



Nicolai Mastrofrancesco, Roberto (2007) *L'emozione che insegna: parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia*. Sandalion, Vol. 26-28 (2003-2005 pubbl. 2007), p. 61-103.

<http://eprints.uniss.it/5653/>

# SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

26 = 28

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI





Università degli Studi di Sassari  
Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità

Per scambi e Riviste:  
[gmpintus@uniss.it](mailto:gmpintus@uniss.it)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Maria Teresa Laneri  
Anna Maria Mesturini  
Giovanna Maria Pintus  
Anna Maria Piredda

Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità  
Piazza Conte di Moriana, 8 - 07100 Sassari  
Tel. 079.229623/229607 - Fax 079.229619

# SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

26 = 28

a cura di

**Antonio M. Battezzatore, Luciano Cicu e Pietro Meloni**

GIOVANNI MARGINESU, ΔΟΝΟΚΕΙΣ □ ANDREA BLASINA, Retorica e tragedia: maestri e atti didattici in Eschilo □ MAURIZIA MATTEUZZI, Qualche riflessione su Eur. *Bacch.* 962 □ ROBERTO NICOLAI, L'emozione che insegna. Parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia □ PAOLA RUGGERI, Il viaggio di Lucilio in Sardegna: un itinerario tra realpolitik e sogno esotico (*Sat.* VI 21 e 22) □ SOTERA FORNARO, Miti tragici e filosofi teatrali: l'orazione LX 'Nesso o Deianira' di Dione Crisostomo □ ANTONELLA BRUZZONE, Allusività plautina in tre composti nominali di Ammiano Marcellino □ ATTILIO MASTINO, Una traccia della persecuzione diocleziana in Sardegna? *L'exitum* di Matera e la *susceptio a sanctis marturibus* di Adeodata nella *Turris Libisonis* del V secolo □ ALESSANDRO FRANZOI, Note massimianee □ MARIA ALESSANDRA PETRETTO, *Consonantia e dissonantia* nel *De Institutione Musica* di Boezio □ MARIA TERESA LANERI, Sulle dediche di Giovanni Calpurnio a Marco Aurelio, umanista mecenate □ MARCO GIOVINI, «Zang Tumb Tacito»: l'improbabile *Germania* futurista di Marinetti.

Sassari 2003-2005

ROBERTO NICOLAI

L'EMOZIONE CHE INSEGNA.  
PAROLA PERSUASIVA E PARADIGMI MITICI IN TRAGEDIA

0. INTRODUZIONE

Questa ricerca ruota intorno a tre termini: emozione, paradigma, persuasione. Nella prima parte cercherò di mostrare il ruolo fondamentale delle emozioni, e in particolare delle emozioni violente e dolorose, nel processo di composizione e in quello di ricezione delle tragedie. Il veicolo delle emozioni sono i racconti mitici portati sulla scena e agiti dagli attori e dal coro. Proprio le emozioni (πάθη) e i miti (μῦθοι) sono i due elementi chiave della tragedia nella definizione di Gorgia (fr. 23, su cui vd. più oltre). I miti rappresentati sono dei potenti paradigmi, che all'interno delle tragedie si rifrangono in altri paradigmi, altri miti messi a confronto con la vicenda del dramma. Nella seconda parte, dedicata alla funzione paradigmatica della tragedia, presenterò tre esempi di paradigmi mitici interni alla tragedia. Il mutare delle funzioni dei paradigmi interni corrisponde al mutare delle funzioni della tragedia nel suo complesso. Se Eschilo presenta agli spettatori una realtà attraversata da forze in conflitto che il poeta aiuta a comprendere attraverso le sue opere, in Sofocle il nodo drammatico diventa la possibilità stessa di conoscere e di interpretare la realtà. Al termine di questo percorso Euripide porta in scena conflitti dialettici e agoni retorici e il mito, messo esplicitamente in discussione, finisce per perdere parte della sua forza esemplare e per diventare oggetto di un dibattito intellettuale. Sempre presente, e non poteva essere altrimenti, è il potere persuasivo della parola, di volta in volta indirizzato a trasmettere

---

\* Questo lavoro è la versione ampliata di una relazione al Convegno nazionale dell'Associazione Italiana di Cultura Classica sul tema "Poeti maestri: poetiche e didattica poetica nella letteratura greca". Le edizioni da cui si cita sono quella di D. PAGE per Eschilo (Oxford 1972), quella di A. DAIN per Sofocle (Paris 1955-1960) e quella di J. DIGGLE per Euripide (Oxford 1981-1994). Le traduzioni sono mie.

al pubblico un diverso messaggio. Ma anche in questo caso si deve registrare un'evoluzione: la parola, strumento di conoscenza e di dominio sulla realtà in Eschilo (Clitemestra nell'*Agamennone*), diventa in Sofocle portatrice di messaggi ambigui, che sfuggono alla comprensione dell'uomo. Con Euripide infine la retorica viene portata sulla scena e si dibatte apertamente sulla parola e sul suo potere persuasivo

### 1. L'EMOZIONE E L'ARTE DEL TRAGEDIografo: AESCH. AG. 975-1000

In *Ag.* 975-1000 il coro formula una riflessione sul proprio istintivo sentimento di terrore, che corrisponde a un *threnos* di Erinni (v. 991):

- τίπτε μοι τόδ' ἐμπέδως [στρ. α  
 δεῖμα προστατήριον  
 καρδίας τερασκόπου πωτᾶται;  
 980 μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος αἰοιδά,  
 οὐδ' ἀποπτύσαι δίκαν  
 δυσκρίτων ὄνειράτων  
 θάρσος εὐπειθὲς ἴ-  
 ζει φρενὸς φίλον θρόνον.  
 ἰχρόνος δ' ἐπεὶ πρυμνησίων ξυνεμβόλοις  
 985 ψαμμίας ἀκάτατ' παρή-  
 βησεν εὐθ' ὑπ' Ἴλιον  
 ὦρτο ναυβάτας στρατός.
- πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων [ἀντ. α  
 νόστον αὐτόμαρτυς ὦν·  
 990 τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνωδεῖ  
 θρηῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν  
 θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων  
 ἐλπίδος φίλον θράσος.  
 995 σπλάγχνα δ' οὔτοι ματά-  
 ζει πρὸς ἐνδίκους φρεσὶν,  
 τελεσφόροις δίναις κυκλούμενον κέαρ·  
 εὐχομαι δ' ἐξ ἐμᾶς  
 ἐλπίδος ψύθη πεσεῖν  
 1000 ἐς τὸ μὴ τελεσφόρον.

Perché a me questo terrore  
custode<sup>1</sup>  
del mio cuore indovino costante volteggia?  
Un canto non richiesto, non pagato predice,  
980 e non serve neppur sputarlo via, come  
quei sogni oscuri,  
perché il coraggio che persuade  
sieda sul trono della mia mente.  
Il tempo è invecchiato dacché coi lacci delle gomene  
985 la sabbia s'alzò<sup>2</sup>  
quando contro Ilio  
mosse l'esercito di mare.

Dagli occhi apprendo  
il ritorno, io stesso testimone;  
990 ma senza lira tuttavia intona  
il canto funebre dell'Erinni dal di dentro  
l'animo che non ha avuto maestri, senza aver per nulla  
il coraggio dell'attesa.  
995 Le viscere non vaneggiano,  
il cuore che sta presso i giusti pensieri<sup>3</sup>  
rotea in vortici che si compiranno.  
Prego che dalla mia

---

<sup>1</sup> Per il controverso termine προσαπτήριον seguo l'esegesi di E. FRAENKEL, Aeschylus. *Agamemnon*, edited with a commentary by E. F., I-III, Oxford 1950, II, p. 443.

<sup>2</sup> Traduco accogliendo, con FRAENKEL, Aeschylus. *Agamemnon*, II, p. 445 s. e E. MEDDA, trad. e note all'*Agamennone*, in Eschilo, *Oresteia. Agamennone Coefore Eumenidi*, intr. di V. Di Benedetto, trad. e note di E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni, Milano 1997, p. 307 n. 99, la congettura di Wecklein e Wilamowitz ψάμιμος ἄμπτα in luogo del tràdito ψαμμίας ἀκάτα. Vd. anche le osservazioni, di segno opposto, di P. JUDET DE LA COMBE, *Agamemnon 2, Deuxième Stasimon. Accueil d'Agamemnon. Troisième Stasimon. Dernier "Stasimon"*, Lille 1982 (J. BOLLACK - P. JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*), pp. 216-226 e l'analisi di J. D. DENNISTON - D. PAGE, Aeschylus. *Agamemnon*, Oxford 1957, p. 155 s., dove i vv. 984-987 sono definiti «hopelessly corrupt».

<sup>3</sup> FRAENKEL, Aeschylus. *Agamemnon*, II, p. 448 intende «the thoughts in which there is δίκη».

1000            attesa cada, falso,  
                   per non compiersi.

Questo canto del coro fa seguito all'agone oratorio tra Agamennone e Clitemestra, provocato dalla richiesta di entrare nel palazzo su tappeti di porpora e concluso dalla preghiera di Clitemestra a Zeus τέλειος (973 s.). Il clima di ambigua attesa che ha dominato fino a questo momento la tragedia si concretizza nel canto del coro, che è al tempo stesso risposta alla situazione scenica e riflessione sulla sua stessa azione di coro e, implicitamente, sull'attività del poeta. Che vi sia in questo passo una forte componente autoreferenziale mi sembra fuor di dubbio<sup>4</sup>. La parola chiave, all'ini-

---

<sup>4</sup> I commenti di FRAENKEL, Aeschylus. *Agamemnon*, DENNISTON-PAGE, Aeschylus. *Agamemnon* e JUDET DE LA COMBE, *Agamemnon 2* non toccano questo aspetto, che è invece valorizzato da G. LANATA, *Poetica preplatonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, pp. 137-139, che cita M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino 1955, p. 317 s.: «Il canto è, per Eschilo, profetico e, quindi, si presenta come qualcosa di spontaneo (ἀκλειυστος, ἀμισθος), poiché intima ispirazione (αὐτοδιδάκτος) ha il cuore di chi poeta (Ag., 991-992). Inoltre Eschilo precisa lo stato d'animo di chi poeta, quando è sotto l'impressione della *paura suscitata dal tragico delle cose*: costui non riesce più a impostare razionalmente (εὐπειθές, cioè che "persuade razionalmente", senza le antinomie inerenti nella pura e semplice πειθῶ: cfr. più avanti) la propria personalità. Il δέημα suscitato dal tragico problema "che cosa accadrà?" travolge colui che canta e che, tuttavia, canta (vs. 979; 991-992). La poesia è, dunque, visione irresistibile e irrazionale dell'irrazionale realtà delle cose, anzi delle loro angosciose contraddizioni: l'esercito è ritornato vittorioso da Troia e, tuttavia, il coro è spontaneamente portato a intonare il canto delle Erinni (vs. 989-992). Chi vuole poetare, interpretando una situazione tragica, non è folle (vs. 994): ma sa, e ne è turbato (cfr. anche vs. 1030-1034), che ogni colpa richiede espiazione inesorabilmente e irrazionalmente (cfr. *Cho.*, 310 e *Ag.*, 1019-1025). Possiamo ben dire che lo stasimo rappresenta a un tempo l'attuale situazione tragica e il modo come essa si attua nell'animo del poeta che l'interpreta. Il poeta è trasportato in una sfera eccezionale, ove non c'è via d'uscita, ma dove le eterne leggi dell'essere brillano d'inusitata chiarezza e s'impongono con assoluta inesorabilità, di modo che il tragico delle cose si rivela del tutto spontaneamente». Ho riportato questo lungo passo di Untersteiner perché, pur con formulazioni di impronta idealistica, è l'unica chiara affermazione dell'importanza del passo eschileo sul piano della poetica. FRAENKEL si sofferma in particolare sui contenuti etici: vd. ad es. II, p. 446 su αὐτοδιδάκτος (v. 991): «chiaramente ha come scopo l'origine e la natura della conoscenza della legge morale, che occupa una posizione centrale in questo coro e nell'intera *Oresteia*» e II, p. 452 sul canto delle Erinni, il quale «non tratta di un vago orrore, un semplice presagio, ma della certezza di una legge universale».



zio dello stasimo, è δέιμα<sup>5</sup>, che ritornerà, nel nesso δειμάτων ἄχη, nel primo stasimo delle *Coefore*. La formulazione più densa dal punto di vista della teoria poetica è τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως / ὑμνωδεῖ / θρηῖνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν / θυμός (990-993)<sup>6</sup>, che non va disgiunta da quanto segue immediatamente: οὐ τὸ πᾶν ἔχων / ἐλπίδος φίλον θράσος (993 s.). Quello che manca è il coraggio infuso dall'attesa di eventi favorevoli, secondo una formulazione che ribadisce quella del v. 982 θάρσος εὐπειθές. Ora i due sentimenti polari sono terrore e coraggio: tra di essi si pone una *vox media*, la ἐλπίς, che torna, dopo il v. 994, al v. 999. Il canto funebre che nasce spontaneo è dunque il canto dell'attesa angosciata, nella quale un terrore che viene da dentro impedisce al coraggio di occupare la mente.

Il coro viene a identificarsi con quella che sarà la sua ultima metamorfosi nel corso della trilogia: le Erinni delle *Eumenidi*. Anche il canto delle Erinni non è accompagnato dallo strumento a corde, è ἀφόρμικτος (*Eum.* 333). Gli anziani di Argo in un profetico canto funebre prefigurano quello che sarà il loro esito finale: diventare le divinità che presiedono alla vendetta e al tempo stesso diventare personaggio a tutti gli effetti, nel senso che sarà codificato da Aristotele nella *Poetica* (1456a 26-28). Dall'emarginazione del coro dell'*Agamemnone*, attraverso la cooperazione all'azione delle *Coefore*, si arriva al protagonismo del coro nelle *Eumenidi*.

In questo canto del coro Eschilo riflette sulle dinamiche della composizione e sul suo ruolo di tragediografo, costretto a misurarsi anzitutto con le proprie emozioni, che sono la molla che spinge al canto: in questo senso l'autore che crea il canto si identifica con il coro che lo esegue. La spontaneità del canto è legata alla sua natura oracolare: quello che proviene dalle viscere anticipa la conoscenza diretta e razionale veicolata dai sensi (988

---

<sup>5</sup> Sul lessico della paura in Eschilo vd. B. SNELL, *Aischylos und das Handeln im Drama*, «Philologus» Supplementbd. 20, H. 1, Leipzig 1928, pp. 34-51 e J. DE ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans la théâtre d'Eschyle*, Paris 1958.

<sup>6</sup> Secondo FRAENKEL, *Aeschylus. Agamemnon*, II, p. 444 il canto non è soltanto senza lira, ma è differente dai canti eseguiti durante i banchetti e in occasioni festive, che sono commissionati e retribuiti. Vd. anche II, p. 451: «Per il suo contenuto e anche per l'occasione della sua esecuzione e per il modo in cui è presentato, il canto di terrore è l'opposto di tutto ciò che è regolare nella società umana».

<sup>7</sup> Vd. JUDET DE LA COMBE, *Agamemnon 2*, p. 226: lo svanire della speranza nel corso della lunga guerra contro Troia permette a una nuova attesa di sostituirsi all'antica. L'attesa antica è quella della fine della guerra e del ritorno di Agamemnone, la nuova attesa è quella del compimento di Dike.

s.). Il poeta in questo modo entra in contatto con i terrori più profondi e ancestrali e li porta sulla scena. Il passo di Eschilo conferma la centralità delle emozioni, e in particolare di quelle di paura e di terrore, nel teatro tragico. Sono queste emozioni a guidare la composizione e ad essere, al tempo stesso, lo strumento mediante il quale il messaggio del tragediografo viene colto dal pubblico.

## 2. L'EMOZIONE E LA RICEZIONE DA PARTE DEL PUBBLICO: GORGIA

La tragedia non lasciava spazio alla discussione teorica, metaletteraria e metadrammatica, sul teatro e sulla sua funzione<sup>8</sup> e le opere tecniche dedicate al teatro, come il Περὶ χοροῦ di Sofocle, sono andate perdute<sup>9</sup>. Per ricostruire una teoria della tragedia si ricorre alla prassi dei tragediografi, a testimonianze successive – la più importante è quella offerta dalla *Poetica* di Aristotele – e alla commedia, in particolare alle *Rane* di Aristofane<sup>10</sup>. Sono finora mancati tentativi organici di sfruttare, per spiegare la tragedia, teorie letterarie relative ad altri generi letterari. Questo è avvenuto sia per la sovrapposizione di categorie moderne ai fenomeni let-

---

<sup>8</sup> La tragedia, a differenza della commedia, non prevedeva violazioni dell'illusione scenica che permettessero all'autore di esporre in prima persona e in forma esplicita la sua poetica. La possibilità che la tragedia parli di se stessa in forme mediate, sia cioè autoreferenziale, è oggetto di dibattito. In proposito vd. A. BLASINA, *Eschilo in scena. Dramma e spettacolo nell'Oresteia*, Stuttgart-Weimar 2003, con riferimento a bibliografia precedente, in particolare all'importante P. WILSON - O. TAPLIN, *The "Aetiology" of Tragedy in the Oresteia*, PCPhS 39 (1993), pp. 169-180. Per un recente esempio di applicazione del concetto di metateatro alla tragedia greca e in particolare alle *Baccanti* vd. G. RADKE, *Tragik und Metatragik. Euripides' Bakchen und die moderne Literaturwissenschaft*, Berlin - New York 2003.

<sup>9</sup> Vd. A. BAGORDO, *Die antiken Traktate über das Drama. Mit einer Sammlung der Fragmente*, Stuttgart-Leipzig 1998. Sul trattato sofocleo vd. LANATA, *Poetica*, pp. 142-144. Vd. anche L. E. ROSSI, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, BICS 18 (1971), pp. 69-94, che parla, a proposito del V secolo, di leggi dei generi letterari scritte e rispettate. Sulla valutazione della tragedia nella trattatistica retorica vd. C. CASTELLI, Μήτηρ σοφιστῶν. *La tragedia nei trattati greci di retorica*, Milano 2000.

<sup>10</sup> Sui problemi posti dalla testimonianza di Aristofane, che non può essere presa a valore facciale, ma che va interpretata in rapporto al genere della commedia vd. M. HEATH, *The Poetics of Greek Tragedy*, Stanford, California 1987, p. 45.

terari antichi sia perché solo raramente lo studio della letteratura ha preso le mosse dalle funzioni per risalire ai generi letterari e alle singole opere. Anzi, semplificando all'estremo, si può dire che si è spesso verificata *una dicotomia tra approccio antropologico, interessato alle funzioni, e approccio letterario, attento alle forme*<sup>11</sup>. Inoltre lo studio della tragedia, per l'importanza che ha avuto nella storia della cultura occidentale, è stato pesantemente condizionato dall'adozione di categorie e di punti di vista ideologici<sup>12</sup>. Questo fenomeno nasce già con la più famosa riflessione antica, che voleva essere al tempo stesso descrittiva e normativa, quella della *Poetica* di Aristotele, e ha avuto momenti di particolare intensità: basti pensare al nostro Umanesimo e al romanticismo tedesco.

Il prevalere di posizioni fondate su assiomi ha portato a concentrare l'attenzione sulle conseguenze che da questi assiomi derivavano e a trascurare sia l'analisi dei testi alla ricerca delle funzioni della tragedia sia le poche formulazioni teoriche ad essa riferibili. Fa eccezione a questo quadro la celebre definizione aristotelica, che è stata oggetto di un interesse addirittura eccessivo. La definizione di Aristotele, però, non è l'ultima testimonianza diretta dei meccanismi del teatro di Atene, ma è, come dicevo, la prima ideologia della tragedia ricavata da postulati teorici, in primo luogo dalla teoria psicologica elaborata dallo stesso Aristotele. Persino la teoria gorgiana dell' *ἀπάτη* (82 b 23 D.-K., *ap. Plut. glor. Ath.* 348c; *cf. aud. poet.* 15d), riferita direttamente al teatro tragico, non è stata adeguatamente valorizzata. Nella sua brevità la definizione di Gorgia contiene gli elementi di una completa teoria del teatro tragico: me ne servirò come punto di partenza per mettere in risalto il ruolo delle emozioni dolorose, provocate dai miti portati sulla scena, nella ricezione della tragedia.

ἦνθησε δ' ἡ τραγωδία καὶ διεβοήθη, θαυμαστὸν ἀκρόαμα καὶ θέαμα τῶν τότε ἀνθρώπων γενομένη καὶ παρασχούσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην, ὡς Γοργίας φησὶν, ἦν ὁ τ' ἀπατήσας δικαιοτέρος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπα-

---

<sup>11</sup> Un'efficace integrazione delle due prospettive in L. E. ROSSI, *Il dramma satiresco attico - Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico*, DialArch 6 (1972), pp. 248-302.

<sup>12</sup> Alcuni preconcetti che hanno pesato sull'interpretazione della tragedia sono esaminati da CHR. SOURVINOI-INWOOD, *Assumptions and the Creation of Meaning. Reading Sophocles' Antigone*, JHS 109 (1989), pp. 134-148, specialmente pp. 134-136.

τηθέντος. ὁ μὲν γὰρ ἀπατήσας δικαιότερος ὅτι τοῦθ' ὑποσχόμενος πεποίηκεν, ὁ δ' ἀπατηθεὶς σοφώτερος· εὐάλωτον γὰρ ὑφ' ἡδονῆς λόγων τὸ μὴ ἀναίσθητον.

La tragedia fiorì e fu acclamata, e fu mirabile ascolto e visione per gli uomini di quel tempo e con i racconti e le sofferenze procurò un inganno per cui, come dice Gorgia, chi inganna è più giusto di chi non inganna e chi è stato ingannato è più competente di chi non è stato ingannato. Infatti chi inganna è più giusto perché ha compiuto quel che ha promesso, chi è stato ingannato è più competente perché chi non è insensibile si fa prendere dal piacere dei discorsi.

Unica eccezione di rilievo nella letteratura secondaria sulla tragedia sono le pagine di Oliver Taplin in *Greek Tragedy in Action*<sup>13</sup>. Taplin parte dal problema della tragedia come portatrice di un insegnamento e respinge l'idea banalizzante che il messaggio della tragedia sia contenuto nelle sentenze morali, che spesso non sono altro che un retaggio della tradizione. La tragedia, prosegue Taplin, fornisce un insegnamento nel suo complesso, «attraverso il modo in cui la vita umana è rappresentata e non soltanto per mezzo di singoli versi» (p. 167). La conclusione del ragionamento insiste sul ruolo dei destinatari: il pubblico apprende per mezzo dell'intera esperienza dello spettacolo tragico e il valore didattico della tragedia ha a che fare con la qualità dell'esperienza del pubblico (*ibid.*). Questa linea di pensiero è sviluppata, secondo Taplin, nel frammento di Gorgia che viene interpretato così: «The tragedian who succeeds in enthraling his audience does more justice by the effect this has on his audience than the playwright who fails to captivate them: likewise the member of the audience who succumbs to the spell of the play will through that experience be a better, wiser man than the member who resists and remains unmoved»<sup>14</sup>. Secondo Taplin il paradosso gorgiano è

<sup>13</sup> O. TAPLIN, *Greek Tragedy in Action*, London 1978, pp. 167-171.

<sup>14</sup> Merita di essere riportata, accanto all'interpretazione di Taplin, la traduzione di M. UNTERSTEINER, *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, fasc. II, *Gorgia, Licofrone e Prodicò*, Intr., trad. e comm. di M. U., Firenze 1949, p. 143, che contiene anche la sua esegesi del frammento: «Fiorì la tragedia e fu celebrata perché fu una mirabile recitazione e spettacolo per gli uomini di quel tempo e perché con i suoi miti e con le sue esperienze determinò, come dice Gorgia, un inganno nel quale chi riesce, meglio si

anche una replica a quei moralisti, soprattutto Platone (ma forse è un anacronismo), secondo cui ogni tipo di *fiction* è menzogna. Per l'interpretazione del passo è fondamentale la comprensione dei riferimenti a δίκη. Commenta Bruno Gentili<sup>15</sup>:

Per comprendere il senso di questo enunciato si deve tener presente che *díke* e *dikaíos* (giustizia e giusto) implicano la precisa nozione di equilibrio nel mutuo rapporto di azione e reazione tra agenti naturali o umani. La violazione di questo principio, in quanto rottura di un equilibrio, si configura come un atto di ingiustizia (*adikía*), che comporta di necessità una punizione intesa a ristabilire la norma di *díke*. La «saggezza» di chi si lascia ingannare, ossia del pubblico degli spettatori, è nella capacità di porsi sullo stesso piano del poeta e di aderire emozionalmente alla situazione proposta dal testo poetico. I termini *sophía-sophós* serbano ancora in Gorgia il significato di «abilità», «esperienza di un'arte», in questo caso dell'arte poetica.

---

conforma alla realtà in confronto di chi non vi riesce, e chi si lascia ingannare è più saggio di chi non si è lasciato ingannare. Infatti chi è riuscito a ingannare più giustamente si conforma alla realtà, perché, dopo aver promesso questo risultato, lo ha portato a compimento; chi si è lasciato ingannare è più saggio: infatti si lascia vincere dal piacere delle parole l'essere che non è privo di sensibilità». Nel commento (p. 142) Untersteiner spiega che «Gorgia con δικαιότερος vuol dire che l'uomo, mediante ἀπάτη, si è messo in contatto con l'universo, cioè con δίκη» e distingue il valore del primo δικαιότερος, che appartiene a Gorgia, dal secondo δικαιότερος, «che lascia trapelare l'interpretazione puramente moralistica di Plutarco». Credo però che, ferma restando la distinzione tra il pensiero di Gorgia e il contesto plutarcoo con il suo moralismo, la traduzione di Untersteiner non si possa accogliere integralmente perché attenua l'accostamento, scandaloso e quasi ossimorico, e proprio per questo fortemente cercato da Gorgia, tra δικαιότερος e i due participi sostantivati del verbo ἀπατάω. Sul piano dell'esegesi, non credo che si possa applicare a Gorgia una concezione per cui l'uomo, attraverso l'inganno dell'arte, si metterebbe in contatto con l'universo. Sul passo vd. anche LANATA, *Poetica*, pp. 204-206.

<sup>15</sup> B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1995<sup>3</sup>, p. 75 s. Va segnalato che questa interpretazione, analoga per molti aspetti a quella di Taplin, era presente già in B. GENTILI - G. CERRI, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari 1983, p. 16 e specialmente n. 40 e nella precedente edizione, pubblicata nel 1975 a Roma con il titolo *Le teorie del discorso storico nel pensiero greco e la storiografia romana arcaica*.

Il passo di Gorgia pone però un'insidia esegetica che è stata evidenziata da Malcolm Heath<sup>16</sup>. Secondo Heath occorre distinguere tra effetti educativi a lungo termine (quelli presupposti da Taplin nella traduzione «will through that experience be a better, wiser man») e temporaneo coinvolgimento del pubblico in eventi di fantasia. Secondo Heath, Gorgia si riferisce al secondo aspetto e non al primo. Ora, se si può concordare sul fatto che Gorgia qui si riferisca al meccanismo dell'illusione scenica e che la traduzione di Taplin forzi il testo trasferendo nel futuro gli effetti della rappresentazione tragica, si deve anche tener presente che l'efficacia dell'illusione scenica è il presupposto per ogni effetto, a breve o a lungo termine che sia. In definitiva, Gorgia sta descrivendo in termini di δίκη e di σοφία il meccanismo dell'illusione scenica e non si può pensare che, nella sua concezione, la tragedia non avesse alcun effetto, ma rimanesse limitata al piacere della parola. Il silenzio di Gorgia sugli effetti della tragedia non implica necessariamente che la sua funzione terminasse con la fine dello spettacolo.

Un effetto della tragedia sul pubblico è certamente la persuasione. La persuasione è al centro di un passo dell'*Encomio di Elena* (82 b 11 D.-K., § 9)<sup>17</sup>, che Taplin, seguendo un'esegesi consolidata, riferisce alla tragedia. È opportuno leggere il passo nel suo contesto (8-11), una digressione che intende dimostrare il potere irresistibile del discorso persuasivo<sup>18</sup>:

---

<sup>16</sup> HEATH, *The Poetics*, p. 40.

<sup>17</sup> Il collegamento è già in UNTERSTEINER, *Sofisti*, p. 142.

<sup>18</sup> Secondo R. VELARDI, *Retorica filosofia letteratura. Saggi di storia della retorica greca su Gorgia, Platone e Anassimene di Lampsaco*, Napoli 2001 (Annali di AION(filol), Quaderni 6), p. 12, la tassonomia dei generi di discorso si riferisce soltanto a quei discorsi che persuadono e che ingannano. Sul passo gorgiano vd. LANATA, *Poetica*, pp. 190-202 e F. M. GIULIANO, *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin 2005, p. 111 s., che si sofferma in particolare sui rapporti con Platone. Sulla concezione gorgiana del potere della parola poetica vd. J. DE ROMILLY, *Gorgias et le pouvoir de la poésie*, JHS 93 (1973), pp. 155-162. Sulla psicologia della parola di Gorgia vd. C. P. SEGAL, *Gorgias and the Psychology of the Logos*, HSPH 66 (1962), pp. 99-155. Sulla retorica di Gorgia vd. da ultimo G. MAZZARA, *Gorgia. La Retorica del Verosimile*, Sankt Augustin 1999.

(8) εἰ δὲ λόγος ὁ πείσας καὶ τὴν ψυχὴν ἀπατήσας, οὐδὲ πρὸς τοῦτο χαλεπὸν ἀπολογησασθαι καὶ τὴν αἰτίαν ἀπολύσασθαι ὧδε. λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελείν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι. ταῦτα δὲ ὡς οὕτως ἔχει δεῖξω· (9) δεῖ δὲ καὶ δόξη<sup>19</sup> δεῖξαι τοῖς ἀκούουσι· τὴν ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσήλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής, ἐπ' ἄλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωματίων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχὴ. φέρε δὴ πρὸς ἄλλον ἀπ' ἄλλου μεταστῶ λόγον. (10) αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπωδῆς ἔθελε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὐρηνται, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα. (11) ὅσοι δὲ ὅσους περὶ ὅσων καὶ ἔπεισαν καὶ πείθουσι δὲ ψευδῆ λόγον πλάσαντες. εἰ μὲν γὰρ πάντες περὶ πάντων εἶχον τῶν <τε> παροιχομένων μνήμην τῶν τε παρόντων <ἔννοιαν> τῶν τε μελλόντων πρόνοιαν, οὐκ ἂν ὁμοίως ὁμοίως<sup>20</sup> ἦν ὁ λόγος, οἷς τὰ νῦν γε οὔτε μνησθῆναι τὸ παροιχόμενον οὔτε σκέψασθαι τὸ παρὸν οὔτε μαντεύσασθαι τὸ μέλλον εὐπόρως ἔχει· ὥστε περὶ τῶν πλείστων οἱ πλείστοι τὴν δόξαν σύμβουλον τῇ ψυχῇ παρέχονται. ἡ δὲ δόξα σφαλερὰ καὶ ἀβέβαιος οὔσα σφαλεραῖς καὶ ἀβεβαίοις εὐτυχίαις περιβάλλει τοὺς αὐτῇ χρωμένους.

---

<sup>19</sup> Concordo con D. M. MACDOWELL, *Gorgias. Encomium of Helen*, Bristol 1982, p. 36 sulle difficoltà testuali e/o esegetiche poste da questo termine. Vd. anche F. DONADI, *Gorgia. Encomio di Elena*, Roma 1982 (Università di Padova, Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca, Supplemento 7), p. 13. Secondo R. VELARDI, *Parola poetica e canto magico nella teoria gorgiana del discorso*, in *Lirica greca e latina*. Atti del Convegno di studi polacco-italiano, Poznań 2-5 maggio 1990, AION(filol) 12 (1990), pp. 151-165, p. 153 la frase va collegata a quella immediatamente seguente e si può intendere: «Dimostrerò che le cose stanno in questo modo, fornendo una dimostrazione che sia anche adeguata all'esperienza del pubblico».

<sup>20</sup> Il testo tràdito, che è stato difeso e interpretato in vario modo, è probabilmente corrotto: vd. MACDOWELL, *Gorgias*, p. 38.

Ma se è stato il discorso che l'ha convinta [*scil. Elena*] e ha ingannato la sua anima, neppure a questo è difficile opporre una difesa e confutare l'accusa in questo modo. Il discorso è un potente signore, che con piccolissimo corpo e del tutto invisibile compie le azioni più divine: infatti è capace di far cessare la paura e di rimuovere il dolore e di indurre gioia e di accrescere la pietà. Mostrerà che le cose stanno così; ma bisogna anche mostrarlo agli ascoltatori con l'opinione. Tutta la poesia la considero e la definisco discorso accompagnato dal metro; e i suoi ascoltatori li penetra il pauroso raccapriccio e la pietà lacrimosa e il desiderio doloroso, e per i successi e le disgrazie di vicende e di persone estranee l'anima soffre una sofferenza sua propria attraverso i discorsi. Ora passo da un discorso a un altro. Gli incantamenti attraverso i discorsi, ispirati dal dio, inducono piacere e allontanano il dolore; intervenendo sull'opinione dell'anima la potenza dell'incantamento la affascina, la convince e la trasporta con la stregoneria. Due arti della stregoneria e della magia sono state inventate, che sono errori della mente e inganni dell'opinione. Quanti mai e su quante cose hanno convinto e convincono una quantità di persone costruendo un discorso falso. Infatti se tutti su ogni cosa avessero memoria del passato, comprensione del presente e capacità di predire il futuro, il discorso non sarebbe affatto lo stesso; ma ora come ora non è facile né ricordare il passato né esaminare il presente né predire il futuro, sicché sulla maggioranza delle cose i più forniscono come consigliera della mente l'opinione. Ma l'opinione è incerta e insicura e riveste di successi incerti e insicuri quelli che si servono di lei.

Taplin sottolinea la centralità delle emozioni nella teoria di Gorgia e osserva come i sentimenti scatenati da una tragedia siano rivolti agli altri (*outgoing emotion*) e non siano di tipo introspettivo (p. 168). In questa chiave spiega l'aneddoto della multa inflitta dagli Ateniesi a Frinico per aver portato sulla scena le *proprie* disgrazie. Eschilo nei *Persiani* eviterà questo rischio, ambientando la tragedia alla corte persiana e sostituendo in questo modo la normale distanza temporale dei fatti mitici portati sulla scena con la altrettanto grande distanza spaziale e antropologica. Le emozioni elencate da Gorgia sono complesse e naturalmente *ever-shifting* (*ibid.*). Inoltre interpretare la tragedia come esperienza emotiva del pubblico non comporta che con le emozioni siano incompatibili la comprensione intellettuale e l'apprendimento (p. 169).

L'esegesi di Taplin è funzionale alla sua argomentazione, incentrata sul-



l'impatto emozionale della tragedia<sup>21</sup>, ed è in larga misura condivisibile, soprattutto per quanto riguarda il passo dell'*Elena*, ma può essere affinata e approfondita. In primo luogo occorre sottolineare la grande importanza che Gorgia attribuisce alla visione e all'aspetto spettacolare (fr. 23 ἀκρόαμα καὶ θέαμα)<sup>22</sup>, importanza che verrà progressivamente a ridursi fino ad annullarsi quando la tragedia uscirà dai teatri per diffondersi attraverso le pagine dei libri: l'esempio più notevole, nel mondo antico, sono le tragedie di Seneca. È la visione che permette all'inganno di agire sugli spettatori che hanno preventivamente la σοφία necessaria per accettarlo. In Aristotele la ὄψις sarà uno degli elementi della tragedia, ma il primato verrà dato alla τῶν πραγμάτων σύστασις (a.p. 1450a 15 s.; cfr. 1450a 22-24 ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων). Nella tassonomia dei sei elementi la ὄψις, definita in termini gorgiani come psicagogica, viene collocata all'ultimo posto non perché svalutata o accantonata, ma perché considerata del tutto estranea alla τέχνη ποιητική (1450b 18 s.). La discussione più dettagliata su questo problema è nel capitolo 14 (1453b 1-14), dove Aristotele considera la tragedia che provoca pietà e terrore con i mezzi della ὄψις come inferiore rispetto a quella che ottiene questo risultato attraverso la τῶν πραγμάτων σύστασις. Dalle parole di Aristotele risulta con chiarezza che, pur conservando la dimensione visuale e spettacolare, necessaria alla rappresentazione teatrale, la tragedia può raggiungere il suo specifico τέλος anche facendo ricorso ai soli elementi propri dell'arte poetica (1453b 3-7):

---

<sup>21</sup> Sulle emozioni indotte dalla tragedia vd. HEATH, *The Poetics*, pp. 11-17, che prende le mosse dalla definizione aristotelica della tragedia. Lo studio fondamentale sul piacere provocato dalle emozioni dolorose nella teoria antica è B. SEIDENSTICKER, *Über das Vergnügen an tragischen Gegenstände*, in A. HARDER, H. HOFMANN (Ed.), *Fragmenta Dramatica*, 1991, pp. 219-241, ora in Id. *Über das Vergnügen an tragischen Gegenstände. Studien zum antiken Drama*, hrsg. J. Holzhausen, München - Leipzig 2005, pp. 217-245.

<sup>22</sup> Considero il nesso come derivato da Gorgia e non come parole del testimone, anche se su problemi di questo genere non vi può essere certezza. Credo che un sostegno per la provenienza da Gorgia possa venire da *Hel.* 9 τοὺς ἀκούοντας e 17 ἦδη δέ τινες ἰδόντες φοβερὰ καὶ τοῦ παρόντος ἐν τῷ παρόντι χρόνῳ φρονήματος ἐξέστησαν· οὕτως ἀπέσβεσε καὶ ἐξήλασεν ὁ φόβος τὸ νόημα. πολλοὶ δὲ ματαίους πόνοις καὶ δειναῖς νόσοις καὶ δυσίατοις μανίαις περιέπεσον· οὕτως εἰκόνας τῶν ὀρωμένων πραγμάτων ἢ ὄψις ἐνέγραψεν ἐν τῷ φρονήματι.

δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἄπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίου μῦθον.

Infatti anche senza la visione il racconto deve essere strutturato in modo che chi ascolta i fatti provi terrore e pietà per quel che accade: è proprio ciò che si proverebbe ascoltando la storia di Edipo.

E ancora, nel confronto tra epos e tragedia (1462a 11-13):

ἔτι ἢ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν·

Inoltre la tragedia raggiunge il suo scopo anche senza il movimento, come la poesia epica: infatti attraverso la lettura risulta evidente quale è la sua natura.

Maria Grazia Bonanno<sup>23</sup>, alla quale si devono due importanti studi sulla ὄψις in Aristotele, ha precisato giustamente che l'estraneità alla τέχνη non implica una valutazione negativa della ὄψις, e tantomeno un atteggiamento polemico, e che uno degli scopi che Aristotele si propone nella *Poetica* è quello di dimostrare il primato della parola<sup>24</sup>. Particolarmente importanti sono le riflessioni sulla fruizione della tragedia: se da un lato Aristotele con-

---

<sup>23</sup> M. G. BONANNO, *Sull'ὄψις aristotelica: dalla Poetica al Tractatus Coislinianus e ritorno*, in L. BELLONI, V. CITTI, L. DE FINIS (a cura di), *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1989-1999)*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento-Rovereto, febbraio 1999, Trento 1999, pp. 251-278 e EAD., *La ὄψις e le ὀψεις nella Poetica di Aristotele*, in G. ARRIGHETTI (a cura di), con la collaborazione di M. Tulli, *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Atti del Convegno, Pisa, 7-9 giugno 1999, Pisa 2000, pp. 401-411.

<sup>24</sup> BONANNO, *Sull'ὄψις aristotelica*, pp. 274-278. Su una posizione diversa M. DI MARCO, *Ὀψις nella Poetica di Aristotele e nel Tractatus Coislinianus*, in L. DE FINIS (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Trento, 28-30 marzo 1988, Firenze 1989, pp. 129-148, p. 133, secondo cui Aristotele, dichiarando che la ὄψις è elemento ἀτεχνότατον, pur non stabilendo il divorzio della tragedia dalla scena e il suo costituirsi in genere letterario destinato esclusivamente alla lettura, registrerebbe un dato che conduce in quella direzione: la crescente separazione, nella tragedia contemporanea, tra autore ed esecutore.

siderava la ὄψις indispensabile alla tragedia nella contingenza della rappresentazione, dall'altro, da lettore di tragedie, «individuava 'filosoficamente' (anche) nel prodotto poetico un 'possibile', se non 'necessario', κτήμα ἐς αἰεὶ»<sup>25</sup>. Lungi dal teorizzare il *Lesedrama*<sup>26</sup>, Aristotele prevede due possibili modalità di fruizione della tragedia, una attraverso lo spettacolo, che coinvolge τέχνην estranee all'arte poetica, un'altra attraverso la lettura. Nel IV secolo la tragedia continuava a essere spettacolo portato sulla scena, ma in forme diverse rispetto al secolo precedente, e a fianco dello spettacolo era ormai stabilmente praticata la lettura.

I concetti dell'ingannatore giusto e dell'ingannato competente (σοφός nel senso di buon conoscitore, di 'tecnico') del fr. 23 rinviano a due sfere distinte e collegate: quella della giustizia (δικαιοτέρος) di chi pratica l'inganno previsto e richiesto dall'arte e quella della conoscenza (σοφώτερος), presupposto per l'efficacia dell'illusione artistica. Attraverso la consueta struttura basata sul parallelismo, rafforzato dal poliptoto e dall'omeoteleuto, e sull'accostamento quasi ossimorico dei termini Gorgia mette in risalto che la tragedia produce inganno attraverso i racconti e le sofferenze (τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθειν) e che l'autore di questo procedimento agisce conformemente a Dike, ovvero che l'illusione prodotta dall'arte è lo strumento attraverso cui l'arte esercita la sua funzione sul pubblico. Va rilevato che, prima delle sofferenze (πάθη), Gorgia menziona i μῦθοι, i racconti, quei paradigmi mitici che sono la materia prima della tragedia.

Per la seconda parte della formulazione gorgiana, quella relativa alla competenza di chi si è lasciato ingannare, si deve confrontare il fr. 23a Untersteiner, che il testimone attribuisce, secondo alcuni erroneamente<sup>27</sup>,

---

<sup>25</sup> BONANNO, *Sull' ὄψις aristotelica*, p. 277.

<sup>26</sup> BONANNO, *Sull' ὄψις aristotelica*, p. 265 s.

<sup>27</sup> Untersteiner attribuisce il frammento a Gorgia richiamando Wilamowitz. Per altre prese di posizione vd. A. GARZYA, *Gorgia e l'ἀπάτη della tragedia*, in *Filologia e forme letterarie*, Studi offerti a Francesco Della Corte, Urbino 1987, I, pp. 245-260, specialmente p. 246 n. 4. Argomenti nuovi a favore dell'attribuzione a Simonide sono in M. DETIENNE, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967, trad. it. Roma-Bari 1977, p. 80 s. (ma vedi l'intero capitolo su "*Aletheia*" o "*Apate*"). Quel che interessa maggiormente non è l'attribuzione a Simonide o a Gorgia, ma il collegamento con la citazione gorgiana sulla tragedia.

a Simonide. A chi gli aveva chiesto perché ingannasse tutti a eccezione dei soli Tessali, Simonide (o Gorgia) avrebbe risposto: «Perché sono troppo ignoranti (ἀμαθέστεροι) per essere ingannati da me». La σοφία è dunque ancora una volta quella che si possiede già e che è il presupposto perché l'inganno riesca.

Che cosa sia l'inganno è chiarito da *Hel.* 11 ψευδῆ λόγον πλάσαντες, una formulazione che si riferisce in generale al meccanismo persuasivo della parola ed è relativa a tutte le tipologie elencate in precedenza, compresa la poesia. Nell'*Elena* la teoria dell' ἀπάτη si iscrive in una più generale teoria della persuasione e della parola persuasiva, applicabile a tutte le manifestazioni umane, ma specialmente alla poesia, che da un lato viene definita come una delle forme del λόγος<sup>28</sup>, ovvero λόγον ἔχοντα μέτρον, mentre dall'altro è portata in primo piano mediante una definizione dei suoi effetti che si può sovrapporre a quella sugli effetti della parola persuasiva in generale e che si adatta particolarmente alla tragedia. Ma sotto l'aspetto dell'inganno necessario la teoria gorgiana della poesia viene ad accostarsi alla formulazione sugli incantamenti, che agiscono anch'essi attraverso la parola (10).

Taplin mette giustamente in risalto che nella teoria di Gorgia è centrale il tema delle emozioni che vengono suscitate dalla tragedia. Ora, se nel fr. 23 si accenna ai πάθη in relazione ai μῦθοι, con riferimento alle sofferenze portate sulla scena, nell'*Elena* il discorso sulle emozioni è molto più articolato. La parola, dice Gorgia, è in grado di «far cessare la paura e di eliminare il dolore e di produrre gioia e di accrescere la pietà» (8 δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι)<sup>29</sup>. Quando il discorso si sposta sulla poesia sono ancora la paura e le reazioni emotive ad essa correlate ad avere un ruolo centrale: «e i suoi ascoltatori li penetra il pauroso raccapriccio e la pietà lacrimosa e il desiderio doloroso, e per i successi e le disgrazie di vicende e di persone estranee l'anima soffre una sofferenza sua propria attraverso i discorsi» (9

<sup>28</sup> Sul valore del termine in Gorgia vd. MACDOWELL, *Gorgias*, p. 12 s.

<sup>29</sup> Cfr. la formulazione del *Tieste* di Sofocle, F 259 Radt *ap.* Stob. 113, 12 ἐνεστι γὰρ τις καὶ λόγοισιν ἦδονή, / λήθην ὅταν ποιῶσι τῶν ὄντων κακῶν (su cui vd. LANATA, *Poetica*, p. 152 s.) e quella di Eur. *Tr.* 608 s. ὡς ἡδὺ δάκρυα τοῖς κακῶς πεπραγῶσι / θρήνων τ' ὄδυρμῶι μούσᾳ θ' ἢ λύπας ἔχει (su cui vd. LANATA, *Poetica*, p. 169 s.).

ἤς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήης, ἐπ' ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμαίων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἰδιὸν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχῇ). Il riferimento alle emozioni violente prodotte da vicende di persone estranee induce a credere che il genere di poesia a cui Gorgia sta pensando, pur parlando in termini generali di "tutta la poesia", sia proprio la tragedia<sup>30</sup>, il genere deputato a produrre emozioni.

### 3. IL PARADIGMA COME STRUMENTO DI CONOSCENZA:

#### PROCNE IN AESCH. SUPPL. 58-76

In Aesch. *suppl.* 58-76 il mito di Tereo e Procne è chiamato in causa come termine di confronto per il lamento (οἶκτος) delle Danaidi<sup>31</sup>:

	εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων	[στρ. β
	ἔγγαιος οἶκτον αἰών,	
60	δοξάσει τιν' ἀκούειν ὄπα τᾶς Τηρείας	
	τμήτιδος <sup>32</sup> οἰκτρᾶς ἀλόχου,	
	κιρκηλάτου γ' ἀηδόνας,	
	ἄ τ' ἀπὸ χώρων ποταμῶν τ' ἐργομένα [ἀντ. β	
	πενθεῖ μὲν οἶκτον ἠθέων,	
65	ξυντίθησι δὲ παιδὸς μόρον, ὡς αὐτοφόνως	
	ᾤλετο πρὸς χειρὸς ἔθεν	
	δυσμάτορος κότου τυχῶν·	
	τὼς καὶ ἐγὼ φιλόδυρτος' Ἰαονίοισι νόμοισι [στρ. γ.	
70	δάπτω τᾶν ἀπαλὰν Νειλοθερῆ παρειᾶν	

<sup>30</sup> Sul problema vd. VELARDI, *Parola poetica*, p. 153 n. 3. Vd. anche HEATH, *The Poetics*, p. 7, che riferisce il passo gorgiano all'epica e alla tragedia.

<sup>31</sup> Vd. H. FRIIS JOHANSEN - E. W. WHITTLE, *Aeschylus. The Suppliants*, I-III, Copenhagen 1980, II, p. 63, dove si valorizza il ricorrere di οἶκτος ai vv. 59 e 64.

<sup>32</sup> FRIIS JOHANSEN - WHITTLE, *Aeschylus. The Suppliants*, II, pp. 55-57 considerano probabile che Μήτιδος sia il nome proprio della moglie di Tereo (Procne nella versione più diffusa).

ἀπειρόδακρύν τε καρδίαν,  
 γοεδνὰ δ' ἀνθεμίζομαι  
 δειμαίνουσα, φίλος τᾶσδε φυγᾶς  
 75 Ἄερίας ἀπὸ γᾶς  
 εἴ τις ἐστὶ κηδεμών.

E se uno scrutator d'uccelli vicino fosse,  
 uno del posto, sentendo il lamento  
 gli parrebbe di udir la voce della lugubre  
 60 sposa di Tereo, dell'usignolo che il falco insegue.

Lei che dalle terre e dai fiumi esclusa  
 piange il lamento della casa,  
 65 e compone la sorte del figlio, come di morte domestica  
 perì per man di lei,  
 vittima del rancor di madre snaturata.

Così anch'io, del pianto amica, con canti ionici  
 70 divoro la tenera guancia bruciata dal sole del Nilo  
 e il cuore dalle mille lacrime,  
 colgo il fiore dei gemiti  
 nel terrore che nessuno  
 75 protegga questa fuga  
 dalla terra Aeria.

Si tratta di uno dei miti richiamati con maggiore frequenza come paradigma già a partire dall'epos (*Od.* 19. 518-529). Nel passo omerico l'angoscia notturna di Penelope viene paragonata allo strazio dell'usignolo che ha ucciso il figlio Itilo. In Eschilo è il canto lamentoso delle Danaïdi a essere paragonato al canto di Procne. Ora, il parallelismo tra le due situazioni non è perfetto<sup>33</sup>: Procne aveva ucciso per vendetta il figlio Iti (Itilo nella versione omerica) ed era stata trasformata in usignolo, mentre Tereo, colpevole della violenza contro Filomela, sorella di Procne, era diventato un falco, o, secondo la versione più diffusa, un'upupa. Nel caso delle Danaïdi

<sup>33</sup> Vd. in proposito S. GÖDDE, *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster 2000, pp. 153-156, in particolare p. 155.

non c'è violenza e neppure infanticidio: le Danaidi in fuga dall'Egitto, dove rifiutano il matrimonio con i figli di Egitto, chiedono asilo ad Argo, da cui proveniva la loro stirpe. Merita di essere analizzato il v. 63, dove si afferma che Procne è esclusa dalla sua terra, in riferimento all'esito della vicenda<sup>34</sup>. Secondo Paus. 1. 41. 9 Procne e Filomela, dopo l'uccisione di Iti, si sarebbero rifugiate ad Atene e dal loro continuo lamento sarebbe nata la leggenda della loro trasformazione in usignolo e in rondine. Ora, Procne e Filomela erano figlie di Pandione, re di Atene: allo stesso modo le Danaidi chiedevano asilo alla loro antica madrepatria Argo. Il motivo dell'ospitalità, importante nella propaganda ateniese, si ritrova in contesto diverso ad Argo, che con Atene intratteneva un rapporto privilegiato.

Come dicevo, non c'è totale sovrapposibilità tra i due miti, ma il paradigma di Procne aggiunge spessore al mito delle Danaidi, quasi prefigurando l'esito cruento della vicenda: l'uccisione dei mariti la prima notte di nozze<sup>35</sup>. Un altro tema in comune ai due miti è quello delle nozze o, più precisamente, dell'unione sessuale forzata: Tereo aveva ingannato la moglie Procne e con la violenza si era unito con Filomela<sup>36</sup>. Infine, malgrado le loro vesti e voci straniere, le Danaidi dichiarano di vantare un'origine argiva cercando in questo modo di differenziarsi dai barbari figli di Egitto, che pure sono loro cugini. Similmente Tereo, re di Daulide secondo Thuc. 2. 29. 3, oppure direttamente re di Tracia nella versione sofoclea, è di origine barbara a differenza di Procne e Filomela, che sono di famiglia regale ateniese.

Il paradigma mitico in questo caso opera su due livelli: da una parte accomuna il dolore delle Danaidi a quello esemplare di Procne, amplificandolo, dall'altra agisce su chi conosce la vicenda come una sorta di pro-

---

<sup>34</sup> P. SANDIN, *Aeschylus' Supplices*. Introduction and Commentary on vv. 1-523, Göteborg 2003, p. 83 commenta: «L'apparente irrilevanza di questi versi ... è dovuta al fatto che le fanciulle non stanno parlando di Procne, ma di se stesse. ... Questa non è una parte essenziale del mito; ma, oltre al fatto che in entrambi i casi c'è una caccia da parte di fidanzati / di un marito, si tratta dell'unico modo in cui Procne può offrire un parallelo importante alle Danaidi».

<sup>35</sup> Vd. SANDIN, *Aeschylus' Supplices*, p. 84 s. Sul tema del *Verwandtenmord* vd. GÖDDE, *Das Drama*, p. 154 s.

<sup>36</sup> Secondo FRIIS JOHANSEN - WHITTLE, II, p. 63 s. la menzione di Tereo indica che Metis e le Danaidi sono accomunate in quanto vittime della violenza maschile.

fezia che ne anticipa l'esito. A questo proposito è molto appropriato il commento di Friis Johansen - Whittle:

Il suo vero significato, ancora nascosto a loro stesse, riguarda eventi che devono ancora verificarsi: come Metis si era vendicata per il male fatto a lei come moglie e sorella dalla brutale libidine di Tereo, così le Danaidi vendicano la persecuzione e la sottomissione sessuale subita ad opera dei loro cugini maschi, solo che nel loro caso i 'parenti' sui quali è compiuta la *αὐτοφονία* saranno i mariti stessi. Quindi non è un generico passante, ma un veggente, a essere specificato come l'ipotetico ascoltatore dei loro lamenti; soltanto una persona che ha avuto in dono speciali poteri di discernimento e di profezia può cogliere per intero la somiglianza tra la loro situazione e quella dell'usignolo, il cui passato sarà il loro futuro<sup>37</sup>.

Il paradigma mitico produce quindi un ampliamento di conoscenza, anzitutto rievocando vicende paragonabili e spingendo a stabilire analogie e differenze. In secondo luogo creando un'atmosfera carica di presagi e di presentimenti, sui quali Eschilo richiama l'attenzione attraverso l'immagine del veggente. Strumento di amplificazione del dolore, il paradigma mitico non è esornativo o digressivo, ma serve a mettere a fuoco un importante nodo drammatico.

#### 4. LA CRISI DEL PARADIGMA E IL SUO USO ANTIFRASTICO: *ANTIGONE*

Per comprendere meglio il quarto stasimo dell'*Antigone* (vv. 944-987), interamente occupato da tre paradigmi mitici, e per poterlo confrontare con la prassi degli altri tragediografi è necessario inquadrarlo nel contesto della tragedia. Al v. 821 s. il coro ha affermato l'eccezionalità, l'unicità del destino di Antigone. Antigone risponde proponendo una comparazione tra la sua sorte e quella di Niobe (vv. 823-833):

AN. Ἦκουσα δὴ λυγροτάταν ὀλέσθαι  
τῶν Φρυγίαν ξέναν  
825 Ταντάλου Σιπύλω πρὸς ἄ-

<sup>37</sup> FRIIS JOHANSEN - WHITTLE, II, p. 64.



κρω, τὰν κισσὸς ὡς ἀτενῆς  
 πετραία βλάστα δάμασεν,  
 καὶ νιν ὄμβρω τακομέναν,  
 ὡς φάτις ἀνδρῶν,

830 χιών τ' οὐδαμὰ λείπει, τέγ-  
 γει θ' ὑπ' ὄφρῦσι παγκλαύτοις  
 δειράδας· ᾗ με δαί-  
 μων ὁμοιόταταν κατευνάζει.

Ho udito che perì nel pianto  
 la straniera Frigia  
 825 figlia di Tantalo sulla cima del Sipilo:  
 la vinse come edera tenace  
 il viluppo della pietra,  
 e la pioggia la consuma  
 – così si dice –  
 830 e la neve mai la lascia  
 e bagna dalle ciglia lacrimose  
 il collo e il petto: pari a lei il dio  
 m'addormenta.

Il mito di Niobe è entrato presto nel repertorio degli *exempla* consolatori: la prima attestazione si trova infatti in *Il.* 24. 599-620, nel discorso di Achille a Priamo. Il mito occupa gran parte del discorso, il cui scopo è persuadere Priamo a partecipare al banchetto prima di riportare il cadavere di Ettore a Troia: persino Niobe, che aveva perso tanti figli e figlie (sei e sei nella versione omerica) non rifiutò il pasto. Non escludo che Sofocle abbia scelto il mito di Niobe anche in considerazione dell'importanza prototipica della scena omerica, vero e proprio modello della *consolatio* attraverso l'*exemplum* mitico.

Il senso della comparazione è in parte sfuggente. Le interpretazioni riassunte da Griffith<sup>38</sup> (i due personaggi sono puniti per la loro empietà; sono maltrattati dal dio; la loro φίλια li ha condotti alla morte) non tengo-

<sup>38</sup> M. GRIFFITH, Sophocles. *Antigone*, Cambridge 1999, p. 269.

no conto dei vv. 817-822, nei quali il coro si sofferma sul modo della morte: non per malattia né per spada. Non si può comunque escludere un richiamo allusivo a tutti gli altri temi<sup>39</sup>. Il coro cerca di volgere l'*exemplum* in strumento di consolazione (vv. 834-838) ricordando l'origine divina di Niobe e la natura umana di Antigone<sup>40</sup>, ma Antigone replica respingendo la consolazione che per lei si trasforma in motivo di scherno (vv. 839-852).

- XO. Ἄλλὰ θεός τοι καὶ θεογεννής,  
 ἡμεῖς δὲ βροτοὶ καὶ θνητογενεῖς.  
 835 Καίτοι φθιμένη μέγα κ' ἀκούσαι  
 τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν  
 ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανοῦσαν.
- AN. Οἴμοι γελῶμαι. Τί με, πρὸς θεῶν πατρῶ-  
 840 ὶν, οὐκ οὐλομένην ὑβρίζεις,  
 ἀλλ' ἐπίφαντον;
- ᾠ πόλις, ᾠ πόλεως  
 πολυκτῆμονες ἄνδρες·
- 845 ἰὼ Διρκαῖαι κρῆναι Θήβας τ' εὐ-  
 αρμάτου ἄλσος, ἔμπας  
 ξυμμάρτυρας ὑμμ' ἐπικτῶμαι,
- οἷα φίλων ἄκλαυτος, οἷοις νόμοις  
 πρὸς ἔργμα τυμβόχωστον ἔρ-  
 χομαι τάφου ποταίνιου·

<sup>39</sup> Così GRIFFITH, Sophocles. *Antigone*, *ibid.*

<sup>40</sup> Vd. in proposito M. P. PATTONI, *L'exemplum mitico consolatorio: variazioni di un topos nella tragedia greca*, SCO 38 (1988), pp. 229-262, specialmente p. 238 per il tentativo del coro di «forzare in direzione consolatoria l'*exemplum* di Niobe, introdotto da Antigone in funzione patetica e autocommiserativa per sottolineare l'infelicità del proprio destino». In proposito vd. anche pp. 255-257. Vd. anche J. C. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles*, III, *The Antigone*, Leiden 1978, p. 150 s.: l'antitesi tra la divina Niobe e 'noi mortali' risulta forzata e artificiale, come pure l'esortazione a consolarsi pensando che la sua sorte è uguale a quella di Niobe è più che sufficiente a provocare la reazione di Antigone. Sui problemi testuali del passo vd. H. LLOYD-JONES - N. WILSON, *Sophocles: Second Thoughts*, Göttingen 1997, p. 78 s.

- 850 ἰὼ δϋστανος,  
οὔτ' ἐν βροτοῖς οὔτε νεκροῖσιν  
μέτοικος, οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσιν.
- Coro Ma era dea e di divina stirpe,  
835 noi siamo mortali e di mortale stirpe.  
Pure, per una morta è grande fama  
aver la stessa sorte di chi è pari agli dei,  
da viva e poi da morta.
- Ant. Ahi! Son derisa. Perché, per gli dèi dei padri,  
840 non m'offendi da morta,  
ma presente?  
Città, e della città  
signori opulenti:  
fonti di Dirce e bosco  
845 di Tebe dai bei carri, almeno  
vi prendo a testimoni,  
io che senza pianto d'amici e da che leggi  
a un carcere che è tumulto  
mi reco – inaudita tomba.
- 850 Infelice!  
Né tra i mortali né tra i morti  
accetta, non ai vivi, non ai morti.

Questi versi presentano una sorta di *discussione sull'uso che si può fare del paradigma mitico*. Antigone se ne serve per amplificare il suo dolore (funzione patetica del paradigma mitico), accomunando la sua sorte a quella di un'eroina del mito. Il coro cerca di rifunzionalizzare il mito in senso consolatorio, ma è frustrato dalla reazione di Antigone. Ne risulta una recisa negazione della possibilità di trarre giovamento, in particolare consolazione, dai miti, che mantengono funzioni diverse per Antigone e per il coro<sup>41</sup>. La risposta di Antigone svolge anche un'altra funzione, quel-

---

<sup>41</sup> Sul rapporto tra personaggio e coro in Sofocle, e in particolare nell'*Antigone*, vd. B. ZIMMERMANN, *Riflessioni sul coro dell'Antigone*, in G. AVEZZÙ (a cura di), *Il dramma sofocleo. Testo, lingua, interpretazione*, Atti del Seminario Internazionale, Verona 24-26 gennaio 2002, Stuttgart-Weimar 2003, ripreso in B. ZIMMERMANN, *Chorprobleme. Über-*

la di dissociare il coro, che per paura del potere rimane nella sostanza indifferente, dagli spettatori, che partecipano con commozione alla vicenda di Antigone<sup>42</sup>. L'interpretazione che il coro fornisce del mito di Niobe ai vv. 834-838 è tutta fondata sul motivo della gloria, su cui, d'altra parte, era basato il suo precedente intervento (v. 817). Dopo la reazione di Antigone il coro sembra cambiare strategia. I vv. 853-856 mettono in risalto due temi in apparente contraddizione: il coraggio di Antigone che l'ha condotta contro il piedistallo di Dike<sup>43</sup> e la colpa paterna che starebbe pagando. Antigone risponde soltanto all'ultima sollecitazione lamentando il destino dei Labdacidi e rievocando le infauste nozze della madre Giocasta con Edipo. Qui il motivo delle nozze, presente in tutta la tragedia, ricorre con particolare insistenza. L'accenno del coro al conflitto con il potere (v. 873 s.) apre la strada, dopo un nuovo lamento di Antigone condotta via dalle guardie, all'intervento di Creonte che ribadisce la sua decisione (vv. 883-890). L'ultima tirata di Antigone prelude al precipitare dell'azione e probabilmente, pronunciando i vv. 937-943, Antigone esce di scena<sup>44</sup>.

A questo punto inizia il quarto stasimo (944-987) che è interamente occupato da tre paradigmi mitici: Danae chiusa in una torre dal padre,

---

*legung zum Chor in den Sieben gegen Theben des Aischylos und der Antigone des Sophocles*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft», n. F. 29 (2005), pp. 47-60, con importanti considerazioni sul rapporto tra cori di tragedia e lirica corale.

<sup>42</sup> Così D. LANZA, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano 1997, p. 183 s. Vd. anche SOURVINOU-INWOOD, *Assumptions*, p. 148: il coro sarebbe nella sostanza d'accordo con la linea di Creonte e il suo punto di vista è quello che avrebbe adottato il pubblico.

<sup>43</sup> Su questi versi vd. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles*, III, p. 152 s., secondo cui il coro, malgrado le manifestazioni di pietà e il tentativo di consolazione, persiste nel condannare la condotta di Antigone. Vd. anche R. W. B. BURTON, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980, pp. 120-122, che respinge con buoni argomenti e paralleli stringenti l'interpretazione per cui Antigone andrebbe supplice all'altare di Dike.

<sup>44</sup> Vd. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles*, III, p. 162. Sul problema dell'uscita di scena di Antigone durante il canto del coro e dell'isolamento della protagonista, che non può condividere la linea parentetica del coro, vd. anche PATTONI, *L'exemplum*, p. 238 s. Secondo G. AVEZZÙ, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia 2003, p. 131, Antigone esce definitivamente di scena al v. 943.

Licurgo rinchiuso e fatto uccidere per aver oltraggiato Dioniso, Cleopatra, i cui figli erano stati accecati da Fineo su istigazione della seconda moglie.

945 Ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς [ιστρ. α  
ἀλλάξει δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς·  
κρυπτομένα δ' ἐν  
τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη·

950 καίτοι «καί» γενεᾷ τίμιος, ὦ παῖ, παῖ,  
καὶ Ζηνὸς ταμειεύσκε γονὰς χρυσορύτους.  
Ἄλλ' ἄ μοιριδία τις δύνασις δεινά·

οὔτ' ἄν νιν ὄλβος οὔτ' Ἄρης,  
οὐ πύργος, οὐχ ἀλίκτυποι  
κελαιναὶ νᾶες ἐκφύγοιεν.

955 Ζεύχθη δ' ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος, [ἀντ. α  
Ἰδωνῶν βασιλεύς, κερτομίσις ὄργαις,  
ἐκ Διονύσου  
πετρῶδει κατάφαρκτος ἐν δεσμῶ.

960 Οὔτω τᾶς μανίας δεινὸν ἀποστάζει  
ἀνθηρόν τε μένος. Κεῖνος ἐπέγνω μανίαις  
ψαύων τὸν θεὸν ἐν κερτομίσις γλώσσαις.

965 Παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους  
γυναίκας εὐϊὸν τε πῦρ,  
φιλαύλους τ' ἠρέθιζε Μούσας.

Παρὰ δὲ Κυανέων πελάγει διδύμας ἀλὸς [ιστρ. β  
ἄκται Βοσπόρραι ἰδ' ὁ Θρηκῶν «ἠῶν»

970 Σαλμυδησσός, ἴν' ἀγχίπολις Ἄρης  
δισσοῖσι Φινεΐδαις  
εἶδεν ἀρατὸν ἔλκος  
τυφλωθὲν ἐξ ἀγρίας δάμαρτος

ἀλαδὸν ἀλαστόροισιν ὀμμάτων κύκλοις

975 ἀτερθ' ἐγγέων, ὑφ' αἱματηραῖς  
 χεῖρεσσι καὶ κερκίδων ἀκμαῖσιν.

980 Κατὰ δὲ τακόμενοι μέλαιοι μελέαν πάθαν [ἀντ. β  
 κλαῖον, ματρὸς ἔχοντες ἀνύμφευτον γονάν·

ἀ δὲ σπέρμα μὲν ἀρχαιογόνων  
 ἄντασ' Ἐρεχθειδᾶν,  
 τηλεπόροις δ' ἐν ἄντροις  
 τράφη θυέλλησιν ἐν πατρώαις

985 Βορεᾶς ἄμιππος ὀρθόποδος ὑπὲρ πάγου  
 θεῶν παῖς· ἀλλὰ κάπ' ἐκεῖνα  
 Μοῖραι μακραίωνες ἔσχον, ὦ παῖ.

945 Sopportò anche il corpo di Danae di scambiare  
 la luce celeste in bronzea dimora:

occultata  
 nel nuzial sepolcro fu aggiogata;  
 pure era di stirpe insigne, figlia mia,  
 950 e di Zeus custodiva il seme d'aurea pioggia.  
 Ma tremenda è la forza del destino:  
 non lo fugge ricchezza né Ares  
 né fortezza, e neppure le navi nere  
 battute dal mare lo fuggono.

955 Fu aggiogato il figlio di Driante pronto all'ira,  
 il re degli Edoni, per le furiose ingiurie  
 da Dioniso

in petroso carcere rinchiuso.  
 Così a goccia a goccia stillò  
 della follia l'orrore.

960 e il furore ricolmo. Per la follia capì tardi  
 che toccava il dio con parole ingiuriose.  
 Aveva sopito le invasate

965 donne e il fuoco bacchico  
e irritato le Muse, dell'aulòs amiche<sup>45</sup>.  
Presso gli scogli azzurri di duplice mare,  
le sponde del Bosforo e la riva dei Traci  
970 Salmidesso, dove Ares protettore della città  
ai due Fineidi  
vide la ferita maledetta,  
accecati dalla sposa crudele,  
la ferita tenebrosa, alle orbite evocanti vendetta degli occhi  
975 cavati non da armi, ma dalle insanguinate  
mani e dalla punta della spola.

980 Consunti piangevan miseri  
il lor misero patir, nati da infelici nozze della madre  
cui toccò d'esser seme degli antichi  
figli d'Eretteo.  
Negli antri remoti  
tra le tempeste paterne crebbe  
985 la figlia di Borea veloce come cavallo su ripida vetta,  
di numi figlia, ma anche lei  
le Parche eterne assalirono, figlia mia.

Maria Pia Pattoni<sup>46</sup> ha identificato nello stasimo gli elementi formali caratteristici degli *exempla* mitici consolatori, ma ha anche osservato che la funzione consolatoria si attenua nel corso del canto corale<sup>47</sup>. In realtà è

---

<sup>45</sup> Secondo CHR. SOURVINOU-INWOOD, *Le mythe dans la tragédie, la tragédie à travers le mythe: Sophocle, Antigone*, vv. 944-987, in C. CALAME (éd.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève 1988, pp. 167-183, specialmente p. 172 si tratterebbe delle Menadi, in quanto l'aulòs è strumento bacchico per eccellenza, mentre strumento delle Muse è la lira.

<sup>46</sup> PATTONI, *L'exemplum*, pp. 233-235. La funzione consolatoria è sottolineata da KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles*, III, p. 168: «Possiamo affermare che gli orrori di un insieme di storie sono usati allo scopo di riconciliare con il suo inevitabile fato la vittima di crudeltà all'interno di un altro contesto drammatico».

<sup>47</sup> Su questo punto vd. PATTONI, *L'exemplum*, p. 235 n. 21, ricco di riferimenti alla bibliografia precedente, di cui riporto l'equilibrata formulazione conclusiva: «È indub-

proprio il contrasto tra l'aspetto formalmente consolatorio e il contenuto dei paradigmi mitici che indica la vera funzione alla quale questi sono piegati. Si tratta inoltre dell'unica triade di paradigmi comparabile a quella del primo stasimo delle *Coefore* che si incontra nelle tragedie conservate. Il v. 986 s., che riprende il v. 951 s., sembra la chiave – a dire il vero apparentemente convenzionale<sup>48</sup> – dello stasimo: nessuno può sfuggire alle Moire<sup>49</sup>. A proposito di questa tematica Burton<sup>50</sup> ha messo in risalto che il primo e il terzo mito riguardano il fato che si accanisce su un innocente, mentre il secondo è relativo a un empio che subisce la giusta punizione, a voler dimostrare che il destino colpisce indistintamente innocenti e colpevoli. La struttura dello stasimo, in ogni caso, porta in primo piano la narrazione dei tre miti, che non è introdotta da alcuna formula convenzionale

---

bio, comunque, che a causa del particolare sviluppo dello stasimo, caratterizzato da una crescente intensità di linguaggio ed elaborazione dei dettagli, l'originario spunto consolatorio retroceda e impallidisca di fronte alla visione di dolore e di sventura, che raggiunge l'apice nella seconda coppia strofica, per cui il canto finisce per assumere un tono di fondo trenodico, bene appropriato in questo contesto drammatico che vede Antigone avviata al sepolcro».

<sup>48</sup> Così BURTON, *The Chorus*, p. 127. Vd. anche G. HODLER, *Untersuchungen zum Gebrauch mythologischer Beispiele in attischen Tragödie*, Diss. Heidelberg 1956, p. 73.

<sup>49</sup> Sul motivo dell'ineluttabilità del destino vd. PATTONI, *L'exemplum*, p. 236. A questo proposito vd. anche BURTON, *The Chorus*, p. 129, il quale, dopo aver prospettato un'interpretazione dei tre *exempla* funzionale al dramma (quella di C. M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford 1944, p. 105), afferma che intenzione di Sofocle era comporre una serie di variazioni sul tema dell'inevitabilità del destino «scegliendo tre storie per illustrarlo e indulgendo sia al suo proprio talento per la narrazione lirica sia al gusto del suo pubblico di ascoltare canti alla maniera della venerabile lirica corale». In realtà l'esegesi di Bowra non si può accogliere perché il coro prospetterebbe tre diversi esiti per Antigone (incarcerazione come preludio di un mutamento della sorte; punizione per l'empietà; atto di crudeltà contro un'innocente) quando risulta chiaro dallo svolgimento della tragedia che l'esito possibile è uno soltanto ed è diverso da quelli dei tre *exempla*. Per motivi diversi anche l'interpretazione di Burton, che finisce per attribuire una funzione decorativa allo stasimo, non può essere accolta. In proposito vd. anche p. 132 s., dove si paragona lo stasimo ai cori di Euripide che hanno una connessione molto tenue con l'intreccio e si afferma che esso crea una pausa prima che le rivelazioni di Tiresia richiamino l'attenzione su una svolta della vicenda tragica. Lo stasimo finirebbe per essere in questo modo una sorta di intermezzo lirico, con una limitatissima funzionalità drammatica.

<sup>50</sup> BURTON, *The Chorus*, p. 131.



del tipo 'ho udito' oppure 'è fama', mentre la γνῶμη è collocata alla fine<sup>51</sup>.

Tutti gli interpreti ammettono che in questo stasimo il legame paradigmatico non è di semplice interpretazione<sup>52</sup>. Se si vuole cercare un punto di contatto esplicito tra tutti i miti proposti e la vicenda di Antigone, oltre a quello, in fondo scontato, del destino di morte che colpisce tutti, si deve ricorrere al rango regale dei personaggi coinvolti<sup>53</sup>, che è lo stesso di Antigone, come aveva ricordato poco prima proprio Antigone al v. 941. Proprio per la mancanza di un legame chiaro ed esplicito con la vicenda del dramma la narrazione dei tre miti si carica di una serie di echi: primo tra tutti quello del destino di sepolta viva<sup>54</sup>, che accomuna Antigone a Danae e a Licurgo; anche Cleopatra era stata imprigionata (benché il fatto non sia esplicitamente ricordato nello stasimo)<sup>55</sup>, ma, secondo Diod. 4, 44, fu liberata dai fratelli con l'aiuto di Eracle e i suoi figli ottennero il trono di Fineo<sup>56</sup>; in secondo luogo c'è il ruolo del padre, che cerca di uccidere i figli (Acrisio che getta in mare Danae) o li acceca, nel caso di Fineo: l'accecamento di Edipo aveva un ruolo centrale nel mito dei Labdacidi. Anche Licurgo, secondo una delle versioni del mito, aveva ucciso nella follia il

---

<sup>51</sup> Per questo vd. HODLER, *Untersuchungen*, p. 63 s.

<sup>52</sup> Il problema è ben impostato da GRIFFITH, Sophocles. *Antigone*, p. 283: «Le storie sono narrate in modo tale che la loro particolare corrispondenza con la situazione di Antigone o anche reciproca tra loro è tutt'altro che ovvia: lo stile lirico, allusivo e involuto illumina certi aspetti di ciascuna narrazione, mentre molto del resto della storia (inclusi alcuni avvenimenti chiave) rimane non detto – e sfortunatamente (soprattutto nelle ultime due strofe) non possiamo essere certi che dettagli di questi miti fossero ritenuti ovvi da un pubblico del V secolo». Secondo SOURVINOU-INWOOD, *Le mythe*, p. 167 gli interrogativi riguardano la scelta e l'articolazione dei miti e il rapporto che si stabilisce tra i miti e il contesto della tragedia.

<sup>53</sup> Vd. PATTONI, *L'exemplum*, p. 235 s.

<sup>54</sup> Secondo F. W. SCHNEIDEWIN - A. NAUCK, Sophokles, IV, *Antigone*, Neue Bearbeitung von E. Bruhn, Berlin 1904<sup>10</sup>, p. 149 il coro, attraverso tre esempi di morte per imprigionamento, dimostra che la forza del destino non si può contrastare.

<sup>55</sup> Non è certo che questo dettaglio del mito fosse già stato elaborato al tempo di Sofocle: vd. HODLER, *Untersuchungen*, p. 75-77, secondo cui il motivo della prigionia è comune ai tre miti e al destino di Antigone.

<sup>56</sup> Sui Fineidi chiusi in una tomba vd. schol. Soph. *Ant.* 981.

figlio<sup>57</sup>. Quest'ultimo episodio non è però raccontato nello stasimo<sup>58</sup>. Questo aspetto del padre che uccide o acceca i figli trova un parallelo nella situazione di Antigone messa a morte da Creonte, che non è suo padre, ma occupa il posto che era stato di suo padre<sup>59</sup>. Mentre l'imprigionamento e il rango regale sono stati da tempo individuati come elementi di contatto tra i tre miti e sono evidenziati da (quasi) tutti gli interpreti, il rapporto genitori-figli è stato meno valorizzato<sup>60</sup>. La difficoltà deriva dal fatto che i parallelismi tra le vicende sono sempre parziali e agiscono su livelli diversi.

I tre paradigmi sono molto diversi l'uno dall'altro. Sofocle non racconta l'esito della vicenda di Danae, ma da altre fonti sappiamo che sfuggirà alle insidie del padre e anche a quelle di Polidette. L'affermazione del v. 947 non sarebbe quindi esatta: la forzatura si potrebbe spiegare con la volontà di trovare un parallelo con la situazione di Antigone per la quale effettivamente il sepolcro fu talamo nuziale (v. 891), ma resta sempre l'incertezza sulla versione che Sofocle poteva avere in mente. Licurgo fu anch'egli rinchiuso in un carcere di pietra, dove riprese lentamente, ma ormai troppo tardi, il senno. Nello stasimo manca inoltre qualsiasi riferimento alle doti profetiche di Licurgo (su cui vd. Eur. *Rh.* 972 s.), che presuppongono una riconciliazione con Dioniso. Questi due esempi sono collegati tra loro dalla presenza del verbo ζεύγνυμι (vv. 947 e 955)<sup>61</sup>. Infine Cleopatra riuscirà a far salire i figli sul trono di Fineo. Anche in questo caso il lieto fine non è raccontato da Sofocle.

Un tentativo ingegnoso, ma sbagliato nei presupposti, si deve a Ignacio

---

<sup>57</sup> Sul mito di Licurgo e in particolare sulla tetralogia di Eschilo ad esso dedicata vd. K. DEICHGRÄBER, *Die Lykurgie des Aischylos. Versuch einer Wiederherstellung der dionysischen Tetralogie*, Göttingen 1939 e l'utile sintesi di AVEZZÙ, *Il mito sulla scena*, pp. 78-81.

<sup>58</sup> SOURVINO-INWOOD, *Le mythe*, p. 172: la follia di Licurgo potrebbe contenere un'allusione all'infanticidio, motivo spesso associato ai miti di resistenza a Dioniso.

<sup>59</sup> Vd. per questo SOURVINO-INWOOD, *Le mythe*, p. 171: il rapporto tra Acrisio e Danae è presentato come comparabile a quello tra Creonte e Antigone, mentre quello tra Acrisio e Perseo sarebbe parallelo a quello tra Laio ed Edipo; questo sistema di relazioni contribuirebbe a raffigurare Creonte come 'padre' rispetto ad Antigone.

<sup>60</sup> Fa eccezione SOURVINO-INWOOD, *Le mythe*, p. 179.

<sup>61</sup> Vd. per questo BURTON, *The Chorus*, p. 130.

Errandonea<sup>62</sup> secondo il quale lo stasimo non è rivolto alla situazione presente, ma a quella futura di Antigone e degli altri personaggi del dramma: il mito di Danae prefigurerebbe la visita di Emone ad Antigone, quello di Licurgo si riferirebbe al destino di Creonte, mentre Cleopatra corrisponderebbe ad Euridice, che nella conclusione della tragedia piangerà la morte di entrambi i figli. In quest'ottica la reclusione non sarebbe un elemento di contatto e lo stasimo non avrebbe funzione consolatoria. Però, se lo stasimo fosse integralmente rivolto al futuro, il pubblico, che non sapeva come si sarebbe sviluppato il dramma, non avrebbe compreso nessuno dei riferimenti, ad eccezione di quello a Creonte, che poteva essere colto sulla base di ciò che era avvenuto fino a quel momento (basti pensare al celebre discorso di Antigone ai vv. 450-470). Si può dire che questo è un bel caso di esegesi di lettore, che prescinde dalla dinamica dello spettacolo tragico.

Un'interpretazione dei miti in rapporto alla situazione drammatica si deve a Christiane Sourvinou-Inwood, che parte da un importante presupposto teorico: ciascun testo crea la sua propria versione di un dato mito<sup>63</sup>. In altri termini il mito non si può distinguere dal racconto che lo espone. La chiave interpretativa è legata al paradigma centrale, quello di Licurgo, che rinvia al dionisismo e al tema del "disordine creatore dell'ordine" e crea lo spazio per l'identificazione metaforica tra Antigone e le Menadi. La prima strofe insinuerebbe la possibilità di accogliere come giusta la causa di Antigone, ma la sua azione, a differenza di quelle delle Menadi evocate dal secondo paradigma, non è sancita né da un rituale né dalla presenza attiva di un dio. Il punto più critico di questa interpretazione è il terzo paradigma, quello di Cleopatra: l'identità della ἀγρία δάμαρ, secondo la studiosa, poteva restare ambigua e, anzi, il pubblico poteva avere qualche motivo per accostarla a Cleopatra, rappresentata come legata alla natura selvaggia. In effetti è proprio Cleopatra che, in una delle versioni del mito, acceca i figli per vendetta contro il marito che l'aveva ripudiata. Antigone, come Cleopatra, sarebbe una figura ambivalente: di stirpe regale, ma nata da un incesto, cattiva madre perché il suo gesto le preclude le nozze e la

---

<sup>62</sup> I. ERRANDONEA, *Das 4. Stasimon der "Antigone" von Sophokles (944-987)*, SO 30 (1953), pp. 16-26.

<sup>63</sup> SOURVINOU-INWOOD, *Le mythe*, p. 168; per l'interpretazione dei tre paradigmi vd. pp. 173-180. In forma più ampia CHR. SOURVINOU-INWOOD, *The Fourth Stasimon of Sophocles' Antigone*, BICS 36 (1989), pp. 141-165.

procreazione (cfr. vv. 905-907). I motivi comuni ai tre paradigmi sarebbero il conflitto all'interno della famiglia, l'ostilità tra uno dei genitori e i figli e la successione regale disordinata.

L'ambientazione dei tre paradigmi porterebbe dalla civile Argo a paesaggi sempre più selvaggi, dalla Tracia all'estremo settentrione. Infine, mentre nel primo paradigma Antigone viene associata a una vittima innocente, nel terzo è assimilata all'autrice del crimine. Un elemento comune ai tre paradigmi sarebbe la vista difettosa, metafora dei limiti della comprensione e del sapere umano. Come dicevo, il punto più controverso è l'interpretazione del terzo paradigma: in questo caso l'ambiguità non gioca a favore della lettura del mito da parte del pubblico. Se Cleopatra poteva essere identificata *tout court* con la "sposa che acceca" il problema non si pone, ma se si rimane nei termini della compatibilità tra il profilo mitico di Cleopatra e quello della ἀγρία δάμαρ e della vicinanza simbolica tra due personaggi diversi<sup>64</sup>, sospetto che si chieda troppo alle capacità interpretative del pubblico ateniese. In particolare, risulta problematico lo slittamento del paradigma nel campo della metafora, o, più precisamente, in quello dell'allegoria.

Una lettura in gran parte originale è quella di George Steiner<sup>65</sup>, che vede nei canti corali l'affermazione dell'inadeguatezza dell'immanenza, cioè della realtà umana con i suoi limiti, di Antigone come di Creonte, e l'imporsi del divino. Centro del quarto stasimo è la forza irresistibile del destino e i tre miti, secondo Steiner, esemplificano l'incontro devastante tra dèi e uomini: Danae che viene raggiunta da Zeus nella sua prigione di pietra; Licurgo che è punito da Dioniso, frutto dell'unione tra Zeus e Semele, unione letale per quest'ultima; Cleopatra, figlia del dio Borea. Tutti i miti farebbero riferimento all'unione più intima e pericolosa tra dèi e uomini, quella sessuale. E il divino, in particolare Dioniso, ricorda Steiner, ritorna nel finale (1349 s.) ed è presente in permanenza nel teatro con il suo altare. Per certi versi anche questa lettura dell'*Antigone* è modernizzante, nel senso che pretende dal pubblico del teatro una profondità filosofica che pochi possedevano.

Per alcuni tratti affine all'interpretazione di Steiner è il tentativo ambi-

---

<sup>64</sup> SOURVINOU-INWOOD, *Le mythe*, p. 176 s.

<sup>65</sup> G. STEINER, *Antigones*, Oxford 1984.

zioso di Oudemans e Lardinois<sup>66</sup>. Punto di partenza è la ricerca di un livello più profondo di quello attingibile confrontando le vicende dei tre miti: si tratterebbe del livello dei mitemi, elementi che ricorrono sistematicamente e che costituiscono l'ossatura delle storie. In quest'ottica il principale problema posto dallo stasimo non sarebbe quello della giustizia, ma quello della trasgressione dei confini cosmologici. Nei tre miti si verificerebbe una violazione del rapporto dell'uomo con la natura: Danae è prima costretta a non procreare e poi viene fecondata da un dio; Licurgo è incline ai sentimenti violenti e alla pazzia e viene incarcerato in una prigione di roccia; Cleopatra è figlia di un dio, Borea, il vento del settentrione, e la sua vicenda, come quella di Licurgo, si svolge nella marginale e selvaggia Tracia. Il destino di Danae presenterebbe punti di contatto con quello di Antigone: a entrambe viene impedita la procreazione ed entrambe sono confinate nella natura selvaggia; anche Licurgo è chiuso in una prigione di pietra ed è mosso dalla follia. E anche Cleopatra, infine, è a contatto con il divino, il suo matrimonio viene spezzato, la sua nobile origine non le evita una misera fine. Credo che si possa concordare con il fatto che la nobile nascita e la prigionia non sono gli unici elementi di contatto tra Antigone e i protagonisti dei tre paradigmi. Così pure si può accogliere il collegamento tra il destino di Creonte e quello di Acrisio, padre di Danae (entrambi hanno fatto affidamento, inutilmente, sul loro potere), e anche quello di Licurgo (entrambi credono che il loro potere li renda indipendenti dagli dèi), collegamento che permette di considerare lo stasimo come un ponte che unisce il dramma di Antigone con quello di Creonte. Resto però perplesso sulla linea esegetica di fondo, ovvero sulla connessione a livello di mitemi. Da un lato sospetto che il pubblico non fosse in grado di cogliere l'ambiguo rapporto con l'elemento divino e con quello naturale a cui i tre miti variamente alluderebbero. Al pubblico si richiederebbe una capacità di cogliere nei miti la valenza cosmologica di fondo e quindi una competenza in senso lato filosofica. Mi sembra difficile che nel breve lasso di tempo occupato dal canto del coro gli spettatori riuscissero a mettere insieme un'interpretazione che ai due studiosi deve essere costata una lun-

---

<sup>66</sup> C. W. OUDEMANS - A. P. M. H. LARDINOIS, *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*, Leiden - New York - København - Köln 1987, pp. 146-151.

ga riflessione. Dall'altro lato credo che questi mitemi, proprio perché comuni a molti miti, non siano caratteristici e distintivi di *questi* miti scelti da Sofocle come paradigmi. In altre parole, la nascita divina, l'unione con un dio, l'essere esclusi dalla comunità umana e segregati in una realtà naturale ostile sono elementi presenti in moltissimi miti e, ad eccezione dell'ultimo, l'esclusione, non rinviano in modo diretto ad Antigone.

Un dato interessante è che il poeta in molti casi non menziona i possibili elementi di collegamento tra la vicenda e i paradigmi mitici con i quali è posta a confronto (ad es. l'uccisione del figlio di Licurgo, la prigionia di Cleopatra<sup>67</sup>). Se leggiamo lo stasimo nella prospettiva dell'apparente (e mancata) *consolatio* rivolta ad Antigone, possiamo anche pensare a un collegamento con l'esito delle tre vicende, che, come si è detto, non è neppure accennato: Danae che si salva e dà origine a una stirpe regale, Licurgo che diventa profeta di Dioniso e Cleopatra che riesce a mettere sul trono i figli. Insomma il coro potrebbe prefigurare ad Antigone un destino glorioso, affine a quello dei personaggi proposti ad esempio. Va però ricordato che ad Antigone non si prospettava nessuna via d'uscita che avrebbe potuto accomunare la sua sorte a quella dei protagonisti dei tre paradigmi. All'eroina resta la fama di un destino glorioso che sarà ricordato, ma era stata Antigone stessa a respingere questa compensazione per la sua sorte (v. 841 s., su cui vd. sopra). La narrazione di scorcio produce un effetto di amplificazione, perché un paradigma è molto più efficace e coinvolgente se il collegamento non è esplicito: il poeta sembra spingere gli spettatori alla scoperta personale dei collegamenti tra le varie vicende mitiche<sup>68</sup>. Ma, come si è visto, i collegamenti e i riecheggiamenti prodotti dai tre paradigmi non sono certo positivi: rinviano a conflitti tra genitori e figli, alla perdita della vista o della ragione, alla segregazione e alla prigionia.

---

<sup>67</sup> Vd. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles*, III, p. 170: secondo un procedimento di inversione dell'ordine degli avvenimenti comune nella lirica corale, il coro parla di Cleopatra raccontando la tremenda sorte dei suoi figli.

<sup>68</sup> Vd. GRIFFITH, *Sophocles. Antigone*, p. 284: «L'assoluta assenza di ogni chiara attribuzione di responsabilità e di colpa da parte del coro per i dettagli (sempre più terrificanti) delle tre storie, può incoraggiarci a ricostruire con l'immaginazione quel passato mitico – e a proiettare (parte di) esso nel presente e nel futuro: questo è il modo in cui la lirica spesso richiede di essere letta».

Se andiamo a confrontare il quarto stasimo dell'*Antigone* (ma anche i versi precedenti con il richiamo all'*exemplum* di Niobe) con il primo delle *Coefore*, l'unico altro esempio di trilogia di paradigmi, dobbiamo partire dall'elementare constatazione che anche l'*Antigone*, come l'*Oresteia*, contiene una riflessione sulla giustizia, ma di segno completamente diverso. In Eschilo il terribile e il mostruoso, che esistono in natura, sono ricondotti nei limiti imposti dalle leggi e dalle istituzioni della città, sancite dall'intervento divino. Alla Dike del primo stasimo delle *Coefore*, che è la vendetta imposta dal demone del *genos*, si sostituisce nelle *Eumenidi* la Dike dell'Areopago, sostenuta dall'autorità della divinità poliade. In Sofocle si scontrano due opposte concezioni della legge e della giustizia, rappresentate da Antigone e da Creonte, che si elidono reciprocamente<sup>69</sup>. Antigone e Creonte escono entrambi sconfitti alla fine della tragedia e non c'è né assoluzione e nemmeno consolazione: Antigone replica irritata e sdegnata ai tentativi di consolazione del coro che culminano nel quarto stasimo e il canto del coro finisce per essere un'amara celebrazione dell'eroina ormai avviata al suo destino di morte. Ci si può anche chiedere quale sia il senso drammaturgico di una consolazione fallita, con l'eroina avviata alla morte e ormai fuori scena e il coro che propone *exempla* non pertinenti<sup>70</sup>, addirittura meno pertinenti di quello di Niobe, in quanto le vicende di Danae, di Licurgo e di Cleopatra, pur tra le sofferenze, avevano avuto un esito in tutto o in parte positivo. L'effetto potrebbe essere quello di uno straniamento integrale, con la scena occupata da Creonte e dal coro, in fondo concordi nel condannare la violazione delle leggi da parte di Antigone<sup>71</sup>, e Antigone stessa irrecuperabilmente lontana. La mancanza di condivisione e di comunicazione è sottolineata dall'ironia tragica che i tre miti portano

---

<sup>69</sup> SOURVINOU-INWOOD, *Assumptions*, p. 147: Sofocle sta esplorando i limiti della religione della *polis* e mette in scena da un lato la *polis* con le sue caratteristiche positive, dall'altro una donna che sovverte l'ordine in difesa di un traditore. Malgrado ciò la causa di Antigone è presentata come giusta e la decisione della città come errata. Il risultato è la difficoltà di comprendere la volontà degli dei.

<sup>70</sup> AVEZZÒ, *Il mito sulla scena*, p. 131 parla di "tiepida partecipazione" del coro.

<sup>71</sup> Così R. M. NEWTON, *Ino in Euripides' Medea*, *AJPh* 106 (1985), pp. 496-502, p. 498: «Il coro spaventato cita questi paradigmi per dar voce alla sua approvazione delle misure prese da Creonte e per ricavarne che non andrà mai incontro alla rovina per sfidare la sua autorità».

con sé<sup>72</sup>. Proprio i segnali formali che rinviano alla *consolatio* (l'*incipit* "Ἐτλα καί ἐστὶν ἰσχυρὸν")<sup>73</sup> sottolineano la distanza ormai incolumabile tra Antigone e il coro.

Ma lo stasimo segna anche il passaggio alla seconda parte della tragedia, dove il carnefice Creonte diventa a sua volta vittima. In questa chiave il tono trenodico dello stasimo evidenziato da Maria Pia Pattoni appare appropriato sia al destino di Antigone sia a quello di Creonte. Il quinto episodio, che si apre con il dialogo tra Tiresia e Creonte, è tutto giocato sul rifiuto, da parte di Creonte, di comprendere la profezia e di agire in conseguenza. Come ha osservato Stinton<sup>74</sup>, inoltre, i tre paradigmi potrebbero ben adattarsi anche al destino di Creonte: questo varrebbe sia per la sorte di Acrisio, padre di Danae, sia per quella di Fineo, e, se l'azione di Creonte viene considerata come un crimine contro gli dèi, il destino di Creonte può paragonarsi anche a quello di Licurgo, che aveva opposto resistenza a Dioniso<sup>75</sup>. Questa interpretazione, che connette tutti i paradigmi con la

<sup>72</sup> Vd. per questo T. C. W. STINTON, *The Scope and Limits of Allusion in Greek Tragedy*, in M. CROPP, E. FANTHAM, S. E. SCULLY (edd.), *Greek Tragedy and its Legacy*, Calgary 1986, pp. 67-99 (= ID. *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford 1990, pp. 454-492), p. 70, che parla di «sottotoni ironici, non compresi dal coro, ma che il pubblico poteva cogliere». LANZA, *La disciplina*, p. 183 interpreta il quarto stasimo nel quadro del più generale problema del ruolo del coro nell'*Antigone*. Come nella parodo «tra aspettative del pubblico e canto d'ingresso del coro si produce ... subito una dissonanza, e impedisce la consueta immedesimazione emotiva» così avviene anche nel quarto stasimo: «Il pubblico è evidentemente con lei, pronto a commuoversi del suo destino; il coro invece si mantiene indifferente; ma anche in questo caso gli spettatori sono preavvertiti». Vd. anche P. RIEMER, *Chor und Handlung in den Tragödien des Sophokles*, in P. RIEMER - B. ZIMMERMANN (hrsg.), *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart - Weimar 1998, pp. 89-111, specialmente p. 105 ss. a proposito dell'isolamento dell'eroe sofocleo per mezzo del coro e in particolare p. 106 sull'*Antigone*.

<sup>73</sup> Vd. HODLER, *Untersuchungen*, p. 64.

<sup>74</sup> STINTON, *The Scope*, p. 70. Vd. sopra per l'interpretazione di OUDEMANS-LARDINOIS, *Tragic Ambiguity*.

<sup>75</sup> Vd. per questo SOURVINOU-INWOOD, *Le mythe*, p. 173 s.: Licurgo e Creonte si sono entrambi opposti a quello che appariva come un disordine, prodotto da comportamenti sbagliati di donne e pericoloso per l'ordine sociale. Sulla connessione metaforica tra Creonte e Licurgo vd. anche SOURVINOU-INWOOD, *Assumptions*, p. 146: come Licurgo, Creonte ha sbagliato a causa dell'inconoscibilità della realtà trascendente.



sorte che attende Creonte, oltre a forzare alcune analogie, rischia di proiettare i miti del quarto stasimo sulla parte successiva della tragedia, creando un effetto contrario alla prassi teatrale<sup>76</sup>. Credo quindi che sia sufficiente il collegamento tra il comportamento di Creonte e il mito di Licurgo per fare dello stasimo uno snodo drammatico importante. In questa chiave lo stasimo non va più considerato come il punto di cesura delle due parti del ditico, ma è la cerniera tra il dramma di Antigone e quello di Creonte, entrambi alle prese con una crisi senza soluzione: due facce della stessa medaglia.

Da quel che si è visto si potrebbe avere la tentazione di pensare che in Sofocle cominci a entrare in crisi il mito come paradigma. Ma questa formulazione richiede di essere accuratamente precisata. Se nel primo stasimo delle *Coefore* gli *exempla* mitici proposti dal coro costituiscono l'apice della persuasione messa in atto nei confronti di Oreste e coincidono con il processo di autoconvincimento del personaggio, nell'*Antigone* il coro non può che celebrare il suo fallimento, non solo sul piano dell'azione, ma anche su quello della parola. La generalizzazione indotta dai paradigmi, oltre a essere di difficile decifrazione, non conduce a sciogliere i conflitti e a definire un'ideologia condivisa: Antigone aveva respinto in anticipo ogni tentativo di consolazione già a proposito dell'*exemplum* di Niobe. Con il quarto stasimo l'estraneità diventa assoluta, sottolineata dalla distanza fisica tra Antigone e il coro. Ovviamente quella che ho chiamato crisi del paradigma non implica che i paradigmi abbiano perso la loro forza esemplare, ma che, in qualche misura, abbiano cambiato segno. Nell'*Antigone* il paradigma di Niobe non unisce Antigone al coro, ma segna una frattura insanabile. Se Eschilo si preoccupava della scelta dei paradigmi e ne riaffermava la pertinenza (*Choe.* 638 τί τῶνδ' οὐκ ἐνδίκως ἀγείρω;), Sofocle vuole comunicare al pubblico che i paradigmi possono essere interpretati e usati in chiavi opposte. *Quello che entra in crisi quindi non è il valore esemplare dei paradigmi, ma il loro statuto epistemologico.* Le conoscenze che si acquistano attraverso i paradigmi hanno in Sofocle, per così dire, il segno negativo.

Rispetto a Eschilo è cambiato profondamente il ruolo del poeta tragico. *Se in Eschilo il conflitto era insito nella realtà, in Sofocle diventa insito*

---

<sup>76</sup> Lo stesso avviene applicando l'interpretazione di ERRANDONEA, *Das 4. Stasimon*.

*nell'interpretazione della realtà.* Gli dèi, che avevano risolto con il loro intervento il dramma di Oreste, sono ora lontani e irraggiungibili e il poeta si assume il compito di guidare il pubblico alla comprensione di una condizione umana presentata come disperata e irrecuperabile e, soprattutto, come *inconoscibile*<sup>77</sup>. La conclusione della tragedia, affidata al coro, è di grande pregnanza e sintetizza alcuni dei temi proposti dal poeta nel corso del dramma (1348-1353):

Πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας  
 πρῶτον ὑπάρχει· χρὴ δὲ τὰ γ' εἰς θεοὺς  
 μηδὲν ἀσεπτεῖν; μεγάλοι δὲ λόγοι  
 μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων  
 ἀποτείσαντες  
 γήρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.

La base prima della felicità  
 è la saggezza; e non si deve  
 essere empì verso gli dei; i grandi discorsi  
 dei superbi hanno ripagato  
 con grandi ferite  
 e hanno insegnato alla vecchiaia la saggezza.

Il φρονεῖν non è certamente applicabile ai protagonisti del dramma, né ad Antigone né a Creonte: semmai è proprio il coro dei vecchi tebani, specchio del pubblico, che può dichiarare di aver appreso il φρονεῖν. Ma, paradossalmente, quello che hanno appreso è che, nella generale inconoscibilità del reale, *all'uomo resta soltanto la via di una rassegnata prudenza*: il coro si autocelebra ed esalta la bontà della propria scelta, il suo rifiuto di aderire ai “grandi discorsi” portatori di “grandi ferite”.

Al trattamento dei paradigmi mitici nell'*Antigone* si può ben applicare una formulazione generale di Diego Lanza sull'ambiguità dello statuto del mito in tragedia (*La disciplina*, p. 262):

Da una parte il mito sembra avere la funzione di un modello, di un

---

<sup>77</sup> Questo aspetto emerge nella conclusione dell'importante studio di SOURVINOU-INWOOD, *Assumptions*, specialmente pp. 146-148.

paradigma immediatamente trasparente; dall'altra esso si presenta come una storia data, ben nota a tutti, ma il cui messaggio resta in qualche modo indecifrabile, una storia che il poeta, sviluppando una straordinaria ricchezza di caratterizzazione psicologica, tenta di interpretare, di riportarla cioè ai costumi e alla mentalità del suo tempo e della sua società.

Ma si tratta spesso di un tentativo privo di risultato, o con il risultato di produrre inquietudine e paura. L'unica spiegazione che resta è allora il ricorso all'ineluttabilità del destino. Il mito appare chiuso nel suo guscio: non offre alcun significato socialmente accettabile salvo la debole gnome della rassegnazione e della sottomissione degli uomini a degli dei irrimediabilmente estranei.

Questa formulazione calza perfettamente con l'uso che Sofocle fa dei paradigmi mitici, mentre appare meno aderente alla prassi drammatica di Eschilo: se per Eschilo un incremento di conoscenza è dato come possibile, quest'incremento per Sofocle finisce per consistere nella dimostrazione dell'inconoscibilità del reale.

## 5. IL DIBATTITO SUI PARADIGMI: EUR. *H.F.* 1313-1393

Un vero e proprio dibattito dialettico – di tipo antilogico, come quelli dei sofisti – sulla veridicità dei paradigmi mitici è presente in Eur. *H. F.* 1313-1393<sup>78</sup>. A Teseo che propone esempi di dèi che si sono rassegnati al loro destino Eracle oppone un netto rifiuto. Gli *exempla*, appena accennati, senza indicazioni di nomi sono collocati all'inizio del discorso di Teseo<sup>79</sup>, dopo il topico riferimento agli aedi, che, se dicono il vero, ne permettono la conoscenza (1313-1321):

ΘΕ.            παραινέσαιμ' ἂν μᾶλλον ἢ πάσχειν κακῶς.  
                 οὐδεὶς δὲ θνητῶν ταῖς τύχαις ἀκήρατος,

---

<sup>78</sup> Vd. M. R. HALLERAN, *Rhetoric, Irony and the Ending of Euripides' Herakles*, CA 5 (1986), pp. 171-181 e PATTONI, *L'exemplum*, pp. 246-249.

<sup>79</sup> Sull'estensione della lacuna all'inizio del discorso vd. G. W. BOND, *Euripides. Heracles*, Oxford 1981, p. 392 s.

οὐ θεῶν, αἰοιδῶν εἴπερ οὐ ψευδεῖς λόγοι.  
οὐ λέκτρ' ἐν ἀλλήλοισιν, ὧν οὐδεὶς νόμος,  
συνῆψαν; οὐ δεσμοῖσι διὰ τυραννίδας  
πατέρας ἐκηλίδωσαν; ἀλλ' οἰκοῦσ' ὅμως  
᾿Ολυμπον ἠνέσχοντό θ' ἡμαρτηκότες.  
καίτοι τί φήσεις, εἰ σὺ μὲν θνητὸς γεγῶς  
φέρεις ὑπέρφευ τὰς τύχας, θεοὶ δὲ μή;

Vorrei ammonirti, che tu non soffra danno.  
Nessuno dei mortali è immune dal destino  
né degli dei, se non son falsi i discorsi degli aedi.  
Non s'unirono in amori, nessun di essi lecito?  
Non macchiarono con catene i padri  
per il potere? Purtuttavia abitano  
l'Olimpo e sopportano d'aver sbagliato.  
E che dirai, se a te, mortale,  
è troppo duro il destino e agli dèi no?

La genericità delle formulazione consente di spaziare tra i tanti amori illeciti di divinità, da quello omerico di Ares e Afrodite alle infinite avventure extraconiugali di Zeus, mentre per le divinità che hanno incatenato i loro padri per sostituirli nel regno il riferimento sembra essere a Crono, chiuso nel Tartaro dal figlio Zeus.

La replica di Eracle non è legata all'adeguatezza degli *exempla* o alla loro interpretazione, ma al contenuto stesso delle affermazioni di Teseo (1340-1344):

HP. οἴμοι· πάρεργα «μὲν» τάδ' ἔστ' ἐμῶν κακῶν,  
ἐγὼ δὲ τοὺς θεοὺς οὔτε λέκτρ' ἄ μὴ θέμις  
στέργειν νομίζω, δεσμά τ' ἐξάπτειν χερσῶν  
οὔτ' ἠξίωσα πώποτ' οὔτε πείσομαι,  
οὐδ' ἄλλον ἄλλου δεσπότην πεφυκέναι.  
δεῖται γὰρ ὁ θεός, εἴπερ ἔστ' ὀρθῶς θεός,  
οὐδενός· αἰοιδῶν οἶδε δύστηνοι λόγοι.

Aihmé! Questo è secondario rispetto ai miei mali.  
Io non penso che gli dei abbian toccato letti  
illeciti e che abbiano toccato catene con le mani,  
non lo credetti mai e mai ne sarò convinto,

e neppure che uno sia diventato di un altro padrone.  
Difatti il dio, se è veramente un dio,  
non ha bisogno di nulla: questi sono i discorsi sciagurati  
degli aedi.

Non mi soffermo sulla questione relativa a questa concezione della divinità, sia in rapporto al contesto della tragedia sia come espressione della teologia di Euripide<sup>80</sup>. Quel che mi interessa notare è il livello del dibattito tra i due eroi, con Teseo che dichiara i suoi intenti parenetici (1313 παραινέσαιμ') e le sue fonti (gli aedi) e procede secondo moduli retorici collaudati (la γνώμη a cui seguono gli *exempla*) ed Eracle che oppone un rifiuto reso definitivo dai tre verbi in tre tempi diversi e dalla negazione in polisindeto. Quel che Eracle rifiuta qui è che i paradigmi mitici, in sé improponibili perché presuppongono che le divinità si comportino come gli uomini, possano avere potere di persuasione: οὔτε πείσομαι (v. 1343).

Ancora una volta Euripide porta il dibattito sull'eloquenza, sulla sua funzione persuasiva e sui suoi strumenti al centro di una tragedia. Da strumento utile ad ampliare la riflessione e la conoscenza del pubblico (Eschilo), attraverso la negazione sofoclea di ogni possibile consolazione, perché la realtà si chiude alla conoscenza dell'uomo, Euripide giunge al definitivo svuotamento epistemologico del paradigma mitico e della sua funzione persuasiva: la sua trasformazione in oggetto di contesa dialettica.

## 6. UN COROLLARIO SCIENTIFICO: UNA CONFERMA DALLA SCIENZA MODERNA

Recentemente un gruppo di ricercatori italiani dell'Università di Parma, guidati da Giacomo Rizzolatti, ha portato all'attenzione della comunità scientifica un meccanismo di apprendimento finora sconosciuto, basato sui *mirror neurons*, "neuroni specchio". Cito dall'*abstract* della sua conferenza "Neuroni specchio: un meccanismo per capire e interagire con altri individui"<sup>81</sup>, dove i concetti fondamentali sono riassunti così: «Un'azione fatta da un altro fa 'risuonare' nell'interno di chi osserva l'azio-

---

<sup>80</sup> Vd. l'analisi di BOND, Euripides. *Heracles*, p. 399 s.

<sup>81</sup> L'*abstract* della conferenza è disponibile in internet alla pagina <http://scientiaemunus.provincia.parma.it/>.

ne i neuroni che si attiverrebbero se lui stesso facesse quell'azione». Le conseguenze della scoperta sono enormi: «Primo, per comprendere gli altri dobbiamo prima creare delle conoscenze interne, degli 'a priori' legati ... al sistema motorio, il sistema che 'verifica' le nostre conoscenze. Secondo, tra noi e gli altri c'è un legame empatico. Gli altri entrano continuamente in noi con il loro agire. Ciò sia in caso di azioni 'fredde', prive di valenza emotiva, ma anche (gli esperimenti su questo punto sono però scarsi) anche per azioni emotivamente 'calde'. Terzo, ogni analogia tra cervello e computer, come spesso si sostiene, cade non solo per le differenze di funzionamento, ma per la logica intrinseca del cervello che è strettamente legato al mondo esterno ed agli altri. Infine il sorprendente legame tra il nostro agire e quello degli altri potrebbe essere alla base del comportamento altruistico, ... e rappresentare la base naturale, biologica del comportamento etico».

Si può pensare che il meccanismo che sta alla base dell'efficacia dei paradigmi tragici sia proprio questo: nello spettatore di fronte ad «azioni emotivamente 'calde'» si mettono automaticamente in movimento i neuroni specchio, quegli stessi che si attiverrebbero se fosse lui stesso a compiere l'azione. Il tramite dell'apprendimento è quindi la visione, quella visione che Gorgia aveva valorizzato come elemento chiave della tragedia (ἀκρόαμα καὶ θέαμα); dalla visione si produce l'inganno (ἀπάτη): osservare una scena mette in movimento gli stessi neuroni specchio di chi la compie, ma tutto questo avviene nella consapevole finzione del teatro. Di questa finzione sono tutti pienamente consapevoli, a cominciare ovviamente dal tragediografo, ma il meccanismo innescato dalla visione non può non avere efficacia negli spettatori. Il paradigma raggiunge quindi il suo scopo attraverso le emozioni dolorose, secondo la formulazione di Gorgia, ed è tanto più incisivo quanto più si innesta su un sostrato di conoscenze. Per questo motivo gli Ateniesi erano contenti di assistere a tragedie che portavano sulla scena un numero relativamente ristretto di miti ben noti. Secondo una bella formulazione di Peter Burian, la tragedia è “a grandiose set of variations” su un numero relativamente ristretto di temi leggendari e di motivi formali<sup>82</sup>. Anche qui la corrispondenza con la teoria gorgiana è a

---

<sup>82</sup> P. BURIAN, *Myth into muthos: the shaping of tragic plot*, in P. E. EASTERLING (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, pp. 178-208, p. 174.

dir poco impressionante: lo spettatore che accetta l'inganno tragico è doppiamente σοφός: da un lato proprio perché consapevolmente accetta di essere coinvolto nello spettacolo, dall'altro perché conosce preventivamente i miti, possiede cioè in sé quelle nozioni ed esperienze che sono decisive per il processo di apprendimento: è appunto per questo motivo che vengono privilegiati i miti più diffusi. La conoscenza preventiva dei miti portati sulla scena determina il fenomeno che Diego Lanza<sup>83</sup> ha felicemente descritto come "ridondanza del mito", fenomeno che non è stato, a tutt'oggi, spiegato in tutte le sue implicazioni. Mettendo a confronto questa recente scoperta scientifica con la definizione gorgiana della tragedia non intendo proporre spiegazioni di tipo deterministico, per cui a uno stimolo consegue di necessità una reazione meccanica e sempre identica. Non si può trascurare infatti la differenza dei contesti culturali nei quali si collocano le diverse esperienze. Quel che voglio sottolineare è da una parte la sorprendente modernità di Gorgia nel suo studio scientifico della ricezione, dall'altra la possibile base fisiologica di alcune dinamiche costanti dei processi di apprendimento: dalle neuroscienze viene una conferma della dinamica analogica dei paradigmi tragici, dinamica che vive in un gioco di specchi, nello "specchio infranto", il *miroir brisé* di Pierre Vidal-Naquet<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Vd. D. LANZA, *Redondance du mythe dans la tragédie*, in C. CALAME (éd.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève 1988, pp. 141-149, specialmente p. 147: la questione, importante e non risolta, si inserisce nel gioco di rapporti tra il pubblico del teatro e il sistema mitologico strutturato dalla tradizione poetica. L'uso del mito sarebbe quindi da intendere in termini di ricodificazione e di risemantizzazione. E, si può aggiungere, ricodificare e risemantizzare significano produrre nuovi paradigmi.

<sup>84</sup> P. VIDAL-NAQUET, *Le miroir brisé: tragédie athénienne et politique*, Paris 2002, trad. it. Roma 2002.