophet in the desert", placed in a mythical "elsewhere" but performed in the center of Athens and in the public context of a Dionysiac festival, becomes very important for communicating values that are essential to the identity of the *polis*.

L'articolo intende mettere in evidenza alcuni elementi che accomunano i due protagonisti del *Filottete* sofocleo e del *Prometeo Incatenato* e le situazioni in cui si trovano coinvolti: in particolare, la presenza di una figura sofistica o autoritaria (Odisseo e Zeus) che pretende, con atteggiamenti falsamente didattici, di imporre la propria volontà sull'eroe; la figura dell'eroe emarginato e sofferente confinato in luoghi remoti ed escluso dal consorzio civile; il suo ruolo didattico e la sua forza morale, grazie a cui, nonostante la situazione di impotenza, si mostra eticamente superiore ai soprusi del potere, trasformando la periferia in un centro propulsore di *paideia*. Dal confronto risulta quindi chiaro come la figura tragica del "predicatore nel deserto", collocata in un altrove mitico ma messa in scena nel cuore stesso di Atene e in un contesto pubblico come quello della *performance* dionisiaca, diventi essenziale per la comunicazione di valori fondanti che costituiscono l'identità stessa della *polis*.

Prometeo e Filottete sulla scena greca classica: due personaggi tragici, ma forse più ancora un "tipo" di personaggio tragico. Il presente studio si propone di rintracciare gli elementi che accomunano i due protagonisti del *Filottete* sofocleo e del *Prometeo*

* Questo articolo è frutto di una rielaborazione di due capitoli della mia tesi di dottorato: ringrazio il mio tutor, Prof. Davide Susanetti, per i suoi preziosi e generosi scambi di idee, e il Prof. Giuseppe Zanetto, per le belle osservazioni e le nuove prospettive suggeritemi, di cui ho cercato di tenere conto in questo articolo.

Incatenato e le affinità situazionali tra le due tragedie (a diversi livelli: concettuale, mitico, etico, lessicale, scenico-drammaturgico), insistendo in particolare su questi elementi:

1. la presenza di una figura autoritaria e dispotica o sofisticamente ingannevole che pretende (con atteggiamenti falsamente didattici) di imporre la propria volontà sull'eroe (Zeus, che incatena Prometeo sulle pendici irraggiungibili del Caucaso per costringerlo alla rivelazione, con propositi punitivi mascherati dietro ostentate pretese didascaliche, e Odisseo, che tenta con l'inganno di indurre Filottete al ritorno in guerra o alla consegna dell'arco, servendosi del giovane Neottolemo come strumento per ottenere i propri scopi¹);

2. la figura dell'eroe emarginato, “atleta della sofferenza”, confinato in luoghi remoti, reietto, costretto alla pressoché totale inazione e all'esclusione dal consorzio civile;

3. il suo ruolo effettivo di maestro, che nonostante questa situazione di impotenza riversa tesori di antica saggezza sui visitatori che capitano in quei luoghi di confine, vincendo i soprusi del potere con la sua forza morale: un “predicatore nel deserto” che trasforma la periferia in cui si ritrova suo malgrado confinato in un luogo di rieducazione morale e di autentica *παιδεία*.

1. *Il rivale potente dell'eroe emarginato*

a. *Odisseo e gli Atridi*

Il *Filottete* sofocleo comincia con una apparente scena d'insegnamento, che tale sembra risultare a livello scenico e lessicale, ma che a un esame più approfondito tradisce un falso scambio didattico.

Odisseo e il giovane Neottolemo sono approdati sul lido dell'isola di Lemno, «non calpestata da piede umano e disabitata» (v. 2), per recuperare l'eroe ferito, da tempo abbandonato: una delle innovazioni che Sofocle introduce nel mito di Filottete è proprio la natura selvaggia e remota dell'isola, che non corrisponde al dato storico (l'isola era ormai ben nota ad un Ateniese della seconda metà del V secolo, attivamente

¹ Si noti tuttavia una differenza sostanziale: le ragioni dell'abbandono di Filottete a Lemno non vanno imputate, come quelle dell'emarginazione di Prometeo nel Caucaso, a un mero atto di prepotenza dei capi, ma piuttosto a precise ragioni di ordine rituale, come rileva in particolare AVEZZÙ (1988, 61ss.): «il rito non fu tenuto, Apollo non fu placato e Achille fu a sua volta ucciso. [...] Odisseo nel prologo motiva l'abbandono di Filottete proprio con la dichiarazione che le sue grida turbavano il silenzio rituale e impedivano lo svolgimento dei sacrifici (vv. 8-10: vi compaiono termini tecnici della sfera sacrificale) [...]. Sull'impedimento ai riti torna più avanti lo stesso Filottete, affiancando *dysodia* e impossibilità dei sacrifici (vv. 1031-1033) [...]. Perciò se nella Lemno di Filottete – di più: ovunque sia Filottete – non ci sono né altari né riti, ciò è strettamente connesso con l'eroe, col suo male e col marchio impressogli dalla divinità nei preliminari del sacrificio a Crise [...]. Colpito Filottete dalla serpe, tutta l'armata è in condizione di impurità rituale, il sacrificio non può essere compiuto secondo i dettami del rito» (AVEZZÙ 1988, 61s.).

coinvolta nei pubblici scenari della colonizzazione) né alle altre rappresentazioni tragiche (in Eschilo ed Euripide, come sappiamo da Dione di Prusa², il coro era composto da Lemni, dunque l’isola non era disabitata)³.

In questo scenario desolato si prepara l’ambiguo piano d’azione. Odisseo, fin dalle prime battute, sottopone a Neottolemo un’argomentazione che presenta numerosi tratti formali tipici di un discorso didascalico: la prescrizione (ingannare Filottete, rubargli l’arco e costringerlo a seguirli a Troia), il tono imperativo, l’esortazione a tenere a mente gli ammonimenti (v. 121)⁴, «il tipico accenno all’opportunità di accogliere e mettere in pratica l’insegnamento ricevuto» (vv. 117-19)⁵, il vocativo τέκνον (v. 130), l’uso della seconda persona singolare e il vocativo del nome proprio (Νεοπτόλεμε, v. 4, unica occorrenza in tutta la tragedia)⁶, il tono paterno⁷, le γνώμαι (vv. 81, 111), «il “topos” delle due vie, la via del bene e la via del male», con l’indicazione delle conseguenze disastrose cui il discepolo andrà incontro se imboccherà la via «peggiore» (vv. 66-69)⁸. Apparentemente⁹ quindi ci sono tutti gli elementi per fare di Odisseo un διδάσκαλος; ma Sofocle, nel clima di presunta παιδεία in cui introduce il suo pubblico, suscita il forte sospetto (avvalorato dalla datazione tarda del dramma e dalla contemporanea produzione euripidea) che, dietro quella lusinga, si celi il fantasma del κακὸς διδάσκαλος, della Sofistica¹⁰ e del potere che con false pretese educative assoggetta la volontà altrui ai propri piani di dominio: l’Odisseo del *Filottete* è facilmente associabile a svariate figure di uomini politici di posizioni estremiste che dietro l’abilità retorica nascondono uno spregiudicato ed opportunistico cinismo,

² Dione di Prusa, *Orazione 52 (Περὶ Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου ἢ περὶ τῶν Φιλοκτήτου τόξων)*, cap. 7.

³ «Così si presenta Lemno nella drammaturgia del *Filottete* sofocleo. Un’isola deserta contrariamente all’immagine già offerta dall’*épos* omerico che la descrive “ben popolata” (Omero, *Iliade* 21, 40), contrariamente all’esperienza storica del pubblico contemporaneo che conosce quel luogo come un territorio sottoposto all’influenza di Atene» (SUSANETTI 2011, 109).

⁴ Cf. PELLIZER (1972, 37, 41-45).

⁵ Cf. PELLIZER (1972, 38).

⁶ Cf. PELLIZER (1972, 38).

⁷ Che però «acquista uno strano rapporto con il contenuto», REINHARDT (1989, 183). Cf. anche BLUNDELL (1988, 138): «he will adopt an overtly paternal tone when he addresses Neoptolemus as “child” (130). Neoptolemus is addressed in this way throughout the play, above all by his other moral “teacher” Philoctetes».

⁸ Cf. PELLIZER (1972, 46).

⁹ Cf. SCHEIN (2013, 20ss., 135) e ROSE (1976, 81): «in relation to Neoptolemos [...] [Odysseus] clearly enacts the role of teacher».

¹⁰ «It is clearly as a sophist that he is presented. He will, he says at the beginning, capture Philoctetes by a sophism (σοφισμα, 14); thus the deed must be shrewdly contrived (σοφισθηῖναι, 77)», TORRANCE (1965, 315). Sulla interpretazione sofistica della figura di Odisseo cf. anche KAMERBEEK (1980, 21): «Odysseus overcomes the scruples of the young man’s inner nature by playing on his ambition and his military sense of duty. Persuaded by Odysseus’ overbearing sophistry – implying an apparently full understanding of the young man’s reluctance – Neoptolemus undertakes a task at variance with his nature».

personaggi che erano ben noti al pubblico Ateniese del 409 a.C.¹¹ e che alimenteranno nella riflessione filosofica le discussioni sul delicato problema del ruolo dell’educazione nella formazione del buon politico¹².

L’anomalia didattica è confermata dal fatto che malgrado l’alta concentrazione di forme topiche della poesia didascalica, ne mancano due che sono forse le più importanti: «l’esortazione [...] a riflettere bene sull’insegnamento»¹³ e «il richiamo alla “verità”»¹⁴. Odisseo non si cura che Neottolemo capisca le sue parole, il *φράζεσθαι* del discepolo non rientra nelle sue competenze didattiche¹⁵, e ancor meno si cura della *ἀλήθεια* dei propri insegnamenti: anzi, appositamente ammaestra il discepolo all’inganno, costringendolo ad agire in contrasto con la sua *φύσις* e i suoi *τρόποι*¹⁶ con un motto, *δός μοι σεαυτόν* (v. 84), che si pone in netta antitesi rispetto al delfico *γνώθι σεαυτόν*¹⁷.

Dai discorsi di Odisseo a Neottolemo appare inoltre evidente una incoerenza etica sostanziale tra l’utile individuale perseguito attraverso le proprie azioni e la lealtà di principi: sebbene in teoria non sia né *ἀγαθόν* (v. 80) né *δίκαιον* (v. 81), è tuttavia *οὐκ αἰσχρόν* (v. 108) e *ἡδύ* (v. 81) ingannare Filottete, se produce un *κέρδος* (v. 111)¹⁸; quando si tratta di salvare se stessi (v. 109) e di perseguire i propri interessi tutto è lecito

¹¹ Cf. SCHEIN (2013, 11), che sottolinea come, volendo ricercare un modello storico per la figura dell’Odisseo sofocleo, sia più verosimile pensare, anziché al solo Alcibiade, a tutta una serie di uomini politici quali Cleone, Antifonte, Teramene, Pisandro, etc., la cui identificazione sarebbe stata affidata alla libera interpretazione dello spettatore.

¹² «Le istruzioni impartite a Neottolemo richiamano il problema dell’educazione del principe o – più propriamente – del gruppo generazionale che deve ereditare il potere della città, succedendo alla storia e alle vicende dei padri. È il delicato compito di formare e far crescere la futura *élite* di governo in un orizzonte segnato da modelli conflittuali, in un panorama funestato dall’influenza di cattivi maestri. Quei maestri di sventura e di rovina su cui le pagine del teatro filosofico di Platone – dal *Gorgia* al *Simposio*, passando attraverso l’*Apologia* – continueranno, con altre armi, ad interrogarsi», SUSANETTI (2011, 121).

¹³ PELLIZER (1972, 44).

¹⁴ PELLIZER (1972, 37).

¹⁵ Anzi, quanto meno il discepolo è consapevole di ciò che fa, tanto più il “maestro” potrà essere sicuro del conseguimento dei propri scopi, cf. UNTERSTEINER (1935, 317-22): «questo di Odisseo è un ragionamento dal quale esula ogni indagine critica e ogni fondamento etico: “ma perché devo io esporre tutte queste giustificazioni? Infatti non è per noi il momento opportuno di lunghi ragionamenti” (vv. 11-12). Sono fatti non interpretati, ma semplicemente accostati e governati nel loro valore dalle necessità che *κέρδος* impone. Rifiuta, quindi, l’intervento di un ragionamento approfondito circa la sua passata condotta, perché non venga a crollare il piedistallo su cui costruire la nuova azione. Artificio (*σόφισμα*) quello di allora, artificio quello di oggi. [...] È *σόφισμα*, non *λόγος* ο *ἐπιστήμη*».

¹⁶ Cf. BLUNDELL (1988, 137s.).

¹⁷ Cf. ZANETTO (2008, 17): «Odisseo parla a Neottolemo non da pedagogo (non vuole essere suo “maestro”): non gli importa coltivarne le doti, farne emergere la natura, potenziarne le qualità. Non cerca infatti di entrare in rapporto profondo con la “persona” dell’altro; quel che gli preme, è toccarne le corde sensibili per catturarne il consenso e la condiscendenza: è un atteggiamento da capo politico o militare».

¹⁸ Cf. Platone, *Gorgia* 474d.

e non conviene esitare, anche se non è nella natura di Neottolema *τεχνᾶσθαι κακά* (v. 80): c'è sempre tempo per comportarsi da *δίκαιοι* (v. 82)¹⁹.

Come i comandanti achei, con la complicità di Odisseo, avevano esercitato la propria supremazia confinando il commilitone in un luogo remoto dove non avrebbe potuto più nuocere all'esercito e violando il vincolo della *φιλία* e il principio etico arcaico secondo cui bisogna aiutare gli amici e danneggiare i nemici²⁰ (almeno nell'ottica di Filottete, che sembra non prendere nemmeno in considerazione le ragioni di necessità rituale della sua segregazione), così ora essi, attraverso Odisseo, esercitano la propria autorità su un giovane indifeso, usandolo come strumento per costringere lo stesso Filottete a tornare: ai Greci servono la sua presenza ed il suo arco, per vincere la guerra, come a Zeus nel *Prometeo* serve la profezia del titano per non essere detronizzato e continuare ad esercitare il suo predominio su dèi e uomini.

Odisseo è una figura equivoca per le ragioni d'interesse che lo muovono e lo scetticismo nei rapporti interpersonali, che implica l'assenza di rispetto e la pretesa di imporre le proprie misure sulla realtà; tutto ciò è coerente con le descrizioni tucididee della guerra: Tucidide²¹, come Sofocle, mette in scena la mancanza di *πίστις* tra gli uomini²², seme della *κακοτροπία* che domina l'Atene delle guerre civili. Questo contesto di tensione nei rapporti umani esercita la propria influenza, come Sofocle ci fa capire, anche nell'ambito della pedagogia: insidiata dalla diffidenza, la figura del maestro si veste di ombre sinistre e diventa un possibile strumento di dominio e di traviamiento degli animi. La guerra di Troia, come la Guerra del Peloponneso²³, come ogni forma di *πόλεμος* che minaccia non solo la sopravvivenza individuale ma soprattutto l'armonia e la coesione interna di una comunità, generando inevitabilmente anche pericolose forme di *στάσις*²⁴, si svela come un *βίαιος διδάσκαλος*²⁵, che

¹⁹ Cf. anche Antifonte, F 55 ([110 B., 88 S] Phot.): *ὀκνεῖν ἵνα οὐδὲν ἔργον ὀκνεῖν*, «esitare dove non c'è bisogno di esitare».

²⁰ Cf. BLUNDELL (1999). Presentandosi a Neottolema, infatti, Filottete racconta con rammarico l'episodio del suo abbandono sull'isola deserta, ad opera dei suoi stessi alleati militari: «Coloro che empicamente mi abbandonarono ridono in silenzio, mentre il mio male è sempre più rigoglioso e va crescendo ogni giorno [...]. I due comandanti e il re dei Cefaleni mi hanno indegnamente gettato qui, in questa solitudine, consumato da un male selvaggio, stroncato dal morso rabbioso di una vipera assassina. Solo, con la mia piaga, qui mi lasciarono, figlio, e partirono, nel giorno in cui dall'isola di Crise con le loro navi approdarono a questa terra. Con gioia, non appena mi videro dormire, dopo tanti travagli, sulla costa al riparo di una roccia, mi abbandonarono e presero il mare, lasciandomi accanto, come a un miserabile, pochi stracci e un po' di cibo, per sostenermi appena» (Sofocle, *Filottete* 257-75, trad. di PATTONI 2003).

²¹ III 83, 1s. Cf. CARLEVALE (1999, 151).

²² Sull'assenza di *πίστις* cf., nell'*Edipo a Colono*, il discorso di Edipo a Teseo, vv. 607ss.: *θνήσκει δὲ πίστις, βλαστάνει δ' ἀπιστία* (Sofocle, *Edipo a Colono* 611).

²³ «The Trojan War in the play would almost inevitably have reminded an Athenian audience of the war they had been fighting with the Spartans for over two decades», SCHEIN (2013, 10).

²⁴ «*βίαιος διδάσκαλος*: 'a teacher of violence', so that violence within a state is a natural consequence of war between states», GOMME (1956, 373). Cf. PRICE (2004, 26): «it is precisely in this way that war is a *βίαιος διδάσκαλος*, a teacher of violence, since its role in *stasis* is to 'shape human behavior', to make men violent by taking away secure livelihood and introducing violence as the *modus vivendi*»; sulla *stasis*

attraverso una studiata abilità retorica²⁶ impone le sue leggi al presunto discepolo sottomettendo la sua volontà anziché educarla, soffocando la sua libertà (e a sua volta allevando nuovi “maestri di violenza”²⁷):

L’azione e l’influenza sull’essere umano della guerra, di questo stato eccezionale, questo stacco dall’ordinario che lo mette alla prova, è la stessa che un maestro (*διδάσκαλος*) ha nei confronti dei propri allievi. L’immagine è forte e significativa [...] in riferimento alla realtà dell’Atene del V secolo e all’importanza che Tucidide sembra attribuire in generale all’educazione per la sua capacità di offrire uno stabile fondamento alla vita civile. [...] *Didaskalos*, in quanto piega gli esseri umani alle proprie regole [...]. *Biaios*, in quanto ciò che insegna è la violenza, fatta irrompere anche lì dove non dovrebbe esistere²⁸.

Il *Filottete* è messo in scena nel 409 a.C., momento cruciale per Atene: nel quadro della ormai estenuante Guerra del Peloponneso, la *polis* deve affrontare anche i gravi problemi di politica interna che la conducono al colpo di stato oligarchico del 411 e alla restaurazione della democrazia un anno più tardi: le Grandi Dionisie del 409 sono dunque le prime dopo la restaurazione democratica, e proprio in quei giorni, forse il giorno prima dell’inizio del *festival*, i cittadini ateniesi (riuniti nell’*agorà* o nello stesso teatro), furono chiamati a giurare il “Giuramento di Demofanto”, in cui garantivano di offrire il proprio appoggio alla democrazia e di considerare nemico pubblico ed uccidere chiunque fosse intenzionato a rovesciarla per sostituirla con altre forme di governo o per

e i suoi diseducativi effetti, cf. anche RHODES (2011, 23): «In the *staseis* which were encouraged by the association of Athens with democracy and of Sparta with oligarchy, values were turned upside-down, so that ‘civil war brought every form of wickedness to the Greek world, and simple goodness... was driven by mockery into non-existence’».

²⁵ Cf. Tucidide, *Storie* III 82, 2: ‘*Ἐν μὲν γὰρ εἰρήνῃ καὶ ἀγαθοῖς πράγμασιν αἱ τε πόλεις καὶ οἱ ἰδιῶται ἀμείνους τὰς γνώμας ἔχουσι διὰ τὸ μὴ εἰς ἀκουσίους ἀνάγκας πίπτειν· ὁ δὲ πόλεμος ὑφελὼν τὴν εὐπορίαν τοῦ καθ’ ἡμέραν βίαιος διδάσκαλος καὶ πρὸς τὰ παρόντα τὰς ὀργὰς τῶν πολλῶν ὁμοιοῖ*. Sul nesso tra l’*Odisseo* del *Filottete* e questo passo tucidideo, cf. anche SCHEIN (2013, 21): «The emphasis on Odysseus’ violence may be a function of the loose association of the Trojan War in the play with the Peloponnesian War. Both Neoptolemos, in his false persona (563), and Philoktetes (945-6) speak indignantly of Odysseus’ or the Greeks’ intention to ‘bring’ them ‘by force’ to participate in the war, using an idiom, *ἐκ βίας ἄγειν*, that occurs nowhere else in extant Sophoklean drama and seems to be associated in *Philoktetes* specifically with the war effort. Thucydides’ comment on civil conflict in the Peloponnesian War, ‘War is a violent teacher and brings most men’s passions into line with the present situations’ (*ὁ δὲ πόλεμος... βίαιος διδάσκαλος καὶ πρὸς τὰ παρόντα τῶν πολλῶν ὁμοιοῖ*) might aptly describe Odysseus’ opportunistic actions and intrigue during the play».

²⁶ «War, as Thucydides points out, becomes a teacher of violence and hence depends, as any teacher must, on words and arguments to achieve the desired results», CONNOR (1985, 101s.).

²⁷ «Proprio perché violenta in sé, la guerra può diventare causa scatenante di violenza e di crimini di ogni genere», MOGGI (1984, 441 n. 3). Cf. PRICE (2004, 27): «it is ‘a teacher of violence’ [...] in that it disposes men to violent acts which in a peaceful mindset they would never have contemplated. The phrase, ‘War is a teacher of violence’ (*πόλεμος... βίαιος διδάσκαλος*), is a poignant reversal of a common phrase in ancient Greek, ‘learned in warfare’; that is, by reversing subject and object, Thucydides changed war from the discipline learned into the teacher itself».

²⁸ INTRIERI (2002, 147-49).

imporre la propria tirannide²⁹. In un simile incandescente clima politico, le vicende mitiche rappresentate nella tragedia sofoclea non potevano restare immuni da interazioni più o meno implicite e sofferte con l'immediata attualità, e l'azione proditoria nei confronti di compatrioti e commilitoni del mito difficilmente poteva rimanere esente da un profondo disappunto collettivo³⁰.

La realtà marginale e periferica di una Lemno letterariamente trasfigurata si sovrapponeva così, nella immediata percezione del suo pubblico, alla realtà contingente di Atene nel cuore della quale trovava il suo spazio scenico di rappresentazione.

b. Zeus e i suoi inviati

Anche nel *Prometeo Incatenato* l'eroe condannato ai margini della società deve subire le conseguenze delle scelte arbitrarie di chi detiene il potere. Inchiodato, per volere di Zeus, sulle montagne del Caucaso, Prometeo vedrà scorrere davanti a sé i soli e le lune (vv. 22, 24), in giornate che si susseguiranno inesorabili e lo vedranno spettatore impotente della sua vita, senza più risorse se non il *λόγος*, la parola, la sua voce³¹ che risuona nel deserto e dà voce alla tragedia stessa, dapprima in forma di monologo ma poi ben presto in un vivo dialogo a cui prendono parte le numerose altre voci che si intrecciano nel dramma.

Ma per tutto il prologo questa voce tace: presenza muta nella costrizione del suo sequestro in atto, Prometeo lascia parlare gli altri, la voce del potere, della “pedagogia del tiranno”³². Zeus, infatti, attraverso i suoi emissari (Efesto, riluttante, e Kratos, complice convinto del nuovo dio), realizza la sua pretesa educativa opponendosi violentemente a Prometeo (dio di più antica generazione) e a tutto il sistema di valori di cui questi è portavoce.

Se si osserva il campo semantico della *παιδεία* nella prima scena del prologo, ci si accorge che tutto il lessico didattico di cui si fa uso, messo in bocca al solo personaggio di Kratos, si riferisce esclusivamente alla “scuola di Zeus”, al presunto progetto educativo che il dio da poco insediato sul trono dell'Olimpo intende somministrare al recalcitrante discepolo, quale appare Prometeo ai suoi occhi³³: la

²⁹ Cf. Andocide, *Sui Misteri* 96s.

³⁰ Cf. SCHEIN (2013, 10ss.).

³¹ «Words are [...] the chained Prometheus's sole means of achieving his desired end», INOUE (1977, 258).

³² Zeus è definito *τραχὺς μόναρχος* da Oceano (v. 324), *τύραννος* da Prometeo (v. 942); Kratos parla di una *Διὸς τυραννίδα* (v. 10), e, più avanti, Io usa l'espressione *τύραννα σκῆπτρα* (v. 761).

³³ Ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα ἰστέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου (vv. 10s.), dice Kratos, arrivato con Efesto, Bia e Prometeo sul luogo della prigionia del titano. E ancora verso la fine della scena, durante l'operazione di incatenamento alla roccia: *καὶ τήνδε νῦν πόρπασον ἀσφαλῶς, ἵνα ἰ μάθῃ σοφιστῆς ὦν Διὸς νωθέστερος* (vv. 61s.), ribadisce con sdegno, questa volta con il verbo *μαθάνω*. Sul rapporto tra insegnamento e punizione (un *διδάσκειν* incompatibile con la pietà ed esercitato invece attraverso le minacce e le intimidazioni), in relazione al principio sofistico dell'insegnabilità della virtù (come distorsione e asservimento della *φύσις* del discepolo alle intenzioni

condanna di Prometeo viene proposta come una pubblica lezione che insegnerà al dio ribelle, e a tutti coloro che la vedranno o la conosceranno, a comportarsi con la sottomissione dovuta al potere costituito³⁴. Ma la verità che si nasconde dietro a questa apparenza didattica è ancora, come nel *Filottete*, il tradimento del sacro vincolo della *φιλία*, che emerge come tema dominante nel racconto autobiografico del titano alle Oceanine³⁵.

Nell'esodo un altro inviato di Zeus, Hermes, pronuncia discorsi dai tratti didascalici, che il coro, contrapponendoli a ciò che ha “imparato” durante il corso del dramma (*ἔμαθον*, v. 1068), definisce col verbo *παραμυθείσθαι* (*παραμυθοῦ*, v. 1063)³⁶: quindi come un *μῦθος*, un discorso autorevole pronunciato con fine paradigmatico e didascalico³⁷.

A definire il metodo e il carattere della *παιδεία* di Zeus (come di Odisseo nel *Filottete*) contribuiscono i temi ricorrenti della servitù e del dovere, «la violence et [...] la force brutale»³⁸ a cui Prometeo oppone un rifiuto reciso: la didattica del tiranno si

del maestro), cf. Platone, *Protagora* 323c-e, e SUSANETTI (2010). Sui sofismi nel *Prometeo*, cf. MARZULLO (1993) e SAÏD (1985, 83ss.).

³⁴ «Kratos and Hermes, the representative of the tyrannical regime of Zeus, use teaching and learning language in order to enforce social and political oppression», ROGERS (2005, 228). Zeus è peraltro, in tutto il dramma, una presenza assente che parla per bocca dei suoi servitori esprimendo attraverso di loro il suo proposito “didattico” di dominio. Questa sua “assenza” è significativa; al di là del fatto che sarebbe insolito vedere rappresentato sulla scena il sovrano degli dèi, c'è però forse anche una spiegazione più strettamente legata al suo preteso *διδάσκειν*: la *παιδεία* del tiranno non è fondata sulla condivisione, non si avvale dello strumento del dialogo; monolitica e unidirezionale, perché essa si affermi è necessario l'annullamento del rapporto dialettico, che deve essere sostituito dal passivo asservimento all'autorità (v. 29). Sulla connotazione tirannica della figura di Zeus nel *Prometeo*, cf. in particolare SAÏD (1985).

³⁵ «Prestare aiuto spontaneo e ben accetto a Zeus mi pareva, in tale frangente, il partito migliore [...]. Per mio consiglio la nera cavità del Tartaro profondo racchiude Crono, greve d'anni, e i suoi compagni di lotta. Questo è l'aiuto che il signore degli dèi ha ricevuto da me, e questo crudele castigo è la mia ricompensa. È una peste connaturata al potere, non avere fiducia negli amici [...]. Eppure no, non credevo che in tali castighi mi sarei macerato su queste aeree rupi, che il mio destino fosse qui, una vetta deserta e inospitale» (*Prometeo Incatenato* 216-25, 268-70, trad. di MEDDA 2004).

³⁶ Un uso didascalico-argomentativo del verbo (in correlazione con *διδάσκειν*, in un contesto in cui si cerca di “spiegare” e convincere delle proprie ragioni) si trova anche in un frammento del sofista Gorgia: *εἰ γὰρ ἔστι <τι>, ἦτοι τὸ ὄν ἔστιν ἢ τὸ μὴ ὄν, ἢ καὶ τὸ ὄν ἔστι καὶ τὸ μὴ ὄν. οὔτε δὲ τὸ ὄν ἔστιν, ὡς παραστήσει, οὔτε τὸ μὴ ὄν, ὡς παραμυθήσεται, οὔτε τὸ ὄν καὶ <τὸ> μὴ ὄν, ὡς καὶ τοῦτο διδάξει*, «se infatti esiste qualcosa, o è l'essere, o il non essere, oppure l'essere e il non essere insieme. L'essere non è, come si dimostrerà, e il non essere nemmeno, come si spiegherà, ma neppure l'essere e il non essere insieme, come si insegnerà» (F 3 D.-K.).

³⁷ Che il discorso di Hermes abbia un fine didascalico è confermato dalla presenza di numerosi *topoi* della letteratura didascalica: «il tipico accenno all'opportunità di accogliere e mettere in pratica l'insegnamento impartito» (v. 997, cf. PELLIZER 1972, 38), l'esortazione «ad ascoltare ed imprimere bene nella memoria gli insegnamenti impartiti» (v. 1071, cf. PELLIZER 1972, 41), «l'esortazione ad ascoltare e riflettere bene sull'insegnamento» (v. 1034, cf. PELLIZER 1972, 44), «l'antitesi tra l'agire dello stolto che non segue i saggi insegnamenti e rimane nell'errore, e l'opposto atteggiamento del saggio che ascolta e mette in pratica i consigli» (vv. 977, 999, 1011-13, qui peraltro in forma di *γνώμη*, e 1054-57, cf. PELLIZER 1972, 41), «il “topos” delle due vie, la via del bene e la via del male, tra le quali l'uomo deve fare la sua scelta» (vv. 1014-16, cf. PELLIZER 1972, 46).

³⁸ SAÏD (1985, 88).

esprime nella forma dei verbi *χρή* (v. 3), *δεῖ* (v. 9), *ἀνώγειν* (*ἀνωγε*, v. 947). Zeus esercita una costrizione che esclude ogni volontà personale e ogni atteggiamento critico (cf. vv. 40s., 50s.): *ἄκουτά σ' ἄκων*, dice tristemente Efesto (v. 19). Il poliptoto sarà ripreso più avanti dal titano con ribaltamento semantico: *σπεύδων σπεύδοντι* (v. 192, nella stessa posizione forte in *incipit* di trimetro); in un remoto futuro, il senso di onnipotenza di Zeus verrà suo malgrado ridimensionato: allora, una reciproca volontà regnerà nei rapporti interpersonali, tanto quanto ora essi sono dominati dalla sottomissione alle prescrizioni altrui. Prometeo sfida apertamente l'atteggiamento servile dei seguaci di Zeus, chiamando Ermes “schiavo” (*ὑπηρέτου*, v. 954, *ὑπηρέτην*, v. 983), e rivendicando il diritto alla libertà individuale (vv. 966-69).

Nel dramma Prometeo si rivela così, in ultima analisi, il vero *διδάσκαλος*, detentore di una forza morale e di un sapere negati a Zeus, il quale manifesta invece una sostanziale fragilità.

Prometeo è stato “maestro” per gli uomini (come il lessico didattico espressamente sottolinea, cf. vv. 110, 254, e come suggerisce anche l'attestazione della avvenuta *μεταβολή*: *ὄντας τὸ πρίν / ... ἔθηκα*, vv. 443s.), e non soltanto nel senso di “trasmettitore” di un sapere tecnico (vv. 109-11, 254, 469s., 477, 506): egli ha insegnato agli uomini a *κρίνειν* (v. 485), a discernere ciò che per loro risultava *δυσκρίτος* (vv. 458, 486), inspiegabile, indecifrabile; li ha aiutati a *διορίζειν* (v. 489), a “tracciare i confini” (*ὄρος*, il limite, il paletto di confine), le linee che distinguono i contorni delle cose nel caos primigenio, conferendo tratti ben definiti alla spaesante grandezza del reale. Li ha educati alla capacità “critica”, “allineando” (*στοιχίζω*, v. 484), “disponendo in fila” i *τρόπους πολλούς* (v. 484), in ordinata successione, in modo che ciò che prima sembrava privo di intelligibilità e razionalità diventasse semplice e lineare. E se prima dell'incontro con Prometeo gli esseri umani «guardavano senza vedere, ascoltavano senza sentire», *ἄτερ γνώμης* (v. 456), «io li ho resi *ἔννοους*», dice Prometeo, «da *νηπίους* che erano» (vv. 443s.): «è molto [...] insistito il beneficio del dono [...] dell'autocoscienza agli uomini, la cui vita prima era confusa come in un sogno»³⁹ (*ὄνειράτων / ἀλίγκιοι μορφαῖσι τὸν μακρὸν βίον / ἔφυρον εἰκὴ πάντα*, vv. 448-50). Egli ha fatto in modo che gli uomini si appropriassero di un “vedere” profondo e consapevole, e il loro guardare non fosse più un *βλέπειν μάτην* (v. 447): dichiara infatti di aver “mostrato” loro i segreti delle tecniche, usando un verbo strettamente connesso alla sfera della vista, *δείκνυμι* (*ἔδειξα*, vv. 458, 482), e sempre pone i propri interventi in antitesi con l'oscurità, il nascondimento, l'assenza di una limpida visibilità: *συγκαλυπτὰ* (v. 496), *κεκρυμμέν'* (v. 501). Persino le fiamme erano per gli uomini qualcosa di metaforicamente “oscuro”, *ἐπάργεμα*, letteralmente “affetto da albugine”⁴⁰ (v. 499), finché Prometeo non le rese finalmente chiare, illuminandone gli

³⁹ RAMELLI (2009, 1692).

⁴⁰ Traduzione di F. Montanari, *GI. Vocabolario della lingua greca*, Torino 2004.

incomprensibili significati: ἐξωμμάτωσα (v. 499), afferma, ossia «li fornii di occhi». Il titano è stato quindi per il genere umano un “maestro di verità”, e infatti la sua parola «sta dalla parte della luce: *Aletheia* conferisce luminosità e splendore: “dà lustro a tutte le cose”»⁴¹; l’ambiguità e l’oscurità oracolari hanno lasciato il posto alla spiegazione dei misteri dell’esistenza, alla trasparenza del vero, alla παιδεία, e il titano si è rivelato per i mortali ben più che un semplice istruttore: un “compagno di strada” (ὄπασα, v. 252, ὄπασας, v. 30, ὄδωσα, v. 498), un educatore.

Ma il ruolo didattico che Prometeo ha assolto in passato non cessa di essere attivo anche nel presente della rappresentazione drammatica, benché in apparenza egli sembri negarlo nascondendo a Zeus la sua conoscenza: ma di fatto l’autore del *Prometeo Incatenato* insiste molto sulla connotazione del titano come “maestro” nei confronti dei personaggi che si presentano al suo cospetto: il coro delle Oceanine, in primo luogo (cf. *infra*), ma anche Oceano⁴² ed Io⁴³ si trovano a beneficiare delle sue positive “lezioni” sulla scena della tragedia.

Anche alla luce di questo ruolo etico-formativo attivo che Prometeo svolge, pur nella situazione di apparente impotenza in cui si trova, l’immagine di Zeus alla fine del dramma risulta decisamente indebolita: il titano dovrà scontare anni di tormenti⁴⁴, ma ha sempre agito e sofferto in piena coscienza (vv. 959-61, 1002s.), e, nell’irrevocabilità delle proprie posizioni, risulta di fatto il vero vincitore, agli occhi dello spettatore ma anche forse agli occhi dello stesso Zeus, che con il suo falso insegnamento non è riuscito ad imporsi su di lui⁴⁵.

⁴¹ DETIENNE (1977, 13).

⁴² Oceano, arrivato sulla scena con esuberanti propositi didascalici nei confronti del titano incatenato (vv. 307-29), si trova infine costretto, in una tipicamente tragica inversione di ruoli, a riconoscere a Prometeo e alla sua sventura il ruolo di διδάσκαλος (v. 391), che pure era stato ironicamente negato da Prometeo stesso (vv. 373s.). Il discorso di Prometeo a Oceano in effetti presenta numerosi tratti tradizionali dei discorsi didascalici, a partire dal metodo dell’*exemplum* (rappresentato da Prometeo stesso e dal mito di Atlante e Tifone) fino ai contenuti etici insegnati (l’arte della τλημοσύνη, vv. 375s., il valore del καιρός, vv. 379s.); contrassegno del ruolo didattico del titano è anche la μεταβολή determinata nella persona di Oceano, sancita dall’invito di Prometeo a custodire nel cuore i suoi “nuovi pensieri”: σῶζε τὸν παρόντα νοῦν (v. 392).

⁴³ Anche Io può contare sulla generosità didattica di Prometeo, negatagli invece da Zeus (cf. vv. 586 e 659, dove l’uso del verbo didattico μανθάνω mette in evidenza per contrasto lo stato di ignoranza in cui Zeus l’ha abbandonata); da Prometeo Io riceve proprio quel sapere di cui sentiva il bisogno (cf. l’uso insistito del lessico didattico ai vv. 609, 624, 634, 697, 698, 701, 706, 760, 776, 817, 876), e grazie alla συμπάθεια del titano e alla sua sincerità (vv. 595, 604-606, 625, 609-11, 816-18, 840, 870), Io riesce finalmente ad accedere a quella realtà che si nasconde dietro le apparenze e che le era stata fino ad allora tenuta nascosta (vv. 842s.).

⁴⁴ Μακρὸν ... μῆκος ... χρόνου (v. 1020), «though not, we know, more than thirteen generations, 774n.» (GRIFFITH 1983, 266, cf. p. 225).

⁴⁵ Cf. ROGERS (2005, 210).

2. La grandezza pedagogica dell'eroe emarginato

La forza morale di Prometeo e Filottete si manifesta dunque soprattutto in una positiva opera educativa rivolta ai giovani visitatori che nei due drammi entrano a contatto con la loro sapienza, sia pure con modalità differenti: Prometeo con la consapevolezza del dio di antica generazione che possiede un sapere profetico negato perfino a Zeus e sa resistere al male e alla sofferenza con piena coscienza e volontà; Filottete con l'incoscienza del reietto ingannato e il risentimento dell'eroe tradito, che tuttavia, involontariamente costretto dalle circostanze, con il suo *exemplum* e la sua autenticità insegna di fatto a Neottolema valori etici imprescindibili quali la lealtà, la giustizia, la coerenza con la propria φύσις e la lotta contro la falsità, la sopraffazione e l'inganno. Lemno e la Scizia, alla periferia del mondo abitato, divengono così inaspettatamente centro propulsore di saggezza e luogo di recupero di un sistema di valori tradizionali che costituiscono il *background* culturale di ogni cittadino ateniese.

a. Filottete e Neottolema

Neottolema, nella sperduta Lemno, incontra in Filottete un maestro che lo libera dai vincoli dei dettami di Odisseo, causando il fallimento inatteso dei suoi piani didascalici⁴⁶.

Anzitutto, ciò che contraddistingue il personaggio di Filottete e lo contrappone a Odisseo è la sua verità, la sua incapacità di mentire⁴⁷. Egli è abituato ormai da tempo a vivere nella solitudine, nella sua caverna dal duplice ingresso (*δίστομος πέτρα*, v. 16) aperta sopra la scogliera, esposta ai venti che gli rimandano l'eco della sua voce “reale”, *ἐτύμα* (v. 205), facendola rimbalzare sulle rocce del monte dell'isola (vv. 1458-60): non c'è altra voce umana che possa rispondere alla sua (vv. 693-95). Lo scenario è aperto, luminoso, l'aria passa attraverso gli anfratti, non ci si può nascondere: la verità, nella percezione greca, è «splendore, luce: l'*Apate* tende a offuscarla»⁴⁸, ma la parola vera «è dalla parte della Luce: *Aletheia* conferisce luminosità e splendore: “dà lustro a tutte le cose”»⁴⁹, e la natura aperta e gli spazi liberi di questa isola deserta sono il contesto più adatto per educarla.

⁴⁶ «L'incontro sconvolgente con Filottete fa scattare in lui una nuova consapevolezza, una ricerca di verità, che collide con la lezione di Odisseo», ZANETTO (2008, 17).

⁴⁷ «Il dolore dell'anima e del corpo, l'asprezza della sua condizione hanno salvaguardato l'integrità del suo animo e la sua autenticità. Nella solitudine egli ha avuto il tempo di superare le verità molteplici e fallaci degli uomini, di ridurre al nulla l'apparenza dei valori che circolano nell'umana società», DEL CORNO (2005, 57-62, cit. p. 59).

⁴⁸ DETIENNE (1977, 49).

⁴⁹ DETIENNE (1977, 13).

La voce di verità di Filottete lascerà un segno indelebile in Neottolemo (che all’inizio non sapeva neppure distinguere il vero dalla menzogna, v. 345), tanto che alla fine la sua stessa voce ne sarà radicalmente trasformata: οὐδέν σε κρύψω (v. 915), dirà finalmente a Filottete, εἰς φῶς (v. 581) non più κατὰ σκότον (v. 578), e nel finale della tragedia rinfaccerà direttamente a Odisseo la viltà di esser stato per lui maestro di Ἀπάτη anziché di Ἀλήθεια (v. 1228).

Sofocle nel *Filottete* applica l’idea del recupero della propria originaria natura ai concetti di indipendenza, autoconsapevolezza e verità, senza riproporre la beatitudine utopica dell’età dell’oro esiodea, eliminando ogni aspetto bucolico ed eudaimonistico: a partire dalla primitiva autenticità dell’ambiente (la ciotola di legno grezzo, vv. 35s., le sorgenti e i prati umidi di rugiada abitati solo da ninfe montane, vv. 1454ss., la caverna come unica dimora), esplora la verità di un uomo costretto a un contatto continuo con le difficoltà del vivere selvaggio e la mette concretamente sulla scena inserendola nello spazio cittadino del teatro di Atene, con modalità che non ci è purtroppo possibile ricostruire con certezza, ma che certo dovevano rendere operativi questi elementi anche a livello drammaturgico e non solo simbolico e testuale:

What does the spectator really see? There is good reason to think that the verbal scene-painting is an elaboration of a basic visual set. [...] The rocky cave is emblematic of the basic mode of Philoctetes’ existence, its primitiveness, its dependence on raw nature, its isolation. And it would be very surprising if it were not visually represented, a constant and evocative reminder of the character and situation⁵⁰.

In questo ritorno forzato a uno stato primitivo simile a quello che precede l’istituzione di νόμοι, riaffiorano le leggi interiori e quella autocoscienza che secondo le nuove teorie era invece garantita dal sapere tecnico, sviluppando la capacità di educare la φύσις di altri individui, di «far emergere ciò che è invisibile all’uomo, il suo lato segreto, molto più importante della sua pellicola esterna»⁵¹. Si tratta naturalmente soltanto di una “parentesi” accidentale nella vita di Filottete, che non corrisponde alla dimensione eroica cui per nascita appartiene e che non può in alcun modo profilarsi come un modello condivisibile né tantomeno “esportabile”: Filottete non nasce selvaggio e presto tornerà ad essere l’eroe di un tempo; ma pur nella prossima naturale riacquisizione del suo statuto eroico, l’esperienza maturata in quella realtà apolitica ed elementare sembra destinata a lasciare un segno indelebile nella sua persona.

⁵⁰ SEALE (1982, 27). Sulle problematiche relative alla messa in scena del *Filottete* e al possibile uso di strumenti scenici, cf. anche WEBSTER (1969, 120: «in the *Philoctetes* the scene is set outside Philoctetes’ cave in Lemnos. The actual arrangement of the stage is not quite clear, but probably a ramp leading into the central doors forms one of the two entrances to the cave, and an opening corresponding to them which can be vaguely seen at the back of the stage buildings forms the other entrance») e WEBSTER (1970, 8).

⁵¹ ZANETTO (2008, 29).

È rilevante che teatro degli eventi sia proprio Lemno, un’isola remota (nella dimensione letteraria), più vicina alla Troade che non alla terra dei Greci: in Omero, nessuno dei corpi di spedizione, tra quelli elencati nel catalogo delle navi, proviene da Lemno, e Filottete stesso la contrappone nettamente alla sua patria e a qualunque altro luogo della Grecia, scoraggiato nel constatare che il suo nuovo ospite non conosce neppure la fama delle sue disavventure, di cui non è giunta notizia *μηδὲ ... οἴκαδε / μηδ’ Ἑλλάδος γῆς μηδαμοῦ* (vv. 255s.)⁵².

Ci si può chiedere che effetto sortisse nello spettatore Ateniese la rappresentazione della vittoria dell’amicizia e della verità della *παιδεία* (valori profondamente connaturati nel sentire greco) ambientata in una terra così poco greca e così poco conforme ai canoni del progresso. La scelta letteraria fa riflettere il pubblico sul fatto che, forse, Atene non avrebbe mai potuto essere il teatro di eventi di tale portata, non solo per ovvia necessità mitica, ma anche perché l’avvento della Sofistica aveva snaturato il principio stesso dell’educare e i fondamenti etici antichi in cui da sempre la *πόλις* si riconosceva: un periodo di margine ai limiti del mondo ellenizzato si rende necessario, paradossalmente, per una rieducazione ai valori fondanti della civiltà greca stessa. Margine che tuttavia a livello drammaturgico viene rappresentato proprio nel cuore culturale e religioso della città di Atene, generando una doppia dimensione: quella della “finzione” (o meglio della “realtà parallela” dell’azione tragica), ossia l’isola di Lemno, e quella della realtà contingente, ossia la scena cittadina del teatro di Dioniso, effettivo luogo di comunicazione.

Filottete a Lemno incarna l’essenza del maestro tragico: è l’«eroe della realtà», come lo definisce D. Del Corno⁵³, un uomo che più di tutti ha sofferto, imparando a sue spese e scoprendo le leggi della vita, e che proprio grazie al suo apprendimento attraverso la sua personale sofferenza può farsi tramite di buoni insegnamenti. L’incontro con Filottete, infatti, fondato anzitutto su un fascino umano⁵⁴ e su una condivisione di esperienze, determina in Neottolema un percorso di evoluzione interiore, una *μεταβολή*⁵⁵ (esplicitamente dichiarata, vv. 210, 961s., 1270) che si traduce in allontanamento progressivo dal suo primo falso *διδάσκαλος* Odisseo:

⁵² La fama dell’isola, a livello mitico, era invece legata alle storie note di Efesto, dei Cabiri e delle sventurate donne di Lemno duramente punite da Afrodite, cf. SEGAL (1981, 311ss.).

⁵³ «La tragedia di Sofocle è la via penosa ed esaltante verso una tale scoperta, che non a tutti è concessa. In questo aspro processo Filottete deve fare da guida, perché egli è l’eroe della realtà. Con essa ha dovuto sempre misurarsi, nelle sofferenze e nelle difficoltà che ha incontrato per sopravvivere, negli espedienti a cui ha dovuto ricorrere per superarle», DEL CORNO (2005, 57-62, cit. p. 59).

⁵⁴ «Il possibile successo del piano di Odisseo è minacciato [...] dalla straordinaria forza morale e vitale di Filottete, che sembra affascinare Neottolema», PUCCI (2003, XXXIII). «Fa irruzione per la prima volta l’imprevisto, l’altro uomo, e con lui un nuovo impeto dell’anima e del linguaggio», REINHARDT (1989, 186).

⁵⁵ «Le *Philoctète* nous offre l’exemple [...] d’une mutation d’un héros tragique», VIDAL NAQUET (1973, 166).

l'*exemplum* vivo e presente⁵⁶ sostituisce la lezione verbale intessuta di persuasività retorica, e il ragazzo, attraverso la “scuola del teatro” (ossia attraverso l’autoptica presa di coscienza del dolore altrui e la sofferta autoconsapevolezza che acquisisce attraverso l’immedesimazione nell’esperienza vissuta da un altro personaggio), diventa un uomo⁵⁷, maturo e pronto ad affrontare le responsabilità della vita adulta (è definito ἀνὴρ ai vv. 910 e 1423⁵⁸).

La “lezione” impartita da Filottete si articola in tre momenti principali: racconto verbale, insegnamenti gnomici, e infine esperienza “metateatrale” diretta.

Egli comincia col raccontare al giovane la sua storia (vv. 254-316): non si tratta però di una storia di tenore epico ed eroico, bensì delle vicende sciagurate di un antico eroe decaduto allo stato ferino per l’abbandono dei suoi compagni (v. 280), una storia di dolore che non genera gloria né fama di discorsi (vv. 254-56); nel nuovo bagaglio formativo di un νέος, ciò che conta è l'*exemplum* della sofferenza, che appartiene alla condizione esistenziale di ogni uomo.

Dopo la narrazione del μῦθος, il maestro generalizza in forma gnomica la portata degli eventi narrati aiutando il giovane ad assumere un atteggiamento critico nei confronti della realtà. Le massime proposte sono tradizionali: l’alternanza della fortuna, l’inevitabilità del dolore come componente costitutiva dell’esistenza umana, la necessità di premunirsi per affrontare i rischi futuri anche nei momenti di buona sorte, la previsione (vv. 501-506), la τλημοσύνη (vv. 533-38).

Infine, viene il momento di assistere allo spettacolo reale della sofferenza: la ferita procura a Filottete uno dei suoi temporanei ma terribili attacchi di dolore (vv. 730-826).

L’esperienza del dolore, nella percezione del pubblico che assisteva alla performance, era immediatamente associata ad una forma di educazione, come mostra la ben nota affermazione eschilea dell’apprendimento attraverso il πάθος⁵⁹. Aristotele

⁵⁶ «In so far as the *Philoctetes* is the story of Neoptolemus’ corruption and re-education, the action affirms, through its emphasis on *philia* and presence, the preeminence of example and rejects the pretensions of *techné*. [...] The true educator is, above all, a *philos* who in the presence of his companions teaches by the plain force of his example», CARLEVALE (1999, 181).

⁵⁷ «In questo giorno fatale era scritto che egli divenisse uomo; ma egli lo diventa non nel senso programmato da Odisseo, che lo vorrebbe rendere un ingranaggio del potere, bensì in quello sollecitato spontaneamente dall’intensità umana di Filottete. Diventa un uomo libero di scegliere, e di adattare la propria scelta al destino: alla realtà», DEL CORNO (2005, 57-62, cit. p. 61).

⁵⁸ Cf. VIDAL NAQUET (1973, 172). Per converso, continui sono nel dramma i riferimenti alla “giovinezza” di Neottolemo: nei frequenti appellativi παῖς e τέκνον, come anche nell’iniziale apostrofe di Odisseo, ὦ κρατίστου πατρὸς Ἑλλήνων τραφεῖς Ἰ’ Ἀχιλλέως παῖ Νεοπτόλεμε (vv. 3s.).

⁵⁹ Cf. ad esempio: Sofocle, *Aiace* 121-24 (Odisseo prova pietà per Aiace, e dice di vedere riflessa nella sua sorte la propria, ricavandone una massima sapienziale sulla fugacità della vita umana); Euripide, *Eraclidi* 863-66 (il messaggero, dopo aver narrato la sconfitta di Euristeo, che fino ad allora viveva nella prosperità, pone la sua sventura come *exemplum* per gli astanti, che possono imparare così la “legge” della precarietà della fortuna dell’uomo, che non può dirsi felice prima della fine della sua vita).

d'altra parte afferma nella *Poetica* che l'effetto catartico⁶⁰ della tragedia si trasmette al pubblico sotto forma di “pietà e terrore”, τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινόν (1453b 1), che si produce attraverso la vista ma più ancora attraverso l'udito, generando piacere e quindi, secondo i criteri precedentemente esposti nel trattato (1448b 10-17), anche μάθησις (*Poetica* 1453b 3-6).

Il discorso aristotelico è chiaramente inserito in una realtà storica cronologicamente successiva rispetto alle tragedie di quinto secolo, e adotta griglie interpretative aristoteliche e non sofoclee: tuttavia si ha l'impressione che l'esegesi aristotelica entri sotto certi aspetti nel merito di messaggi tragici “già attivi” nel *Filottete* e in generale nella tragedia attica di V secolo a.C.; il problema cronologico dell'esegesi tragica alla luce dei canoni aristotelici è ben messo in luce da A. Hunsaker Hawkins:

The use of Aristotle – either the *Poetics* or the *Ethics* – in analyzing Greek tragedy is problematic. On the one hand, the *Philoctetes* was performed a full quarter of a century before Aristotle was even born. On the other hand, there is no other extant commentary on the aesthetics of Greek tragedy chronologically closer than that of Aristotle. The tendency in past criticism to eschew Aristotelian aesthetic theory in interpretations of Greek tragedy seems now to be giving way to a broader acceptance of the helpfulness and relevance of Aristotelian ideas. Aristotle's own approach, when he deems scientific knowledge and demonstrative certainty not possible, is to consult and refine the body of existing ideas derived from ‘the many and the wise’ (*E. N.* 1 145b1-7). This strategy implies that his views on ethics, or on tragedy – both fields in which demonstrative certainty is elusive – could well reflect traditional or conventional ideas of the time. Indeed, the recognition scenes, reversals, and scenes of suffering one finds in play after play seem too frequent to be unintended; moreover, terms like ἀμαρτία and χάθαρσις (and their cognates) echo throughout the plays⁶¹.

Secondo lo studio di M.C. Beck, il *Filottete* in particolare ben si adatta ai principi aristotelici proprio perché uno degli scopi primari di Sofocle era quello di educare il suo pubblico:

Sophocles constructed his play to educate his audience. The play fits well with Aristotle's criteria for tragedy, since Aristotle's criteria are based on the same ultimate goal. [...] The most important factor in tragedy, the final cause, is a purgation of pity and fear [...]. Audience can experience pity, fear, and a catharsis of these emotions in relation to all three characters, but *Philoctetes* most of all⁶².

⁶⁰ Sulle varie interpretazioni della catarsi in Aristotele, cf. tra gli altri: BERNAYS (1857, “teoria omeopatica”); GILBERT (1926); BUTCHER (1951); GOLDEN (1962); GOLDSTEIN (1966); KITTO (1966); ELSE (1967); SCHAPER (1968); GOLDEN (1973); BATTIN (1975); PASKOW (1983); HALLIWELL (1986); BELFIORE (1992); LEAR (1992, “teoria allopatrica”); DANIELS – SCULLY (1992).

⁶¹ HUNSAKER HAWKINS (1999, 339).

⁶² BECK (2008, 145-48). Letture del *Filottete* alla luce di Aristotele si trovano anche in FALKNER (1998) e BLUNDELL (1988).

Ma le riflessioni sugli aspetti educativi dell'immedesimazione tragica, che Aristotele sembra applicare in primo luogo al pubblico degli spettatori, possono trovare riscontri anche su un piano interno alla tragedia stessa, nei rapporti tra i personaggi. Neottolemo infatti, spettatore interno della tragedia di Filottete, prova paura e pietà⁶³, e attraverso di esse impara e cresce, superando i limiti imposti da Odisseo, che non gli aveva insegnato a prestare ascolto al dolore, anzi lo aveva ammaestrato alla distrazione dalle disgrazie altrui, per evitare il rischio che capisse troppo (vv. 4-12), che conoscesse la compassione.

Il primo segno del cambiamento è il dubbio⁶⁴. Fin dall'inizio, al primo sguardo e al primo suono della voce di Filottete, e poi di fronte alle sue manifestazioni di sincero entusiasmo e benevolenza, Neottolemo si mostra scosso, e nella prima – esitante e sintatticamente spezzata – risposta al nuovo personaggio (vv. 232s.) emerge in lui quel pudore che Odisseo (vv. 108-11) aveva tentato di reprimere⁶⁵. Ma dal momento in cui vede coi suoi occhi il dolore di Filottete, il pudore diventa dubbio di coscienza e poi pentimento, lucida consapevolezza di aver tradito la fiducia in lui riposta, e forse addirittura un sentimento di amicizia che stava cominciando a prendere forma, quale ideale prosecuzione della passata *φιλία* tra Filottete e suo padre Achille⁶⁶: il contrassegno formale è la tipica domanda tragica *τί δράσω;*, che in questo dramma ricorre con una frequenza insolita, come un ritornello che fonicamente riproduce il tormento di un'anima che si accorge di se stessa e comincia a mettersi in discussione (vv. 757, 895, 908, 969, 974)⁶⁷.

⁶³ Ancora prima di vedere Filottete, Neottolemo lo descrive pietosamente come un pover'uomo (*στυγερόν στυγερώς*, v. 166); poi, l'arrivo in scena dell'eroe sofferente accresce la sua compassione (*οἶμαι μὲν ἀρκεῖν σοί γε καὶ τὰ σ', ὦ τάλας, ἰ ἀλγήμαθ', ὥστε μὴ τὰ τῶν πέλας στένειν*, vv. 339s.), che infine si trasformerà in vero dolore personale per il dolore del suo interlocutore (*ἀλγῶ πάλαι δὴ τὰπὶ σοὶ στένων κακά*, v. 806), al punto da togliergli le parole e da indurlo a confessare al coro dei marinai: *ἐμοὶ μὲν οἶκτος δεινὸς ἐμπέπτωκέ τις ἰ τοῦδ' ἀνδρὸς οὐ νῦν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι* (vv. 965s.), fino a contrastare con la sua pietà la logica d'interesse di Odisseo (*ἀκούσομαι μὲν ὡς ἔφην οἴκτου πλέως ἰ πρὸς τοῦδ' ὅμως δὲ μείνατ', εἰ τούτῳ δοκεῖ*, vv. 1074s.). Filottete stesso incoraggerà (*ἐλέησον, ὦ παῖ*, v. 967) e riconoscerà in lui questa *μετάνοια* (*δηλὸς δὲ καὶ νῦν ἐστὶν ἀλγεινῶς φέρων ἰ οἷς ... ἐγὼ ἴπαθον*, vv. 1011s.).

⁶⁴ Quello sconvolgimento interiore che P. Pucci chiama «crisi di coscienza», PUCCI (2003, XI).

⁶⁵ «Il flusso delle parole dettate dal dolore e dalla solitudine scorre abbondante, trabocca rivolgendosi finalmente al tu. Come è insignificante al confronto il ruolo che è stato imposto! Neottolemo imbarazzato si scusa dicendo di intendere l'impeto della domanda solo in senso letterale», REINHARDT (1989, 186).

⁶⁶ Cf. AVEZZÙ (1988, 39): «Filottete è incaricato di guidare la spedizione che deve rintracciare il simulacro e il rozzo altare; [...] le ragioni dell'incarico non sono chiare né univoche: forse la comune origine tessala di Filottete e di Achille, l'eroe dal quale il sacrificio deve sviare la minaccia mortale, forse l'amicizia che li lega». Cf. anche SEALE (1982, 32): «what Philoctetes is looking for is more than human contact but friendship against his loneliness».

⁶⁷ È significativo l'uso del verbo *ἔφην* in associazione col termine *οἶκτος*, «a pity which he associates with his *phusis*», BLUNDELL (1988, 140). Neottolemo ha riscoperto la propria *φύσις* attraverso la pietà, ha ritrovato se stesso nell'unità profonda ed empatica con un tu («this emotional response is a powerful force in his moral education», BLUNDELL 1988, 140).

Il rimorso infine si trasforma in confessione, in verbalizzazione della verità. Neottolemo, verso la fine del dramma, arriva a rinfacciare a Odisseo il suo insegnamento sbagliato, rimproverando a se stesso la debolezza di essersi lasciato plagiare e confidando tutta la verità a Filottete (vv. 902ss.): è questa l'ἀκμὴ della sua μετάνοια⁶⁸.

Filottete, con il suo proposito di conoscere, anziché plagiare, l'interlocutore (ὅπως εἰδῶ τίς εἶ, v. 238), biasimando Odisseo per aver inibito la volontà del giovane (vv. 1010-12), ha dischiuso a Neottolemo la via dell'indipendenza e dell'autocoscienza, contrastando l'imperativo δός μοι σεαυτόν (v. 84) con il ben diverso invito ἀλλὰ νῦν ἔτ' ἐν σαυτῷ γενοῦ (v. 950), conforme al delfico γνῶθι σαυτόν.

A questo punto, il legame che lo unisce a Filottete⁶⁹ dà a Neottolemo la forza di tradurre in atto l'avvenuta μεταβολή, opponendosi concretamente alla volontà di Odisseo: concede ai marinai di rimanere insieme a Filottete finché le navi non siano pronte a salpare (vv. 1074s.), e restituisce infine l'arco al legittimo proprietario (vv. 1222ss.).

Quando interviene Eracle *ex machina*, la tragedia ha raggiunto ormai una verità di rapporti umani che si pone in forte contrasto con la scena iniziale; vediamo ancora due personaggi sul lido di Lemno, un vecchio e un giovane, che richiamano immediatamente alla memoria dello spettatore la situazione prologica, creando una sorta di *Ring-Komposition* in cui però si introduce un cambiamento essenziale: non si tratta più di due maschere nel teatro della finzione, ma di due personaggi senza maschera nel teatro della verità, uniti da un comune volere che vince il peso della necessità⁷⁰ e da una φιλία maturata durante il percorso educativo e destinata a durare ben oltre i limiti imposti dall'unità di tempo e di luogo della tragedia⁷¹.

⁶⁸ Cf. RIBEIRO FERREIRA (1977-1978, 33s.).

⁶⁹ La correlativa introdotta da τε... τε d'ora in poi diventa un modulo espressivo costante nei discorsi di Neottolemo: ἐπέιπερ οὔτω σοί τ' ἔδοξ' ἐμοί τε δρᾶν (v. 888), ἀλλ' οὔτ' ἐμοί τοῦτ' ἐστὶν οὔτε σοὶ καλόν (v. 1304), ἂ σοὶ τε κάμοι λῶσθ' ὀρώ τελοῦμενα (v. 1381). E ancora alla fine della tragedia l'intervento di Ermes sancisce questa unità con l'avallo divino riproducendo il modulo espressivo correlativo, οὔτε σὺ... οὔθ' οὔτος, οὔτος... καὶ συ: «esta ligação dos dois será sublinhada por Héracles no final em versos de sabor homérico (vv. 1434-1437)», RIBEIRO FERREIRA (1977-1978, 35). Sulla presenza di tratti omerici nel *Filottete* cf. SCHEIN (2006): «intertextuality with the Homeric epics contributes significantly to the play's generic complexity and ethical ambiguity. It challenges audiences and readers to make sense of contrasting epic paradigms and values and those of late fifth-century Athens» (p. 129). Lo studioso sostiene infatti, sulla base di una dettagliata analisi intertestuale, che il Neottolemo sofocleo sia la trasposizione tragica dell'Achille omerico, così come Odisseo sarebbe la versione drammatica di V secolo dell'Odisseo epico. Filottete sarebbe invece modellato su entrambi i personaggi omerici: «Philoctetes is modelled ethically and heroically on both the epic Achilles, in his heroic intransigence, and the epic Odysseus, in his dramatic movement from the virtual death of his lonely Lemnian existence to his heroic rebirth and *nostos* at the end of the play» (SCHEIN 2006, 139).

⁷⁰ Neottolemo non giustifica più il suo agire con un arrendevole: «il dovere e l'interesse mi impongono di obbedire ai capi» (vv. 925s.), o con le ragioni dell'ἀνάγκη (vv. 921s.), ma con la ferma dichiarazione: «questa è anche la mia volontà» (v. 1448).

⁷¹ «L'intrigo diventa legame e destino delle anime tra loro intrecciate», REINHARDT (1989, 182).

b. *Prometeo e le Oceanine*

Anche sulla scena del Caucaso, l'eroe abbandonato agli estremi confini della Terra si fa maestro, educa con la sua saggezza e genera cambiamento, creando un rapporto di *φιλία* educativa che sconfigge le pretese del potere.

I visitatori che s'affacciano sul teatro di margine del *Prometeo Incatenato* sono numerosi: Oceano, che arriva con la presunzione di insegnare a Prometeo il comportamento più utile e se ne va invece nelle vesti del discepolo che ha ancora tanto da imparare⁷²; le Oceanine sue figlie, che costituiscono il coro e che subiscono una significativa *μεταβολή* didattica⁷³; Io, ragazza-giovenca vittima della violenza di Zeus, la quale, grazie all'incontro col titano, viene a conoscere la verità del destino che la attende. Ma il rapporto tra Prometeo e le Oceanine è il più duraturo e il più denso di implicazioni.

Incatenato e impotente eppure straordinariamente attivo sul piano etico, Prometeo comunica al coro, in quel luogo lontano dalla Grecia, contenuti profondamente ateniesi e conformi all'esperienza vissuta dagli spettatori nel momento stesso della *performance* tragica. Coinvolge infatti le ninfe in una sorta di teatro nel teatro: le Oceanine (come il pubblico ateniese che assisteva alla rappresentazione tragica⁷⁴), attraverso lo spettacolo

⁷² Sulla scena di Oceano e Prometeo cf. in particolare: KONSTAN (1977); GRIFFITH (1983, 139-55); ROSA (1990); PATTONI (2008).

⁷³ Cf. SCOTT (1987).

⁷⁴ «La tragedia del titanico creatore della civiltà conduce il coro, attraverso l'orrore e la pietà, alla conoscenza tragica, come esso stesso esprime nelle parole seguenti: “Questo conobbi, poiché ebbi veduta la tua sorte annientatrice, o Prometeo” [*Prom.* 553] [...]. Ciò che il coro dice di se stesso, lo spettatore sente quale esperienza sua, e così deve sentirlo [...]. L'aver la tragedia greca un coro [...] costituisce una delle radici più forti della sua virtù educativa. Il coro del *Prometeo* è tutto orrore e compassione e incarna in ciò l'effetto della tragedia in tal modo, che Aristotele non avrebbe potuto trovare modello migliore per la sua famosa definizione dell'effetto stesso. Sebbene il coro si fonda [...] in uno col dolore di Prometeo [...], in una compassione infinita, pure in quel canto in cui dal sentimento si eleva alla contemplazione, la sua emozione tragica si distilla in tragica conoscenza. Esso attinge così la meta suprema cui vuol condurre la tragedia», JAEGER (2003, 463s.). A questo proposito, con riferimento specifico alla lezione che le Oceanine dichiarano di aver imparato al v. 1068, LACOURSE MUNTEANU (2012) osserva come «indirectly, the chorus could invite the spectators to mind this lesson as well» (LACOURSE MUNTEANU 2012, 173). Si tratta del noto assunto del coro come “spettatore ideale” («the tragic chorus is still often regarded as an institution in its own right, and one which requires an explanation to make sense of it, whether this is as the ‘ideal spectator’, ‘voice of the polis’, or ‘marginalized other’», SWIFT 2010, 2), di schlegeliana memoria, per cui cf. ad esempio FOLEY (2003), che pone l'accento sulle obiezioni a questa teoria: «August Wilhelm Schlegel famously described the chorus of Greek tragedy as the ideal spectator. Many have undertaken to qualify or reassess his nevertheless valuable views since. Among important objections, critics raise the problem of dramatic irony. The actual spectators to the plays often know considerably more than the chorus, whose ignorance, lack of comprehension, or conventionality can lead them into errors of judgment. Second, as John Gould in particular has emphasized, the core tragic audience consisted of male citizens of Athens, despite the presence of others ranging from foreigners and children to (possibly) slaves or women» (FOLEY 2003, 1). Anche Kirkwood mette in guardia da un'interpretazione “moralistica” dell'espressione schlegeliana: «Schlegel's words no doubt describe an element that is present in a good many choral passages of all three dramatists. But to use the approach

cui Prometeo le sottopone, realizzano la loro *μετάνοια*⁷⁵, imparano ad essere spettatrici, nel senso pregnante che il termine aveva nella realtà drammaturgica ateniese; in sintonia con i canoni aristotelici, anche in questo caso, il poeta ottiene all’interno della vicenda rappresentata lo stesso effetto catartico-pedagogico che sortisce nella dimensione extra-testuale⁷⁶.

that this description implies as the basis for understanding the place of the chorus in Sophoclean drama is in my opinion altogether wrong, for it suggests that we should study the ideas of the chorus as though they constituted a religious or moral commentary that is essentially independent of the dramatic action on which it comments» (KIRKWOOD 1954, 2). Per una discussione critica sulla questione, cf. anche: GRUBER (2008, 1-16); BILLINGS (2013, 319: «A.W. Schlegel’s view on the chorus is most influentially formulated in his 1808 *Vienna Lectures on Dramatic Art and Literature*, which describe the chorus as ‘the speaker of all humanity... the idealized spectator’. Though the Vienna lectures were the first of Schlegel’s writings to reach a pan-European audience, his thoughts on the chorus had been discussed in local circles since 1798-9 *Lectures on Art Theory (Kunstlehre)*. Schlegel argues, against Aristotle, that in so far as the chorus joins in the action, this is only a ‘minor matter’ (*Nebensache*). The chorus for Schlegel is essential to the ‘ideal representation’ of tragedy because it objectifies the audience’s feelings about the drama in poetic form»); CALAME (2013, 55: «Singing and dancing in the orchestra and referring with their hermeneutic voice to the ‘Delphic’ theological and ethic wisdom, they are spatially and intellectually quite close to the audience which is also paying ritual honours to Dionysos. Thus far, one would agree with A.W. Schlegel’s famous statement: ‘Der Chor ist mit einem Wort der idealisierte Zuschauer’»); GOLDHILL (2013, 104: «the collectivity of the chorus has been used to argue for their role as an idealized spectator, though few critics today would take this as a fundamental model. The chorus regularly is far from ideal, far from directive and even alienated from the audience in the theatre. More commonly, the chorus has been taken to represent the collective in the theatre, a figure for the *demos*»); GOVERS HOPMAN (2013, 58: «as ritual performers dancing for Dionysos, the *choreutai* mirrored the experience of the audience celebrating the god’s festival; and [...] the chorus’ function as an internal audience further replicated the spectator’s position. Even though tragic choruses often took the identity of marginal groups like slaves, women, or foreigners, their special status outside the fiction could foster some form of identification with the audience»); GRETHLEIN (2013, 78, sulla mediazione tra coro e pubblico attraverso il fattore tempo: «one of the most salient aspects of the chorus in Greek tragedy is its mediation between the play and the audience. Schlegel’s view of the chorus as ‘ideal spectator’ has recently been taken up and refined by Claude Calame, who argues that, besides embodying a specific group in the dramatic action, the chorus also merges the voices of the author and the audience. [...] I would like to turn to time and argue that, through less obviously than space, time is also crucial to the mediating function of the chorus»); MEINECK (2013, 376, sull’identificazione del pubblico con il coro attraverso la danza rituale: «the spectators watching tragedy could all be classified as ‘expert dancers’ [...]. Dance was an enormous part of Greek cultural identity»); SWIFT (2013, 130: «studies of the tragic chorus have often focused on the forms of identity which the chorus can embody. For when scholars claim that chorus represents the ‘ideal spectator’, [...] their arguments relate not only to the persuasive role which the chorus occupies, but also the authority which we attribute to the chorus as an institution»).

⁷⁵ «Prometheus continues [...] to refer to himself as a spectacle – as an object of *theōria* – and to address his immortal visitors as *theōroi*, [...] changes himself as an object lesson for the coming witness (*θεωρός*)», ROGERS (2005, 211).

⁷⁶ Una analoga situazione “metateatrale” si verifica nell’*Aiace* di Sofocle. Nel prologo, Atena si pone esplicitamente come *διδάσκαλος* per Odisseo (*μάθης*, *Aiace* 13; *μαθεῖν*, *Aiace* 33), e il metodo attraverso il quale la dea realizza la sua opera didattica nei suoi confronti consiste né più né meno che nello spettacolo teatrale stesso: dopo aver reso Odisseo invisibile agli occhi di Aiace, gli mostra l’eroe in preda a uno dei suoi accessi di follia (abbondano le espressioni relative al campo semantico del “vedere”, una delle vie privilegiate attraverso cui si comunica l’educazione teatrale: *δείξω*, *Aiace* 66; *περιφανῆ*, *Aiace* 66; *ὄρας*, *Aiace* 118; *εἰσορῶν*, *Aiace* 127), svelandogli infine la “morale”, l’insegnamento che può trarre da quel doloroso spettacolo (*Aiace* 118ss.); Odisseo da parte sua dichiara di provare “pietà” (*ἐπιοικτίρω*,

Le tracce teatrali sono evidenti. Anzitutto le ninfe, nel terzo episodio, domandano a Prometeo una concessione: prima che il titano spieghi ad Io ciò che desidera sapere (v. 634), vorrebbero conoscere la storia dei patimenti della sventurata (vv. 632, 633), per ricavarne «una parte di piacere», *μοῖραν ... ἡδονῆς* (v. 631)⁷⁷, e più avanti il *πάθος* di Prometeo e dei personaggi che agiscono sulla scena provoca in loro pietà e terrore (vv. 144-46, 182, 687-97, 881), accompagnandole sulla via dell'apprendimento: il piacere che viene dalla condivisione del proprio io con quello altrui è, aristotelicamente, il *μάθος* della tragedia⁷⁸.

Anche la struttura drammaturgica crea le condizioni perché si realizzi una “scuola del teatro” in cui le Oceanine siano educate da Prometeo all'osservazione critica e partecipi dei *πάθηα* altrui: infatti, ogni scena che ha per protagonista un personaggio arrivato dall'esterno (Oceano, nel primo episodio, vv. 284-396, e Io nel terzo, vv. 562-886) e che serve da *exemplum* didattico per il coro, è preceduta e seguita da un momento di dialogo tra Prometeo e le Oceanine (vv. 193-283, 436-525, 907-43), in cui maestro e discepoli si trovano da soli sulla scena e hanno così l'opportunità di riflettere sulle vicende di cui sono stati spettatori. La sequenza degli stasimi (mai logicamente separati dal contesto episodico) si configura quindi come la progressiva registrazione del percorso di apprendimento del coro (nel secondo stasimo compare anche il verbo didattico *ἐμαθον*, v. 553), sostenuto dalla presenza costante di Prometeo.

Aiace 121) verso quell'infelice, lasciando intendere di aver perfettamente conseguito uno dei principali obiettivi dell'insegnamento della tragedia secondo Aristotele, l'immedesimazione che produce pietà e terrore nel pubblico degli spettatori: *οὐδέν τὸ τούτου μᾶλλον ἢ τοῦμόν σκοπῶν* (*Aiace* 124). Naturalmente si tratta anche in questo caso di dare per buona l'idea che la catarsi tragica fosse già operante in Sofocle e per così dire fin dalle origini del dramma attico.

⁷⁷ «Il partecipare alle sofferenze altrui ascoltandone il racconto è liberatorio, e dunque procura “piacere”: è il concetto di catarsi di cui trattava Aristotele nella *Poetica*», MEDDA (2004, 157). Tuttavia, a ben guardare, secondo lo studio di LACOURSE MUNTEANU (2012), si riscontrano nel *Prometeo* almeno due differenze rispetto alla «imaginative pity» (LACOURSE MUNTEANU 2012, 168 n. 18) della *Poetica* aristotelica: la prima è il fatto che «even though Aristotle's *eleos* presupposes involvement [...], it is also characterized by detachment, both personal and temporal. The one who pities relates to the sufferer by imagining that he (or his dear ones) might have endured in the past or endure in the future a similar misfortune. In the play, however, Prometheus' pity for humans leads to self-sacrifice, not to imaginative reflection on the self. Pity compels the chorus to join the Titan in his final ordeal. Thus, pity in the play appears to require direct participation in a sufferer's misfortune rather than involvement mediated by imagination, which Aristotle prefers» (LACOURSE MUNTEANU 2012, 164s.). Naturalmente questa differenza è legata alla dimensione interna al dramma in cui la pietà si colloca, e che rende possibile quell'interazione diretta tra personaggi irrealizzabile sul piano esterno del rapporto personaggi-pubblico. La seconda differenza riguarda invece il rapporto tra pietà e paura nel processo educativo dell'immedesimazione tragica, poiché nella tragedia la pietà svolge un ruolo attivo proprio nella sconfitta della paura: «through tragic pity, the audiences would learn to become brave [...]. Pity can cause fear to dissipate. This also differs greatly from the Aristotelian theory in which pity for another is associated with fear for oneself» (LACOURSE MUNTEANU 2012, 173).

⁷⁸ Nella *Poetica* Aristotele ricollega direttamente l'*ἡδονή*, generata dalla *μίμησις* poetica, all'apprendimento, ovvero alla funzione didattica della rappresentazione tragica: *μανθάνειν ... ἡδιστον ... ὅτι συμβαίνει θεωρῶντας μανθάνειν* (*Poetica*, 48b 13-16).

Ma la scuola del teatro inizia già nella *parodos*: Prometeo invita le Oceanine, che ancora si librano nell’aria sbattendo le ali, a scendere a terra e stare ad ascoltare⁷⁹ ὡς μάθητε διὰ τέλους τὸ πᾶν (v. 273, cf. v. 283), per trarre una lezione di vita dall’immedesimazione con la realtà di dolore di cui saranno spettatrici. Vedendo esempi concreti e ascoltando racconti e dialoghi, il pubblico consegue il τέλος della propria educazione (per usare di nuovo chiavi di lettura aristoteliche, tenendo però sempre presenti le incongruenze cronologiche dovute anche alle incertezze di datazione del *Prometeo Incatenato*)⁸⁰: così anche lo spettacolo che Prometeo offre alle Oceanine è costituito da πράγματα e μύθοι, che le conducono al τέλος della loro παιδεία. L’avvicinamento fisico è il primo passo nella μεταβολή didattica, e coincide con un avvicinamento anche spirituale che trasforma la compassione rassegnata iniziale (ὀδύρομαι, “lamentarsi, far piagnistei”) in un attivo συμπονεῖν, una “fatica insieme”: μοι τὰ μὲν παρόντα μὴ δύρεσθ’ ἄχην (v. 271), συμπονήσατε / τῶ νῦν μογοῦντι (vv.

⁷⁹ L’ἀκούειν, su cui tanto insiste Prometeo, è il fondamento dell’empatia suscitata dallo spettacolo tragico secondo Aristotele: δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων (*Poetica* 53b 3-6). Sul nesso vista-udito-apprendimento, cf. Eraclito, F 55 D-K: ὄσων ὄψις ἀκοὴ μάθησις, ταῦτα ἐγὼ προτιμέω. Anche l’ὄψις ha infatti un ruolo di primo piano nell’interpretazione aristotelica della tragedia, come strumento capace, insieme all’ascolto delle vicende tragiche, di suscitare emozioni educative, e tale poteva essere la sua funzione anche nei drammi di quinto secolo: «Aristotle, in the *Poetics*, does not take the negative view of *opsis* or visual effects that many scholars suppose; rather, he maintains that the use of such effects must be in the service of the emotions proper to tragedy. [...] I argue that the Greek tragedians indeed used stage props and other visible items in the way that Aristotle recommends», KONSTAN (2013, 63). Sulla stessa linea interpretativa di rivalutazione del ruolo dell’ὄψις nella *Poetica* di Aristotele, con particolare riguardo all’apparente contraddizione tra l’inclusione dell’ὄψις nelle sei parti costitutive di una tragedia (*Poet.* 1449b 31s.) e la sua qualifica di *atechnotonon*, cf. anche SIFAKIS (2013). Sulla presenza dell’ὄψις aristotelica nel *Prometeo Incatenato*, cf. nello specifico PODLECKI (2013, 134s.): «at *Poetics* 145a2 Aristotle lists four ‘species’ (εἶδη) of tragic plot: ‘complex’ (πεπλεγμένη), ‘concerned with suffering’ (παθητική), ‘concerned with character’ (ἠθικὴ). For the fourth the MMS give οἰς or ὀης, which is generally agreed to be corrupt. As examples of plays that fit this fourth category Aristotle names ‘Phorkides, Prometheus and plays that take place in Hades’ [...]. Many scholars give up on trying to solve the textual problem. Others posit a latent reference to a class of dramas that relied on striking or frightening visual effects: thus ὄψ (Victorius), ὄψις (Bywater), τερατώδες (Schrader). [...] In the *Prometheus Bound* (assuming for the moment that Aristotle thought it was by Aeschylus) Prometheus warns Io of the dangers that lie in wait for her as she completes her journey to the Nile Delta. She will arrive at ‘Kisthene, territory of Gorgons, where the three daughters of Phorkys dwell, three ancient maidens, shaped like swans, with a common eye and one tooth; these women are never in sight of the sun’s rays, nor of the moon at night. And near them are three winged sisters, the human-loathing Gorgons with snaky locks, whom no mortal can gaze on and still have life’ (793-800)».

⁸⁰ Τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων (Aristotele, *Poetica* 50a 22s.). Lo stesso binomio è già attivo nella pedagogia omerica, in particolare la lezione del vecchio pedagogo Fenice ad Achille in Omero, *Iliade* IX 442s.: τοῦνεκά με προέηκε διδασκόμεναι τάδε πάντα, / μύθων τε ῥητῆρ’ ἔμηναι πρηκτῆρά τε ἔργων.

274s.), le esorta il titano, chiedendo loro di rinunciare ad ogni presa di distanza⁸¹ e di accettare una proposta di *φιλία*.

Un altro passo, decisivo, nel percorso di *μετάνοια* delle Oceanine avviene nel terzo stasimo (vv. 887-943), quando, dopo aver assistito alle sventure di Io, esse si augurano che la *μοῖρα* non riservi loro la sciagura di dover contrarre nozze con un dio di rango superiore: dimostrano così di aver imparato il senso della moderazione, la *μετριότης*, l’autoconsapevolezza⁸² che si esprime qui nel biasimo dell’ipogamia e nella equilibrata ricerca di matrimoni giusti e senza timore, tra individui del medesimo *status* sociale. Simili osservazioni, a ben guardare, si addicono a delle donne più che a delle dee⁸³: nel corso del dramma infatti si realizza nel coro un processo di umanizzazione crescente, forse frutto del *παράδειγμα* rappresentato da Prometeo stesso che mostra loro come un dio possa, attraverso l’immedesimazione, avvicinare la propria esistenza a quella dei comuni mortali. Prometeo educa così le ninfe alla solidarietà e al principio delfico e tragico della coscienza dei propri limiti, insegnando loro a tenersi lontane dalla *ὑβρις* del tiranno, da quella propensione all’eccesso che non può essere legittimata nemmeno dal privilegio di una natura immortale.

Nell’esodo del *Prometeo* si crea (come nel *Filottete*) una sorta di *Ring-Komposition* rispetto alla scena dell’ingresso del coro, che incornicia il processo didattico delle giovani ninfe e ne sancisce l’efficacia. Anche qui il segnale è di tipo gestuale-scenografico: se alla fine della *parodos* le Oceanine avevano accolto l’invito di Prometeo ad avvicinarsi e scendere a terra, per assistere dal basso e con partecipazione a tutto lo spettacolo, alla fine del dramma, di fronte agli inviti di Ermes a volare via prima di rimanere travolte nella stessa catastrofe che rovinerà sul titano, scelgono volontariamente di rimanere con lui (mettendo in pratica, con una testimonianza di fedeltà suprema, il principio, appreso da Prometeo, della condivisione del dolore altrui) e decidono di restare a terra, di essere addirittura inghiottite dalla terra, pur di condividere il destino di chi le ha educate: *μετὰ τοῦδ’ ὅ τι χρῆ πάσχειν ἐθέλω* (v. 1067), rispondono ad Ermes⁸⁴; l’espressione *μετὰ τοῦδ’* in *incipit* di verso acquista un forte rilievo, esprimendo sul piano formale la forza della *φιλία* che le lega ormai stabilmente a Prometeo, ed è significativo che le Oceanine contrappongano ora la loro

⁸¹ È dunque pienamente condivisibile la tesi di E. Inoue, la quale sostiene che la “discesa del coro”, nella *parodos*, sia il primo segnale didattico di un mutamento nella sua relazione con Prometeo, INOUE (1977, 256s.).

⁸² Cf. WILL (1962).

⁸³ Cf. SUSANETTI (2010, 210 n. 188): «per immedesimazione emotiva con la figura di Io – immedesimazione che rappresenta il sempre auspicabile effetto dello spettacolo tragico sul pubblico – le Oceanine si esprimono come donne mortali spaventate dalla prospettiva di diventare la triste – e impotente – vittima del desiderio divino».

⁸⁴ Cf. GRIFFITH (1983, 273).

ferma volontà alla necessità del fato: ἰέθελω⁸⁵ (in posizione metrica preponderante, in *excipit* di verso), al culmine della *μετάνοια* didattica delle Oceanine, sconfigge il *χρή* nel momento in cui lo accetta e lo vive in modo attivo, affrontandolo con coscienza e pieno consenso personale⁸⁶.

I due drammi mettono dunque in scena due situazioni di marginalità dell'eroe, in cui la componente educativa svolge un ruolo importante e il luogo di margine diventa centro propulsore di *παιδεία* e di contenuti etici determinanti nello spazio reale di Atene, comunicando un messaggio di rinnovamento e di riacquisizione di valori identitari messi in discussione ma continuamente riaffermati, almeno nella prospettiva atemporale ma proprio per questo sempre attuale del mito.

⁸⁵ Il campo semantico del desiderio e della volontà di sapere è una sorta di *Leitmotiv* nel rapporto didattico Prometeo-Oceanine: Prometeo, diversamente da Zeus, intende la *παιδεία* come esigenza, non come dovere, del discepolo. L'applicazione o meno dei consigli del *διδάσκαλος* rientrerà quindi nel campo della volontà, non in quello della necessità. Ecco tre esempi di questo “filo rosso” lessicale: ὁ δ' οὖν ἐρωτᾷτ', αἰτίαν καθ' ἣντινα ἰ αἰκίζεταί με, τοῦτο δὴ σαφημῶ (vv. 226s.); τὴν πρὶν γε χρεῖαν ἠνύσασθ' ἐμοῦ πάρα ἰ κούφως· μαθεῖν γὰρ τῆσδε πρῶτ' ἐχρήζετε ἰ τὸν ἀμφ' ἐαυτῆς ἄθλον ἐξηγουμένης (vv. 700-702); ἐπεὶ προθυμείσθ', οὐκ ἐναντιώσομαι ἰ τὸ μὴ οὐ γεγωνεῖν πάν ὅσον προσχρήζετε (vv. 786s.).

⁸⁶ Esistono tuttavia dubbi sulla realizzazione scenica del finale del *Prometeo*, cf. ad es. GRIFFITH (1983, 274): «it is not clear from the text of *Prom.* what does in fact happen, in fact or in imagination, to the Chorus after this. Many critics have supposed that they now cluster round P. (perhaps deserting the orchestra to do so, cf. 128-92n.) and are plunged with him below the earth, as *μετὰ τοῦδε* would naturally suggest. But this involves considerable problems: [...] it is better to assume [...] that their readiness to suffer with P. is never put into action, nor really put to the test at all: the earthquake and whirlwind sweep him away before they can move to join or abandon him».

riferimenti bibliografici

AVEZZÙ 1988

G. Avezzù, *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena attica*, Bari.

BATTIN 1975

M.P. Battin, *Aristotle's Definition of Tragedy in the Poetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» XXXIII 293-302.

BECK 2008

M.C. Beck, *Interpreting Sophocles' Philoctetes through Aristotle's theory of Tragedy. How do we educate people to be wise?*, New York.

BELFIORE 1992

E.S. Belfiore, *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton.

BERNAYS 1857

J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau.

BILLINGS 2013

J. Billings, *Choral dialectics: Hölderlin and Hegel*, in R. Gagné – M. Govers Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, 317-38.

BLUNDELL 1988

M. Whitlock Blundell, *The phusis of Neoptolemus in Sophocles' Philoctetes*, «G&R » II s. XXXV 137-48.

BLUNDELL 1999

M. Whitlock Blundell, *Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and Greek ethics*, Roma.

BUTCHER 1951

S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York.

CALAME 2013

C. Calame, *Choral polyphony and ritual functions of tragic songs*, in R. Gagné – M. Govers Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, 35-57.

CARLEVALE 1999

J. Carlevale, *Miseducation in Athenian drama of the late fifth century*, Boston.

CERRI 1976

G. Cerri, *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo. Saggio di semantica*, Roma.

CONNOR 1985

W.R. Connor, *Thucydides*, Princeton.

DANIELS – SCULLY 1992

C.B. Daniels – S. Scully, *Pity, Fear, and Catharsis in Aristotle's Poetics*, «*Nous*» XXXVI 204-17.

DEL CORNO 2005

D. Del Corno, *Euripidaristofanizein: scritti sul teatro greco*, Napoli.

DETIENNE 1977

M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Bari.

ELSE 1967

G.F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge (MA).

FALKNER 1998

T.M. Falkner, *Containing Tragedy: Rhetoric and Self-Representation in Sophocles' Philoctetes*, «*ClAnt*» XXVII 25-58.

FOLEY 2003

H. Foley, *Choral Identity in Greek Tragedy*, «*CPh*» XCVIII 1-30.

GILBERT 1926

A.H. Gilbert, *The Aristotelian Catharsis*, «*PhR*» XXXV 301-14.

GOLDEN 1962

L. Golden, *Catharsis*, «*TAPhA*» XCIII 51-60.

GOLDEN 1973

L. Golden, *The Purgation Theory of Catharsis*, «*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*» XXXI 473-79.

GOLDHILL 2013

S. Goldhill, *Choreography: the lyric voice of Sophoclean Tragedy*, in R. Gagné – M. Govers Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, 100-29.

GOLDSTEIN 1966

H.D. Goldstein, *Mimesis and Catharsis Reexamined*, «*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*» XXIV 567-77.

GOMME 1956

A.W. Gomme, *A Historical Commentary on Thucydides. The ten years' war*, vol. II, Books II-III, Oxford.

GOVERS HOPMAN 2013

M. Govers Hopman, *Chorus, conflict, and closure in Aeschylus’ Persians*, in R. Gagné – M. Govers Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, 58-77.

GRETHLEIN 2013

J. Grethlein, *Choral intemporality in the Oresteia*, in R. Gagné – M. Govers Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, 78-99.

GRIFFITH 1983

M. Griffith (ed.), *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge.

GRUBER 2008

M.A. Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*, Tübingen.

HALLIWELL 1986

S. Halliwell, *Aristotle’s Poetics*, London.

HUNSAKER HAWKINS 1999

A. Hunsaker Hawkins, *Ethical tragedy and Sophocles’ Philoctetes*, «CW» XCII 337-57.

INOUE 1977

E. Inoue, *Prometheus as teacher and the Chorus’ descent*, P.V. 278 ss., «CQ» n.s. XXVII 256-60.

INTRIERI 2002

M. Intrieri, *Βίαιος διδάσκαλος. Guerra e stasis a Corcira tra storia e storiografia*, Soveria Mannelli.

JAEGER 2003

W. Jaeger, *Paideia: la formazione dell’uomo greco* (1944), Milano.

KAMERBEEK 1980

J.C. Kamerbeek, *The plays of Sophocles – Commentaries*, part VI, *The Philoctetes*, Leiden.

KIRKWOOD 1954

G.M. Kirkwood, *The Dramatic Role of the Chorus in Sophocles*, «Phoenix» VIII 1-22.

KITTO 1966

H.D.F. Kitto, *Catharsis*, in L. Wallach (ed.), *The Classical Tradition*, Ithaca (NY), 131-47.

KONSTAN 1977

D. Konstan, *The Ocean episode in the Prometheus Bound*, «HR» XVII 61-72.

KONSTAN 2013

D. Konstan, *Propping up Greek Tragedy: the right use of opsis*, in G.W.M. Harrison – V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston, 63-76.

LACOURSE MUNTEANU 2012

D. LaCourse Munteanu, *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, Cambridge.

LEAR 1992

J. Lear, *Katharsis*, in A. Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, 315-40.

MARZULLO 1993

B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze.

MEDDA 2004

L. Medda (a cura di), *Eschilo. Supplici, Prometeo Incatenato*, introd. di D. Del Corno, Milano.

MEINECK 2013

P. Meineck, “*The thorniest problem and the greatest opportunity*”: *directors on directing the Greek chorus*, in R. Gagné – M. Govers Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, 352-83.

MOGGI 1984

M. Moggi (a cura di), *Tucidide. La guerra del Peloponneso*, Milano.

PASKOW 1983

A. Paskow, *What is Aesthetic Catharsis?*, «*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*» XLII 59-68.

PATTONI 2003

M.P. Pattoni (a cura di), *Sofocle. Trachinie, Filottete*, introd. di V. Di Benedetto, premessa al testo e note di M.S. Mirto, Milano.

PATTONI 2008

M.P. Pattoni, *Eschilo, Prometeo 330s.: testo e interpretazione*, «*QUCC*» n.s. XC 31-40.

PELLIZER 1972

E. Pellizer, *Modelli compositivi e topoi sapienziali nelle Opere e i Giorni di Esiodo*, in *Studi omerici e esiodei*, Roma, 29-58.

PODLECKI 2013

A.J. Podlecki, *Aeschylean opsis*, in G.W.H. Harrison – V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston, 131-48.

PRICE 2004

J.J. Price, *Thucydides and Internal War*, Cambridge.

PUCCI 2003

P. Pucci (introd.), *Sofocle. Filottete*, introd. e comm. di P. Pucci, testo critico a cura di G. Avezzù, trad. di G. Cerri, Milano.

RAMELLI 2009

I. Ramelli, *Eschilo: tutti i frammenti con la prima traduzione degli scolii antichi*, Milano.

REINHARDT 1989

K. Reinhardt, *Sofocle*, Genova.

RHODES 2011

P.J. Rhodes, *Biaios Didaskalos? Thucydides and his Lessons for his Readers*, in V. Pothou – G. Rechenauer (eds.), *Thucydides – a violent teacher? History and its representations*, Göttingen, 17-28.

RIBEIRO FERREIRA 1977-1978

J. Ribeiro Ferreira, *O problema educativo no Filoctetes*, «Humanitas» XXIX-XXX 21-50.

ROGERS 2005

B.M. Rogers, *Before Paideia: representations of education in Aeschylean tragedy*, Stanford.

ROSA 1990

P. Rosa, *La scena di Oceano e Prometeo: problemi interpretativi (Aesch. Prom. 184-396)*, «Eikasmos» I 89-99.

ROSE 1976

P.W. Rose, *Sophocles' Philoctetes and the teaching of the Sophists*, «HSPH» LXXX 49-105.

SAÏD 1985

S. Saïd, *Sophiste et tyran ou le problème du Promeéthée enchaîné*, Paris.

SCHAPER 1968

E. Schaper, *Aristotle's Catharsis and Aesthetic Pleasure*, «PhilosQ» XVIII 131-43.

SCHEIN 2006

S.L. Schein, *The Iliad & Odyssey in Sophocle's Philoctetes: generic complexity and ethical ambiguity*, «BICS» suppl. LXXXVII 129-40.

SCHEIN 2013

S.L. Schein (ed.), *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge.

SCOTT 1987

W.C. Scott, *The development of the chorus in Prometheus Bound*, «TAPhA» CXVII 85-96.

SEALE 1982

D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London.

SEGAL 1981

Ch. Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge-London.

SIFAKIS 2013

G.M. Sifakis, *The misunderstanding of opsis in Aristotle's Poetics*, in G.W.M. Harrison – V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston, 45-61.

SUSANETTI 2010

D. Susanetti (a cura di), *Eschilo. Prometeo Incatenato*, Milano.

SUSANETTI 2011

D. Susanetti, *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Roma.

SWIFT 2010

L. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, New York.

SWIFT 2013

L. Swift, *Conflicting identities in the Euripidean chorus*, in R. Gagné – M. Govers Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, 130-54.

TORRANCE 1965

R.M. Torrance, *Sophocles: Some Bearings*, «HSPh» LXIX 269-327.

UNTERSTEINER 1935

M. Untersteiner, *Sofocle. Studio critico*, Firenze.

VIDAL NAQUET 1973

P. Vidal-Naquet, *Le Philoctète de Sophocle et l'éphébie*, in J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 161-84.

WEBSTER 1969

T.B.L. Webster, *An Introduction to Sophocles*, London.

WEBSTER 1970

T.B.L. Webster (ed.), *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge.

“*Predicare nel deserto*”:
buoni e cattivi maestri, tra Lemno e Scizia

Greta Castrucci

WILL 1962

F. Will, *Prometheus and the question of self-awareness in Greek literature*, «AJPh» LXXXIII 72-85.

ZANETTO 2008

G. Zanetto, *Filottete nella tragedia attica*, appunti (a cura del relatore) del corso monografico, Università degli Studi di Milano, I semestre a.a. 2008-2009.