

METra 2

Epica e tragedia greca: una mappatura

a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco,
Margherita Nimis, Giacomo Scavello

Meditazioni omeriche sulla guerra nel terzo stasimo dell'*Aiace* di Sofocle (*Ai.* 1185-1222)

Giacomo Scavello

Utrecht University, Netherlands

Abstract The paper investigates the themes of war in Sophocles' *Ajax*, with special attention to the neglected third stasimon. The meditation of the Chorus and its resolute condemnation of war shed new lights on some key themes of the tragedy such as hate, vengefulness and violence, and establishes a dialogue with Homer's *Iliad*, both through the reworking of many epic idioms and a reflection on the human values opposing to war.

Keywords Sophocles. Ajax. Homer. Iliad. Intertextuality. War. Ethics. Ancient Greek Thought.

Sommario 1 Premessa. – 2 Il terzo stasimo dell'*Aiace*. – 3 La guerra 'maledetta': una riflessione sul conflitto da Omero a Sofocle. – 3.1 Ares e Ade 'comuni': guerra e morte retaggio degli uomini. – 3.2 La maledizione delle armi inventate dall'uomo. – 3.3 La fatica 'anti-umana' e l'onta' della guerra. – 3.4 La 'vanità' della guerra e il rimpianto per 'i veri beni' della vita. – 3.5 Troia e Atene: guerra e pace. – 4 Conclusione: il vero *ponos* umano.

1 Premessa

Come è stato scritto, l'*Aiace* di Sofocle «does not at all conform to the stereotype of a Greek Tragedy. It is not set at a royal palace, but in a theater of war».¹ Tuttavia, malgrado Oliver Taplin colga qui un aspetto peculiare della drammaturgia di questo dramma 'epico' sofocleo, a

¹ Taplin 2015a, 77. Il testo dell'*Aiace* è citato secondo l'edizione oxoniense di Lloyd-Jones e Wilson.

leggere i moltissimi saggi, studi e commenti dedicati all'opera,² non è la guerra il tema privilegiato nelle riflessioni della critica. E se questo *setting* scenico particolare è uno degli elementi che collega immediatamente l'*Aiace* all'*epos* troiano e in particolare all'*Iliade* – ci si trova nel medesimo accampamento acheo di iliadica memoria³ – la guerra, proprio appunto come nel poema di Omero, costituisce lo scenario, la premessa e la causa stessa delle vicende. Ma anche nell'*Aiace* vi è una meditazione sulla tragedia bellica, che emerge in particolare nel finale del dramma, nell'esodo e soprattutto nel terzo stasimo: una riflessione che nei temi, nelle sequenze narrative e nel lessico poetico sembra porsi in dialogo con quella omerica, come si cercherà di argomentare nelle pagine che seguono.

2 Il terzo stasimo dell'*Aiace*

Il terzo stasimo, rispetto agli altri corali della tragedia, è forse quello che ha ricevuto meno attenzione da parte della critica,⁴ anche per essere apparso estraneo al contesto degli eventi. Addirittura c'è chi è arrivato a liquidarlo quasi come un 'a parte' del coro che esprimebbe in maniera piuttosto banale il desiderio dell'uomo comune per la pace e la liberazione dalla guerra:

the Chorus sings a song which does not rise above the ordinary human level. It does not touch upon the subject of the strife, but merely reflects the desire of the common man for peace, return home, and the deliverance from the miseries of war.

² Alcuni recentissimi, cf. Demont 2022 e Bocksberger 2021, su cui cf. Scavello 2022a.

³ Della cospicua letteratura sul rapporto tra l'*Aiace* e l'epica ci si limita a citare gli studi più significativi degli ultimi anni: Gregory 2017, Carver 2018, Encinas Reguero 2018, Nova 2018, Scavello 2018, Gregory 2019 cap. 5, Murnaghan 2020 e vari contributi in Stuttard 2019, tra cui spicca per finezza interpretativa quello di Roisman 2019. Sul campo acheo nella Troade drammatizzato sulla scena tragica cf. Lebeau 1998.

⁴ Un'eccezione è rappresentata da Hutchinson 2001, 439-54. Sul corale, oltre ai numerosi commenti, si vedano anche De Falco 1928, 68-72; Perrotta 1935, 181-3; Pohlenz 1954, I: 182-3; Kirkwood 1958, 199; Kitto 1961, 160; Lesky 1972, 187; Untersteiner 1974, 84-5; Burton 1980, 36-9; Segal 1981, 145-6; Gardiner 1987, 71-2; Blundell 1989, 69, 74; Golder 1990, 30-1; Rehm 2002, 136-7; Hesk 2003, 119-20; Sabiani 2009, 217-18; Kyriakou 2011, 224-7; Kitzinger 2012, 393-4; Reitze 2017, 233-47; sintomatico è il fatto che esso sia ignorato o rapidamente chiosato nei due commenti continui 'per scene' al dramma: rispettivamente Poe 1987 e Heath 1987, 201: lo stesso avviene nel recente Hof 2022.

Questo giudizio di Kamerbeek⁵ è tuttavia riduttivo e non rende giustizia al peso concettuale e al valore artistico di questo «touching and emotional poem». ⁶ Lo stasimo sembra apparentemente esulare rispetto agli eventi che hanno avuto luogo nel quarto episodio: la scoperta del corpo di Aiace suicida da parte di Tecmessa; il successivo *kommos* tra l'eroina e il coro; l'arrivo di Teucro e il suo lamento sul fratello morto; l'agone tra Teucro e Menelao; infine, il nuovo ingresso di Tecmessa e Eurisace supplici presso il corpo di Aiace, mentre Teucro si dirige fuori scena a scavare una fossa per seppellire l'eroe e invita il coro a proteggere la sposa e soprattutto il bimbo. Non vi è effettivamente alcun accenno nel canto al violento dibattito sulla sepoltura di Aiace o alla situazione critica del cadavere e dei suoi familiari minacciati dagli Atridi sui quali il coro deve vegliare, né un compianto sulla fine tragica dell'eroe. I coreuti riflettono invece sul significato della guerra in una prospettiva che da personale si fa universale, ed esprimono il rimpianto per i piaceri della vita e la gioia di un'esistenza serena in patria. Occorre tuttavia provare a comprendere meglio il significato di questa riflessione, che va posto in relazione con la parabola tragica di Aiace e con alcune tematiche chiave del dramma, e inserita nel contesto dell'*epos* troiano e iliadico che rappresenta l'intertesto poetico e il referente culturale della tragedia.

Lo stasimo inizia dunque quando la scena, dopo l'aspro diverbio tra Teucro e Menelao e prima dello scontro frontale tra Teucro e Agamennone, vede un momento di calma raccolta, attraverso il *tableau* silenzioso e mesto delle tre figure familiari.⁷ Anche in virtù di questa pausa tra le sequenze concitate dei due agoni, il coro esprime nel canto una meditazione – già rilevata dagli scolii: ὁ χορὸς πάλιν καθ' ἑαυτὸν γενόμενος ἐν ἀναλογισμῶ γίνεται (*schol. ad v.* 1185a, p. 233 Christodoulou) – che solo a prima vista trascende l'*hic et nunc* degli eventi in scena, mentre indaga le ragioni ultime di quanto accaduto.

5 Un'opinione che aveva già dei precedenti – se per Tycho von Wilamowitz-Moellendorf trattasi di un «indifferentes Chorlied» (1917, 67), Medea Norsa nel 1920 scriveva che lo stasimo «non è punto adatto alla situazione» sospettandone addirittura l'autenticità (Norsa 1920, 362), e si veda anche l'autorevole Schmid-Stählin 1934, 339 oltre a Ronnet 1969, 145-6 – e che perdura, cf. Scott 1996, 92, il quale vede nel corale un desiderio di evasione del coro («escapist song») addirittura contrapposto alla fissità di Tecmessa e Eurisace chini sul corpo di Aiace in scena («these who are inescapably involved and committed in this scene»). Talora il canto è stato chiosato come un intermezzo nostalgico, dal tono quasi euripideo: e.g. «nostalgic ode» (Winnington-Ingram 1980, 65), «lamento euripideo» (Kott 2005, 84).

6 Hutchinson 2001, 440.

7 Tecmessa e Eurisace rimangono in scena silenziosi e stretti al corpo di Aiace fino alla fine del dramma, cf. Taplin 1978, 108: «for all the rest of the play the boy sits there and Tecmessa kneels or stands beside him. Sophocles carefully arranges the scene before Teucer leaves (1184), so that it may form a background to the choral song at 1185ff.», cf. anche Taplin 1978, 149.

3 La guerra 'maledetta': una riflessione sul conflitto da Omero a Sofocle

È stato scritto che «non vi è raffigurazione della miseria umana più pura, amara e straziante di quella dell'*Iliade*».⁸ Con la sua consueta e tagliente lucidità, Simone Weil coglie qui una dimensione essenziale del poema omerico, laddove la 'miseria' dell'uomo è rappresentata *in primis* dalla violenza - la *force* - e dalla guerra, realtà che appaiono tristemente inevitabili in Omero. È sulla scorta di questo scenario che va letto e interpretato anche il terzo stasimo dell'*Aiace*.

3.1 Ares e Ade 'comuni': guerra e morte retaggio degli uomini

L'intera prima coppia strofica vede un'ampia riflessione sul significato della guerra, che dalla prospettiva parziale dei coreuti, e delle loro sofferenze nel singolo conflitto contro Troia (v. 1190: ἄν τὰν εὐρώδη Τροΐαν), si fa meditazione universale sulla sorte degli uomini (v. 1198: κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους). Il primo tema enunciato dal coro è quello dell'incessante tormento dei soldati, impegnati quotidianamente nella battaglia (vv. 1187-8: τὰν ἄπανστον αἰὲν ἔμοι δορυσοσί- | των μόχθων ἄταν); a questo segue, in apposizione, la constatazione che il perdurare del conflitto a Troia rappresenta una vergogna per gli Achei (v. 1191): δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων.

In apertura della prima antistrofe, e collocata pertanto al centro delle prime due stanze, si situa invece la maledizione contro l'inventore della guerra: ὃς στυγερῶν ἔδειξεν ὄ- | πλων Ἑλλάσιν κοινὸν Ἄρη «colui che rivelò ai Greci la guerra comune di odiose armi» (vv. 1195-6). Entrambe le strofe sono costellate da una serie di motivi che definiscono il conflitto armato come un'esperienza di angoscia, dolore e distruzione, secondo una visione di segno totalmente negativo, che trova forse il suo culmine - anche sul piano espressivo - nel verso nominale, interiettivo e allitterante ὦ πόνοι πρόγονοι πόνων (v. 1197).

Per indicare la guerra Sofocle si serve della potente metafora κοινὸν Ἄρη «Ares comune» (v. 1196), accompagnata dal genitivo esplicativo στυγερῶν ὄπλων. Come è stato notato da alcuni commentatori,⁹ il parallelo più vicino all'espressione sofoclea è costituito da *Il.* 18.309: ξυνὸς Ἐνυάλιος, καί τε κτανέοντα κατέκτα. Sono

⁸ Weil 2014, 32: non è un caso che la più fervida lettura antibellicista dell'*Iliade* rimanga probabilmente la sua (Weil 1940-41). È impossibile dare conto in una nota dell'immensa bibliografia sulla guerra in Omero, per una breve e lucida panoramica cf. Edwards 1987, 154-8 con letteratura; sugli aspetti storico-culturali cf. almeno Payen 2009, 29-45 e Van Wees 2011; su quelli ideologici, Griffin 1980, 81-102; MacLeod 1982, 1-8; Schein 1984, 67-88; Di Benedetto 1994, 319-28; Bouvier 2016.

⁹ Cf. Untersteiner 1934, Stanford 1963, Kamerbeek 1963, Garvie 1998 *ad loc.*

le ultime parole di Ettore in risposta a Polidamante, il quale ha consigliato al cugino di riportare i Troiani dentro le mura dopo la minaccia troppo rischiosa del rientro in battaglia di Achille. Ettore tuttavia si oppone con fermezza e, ora che è riuscito a spingere la battaglia fino alle navi achee, si dice pronto ad affrontare anche Achille, e ad affidarsi al giudizio delle armi, poiché appunto «Enialio è uguale per tutti, e uccide anche chi sta per uccidere».

L'espressione ξυνός Ἐνυάλιος è un *hapax* in Omero e l'aggettivo ξυνός, che normalmente vale 'comune (a tutti, a molti)',¹⁰ nella massima che conclude il discorso di Ettore indica più propriamente l'«imparzialità» del dio della guerra, nella misura in cui nella battaglia la sorte dello scontro è sempre in bilico fino all'ultimo.¹¹ Se il nesso rappresenta un *unicum* in Omero, il concetto della guerra come 'retaggio comune' per gli uomini, emerge in un'altra *iunctura*, questa volta formulare, nei poemi: la formula ὁμοίου πτολέμοιο (6x *Il.*, 2x *Od.*), in cui l'epiteto ὁμοίος definisce la guerra come evento *comune per tutti*.¹² L'aggettivo è attestato anche in riferimento alla contesa (*Il.* 4.444), alla vecchiaia (*Il.* 4.315, *H. Hom. Ven.* 5, 244) e alla morte (*Od.* 3.236): in tutti i casi si tratta di esperienze negative che sono appannaggio universale degli uomini, in particolare per quanto concerne la vecchiaia e la morte.

La prosopopea sofoclea κοινὸν Ἄρη appare dunque *in primis* echeggiare l'*hapax* iliadico ξυνός Ἐνυάλιος - Enialio, in qualità di dio della guerra, come noto è nell'*Iliade* sovrapponibile ad Ares¹³ - mentre si ha una variazione sinonimica dell'attributo, dall'omerico ξυνός a

¹⁰ Cf. *Il.* 13.193, 16.262.

¹¹ Il verso di sapore sentenzioso diventerà proverbiale come dimostra, oltre al passo dello stasimo sofocleo, anche la ripresa di Archil. fr. 110 W.² ἐτήτυμον γὰρ ξυνός ἀνθρώποις Ἄρης, e la citazione da parte di Aristot. *Rh.* 1395a 15, cf. Edwards 1991, 182. Sul comportamento 'sconsiderato' di Ettore cf. almeno Redfield 1994, cap. 4, ma si veda *contra* la recente e persuasiva interpretazione di Battezzato 2019, cap. 2, con approfondita discussione della critica, che legge nell'eroe troiano un personaggio tragicamente vittima degli eventi.

¹² L'etimologia dell'epiteto è discussa, ma sembra da ricondurre in ultima analisi ad ὁμοίος (cf. Hes. *Op.* 182 dove viene impiegato come sinonimo di quest'ultimo). L'attributo potrebbe anche avere valore causativo: 'che rende uguali (tutti gli uomini), livellante', cf. Stanford 1948 *ad Od.* 18.264: «the same to all, impartial: war, death, old age are no respecters of persons», e Leaf 1900 *ad Il.* 9.440 il quale suggerisce di glossare «levelling»; sui problemi connessi all'origine, al significato e alla prosodia del lemma si veda la dettagliata analisi di Russo 2007, 223-4 (*ad Od.* 18.264), e la messa a punto di Catenacci 1996 con bibliografia; cf. anche Hainsworth 1993, 121. M. West nella sua edizione teubneriana ripristina nel testo la forma del genitivo originaria: ὁμοίου πτολέμοιο. Dopo Omero il nesso non si ritrova attestato altrove in poesia.

¹³ Cf. e.g. *Il.* 13.519, 20.69, in cui il lemma designa Ares, e *Il.* 17.211, dove figura come epiteto dello stesso dio; significativo è che nella stessa parodo dell'*Aiace* Ares sia chiamato dal coro Ἐνυάλιος (v. 179).

κοινός, frequente nella lirica e nei tragici, ma non attestato in Omero.¹⁴ L'espressione nel corale dell'*Aiace*, tuttavia, non indica solo l'imparziale 'equità' del dio della guerra, ma si rifà da un lato all'uso omerico frequente di Ares quale ipostasi della battaglia e della foga guerriera, e dall'altro alla formula ὁμοῖου πτολέμοιο, dove la guerra è vista come esperienza tristemente necessaria per gli uomini nella concezione dell'*Iliade*.¹⁵ In questo senso vi è anche una corrispondenza tra il nesso epicheggiante κοινὸν Ἄρη e la *iunctura* di poco precedente πολὺκοινον Ἄιδαν (v. 1193), con cui è indicato il regno dei morti nel quale il coro si augura fosse scomparso il πρῶτος εὐρετής della guerra. L'Ade è definito 'a molti comune', una «sombre litote»¹⁶ per indicare il destino della morte in realtà comune a tutti gli uomini.¹⁷ In entrambi i casi si noti la simmetria nell'*ordo verborum* epiteto-nome del dio, l'uso dell'ipostasi (Ares/guerra; Ade/morte), e come l'accento batta sull'aggettivo κοινός attraverso il quale si esprime il concetto che guerra e morte sono eventi *inevitabili* della condizione umana.

Inoltre, nell'elaborata espressione ὄφειλε πρότερον αἰθέρα δῦ- | ναί μέγαν ἢ τὸν πολὺκοινον Ἄιδαν (vv. 1192-3) in cui il coro auspica lo 'sprofondare' dello scellerato inventore della guerra negli abissi dell'etere o nell'Ade, non sembra casuale la scelta sofoclea dell'infinito δύναι in riferimento al regno dei morti. L'associazione del verbo δύω con la discesa nell'oltretomba per denotare la morte, in particolare attraverso l'indicazione precisa dell'immergersi «nella casa di Ade», si ritrova infatti di frequente in Omero. Particolarmente interessante è l'emistichio formulare δῦναι δόμον Ἄιδος εἶσω, attestato due volte nell'*Iliade*, in cui il verbo occorre all'infinito ed esprime un desiderio proprio come nello stasimo. Uno dei due passi merita di essere esaminato (*Il.* 3.320-3).¹⁸

Troiani ed Achei, schierati ad assistere all'imminente duello tra Paride e Menelao che dovrebbe risolvere le sorti della guerra, pregano Zeus di far 'sprofondare nell'Ade' chi dei due contendenti (v. 321:

14 L'aggettivo κοινός in generale non è mai attestato nell'*epos* arcaico con l'esclusione del sintagma avverbiale ἐκ κοινοῦ in Hes. *Op.* 723, su cui cf. la nota *ad loc.* di West 1978.

15 Cf. l'efficace parafrasi dell'espressione κοινὸν Ἄρη di Stanford 1963, 207 *ad loc.*: «war whose sufferings all must share». Sul concetto omerico di 'equità', per cui l'imperio della violenza e della forza, simboleggiato da Ares, si abbatte su ogni uomo, eliminando la distinzione tra amici e nemici, vincitori e vinti, si vedano ancora le riflessioni di Weil 1940-41.

16 Hutchinson 2001, 444 *ad loc.*

17 Il concetto è tipico in riferimento ad Ade e occorre spesso attraverso aggettivi composti pregnanti, cf. e.g. Soph. *El.* 137-8 ἐξ Ἄιδα | παγκοίνου (in *lyricis*), Ant. 810-11 ὁ παγ- | κοίτας Ἄιδας (in *lyricis*), Aesch. *Sept.* 860 πάνδοκον (in *lyricis*, detto del Tartaro).

18 Nell'altro (*Il.* 7.131) Nestore immagina la disapprovazione che coglierebbe Peleo alla vista dei Greci messi in rotta da Ettore, e che spingerebbe l'anziano re dei Mirmidoni a supplicare gli dèi di discendere nell'Ade per non assistere a un simile spettacolo. Il nesso ricorre anche in *H. Hom. Ven.* 5, 154 e con variazione in *Il.* 11.263.

ὀππότερος) ha causato il conflitto (v. 321: τάδε ἔργα... ἔθηκε), in modo che si ristabilisca tra i due popoli un rapporto di amicizia, sanzionato da nuovi giuramenti: τὸν δὸς ἀποφθίμενον δῦναι δόμον Ἄϊδος εἶσω (v. 322). Nella preghiera, in particolare nell'imperativo seguito dal predicativo τὸν δὸς ἀποφθίμενον, trapela l'insofferenza dei guerrieri costretti a una battaglia della quale ci si augura al più presto la fine. Inoltre, in entrambi i passi si tratta di soldati che appartengono alla massa anonima dell'esercito e che esprimono con risolutezza l'avversione per la dura campagna militare che li opprime. Rispetto al corale dell'*Aiace*, nel passo iliadico la guerra e le sofferenze che questa comporta non sono direttamente menzionate: esse sono però potentemente alluse attraverso l'auspicio di pace espresso nell'ultimo verso, in particolare dal sostantivo φιλότιτα e dall'avverbio αὖ (v. 323). Inoltre, in entrambi i brani vi è una contrapposizione significativa tra la comunità innocente dell'esercito e il singolo colpevole che viene isolato: nello stasimo il nefasto πρῶτος εὐρετής, nel poema Paride che ha innescato con il rapimento di Elena il conflitto.¹⁹ D'altronde, proprio l'inizio del terzo canto dell'*Iliade* è uno di quei momenti del poema in cui emerge con chiarezza la posizione di Greci e Troiani nei confronti della guerra, quando i soldati di entrambi gli eserciti accolgono all'unisono con gioia il finale del discorso di Menelao, che invita Priamo a stipulare i patti prima che abbia inizio il duello destinato a *mettere fine* alla «guerra penosa» (*Il.* 3.111-12): ὧς ἔφαθ', οἱ δ' ἐχάρησαν Ἀχαιοὶ τε Τρῶές τε | ἐλπόμενοι παύσασθαι οἴζυροῦ πολέμοιο.²⁰

È dunque forse possibile che questo passo iliadico abbia potuto in parte influire nella formulazione dell'espressione sofoclea δῦναι... τὸν πολύκοινον Ἄϊδαν. Essa, in ogni caso, si rifà a un uso di una locuzione tradizionale nell'epica in cui il verbo δῦω è associato con la morte. È tuttavia interessante notare come il poeta tragico operi un sottile ma pregnante slittamento semantico, secondo una costante che, come si vedrà, perdura in tutto il canto nel riuso originale di materiale omerico. Se infatti nell'*epos* la formulazione indica di norma la morte di un guerriero in battaglia, nel corale viene applicata all'inventore stesso della tecnica militare, quasi a voler ritorcere contro la sua stessa figura simbolica la potenza distruttiva della

19 L'artefice della guerra è da identificarsi evidentemente con Paride, cf. Kirk 1985, 310, 312 e Krieter-Spiro 2009, 116-17 con bibliografia. Ma è significativo che non si faccia direttamente il nome del responsabile ma la formulazione presenti un carattere generale (cf. anche Mirto 1997, 899): anche questo è un dato che avvicina il brano allo stasimo sofocleo.

20 E si ricorderà almeno la simile reazione di giubilo che si impadronisce degli Achei non appena Agamennone, nel discorso della prova, invita l'esercito a imbarcarsi sulle navi per abbandonare Troia (*Il.* 2.142 ss.). Sul valore ideologico della pace in *Iliade* 3 cf. Bouvier 2016.

guerra, generatrice di morte. In questo senso entrambe le espressioni epicheggianti, allitteranti e ritmicamente affini $\kappa\omicron\iota\nu\acute{\omicron}\nu\varsigma$ Ἄρη e $\pi\omicron\lambda\acute{\upsilon}\kappa\omicron\iota\nu\acute{\omicron}\nu\varsigma$ Ἄιδαν acquistano una pregnanza particolare denunciando l'irrimediabile associazione tra la guerra e la morte di chiunque la combatta. Di più, la ripresa con deliberato *jeu de mots* dei due attributi sembra indicare amaramente nel preverbio πολύ- come sia proprio la morte a essere tristemente l'esito *più comune* per chiunque si trovi a combattere. Infine, un colorito omerizzante è presente anche nell'uso dell'aoristo senza aumento ὄφελε al v. 1192, che introduce l'intero periodo.

L'attributo $\kappa\omicron\iota\nu\acute{\omicron}\nu\varsigma$ e il fatto che Sofocle scelga di definire la guerra attraverso Ares – l'icona orrorifica della smania omicida nell'immaginario poetico greco – rinviano tuttavia anche ad alcuni dilemmi centrali nella tragedia di Aiace: il problema della violenza *reciproca* degli uomini *gli uni contro gli altri*,²¹ e il paradosso per cui l'amico può trasformarsi in nemico e viceversa. Il dramma mette infatti in scena le possibilità estreme dell'aggressività umana, l'Aiace pazzo e selvaggio che supera persino la violenza cieca dell'Achille iliadico, con le immagini della caccia e della follia che esprimono nel prologo la disumanità bestiale degli impulsi più incontrollati.²² E la seconda parte della *pièce* ne rappresenta le conseguenze sulla comunità: il pericolo di ritorsione sui familiari dell'eroe da parte dell'armata, e il conflitto civile che scaturisce al suo interno tra Teucro e gli Atridi.²³

3.2 La maledizione delle armi inventate dall'uomo

Ma non sono solo le due prosopopee di Ares e Ade 'comuni' a presentare una *Stimmung* epicheggiante nel corso della maledizione formulata dal coro. Significativi rispetto a possibili modelli epico-omerici sono, infatti, anche il genitivo $\sigma\tau\upsilon\gamma\epsilon\rho\acute{\omicron}\nu\varsigma$ ὄπλων, con cui è qualificata la guerra, e, più in generale, gli ultimi due versi conclusivi dell'antistrofe ὃ πόνοι πρόγονοι πόνων· κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους (vv. 1197-8).

Le armi sono definite dal coro «odiose», un epiteto, $\sigma\tau\upsilon\gamma\epsilon\rho\acute{\omicron}\varsigma$, che non occorre mai in riferimento agli armamenti nell'*epos*, ma che

²¹ Appropriatamente chiosa il significato dell'attributo nello stasimo Bellermand 1913, 100: «gegenseitig, der Krieg der Menschen untereinander».

²² Non a caso C.F. Russo ricorda che l'ultimo Fraenkel dei noti seminari sofocleici in Italia aveva immaginato queste due «schegge titolanti» per ulteriori *Blockseminare* che non ebbero mai luogo: «'Aiace disumano' ovvero 'l'eroe della trasgressione'» (Fraenkel 2009, xi). Sulla caratterizzazione di Aiace come 'iper-omerica' in rapporto ad Achille si vedano Winnington-Ingram 1980, 17-19, Goldhill 1986, 156, Hesk 2003, 33, 59, 140-1, Cairns 2006, 128-9, Finglass 2011, 148, Paduano 2016, Gregory 2017, 148.

²³ Cf. Susanetti 2011, 42.

denota la battaglia nei nessi formulari *στυγεροῦ πολέμοιο* (3× *Il.*)²⁴ e *στυγεροῦ κρινώμεθ' Ἄρηϊ* (2× *Il.*): in quest'ultimo caso si noti come il concetto sia espresso dall'ipostasi Ares/guerra, come avviene anche nello stasimo. Ma l'aggettivo nell'epica caratterizza anche la tenebra della morte nell'emistichio formulare *στυγερός δ' ἄρα μιν σκότος εἶλε* (3× *Il.*), e occorre inoltre come epiteto di Ade (*Il.* 8.368) e di *πένθος* (*Il.* 22.483, *Od.* 10.376): è dunque strettamente connesso con il tema della guerra, e più in generale con la morte e con il lutto. L'accostamento sofocleo dell'attributo alle armi, che non trova paralleli nella produzione poetica greca, conferisce dunque agli armamenti una connotazione spiccatamente negativa.²⁵ Di più focalizza un tema centrale della tragedia, quello dell'odio e del risentimento: i due sentimenti che si sono impossessati di Aiace dopo l'insopportabile tradimento dell'onore e della lealtà da parte dei comandanti Achei e che sono ricambiati vicendevolmente sia dagli Atridi che da Teucro in una spirale di rancore che non trova una riconciliazione nel dramma, ma solo la risoluzione mediatrice di Odisseo che, per quanto rappresenti indubitalmente con Wolfgang Schadewaldt «eine der frühesten Dokumentationen des Humanen», rimane assai ardua e soprattutto precaria.²⁶

Ma ancora più significativa è la precisazione e l'insistenza del genitivo nel focalizzare l'immagine delle *armi*. Su un piano generale essa simboleggia le pericolose potenzialità inventive dell'ingegno umano, in particolare della tecnica, che vengono qui recisamente condannate se strumento di violenza e di morte. Inoltre, essendo le armi frutto di un'*invenzione tutta umana* (v. 1195 *κεῖνος ἀνήρ... ἔδειξεν*), pongo il delicato problema morale della responsabilità rispetto ai rischi del progresso tecnologico.²⁷

Nel contesto del mito di Aiace, sono però anche le armi di Ettore e di Achille a essere inevitabilmente richiamate all'immaginazione dello spettatore durante il corale, che hanno entrambe un ruolo simbolico primario nella tragedia, e costituiscono uno dei molteplici nodi sottili con cui lo stasimo è in realtà intimamente collegato con il resto

²⁴ La *iunctura* occorre una volta invertita in *Il.* 19.230 *πολέμοιο περὶ στυγεροῖο*.

²⁵ Si rammenterà incidentalmente che forse Sofocle doveva avere una particolare familiarità con l'oggetto-arma se la notizia che il padre fosse un fabbricante di armi riportata dalla *Vita*, *TrGF* IV T1, 3 è fededegna.

²⁶ Schadewaldt 1968, 417. Sul ruolo e sul significato morale fondamentali di Odisseo nel dramma cf. almeno Kott 2005, 84-8, Cairns 2006, 115-21, Lawrence 2013, 114-16, Levett 2019 e Scavello 2022b, 43 con ulteriore bibliografia progressa.

²⁷ Come ha ben visto Segal 1981, 132-3: «in the last ode of the play human inventiveness appears as a curse. The chorus turn the praise of the culture hero or inventor, familiar from Aeschylus' Prometheus or the first stasimon of the Antigone, into an execration of the man who invented weapons of war [...] here technology is seen as primarily destructive»; cf. anche Demont 2022, 234-5.

del dramma. Basterà ricordare brevemente come sin dai primissimi versi la spada 'insanguinata' di Aiace rappresenti l'emblema della foga omicida (l'attentato sventato alle autorità dell'esercito), e come l'arma - la «più aborrita» (v. 658 ἔγχος... ἔχθιστον βελῶν) e dono di Ettore «il nemico più odioso» per Aiace nel monologo finale dell'eroe (vv. 817-18 δῶρον μὲν ἀνδρὸς... ἐμοὶ μάλιστα μισηθέντος) - costituisca lo strumento sacrificale del suicidio.²⁸ Tale valenza di morte, tristemente reciproca, è d'altronde sanzionata da Teucro nel compianto sul cadavere del fratellastro: i due doni fatali, la spada di Ettore e la cintura di Aiace, non possono che essere opera delle divinità della vendetta e della morte, l'una «forgiata dall'Erinni» (v. 1034 Ἐρινὺς τοῦτ' ἐχάλκευσε Ξίφος), l'altra fattura dello stesso Ade «demiurgo esiziale» (v. 1035 κάκεινον Ἄιδης, δημιουργὸς ἄγριος).

Similmente, fin dal prologo la divina armatura di Achille negata ad Aiace rappresenta la causa del suo rancore e della sua ritorsione cruenta. Ed è proprio la celeberrima *contesa per le armi* (v. 936 ὄπλων... ἀγών) a essere amaramente definita dal coro «il grande principio dei mali» (vv. 933-4 μέγας ἄρ' ἦν ἐκεῖνος ἄρχων χρόνος | πημάτων) di fronte al ritrovamento del corpo di Aiace suicida, preda della sua stessa «passione distruttiva» (v. 932 οὐλίφ σὺν πάθει). Ma già «distruttive» e funeste prima di tutti aveva cantato quelle armi Omero nell'*Odissea*, nel celeberrimo episodio della *Nekyia*, quando è proprio Odisseo, che le ha vinte, a riconoscere la nefasta disgrazia di quella vittoria ingiusta causa dell'odio eterno e infero, «pure da morto...», di Aiace (*Od.* 11.554-5): τευχέων | οὐλομένων. Quest'ultima espressione, anch'essa al genitivo, più di tutte sembra essere rievocata, benché apparentemente celata dalla variazione sinonimica, nella formulazione del coro στυγερῶν ὄπλων. In essa sono così racchiuse tutte le valenze simboliche che le armi hanno nella storia di Aiace - scontro, inimicizia, tradimento della fiducia reciproca, violenza, assassinio, autodistruzione e morte - e che nello stasimo assurgono a qualifica delle potenzialità più deleterie dell'intelletto umano: gli strumenti stessi della guerra.

3.3 La fatica 'anti-umana' e l'onta' della guerra

La *Stimmung* epicheggiante prosegue nel finale della prima antistrofe, nei versi immediatamente successivi all'imprecazione contro lo scopritore funesto dell'arte militare: ὦ πόνοι πρόγονοι πόνων· | κεῖνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους (vv. 1197-8). L'esclamazione ὦ πόνοι πρόγονοι πόνων è fortemente espressiva e stilisticamente

²⁸ Sulla ricca simbologia della spada nel dramma cf. almeno Starobinski 1974, 1-71, e i recenti saggi di Mueller 2016, 15-41 e Wyles 2019.

elaborata, ed esprime la tensione dei coreuti in cui alla violenza della protesta si mischia l'amarezza per una situazione che appare senza via d'uscita: si noti la triplice anafora allitterante del π , il ripercuotersi cupo della serie assonante degli ω , chiusa ad anello dai due ω , nonché il poliptoto $\pi\acute{o}\nu\omicron\iota$ | $\pi\acute{o}\nu\omega\omicron\nu$ e la rima interna $\pi\acute{o}\nu\omicron\iota$ ~ $\pi\rho\acute{o}\gamma\omicron\nu\omicron\iota$. Il verso riprende inoltre in *Ringkomposition* il motivo concreto dei travagli della vita militare su cui si era aperta la prima strofe: (vv. 1187-8: $\delta\omicron\rho\upsilon\sigma\sigma\omicron\eta$ - | $\tau\omega\omicron\nu$ $\mu\acute{o}\chi\theta\omega\nu$ $\acute{\alpha}\tau\alpha\nu$), ma lo eleva a riflessione generale. L'intensità dell'interiezione è accentuata dalla personificazione delle angosce, che divengono «progenitrici» ($\pi\rho\acute{o}\gamma\omicron\nu\omicron\iota$) di nuove angosce, quasi che la violenza della guerra e il dolore che essa comporta, una volta sorti, non possano che replicarsi inevitabilmente di conflitto in conflitto senza sosta.²⁹ Ma $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ non è parola scelta a caso dal poeta, poiché nell'*epos*, e particolarmente nell'*Iliade*, rappresenta il lemma che indica in special modo sia la *fatica* che *le pene* della guerra.³⁰ Il dato è reso ancora più manifesto dal fatto che spesso il sostantivo da solo è impiegato come sinonimo di 'battaglia, mischia guerriera'.³¹

Lo stesso termine $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, però, può su un piano più generale indicare sentimenti di sofferenza e dolore: e.g. il nesso $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ($/$ - $\omicron\nu$) $\kappa\alpha\iota$ $\kappa\eta\delta\epsilon$ ' di *Il.* 21.525 e 22.480 si riferisce rispettivamente ai lutti dei Troiani e al futuro tragico che attende Astianatte; in *Il.* 6.355-6 Elena riconosce l'afflizione ($\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$) nell'animo di Ettore per la guerra causata da lei e da Paride; in *Od.* 7.191-2 si tratta dei patimenti di Odisseo ($\acute{\alpha}\nu\epsilon\upsilon\theta\epsilon$ $\pi\acute{o}\nu\omicron\upsilon$).³² La tendenza all'estensione semantica del lemma dal piano più circoscritto del cimento della guerra al livello di un dolore più generale, di norma connesso proprio con la dimensione bellica, è già presente dunque in Omero. Ed è proprio questa duplice valenza che permette a Sofocle nell'interiezione $\acute{\omega}\varsigma$ $\pi\acute{o}\nu\omicron\iota$ $\pi\rho\acute{o}\gamma\omicron\nu\omicron\iota$ $\pi\acute{o}\nu\omega\omicron\nu$ di esprimere

²⁹ Cf. Schneidewin, Nauck, Radermacher 1913, *ad loc.*: «Die $\pi\acute{o}\nu\omicron\iota$ des ersten Krieges sind die Ahnherren aller folgenden; der Chor stellt sich die ganze Entwicklung lebendig wie die einer Geschlechterreihe vor»; e Kamerbeek 1963, 229: «the needs of the first war engender the needs of later wars. The conception is genealogical; in like a manner a calamity followed by another is seen in its procreative aspect».

³⁰ Cf. LSJ⁹, s.v. « $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ »: «*work*, esp. *hard work*, *toil*, in Hom. mostly of the *toil of war*», e LfggrE, s.v. « $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ » B I 2: «Mühsal usw. des Kampfes > Kampf» (H.W. Nordheider). Aristarco arrivava a negare al termine ogni significato diverso da 'fatica di battaglia', cf. *schol. ad Il.* 1.467a (I, p. 130, 52-3 Erbse), e *schol. ad Il.* 21.249c (V, p. 180, 40-1 Erbse), ma una tale interpretazione, come si vedrà, appare troppo forzata e riduttiva, cf. anche Graziosi, Haubold 2010, 97.

³¹ Si possono citare il verso formulare $\acute{\omega}\varsigma$ $\epsilon\iota\pi\acute{\omega}\nu$ δ $\mu\acute{\epsilon}\nu$ $\acute{\alpha}\upsilon\tau\iota\varsigma$ $\epsilon\beta\eta$ $\theta\epsilon\delta\varsigma$ $\acute{\alpha}\mu$ $\pi\acute{o}\nu\omicron\nu$ $\acute{\alpha}\nu\delta\rho\acute{\omicron}\nu$ (3x *Il.*), le *iuncturae* $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma$ (*Il.* 5.517), $\pi\acute{o}\lambda\upsilon\nu$ $\pi\acute{o}\nu\omicron\nu$ (*Il.* 6.525) e $\tau\rho\acute{\omega}\omega\nu$ $\pi\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ (*Il.* 22.11), nelle quali il termine denota metonimicamente lo scontro armato, oltre a tutta una serie di locuzioni che indicano il rifiatore o il cessare dalla battaglia quali l'emistichio formulare $\acute{\omicron}\lambda\acute{\iota}\gamma\eta$ $\delta\acute{\epsilon}$ τ' $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\pi\nu\epsilon\upsilon\sigma\iota\varsigma$ $\pi\acute{o}\lambda\acute{\epsilon}\mu\omicron\iota\omicron$ (3x *Il.*) e cf. anche *Il.* 15.235, 19.227; cf. Janko 1994, 251; Hainsworth 1993, 272; Richardson 1993, 65.

³² Cf. anche *Od.* 13.423.

nello stesso tempo il cruccio dei coreuti per la situazione della campagna troiana, ma, su un piano più universale, di esternare un lamento e una protesta sulla condizione umana afflitta dalla piaga della guerra. Si noti, in conclusione, come la valenza genealogica dell'espressione denoti la 'fatica' bellica come l'attività umana destinata a un deleterio cortocircuito, quello della catena della violenza e della vendetta: si vedrà come il finale del dramma sembri suggerire un'altra tipologia di πόνοσ, del tutto antitetica, come l'"azione" propriamente umana.

L'esequazione della guerra è infine sancita dalla chiusa sentenziosa e risoluta della prima antistrophe κείνοσ γάρ ἔπερσεν ἀνθρώπουσ (v. 1198): l'inventore del conflitto bellico, infatti, con la sua scoperta deleteria ha «annientato» gli uomini. Se nel plurale ἀνθρώπουσ trova compimento la parabola meditativa dall'ottica particolare del coro iniziata nella prima strofe,³³ l'uso di πέρθω 'distruggere, annientare' in riferimento a delle persone appare fortemente espressivo. Il verbo, infatti, che costituisce un lemma eminentemente epico, è il termine che a partire dall'*epos* designa, come noto, la distruzione e il saccheggio di città durante la guerra: in Omero πέρθω è impiegato esclusivamente in questa accezione (17× *Il.*, 4× *Od.*).³⁴ Naturalmente è Troia la città cui il verbo si riferisce con maggiore frequenza nei poemi: tre delle quattro attestazioni odisiache e nove delle diciassette iliadiche riguardano infatti la cittadella di Pergamo.³⁵ Ipotizzare nel verso sofocleo κείνοσ γάρ ἔπερσεν ἀνθρώπουσ un riferimento ai Troiani e a Troia (pur menzionata nella prima strofe, v. 1189: ἀντὰν εὐρώδη Τροϊάν), appare però fuori campo rispetto alla progressione concettuale della prima coppia strofica. Sofocle si serve invece di un verbo tradizionalmente connesso alla dimensione bellica e alla distruzione che la guerra comporta, ma dotato di un incremento di significato nella misura in cui l'oggetto della rovina non è una città,

33 Budelmann 2000, 243 nota giustamente come tale universalizzazione renda anche gli spettatori partecipi di quanto espresso dal coro.

34 Cf. *LSJ*⁹, s.v. «πέρθω»: «waste, ravage, sack, in Hom. only of towns», cf. anche *Lfgre*, s.v. «πέρθω» B 1 (J.N. O'Sullivan). Per quanto concerne l'*epos* arcaico il verbo è attestato anche tre volte in Esiodo, sempre con il medesimo significato in relazione a città (fr. 35, 3; 43a, 62 M.-W., Sc. 240). L'uso del lemma in riferimento a persone, alquanto raro, si ritrova in Pindaro, dove non a caso esprime sempre in modo enfatico un annientamento totale, cf. O. 10.32, riferito all'esercito di Eracle annientato dai Molioni; P. 9.81, detto del gesto di Iolao che recide con la spada la testa di Euristeo; N. 3.37, riferito ad Eracle che abbatte Laomedonte, dove è evidente un rinvio all'espugnazione di Troia, secondo il valore base del lemma. In Sofocle tale impiego del verbo ricorre anche in *OT* 1456, passo in cui Edipo, nella sua ultima *rhexis*, ragionando sull'esposizione sul Citerone, afferma che ora nessun male potrà «distruggerlo», poiché egli è sì sopravvissuto, ma solo per sperimentare nella sua vita un male maggiore della stessa morte: l'interpretazione del passo è però controversa.

35 L'associazione del lemma alla distruzione di città è d'altronde comprovata dall'epiteto πτολιπόρθοσ (10× *Il.*, 6× *Od.*, Hes. *Th.* 936). Untersteiner 1934, 212 nota il valore ingressivo dell'aoristo: «fu la causa della rovina dell'umanità».

come di norma, ma sono *gli stessi uomini*, e su un piano universale, in quanto genere umano, come sembra aver ben colto nella sua efficace traduzione del passo Giuseppe Vangelisti: «cominciò lo sterminio degli uomini» (Vangelisti 1990, 49). Il poeta recupera cioè un lemma epico-omerico perfettamente consono al contesto del corale, ma lo impiega in maniera innovativa con un referente inconsueto. L'infrazione semantica sembra voler indicare come la vera devastazione provocata dalla guerra più ancora che la distruzione di una città sia l'annientamento di ciò che dovrebbe costituire il senso di umanità, che degenera in uno studio ferino di barbarie: la guerra è pertanto vista dal coro come una *fatica 'anti-umana'* sia nel significato letterale (le morti che provoca) sia sul piano metaforico (l'annientamento dei valori autenticamente umani).

A questo proposito è illuminante leggere in parallelo al v. 1198 κείνος γὰρ ἔπερσεν ἀνθρώπους, che chiude l'antistrofe, il corrispettivo v. 1191 in responsione δύστανον ὄνειδος Ἑλλάνων, che conclude la strofe: «sciagurata vergogna dei Greci». L'espressione funge da apposizione degli interminabili anni di assedio a Troia e delle conseguenti ed estenuanti pene che questi comportano. La definizione della campagna troiana come δύστανον ὄνειδος è però molto enfatica, e sembra travalicare il significato denotativo – una critica ai Greci per il protrarsi del conflitto senza vittoria da così tanti anni – e contenere invece di nuovo una denuncia contro la stessa guerra, che costituisce in sé *la vera vergogna*.³⁶ Non a caso anche in questo verso si ha un riuso lessicale abnorme: l'aggettivo poetico tipicamente epico e tragico δύστηνος 'miserando, sventurato', che di norma (e *sempre* in Omero) è impiegato in riferimento a persone, viene associato in maniera eccezionale a un sostantivo astratto, l'onta' della guerra troiana, con simmetria antitetica rispetto al nesso ἔπερσεν ἀνθρώπους: se quest'ultimo esprime la *distruzione* dell'uomo e dell'umano, il binomio δύστανον ὄνειδος sembra specularmente indicare come la guerra sia ciò che *personalizza* chi la compie tramutando le persone in oggetti, in qualcosa di 'oscenamente miserabile'.³⁷ Le due espressioni poste in responsione musicale e a suggello delle prime due stanze del canto contengono dunque una dizione semanticamente connotata,

36 Così interpreta anche Hutchinson 2001, 444, il quale non rileva però l'intertestato epico: «the most obvious reason might be the Greeks' lack of success so far (Wunder); but that in itself does not seem particularly creditable to Ajax or consonant with the play. At least part of the thought, even if obliquely, will be the irrational folly of war, especially evident in a war so large and long».

37 L'uso di δύστηνος non in riferimento a persone è raro anche nella poesia postomerica, cf. e.g. Pind. P. 4.268; Aesch. Ag. 1655; Soph. El. 511. Anche ὄνειδος è lemma già omerico, dove presenta la gamma di significati 'insulto, biasimo, vergogna'; il sostantivo non è mai accompagnato da un attributo nell'*epos*, ma di norma è retto da un *verbum dicendi*: anche rispetto a tale *usus* la *iunctura* δύστανον ὄνειδος dello stasimo rappresenta uno scarto.

e la straniante trasgressione lessicale che innerva entrambe operata da Sofocle con evidente consapevolezza grazie al riuso connotato di formule e lemmi epico-omerici sembra rispecchiare il potenziale devastatore e disumano insito in ogni conflitto. Infine, vi è un'ulteriore spia nel testo a favore di questa interpretazione, laddove l'annoso perdurare dell'assedio troiano non è detto semplicemente causare 'i travagli' dei coreuti, ma la «*folia* dei travagli»: μόχθων ἄταν (v. 1189). L'impiego di un vocabolo così denso e polisemico a partire dall'*epos* quale ἄτη, suggerisce non troppo velatamente che la guerra è vista nello stasimo al tempo stesso come un folle 'obnubilamento', un 'errore', una 'folia', una 'colpa' e una 'sciagura'.

3.4 La 'vanità' della guerra e il rimpianto per 'i veri beni' della vita

Anche i temi della seconda strofe - l'insofferenza e la privazione delle gioie della vita che la guerra comporta - trovano rispondenza in svariate riflessioni in Omero, in particolare nell'*Iliade*. A questo proposito si possono considerare due passi in cui emerge il motivo della 'sazietà' dalla battaglia. Nel diciannovesimo canto dell'*Iliade*, dopo la rappacificazione tra Agamennone e Achille, il Pelide vorrebbe che gli Achei scendessero in campo immediatamente, anche a digiuno, per vendicare la morte di Patroclo (*Il.* 19.215-27). Odisseo tuttavia interviene, ricordando ad Achille come lo sforzo della battaglia richieda necessariamente molte energie, per cui gli Achei non possono «portare nel ventre il lutto» per Patroclo (v. 225: γαστέρι δ' οὐ πῶς ἔστι νέκυν πενθήσαι Ἀχαιοῦς). L'eroe formula poi - attraverso uno scatto dell'argomentazione simile a quella dello stasimo dalla situazione particolare dei funerali di Patroclo a una riflessione più generale - una domanda amara chiedendosi quando si avrà finalmente un respiro dal travaglio della guerra, nella quale ogni giorno in molti e di continuo perdono la vita (vv. 226-7): λίην γὰρ πολλοὶ καὶ ἐπήτριμοι ἦματα πάντα | πίπτουσιν· πότε κέν τις ἀναπνεύσειε πόνῳ. Si noti come il tormento della battaglia sia indicato proprio dal termine πόνος (v. 227), che rappresenta con κόρος (v. 221) il nucleo concettuale del discorso di Odisseo: la guerra è vista come una sequela penosa di morti che si susseguono 'una dopo l'altra' (ἐπήτριμοι), 'senza sosta' (ἦματα πάντα), e questo provoca una sazietà e una stanchezza che indicano l'insofferenza e la repulsione nei confronti di una situazione alla quale gli eroi sono costretti dalla sorte e dagli dèi.³⁸ Ed è significativo che nel prosieguo del discorso l'eroe ricapitoli

³⁸ Cf. Edwards 1991, 262: «this magnificent couplet brings in one by one the elements of the tragedy of warfare; 'to excess - many men - close together - day after day - they fall dead - shall we ever find rest from the toils and sufferings?'». La guerra

la necessità del pasto per chi è sopravvissuto alla battaglia, che viene definita 'odiosa' attraverso l'impiego, lievemente variato, della formula, già incontrata e allusa nello stasimo, *στυγεροῦ πολέμοιο* (v. 230) Non è certamente possibile stabilire se Sofocle avesse in mente questo passo iliadico nello specifico, ma ciò che importa rilevare è come la prospettiva negativa con cui il coro describe la propria insofferenza per la guerra abbia chiari precedenti già in Omero.

A questo proposito un altro episodio dell'*Iliade* sembra significativo. Durante la battaglia alle navi, in un frangente di accanito scontro dei Greci di fronte all'assalto troiano, Menelao, dopo aver definito un atto di oltraggio vergognoso e pertanto degno di punizione il rapimento di Elena in quanto infrazione dei principi dell'ospitalità garantiti da Zeus *xenios*, prorompe in un risentito appello nei confronti dello stesso Zeus (*Il.* 13.631-9). Il Cronide è invocato come autorità suprema tra gli dèi e gli uomini, e origine ultima di ogni evento; pertanto, Menelao si stupisce di come Zeus favorisca i Troiani, chiaramente colpevoli di *hybris*, i quali assediano gli Achei presso le navi e «non possono saziarsi della mischia della battaglia comune» (vv. 634-5): οὐδὲ δύνανται | φυλόπιδος κορέσασθαι ὁμοῖου πτολέμοιο. Si noti come la guerra sia qui indicata proprio attraverso la formula della battaglia 'retaggio comune' degli uomini, evocata nel corale. A questa protesta Menelao fa seguire una riflessione per dimostrare come la foga guerriera dei Troiani sia smodata, se non inspiegabile, e pertanto assecondata dalla divinità: l'Atride asserisce come di ogni cosa vi sia sazietà (v. 636: πάντων μὲν κόρος ἐστί), e a questa affermazione fa seguire una vera e propria *Priamel* in cui sono concentrati una serie di momenti di gioia e di piacere della vita (vv. 636-7): ὕπνου καὶ φιλότιτος | μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο. Il sonno, l'amore, il canto, e la danza si contrappongono come attività antitetiche alla guerra, eppure - afferma Menelao - gli uomini si saziano anche di queste, mentre i Troiani sono assolutamente «insaziabili di battaglia» (v. 639: Τρῶες δὲ μάχης ἀκὸρητοι ἔασιν).

La serie dei piaceri menzionati da Menelao apre uno squarcio improvviso nella realtà del conflitto bellico, rievocando attività tipiche del tempo di pace, qualcosa «di cui si prova *desiderio ben maggiore* che della guerra» (vv. 638-9): τῶν πέρ τις καὶ μάλλον ἐέλδεται ἔξ ἔρον εἶναι | ἢ πολέμου. Si tratta di quei «veri beni della vita» - in generale il mondo degli affetti e della serenità che alberga in quel microcosmo di vita alternativa illuminato a tratti nei poemi soprattutto dalle similitudini - che Omero contempla e fa contemplare dai suoi eroi con «affetto infinito» in quanto «felicità periture», sempre esposte al pericolo della distruzione, che nella sua veste più atroce assume

è vista nel poema come un male inviato dagli dèi sia da Priamo (*Il.* 3.164-4) che da Achille (*Il.* 24.547-8).

l'aspetto della guerra, come scrive come penetrante limpidezza Rachel Besspaloff.³⁹

Dalle parole dell'Atride emerge dunque con forza una visione negativa della guerra, come negazione della dimensione spensierata e irenica della vita.⁴⁰ Anche a una prima lettura sorprendono i paralleli tra il presente passo iliadico e la prima metà della seconda strofe dello stasimo sofocleo (vv. 1999-1205):

ἐκεῖνος οὐ στεφάνων οὐ-	
τε βαθειᾶν κυλίκων νεῖ-	1200
μεν ἐμοὶ τέρψιν ὀμιλεῖν,	
οὔτε γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον δυσ-	
μόρφῳ, οὔτ' ἐννουχίαν τέρψιν ἰαύειν·	
ἑρώτων δ' ἐρώτων ἀπέπαυσεν, ὦμοι.	1205

Se nei versi dell'*Aiace* vi è maggiore elaborazione stilistica e ricercatezza lessicale, i motivi del sonno (v. 1203: ἐννουχίαν τέρψιν ἰαύειν), dei piaceri sessuali (v. 1204: ἐρώτων δ' ἐρώτων), e della musica (v. 1202: γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον, in questo caso anche nella corrispondenza dell'aggettivazione 'dolce' con *Il.* 13.637 μολπῆς τε γλυκερῆς), sono gli stessi che menziona Menelao nell'*Iliade*; e nel canto del coro, così come nelle parole dell'Atride, queste τέρψεις – lemma cardine dello stasimo⁴¹ – vengono presentate come il polo opposto e antitetico ai μόχθοι della guerra.

Sono d'altronde riscontrabili nei versi sofoclei alcuni lemmi chiave caratterizzanti questa serie di attività tipiche della vita in periodi di pace che si ritrovano già nell'*epos*. Si è già detto della 'dolcezza' a proposito del suono dei flauti nel corale, che connota in Omero il canto e la musica, ma l'aggettivo γλυκός è notoriamente anche epiteto distintivo del sonno nei poemi – si pensi anche solo al sintagma formulare γλυκός (-ὺν) ὕπνος (-ον) (3× *Il.*, 7× *Od.*)⁴² – e proprio il godimento del sonno compare nello stasimo nella serie dei piaceri perduti dopo la menzione degli auli (v. 1203): ἐννουχίαν τέρψιν ἰαύειν. Anche quest'ultima espressione risulta emblematica: l'uso del verbo

³⁹ Besspaloff 2018, 7: «Ettore è il custode delle *felicità periture*»; 8: «Alla vigilia della guerra, Ettore abbraccia con un ultimo sguardo i *veri beni della vita*, esposti di colpo nella loro nudità di bersagli»; 82-3: «Un *affetto infinito* per le cose periture strazia il cuore degli uomini strappati ai loro beni più veri».

⁴⁰ Cf. Mirto 1997, 1171: «tutto il discorso di Menelao si configura così, in modo sorprendente e per voce di chi è personalmente coinvolto nella causa scatenante del conflitto, come ridimensionamento di una concezione della guerra come valore assoluto».

⁴¹ Come nota Untersteiner 1974, 84: «in un attimo di arresto viene fatta sentire l'infinita gioia di vivere e, a un tratto, improvviso e spontaneo si innalza il canto della τέρψις».

⁴² E al suo sinonimo, nonché variante metrica, γλυκερός, anch'esso epiteto frequente del sonno (3× *Il.*, 4× *Od.*).

ιαύω rappresenta un *hapax* in Sofocle, e il lemma costituisce infatti un termine proprio della *lexis* epica, mai attestato nella lirica, e in tragedia testimoniato oltre che nel presente luogo sofocleo soltanto in due occorrenze euripidee.⁴³ Il verbo ιαύω, spesso costruito con la menzione diretta dell'oggetto in accusativo, come nello stasimo, indica propriamente nell'*epos* il 'trascorrere la notte', senza implicare per forza l'atto di dormire.⁴⁴ Il verbo è però impiegato talora con una connotazione sessuale, come nel caso delle notti che Era trascorre 'tra le braccia di Zeus' in *Il.* 14.213, o negli episodi di Odisseo nella spelunca di Calipso (*Od.* 5.154), e delle ancelle di Itaca (*Od.* 22.464).⁴⁵ La *iunctura* ἐννουχίαν τέρψιν ιαύειν, proprio grazie all'impiego della rara *vox epica*, consente dunque un'interpretazione plurima della «gioia notturna» rimpiancia dai coreuti - anche in virtù dell'affermazione immediatamente successiva ἐρώτων δ' ἐρώτων ἀπέπασεν (v. 1204)⁴⁶ - e in una singola espressione sono mescolati riferimenti al conforto della requie del sonno, ma anche ai piaceri notturni del simposio e dell'eros.⁴⁷

Infine, l'insistenza sul termine τέρψις, di cui si è detto, non sembra casuale dal momento che gli svariati e frequenti usi del verbo τέρπω in Omero ben riassumono l'elenco di privazioni cantato dai coreuti: il verbo denota infatti uno spettro di piaceri che vanno dal diletto della musica (e.g. *Il.* 9.186), al godimento del vino, oltre che del cibo (e.g. *Il.* 9.705-6, 11.780; all'appagamento dei piaceri sessuali (e.g. *Il.* 3.441, 9.337-8); e infine al sollievo del sonno (e.g. *Il.* 24.3, *Od.* 4.295).⁴⁸

Anche rispetto ai «social and civilized enjoyments» (Hesk 2003, 119) rimpianci nella seconda strofe dello stasimo il coro recupera una serie precisa di elementi che già in Omero sono visti come anti-tetici alla vita militare e amaramente rimpianci come quei *veri beni* della vita esposti al rischio della distruzione che la guerra comporta, gioie che infatti il coro canta come 'negate'.⁴⁹ Infine, anche il

⁴³ Eur. *HF* 1049, *Phoen.* 1538.

⁴⁴ Cf. e.g. *Il.* 9.325 e *Od.* 19.340.

⁴⁵ Cf. *Lfgre*, s.v. «ιαύω» B 1a: «where notion of sleep is present»; 1b: «sleep absent»; 2: «euphem. in sexual contest» (J.N. O'Sullivan).

⁴⁶ Nella quale «la ripetizione rappresenta l'acme della privazione» (Untersteiner 1934, 213).

⁴⁷ Cf. Stanford 1963 *ad loc.*: «as elsewhere, Sophocles merges two associated notions ('to sleep' and 'to sleep with') in one closely knit syntactical unit», e Cavallini 1980-82, che individua ulteriori paralleli in Saffo e Teognide.

⁴⁸ Cf. *Lfgre*, s.v. «τέρπω», in particolare B 1b, 2a (R. Führer). Rispetto al motivo delle τέρψεις cf. anche Hes. *Th.* 206 τέρψιν τε γλυκερὴν φιλότιτὰ τε μείλιχόν τε, detto delle prerogative di Afrodite.

⁴⁹ Emblematica a riguardo è la triplice correlazione negativa (v. 1199 ss.): ἐκεῖνος οὐ... νεῖμεν ἐμοὶ τέρψιν ὀμιλεῖν, οὐτε γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον... οὐτ' ἐννουχίαν τέρψιν ιαύειν.

motivo della 'τέρψις perduta' non sembra poter non rinviare⁵⁰ – e tanto più intensamente data la presenza patetica e desolata in scena della sposa con il piccolo bimbo mentre i coreuti cantano – alla protesta appassionata di Tecmessa per le ragioni degli affetti e delle dolcezze condivise (τερπνόν τί), che dovrebbero obbligare Aiace alla legge della reciprocità, della *charis*, vietando il suicidio (vv. 521-2): μνήμην προσεῖναι, τερπνὸν εἴ τί που πάθη· | χάρις χάριν γάρ ἐστὶν ἢ τίκτους' ἀεί. Una protesta che, come l'eroina stessa amaramente riconoscerà, resterà ineffettuale di fronte alla situazione aporetica dell'eroe, poiché proprio la morte sarà l'esito – ancor più tragico e disumano delle morti altrui causate dalle armi e dalla guerra in quanto perpetuato contro se stessi – «per me straziante... per lui felice (τερπνός)», che Aiace desidererà per se (vv. 966-8): ἐμοὶ πικρὸς τέθηκεν ἢ κείνοισ γλυκὺς, | αὐτῷ δὲ τερπνός· ὧν γὰρ ἠράσθη τυχεῖν | ἐκτίσαθ' αὐτῷ, θάνατον ὄνπερ ἦθελεν.⁵¹

3.5 Troia e Atene: guerra e pace

La negazione delle gioie umane è suggellata dall'immagine desolata dei marinai distesi al suolo «trascurati» (v. 1206 κείμαι δ' ἀμέριμος οὕτως), sempre esposti alle temperie atmosferiche con i capelli roridi di rugiada, perpetuo vestigio della vita al fronte troiano.

Stanford ipotizza che rispetto all'espressione κείμαι δ' ἀμέριμος οὕτως Sofocle abbia potuto avere in mente la *iunctura* αὕτως κείται ἀκηδής di *Od.* 20.130: Telemaco, premuroso per il trattamento del padre nel palazzo, ancora sotto le spoglie di mendicante, domanda a Euriclea se l'ospite abbia ricevuto le attenzioni dovute, un pasto e un letto, o se invece «giaccia così trascurato». Il precedente omerico è senz'altro pertinente, ma si può aggiungere dell'altro. Il nesso κείται ἀκηδής | (σώματ') ἀκηδέα κείται designa in Omero corpi di eroi morti ancora privi del rito funebre (in *Il.* 24.553 è riferito ad Ettore nella tenda di Achille, e in *Od.* 24.186 ai Proci uccisi e distesi nella sala della reggia di Odisseo). L'allusione allo stato di prostrazione dei coreuti risulta allora ancora più cupa, assimilandone la situazione alla

⁵⁰ Malgrado un pressoché generale silenzio a proposito nei commenti, ma cf. Coraluppi 1970, 156: «ritorna in tutto il suo vigore il motivo della τέρψις, il principio, l'ideale di vita che Tecmessa aveva cercato di contrapporre all'εὐγένεια di Aiace», cf. anche Coraluppi 1968, 135 e Hutchinson 2001, 447.

⁵¹ Malgrado alcune irregolarità linguistiche, con Demont 2022, 217 non sembra opportuno espungere questi versi, come voleva Nauck che li riteneva interpolati (e da ultimo sostiene Finglass 2011, 414): esprimono troppo bene la capacità unica di Tecmessa tra i personaggi del dramma di penetrare le ragioni spirituali profonde di Aiace, dopo aver riconosciuto con disincanto di essere stata ingannata dall'eroe, e come il rinvio tra i due passi nel segno della τέρψις conferma, cf. Coraluppi 1970, 130.

morte. L'attributo ἀμέριμος è d'altronde emblematico e polivalente: da un lato sembra indicare la sottrazione di ogni tipo di conforto e di piaceri che il coro ha descritto nei versi precedenti ('senza cure'); dall'altro presentare il significato attivo di 'privo di cura di sé', esprimendo l'abbattimento morale e lo squallore dell'incuria provocati dalla guerra; infine, e con un valore ancora più pregnante, può indicare la perdita di entusiasmo e l'indifferenza dei coreuti nei confronti della vita,⁵² e in questo senso riprendere i concetti espressi in precedenza della guerra come distruzione dei valori e delle gioie autentici.

Significativa per il recupero di lessico epicheggiante connotato è poi la menzione di Troia, in chiusa della seconda strofe, che va letta in parallelo con la rievocazione di Atene che suggella la corrispettiva antistrofe e il corale. Dopo un'ultima sconsolata domanda - dove ricorre ancora, e per l'ultima volta, il *mot-clé* τέρψις - τίς μοι, τίς ἔτ' οὖν τέρψις ἐπέσται «quale gioia, quale gioia dunque rimane?» (v. 1215), il canto si chiude con l'*adynaton* dell'immaginato saluto dei coreuti ad Atene, immersa in un radioso paesaggio marino e selvoso (vv. 1216-22): γενοίμαν ἴν' ὑλᾶεν ἔπεστι πόντῳ | πρόβλημ' ἀλίκλουστον, ἄκραν | ὑπὸ πλάκα Σουνίου, | τὰς ἱεράς ὅπως | προσείπομεν Ἀθάνας.⁵³ Atene è l'ultima parola dello stasimo ed è nettamente contrapposta a Troia che compare nel verso conclusivo e in risonanza della corrispondente strofe (v. 1210): ἱεράς... προσείπομεν Ἀθάνας ~ λυγρᾶς μνήματα Τροίας.⁵⁴

Entrambe le città sono accompagnate da un attributo di chiaro stampo epico-omerico. L'epiteto ἱερός riferito ad Atene è tradizionale a partire da Omero in relazione a città, soprattutto rispetto a Troia, cf. e.g. il frequente nesso formulare clausolare Ἴλιος ἱρή (22x *Il.*, 2x *Od.*: attestato anche in genitivo e accusativo). L'aggettivo è però applicato anche ad Atene già in *Od.* 11.322, ma la ripresa sofoclea sembra favorita anche dalla possibile reminiscenza di *Od.* 3.278 Σούνιον ἱρὸν ἀφικόμεθ', ἄκραν Ἀθηνέων, dove l'epiteto designa proprio il promontorio del Sunio, che compare nella descrizione dello stasimo. La

⁵² Così suggerisce finemente Campbell 1881, 105: «having lost interest in life»; a onor del vero è stata avanzata anche una quarta proposta, che è quella dello scoliasta antico, secondo cui l'α- dell'aggettivo avrebbe valore non privativo ma intensivo, per cui 'con molte ansie'.

⁵³ Cf. il commento evocativo di Untersteiner 1934, 215 «il Coro aspira alla serenità in quanto si accende nella sua fantasia l'immagine di un punto della terra Attica che è circondato dall'azzurro infinito del mare e del cielo, in una suprema irradiazione di bellezza»; e quello geografico di Taplin 2015a, 316: «the first mainland approached by anyone sailing to Athens across the Aegean from the east was (and is) the headland of Sounion, crowned with the celebrated temple of Poseidon».

⁵⁴ Rispetto al tràdito λυγρᾶς, che sarebbe riferito alle chime dei coreuti, λυγρᾶς è emendazione di Brunck accolta praticamente all'unanimità dagli editori: come si vedrà l'epiteto in riferimento a Troia presenta una gravidanza particolare, che avvalorerà ulteriormente la correzione di Brunck.

voce ἱερός è d'altronde attributo tradizionale di Atene anche nella lirica e nella commedia⁵⁵ e appare di primo acchito come un epiteto tradizionale dal valore ornamentale. L'aggettivo veicola tuttavia anche un significato più pregnante, evidenziando la dimensione pacifica e positiva che Atene simboleggia in contrapposizione a Troia, soprattutto rispetto al corrispondente attributo λυγρός con cui il coro designa Ilio: λυγρός è infatti in Omero epiteto tradizionale della vecchiaia, della battaglia, delle ferite, della morte, del dolore, e del lutto, presenta cioè una connotazione fortemente negativa e funesta.⁵⁶ Inoltre non è mai riferito a una città, e attraverso tale impiego inusuale sembra negare proprio il tipico nesso formulare ἴλιος ἱρή, presentando Troia come simbolo della guerra, teatro solo di morte e distruzione, in armonia con la meditazione condotta dal coro sul conflitto bellico. Le due città di Atene e di Troia grazie agli attributi epico-omerici reimpiegati da Sofocle emergono quindi nello stasimo come emblemi delle due dimensioni antitetiche della guerra e della pace, la prima sofferentemente vissuta ed esperita in prima persona, la seconda auspicata e fantasticata come scenario apparentemente irraggiungibile.⁵⁷

55 Cf. Pind. fr. 75, 4 S.-M., Bacch. D. 4.1 M., Aristoph. *Eq.* 1037, 1118.

56 Cf. e.g. le *iuncturae* formulari δαῖ λυγρῆ, λυγρὸν ὄλεθρον, κήδεα λυγρά, ἔλκεα λυγρά, πένθει λυγρῶ, γήραϊ λυγρῶ. Garvie *ad loc.* rileva inoltre come nel termine πρόβλημ' con cui è indicato il promontorio del Sunio, «home is perhaps thought of as a defence to replace Ajax»: in contrapposizione sia all'impiego del medesimo lemma al v. 1076 con il valore di 'protezione', che a προβολά 'baluardo' che definisce Aiace nel corale (v. 1112).

57 Nella prima strofe del corale al v. 1190 Troia è definita εὐρώδη: l'aggettivo è un *hapax* e sembra apparentemente rinviare all'epiteto omerico di Ilio εὐρύαγυια «dalle ampie strade», frequente nei poemi (7× *Il.*, 3× *Od.*). L'attributo rievoca però anche l'aggettivo εὐρώεις 'umido, ammuffito, tetro', che nell'*epos* designa preminentemente l'oltretomba come 'dimora di Ade', cf. il nesso formulare Ἄϊδεω... δόμον εὐρώεντα (*Od.* 10.512, 23.322, Hes. *Op.* 153). Il verso presenta una risposta problematica con il corrispondente gliconeo al v. 1197: gli editori si dividono, e c'è chi come Hutchinson e Finglass considera il passo guasto e il lemma corrotto. La connotazione ambigua e disforica di Ade, veicolata dall'epiteto εὐρώεις rinvierebbe tuttavia bene al v. 1210 in cui Troia è definita λυγρᾶς, in armonia con l'immaginario cupo che pervade il canto; a ciò andrà aggiunto che nel finale del quarto episodio che precede lo stasimo, la tomba di Aiace è definita αἰμίνηστον | τάφον εὐρώεντα (v. 1166-7). Per quanto εὐρώδη «remains uncertain (including its sense)» (Willink 2002, 62), ha il pregio di costituire un lemma particolarmente denso ed evocativo, e come tale tipicamente sofocleo, specie se interpretato con un riferimento funerario all'Ade, cf. Magnani 2007, alla cui dotta escussione sia della critica che filologica si rinvia.

4 Conclusione: il vero *ponos* umano

Si è visto come i motivi della violenza e dell'odio allusi e denunciati nello stasimo siano tutt'altro che estranei alla tragedia.⁵⁸ Inoltre, se pure il canto non contiene alcun riferimento ai due agoni che lo incorniciano tra Teucro e gli Atridi, non va dimenticata la scena che ne fa da sfondo: il «cadavere immenso» di Aiace, «disteso sulla scena come l'emblema della caducità umana»,⁵⁹ circondato e protetto dai corpi dei suoi affetti più intimi, Tecmessa ed Eurisace, cui il coro sembra prestare la propria voce. Gli spettatori si trovano così davanti a una scena drammaticamente potentissima, che contempera il lamento muto e disperato per la morte di uno sposo e di un padre e la protesta contro quella che ne è la causa ultima: la guerra degli uomini. Ma risiede qui il nucleo concettuale nevralgico del corale: l'esecrazione delle armi e della guerra e il fatto che entrambe siano viste come un'invenzione e una pratica tutte umane, senza il minimo accenno agli dèi. Ciò che stupisce, poi, è, da un lato, la caratterizzazione di segno totalmente negativo della guerra senza nessun riferimento al concetto della gloria, così fondamentale nel mondo dell'etica eroica; e, dall'altro, la tendenza a una meditazione di portata universale e la ferma intransigenza con cui è espressa la condanna di ogni conflitto bellico.⁶⁰ Quando si cercano manifestazioni di antibellicismo nel teatro antico non è Sofocle il primo autore a venire in mente, ma si pensa - e si è scritto e si continua a scrivere moltissimo - soprattutto all'Euripide di *Troiane*, *Ecuba* e *Supplici*, o all'Aristofane di *Pace* e *Lisistrata*. Eppure, la protesta contro la guerra intonata in questo stasimo dell'*Aiace* se meno plateale e commovente di altre, appare forse più radicale nella sua risoluta sobrietà.

Un'ultima riflessione riguarda ancora una meditazione omerica della tragedia. Vi è un parallelo strutturale evidente e fondamentale tra *Illiade* e *Aiace*: entrambe le opere si chiudono con il rito funebre della sepoltura, dove ancora una volta sono uniti i destini tragici di Ettore e Aiace, degli sconfitti.⁶¹ E c'è una spia, ben nota agli studiosi di Sofocle, che non può non essere deliberata, di come il tragediografo intendesse alludere al poema epico: la ripresa *ad litteram* del nesso *κοίλην κάπετον*, che ricorre *solo una volta* nell'intera *Illiade*, nel ventiquattresimo canto e nella scena culminante delle esequie

⁵⁸ Lo ha ben visto anche l'ultimo commentatore del dramma, cf. Demont 2022, 233, secondo cui il corale «prend de recul et met l'accent sur un aspect centrale de la pièce, la place de la fureur guerrière dans l'humanité».

⁵⁹ Così Del Corno 2005, 498.

⁶⁰ Cf. Burton 1980, 36: «there is no hint here of the glories to be won in heroic battles, no echo of this aspect of the Homeric world», il quale riconosce nel corale «a reflective song whose content gives it a certain quality of timelessness and universality» (37).

⁶¹ Cf. Zanker 1992.

di Ettore, soltanto otto versi prima della fine del poema (*Il.* 24.797). Al pari dei due agoni tra Teucro e gli Atridi, anche questa piccola potente tessera omerica – ma con tutt'altro significato – incornicia il terzo stasimo: pochi versi prima del corale, è proprio il coro a sollecitare Teucro a scavare una «fossa profonda» (v. 1165) ed erigere un sepolcro che serbi imperitura memoria di Aiace; e nel finale dell'esodo sarà infatti l'eroe a invitare gli stessi coreuti, i familiari e i *philoï* di Aiace ad affrettarsi all'opera (v. 1403): si tratta in entrambi i casi di anapesti che rilevano ritmicamente la formula e segnalano una svolta a mettere in atto l'azione. La *iunctura-hapax* omerica significativamente non ricorre altrove in poesia, per cui il recupero appare a maggior ragione intenzionale da parte di Sofocle, e avere la pregnanza allusiva di una vera e propria citazione.⁶² Ed è proprio rispetto alla sepoltura di Aiace che ritorna nell'esodo il tema del *poinein*. Odisseo dichiara di volere 'partecipare' (συνθάπτειν) e 'contribuire' (ξυμπονεῖν) attivamente alle esequie dell'eroe finalmente concesse da Agamennone (vv. 1378-9): καὶ τὸν θανάοντα τόνδε σὺν-θάρπτειν θέλω, | καὶ ξυμπονεῖν. Di più, il discorso conclusivo di Teucro, che è l'ultimo della tragedia, termina con un rinnovato e insistito invito alla premura (πονῶν) per onorare Aiace con la sepoltura (vv. 1414-16): ἀλλ' ἄγε πᾶς φίλος ὅστις ἀνὴρ | φησὶ παρεῖναι, σοῦσθω, βᾶτω, | τῷδ' ἀνδρὶ πονῶν). Forse quest'insistenza finale sull'agentività, come 'fatica/opera condivisa' – si notino il composto pregnante nel primo passo e i ribattuti imperativi nel secondo – e sulla cura per una persona morta non è casuale e non indica solo l'*exodus* del corteo funebre dalla scena. L'infinito ξυμπονεῖν e il participio πονῶν, infatti, riprendono e sovvertono il tema della vana e disumana *fatica* della guerra condannata nello stasimo e sembrano suggerire sommessamente ma inequivocabilmente che la vera 'fatica umana'⁶³ è la preoccupazione per i membri della comunità (συν-, πᾶς φίλος), ed è quella di seppellire i morti, non di uccidere i vivi.

62 Oltre a vari commenti, cf. Easterling 1988, 96-7; Garner 1990, 54; Budelmann 2000, 242-3; Taplin 2015b, 188-9: i dubbi espressi da Finglass 2011, 465 appaiono davvero singolari. La formula κοίλῃν κάπετον è una delle poche nella tragedia a essere ripresa 'identica' dall'epica (cf. αἰθῶνι σιδήρω v. 147, βούς ἀγελείας v. 175, μέγα πένθος v. 615, αἰνὸν ἄχος v. 706, su cui cf. Scavello 2018) ed è l'unica a esserlo per due volte: si veda infatti come nello stasimo Sofocle rielabora costantemente il vocabolario omerico in modo originale.

63 L'esodo della tragedia fa culminare l'*Aiace* che si era aperto nel segno del divino e del suo misterioso e maligno operare, in una scena privata e umanissima di «racchiusa intimità», per usare le parole di Vincenzo Di Benedetto (Di Benedetto 1983, 39), in cui i familiari più stretti si apprestano, in silenzio, al rito funebre del morto. In questa scena finale, mesta e raccolta, Sofocle, infatti, come scrive Dario Del Corno «chiude la sorte di Aiace nel sogno totale dell'uomo» (2005, 501): così come Omero aveva chiuso il suo poema con la tregua pietosa e tutta umana che Achille concede a Priamo ponendo fine – sebbene per poco ma con un gesto che grazie alla forza della poesia assume un significato di denuncia simbolico e ideale – alla guerra.

Una comunità che è drammaturgicamente simboleggiata nella *koinonia* degli affetti dal gruppo statico e inamovibile di Tecmessa ed Eurisace stretti al corpo di Aiace suicida: un legame umano e vitale che, per quanto solo in apparenza inerme e impotente, parimenti si contrappone, sconfessandolo, al *koinon* disumano di Ares e Ade, della guerra e della morte.

Si era aperto con il giudizio di Kamerbeek. Si chiude ora citando il commento di una raffinata, forse anch'ella come questo corale sofocleo troppo negletta, lettrice, traduttrice e interprete di Sofocle, che coglie nel segno più di altri il significato del terzo stasimo dell'*Aiace* (Lombardo Radice 1966, 548):

Ma il più vasto respiro di poesia si sprigiona dall'ultimo Coro: quasi una torbida ventata che per l'ultima volta ci riporti l'atmosfera morbosa, ma accesa di lirismo, dell'*Aiace* più vero. L'assenza dell'eroe pesa sul cielo della Troade invasa dagli Achei e svuota d'ogni contenuto la loro fatica di guerra, la loro attesa di pace e di patria. Non più trasfigurato dalla collaborazione affettuosa con il proprio duce militare, questo «cupo delirio di lance» – la guerra – apparirà agli uomini della nave telamonia solo come la creazione assurda e crudele d'uno spirito malato, tutto teso a recidere le radici della gioia e del riposo umano. Afflosciatasi per sempre l'ala rapace' del forte, la notte vigile del campo acheo diverrà soltanto la tenebra ossessiva dell'incubo. Il più lungo incubo della vita umana. Di ieri, di sempre: la guerra.

Bibliografia

- Battezzato, L. (2019). *Leggere la mente degli eroi. Ettore, Achille e Zeus nell'Iliade*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Bellermann, L. (19136). *Sophokles. Aias*. Für den Schulgebrauch erklärt von G. Wolff. Bearb. von Ludwig Bellermann. Leipzig; Berlin: Teubner.
- Bespaloff, R. (2018). *Sull'Iliade*. Con una nota di J. Wahl. Trad. di S. Mambrini. Milano: Adelphi. Ed. or. *De l'Iliade*. New York: Brentano's, 1943.
- Blundell, M.W. (1989). *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bocksberger, S.M. (2021). *Telamonian Ajax. The Myth in Archaic and Classical Greece*. Oxford: Oxford University Press.
- Bouvier, D. (2016). «La scelta di Afrodite e le cause della guerra». Pironti, G.; Bonnet, C. (a cura di), *Gli dèi di Omero. Politeismo e poesia nella Grecia antica*. Roma: Carocci, 231-64.
- Budelmann, F. (2000). *The Language of Sophocles. Communitarity, Communication and Involvement*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burton, R.W.B. (1980). *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford: Clarendon Press.
- Cairns, D.L. (2006). «Virtue and Vicissitude: The Paradoxes of Sophocles' Ajax». Cairns, D.L.; Liapis, V.J. (eds), *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in Honour of Alexander F. Garvie*. Swansea: Classical Press of Wales, 99-131.
- Campbell, L. (1881). *Sophocles*. Vol. 2, *Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. Fragments*. Oxford: Clarendon Press, rist. Hildesheim, 2000.
- Carver, C.D. (2018). «Ἐρκος Ἀθηναίων. The Ajax Myth, the Trojan War, and the Construction of Civic Ideology in Fifth-century Athens [PhD Dissertation]». Seattle: University of Washington.
- Catenacci, C. (1996). «Ομοῖος (γελοῖος, ὀλοῖος). Evidenti aggiustamenti metrici nell'esametro». *QUCC*, 12, 133-44.
- Cavallini, E. (1980-82). «Soph. *Ai.* 1199ss.». *Mcr*, 25-7, 55-6.
- Coraluppi, L. (1968). «Interpretazione dell'*Aiace* di Sofocle». *Dioniso*, 42, 115-42.
- Coraluppi, L. (1970). *Sofocle, Aiace*. A cura di L. Coraluppi. Torino: Paravia.
- De Falco, V. (1928). *La tecnica corale di Sofocle*. Napoli: Sangiovanni.
- Del Corno, D. (2005). *Euripidaristofanizein. Scritti sul teatro greco*. Napoli: D'Auria.
- Demont, P. (2022). *Sophocle. Aias, Ajax*. Texte établi par A. Dain, revu par J. Irigoien, puis par P. Demont. Introduction, traduction et commentaire par P. Demont. Paris: Les Belles Lettres.
- Di Benedetto, V. (1983). *Sofocle*. Firenze: La Nuova Italia.
- Di Benedetto, V. (1994). *Nel laboratorio di Omero*. Torino: Einaudi.
- Edwards, M.W. (1987). *Homer: Poet of the Iliad*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press.
- Edwards, M.W. (1991). *The Iliad. A Commentary*. Vol. 5, *Books 17-20*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Easterling, P.E. (1988). «Tragedy and Ritual. "Cry 'Woe, woe', But May the Good Prevail!"». *Métis*, 3, 87-109.
- Encinas Reguero, M. del C. (2018). «Sophocles' Ajax and Its Double Agon in Light of Intertextual Relations». *Hermes*, 146, 415-31.
- Finglass, P.J. (2011). *Sophocles. Ajax*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Fraenkel, E. (20092). *Pindaro Sofocle Terenzio Catullo Petronio: corsi seminariali di Eduard Fraenkel*. Edizione accresciuta con Aristofane e Plauto. A cura di R. Roncali, prefazione di C.F. Russo. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Gardiner, C.P. (1987). *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Garner, R. (1990). *From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry*. London; New York: Routledge.
- Garvie, A.F. (1998). *Sophocles. Ajax*. Edited with Introduction, Translation and Commentary by A.F. Garvie, Warminster: Aris & Phillips.
- Golder, H. (1990). «Sophocles' *Ajax*: Beyond the Shadow of Time». *Arion*, 1, 9-34.
- Goldhill, S. (1986). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Graziosi, B.; Haubold J. (2010). *Homer, Iliad. Book VI*. Ed. by B. Graziosi, J. Haubold. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gregory, J. (2017). «Sophocles' *Ajax* and his Homeric Prototypes». Fountoulakis, A.; Markantonatos, A.; Vasilaros G. (eds), *Theatre World Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*. Berlin; Boston: De Gruyter, 137-56.
- Griffin, J. (1980). *Homer on Life and Death*. Oxford: Oxford University Press.
- Hainsworth, J.B. (1993). *The Iliad. A Commentary*. Vol. 3, *Books 9-12*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hesk, J. (2003). *Sophocles. Ajax*. London: Bloomsbury.
- Heath, M. (1987). *The Poetics of Greek Tragedy*. London: Duckworth.
- Hof, S. (2022). *Multiperspektivität und dramatische Wirkung in der sophokleischen Tragödie*. Tübingen: Narr.
- Hutchinson, G.O. (2001). *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford: Oxford University Press.
- Janko, R. (1994). *The Iliad. A Commentary*. Vol. 4, *Books 13-16*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jebb, R.C. (1892). *Sophocles, The Plays and Fragments*. With Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose. Part 5, *The Trachiniae*. Cambridge: Cambridge University Press. Rist. (Introduction by B. Goward, General Editor P.E. Easterling). London 2004: Bristol Classical Press.
- Kamerbeek, J.C. (19632). *The Plays of Sophocles*. Part 1, *The Ajax*. Leiden: Brill.
- Kirk, G.S. (1985). *The Iliad. A Commentary*. Vol. 1, *Books 1-4*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirkwood, G.M. (1958). *A Study of Sophoclean Drama*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Kitto, H.D.F. (19613). *Greek Tragedy. A literary Study*. London; New York: Routledge.
- Kitzinger, R. (2012). «Sophoclean Choruses». Markantonatos, A. (ed.), *Brill Companion to Sophocles*. Leiden; Boston: Brill, 385-407.
- Kott, J. (2005). *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*. Milano: Mondadori. Ed. Or. [1974] London: Methuen.
- Krieter-Spiro, M. (2009). *Homers Ilias. Gesamtkommentar*. Bd. 3(2), *Dritter Gesang (I)*. Kommentar von M. Krieter-Spiro. Berlin; New York: De Gruyter.
- Kyriakou, P. (2011). *The Past in Aeschylus and Sophocles*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Lawrence, S. (2013). *Moral Awareness in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

- Leaf, W. (1900). *Homer, The Iliad*. Ed. with Apparatus Criticus, Prolegomena, Notes and Appendices by W. Leaf. Vol. 1, *Books I-12*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lebeau, A. (1998). «Le camp des Grecs en Troade dans la tragédie grecque». Jouanna, J. (éd.), *Le théâtre grec antique: la tragédie = Actes du 8ème colloque de la Villa Kérylos* (Beaulieu-sur-Mer, 3-4 octobre 1997). Paris: Les Belles Lettres, 167-78.
- Lesky, A. (1972). *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Dritte, völlig neuarbeitete und erweiterte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Levett, B. (2019). «Odysseus and Empathy». Stuttgart 2019, 141-50.
- Lombardo Radice, G. (1966⁴). *Sofocle. Le tragedie*. Torino: Einaudi.
- MacLeod, C.W. (1982). *Homer, Iliad. Book XXIV*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Magnani, M. (2007). «Soph. Ai. 1190». *Eikasmós*, 18, 157-65.
- Mirto, M.S. (1997). *Omero, Iliade*. Traduzione e saggio introduttivo di G. Paduano, commento di M.S. Mirto. Torino: Einaudi.
- Mueller, M. (2016). *Objects as Actors: Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Murnaghan, S. (2020). «Selective Memory and Epic Reminiscence in Sophocles' *Ajax*». Marshall, H.; Marshall, C.W. (eds), *Greek Drama V: Studies in the Theatre of the Fifth and Fourth Centuries BCE*. London: Bloomsbury, 23-36.
- Norsa, M. (1920). «Sull'esodo dell'*Aiace* di Sofocle». *SIFC*, n.s. 1, 327-63.
- Nova, I. (2018). «Ettore e *Aiace* dopo Omero: la tradizione del dono fatale». *Tul-li* 2018, 31-48.
- Paduano, G. (2016). «*Aiace*: l'io come assoluto». *Dioniso*, 6, 5-18.
- Payen, P. (2009). *Les Revers de la guerre en Grèce ancienne. Histoire et historiographie*. Paris: Belin.
- Perrotta, G. (1935). *Sofocle*. Milano; Messina: Principato.
- Poe, J.P. (1987). *Genre and Meaning in Sophocles' Ajax*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Pohlentz, M. (1954²). *Die griechische Tragödie*, Bde. 1-2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Redfield, J. (19942). *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*. Durham: Duke University Press.
- Rehm, R. (2002). *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Reitze, S. (2017). *Der Chor in den Tragödien des Sophokles. Person, Reflexion, Dramaturgie*. Tübingen: Narr.
- Richardson, N.J. (1993). *The Iliad. A Commentary*. Vol. 6, *Books 21-4*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roisman, H.M. (2019). «Tecmessa». Stuttgart 2019, 97-116.
- Ronnet, G. (1969). *Sophocle. Poète tragique*. Paris: de Boccard.
- Russo, J. (2007⁷). *Omero, Odissea*. Volume 5, *Libri XVII-XX*. Introduzione, testo e commento a cura di J. Russo. Traduzione di G.A. Privitera. Settima edizione completamente rinnovata. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Sabiani, M.-A. (2009). «Troie et la Troade, lieux de l'héroïsme grec ? Les combats d'*Ajax*». Fartzoff, M. (éd.), *Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d'une cité emblématique*. Besançon: Pr. Universitaires de Franche-Comté, 209-28.
- Scavello, G. (2018). «Tre riprese omeriche nei corali dell'*Aiace* di Sofocle». *Tul-li* 2018, 49-72.

- Scavello, G. (2022a). Review of Bocksberger, S.M. (2021), *Telamonian Ajax. The Myth in Archaic and Classical Greece*, Oxford: Oxford University Press. *CR*, 72(2), 717-19.
- Scavello, G. (2022b). «Teatro e 'propaganda' filosofica: la persuasione tra Sofocle e i Sofisti nell'*Aiace*». *Tycho*, 8, 29-49.
- Schadewaldt, W. (1968). *Sophokles. Tragödien*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von W. Schadewaldt. Übersetzt von W. Schadewaldt, E. Buchor. Meisterwerke der Antike. Zurich; München: Artemis Verlag.
- Schein, S.L. (1984). *The Mortal Hero. An introduction to Homer's Iliad*. Berkeley: University of California Press.
- Schmid, W.; Stählin, O. (1934). *Geschichte der griechischen Literatur*, Bd. 1(2). München: Beck.
- Schneidewin, F.W.; Nauck, A.; Radermacher, L. (1913¹⁰). *Sophokles. Erklärt von F.W. Schneidewin, A. Nauck*. Bd. 1, *Aias*, neue Bearbeitung von L. Radermacher. Berlin: Weidmann.
- Scott, W.C. (1996). *Musical Design in Sophoclean Theater*. Hanover: University Press of New England.
- Segal, C. (1981). *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Stanford, W.B. (1948). *The Odyssey of Homer*. Books XIII-XXIV. Ed. with Commentary and Indexes by W.B. Stanford. London: MacMillan.
- Stanford, W.B. (1963). *Sophocles, Ajax*. Ed. with Introduction, Revised Text, Commentary, Appendixes, Indexes and Bibliography by W.B. Stanford. London: Macmillan.
- Starobinski, J. (1974). *Trois fureurs*. Paris: Gallimard.
- Stuttard, D. (2019). *Looking at Ajax*. Ed. by D. Stuttard. London; New York: Bloomsbury.
- Susanetti, D. (2011). *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*. Roma: Carocci.
- Taplin, O. (1978). *Greek Tragedy in Action*. London: Methuen.
- Taplin, O. (2015a). *Sophocles. Four Tragedies: Oedipus the King, Aias, Philocletes, Oedipus at Colonus*. A new verse Translation by O. Taplin. Oxford: Oxford University Press.
- Taplin, O. (2015b). «Stage directions leading towards the tomb of Aias». Most, G.W.; Ozbek, L. (eds), *Staging Ajax's suicide*. Pisa: Edizioni della Normale, 181-90.
- Tosi, R. (a cura di) (2000). *Dizionario delle sentenze latine e greche. 10.000 citazioni dall'antichità al Rinascimento nell'originale e in traduzione*. Milano: Rizzoli.
- Tulli, M. (a cura di) (2018). *In dialogo con Omero*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra.
- Untersteiner, M. (1934). *Sofocle. Aiace*. Introd. e commento di M. Untersteiner. Milano: Carlo Signorelli.
- Untersteiner, M. (1974²) *Sofocle. Studio critico*. 2a ed. a cura di D. Del Corno. Milano: Lampugnani Nigri.
- Vangelisti, G. (1990). *Tragedie Greche tradotte da Giuseppe Vangelisti. Sofocle: Aiace*. Introd. di F. Montanari. Pisa: Giardini.
- Van Wees, H. (2011). «Warfare». Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, vol. 3. Chichester: Wiley Blackwell, 928-31.
- Zanker, G. (1992). «Sophocles' *Ajax* and the heroic values of the *Iliad*». *CQ*, 42, 20-5.
- Weil, S. [Émile Novis] (1940-41). «L'*Iliade* ou le poème de la force». *Les Cahiers du Sud*, 230-1, 561-74, 21-34 (dicembre 1940-gennaio 1941).

- Weil, S. (2014). *La rivelazione greca*. A cura di M.C. Sala, G. Gaeta. Milano: Adelphi.
- West, M.L. (1978). *Hesiod. Works and Days*. Ed. with Prolegomena and Commentary by M.L. West. Oxford: Oxford University Press.
- Wilamowitz-Moellendorf von, T. (1917). *Die dramatische Technik des Sophokles*. Berlin: Weidmann.
- Willink, C.W. (2002). «Critical Studies in the *Cantica* of Sophocles: II. *Ajax*, *Trachiniae*, *Oedipus Tyrannus*». *CQ*, 52, 50-80.
- Winnington-Ingram, R.P. (1980). *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wyles, R. (2019). «The Power of Ajax's Sword». Stuttgart 2019, 55-66.