

A. STRUMENTI PER LA LETTURA DI SOFOCLE

I. Bibliografia:

- *Dossier bibliographique sur la tragédie*, "METIS" III, 1988, selettivo e ordinato in due sezioni: D. Jakob, *Bibliographie sélective concernant Eschyle, Sophocle et Euripide (1500-1900)*, 363-407; S. Saïd, *Bibliographie tragique (1900-1988). Quelques orientations*, 409-512.
- *Bibliografia della letteratura greca*, in *Lo spazio letterario*, III, 179-569 (a cura di S. Fornaro): 374-433.

Strumenti bibliografici in rete:

- *Année Philologique* (consultabile dal sito univr)
- Repertori bibliografici per tutta l'antichistica alla pagina:
<http://www.ficlit.unibo.it/biblioteca/collezioni-digitali/strumenti-informatici-per-lantichita-classica/index.html>
- Su Sofocle:
- H. Friis Johansen, *Sophocles 1939-1959*, "Lustrum" VII, 1962, 94-288
- La bibliografia nell'edizione curata da G. Paduano (*Tragedie e frammenti*, Torino 1982).

Strumenti di carattere generale su Sofocle:

- J. Jouanna, *Sophocle*, Paris 2007
- A. Markantonatos (ed.), *Brill's companion to Sophocles*, Leiden, Brill 2012
- K. Ormand (ed.), *A companion to Sophocles*, Malden (Mass.) – Oxford, Wiley-Blackwell 2012

2. Edizioni:

2.1. Le prime edizioni a stampa. *L'editio princeps* è curata da Marco Musuro per Aldo Manuzio (Venezia, 1502); l'edizione di Adrien Turnébe (Parigi, 1553), debitrice soprattutto alla redazione medievale del testo sofocleo ad opera di Demetrio Triclinio, esercita un'importante influenza sulle edizioni successive; se ne discosta talora quella di Willem Canter (Anversa, 1579), che offre importanti contributi alla comprensione dei metri lirici.

2.2. Edizioni scientifiche. È decisivo l'apporto di R.F.Ph. Brunck (Strasburgo, 1786 e Oxford 1809) e di C.G.A. Erfurdt (la sua edizione, più volte pubblicata tra il 1809 e il 1866, si giova del contributo e della rielaborazione ad opera di G. Hermann, che dà corpo alle *Annotationes* di corredo al testo). Fondamentale per gli studi sofoclei sono l'ediz. curata da L. Campbell (2 voll., Oxford 1879-1881, con un ampio saggio introduttivo sulla lingua di Sofocle: I, 1-107; rist. Hildesheim 1968) e i *Paralipomena sophoclea* dello stesso autore (London 1907, rist. Hildesheim 1969). L'edizione a cura di R.C. Jebb (7 voll., con introduzioni e commento) e A.C. Pearson (i voll. 8-10, dedicati ai frammenti), Cambridge 1908-1917, compendia il lavoro editoriale ed esegetico sette-ottocentesco. Le edizioni di riferimento: A. Dain ('Les Belles Lettres', Paris 1955-1960; trad. di P. Mazon e revisione di J. Irigoin) tiene conto delle ricerche di A. Turyn, *Studies in the manuscript tradition of the tragedies of S.*, Urbana 1952; A. Colonna (3 voll., Torino 1975-1983; R.D. Dawe ('Bibliotheca Teubneriana', Leipzig, 1996³), fondata sui suoi *Studies on the text of S.*, Leiden 1973-1978; H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson ('Oxford Classical Texts', Oxford 1992²), cui si affiancano, degli stessi autori, i *Sophoclea* (Oxford 1990) e *Sophocles. Second thoughts* (Göttingen 1997); H. Lloyd-Jones ha curato un'edizione delle tragedie integre e dei frammenti, con traduzione inglese a fronte, nella collezione Loeb. Sulla tradizione manoscritta v. anche F. Ferrari, *Ricerche sul testo di S.*, Pisa 1983; A. Tuilier, *La place du Parisinus Gr. 2712 (A) dans la tradition ms. de S.*, e M. Papatomopoulos, *De quelques mss. de Sophocle revisités*, ambedue in Machin, *Sophocle*, risp. 51-73 e 75-94; è fondamentale la revisione del testo dell'*Edipo re* sul ms. Laurenziano 32.9 (L) ad opera di M. Hecquet-Devienne ("RHT" XXIV, 1994, 1-59). Sulla tradizione indiretta dopo L. Lanza – L. Fort, *Note sulla tradizione indiretta dell'Ant., del Fil. e delle Trach. di S.*, "Lexis" II, 1988, 179-208 e, degli stessi Autori, *Sofocle. Problemi di tradizione indiretta*, Padova 1991, v. ora R. Tosi, *Osservazioni sulla tradizione indiretta dell'Edipo a Colono*, e A. Marchiori, *Sofocle in Ateneo*, ambedue in G. Avezzi (cur.), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart – Weimar 2003, risp. 357-70 e 175-92.

2.3. Sulla tradizione manoscritta v. la sintesi in G. Avezzi, 'Text and Transmission', in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston, 39-57.

3. Scolii: gli scoli del codice Laurenziano furono pubblicati da P.N. Papageorgiou (Lipsia 1888); l'edizione recente degli scoli antichi è incompleta (*Aiace*: G.A. Christodoulou, Atene 1977; *Elettra*: G.A. Xenis, Berlin 2010; *Trachinie*: G.A. Xenis, Berlin 2010; *Edipo a Colono*: V. De Marco, Roma 1952); scoli bizantini all'*Edipo re*: O. Longo (Padova, 1971).

4. Lessici: Fr. Ellendt – H. Genthe (Berlino 1872², rist. anast. Hildesheim 1986). G. Rigo, *Sophocle. Opera et fragmenta omnia: Index verborum; Listes de fréquence*, Liège 1996.

5. I drammi: edizioni, commenti, interpretazioni:

Commenti all'opera completa: dopo le edizioni curate da Campbell e da Jebb (vedi sopra al punto 2.2) tutti i drammi sono estesamente commentati in J. C. Kamerbeek, *The plays of S.: Commentaries*, voll. I-VII, Leiden 1953-1984.

6. Edipo re. Edizioni con commento: R.D. Dawe (Cambridge 1982); O. Longo (Padova 1988², Venezia 2007³); J. Bollack (Lille 1991); F. Condello (Siena 2009); M. Stella (Roma 2010). Studi: B. Gentili – R. Pretagostini (cur.), *Edipo: Il teatro greco e la cultura europea. Atti del convegno int., Urbino 15-19.11.1982*, Roma 1986; L. Edmunds, *Oedipus. The ancient legend and its later analogues*, Baltimore - London 1985; J. March, *The creative poet. Studies on the treatment of myths in Greek poetry*, London ('BICS Suppl.' 49) 1987, 121-54 (con bibliografia); G. Paduano, *Lunga storia di E. R.: Freud, S. e il teatro occidentale*, Torino 1994; Idem, *Edipo, storia di un mito*, Roma 2008

(edizione rifatta e in parte abbreviata dell'opera precedente); C. Diano, *Edipo figlio della Tyche* (1952), poi in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, 119-65; B.M.W. Knox, *The date of the O. T. of S.* (1956), poi in Knox, *Word and action*, 112-24; Idem, *Oedipus at Thebes*, New Haven - London 1957; E.R. Dodds, *On misunderstanding O. Rex* (1966), poi in E. Segal (ed.), *Oxford studies in Greek tragedy*, Oxford 1983, 177-88; J.-P. Vernant, *Œdipe sans complexe* (1967) e *Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'œ. Roi* (1970), poi inclusi in J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972, ed. it. Torino 1976, 64-120; D. Lanza, *La paura di Edipo*, "Aut Aut" 184-185, 1981, 25-34; J. Brody, *Fate in OT. A textual approach*, Buffalo ('Arethusa Monographs' 11) 1985; J.-P. Vernant, *Le tyran boiteux: d'Œdipe à Périandre* (1986), poi in J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie deux*, Paris 1986, ed. it. Torino 1991, 31-64; P. Pucci, *Oedipus and the fabrication of the father: O. T. in modern criticism and philosophy*, Baltimore - London 1992; G. Serra, *Edipo e la peste. Politica e tragedia nell'E. re*, Venezia 1994; C. Calame, *Vision, blindness, and mask: the radialization of the emotions in S.' O. R.*, e R. Buxton, *What can you rely on in Oedipus Rex? Response to Calame*, ambedue in M.S. Silk (cur.), *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*, Oxford 1996, risp. 17-37, 38-48; C. Segal, *The Chorus and the Gods in OT*, in H. Golder – S. Scully (curr.), *The chorus in Greek tragedy and culture*, "Arion" S. III, 3, 1995, 1-154 e 4, 1996, 1-114 (1995), 20-32.

7. In italiano. I drammi integri e i *Segugi* in C. Diano (cur.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze [1970] 1983⁵. Drammi integri e frammenti sono editi e annotati in *Sofocle. Tragedie e frammenti*, a cura di G. Paduano, Torino 1982. Edizioni economiche con testo a fronte sono state pubblicate in tutte le principali collane ('Grandi libri' Garzanti, 'Oscar' Mondadori, 'BUR' Rizzoli). Le edizioni commentate dell'*Edipo re*, a cura di Longo, Condello e Stella (vedi sopra, punto 6), sono corredate di traduzione.

8. Studi, interpretazioni. K. Reinhardt, *Sophokles* [1933], Frankfurt a. M. 1947³ (rist. 1976); alla trad. it. (Genova 1990) è preferibile la francese (Paris 1971); G. Perrotta, S., Messina 1935; T.B.L. Webster, *An introduction to S.*, London 1969; A.J.A. Waldock, *S. the dramatist*, Cambridge 1951; C. Whitman, *S.: a study of heroic humanism*, Cambridge (Mass.) 1951; Knox, *Heroic temper*; G.H. Gellie, *S.: a reading*, Melbourne 1972; R.P. Winnington-Ingram, *S. An interpretation*, Cambridge, 1980; C. Segal, *Tragedy and civilization. An interpretation of S.*, Cambridge (Mass.) - London 1981; V. Di Benedetto, S., Firenze 1988²; R.G.A. Buxton, S., Oxford 1984; J. de Romilly, S.: *Sept exposés suivis par discussions*, Vandoeuvres - Genève 1983 ('Fond. Hardt, Entretiens' 29, 1982); A. Machin, *Cohérence et continuité dans le théâtre de S.*, Haute-Ville (Québec) 1983; Idem (cur.), *Sophocle. Le texte, les personnages. Actes du coll. int. d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence 1993.

9. Caratteri formali. F.R. Earp, *The style of S.*, Cambridge 1944; A.A. Long, *Language and thought in S.: a study of abstract nouns and poetic technique*, London 1968; A.C. Moorhouse, *The syntax of S.*, Leiden 1982; C. Lopez Rodriguez, *Las expresiones figuradas en las tragedias de S.*, Granada 1985; J.M. Lucas de Dios, *Estructura de la tragedia de S.*, Madrid 1982 ('Manuales de Emerita' 34); A. Marchiori, *Metafrasi e critica del testo: Sofocle*, in G. Arrighetti (cur.) con la coll. di M. Tulli, *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica. Atti del Convegno (Pisa, 7-9.vi.1999)*, Pisa 2000, 83-104; Eadem, *Memoria letteraria e metafrasi metrica*, Padova 1995; F. Budelmann, *The Language of Sophocles. Communality, communication and involvement*, Cambridge 2000 (sul quale v. la recensione di S. Mazzoldi, "Eikasmos" XII, 2001, 431-37); H.A. Pohlsander, *Metrical studies in the lyrics of S.*, Leiden 1963; R.W.B. Burton, *The chorus in S.' tragedies*, Oxford, U. P. 1980; C.P. Gardiner, *The sophoclean chorus. A study of character and function*, Iowa City 1987; A. Rodighiero, *Generi lirico-coralì nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen 2012; E. Medda, *La forma monologica. Ricerche su Omero e S.*, Pisa 1983. Drammaturgia: Seale, *Vision and stagecraft*; O. Taplin, *S. in his theatre in Sophocle: Sept exposés*, 155-74; Idem, *Lyric dialogue and dramatic construction in later S.*, "Dioniso" LV, 1984-5, 115-22; V. Di Benedetto, *Spazio scenico e spazio extrascenico alla fine delle tragedie di Sofocle: dissolvenze e rifunzionalizzazioni*, in G. Avezzù, *Il dramma sofocleo*, cit., 109-24; S.J. Esposito, *The changing roles of the Sophoclean chorus*, in *Chorus* (1996), 85-114; W.C. Scott, *Musical design in sophoclean theater*, Hanover - London 1996; A. Bagordo, *Sofocle e i lirici: tradizione e allusione*, in G. Avezzù, *Il dramma sofocleo*, cit., 5-15.

10. Problemi specifici. Sui drammi tebanì: R.W. Bushnell, *Prophesying tragedy. Sign and voice in S.' Theban plays*, Ithaca (N. Y.) 1988; S. e l'etica greca: M.W. Blundell, *Helping friends and harming enemies. A study in S. and Greek ethics*, Cambridge 1989. S. e la polis: dopo V. Ehrenberg, *Sofocle e Pericle* [1954], Brescia 1958 (=2001) v. ora G. Ugolini, *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*, Roma 2000; sull'appartenenza ai *próbuloi* (v. Aristotele, *Retorica* 1419a25) cfr. W.M. Calder, *Sophoclean Apologia: Philoctetes*, "GRBS" XII, 1971, 153-74; M.H. Jameson, *Sophocles and the Four Hundred*, "Historia" XXI, 1971, 541-68; H.C. Avery, *Sophocles' political career*, "Historia" XXII, 1973, 509-14. Inoltre: G. Avezzù, *Sofocle drammaturgo della situazione*, in *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo*, Atti del Conv. Int. di studi sul dramma antico (Siracusa 19-22.IX.2001), 42-61.

B. PRESENTAZIONE DELL'EDIPO RE

(G. Avezzù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia 2003, pp. 213-21)

Vidi la madre di Edipo, la bella Epicasta, che una grande colpa commise senza saperlo, sposò suo figlio: e il figlio la sposò dopo avere ucciso suo padre. Ben presto gli dei agli uomini lo resero noto. Egli tuttavia, nonostante il dolore, regnò sui Cadmei nella bella città di Tebe, per funesto volere dei numi; lei invece, in preda al dolore, alle travi dell'alto soffitto appese un laccio mortale e nelle dimore di Ade discese, guardiano inflessibile. E a lui lasciò tutte le pene che infliggono le Erinii di una madre¹.

Questi versi dell'*Odissea* comprendono il nucleo essenziale della vicenda di Edipo – parricidio e incesto – che nelle elaborazioni successive si amalgama ad altri racconti e ad altri motivi: quello del neonato che viene esposto e, fattosi adulto, ritorna in patria, incognito agli altri e inconsapevole della sua identità (lo troviamo, p. es., nell'*Alessandro* di Euripide); quello della regalità che, inizialmente compromessa da un impedimento congenito reso manifesto dalla menomazione ai piedi,² è poi ottenuta superando ardue prove (ma in realtà «per funesto volere dei numi») e conservata come una sorta di maledizione che già configura gli sviluppi della tragedia; la cornice del rapporto con l'oracolo apollineo (la predizione a Laio) e col santuario di Delfi: da Delfi proviene la predizione, sulla strada di Delfi avviene il parricidio, da Delfi si attende l'indicazione che ponga fine al disagio di Tebe. È scontato che le elaborazioni teatrali scelgano di privilegiare questo o quel motivo; la struttura stessa della drammaturgia attica tende a fare di ogni tragedia (e non solo dei vari *Edipo*) «quasi soltanto un'analisi» di un accadimento scontato³: sceglie tra i diversi complessi semantici via via incorporati nel *mythos* tradizionale e, giovandosi della speciale grammatica del mito, ne rileva o ne formula *ex novo* il significato. Purtroppo, nel naufragio dei testi e per la carenza delle fonti, resta per lo più indefinita la sintassi cui soggiacciono le riscritture, tanto nel rapporto intercorrente fra i drammi di una sequenza trilogica (p. es. la trilogia tebana di Eschilo), quanto nel rapporto fra drammi omologhi di autori diversi.

Quanto alla trilogia eschilea: nel *Laio* doveva essere enunciata l'ammonizione delfica (cfr. *Sette*, vv. 745-748); all'inizio si direbbe che il re sia ancora vivo, ma nel dramma dovrebbe essere compresa (o piuttosto riferita) anche la sua uccisione; altri ne propongono come soggetto l'inimicizia di Apollo, provocata dalla seduzione del giovane Crisippo ad opera di Laio⁴. Nell'*Edipo* dovevano trovar posto la scoperta della duplice colpa e la maledizione scagliata sui figli (*Sette*, vv. 778-782, 785-790); ma è stato anche ipotizzato che si trattasse in definitiva di un *Edipo a Colono*, come pare testimoniare uno scolio a *Odissea* XI, v. 271⁵.

Invece l'*Edipo* di Euripide concerne un re ormai spodestato da Creonte e accecato dai famigli di Laio; dunque un 'Edipo a Tebe', riconosciuto uccisore di Laio e non più re, che assiste all'ultima scoperta – non provocata dalla propria inchiesta – quella d'essere figlio e marito di Giocasta (diversamente, in questo, dallo scolio già citato a *Od.* XI 271, dove Edipo viene spodestato *dopo* la scoperta dell'incesto). L'*Edipo* della vittoria contro la Sfinge appartiene al passato; ora è inattivo e rassegnato, e lo fronteggia un Creonte deciso e fattivo; la situazione conclusiva è affine a quella descritta da Giocasta nel prologo delle *Fenicie*, peculiare è la dilazione delle due successive scoperte: «la morte di Laio viene trattata prima che sorga il problema della nascita di Edipo; la forza propulsiva del dramma non è l'energia di Edipo nell'investigare, ma in parte il caso e in parte l'avversione di Creonte»⁶. In base a considerazioni metriche (su circa 70 versi) quest'*Edipo* viene collocato nell'ultimo decennio della produzione euripidea dal Webster e dopo il 419 da Cropp e Fick; quasi generalizzata è l'opinione che segua il sofocleo, del quale avrebbe «allentato la struttura» (Webster). Ma se si considera l'*Edipo* di Carcino, post-sofocleo per datazione e per opzioni drammatiche (v. sotto), risulta difficile immaginare che dopo l'*Edipo re* si potesse ideare una trama, nella quale i due aspetti della colpa fossero divaricati al punto di fare della graduale abiezione di Edipo il soggetto stesso del dramma.

Nel V secolo scrivono altri *Edipo*: Acheo; Filocle I (nipote di Eschilo, è il drammaturgo che vincerà proprio sull'*Edipo* di Sofocle); Senocle I (che col suo *Edipo* otterrà il primo premio alle Dionisie del 415); Nicomaco I (che inopinatamente vince con l'*Edipo* su Euripide e Teognide, dunque al più tardi nel 408); infine Meleto II, l'accusatore di Socrate, che nel 399 presenta la sua *Edipodia*⁷. Tra gli *Edipo* del secolo successivo, quello di Carcino II (*floruit* 380-376) è un *Edipo re*⁸; Aristotele testimonia che qui Giocasta ritardava il riconoscimento «rinviando la risposta alle domande di quello che andava cercando suo figlio»⁹: è possibile che Carcino rielaborasse il terzetto Giocasta/Messo corinzio/Edipo ai vv. 926-1085 dell'*Edipo* sofocleo, forzando tanto l'enigmatica dichiarazione di Giocasta ai vv. 977-983 («meglio vivere a caso, come si può... chi non tiene in nessun conto queste fantasie riesce a vivere meglio degli

¹ *Odissea* XI, vv. 271-280, trad. di M.G. Ciani.

² Cfr. A. Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma 1978², pp. 233-48, in part. 244ss.

³ In una lettera a Goethe (2.X.1797), Schiller osserva che «l'*Edipo* è quasi soltanto un'analisi tragica. Tutto vi è già contenuto e viene semplicemente dipanato. Ciò può accadere nell'azione più semplice e in un arco temporale brevissimo, per quanto gli intrecci siano complicatissimi e dipendenti da circostanze particolari». Si noti però che Schiller con questo intendeva esaltare la presunta atipicità dell'*Edipo re*.

⁴ H. Lloyd-Jones, *The justice of Zeus*, Berkeley 1983², p. 120s.

⁵ «Spodestato da Creonte, Edipo andò nell'Attica e si fermò a Hippeus, chiamato Colono; si recò da supplice nel santuario delle Dee, di Demetra e di Atena protettrice della Città», cfr. Pausania I 30,4; su ciò v. *TrGF* III, p. 287s.

⁶ Webster, *An introduction to S.*, p. 246.

⁷ *TrGF* I, rispettivamente 36 e 48.

⁸ *TrGF* I, 70 fr. 1f.

⁹ *Rhetorica* III 16, 1417b18.

altri»¹⁰, quanto il silenzio in cui essa definitivamente si chiudeva col v. 1072, e anticipandone la consapevolezza della vera identità di Edipo. Privata di interesse drammaturgico è invece la posizione assunta dal filosofo cinico Diogene di Sinope (o dal suo allievo Filisco), per il quale le violazioni dei tabù collettivi del parricidio e dell'incesto (nell'*Atreo*, nell'*Edipo*) non costituiscono colpa¹¹.

La data in cui fu rappresentato l'*Edipo re* costituisce un problema irrisolto; l'arco delle ipotetiche cronologie va dal 436 ovvero 434 ovvero 433 (C.W. Müller, *Zur Datierung des sophokleischen Ödipus*, Wiesbaden 1984), al 411, in concomitanza col regime dei Quattrocento (così C. Diano, accogliendo una suggestione proposta in base a considerazioni metriche e stilistiche da G. Perrotta), con un'ovvia predilezione per gli anni della peste che in due ondate colpì l'Attica (le argomentazioni sono riprese da B. Knox, che propende per le Dionisie del 425)¹². In effetti la peste di Tebe, il morbo con cui ha inizio la vicenda drammatica, a un certo punto è 'dimenticata' dal drammaturgo (quindi dal pubblico) e ad essa si sostituisce l'esperienza di un altro miasma, «dal quale Edipo pretende con generosa superbia di escluderci e che pure gli sembra troppo grande per essere contagioso (vv. 1414s., 1455-1457)»¹³. Il dato storico, l'epidemia che ad Atene mieté anche Pericle, sembra offrire alla riflessione del drammaturgo lo scacco sperimentato dalle *téchnai* e testimoniato da Tucideide, ma non più di questo: nonostante si sia cercato di trovarvi puntuali rassomiglianze, la descrizione della pestilenza è generica – del resto la tradizione poetica ha nell'esordio dell'*Iliade* il modello dell'epidemia inflitta dal dio per una trasgressione del re. Anche le coincidenze tra la profezia delfica della tragedia e quella dei *Cavalieri*, andati in scena nell'inverno 424 (rilevate da Knox), si riducono in ultima analisi al prevedibile sviluppo drammatico dell'ambiguità insita nei vaticini apollinei; se i *Cavalieri* parodiano la situazione di un *Edipo*, è da tener presente che la saga tebana è strettamente connessa all'Apollo delfico, e nulla esclude che uno o più degli *Edipo* di Euripide, Acheo, Filocle e Nicomaco cadano vicini al 424. Invece è possibile che proprio l'esperienza dell'epidemia di qualche anno prima, ormai decantata, induca a trasporre nella peste di Tebe la condizione di Atene travagliata dai torbidi (415: la profanazione dei misteri, la mutilazione delle erme) o dalla catastrofe siciliana del 413; visto il caso documentato per l'*Edipo a Colono* e l'*Edipodia* di Meleto (cfr. p. 000), non è da escludere a priori una collocazione ravvicinata dell'*Edipo* sofocleo e di quello di Senocle (415).

Edipo (in scena dal primo verso come, di nuovo, nell'*Edipo a Colono*) rassicura i Tebani che, guidati da un sacerdote, gli chiedono soccorso contro l'epidemia: ha già mandato Creonte (fratello di Giocasta) a consultare l'oracolo di Delfi. Creonte giunge subito, prima che il Coro possa commentare le considerazioni del Sacerdote o la risposta del re, eppure non abbastanza presto per il re impaziente. Apollo ha ordinato di esiliare o giustiziare l'uccisore di Laio, un tempo re di Tebe. Edipo si impegna a far luce sull'accaduto; il Coro scioglie un inno ad Atena, Artemide, Apollo e Dioniso, perché proteggano Tebe dal dio della guerra, Ares «che ora senza le armi di bronzo mi brucia nell'urlo di guerra» (vv. 190-192).

Edipo annuncia il bando contro l'omicida. Egli si sente «estraneo (*xenos*) ai fatti, ed estraneo al discorso di Apollo: da solo non farei molta strada nella ricerca, non possedendo alcuna traccia (*symbolon*)» (vv. 219-221): un *symbolon*, qualcosa che si componga a ciò che già sa e dia come risultato una conoscenza efficace; nel disegno del dramma, uno squarcio ironico, perché il progressivo incremento della sua conoscenza si comporrà nella scoperta di non essere *xenos* né ai fatti né a Tebe. Egli vuole essere il vendicatore del re defunto:

Poiché mi trovo a detenere il potere che egli teneva prima di me, ad avere il suo letto e la sua donna e, se non fosse stato così sfortunato nella discendenza, avrei comuni con lui anche i figli... Ma il destino è piombato sul suo capo. Per tutte queste ragioni io mi batto per lui come fosse mio padre e farò tutto il possibile per trovare l'assassino di Laio, figlio di Labdaco, figlio di Polidoro, figlio di Cadmo, figlio in antico di Agenore (vv. 258-268).

Ancora non sa che è la sua, questa genealogia esibita come sigillo del suo proposito, prima del gesto imperioso verso i cittadini («e a chi non eseguirà i miei ordini, auguro che gli dei non concedano né raccolti dalla terra, né figli dalle loro donne, e che vengano distrutti dal male di adesso, o da uno anche peggiore», v. 269ss.); Edipo sancisce l'omologia di ruoli che l'apparenta a Laio: il potere regale (*archai*, dunque il ruolo, prima della forza, *kratos*, che ne viene), la donna, la stirpe (come discendenza e come ascendenza legittimatrice), e nel *ghenos* sfortunato s'incorpora anch'egli, inconsapevolmente sostanziando il rapporto col padre delle valenze opposte e coincidenti di legittimazione (il padre che si è scelto) e di esautorazione (il padre che in realtà gli è stato assegnato ed egli ha doppiamente soppiantato, nel potere e nel talamo, dopo averlo soppresso). Ha mandato a chiamare l'indovino cieco Tiresia per averne consiglio – come già prima per Creonte, anche a proposito di Tiresia Edipo si stupisce che non sia già arrivato (v. 288s.): espressione della volontà di far presa sulla realtà, che non può non determinare una coerente costruzione del personaggio sulla scena, ma anche, agli occhi del pubblico, motore di un'accelerazione inarrestabile verso l'abisso. Tiresia conosce la verità e sa che è ineluttabile: «verrà quel che deve venire, anche se io lo copro nel silenzio» (v. 341), ma in un primo momento si rifiuta di parlare; parlerà poi, con spietata chiarezza, adirato con Edipo che l'accusa di aver tramato il delitto: «Davvero? E allora ti impongo di obbedire all'editto che tu stesso hai emanato e a partire da oggi di non rivolgere più la parola né a me né a loro, perché tu sei l'empio che contamina questa terra» (vv. 350-354).

Edipo ode in queste parole solo una provocazione, sospetta che Tiresia e Creonte vogliano esautorarlo; non sente,

¹⁰ Trad. di G. Paduano (Paduano, *Sofocle*).

¹¹ *TrGF* 1, 88.

¹² Knox, *The date of the O. T.*

¹³ Serra, *Edipo e la peste*, p. 50.

perché non vuole udirle, pur nel loro chiarissimo dettato, né la terribile profezia (vv. 408-425) né la rivelazione di Tiresia (vv. 447-462); non è plausibile che Edipo esca *prima* di quest'ultima battuta di Tiresia, come hanno immaginato alcuni interpreti per spiegare perché non tenga in alcun conto le denunce dell'indovino: la rivelazione finale è la più chiara, ma già le due precedenti hanno ottenuto solo la risposta collerica del *tyrannos* che vi percepisce un attentato. Il Coro, che ha assistito allo scontro, non ha prove che avvalorino le parole «sconvolgenti» di Tiresia e rinnova la sua fiducia al re «saggio e amico della città». Creonte cerca Edipo, non sopportando l'accusa che gli ha mosso, e invece il re la rinnova; Creonte cerca di convincerlo (vv. 584-593):

Prima di tutto rifletti, se credi che sia possibile preferire un potere (*arché*) unito al terrore agli stessi poteri (*krate*) esercitati in piena tranquillità e riposo. Io non preferisco essere il padrone al comportarmi da padrone (*tyrannos*); come non lo desidererebbe nessun uomo saggio. Ora io ottengo da te senza rischio qualunque cosa, mentre se il potere (*arché*) l'avessi io, dovrei compiere molte azioni contro la mia volontà. Perché dovrei preferire il regno (*tyrannis*) piuttosto che un potere (*arché*) e una signoria (*dynastéia*) scevra da affanni?

È l'argomento usato con Dario da Istieo, tiranno di Mileto e alleato del Gran Re: «io ho quel che hai tu»¹⁴, ma non riesce a far breccia in Edipo, più che mai convinto di dover fronteggiare un complotto di palazzo. L'intervento di Giocasta e del Coro impedisce la condanna a morte di Creonte, che sarà esiliato. Edipo e Giocasta restano soli sulla scena; la regina vuol conoscere l'accaduto; invano il Coro cerca di farli rientrare nella reggia – lo spazio aperto della scena è il solo in cui può divenire noto ciò che è accaduto, il solo in cui gli eroi della tragedia si possono fare «operatori e cooperatori degli eventi del mondo»¹⁵; ma la volontà di sapere di Giocasta ha il sopravvento: però sarà Edipo ad apprendere la fine di Laio «a un crocicchio, ucciso da banditi» (v. 715s.), e le parole della regina, volte a rasserenarlo negando la credibilità delle profezie, gli danno «smarrimento, turbamento» (v. 726s.): «Ho una terribile paura che Tiresia veda fin troppo chiaro» (v. 747).

Ai particolari narrati da Giocasta, Edipo non può se non replicare esibendo il suo passato: «Mio padre era Pòlibo, re di Corinto; mia madre Mérope, della Doride...», fino al vaticinio delfico di parricidio e incesto e all'uccisione del viandante (v. 774ss.); nel lungo racconto, una sorta di nuovo prologo, come suggerisce Aristotele¹⁶, l'autopresentazione di Edipo è affidata a una serie di determinazioni estrinseche, mentre nel primo, vero prologo era centrata sul suo ruolo di salvatore mitico e di re saggio e carismatico¹⁷. La coppia regale rientra nella reggia; il Coro commenta (II stasimo):

[...] La violenza (*hybris*) genera il tiranno; la violenza, che si gonfia vanamente di cose sconvenienti e inopportune, e scala le vette più alte e piomba poi nell'abisso scosceso della necessità, dove non può più muovere il piede (vv. 872-877).

In un contesto che esplicita la preoccupazione per ciò che consegnerà dalla svalutazione delle profezie e del divino (v. 909s.: «non si rende più onore ad Apollo, e il divino perisce»), la comparsa del termine *tùrannos* con una marcata valenza negativa sembra conseguente non tanto a ciò che Edipo ha o potrebbe aver fatto – né il carattere del suo dominio né l'omicidio, se accertato, possono farne un tiranno – quanto alla 'nuova' ambiguità della sua figura, così com'è stata fissata dalla lunga anamnesi del 'secondo prologo': come se questo, con l'attribuirgli un passato, progressivamente allontanasse il protagonista dal contesto in cui, pur radicalmente altro come può esserlo un eroe salvatore uscito dal nulla, ha trovato perfetta integrazione. Giunge un Messo da Corinto: Pòlibo è morto e la città acclama Edipo suo re; Mérope vive, perciò Edipo teme di incorrere nell'incesto, ma il Messo, per rassicurarli, gli rivela la sua vera origine. Giocasta, che ha commentato ottimisticamente la prima notizia del Messo, assiste in silenzio; a Edipo che l'interroga oppone ripetutamente l'esortazione a «non ricordare», a «non cercare»; quindi esce, ed Edipo fraintende il motivo del suo silenzio:

Accada quello che deve accadere. Io voglio conoscere la mia stirpe, per meschina che possa essere. Lei è orgogliosa come tutte le donne, e si vergognerebbe di una mia umile origine. Quanto a me mi considero figlio della sorte (*tyche*), una sorte benigna, e non vedo in ciò alcun disonore. Da questa madre io sono nato e il tempo nato assieme a me mi ha fatto piccolo e grande. Questo io sono e non potrei essere diverso (vv. 1076-1085).

«A coprire l'improvvisa nudità non basta il ricordo dell'«investitura» dei Tebani. [...] Privato di quella che riteneva la sua *essenza*, a Edipo non rimane che darsene una di nuova «ripetendo» la sua *esistenza*»¹⁸; per ottenere questo, a ciò che lo ha determinato egli deve riconoscere una personalità che alla sua esistenza attribuisca un significato e un disegno, anche se non gli riesce tuttora di distinguerli – come è stato indicato da Carlo Diano:

Egli è chiuso nell'angusta sfera di una reazione sentimentale: al limite oscuro che la circonda, è il mistero della sua nascita, al centro il suo orgoglio dolorante e offeso, il suo io! [La *personificazione di tyche*] risponde a una ragione puramente affettiva: umanizzando la causa dà un senso all'evento, lo spiritualizza quel tanto che valga a completare la rivalsa dell'amor proprio: egli non è più un reietto, è un figlio... e non di nessuno: è figlio della *Tyche*¹⁹.

Il Coro, che pure nello scetticismo per le profezie aveva letto un sintomo dell'*hybris* e dal rifiuto dei dovuti onori ad

¹⁴ Erodoto v 106,3: Dario sospetta che Istieo abbia tramato con altri la rivolta, e Istieo ribatte: «Cosa potevo desiderare, di che cosa potevo aver bisogno, per farlo? io che ho tutto quel che hai tu e che sono stato ammesso ad ascoltare tutte le tue decisioni».

¹⁵ Eraclito, fr. 75 D.-K.; cfr. Serra, *Edipo e la peste*, p. 44.

¹⁶ *Retorica* 1415a22.

¹⁷ Cfr. Paduano, *Sofocle*, I, p. 76 n. 45.

¹⁸ Serra, *Edipo e la peste*, p. 45.

¹⁹ Diano, *Edipo figlio della Tyche*, p. 124.

Apollo aveva dedotto il dileguarsi del divino (v. 909s.: e[rrei ta; qei'a), ora «getta sulle spalle del suo Re denudato il mantello luminoso del mito»²⁰:

[...] Quale delle ninfe immortali, figlio, ti ha dato la vita, accostandosi a Pan dio dei monti o ad Apollo [...] o il signore di Cillene, o Bacco...? (vv. 1086-1109)

Giunge il Servo e riconosce nel Messaggero corinzio l'uomo cui diede il piccolo Edipo. Ora tutto è chiaro per Edipo: «sono nato da chi non dovevo, ho vissuto con chi non dovevo, ho ucciso chi non dovevo» (v. 1184s.), e rientra nella reggia. Il Coro, che nella parodo aveva gridato le sofferenze della città sfinita, ora commiserà Edipo e il suo destino, che è «esemplare» del destino umano; nel suo canto egli non è il colpevole del *miasma*, bensì il salvatore, «baluardo della città contro la morte», che ora è precipitato nella più tremenda afflizione e suo malgrado è stato colto, e punito, dal «tempo che tutto vede»:

Figlio di Laio, vorremmo non averti mai visto; e piangiamo su di te, gridando sulle nostre labbra i più tristi lamenti. Eppure, se si deve dire la verità, grazie a te abbiamo avuto respiro, grazie a te abbiamo potuto dormire (vv. 1216-1222).

Dall'interno della reggia esce un Servo ad annunciare il suicidio di Giocasta e l'accecamento che Edipo si è inflitto. Dalle sue parole sembra debba seguire l'esilio di Edipo, «l'uomo che scaccerà se stesso da questa terra e non resterà più nella sua casa, maledetto dalla propria maledizione» (v. 1290s., con esplicito rinvio a v. 246ss.); ma la conclusione del dramma (Edipo, Creonte e, mute, le figlie Antigone e Ismene), comunque si intendano il rientro di Edipo nella casa e le assicurazioni di Creonte sul suo destino, non soddisfa l'esigenza di espiazione innescata originariamente dalla pestilenza. Alla vista del volto sanguinoso di Edipo non segue, sulla scena o anche 'soltanto', com'è costume del teatro attico, nella parola dei personaggi, l'espulsione di Edipo: il nuovo equilibrio raggiunto dalla città, accantonata la peste, come appare dal canto corale del IV stasimo, ora incorpora al suo interno, nel luogo più riposto (v. 1515), la sofferenza di Edipo. Quest'ultima, il *deinòn pathos*, è resa visibile, ma il drammaturgo non fa di chi ne soffre, nonostante se la sia volontariamente inferta (come sottolinea il Servo), la vittima «assoluta» che possa assumersi il carico della contaminazione e, uscendo di scena, sollevarne la città. Perché la città – tanto la *polis* fittizia quanto quella reale, che la contiene – «sa di non poter espellere la propria ferita»²¹: «tragico è anche solo il perire di qualcosa che non può perire e dopo il cui allontanamento la ferita non si rimargina. Perché la contraddizione tragica non può essere risolta in una sfera superiore, sia essa immanente o trascendente»²².

²⁰ Serra, *Edipo e la peste*, p. 47.

²¹ Serra, *Edipo e la peste*, p. 127.

²² Szondi, *Saggio sul tragico*, p. 74s. ed. it. (qui nella trad. di G. Serra, p. 127). Sul finale dell'*Edipo re*, sospettato di inautenticità, v. infine G. Serra, *La fine dell'Edipo re*, in G. Avezzi, *Il dramma sofocleo*, 321-39.

C. ALCUNI MOTIVI DELLA STORIA DI EDIPO, DA OMERO AI TRAGICI:

E p i c a		L i r i c a	T r a g e d i a		
Omero	<i>Edipodia</i>	Stesicoro	Eschilo	Sofocle	Euripide
<i>E D I P O</i>					
genera i figli con EuriganeBia		genera i figli con Giocasta			
rivelazione precoce di parricidio e incesto		L' <i>Edipo</i> (del quale non resta alcun frammento) doveva avere una trama simile all' <i>Edipo a Colono</i> di Sofocle	<i>Edipo re</i> : rivelazione tardiva e simultanea		<i>Edipo</i> : rivelazione precoce dell'omicidio, tardiva dell'incesto
non si acceca e continua a regnare			si acceca e abdica		<i>Edipo</i> : viene accecato e deposto alla scoperta dell'omicidio
muore prima dello scontro fra i figli		muore prima dello scontro fra i figli			<i>Fenicie</i> : sopravvive ai figli maschi
sepolto a Tebe		<i>Edipo</i> : va esule nell'Attica (?)	<i>Edipo a Colono</i> : sepolto nell'Attica		<i>Fenicie</i> : andrà esule nell'Attica
<i>G I O C A S T A</i>					
non genera figli a Edipo		genera 4 figli a Edipo			
alla rivelazione si uccide	sopravvive alla rivelazione	alla rivelazione si uccide (nei <i>Sette contro Tebe</i> di Eschilo è comunque già morta)			<i>Fenicie</i> : si ucciderà sui cadaveri dei figli maschi

D. STRUTTURA DRAMMATICA

La *Poetica* aristotelica propone una partizione ‘quantitativa’ (μέρη ... κατὰ τὸ πῶσον), cioè relativa all’estensione del dramma, comprendente alcune parti comuni a tutte le tragedie (κοινὰ μὲν ἀπάντων): “prologo, “episodio”, “esodo” e “cori”, questi ultimi distinti in “parodo” e “stasimo”, e altre parti che non appartengono a tutte le tragedie (ἴδια).²³ Schematizzando:

a. parti comuni κοινά	a.1 prologo πρόλογος	precede il primo intervento del coro μέρος τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου
	a.2 episodio ἐπεισόδιον	tra un canto completo del coro e un altro μέρος τὸ μεταξὺ ὄλων χορικῶν μελῶν
	a.3 esodo ἔξοδος	segue l’ultimo canto corale μέρος μεθ’ ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος
	a.4 cori χορικά	il primo intervento completo del coro ἡ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ
	a.4.1 parodo πάροδος	canto del coro senza parti recitative μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου
	a.4.2 stasimo στάσιμον	canto degli attori dalla scena ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου
b. parti speciali ἴδια	b.1 τὰ ἀπὸ σκηνῆς	lamento del coro al quale partecipano gli attori θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς
	b.2 κομμός	

Sono state avanzate molte riserve sull’efficacia descrittiva di questa partizione, anche se si deve presupporre che essa risponda alla percezione diffusa tra gli spettatori coevi. Si dovrà per esempio cogliere la differenza fra la parodo, che è *lexis*, e lo *stasimon*, che è *melos*: la parodo ingloba, se c’è, anche la sezione recitativa in anapesti con la quale il coro fa talora il suo ingresso (ma che è assente nell’*Edipo re* come in non poche altre tragedie).²⁴ Lo speciale carattere dell’esposizione aristotelica richiede spesso integrazioni esegetiche, come a proposito dell’episodio, che sarebbe compreso “fra cori completi” (μεταξὺ ὄλων χορικῶν): abbiamo canti infraepisodici, sia astrofici (in Euripide *Elettra* 585-595 e 1165-1171) sia organizzati in coppie antistrofiche di stanze – non solo nell’*Ippolito* (362-72 e 669-79) e nel *Filottete* (391-402 = 507-518) dove strofe e antistrofe sono distanziate, ma anche in altri casi, nei quali i canti antistrofici sono effettivamente “completi”. Nell’*Edipo re* abbiamo due *kommòi*, ovvero due dialoghi melodrammatici, frammenti di parti recitate e parti cantate, ai vv. 649-696 (nel II episodio) e 1312-1368 (nell’esodo).

DISTRIBUZIONE DELLE PARTI

Protagonistés Edipo

Deutarogonistés Sacerdote, Tiresia, Giocasta, Servo di Laio (Pastore)

Tritagonistés Creonte, Nunzio di Corinto, Servo di Edipo (*Exanghelos*)

N.B. La struttura dell’*Edipo re* viene descritta più avanti (**E.3. Le parti liriche**).

²³ *Po.* 52b14-24. Si tenga presente che queste “parti” sono altro dalle forme che gli autori possono adottare. La distinzione è chiara da quanto segue, dove l’integrazione dovuta a un copista-filologo rinascimentale è coerente col contesto: μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδεις δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἴπαμεν, κατὰ δὲ τὸ πῶσον καὶ εἰς ἃ διαίρειται κεχωρισμένα ταῦτ’ ἐστίν (52b25-27).

²⁴ Cfr. Lucas (1968): 137.

E. VERSIFICAZIONE

Simboli

∪ (elementum) breve	– (elementum) longum	≍ (elementum) biceps
× (elementum) anceps (=∪∪)	^ acefalia o catalessi	fine di parola cercata, cesura
fine di periodo, fine di verso	^H iato in fine di verso	≡ (elementum) indifferens in fine di verso
fine di strofa	an anapesto ≍∪∪ ≍∪∪	ba baccheo ∪∪∪
cho coriambo ∪∪∪∪	cr cretico ∪∪∪	δ docmio ×∪∪∪∪ (tipo base)
da dattilo ∪∪∪	ia giambo ×∪∪∪∪	ion ionico ∪∪∪∪
mol molosso ∪∪∪∪	sp spondeo ∪∪∪∪	tro trocheo ≍∪∪∪∪

La composizione del dramma attico del V secolo, tanto serio (tragedia, satiresco) quanto comico, ricorre a una varietà di tipologie performative concepite contestualmente e giustapposte organicamente. Con terminologia aristotelica diremo che la *mimesis* drammatica ricorre a ritmo, linguaggio e armonia, usandoli separatamente o congiuntamente.²⁵ Ciascuna tipologia performativa – corrispondente alle parti del dramma, come prologo, episodio, esodo, canto del coro, e questo si distingue in parodo e stasimo, per parlare solo di quelle comuni a tutti i drammi²⁶ – comporta l'adozione di specifici procedimenti versificatori, coi quali forme metriche con tradizioni contenutistiche ed esecutive diverse sono adattate al contesto drammatico; a questo proposito Aristotele parla, proprio per la tragedia, di diverse *specie* o *forme* (εἶδη), corrispondenti a *parti* (μέρη) del dramma e ciascuna caratterizzata da propri tratti formali.²⁷ Volendo addurre un equivalente moderno, potremmo cercare delle analogie nel ricorso di Shakespeare alla prosa e al verso come forme distinte e complementari della verbalizzazione drammatica, in particolare nei casi in cui non intenda realizzare, con l'uso della prosa o del verso, una caratteristica univoca di questo o quel personaggio.²⁸ Con riferimento alle diverse tipologie performative, è opportuno non soltanto distinguere fra esecuzioni “cantate” e “recitate”, giusta la manualistica distinzione fra i metri, ma anche considerare la prassi di parti “recitative”, per servirci di un termine decodificabile, pur con le opportune cautele,²⁹ grazie al melodramma sei-settecentesco. Designeremo come recitativo il «cantare per recitare» (così B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, 1528) su un accompagnamento strumentale.³⁰ Sarà, cioè, opportuno distinguere fra le parti recitate, i recitativi e le parti cantate.

E1. Le parti recitate. Per l'età di cui ci sono conservati drammi integri e frammenti cospicui, le parti recitate, si tratti di monologhi o di dialoghi più o meno stretti, sono in trimetri giambici (3ia):

$$\times \cup \cup \cup \times | \cup \cup | \cup \times \cup \cup \cup ||$$

posizioni

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Risoluzioni. Il trimetro giambico drammatico contempla la possibilità di sostituzioni isosillabiche (una sillaba *lunga* [–] o una *breve* [∪] nelle posizioni *incipiti* [×]) e anisosillabiche (due *brevi* al posto di una *lunga* [∪∪] tanto nelle posizioni *lunghe* quanto in quelle *incipiti*). Il valore prosodico dell'ultima sillaba del verso è *indifferente*: essa vale come *lunga* a prescindere dall'occorrenza di pausa sintattica o di iato. La ricorrente *breve* obbligata nel terzo elemento di ciascun metro garantisce la riconoscibilità del pattern ritmico (analogamente alla *breve* nel secondo elemento del metro trocaico). Le sostituzioni anisosillabiche, dette *risoluzioni*, comportano la possibilità teorica di avere *tribrachi* (∪∪∪), dattili o anapesti nel primo, nel terzo e nel quinto “piede”, e tribrachi nel secondo e nel quarto.

Cesure e “ponte di Porson”. Salvo un ridottissimo numero di casi, è rispettata la fine di parola in corrispondenza della quinta o (meno frequente) della settima posizione (*cesura*: |). In alcune occorrenze la fine di parola è ricercata (talora ciò dipende dalle scelte espressive dell'autore) o evitata; nella tragedia la più rigorosamente evitata è la fine di parola polisillabica con sillaba lunga nella nona posizione, dove il terzo *incipite* è realizzato da una *lunga* solo se si tratta di un monosillabo, di un bisillabo in elisione o di un polisillabo cui appartiene anche la sillaba successiva: è il cosiddetto

²⁵ Po. 1447a22s.: ἄπασαι (scil. αἱ εἰρημένα τέχνη, cioè ἐποποιία, τραγωδία, κωμῳδία, διθυραμβοποιητικὴ, ἀθλητικὴ, κιθαριστικὴ) μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μειγμένους (tutte le arti menzionate: epica, tragedia, commedia, ditirambo, auletica e citaristica, realizzano l'imitazione col ritmo, il linguaggio e l'armonia, usandoli separatamente o congiuntamente).

²⁶ Po. 52b15-18: κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα (con riferimento all'estensione della tragedia e a come è ripartita, le parti sono queste: prologo, episodio, esodo, canto del coro, e questo si distingue in parodo e stasimo; queste sono le parti comuni a tutti i drammi).

²⁷ Po. 49b25s.: (ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις) ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, lett.: (la tragedia è imitazione eseguita) con linguaggio adorno distintamente per ciascuna delle forme nelle diverse parti. E continua (49b29-31): λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἕνια μόνον περαινέσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους (per “linguaggio adorno” intendo quello che possiede ritmo, armonia e canto, e con “distintamente per ciascuna delle forme” intendo che alcune forme si producono solo con i versi, altre poi con il canto).

²⁸ Se, p. es., in *Troilus and Cressida*, Tersite si esprime sempre in prosa realizzando un contrasto formale con, p. es., Achille che si esprime contestualmente in versi (V, i), in *Othello* Iago può esprimersi in prosa e poi, a brevissima distanza, in versi (II, i).

²⁹ Dale (1968): 4.
³⁰ West (1982): 77.

“ponte di Porson”. In ogni caso il nucleo prosodico-ritmico è costituito dalla parola fonetica, che include prepositive e pospositive.³¹ (Esempi tratti dall'*Edipo re*).

Es.: cesura pentemimere	4	πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει
cesura efthemimere	3	ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἔξεστεμμένοι
ponte di Porson	3	ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἔξεστεμμένοι
	44	ὡς τοῖσιν ἐμπείροισι καὶ τὰς ξυμφορὰς

Antilabai. Il 3ia recitato può essere diviso fra due personaggi, in due o più raramente in tre segmenti:

626-629	Κρ. οὐ γὰρ φρονοῦντά σ' εὖ βλέπω. Οἰ. τὸ γοῦν ἐμόν. Κρ. ἀλλ' ἐξ ἴσου δεῖ κάμῳ. Οἰ. ἀλλ' ἔφυς κακός. Κρ. εἰ δὲ ξυνίης μηδέν; Οἰ. ἀρκτέον γ' ὅμως. Κρ. οὔτοι κακῶς γ' ἄρχοντος. Οἰ. ὦ πόλις πόλις.
---------	---

655 Οἰ. οἴσθ' οὖν ἂ χρῆζεις; Χο. οἶδα. Οἰ. φράζε δὴ τί φῆς;

Enjambement. Questo fenomeno, già attestato nell'epica arcaica e ricorrente anche nella versificazione moderna, consiste in una tensione fra la sintassi e il metro, quando la struttura sintattica non coincida con la fine di verso.³² Sull'enjambement nel trimetro giambico della tragedia, ritenuto in antico una specificità dello stile sofocleo (σοφόκλειον εἶδος³³), sono ottime le intuizioni di Gottfried Hermann che, nella prefazione all'*Elettra* sofoclea, affermava che «vehementer errant qui (collocationem verborum) solo metro apud poetas regi existimant. Sensus enim et consilium, quo quidque dicitur, quae recta et apta sit verborum collocatio, monstrare debet»;³⁴ dove *sensus* e *consilium* ineriscono ai modi della verbalizzazione drammatica, altri dal metro anche se realizzati «sine metri detrimento». In altri termini: in questa fase della ricerca hermanniana il rilevamento delle fini di parola in rapporto alla struttura metrica, che a Porson aveva suggerito la formulazione di *regulae*, approda invece alla constatazione di una sorta di doppio registro, effetto dell'interazione fra schema metrico e verbalizzazione, e Hermann cerca di proporre anche per quest'ultima una descrizione formale. In effetti l'εἶδος σοφόκλειον pare talora postulare una “segmentazione retorica” che, concluso il giro espressivo dell'*enjambement*, anticipa il movimento ritmico in levare che dovrebbe conseguire alla successiva cesura, o addirittura piuttosto che anticipare la cesura si sostituisce ad essa.³⁵ L'esperienza moderna offre il riscontro prezioso dell'esecuzione, nella quale si constata che «i “versi” che a volte si formano a cavallo di quelli veri difficilmente pervengono a indebolire (...) la struttura metrica portante».³⁶

Es.: 10-12 τίνι τρόπῳ καθέστατε,
δείσαντες ἢ στέρξαντες; ὡς θέλοντος ἂν
ἐμοῦ προσαρκεῖν πᾶν.

Forme della recitazione. Anche nelle più antiche attestazioni della tragedia attica le interazioni fra i personaggi presentano una varietà sostanzialmente affine a quella del teatro moderno, dal discorso lungo (ῥῆσις) al dialogo più o meno stretto. Monologica o dialogica che sia, la recitazione può avere esclusive o prevalenti finalità informative verso altre *personae* e/o il coro, e direttamente o indirettamente verso gli spettatori, oppure finalità agonistiche, nell'interazione diretta con una o più *personae*. I caratteri formali, le tematiche e le funzioni delle parti recitate possono essere così schematizzati ricorrendo ad alcuni esempi nell'*Edipo re*:

tipologia	forma	funzione	collocazione	svolgimento	OT
a. <i>rhesis</i>	a1. monologo	informativa	prologo	il προλογίζων definisce il qui e ora dell'azione, espone i precedenti ecc.	assente
	a2. soliloquio	espositiva	episodi	una <i>persona</i> manifesta il suo pensiero; solo spettatore 'interno' il Coro	216-275
	a3. interazione	informativa	episodi	un ruolo apposito (Nunzio) o una <i>persona</i> informa altre <i>personae</i> e il Coro su eventi accaduti altrove o nel passato	1237-1285
b. dialogo	b1. interazione	informativa	prologo	le <i>personae</i> definiscono il qui e ora dell'azione ecc., nel corso di un dialogo con parti di una certa estensione	1-86
	b2. interazione	agonistica	episodi	le <i>personae</i> interloquiscono con battute di una certa estensione, esponendo informazioni e/o intenzioni, argomentando ecc.	380-428 934-1046
	b3. interazione	agonistica	episodi	<i>idem</i> in un dialogo stretto, con la distribuzione di uno (<i>stichomythia</i>), due (<i>distichomythia</i>) o più versi a testa	316-379 429-446

³¹ Vd. da ultimo Garvie (2009), Avezzù (2009): 14-18.

³² Raalte (1984): 157-160 (e per l'esametro dattilico: 64-70;). Sulla diversa “forza” dei vari tipi di enjambement nei tragici cfr. Prato (1970); su Sofocle v. Sardiello (1975): 84-85, 98-99.

³³ G. Choeroboscus, *Scholia in Hephaestionem*, 226.

³⁴ Hermann (1819): VII, riprodotta fedelmente nella II ed., del 1825, e citata da Medda (2006): 111.

³⁵ Per questa nozione cfr. Sicking – van Raalte (1993): 95s.; Marcovich (1984).

³⁶ Menichetti (1993): 494.

- kommòs 1312-1368: Coro, Edipo. 2 coppie di stanze, entrambe giambo-docmiache
 2. 1369-1428: Edipo, Corifeo
 3. 1429-1523: Edipo, Creonte (1523: *exeunt*)
 4. 1524-1530: Coro

Riferimenti bibliografici (sezioni D-E)

- Avezzù, G. (2003) (cur.) *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione* (Stuttgart – Weimar)
 Avezzù, G. (2009) 'Un bilancio provvisorio', in P. Volpe Cacciatore, *Seminario di studi su R. Porson* (Napoli): 9-20
 Dale, A.M. (1968) *The Lyric Metres of Greek Drama* (Cambridge)
 Garvie, A.F. (2009) 'Porson's Law Reconsidered', in P. Volpe Cacciatore, *Seminario di studi su R. Porson* (Napoli): 21-34
 Hermann (1819): VII, riprodotta fedelmente nella II ed., del 1825, e citata da Medda (2006): 111
 Korzeniewski, D. (1998) *Metrica greca*, Palermo
 Lucas, D.W. (1968) *Aristotle. Poetics* (Oxford)
 Marcovich, M. (1984) *Three-word Trimeter in Greek Tragedy* (Königstein)
 Martinelli, M.C. (1995) *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca* (Bologna)
 Mazzoldi, S. (2003) 'Struttura e interlocuzione nelle sezioni epirrematiche sofoclee', in Avezzù (2003): 193-208
 Menichetti, A. (1993) *Metrica italiana* (Padova)
 Prato, C. (1970) 'L'"enjambement" nei tragici greci', in *Studia Florentina A. Ronconi oblata* (Roma): 349-355
 Raalte, M. van (1984) *Rhythm and Metre. Towards a Systematic Description of Greek Stichic Verse* (Leiden)
 Sardiello, R. (1975) 'Ricerche metrico-semantiche sul trimetro di Sofocle', in C. Prato e coll., *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso* (Roma): 65-110
 Sicking, C.M.J. (in Zusammenarbeit mit Raalte, M. van) (1993) *Griechische Verslehre* (München)
 Taplin, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford)
 West, M.L. (1982) *Greek Metre* (Oxford)