

**Renzo Tosi**

*Dal microtesto al macrotesto: tre esempi sofoclei*

**Abstract**

Only through an absolutely necessary textual analysis problems related to the plot of the Greek tragedies can be solved. Three Sophoclean examples are brought here. In all of them microstructural elements allow to solve macrostructural problems: 1. The transformation of the protagonist in *Oedipus Coloneus*; 2. Oedipus' reaction to Tiresias' words in *Oedipus the King*; 3. Creon's behaviour in *Antigone*.

Nell'ambito del teatro classico greco solo attraverso un'accurata analisi del testo si possono risolvere problemi inerenti al plot. Qui sono portati tre esempi sofoclei: la trasformazione del protagonista nell'*Edipo a Colono*, la reazione di Edipo alle parole di Tiresia nell'*Edipo re* e il comportamento di Creonte nell'*Antigone* si possono intendere solo alla luce di una particolare attenzione per elementi linguistici, sintattici e retorici, che in apparenza riguarderebbero solo il micro-testo.

Presupposto di questo contributo è che per comprendere un testo teatrale i lunghi discorsi sul plot e sulla sua struttura rischiano di risultare inutili se non li si incardina sull'analisi puntuale del testo e se non si fa interagire quest'ultimo con la realtà scenica. È questa, in realtà, l'operazione che compie ogni regista quando mette in scena un lavoro, ma è anche la prospettiva in cui si deve porre ogni interprete quando ha di fronte la stesura scritta di un'opera destinata a essere rappresentata. Tutto ciò è particolarmente difficile per il teatro greco classico, perché l'unico strumento a nostra disposizione è quello linguistico, ed è arduo cogliere gli indizi che, per quanto minimi e spesso aleatori, possono costituire un concreto aiuto per la comprensione di una scena o addirittura di un'opera; ciò nonostante, l'analisi filologica costituisce la base indispensabile su cui fondare discorsi di tipo più ampio e, d'altro canto, osservazioni grammaticali, sintattiche e *loci similes* non devono essere presentati come uno sfoggio di erudizione, bensì finalizzati ad una più approfondita interpretazione del micro- e macrotesto. In questa sede riprenderò alcuni casi in cui mi sembra che, partendo dal dato testuale, si possa pervenire a qualche acquisizione che concerne il *plot* dell'opera.

1.

A proposito dell'*Edipo a Colono*, Birge (1984, 11) afferma: «The crux of Sophocles' *Oedipus at Colonus* is the transformation of Oedipus from blind outcast to superhumanly powerful hero»: la soluzione di tale problema offerta da Knox (1964,

143-62) è che si tratti di una specie di ricompensa data ad Edipo per i terribili guai subiti e che ciò abbia un valore paradigmatico (è a mio avviso evidente una visuale precristiana), lo stesso Birge (1984) collega questa glorificazione al sacro boschetto delle Eumenidi, che coinvolgerebbe nella sua sacralità anche il supplice in esso rifugiato; Winnington-Ingram (1980, 278), invece, afferma che «it was thus altogether appropriate that an Oedipus, who loved and hated with such intensity should go on to heroic status»; Ledbetter (2018) interpreta il tutto alla luce di una complessa trasformazione psicologica di Edipo. Credo che la questione – pur cruciale – possa essere posta in modo diverso: che sia, cioè, opportuno chiedersi non tanto per quale ragione religiosa e filosofica avvenga tale trasformazione quanto come Sofocle predisponga il pubblico a vedere in tale avvenimento la logica conclusione della vicenda. Come ha giustamente osservato Di Benedetto (1983, 242), l'autore fa sì che si crei una συμπάθεια fra gli spettatori ed Edipo: questo sentimento in effetti costituisce il necessario presupposto perché la glorificazione finale non sia percepita come illogica, ma come un momento necessario, in cui tutte le disgrazie della vita di Edipo vengono definitivamente superate. Giustamente Di Benedetto rileva come concorra a creare questo atteggiamento degli spettatori il continuo protestare la propria innocenza da parte di Edipo, il quale afferma con forza di essere sempre e comunque stato ignaro e inconsapevole del male che stava compiendo; l'operazione, però, a mio avviso, rischierebbe di non ottenere l'effetto desiderato se non ci fossero particolari che, a livello subliminale, contribuiscono a indirizzare l'animo del pubblico. Esempari mi sembrano i vv. 270-74, dove il protagonista così si difende: ἔξοιδα· καίτοι πῶς ἐγὼ κακὸς φύσιν, / ὅστις παθὼν μὲν ἀντέδρων, ὥστ' εἰ φρονῶν / ἔπρασσον, οὐδ' ἂν ᾧδ' ἐγιγνόμην κακός; / νῦν δ' οὐδὲν εἰδὼς ἰκόμην ἴν' ἰκόμην, / ὑφ' ᾧ δ' ἔπασχον εἰδότην ἀπωλλύμην. Il nostro è del tutto consapevole della gravità di ciò che ha compiuto (ἔξοιδα) ma trova una prima giustificazione nella morale tradizionale: egli – evidentemente nello scontro avvenuto in strada – non ha fatto che reagire a chi l'aggrediva, che restituire il male subito, e questo è del tutto conforme a tale etica, secondo un principio che trova in Archiloco la sua più esplicita affermazione, ἐπ[ί]σταμαι τοι τὸν φιλ[έο]ν[τα] μὲν φ[ι]λεῖν[, / τὸ]ν δ' ἐχθρὸν ἐχθαίρειν (fr. 23, 14s. W.)<sup>1</sup>. Ciò avrebbe comportato che egli non fosse colpevole anche se avesse saputo chi aveva di fronte, ma quello che veramente importa è un altro fattore: egli afferma di

---

<sup>1</sup> WINNINGTON-INGRAM (1980, 262s.) osserva giustamente come questo argomento sia ripreso nella invettiva di Edipo contro Creonte (vv. 991-96). In effetti, in tali versi, Edipo chiede ironicamente a Creonte se, nel caso che fosse aggredito da uno sconosciuto, egli si difenderebbe o indagherebbe prima se si tratta o meno di suo padre. A ben vedere, però, nei nostri versi viene richiamata una norma morale di più vasta portata rispetto ai vv. 991-996, in cui si invoca semplicemente il principio della legittima difesa.

essere giunto al punto in cui era giunto del tutto ignaro, mentre altri, ben più colpevoli, l'avevano rovinato, o avevano tentato di rovinarlo<sup>2</sup>, pur essendo pienamente consci del male che stavano facendo. Come nota Kamerbeek, egli espone gli argomenti in modo che il secondo *a fortiori* risulti più importante del primo, affinché l'attenzione del pubblico non sia tanto attratta dall'argomentazione inerente alla morale tradizionale (che poteva risultare non del tutto convincente, trattandosi di un parricidio<sup>3</sup>), quanto dalla contrapposizione fra la involontarietà del parlante e il male consciamente e appositamente fatto da parte dei suoi nemici. In effetti, si può intendere il «giunsi dove giunsi» in senso letterale, come un'allusione all'arrivo a Tebe, o, al pari dello scolio (p. 103 Xenis), a quello nel crocevia in cui Edipo aveva ucciso il padre, e la frase successiva come riferita solamente ai genitori che l'avevano condannato a sicura morte (così, seguendo lo scolio, intendono in genere i commentatori). A mio avviso, però, questa esegesi è riduttiva rispetto alla poliedricità del testo: con un'espressione volutamente generica, Edipo richiama l'attenzione su quello che è il punto nodale dell'intero dramma, e, da una parte, nel dire  $\nu\upsilon\nu \delta' \omicron\upsilon\delta\acute{\epsilon}\nu \epsilon\iota\delta\acute{\omega}\varsigma \iota\kappa\acute{\omicron}\mu\eta\nu \iota\nu' \iota\kappa\acute{\omicron}\mu\eta\nu$  ricorda il punto di abiezione cui involontariamente, è giunto, con le nozze incestuose<sup>4</sup>, e, dall'altra, con il vago  $\acute{\upsilon}\varphi' \acute{\omega}\nu \delta' \acute{\epsilon}\pi\alpha\sigma\chi\omicron\nu \epsilon\iota\delta\acute{\omicron}\tau\omega\nu \acute{\alpha}\pi\omega\lambda\lambda\acute{\upsilon}\mu\eta\nu$ , allude a tutti coloro che gli hanno fatto del male, compresi i Tebani, che l'hanno esiliato, ben sapendo che in questo modo lo costringevano a una vita raminga e disgraziata, nonché a una fine miseranda. Il fatto che un suggestivo parallelo sia costituito da *OT* 1454, in cui Edipo, disperato, dice di voler andare sul Citerone  $\iota\nu' \acute{\epsilon}\xi \acute{\epsilon}\kappa\epsilon\iota\nu\omega\nu \omicron\acute{\iota} \mu' \acute{\alpha}\pi\omega\lambda\lambda\acute{\upsilon}\tau\eta\nu, \theta\acute{\alpha}\nu\omega$  non comporta che anche la nostra frase si riferisca solo ai genitori, e che, nel nostro contesto, non assuma una valenza più generale: va da sé che i *loci similes* non devono trasformarsi in una meccanica gabbia interpretativa, e che un parallelo, anche stretto e cogente, non può cancellare le peculiarità di ogni singolo passo. Ad ogni modo, è significativo che l'essere giunto a tanta abiezione venga reso dall'istantaneità dell'aoristo, mentre il male subito, all'imperfetto, è visto come qualcosa di prolungato e perpetuo: una differenza linguistica che, a livello subliminale, induce lo spettatore ad

---

<sup>2</sup> L'imperfetto è interpretato come di conato da vari interpreti (ad es. da CAMPBELL 1879<sup>2</sup>, 313 e KAMERBEEK 1984, 59). Tale esegesi è in realtà un portato del ritenere che qui si alluda esclusivamente al comportamento dei genitori: in tal caso si sarebbe trattato di un tentativo d'infanticidio mal riuscito, mentre conseguenze ben più concrete e, nella prospettiva del parlante, attuali ha prodotto l'esilio comminato dai Tebani.

<sup>3</sup> Mi sembra di un certo interesse il fatto che nei vv. 1188-98 *Antigone* affermi che non sarebbe eticamente plausibile il ricambiare male con male tra genitori e figli.

<sup>4</sup> Per JEBB (1903, 101), che comunque vedeva nella frase un riferimento al delitto dei genitori,  $\iota\kappa\acute{\omicron}\mu\eta\nu$  aveva una valenza non semplicemente concreta, riguardando sia il parricidio, sia l'incesto. Una simile espressione generica si trova al v. 336, in cui indica l'incresciosa situazione in cui sono finiti i figli di Edipo, e in *Trach.* 1234.

ampliare la gravità del secondo fatto rispetto al primo. Edipo, poi, introduce queste parole con l'orgogliosa affermazione di non essere κακὸς φύσιν, e non è un caso che concluda la *rhexis* in cui perora la sua situazione davanti agli Ateniesi con un τὰ δὲ / μεταξύ τούτου μηδαμῶς γίγνου κακός (vv. 290s.): anche il ribadire il termine κακός, a mio avviso, non deve essere stato privo di effetto. Quello dei vv. 270-74 è solo un esempio, ma esso è comunque sintomatico dei fini accorgimenti espressivi che producono la solidarietà del pubblico nei confronti di Edipo.

2.

Un punto cruciale dell'*Edipo re* è costituito dall'alterco con Tiresia: è dopo questo episodio che l'indagine si fa sempre più stringente e angosciata, fino alla deflagrazione finale, e il padre della patria, il re giusto e pietoso nei confronti dei sudditi della prima parte, diventa sempre più simile a un tiranno imprigionato dal suo stesso potere. Un problema, già a suo tempo evidenziato da Voltaire<sup>5</sup>, riguarda l'atteggiamento di Edipo: come è possibile che l'arguto risolutore dell'indovinello della Sfinge non capisca le parole con cui Tiresia gli rivela la verità e reagisca in modo non solo prepotente ma anche stolto? In effetti, tale rivelazione procede per gradi e, dopo una serie di allusioni più o meno velate, diventa esplicita solo nei vv. 447-62, in un ultimo discorso in cui l'indovino ribadisce con assoluta evidenza come stanno le cose, anche se evita di dire *apertis verbis* che il Tebano in apparenza straniero, che ha ucciso Laio ed è nel contempo marito e figlio, padre e fratello, è proprio Edipo. Alcuni studiosi hanno risolto il problema su cui ha richiamato l'attenzione Voltaire supponendo che Edipo fosse uscito di scena<sup>6</sup>, ma, secondo me, in tal caso, le parole dell'indovino avrebbero poco senso, tanto più che sarebbero rivolte a un pubblico che ben conosceva i fatti; altri hanno formulato altre ipotesi, più o meno plausibili<sup>7</sup>. Credo invece che la scarsa lucidità

---

<sup>5</sup> Questa critica e, più in generale, la demolizione razionalistica della trama dell'*Edipo* sofocleo si trovano in particolare in una lettera del 1719 a M. de La Faluère de Genonville, cf. anche MAIULLARI (2014, 48-59). In seguito – come è noto – Voltaire riscrisse l'*Edipo*, trasformando il protagonista in un re giusto e forte, osteggiato dalla maligna divinità e dal corrotto sacerdote Tiresia.

<sup>6</sup> Il primo ad adombrare tale possibilità fu KOCK (1857, 25); tra quanti hanno adottato questa linea interpretativa, chi ha argomentato in modo più articolato l'ipotesi è stato KNOX (1980, 321-32, in part. 324s.), che parla di un progressivo accostarsi di Edipo alla porta e del fatto che il cieco Tiresia pronuncia questo discorso percependo rumori che indicano che l'altro sta allontanandosi: «he *wants* Oedipus to hear what he is saying and Oedipus is deliberately refusing to do so» (p. 330). Questa soluzione ha poi avuto l'autorevole approvazione di R. Kassel (cf. LLOYD-JONES – WILSON 1997, 52).

<sup>7</sup> VELLACOTT (1971, 114, 124, 161) suppone che Edipo in realtà conoscesse la verità fin dall'inizio, altri pensano che la conoscesse sì, ma solo inconsciamente. Si tratta di stravolgimenti del senso più profondo dell'opera, che si basa sulla pervicace ricerca della verità e sul suo progressivo disvelamento, e presuppone che Edipo – a differenza di Giocasta – non nutra nessun sospetto; la teoria della conoscenza inconscia, poi, è condizionata dalla lettura freudiana, che finisce spesso, soprattutto nelle rappresentazioni

del protagonista vada interpretata alla luce della sua mentalità e del suo animo esacerbato a causa del tono tenuto fin dall'inizio tenuto da Tiresia: significativi a questo proposito sono alcuni indizi linguistici. L'indovino ai vv. 337s. (ὄργην ἐμέψω τὴν ἐμήν, τὴν σὴν δ' ὁμοῦ / ναίουσαν οὐ κατείδες, ἀλλ' ἐμὲ ψέγεις) aveva fatto una prima velata allusione, la quale era stata percepita da Edipo come un insulto gratuito nei confronti suoi e delle sue prerogative regali: ciò aveva innescato un diverbio che si era fatto sempre più acceso. Il primo esplicito riferimento, ai vv. 350-53, aveva un tono fortemente sarcastico: ἄληθες; ἐννέπω σὲ τῷ κηρύγματι / ὄπερ προεἶπας ἐμμένειν, κάφ' ἡμέρας / τῆς νῦν προσαυδᾶν μήτε τούσδε μήτ' ἐμέ, / ὡς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίφ μιάστορι. Edipo aveva reagito avvertendo l'indovino che avrebbe pagato il fio della sua impudenza; l'altro aveva rivendicato il fatto di essere custode della verità (v. 356 πέφευγα· τᾶληθές γὰρ ἰσχυὸν τρέφω)<sup>8</sup>. La terribile realtà era emersa poi nei vv. 362 (φονέα σέ φημι τάνδρὸς οὗ ζῆτεῖς κυρεῖν) e 366s. (λεληθέναι σέ φημι σὺν τοῖς φιλάτοις / αἴσχισθ' ὁμιλοῦντ', οὐδ' ὄρᾶν ἴν' εἶ κακοῦ), in cui il tema dell'ἀλήθεια, di ciò che è nascosto ma che nascosto non rimane, continua a essere centrale: sia queste sia le successive parole di Tiresia, agli orecchi degli spettatori risultano chiare, a quelli di Edipo enigmatiche (l'intera tragedia, del resto, è giocata su tale 'ironia tragica', sul corto circuito che si produce grazie alla differenza di conoscenza che sussiste tra pubblico e personaggi<sup>9</sup>). È evidente come Sofocle costruisca la scena magistralmente, prima con un crescendo che tocca il suo culmine nei vv. 362 e 366 e poi con una progressiva diminuzione, almeno apparente, della tensione, che porta ad una conclusione caratterizzata da un tono semi-oracolare; è altresì chiaro che proprio il dire e non dire di Tiresia giustifica l'ostinazione di Edipo nel non comprendere una verità che si fa sempre più lampante, con un atteggiamento psicologico da parte del

---

teatrali, per sovrapporsi al testo vero e proprio. SCHÖLL (1856, 92-101) e MANUWALD (2012) espungono gli interi vv. 447-62; altri reputano il problema dettato da un eccessivo razionalismo: PERROTTA (1965 [ma la prefazione è datata 1934], 212-15) invoca le ragioni della poesia, che non può essere giudicata con lo stesso metro di un resoconto, DAWE (2006<sup>2</sup>, 8-10) e LIAPIS (2012, 87) quelle dell'economia drammaturgica, che pretende che Edipo non comprenda le parole di Tiresia. Secondo WILAMOWITZ (1917, 75-82), poi, queste incongruenze dimostrano come i personaggi sofoclei siano solo strumenti drammaturgici, volti a dimostrare l'imperscrutabile sapienza divina. PADUANO (1982, 450s.), invece, parla della «mancata perspicuità del nesso» tra «i processi della vita civile, il governo e il potere» e la sfera privata, ma soprattutto del fatto che Edipo, non provando sensi di colpa, interpreta le frasi dell'indovino come provocazioni derivate da una «corrente immotivata di aggressività»; meglio ancora DI BENEDETTO (1983, 98) evidenzia la «situazione di turbamento di Edipo che pregiudica il realizzarsi di un normale processo di ricezione e cognizione», dovuta al fatto che ciò che dice Tiresia è «completamente al di fuori di ciò che Edipo credeva [...] di dover scoprire».

<sup>8</sup> Appare significativo che già ai vv. 298s. il Coro introduca Tiresia con un esplicito ῥ' / τᾶληθές ἐμπέφυκεν ἀνθρώπων μόνῳ.

<sup>9</sup> Acutamente TAPLIN (1978, 91 n. 1) osserva che «the audience finds the riddles easy to solve, but Oedipus does not». Sulla funzione dell'ironia tragica nel rapporto tra Edipo e Tiresia richiama l'attenzione HAVELOCK (1986, 505-507).

protagonista che a mio avviso conferma la straordinaria capacità sofoclea di analizzare e rappresentare i moti dell'animo umano.

Un punto importante riguarda il v. 353. I traduttori considerano giustamente ὡς ὄντι causale come spesso si ha in Sofocle<sup>10</sup>, ma trascurano la sfumatura soggettiva, che pure è costante in questo autore<sup>11</sup>: quasi tutti attribuiscono alla battuta una tragica violenza che finisce per attenuare o addirittura cancellare il tono ironico dovuto a questa connotazione, ed evidente nel testo greco. Così, ad es., nella resa di F. Ferrari («perché sei proprio tu l'essere immondo che ha contaminato questa terra») il sapore di una definitiva assoluta rivelazione è dato sia dal «proprio tu» sia dal fatto che ἄνοσίῳ (che indicherebbe chi infrange la norma etica, politica, religiosa<sup>12</sup>) diventi l'«essere immondo», mentre in quella di P. Mazon («car, sache-le, c'est toi, le criminel qui souille ce pays») «criminel» mi sembra più aderente ad ἄνόσιος rispetto a «essere immondo»<sup>13</sup>. Altri, pur non rendendo sfumature di tipo soggettivo, non cedono alla tentazione di sottolineare la violenza della frase: così ad es. Valgimigli («perché tu sei l'empio che contamina la nostra terra»)<sup>14</sup>, il quale, tuttavia, inserisce l'idea dell'empietà,

<sup>10</sup> Cf. MOORHOUSE (1982, 255s.).

<sup>11</sup> Nello stesso *Edipo re*, nella domanda rivolta dal re ai supplici nei vv. 10-12 (τίνοι τρόπῳ καθέστατε, / δείσαντες ἢ στέρξαντες; ὡς θέλοντος ἄν / ἐμοῦ προσαρκεῖν πᾶν;), ἴως θέλοντος non indica un dato di fatto, bensì ciò che i Tebani supplici credono e ciò in cui essi ripongono la fiducia; nelle parole di Creonte dei vv. 100s. φόνῳ φόνον πάλιν / λύοντας, ὡς τόδ' αἶμα χεμιάζον πόλιν, questo sintagma sta a indicare che il vedere nell'omicidio di Laio la causa della contaminazione non è un elemento acclarato, bensì ciò che dice l'oracolo; nella confessione del pastore dei vv. 1178s. κατοκτίσας, ὃ δέσποθ', ὡς ἄλλην χθόνα / δοκῶν ἀποίσειν, viene così accentuata la soggettività del δοκῶν e ciò è particolarmente espressivo, perché quello che il parlante credeva si è rivelato assolutamente fallace. La stessa connotazione è presente anche nei passi delle altre tragedie (cf. *Ai.* 284, *El.* 782, 804, 1025, 1155, *Trach.* 394, *Phil.* 934s.); essa diventa invece più labile – ma non è del tutto assente, dato che comunque sottolinea una valutazione soggettiva del parlante – nell'espressione fraseologica ὡς ὧδ' ἐχόντων, 'se le cose stanno così, stando così le cose' (*Ant.* 1179, *Ai.* 281, 904, 981).

<sup>12</sup> Cf. da ultimo CALDERÓN DORDA (2016, 40s.). L'aggettivo è riferito a μιάστωρ in Eur. *El.* 683 e a μιάσμα in *HF* 1233.

<sup>13</sup> Masqueray riprende questa traduzione («car tu es le criminel qui souille ce pays»), ma elimina il «sache-le», che, come il «proprio tu», va in direzione opposta rispetto a una valenza ironico-soggettiva. Una traduzione spagnola di Masqueray è la resa di Julian Motta Salas (Bogotá 1958): «porque eres el criminal que macula a esta ciudad». Enfatizzano la tragicità della battuta, ad es., anche Romagnoli («ché tu di Tebe sei l'empia sozzura»), il cui tono patetico era ovviamente in linea con i gusti teatrali degli anni '20, Bayr («da du es bist, der dieses Land gottlos befeckt») [si noti l'espressività del contrasto tra *es* e il maschile *der*] Wörner («weil du des Landes götterverfluchter Greuel bist!»), Bollack («tu es toi-même la souillure infecte de cette terre»), Willige («da du des Landes frevelnder Beflecker bist!»), Ahl («you are this land's wholly, sickly curse!»), Lloyd-Jones («since you are the unholy polluter of his land!»), Sanguineti («perché tu sei il maligno orrore che contamina questa terra»), e Stella, che ricorre a un'anafora («perché sei tu il sacrilego, sei tu il contagio»).

<sup>14</sup> Simili a questa sono le successive rese di Cantarella («sei tu l'empio che contamina questa terra»), di Paduano («sei tu l'empio che contamina questa terra»), e della scuola dell'INDA («sei tu il sacrilego che contamina questa terra»). Rispetto a Valgimigli, tuttavia, queste tre traduzioni enfatizzano la battuta con l'inversione «sei tu» rispetto a «tu sei», continuando peraltro a cogliere in ἄνοσίῳ l'idea dell'empietà e del sacrilegio. Ciò nasce da una interpretazione in chiave intimistico-spirituale dell'ὄσιον (che sarebbe,

Giuseppina Lombardo Radice («ché l'impuro sei tu, che ci contamina»), e Kitto («you are the man whose crimes pollute our city»). Questa ultima linea traduttiva, a mio avviso, tradisce meno l'originale, ma si deve ammettere che, a livello teatrale, se si rinuncia al tono sarcastico innestato dalla sfumatura soggettiva, non si può che sostituirlo con una icastica tragicità. Da questa necessità derivano vari espedienti tesi a conferire maggiore enfasi a queste parole, come quello di Jebb che nel suo «thou art the accursed defiler of this land» corsiva il «thou», o quello di Condello, il quale, traducendo «perché sei tu l'impuro, che infetta questa terra», sente il bisogno di isolare la frase con un punto fermo prima di «perché», in modo da conferirle maggiore forza drammatica. Casi estremi sono quelli di Hecht, che trasforma l'espressione in una denuncia, chiara, obiettiva e circostanziata («I say that you are the murderer and the man whom we seek») e di Maiullari (1999, 147s.), il quale, dopo essersi chiesto se il riferimento fosse al parricidio o all'incesto, afferma: «è pregnante, comunque, che Tiresia, in preda all'ira, pronunci un'accusa precisa, poco 'oracolare', poco ambigua, come a dire: anche i profeti (anche gli dèi?) se si adirano, le cose non te le mandano a dire con messaggi cifrati...». Come si vede, la sfumatura soggettiva è sistematicamente ignorata<sup>15</sup>, perché nella nostra coscienza linguistica – diversamente che nel greco classico – la valenza causale è l'elemento predominante e l'opposizione oggettività/soggettività un fattore secondario. Tale connotazione, invece, rende comprensibile la reazione di Edipo: da una parte, come rileva Pohlenz (1978<sup>2</sup>, 248s.), le parole di Tiresia dovevano «apparire a Edipo solo come orribili insinuazioni», dall'altra è bene ricordare che l'indovino presenta la frase come soggettiva non perché sia una mera supposizione, ma perché egli fa riferimento a una sapienza oracolare che è sua e non è condivisa, e questo non può essere accettato da un personaggio che fin dalle prime battute della tragedia è presentato come colui che non si accontenta del 'sentito dire', ma che deve e vuole accertarsi in prima persona per poi scoprire la verità grazie a un'indagine razionale<sup>16</sup>. Questi due elementi non possono non scatenare una reazione di

---

come spiega SCHIASSI 1967, 87, «quella norma interiore di purezza e giustizia che lo [*h.e.* l'uomo] rende caro alla divinità»), la quale appare non del tutto adeguata alla mentalità religiosa della Grecia classica, e in particolare in un'opera come l'*Edipo re*, in cui il concetto d'impurità non dipende da nessuna volontà morale, ma da un dato di fatto.

<sup>15</sup> A quanto pare, essa emergeva solo nella resa latina di Brunck: «ut qui impius sis pollutorque huius urbis».

<sup>16</sup> UNTERSTEINER (1974<sup>2</sup>, 198s.) vedeva in Tiresia il campione dell'irrazionalità, della conoscenza intuitiva e non logica, il quale, con i propri discorsi insinuanti e immotivati, non poteva convincere Edipo, che nella tragedia sofoclea è il simbolo della conoscenza razionale. Significativo è che simile sia anche la lettura di un regista e critico teatrale: per FERGUSSON (1957, 32) qui i due contendenti «si identificano tanto completamente con le loro visioni e i loro propositi» che «il dibattito scende da un livello dialettico su un piano che sta completamente al di sotto della razionalità». BOLLACK (1990, 224s.), malgrado nella traduzione trasformi la nostra frase in un'accusa diretta, afferma, riprendendo MOORHOUSE (1982, 307),

segno opposto, inasprita dalla mentalità tipica di ogni politico, che porta a difendersi affermando la non verità delle accuse, e di essere di fronte a una congiura contro di lui<sup>17</sup>. Se si trascura l'elemento soggettivo di ὥς ... ὄντι, se si trasforma questa battuta in una risoluta denuncia, se la si vuole pronunciata da un indovino semplicemente incollerito e non da un Tiresia che sta agendo come il gatto che gioca col topo, a mio avviso, la scena perde un poco della sua teatralità. Al crescendo nelle rivelazioni di Tiresia fa da contrappeso un crescendo nell'ira di Edipo, che è in primo luogo provocata dalla reticenza<sup>18</sup>, poi è acuita dalla pungente ironia, la quale agli occhi di un regnante può essere percepita solo come insopportabile impudenza; in questo modo, quando la rivelazione si fa assolutamente palese, Edipo è completamente fuori di sé, incapace di percepire le parole dell'antagonista in modo razionale. A mio avviso, se già nel nostro verso la denuncia fosse assolutamente diretta, senza mezzi termini, non veicolata da ὥς + participio, l'obiezione di Voltaire, dal punto di vista della logica teatrale, coglierebbe nel segno.

A ben vedere, nei vv. 350-53, Tiresia non solo risponde ironicamente a Edipo, che in precedenza l'aveva accusato di conoscere l'assassino e di essere in combutta con lui (vv. 345-49), ma scardina uno dei punti nodali del dramma, in cui l'ironia tragica giunge al suo culmine, cioè l'autocondanna che Edipo esprime ai vv. 236-40: τὸν ἄνδρ' ἀπαυδῶ τοῦτον, ὅστις ἐστὶ, γῆς / τῆσδ' ἧς ἐγὼ κράτη τε καὶ θρόνους νέμω / μήτ' εἰσδέχεσθαι μήτε προσφωνεῖν τινα, / μήτ' ἐν θεῶν εὐχαῖσι μήτε θύμασιν / κοινὸν ποιεῖσθαι, μήτε χέρνιβος νέμειν. In questo ambito, un elemento su cui vale la pena soffermarsi è la *variatio* costituita dal dativo ὄντι, concordato logicamente con l'interlocutore a cui si impartisce l'ordine e non grammaticalmente con l'accusativo,

---

che «de ὥς avec le participe le tour introduit une référence à la connaissance que possède le Thébain et qui lui permet de formuler l'ordre qu'il donne au roi».

<sup>17</sup> Secondo EHRENBERG (1958, 99) è proprio il nostro verso, cioè «l'accusa che egli, Edipo, il grande re e salvatore dello Stato, è in realtà il peccatore che contamina e distrugge lo Stato», a innescare la reazione perché «la polis e il regno sono in pericolo, e con essi risulta minacciato ciò che sta maggiormente a cuore a Edipo»: un'esegesi difficilmente condivisibile, che parte dal presupposto che la valenza politica, senza dubbio importante ma non esclusiva, potesse dar conto di tutto. Parimenti politica, anche se più raffinata, è la spiegazione fornita da LANZA (1977), secondo il quale l'irascibilità di Edipo è connaturata alla figura del tiranno e il suo insorgere, proprio nella nostra scena, evidenzia la trasformazione in tale figura del protagonista, che prima era rappresentato come un buon re; di contro, a suo avviso (cf. in particolare p. 254), Tiresia non fa vaticini, ma condanna e scomunica, e rappresenterebbe la difesa della religiosità tradizionale, che Sofocle poneva così al di fuori della polis. Questa interpretazione non esaurisce il problema, ma, molto meglio di quella di Ehrenberg, dà conto del suo versante politico-ideologico; giustamente, tra l'altro, CERRI (2011, 174s.) evidenzia come questa trasformazione in chiave autoritaria, provocata dallo scatenarsi della «psicosi del complotto dinastico», dovesse risultare assolutamente verisimile agli spettatori. Sull'importanza del fatto che Edipo sia convinto che Tiresia faccia parte di un intrigo per spodestarlo richiamano giustamente l'attenzione LLOYD-JONES – WILSON (1997, 52).

<sup>18</sup> PADUANO (1992, 91) rileva giustamente che essere testimoni reticenti costituisce già di per sé una violazione dell'editto promulgato da Edipo.

soggetto dell'infinitiva precedente. Jebb evidenzia semplicemente l'anacoluto, vari studiosi (Hermann, Campbell, Kamerbeek, Pieraccioni, Dawe) spiegano tale dativo con l'intento di evitare ogni possibile ambiguità; Stella (2010, 212) afferma che il dativo «è forse funzionale ad una formulazione, certamente chiarissima nel significato, ma più indiretta della controaccusa di Tiresia: Tiresia ingiunge a Edipo di rispettare l'editto come a colui che contamina la terra di Tebe». Se dal punto di vista sintattico la nostra costruzione non desta soverchie perplessità<sup>19</sup>, non ci si può accontentare di giustificazioni meccaniche, come quella di voler evitare un'ambiguità sintattica, ma si deve cercare di capirne il valore espressivo, dato che il testo teatrale, più che ubbidire alla logica ferrea dei lettori, dei grammatici e dei filologi, era finalizzato a procurare emozioni e sensazioni negli spettatori; esso doveva essere fruito in una *performance*, in cui un gesto di un attore bastava a ovviare a quelle che a un lettore sembrerebbero insormontabili difficoltà: in esso un certo tipo di ambiguità era al servizio di fini giochi di polisemia verbale, che facevano appello al diverso grado di sensibilità, conoscenza e capacità di comprensione dei singoli spettatori. Questo, come ha intuito Roussel (1940, 105), è anche il caso del nostro dativo: Tiresia riprende e trae le conseguenze logiche dell'editto di Edipo e ordina che egli non rivolga più la parola a nessuno; a ben vedere, però, tale editto non comandava questo, bensì – particolare di non scarsa rilevanza – che nessuno rivolgesse più la parola al colpevole<sup>20</sup>. Sospetto che questo dativo, posto immediatamente dopo μήτε τούσδε μήτ' ἐμέ (che logicamente sembrano dipendere da προσαυδᾶν), potesse produrre nello spettatore la sensazione di un ἀπὸ κοινοῦ, di una compresenza di significati, quasi che Tiresia proibisse sia a Edipo di parlare agli altri, sia agli altri di parlare a lui, creando così un perfetto isolamento del colpevole interlocutore. Se le cose stanno così, al significato grammaticale se ne sovrapponeva uno, per così dire, logico, che completava del tutto lo scardinamento dell'editto. Un simile *phrasal ambiguity* è più tipico di Euripide che di Sofocle, ma ciò non esclude la sua presenza anche in quest'ultimo, soprattutto in un'opera come l'*Edipo re*, fondata essenzialmente sulla situazione ambigua del protagonista, che si disambigua grazie a un graduale processo conoscitivo, portato avanti non in modo ambiguo ma con assoluta pervicacia e forza d'animo<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Ben più duro, ad es. è l'anacoluto di Soph. *El.* 479s. ὑπεστί μοι θράσος, / ἀδυπνόνων κλύουσσαν ἀρτίως ὄνειράτων. Meno sorprendenti appaiono gli altri paralleli (compreso Hom. *Od.* XVII 554s.) indicati dai vari commentatori. La libertà sintattica di Sofocle è evidenziata ed esemplificata anche da CAMPBELL (1879<sup>2</sup>, vol. I, 56-68 per l'anacoluto cf. in part. 64-66) e da BOOTH (1959).

<sup>20</sup> È questo peraltro uno degli elementi (che fa evidentemente riferimento a una reale pena tradizionale) che connette la vicenda di Edipo a quella di tiranni erodotei (cf. CATENACCI 2012<sup>2</sup>, 146-51, cui rinvio per ulteriore bibliografia).

<sup>21</sup> Una conferma di questa possibilità viene dall'esegesi di Thomas Magister (196,23-197,4 Longo), τὸ μὲν σὲ πρὸς τὸ ἐμμένειν ἐστί, τὸ δὲ ὄντι πρὸς τὸ ἐννέπω. τὸ δὲ ἄληθες οἱ μὲν ἀντὶ τοῦ ἀληθῆς φασιν

Anche in questo caso, dunque, l'analisi puntuale del testo porta a intendere meglio il *plot*, a scoprire elementi che avranno operato a livello subliminale sull'animo degli spettatori. Alla mirabile costruzione di questo *Wendepunkt* sono funzionali il sarcasmo di Tiresia, la progressiva ira che finisce per ottundere la mente di Edipo, le ambiguità verbali, perfino le incongruenze, vere e presunte, e il rendere il pubblico solidale con Tiresia contro Edipo. Tale sentimento non era in realtà destinato a essere definitivo: tanto più il pubblico ora detestava il protagonista, tanto maggiore ἔλεος esso avrebbe provato, alla fine, nei confronti di un Edipo privo del suo arrogante ma apparente potere, e precipitato, dall'apice della fortuna, al più infimo livello cui può giungere un essere umano.

3.

Nei vv. 175-77 dell'*Antigone* Creonte così si presenta, riprendendo il proverbio secondo cui il potere rivela la vera natura di un uomo<sup>22</sup>: ἀμήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν / ψυχὴν τε καὶ φρόνημα καὶ γνώμην, πρὶν ἄν / ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντριβῆς φανῆ. Egli continua poi affermando che è il peggiore degli uomini quello che, quando regge lo stato, non cerca di seguire l'idea migliore, ma sta zitto per paura, e non capisce che la patria è il bene supremo (ἐμοὶ γὰρ ὅστις πᾶσαν εὐθύνων πόλιν / μὴ τῶν ἀρίστων ἄπτεται βουλευμάτων, / ἀλλ' ἐκ φόβου του γλῶσσαν ἐγκλήσας ἔχει, / κάκιστος εἶναι νῦν τε καὶ πάλαι δοκεῖ· / καὶ μείζον' ὅστις ἀντὶ τῆς αὐτοῦ πάτρας / φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω). «Io – conclude – non posso star zitto nei confronti di chi ha marciato contro la patria». Un particolare su cui di solito si sorvola merita particolare attenzione: il peso e l'evidenza che Sofocle conferisce al richiamo del motivo proverbiale non sono casuali, perché è proprio da questi versi che lo spettatore percepisce lo stato d'animo e la situazione psicologica di Creonte, un elemento che è essenziale per comprendere l'ostinato comportamento successivo del personaggio. Non sono d'accordo con l'analisi di Reinhardt 1989, 84s.) secondo cui il parlante fa qui emergere i suoi sospetti nei confronti degli interlocutori: «sgorga improvvisamente» secondo Reinhardt «la precisa minaccia del politico, di colui che ha fatto la diagnosi

---

ἀναβιβαζομένου τοῦ τόνου, οἱ δὲ ἐπίρρημα ἀντὶ τοῦ ὄντως, δέον δὲ οὕτως εἰπεῖν· ἐννέπω σοι ἐμμένειν ὡς ὄντι καὶ τὰ ἐξῆς, ὁ δὲ τὸ μὲν ἐννέπω ἀσύνητακτον εἶασεν, πρὸς δὲ τὸ ἐμμένειν εἶπε τὸ σέ ὅτι δὲ τοῦτο οὕτως ἔχει, μαρτυρεῖ τὸ ὡς ὄντι ἠναγκάσθη δὲ σέ εἰπεῖν καὶ οὐ σοὶ διὰ τὸ μέτρον. εἰ δὲ τὸ προσαιδᾶν δοτικῆ συντάξεως, οὐδεμία ἔσται ἀμφιβολία πρὸς τὸ ὡς ὄντι. Se il dotto bizantino, erede delle speculazioni puristiche atticiste, coglieva nell'espressione un'anfibolia e giungeva perfino a postulare una costruzione di προσαιδᾶν col dativo, la stessa sensazione poteva essere propria degli spettatori (o almeno della parte più sensibile di essi).

<sup>22</sup> A proposito del quale rinvio a TOSI (2016; 2017<sup>3</sup>, nr. 1249).

della situazione che deve fronteggiare. E come tono sottinteso nella parola del nobile uomo di stato risuona “Non credete che non vi conosca!”<sup>23</sup>. Tutto ciò non mi sembra, in realtà, avvalorato dal testo. È vero che, come mostra Marguerita Guerrido (2000) l'intero discorso è retoricamente finalizzato all'acquisizione del consenso da parte degli anziani di Tebe, ma è altrettanto vero che Creonte si sente psicologicamente obbligato a dimostrare di essere in grado, malgrado non ne sia mai stato direttamente coinvolto, di detenere il potere, anzi ribadisce con ogni forza che per lui il bene della *polis* viene prima di ogni altro legame, e afferma che ὅστις ἀντὶ τῆς αὐτοῦ πάτρας / φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω. Con φίλον, qui, egli allude a Polinice, non perché gli sia particolarmente amico o caro, ma perché è a lui legato da un vincolo di sangue: anche su questo punto le traduzioni non rendono perfettamente la valenza del greco, dividendosi equamente fra «amico» (Ferrari, Ciani, Brizzi, Rossi), e «caro» (Cantarella, Belloni, Condello)<sup>24</sup>, mentre l'analisi antropologica ha evidenziato come la φιλία indichi propriamente un legame, che potrebbe perfino essere semplicemente contrattuale<sup>25</sup>. Data questa premessa, il cadavere di Polinice diventa il simbolo di chi ha considerato più importante della patria non solo la propria ambizione, ma forse anche i propri diritti dovuti alla legge del γένος, e, di conseguenza, anche la sua non sepoltura acquista un forte valore simbolico. Quanto poi a ἐντριβής, credo che, sul piano denotativo, il significato sia quello di ‘essere messo alla prova’, ma che tale aggettivo, a livello connotativo, nel nostro contesto, non possa non richiamare il significato etimologico di ‘consumare, logorare’, primario per il verbo e per gli altri termini ad esso collegati: Creonte definisce chi è coinvolto nel potere (e deve dimostrare di esserne degno) come una persona stretta nella morsa dei suoi ingranaggi, che, per acquisire

---

<sup>23</sup> Anche per BELLONI (2014, 20s.) questo «Discorso della Corona» è quello di un monarca assoluto che però «intende presentarsi con il carisma della legalità, doverosamente fedele ai principi del Buon Governo»; per LANZA (1977, 157), invece, il discorso non rivela la verità: «lo spettatore avverte, non da quel che Creonte dice, ma dalle parole e dal comportamento degli altri personaggi, che la figura non è, e non può essere, quella del vero difensore della polis». Una visione completamente opposta era quella di EHRENBERG (1958, 81s.) e anche secondo LESKY (1996, 289) «qui non è un ipocrita o tiranno egoista che parla, ma un uomo di governo il cui dogma più alto è l'onnipotenza dello stato».

<sup>24</sup> I primi due in realtà rendono con «una persona cara», con una memoria, non so fino a che punto involontaria, delle parole introduttive della famosissima aria *E lucevan le stelle* della *Tosca* di Puccini. Differisce in questo la traduzione di Susanetti: «chi considera un amico, un parente, più importante della patria».

<sup>25</sup> È merito di BENVENISTE (1976) avere puntualizzato il valore di φίλος, φιλεῖν, φιλότης (cf. soprattutto pp. 259-71) e avere precisato che «il comportamento caratterizzato da *phileîn* ha sempre un carattere di obbligo e implica sempre reciprocità» (p. 264), cf. inoltre CALAME (2010<sup>2</sup>, 31-34; 43s.; 87s.), CACIAGLI (2011, 75 che enuclea la valenza di φιλότης come ‘patto’ o ‘contratto’). Per quanto riguarda il nostro passo, più precisa è l'analisi di LANZA (1977, 57): «Creonte non si dichiara disposto a derogare dalle leggi che la città impone in nome di un rapporto di affinità (consanguineità o amicizia che sia)». L'ampia valenza del nostro termine è colta da SICKING (1997, 97).

l'esperienza, deve lasciarsi logorare da essi<sup>26</sup>. Se le cose stanno così, abbiamo a che fare con un fine uso degli strumenti drammaturgici: grazie alle parole della *rhexis* e, in particolare, alla ripresa di un motivo tradizionale, Sofocle delinea un personaggio che non con gioia ha assunto il potere, ma che sente tutto il peso dell'oneroso dovere che esso comporta; nel contempo, egli si sente psicologicamente obbligato a rimanere fermo nelle sue decisioni, perché dovrà dimostrare che per lui il bene della patria va perseguito ad ogni costo, senza considerare rispetto ad esso preminenti altri affetti e legami,

In questa prospettiva, si chiarisce anche la funzione del γάρ del v. 178, che ha imbarazzato vari studiosi: Jebb (1888, 43) rilevava che «the compression of the thought slightly obscures the connection», anche per Campbell (1879, vol. I, 475) la connessione era «not strictly logical», per Podlecki (1966, 360s.) esso evidenzia la confusione mentale di Creonte; parallelamente, O'Brien (1978, 38) vi vedeva una prova dell'insicurezza del nuovo re, bisognoso di appoggiarsi agli anziani; Sicking (1997, 91) si limita alla basilica osservazione «γάρ in 178 biedt daarbij nadere uitwerking en verklaring», Kamerbeek (1978, 64) e Griffith (1999, 158), invece, giustificano il γάρ in quanto introdurrebbe la spiegazione del precedente richiamo al *topos* dell'ἀρχὴ ἄνδρα δείκνυσι: si tratterebbe di un esempio dell'uso di questa particella – che trova varie attestazioni in ambito tragico – la quale, secondo Denniston (1954<sup>2</sup>, 60), «gives the motive for saying that which has just been said: 'I say this because...'»<sup>27</sup>. Quest'ultima mi sembra l'unica strada percorribile: se tuttavia ci si chiede quale sia il legame profondo – logico e psicologico – fra le due frasi, la situazione si chiarisce se si tiene presente che la particella γάρ o inquadra un discorso particolare in un ambito più generale o, come nel nostro passo, permette di passare da una norma generale a un caso particolare. Creonte parla sempre della propria condizione psicologica, ma se prima lo fa richiamando un *topos* tradizionale e quindi con una massima di tipo generale, che allude solo velatamente alla sua condizione, nella frase introdotta da γάρ egli, pur mantenendosi sul piano delle norme astratte, focalizza più propriamente il discorso su se stesso, e su quanto egli, ora che è ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντριβής, vuole dimostrare di saper fare. Giustamente O'Sullivan (1990) pone l'accento su νῦν τε καὶ πάλαι: in questo modo Creonte ribadisce che l'attuale sua condizione rivela quello che è sempre stato il suo modo di pensare, il suo vero essere: per lui l'assunto tradizionale ἀρχὴ

---

<sup>26</sup> Alcuni (Susanetti, nonché GASPARRI 2006, 5) richiamano il nostro «consumato» nel senso di «molto esperto», GHISELLI (2001, 64s.) parla invece di logoramento, ma lo collega alle «pene del despota» e richiama, a questo proposito, l'*Edipo* e l'invidia che colpisce il tiranno: un elemento che, secondo me, nulla ha a che vedere col Creonte dell'*Antigone*.

<sup>27</sup> Anche COLONNA (1970, 28) parafrasa: «poiché è impossibile che si possa conoscere l'animo di un uomo prima che esso si mostri attraverso le sue azioni, io esporrò ora quei principi che intendo mantenere nel mio regno».

ἄνδρα δείκνυσι ha dunque questo significato, e viene esclusa la variante del *topos*, secondo cui *honores mutant mores*, ossia il potere cambia atteggiamento e costumi<sup>28</sup>.

È altresì chiaro che queste parole vanno intese come un esempio di ironia tragica: Creonte intende far capire agli spettatori che all'atto pratico evidenzierà insospettite capacità di governo, mentre il pubblico sa (o, tra poco, dovrà constatare) che egli in realtà esprime un'autocondanna, perché si mostrerà incapace di mediazione e alla fine condurrà la sua famiglia a una completa distruzione ed egli stesso verrà atrocemente punito, perché sarà condannato a sopravvivere a tutte le persone che amava e della cui morte egli è responsabile<sup>29</sup>. Così, proprio ciò che nel suo discorso dovrebbe essere il bene supremo, la patria, sarà la motivazione che porterà alla catastrofe finale, perché Creonte non saprà gestirlo con la necessaria duttilità, perché, insomma, la posizione di potere rivelerà che quest'uomo che in precedenza poteva anche apparire schivo è invece inflessibile, crede di potere e dovere rimanere assolutamente fermo nel suo assunto programmatico ed è quindi scarsamente adatto al mestiere del politico. Se poi con φίλον l'allusione primaria è senza dubbio a Polinice, ben presto la frase riguarderà Antigone e, come Edipo nell'*Edipo re*, Creonte sarà costretto dal rimanere fedele alle sue stesse parole ad avviarsi sulla strada della rovina.

L'*Antigone* sofoclea è anche e forse soprattutto il dramma di Creonte<sup>30</sup>, che è davvero ἐντριβής, quasi immobilizzato nel suo improvviso potere, imprigionato nel suo ruolo da una particolare condizione psicologica, in cui si sente obbligato a dimostrare di essere degno della dignità cui è stato inopinatamente chiamato. Sofocle mostra tutto questo nelle prime parole del personaggio, proprio come, ad es., nell'*Edipo re* le parole iniziali di Edipo lo qualificano come uno che vorrà indagare fino in fondo per scoprire la verità e non si accontenterà di ciò che altri gli riferiranno. Il *topos* è dunque funzionale a fini propriamente teatrali, da una parte a quello di presentare al pubblico uno dei due protagonisti della *pièce* e le motivazioni, politiche e psicologiche, che stanno alla base delle sue azioni, dall'altra a innestare l'ironia tragica, in cui Sofocle è maestro<sup>31</sup>. Il Creonte sofocleo, insomma, è un personaggio ben più complesso di quanto

---

<sup>28</sup> A proposito della quale cf. TOSI (2016; 2017<sup>3</sup>, nr. 1243).

<sup>29</sup> È questa una situazione che è destinata a ripetersi nella storia del teatro: è ad es. quella di Giasone alla fine della *Medea* di Euripide, e, nel melodramma ottocentesco, quella del Conte di Luna nel finale del *Trovatore* di Salvatore Cammarano e Giuseppe Verdi, dove questa condizione è sottolineata dalla battuta conclusiva (*E vivo ancor!*). Il dramma finale di Creonte è analizzato con cura da DI BENEDETTO (1983, 7-13).

<sup>30</sup> Concordo con l'osservazione di CIANI (2000, 12): «Nella lunga storia delle riprese e delle rielaborazioni letterarie del mito di Antigone sono pochi gli autori a mettere in evidenza che il dramma è di Creonte non meno che di Antigone, che le due posizioni si reggono su un equilibrio precario, sul confine di sottilissimi 'distinguo'».

<sup>31</sup> All'ironia tragica accenna anche BROWN (1987, 147).

L'attuale *vulgata* (anche teatrale) tende a far credere, nel quale anche gli atteggiamenti tirannici e ostinati nascono da una situazione psicologica che Sofocle finemente delinea fin dal suo primo apparire sulla scena.

L'esame di questi casi ha mostrato come la soluzione dei problemi esegetici che riguardano un testo teatrale non possa essere relegata a una mera analisi del contenuto o della struttura del dramma. La trasformazione di Edipo nell'*Edipo a Colono*, la non comprensione delle parole di Tiresia da parte del protagonista dell'*Edipo re*, il comportamento di Creonte nell'*Antigone* si possono meglio spiegare alla luce di una puntuale analisi testuale, lessicale e sintattica, che tenga presente le connotazioni insite nella differenza fra aoristo e imperfetto, la strutturazione retorica di una frase, la valenza soggettiva di ὥς + participio, le potenzialità espressive di una concordanza al dativo invece che all'accusativo, la valenza etimologica di ἐντριβής, la funzione della particella γάρ. Se lo si analizza con questa ottica, il testo dei grandi tragici, come del resto quello di ogni autentico classico, si dimostra inesauribile, capace di svelare sempre nuovi affascinanti risvolti.

riferimenti bibliografici

BELLONI 2014

L. Belloni, *Sofocle. Antigone*, Pisa.

BENVENISTE 1976

E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee* (1969), trad. it. Torino.

BIRGE 1984

D. Birge, *The Grove of the Eumenides: Refuge and Hero-Shrine in Oedipus of Colonus*, «CJ» LXXX 11-17.

BOLLACK 1990

J. Bollack, *L'Oedipe roi de Sophocle*, t. II, Lille.

BOOTH 1959

N.B. Booth, *Excessive Rigidity in the Interpretation of Sophoclean Constructions*, «CPh» LIV 246-49.

BROWN 1987

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

CACIAGLI 2011

S. Caciagli, *Poeti e società*, Amsterdam.

CALAME 2010<sup>2</sup>

C. Calame, *I Greci e l'eros*, Roma-Bari.

CALDERÓN DORDA 2016

E. Calderón Dorda, *La religión en Sófocles: análisis conceptual y léxico*, in E. Calderón Dorda – S. Perea Yébenes (eds.), *Estudios sobre el vocabulario religioso griego*, Madrid-Salamanca, 27-44.

CAMPBELL 1879<sup>2</sup>

L. Campbell, *Sophocles. The Plays and Fragments*, Oxford, 2 voll.

CATENACCI 2012<sup>2</sup>

C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe*, Roma.

CERRI 2011

G. Cerri, *Inverosimile e verosimile nella tragedia*, in A. Beltrametti (a cura di), *La storia sulla scena*, Roma, 171-85.

CIANI 2000

M.G. Ciani, *Sofocle, Anouilh, Brecht. Antigone*, Venezia.

COLONNA 1970

A. Colonna, *Sofocle. L'Antigone*, Torino.

DAWE 2006<sup>2</sup>

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

DENNISTON 1954<sup>2</sup>

J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford.

DI BENEDETTO 1983

V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze.

EHRENBERG 1958

V. Ehrenberg, *Sofocle e Pericle* (1953), trad. it. Brescia.

FERGUSSON 1957

F. Fergusson, *Idea di un teatro* (1949), trad. it. Parma.

GASPARRI 2006

G. Gasparri, *Antigone*, Milano.

GHISELLI 2001

G. Ghiselli, *Antigone*, Napoli.

GRIFFITH 1999

M. Griffith, *Sophocles. Antigone*, Cambridge.

GUERRIDO 2000

M. Guerrido, *El discurso de un politico*, «Circe» V 137-54.

HAVELOCK 1986

E.A. Havelock, *The Oral Art of Sophocles*, in B. Gentili – R. Pretagostini (a cura di), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Roma, 497-516.

JEBB 1888

R.C. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, III. The Antigone*, Cambridge.

JEBB 1903

R.C. Jebb, *The Oedipus Coloneus of Sophocles*, Cambridge.

KAMERBEEK 1978

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

KAMERBEEK 1984

J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries. VII. The Oedipus Coloneus*, Leiden.

KNOX 1964

B.M.W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley-Los Angeles.

KNOX 1980

B.M.W. Knox, *Sophocles, Oedipus Tyrannos 446: Exit Oedipus?*, «GRBS» XXI 321-32.

KOCK 1857

Th. Kock, *Sophokleische Studien*, B. II, Guben-Berlin.

LANZA 1977

D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino.

LEDBETTER 2018

G. Ledbetter, *Truth and Self at Colonus*, in P. Woodruff (ed.), *The Oedipus Plays of Sophocles*, Oxford, 183-208.

LESKY 1996

A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci* (1972), trad. it. Bologna.

LIAPIS 2012

V. Liapis, *Oedipus Tyrannus*, in K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Chichester, 84-97.

LLOYD-JONES – WILSON 1997

H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson, *Sophocles: Second Thoughts*, Göttingen.

MAIULLARI 1999

F. Maiullari, *L'interpretazione anamorfica dell'Edipo re*, Pisa-Roma.

MAIULLARI 2014

F. Maiullari, *Un sogno in scena*, Milano-Udine.

MANUWALD 2012

B. Manuwald, *Wann verlässt Ödipus die Bühne?*, «RhM» CLV 128-41.

MOORHOUSE 1982

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

O'BRIEN 1978

J.V. O'Brien, *Guide to Sophocles' Antigone*, Carbondale-Edwardsville.

O'SULLIVAN 1990

N. O'Sullivan, *Sophoclean Logic (Antigone 175-81)*, «JHS» CX 191-192.

PADUANO 1982

G. Paduano, *Tragedie e frammenti di Sofocle*, vol. I, Torino.

PADUANO 1992

G. Paduano, *La lunga storia dell'Edipo re*, Torino.

PERROTTA 1965

G. Perrotta, *Sofocle*, Messina-Firenze.

PODLECKI 1966

A.J. Podlecki, *Creon and Herodotus*, «TAPhA» XCVII 359-71.

POHLENZ 1978<sup>2</sup>

M. Pohlenz, *La tragedia greca* (1954), trad. it. Brescia.

REINHARDT 1989

K. Reinhardt, *Sofocle* (1948<sup>3</sup>), trad.it. Genova.

ROUSSEL 1940

L. Roussel, *Sophocle. Oedipe*, Paris.

SCHÖLL 1856

A. Schöll, *Sophokles' Werke*, B. I, Stuttgart.

SCHIASSI 1967

G. Schiassi, *Edipo re*, Bologna.

SICKING 1997

C.M.J. Sicking, *Sophokles, Antigone 162-210*, «Lampas» XXX 87-100.

STELLA 2010

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

TAPLIN 1978

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.

TOSI 2016

R. Tosi, *Il potere rivela l'uomo: un topos e le sue variazioni*, in M. Dallapiazza – S. Ferrari – P.M. Filippi (Hrsg.), *Kleine Formen in der Literatur zwischen Aufklärung und Gegenwart*, Frankfurt am Main, 101-11.

TOSI 2017<sup>3</sup>

R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano.

UNTERSTEINER 1974<sup>2</sup>

M. Untersteiner, *Sofocle*, Milano.

VELLACOTT 1971

P. Vellacott, *Sophocles and Oedipus*, Ann Arbor.

WILAMOWITZ 1917

T. von Wilamowitz, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlin.

WINNINGTON-INGRAM 1980

R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge.