

Ester Cerbo

Filottete in scena: risonanze emotive e partitura ritmica

Note al *Filottete* di Sofocle

The waves repeat each other, but no two waves are exactly the same. Think of those waves as the flow of words washing across the lines and sentences of a poem. To measure the rhythmic pattern of those waves is to establish its meter. It is something you are observing, but also something you are experiencing.

E. Hirsch, *A Poet's Glossary*

ABSTRACT: In *Philoctetes* Sophocles composes with mastery the emotional language of the protagonist and designs a rhythmical structure for the different moods, enhancing the expressive potential of the interaction between word and meter. In this work we analyze the forms of versification – *extra metrum*, *antilabe*, non-lyrical and lyrical meters – of some significant sections that are useful to better reconstruct and understand the winding and dramatic path assigned by Sophocles to *Philoctetes*.

KEYWORDS: Sophocles; *Philoctetes*; Metrics; Drama; Emotion.

Due personaggi esplorano un lembo di terra bagnata dal mare, un'isola deserta, dove ormai da dieci anni vive in condizioni di assoluta miseria e solitudine un uomo, abbandonato dai propri compagni d'armi per una ferita al piede, causata dal morso di un serpente. È questa la scena – il prologo – con cui si apre il *Filottete* di Sofocle, la tragedia rappresentata nel 409 a.C. alle Grandi Dionisie. I due personaggi sono Odisseo e Neottolemo, figlio del nobile Achille: il loro compito è di riportare a Troia Filottete con le armi donategli da Eracle, perché, secondo una profezia, solo grazie all'eroe abbandonato e all'arco divino i Greci potranno espugnare la città di Ilio. Non con la forza, dunque, ma con ingannevole persuasione¹ Neottolemo deve indurre Filottete a partire

¹ Dione di Prusa (I sec. d.C.) nell'orazione LII – un breve saggio comparativo sui tre *Filottete*, di Eschilo, Euripide e Sofocle (i primi due giunti in frammenti) – usa l'espressione *πειθοῖ ἀναγκαίᾳ* «persuasione costrittiva, necessaria» (par. 2), per indicare il modo in cui Filottete, una volta derubato delle armi, viene indotto, contro la propria volontà, ad andare a Troia: Filottete, infatti, privato dell'arco, non sarebbe sopravvissuto a lungo sull'isola. Per un approfondimento su questa importante testimonianza relativa al confronto fra i tre *Filottete* si rinvia ad Avezzù 1988; si veda anche Beltrametti 2011.

con lui, mettendo in atto il *sophisma* architettato da Odisseo; deve far credere a Filottete di essere anch'egli vittima degli Atridi e dello spregevole Odisseo, che lo hanno privato delle armi del padre, e, come Filottete, di essere mosso da un odio implacabile verso di loro: per questo ha lasciato la spedizione e sta tornando a casa.

Insomma, «dicendo parole» (λόγοισιν [...] λέγων), deve innanzitutto «rubare l'anima» (ψυχὴν [...] ἐκκλέψεις) a Filottete (v. 55), poi «farsi ladro delle sue armi invincibili» (v. 77 κλοπεύς [...] γενήσῃ τῶν ἀνικήτων ὅπλων). Ma è la ψυχή di un uomo inselvatichito, infelice, solo, abbandonato, senza amici (vv. 226-228)² e sofferente per quel male – la ferita purulenta – che gli mangia la carne del piede (v. 313 τὴν ἀδηφάγον νόσον)³. In quest'anima si agitano e si alternano sentimenti plurimi e anche contrastanti: stupore, gioia, angoscia, gratitudine, disprezzo, speranza, odio, dolore, nostalgia⁴. E fluiscono come il ritmo delle onde, che si ripetono, ma ad ogni ritorno sono sempre differenti e sempre travolgenti: trovano compimento nella forza espressiva e nella vasta gamma di realizzazioni offerte dal linguaggio teatrale che, specialmente nel dramma antico, intensifica l'efficacia della *performance* grazie al ritmo della parola poetica, declinata nelle sue diverse modalità di resa – recitata, recitativa, cantata – e strutturata in molteplici forme metriche.

Le emozioni di Filottete, allora, si dispiegano non solo all'interno del trimetro giambico, il verso peculiare della recitazione nel teatro greco, pur flessibile per la sua morfologia nell'accogliere in soluzione un termine o un nesso semanticamente rilevante⁵: esse prorompono anche al di fuori del tessuto ritmico del trimetro, in una serie di interiezioni, invocazioni, maledizioni, gemiti che spezzano l'andamento regolare del metro, e si traducono – all'apice del *pathos* – in un elaborato canto lirico, eseguito alla presenza del Co-

² Con questa serie di cinque aggettivi – ἀπηγρωμένον, δύστηνον, μόνον, ἐρῆμον, ἄφιλον –, che riprendono sinteticamente motivi enunciati nella parodo, Filottete definisce se stesso, presentandosi agli spettatori, appena entrato in scena.

³ Cfr. φαγέδαινα, riferito al morbo che divora la carne del piede, in Aesch. fr. 253 Radt ed Eur. 792 Kann. Oltre alle parole, la visione immediata del corpo di Filottete e della sua condizione fisica doveva essere di grande impatto per il pubblico; su questa rappresentazione del personaggio e gli effetti emozionali da essa scaturiti tramite parola e ὄψις si veda Beltrametti 2017.

⁴ Il sentimento della gioia e le sue diverse forme espressive nel *Filottete* sofocleo sono stati di recente analizzati da Di Paolo 2019.

⁵ Numerosi sono gli studi sul trimetro giambico dei tragici, con analisi dettagliate e statistiche sulle ricorrenti soluzioni e cesure, viste anche nel loro effettivo ruolo poetico: si vedano Descroix 1931, che estende la ricerca dai giambografi alla commedia nuova, Ceardel 1941, su Euripide e la cronologia delle opere, Prato *et al.* 1975 per Eschilo, Sofocle ed Euripide, e Schein 1979, limitatamente ad Eschilo e Sofocle, infine il più recente Baechle 2007; sulla cesura mediana si veda in particolare Stephan 1980 e 1981.

ro e con la sua partecipazione, dopo l'uscita di scena di Odisseo e Neottolemo⁶. Ancora, nel finale, quando tutto sembra risolversi nel modo migliore per il protagonista, la premura di conseguire l'obiettivo dell'agognato ritorno in patria si manifesta nel più sostenuto tetrametro trocaico catalettico, spezzato dall'*antilabe* della sticomitia; ma poi, cambiata la situazione scenica, quest'ansia si trasforma nell'acquiescenza ai $\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\iota$ pronunciati da Eracle e si modifica anche il metro che assume il ritmo cadenzato dei dimetri anapestici recitativi, con i quali Filottete, commosso, saluta per sempre la terra di Lemno.

Fra *extra metrum*, versi non lirici – trimetri giambici, tetrametri trocaici e dimetri anapestici –, interi e fratti dall'*antilabe*, e versi lirici, Sofocle elabora con grande maestria il linguaggio emozionale del suo protagonista e ne disegna la partitura ritmica dei diversi stati d'animo, valorizzando le potenzialità espressive dell'interazione fra parola e metro⁷. Seguire le tracce di questi movimenti ritmici nei passaggi e nelle forme più significativi della versificazione, ci aiuta a ricostruire e a comprendere il tortuoso percorso emotivo e drammaturgico che Sofocle ha assegnato al protagonista della sua tragedia⁸.

1. Fra metro ed *extra metrum*: la recitazione in trimetri giambici

Il rumore di un passo malfermo e il suono della voce in lontananza, prima una voce profonda ($\beta\alpha\rho\epsilon\tilde{\iota}\alpha\ \alpha\tilde{\upsilon}\delta\acute{\alpha}$), poi un grido dolente ($\iota\omega\acute{\alpha}\nu$), sono i primi segni con i quali si manifesta l'approssimarsi di Filottete sulla scena, annunciato in questo modo dal Coro nei versi lirici della parodo (vv. 201 sgg.): effetti speciali, li chiameremo oggi, per accrescere la tensione e delineare al contempo i tratti caratterizzanti del personaggio.

⁶ Si tratta dell'amebeo lirico dei vv. 1081-1217 che occupa il posto dello stasimo; tuttavia, il dialogo tra Filottete e Coro si ha solo nel lungo epodo finale, mentre nelle due coppie strofiche si espande il canto monologico del protagonista; alla fine di ogni stanza, in una breve pericope lirica, il Coro tenta, invano, di instaurare un contatto con Filottete (vd. *infra*). Sulla particolare struttura di questo amebeo, sul suo tessuto metrico-ritmico e sulla sua funzione drammaturgica si rinvia a Cerbo 2003, la cui linea interpretativa è stata ripresa di recente da Schein 2018, con un approccio prevalente di tipo letterario («The present paper offers a literary interpretation of the second *kommos*», p. 278), senza riguardo per la metrica.

⁷ Di questo rapporto tra testo e metro in Sofocle offre esempi istruttivi Pretagostini 2011, pp. 281-298 (tra questi esempi vi è il II stasimo del *Filottete*).

⁸ In questa sede il *focus* del lavoro sarà orientato quasi esclusivamente sugli aspetti metrico-ritmici di tali passaggi; per altri aspetti formali e moduli tematici si rinvia ai diversi commenti dell'opera, tra i quali si ricordano i più recenti: Pucci 2003 e Schein 2013. L'edizione critica seguita per il testo e la colometria è quella oxoniense a cura di H. Lloyd-Jones e N. G. Wilson (1990); di volta in volta saranno segnalati i casi in cui ci si discosta da questa edizione, anche per quanto riguarda le interiezioni *extra metrum*, che nella tradizione manoscritta, come è noto, vanno incontro a varie forme di "manomissione". Tuttavia, al di là delle oscillazioni grafiche, ai fini del nostro discorso rimane significativa la loro presenza nel testo, sia all'interno sia all'esterno della sequenza metrica.

Movimento e voce: due strumenti attraverso cui si realizza la *performance* dell'attore sulla scena, ma che nel caso di Filottete acquistano una significativa valenza drammatica, perché identificano la sua fisicità malata e la sua complessa e intensa emozionalità. Il movimento è il passo stentato del piede ferito, che Filottete trascina calcando il suolo, come a scavare un solco (v. 163 *στιβον ὄγμεύει* e cfr. *e.g.* anche v. 207 *ἔρποντος*, v. 291 *δύστηνον ἐξέγκων πόδα*)⁹; la voce è, nel primo impatto sulla scena, un'esclamazione tra stupore e gioia – *ιὼ ξένοι* (v. 219)¹⁰ –, che viene pronunciata alla vista di stranieri in abiti greci e che riecheggia il grido percepito di lontano dal Coro (v. 216 *βοᾷ τηλωπὸν ἰῶν*).

Il primo intervento del protagonista è dunque una breve battuta, di grande forza espressiva, con la caratteristica di essere un *extra metrum*, benché misurabile come monometro giambico. Questi brevi segmenti possono avere significato reale e, come in questo caso, anche schema metrico compiuto, così da creare una certa *suspense* nell'attesa del completamento del trimetro; costituiscono, altresì, una tessera testuale con una specifica valenza semantica, ma senza una riconosciuta struttura metrica, oppure possono assumere forma di gridi inarticolati, posti sia fuori dal metro sia all'interno di esso, con cui si esprimono immediate sensazioni soprattutto di dolore psico-fisico, di rabbia, di inquietudine.

Nel *Filottete* questi moduli, disseminati durante l'intera azione drammatica e risonanti come acute note del *pathos*, trovano ampio ed efficace uso in particolare nella scena dell'esplosione del morbo, descritto nel secondo episodio (vv. 730-826) in tutta l'aggressività dei suoi sintomi¹¹: la parola sofferente di Filottete, urlata e al contempo trattenuta, frantuma spesso il ritmo, lo interrompe come un sussulto causato dal male, si ricompone nello schema ordinato del verso, a tratti spezzato dall'*antilabe*, in due, tre e persino quattro parti. Una metrica dell'emozione che amplifica gli effetti patetici ricercati già dall'impiego

⁹ Filottete, che poco prima si era definito *ἄνδρα δύστηνον* (v. 227; cfr. *δύστανος* del Coro al v. 172), trasferisce al piede malato la medesima connotazione, associando così questa parte del corpo al proprio stato di infelicità e miseria.

¹⁰ È la stessa esclamazione – sempre *extra metrum* –, ma con valenza di dolore e lamento, rivolta al Coro da Cassandra (Aesch. *Agam.* 1315), quando per la terza volta si avvia ad entrare nel palazzo degli Atridi, ma si ferma, consapevole di quanto accadrà a lei e ad Agamennone. Con questa stessa valenza Sofocle utilizzerà il grido *ιὼ ξένοι*, inserendolo in *incipit* di trimetro, in *OC* 822: qui Edipo, disperato perché le guardie di Creonte gli stanno portando via le figlie, prorompe in questo appello al Coro dei Coloniati, in cerca di aiuto. Nel *Filottete*, dunque, questa esclamazione acquista nuovo significato.

¹¹ Molto ampia la bibliografia sul lessico medico utilizzato in questa scena: basti rimandare a Ceschi 2009. Ma un dato rilevante dal punto di vista espressivo è «lo scavare, da parte di Sofocle, nella dimensione della sofferenza fisica, con un rinnovamento del linguaggio tragico tradizionale» (Di Benedetto 2015, p. 32); su questo piano c'è una notevole corrispondenza tra Filottete e l'Eracle delle *Trachinie*: cfr. Di Benedetto 1988, pp. 195-202.

dei molteplici espedienti stilistici e retorici – ad es. apostrofe, anafora, *geminatio* – presenti negli interventi del protagonista.

In questa scena Filottete sente sopraggiungere il male e vuole nascondere a Neottolemo gli spasmi che, ad intervalli, lo assalgono: teme di essere nuovamente abbandonato. Dice e non dice, maledice Odisseo e gli Atridi, geme, invoca la morte, incoraggia Neottolemo, smarrito di fronte al suo stato, rotea gli occhi in alto, delira e, infine, spossato, cade in un sonno profondo¹².

Il primo accesso del male è annunciato al v. 732 dall'interiezione di lamento *extra metrum* $\tilde{\alpha} \tilde{\alpha} \tilde{\alpha} \tilde{\alpha}^{13}$, ripetuta subito dopo, al v. 739; tale gemito diviene segnale sonoro identificativo anche per il secondo, più violento, assalto del morbo, che si palesa nello stillare di nero sangue dalla ferita (vv. 781 sgg.). Filottete non riesce a sostenere a lungo lo sforzo di celare la situazione, tradito dal prorompere dell'esclamazione $\iota\tilde{\omega} \theta\epsilon\omicron\iota$. Questo spezzone di verso si pone sulla stessa linea del precedente $\iota\tilde{\omega} \xi\acute{\epsilon}\nu\omicron\iota$ di v. 219 – monometro giambico *extra metrum* –, ma allo stupore misto a gioia del grido di v. 219 si sostituisce qui lo strazio provocato dal dolore fisico, che porta ora Filottete ad esprimersi con un linguaggio fortemente emozionale, costellato di termini icastici, di esclamazioni, di gridi inarticolati, di suoni onomatopeici: anche l'uso della paratassi contribuisce a rendere «con immediatezza il martellare del dolore, che incalza sempre di nuovo con un ritmo imprevedibile e irregolare»¹⁴. Così l'andamento del trimetro giambico asseconda quest'onda emotiva e con le pause, le soluzioni dello schema metrico – numerose in questa sezione –, la corrispondenza tra tessera verbale e segmento del verso sembra riprodurre la dissonante armonia causata dalla sofferenza psico-fisica.

Vediamo i casi più indicativi¹⁵. Ad inizio della battuta di vv. 742 sgg., l'emistichio $\acute{\alpha}\pi\acute{\omicron}\lambda\omega\lambda\alpha, \tau\acute{\epsilon}\kappa\nu\omicron\nu$, ripetuto al v. 745, risuona come un'ammissione di resa all'attacco del morbo: si noti l'anapesto nella prima sede del trimetro,

¹² Interessante, al proposito, ricordare la descrizione e l'interpretazione che di questa scena dà Herder nelle *Selve critiche*, in polemica con Lessing; per Herder l'intento di Sofocle sarebbe stato quello di rappresentare un dolore "trattenuto" con sforzi sovraumani e non "esplicito", gridato, come suggerirebbero le numerose e frequenti interiezioni: per un approfondimento di queste considerazioni si veda Fornaro 2006, che, nella premessa alla sua traduzione del libretto di Herder, *Filottete. Scene per canto*, presenta una puntuale ed esaustiva analisi del dibattito riguardo alla tragedia sofoclea e alle sue riprese, a partire dal Settecento.

¹³ Sulle interiezioni in tragedia, oltre all'ancora utile appendice di Kiefer 1909, si veda Perdicoyanni-Paléologue 2002. Si segnalano, altresì, Biraud 2010 e Nordgren 2015, centrati sugli aspetti fonetici, semantici, linguistici delle interiezioni e sulla loro funzione di *pragmatic markers*; in entrambi gli studi, tuttavia, sembra rimanere un po' sacrificato l'aspetto metrico, anche quando queste interiezioni sono inserite in un tessuto ritmico compiuto.

¹⁴ Di Benedetto 1988, p. 196.

¹⁵ Per un commento globale dell'episodio si rinvia a Pucci 2003, pp. 245-251 e Schein 2013, pp. 236-246.

sede preferita da Sofocle per collocare termini di più intenso significato tematico (cfr. anche vv. 745 e 749)¹⁶; la reiterazione di questo segmento enfatizza, in aggiunta al dolore fisico, la frustrazione di Filottete, costretto a palesare il proprio malore davanti agli ospiti. E questo disagio lo porta a pronunciare il gemito *ἀτταταῖ* – forse con una certa veemenza¹⁷ – inserito stavolta nello schema del trimetro (cfr. anche v. 790 dove però ricorre *extra metrum*), dopo la cesura pentemimere, ben marcato dapprima dalla pausa metrica, poi da quella retorica (v. 743 κρύψαι παρ' ὑμῖν, *ἀτταταῖ*· διέρχεται); quest'ultima isola il monometro conclusivo διέρχεται, efficacemente ripetuto all'inizio del verso successivo, che si completa con lo struggente lamento su se stesso, δύστηνος, ὦ τάλας ἐγώ. Al v. 745, in risonanza nella stessa sede e con la stessa misura metrica di *ἀτταταῖ* (– ∪ –), il verbo βρούκομαι richiama l'immagine del male, che, una volta sopraggiunto, divora la propria preda come una belva; così dolore fisico e intensa emozionalità trovano efficace sintesi espressiva in questo *pendant* tra gemito inarticolato e parola compiuta¹⁸. L'acuta sensazione di dolore esplose ora nel grido *παπαῖ*: in modo originale esso conclude il trimetro, poi si propaga per l'intero verso seguente¹⁹ e, in seguito, al v. 754 denoterà l'accesso di un nuovo spasmo, tale da coprire – dopo la cesura eptemimere – il secondo emistichio del trimetro, già spezzato dall'*antilabe* (Νε. οὐκ οἶδα. Φι. πῶς οὐκ οἶσθα; *παππαπαππαῖ*).

Per liberarsi dal male, Filottete esorta allora Neottolema ad amputargli il

¹⁶ Così Prato *et al.* 1975, p. 85, e, più in generale, sulle soluzioni del trimetro sofocleo pp. 65-110 (con riferimento ai termini in soluzione). Un termine impegnato nella soluzione del “piede” acquista particolare rilievo proprio dalla sua collocazione in una determinata sede del verso. La percentuale di soluzioni nel trimetro del *Filottete* è dell'11% e risulta essere la più alta fra le tragedie di Sofocle, la cui media è circa del 6%: si veda la sintesi delle statistiche, fornite da Ceald 1941, in Martinelli 1995, pp. 90-92.

¹⁷ In tragedia *ἀτταταῖ* è attestato solo nel *Filottete* (due volte), dove «it can express the sudden and simultaneous reaction to the experienced pain» (Nordgren 2015, p. 110). Ricorre nove volte in Aristofane; Tzetzes (*schol. ad Nub.* 696a), a proposito di Strepisade che con il grido *ἀτταταῖ ἀτταταῖ* (ma in Tzetzes *ιατταταῖ ιατταταῖ*) interrompe il canto del coro, commenta: *σχετλιάζει καὶ βοᾷ μέγα*. Presumibilmente anche qui Filottete βοᾷ μέγα il proprio *ἀτταταῖ*.

¹⁸ Già nelle *Trachinie*, in un contesto di lamento – gli anapesti dei vv. 983-987 –, questo verbo viene usato da Eracle nella forma attiva βρούκει (v. 987), quasi a personificare la malattia.

¹⁹ A ragione Di Benedetto 1988, p. 195, n. 8, difende questo dato fornito dal codice L, che trova conferma nel resto della tradizione; conservato da Lloyd-Jones – Wilson 1990, non è accolto da Avezzù 2003, che preferisce l'emendamento *παπαῖ παπαῖ* di Dawe. Il grido *παπαῖ*, frequente in tragedia, come gemito per un dolore fisico sembra essere un'innovazione sofoclea; è significativo che al v. 895 sarà Neottolema ad avviare con *παπαῖ* la battuta – all'interno di una breve, ma serrata sticomitia – in cui manifesta il proprio disagio interiore per aver ingannato l'eroe e l'imbarazzo di proseguire la finzione: tormento fisico di Filottete e tormento dell'animo di Neottolema sono così sintonizzati e si esprimono con il medesimo grido interiettivo. Per le attestazioni di *παπαῖ* si rimanda all'appendice di Kiefer 1909, p. 111; per un'analisi più approfondita della interiezione cfr. Biraud 2010, pp. 88-94 e Nordgren 2015, pp. 119-123.

piede: la richiesta impellente (v. 749 ὡς τάχιστα), articolata in tre sequenze, è scandita ed enfaticizzata dall'uso di due verbi omerici: πάταξον, collocato nella posizione centrale del trimetro e a ridosso dell'efthemimere (v. 748), e ἀπάμησον, come *incipit* anapestico del v. 749²⁰; essa termina con l'incoraggiamento ἴθ', ὃ παῖ, un baccheo che si pone fuori dalla misura del trimetro e viene pronunciato forse dopo una pausa prolungata di silenzio, dovuta all'imbarazzo di Neottolemo di fronte a tale richiesta. È quanto presumibilmente avviene anche al v. 804, in una situazione scenica analoga: Filottete, a conclusione di un'altra breve battuta, in cui chiede di essere gettato nel vulcano di Lemno, con il grido *extra metrum* τί φῆς, παῖ; sollecita la risposta di Neottolemo, il cui silenzio ora è segno di turbamento e della crisi iniziati durante il primo attacco del male; stavolta, dopo l'*extra metrum* Filottete ripete la tessera interrogativa τί φῆς; come avvio di un intero trimetro costruito su monosillabi e bisillabi, spesso coincidenti con il singolo giambo, così da conferire al verso un andamento ritmico quasi "a singulti" (v. 805: vd. *infra*).

Anche il secondo attacco del morbo è costellato di *extra metrum* corrispondenti a lamenti e gemiti per il dolore fisico: le isolate interiezioni ἄ ἄ ἄ ἄ (v. 782), ἀτταταῖ (v. 790), ὦμοι μοι (v. 796) si alternano ad altri segmenti interiettivi pronunciati sia fuori metro sia immediatamente dopo, nel trimetro, con leggere modifiche. Si tratta di παπαῖ, φεῦ (v. 785) e della sua variante παπαῖ μάλ' collocata nell'*incipit* del trimetro successivo, contenente l'apostrofe al piede (v. 786); tale giustapposizione si ripresenta ai vv. 792-793: la formula φεῦ, παπαῖ, a segmenti invertiti, si pone come clausola di trimetro, e la formula παπαῖ μάλ' αἴθις, con αἴθις in luogo di ὃ πούς, usata per segnalare il secondo accesso del male²¹, costituisce il primo emistichio fino alla pausa della pentemimere (v. 793). Si noti che queste interiezioni di dolore sono inglobate nella maledizione che Filottete scaglia dapprima contro Odisseo, spregiatamente definito ὃ ζένε Κεφαλλήν (v. 791), poi contro gli Atridi, i διπλοῖ στρατηλάται (v. 793), e l'intera battuta (vv. 791-795) è circonscritta a sua volta da due *extra metrum* interiettivi: al dolore fisico si associa lo strazio procurato dai compagni d'armi, responsabili dell'attuale situazione.

²⁰ Si noti che πατάσσω in Omero è intransitivo e si riferisce al θυμός (*Il.* 7, 216; 23, 370) o alla κραδίη (*Il.* 13, 282), che balza nel petto per la forte tensione; ἀπαμάω è un *hapax* sia in Omero (*Il.* 18, 34) sia in Sofocle (e nel dramma, in generale).

²¹ Viene qui proposto, in forma rivisitata, il modulo ὦμοι μάλ' αἴθις alquanto diffuso in tragedia e attestato per la prima volta in riferimento al grido retroscenico di Agamenonne, mentre viene ucciso da Clitemestra (Aesch. *Agam.* 1345). Questa nuova formulazione con παπαῖ al posto di ὦμοι è stata interpretata anche come invocazione al giovane Neottolemo tramite il termine παῖς, cui Filottete ricorre nei momenti di maggiore debolezza e fragilità (cfr. in questa scena i vv. 750, 753, 804): così Schein 2013, p. 238.

In questo nuovo assalto del male, il flusso regolare del ritmo non è interrotto solo da gridi inarticolati (ἄ ἄ ἄ ἄ, ἄτταταῖ, ecc.), ma anche da singoli termini o sintagmi di senso compiuto, che acquistano enfasi proprio per il loro porsi fuori dal metro. Oltre al già segnalato τί φής, παῖ; di v. 804, ricorre la forma verbale προσέρπει (v. 787), un baccheo come lo stesso τί φής, παῖ; o anche il precedente παπαῖ, φεῦ: essa è riecheggiata ad effetto nel seguente προσέρχεται – una raffinata variante in *pendant* con διέρχεται di v. 743 – che costituisce il monometro iniziale di verso. Le due forme verbali al presente, così giustapposte, rendono con assoluta immediatezza dapprima l'insinuarsi subdolo del morbo²², poi la vera e propria aggressione in “tempo reale” (v. 788 προσέρχεται τόδ' ἐγγύς); in modo del tutto naturale si pone, allora, a conclusione del v. 788 il lamento οἴμοι μοι τάλας: una nota di dolore efficacemente resa – dopo la pausa dell'eftemimere – dalla serie di tre sillabe lunghe, che determina un *rallentando* nel ritmo.

L'analoga interiezione di dolore ὦμοι μοι, variante fonemica di οἴμοι μοι²³, viene ripresa al v. 796 come *extra metrum* e funge da cerniera tra la veemente maledizione contro Odisseo e gli Atridi e la patetica apostrofe a Thanatos (ὦ Θάνατε Θάνατε: cfr. *Ai.* 854 e ὦ θάνατε παιῶν in *Aesch. Phil.* fr. 255 Radt), che copre il primo emistichio di v. 797; l'intensa emozionalità di questa apostrofe è resa sul piano metrico dall'insolita successione di dattilo-tribraco (così anche al v. 932 ἀπόδος ἰκνοῦ-μαί σ', ἀπόδος, ἰκε-τεύω: vd. *infra*) e dalla serie di sei sillabe brevi, la cui corsa si interrompe alla cesura pentemimere. Di fronte a tale esternarsi della sofferenza, Neottolemo tace, non reagisce e Filottete, come abbiamo visto, è costretto a sollecitarlo con insistenti e brevi interrogative (v. 805 τί φής; τί σιγᾶς; ποῦ ποτ' ὄν, τέκνον, κυρεῖς; a cui va aggiunto il precedente *extra metrum* τί φής, παῖ;), che danno origine ad un trimetro ancora una volta spezzato da pause marcate, in attesa di una risposta dell'interlocutore.

Alla fine, la spossatezza afferra l'eroe; adagiato al suolo da Neottolemo, egli consegna l'arco al giovane e poi cade in un sonno profondo: efficace espediente teatrale per isolare Filottete durante il II stasimo (vv. 828-854), in cui il canto del Coro nel ritmo prevalente dei docmi, realizzati per lo più da serie ininterrotte di sillabe lunghe, accompagna il sonno del protagonista con un carezzevole *pianissimo*, come di ninna-nanna, ben adatto alla situazione scenica²⁴.

²² Dopo βρόκομαι, un'altra forma verbale – προσέρπει – caratterizza l'azione del morbo come quella di una belva, che ora si accosta strisciando (con un richiamo anche al passo trascinato di Filottete), aggredisce, ma – rassicura Filottete – rapidamente se ne va (v. 808 ὄξεια φοιτᾷ καὶ ταχεῖ' ἀπέρχεται).

²³ Kiefer 1909, p. 112, definisce ὦμοι una «starke Schmerzinterjection, stärker als οἴμοι»; per Biraud 2010, pp. 141 sgg., ὦμοι, rispetto ad οἴμοι, denota un dolore più egocentrico, in quanto associato più di frequente al pronome di prima persona (cfr. anche Nordgren 2015, *passim*).

²⁴ Per un'analisi di questo stasimo alla luce dell'interazione fra metro e parola, con particolare

Con il risveglio dell'eroe ha inizio un lungo movimento drammatico che culmina nell'amebeo lirico tra Filottete e il Coro e termina quando il protagonista rientra nella grotta (v. 1217: vd. *infra*). È la fase in cui Neottolema non regge più il peso della menzogna e rivela a Filottete come stiano realmente le cose. La reazione dell'eroe non si fa attendere: incredulo, emette un gemito tra lamento e sorpresa, che copre il primo emistichio di v. 917 (οἴμοι, τί εἶπας;), e poi prosegue il dialogo incalzando l'interlocutore con una serie di domande. Lo sconvolgimento emotivo di Filottete si acuisce nella progressiva consapevolezza di essere ancora una volta vittima di un'azione infame, e si esprime in un distico (vv. 923-924), costellato di esclamazioni, *enjambement*, allitterazioni, assonanze, soluzioni metriche notevoli, come anapesto in prima sede e dattilo in terza nella sequenza **ἀπόλω-λα τλήμ-ων, προδέ-δομαι** di v. 923 e tribraco in seconda sede al v. 924 coincidente in parte con il trisillabo ἀπόδος (δέδρα-**κας; ἀπόδ-ος**); in questo distico il modulo ἀπόλωλα τλήμων, posto in *incipit*, costituisce la variante "solipsistica" del precedente ἀπόλωλα, τέκνον (vv. 742 e 745), rivolto a Neottolema, e crea così una sorta di *fil rouge* dell'espressione emotiva tra il dolore del corpo e il dolore dell'animo.

È il preludio allo sfogo naturale nella *rhexis* dei vv. 927-962, durante la quale Filottete alterna spunti monologici (allocuzioni agli elementi della natura, alla grotta) a spunti dialogici (con apostrofi e imperativi rivolti all'interlocutore), lancia insulti e al contempo prega in modo insistente Neottolema di restituirgli l'arco²⁵. L'urgenza di questa richiesta è sottolineata al v. 932 dall'imperativo ἀπόδος, già pronunciato al v. 924 e ora ripetuto due volte, la prima in *incipit* (cfr. anche v. 981) e la seconda al centro del verso, in posizione enfatica tra la cesura pentemimere e quella efthemimere (ἀπόδος, ἰκνοῦμαι σ', **ἀπόδος**, ἰκετεύω, τέκνον); ma la forte carica emozionale si manifesta ulteriormente attraverso la struttura e l'andamento ritmico del trimetro: si susseguono, infatti, tribraco in I sede, dattilo in III e ancora tribraco in IV sede (υ υ υ υ – υ υ υ υ υ υ υ – υ υ –), e queste soluzioni producono un aumento delle sillabe brevi, che, essendo in totale più del triplo delle sillabe lunghe, sembrano conferire al verso una natura quasi lirica, a testimonianza dell'elevato *pathos* della dizione.

L'irrompere in scena di Odisseo blocca ogni tentativo di Neottolema di

rilievo dato alla morfologia dei docmi, si veda Pretagostini 2011, pp. 294-298. Più in generale, sulla struttura e sulla funzione dello stasimo si veda Avezzi 2000.

²⁵ Come ha messo ben in evidenza Medda 1983, pp. 123-150, l'intreccio fra dimensione monologica e presa di contatto con l'interlocutore caratterizza – dal punto di vista sia formale sia della ricerca del *pathos* – le *rhexeis* di Filottete, diversamente da quanto avviene per gli altri protagonisti delle tragedie sofoclee. L'articolazione metrico-stilistica di questa *rhexis* rende efficacemente l'intensità emotiva del personaggio e della situazione drammatica: si veda, al proposito, anche l'analisi di Zucker 1956, pp. 70-73.

riconsegnare l'arco a Filottete. Lo scontro tra i due acerrimi nemici è violento e si realizza con un dialogo concitato che si articola in sticomitie e disticomitie, inframmezzate da versi con *antilabe*. Filottete, privato dell'arco, tenta di gettarsi da uno sperone di roccia, ma viene fermato dai servi di Odisseo. Nella lunga *rbesis* dei vv. 1005-1045 maledice ancora una volta l'odiato Odisseo, perché lo ha abbandonato dieci anni prima in quell'isola deserta; l'emozione del ricordo traspare nella serie dei tre aggettivi trisillabici, disposti in *climax*, ἄφιλον, ἔρημον ἄπολιν (v. 1018; cfr. v. 228 ἔρημον ὄδε κἄφιλον), quest'ultimo ben evidenziato dalle cesure pentemimere ed eptemimere, in modo da sottolineare l'emarginazione sociale cui Filottete è stato costretto fino a divenire ἐν ζῶσιν νεκρόν, efficace tessera clausolare del v. 1018. Se le due soluzioni in tribraco della I e della III sede rendono più sostenuto il ritmo del v. 1018, ecco che subito dopo con il dolente φεῦ *extra metrum* il flusso ritmico subisce un arresto, prima di esplodere nell'urlo ὄλοιο, rivolto ad Odisseo, in significativo *pendant* con quello pronunciato contro Neottolemo al v. 961.

Filottete non si rassegna a cadere nelle mani dei suoi "nemici"; li incalza con una serie di domande anche sarcastiche, avviate da un trimetro (v. 1029) dove il modulo interrogativo τί μ' ἄγετε; reiterato con la variante del preverbo in ἄγω (τί μ' ἀπάγεσθε;): dà luogo al tribraco in II e III sede; l'intensità emotiva è messa in risalto anche dall'articolazione del verso in tre marcati *cola*, corrispondenti alle tre interrogative asindetice, con un decrescendo progressivo del numero delle sillabe (6-5-3), come a voler sempre più pressare l'interlocutore: καὶ νῦν τί μ' ἄγετε; / τί μ' ἀπάγεσθε; / τοῦ χάριν; «ed ora perché mi portate via, / perché mi conducete con voi, / per quale motivo?».

Alla fine della *rbesis* di Filottete, con freddo calcolo Odisseo non replica, non giustifica la propria azione, ma ostenta sicurezza e noncuranza per la condizione del suo antagonista, perché ha ormai l'arco e con questo otterrà la gloria destinata a Filottete. La decisione è presa, il *bluff* del nuovo abbandono è messo in atto, con Odisseo e Neottolemo che fingono di partire, portandosi via le armi²⁶, ma senza Filottete e dunque non come indicato dalla profezia.

«Ahimé, che fare, me disgraziato?» (v. 1063 οἴμοι· τί δράσω δύσμορος;): è questa la desolante dichiarazione di *amechania*, del sentimento di sconforto in cui piomba nuovamente Filottete, dopo aver tanto sperato in un ritorno in patria. La risposta sarà un accorato lamento lirico, dove «il linguaggio non

²⁶ In questo frangente, Neottolemo non risponde ai numerosi appelli di Filottete e finge di assecondare il piano di Odisseo, per poi giocarlo, riportando l'arco a Filottete. Prima di lasciare la scena, raccomanda al Coro di restare e attendere, nel caso in cui Filottete dovesse cambiare idea: un espediente per evitare l'uscita del Coro, prima dell'effettiva conclusione della tragedia.

è più canto incorporato nella musica, ma reca motivi cantabili e diviene esso stesso testo cantato»²⁷.

2. «Die singende Leidenschaft»²⁸: il canto dell'amebeo

Dunque, rimasto solo sulla scena, Filottete dà sfogo alla propria sofferenza in un canto dolente, composto da due coppie strofiche, che presentano un'articolazione interna di tre periodi metrico-ritmici, strutturati secondo lo schema AA'B (I coppia strofica) e AB'A' (II coppia strofica).

Alla fine di ciascuna stanza interviene il Coro, rimasto nell'orchestra su ordine di Neottolema; esso tenta invano di stabilire un contatto con Filottete, dimostrando la propria solidarietà al protagonista, ma anche muovendogli un pacato rimprovero; questo tentativo del Coro di entrare in sintonia con Filottete è attuato sul piano metrico-ritmico con la ripresa delle sequenze, anche in nuove combinazioni, utilizzate dallo stesso Filottete. Il dialogo, privo comunque di uno sbocco effettivo, troverà il suo compimento solo nella lunga sezione astrofica finale – in funzione di epodo –, caratterizzata da una ricca e varia polimetria; in momenti di più intensa pateticità le battute si strutturano in brevi segmenti, con un fitto scambio tra i due esecutori, secondo un procedimento utilizzato nella parodo e nelle sezioni non liriche dei trimetri giambici e dei tetrametri trocaici catalettici²⁹. Al termine dell'amebeo, l'ultima frase del protagonista – ἔτ' οὐδέν εἰμι (v. 1217; cfr. v. 951 οὐδέν εἰμι ὁ δύσμορος e v. 1030 ὃς οὐδέν εἰμι) – assume un pregnante valore drammaturgico nell'accompagnare la sua uscita verso la grotta, con la prospettiva di un misero perire: parola e gesto comunicano così agli spettatori l'idea di un definitivo abbandono della scena, come di una conclusione anticipata della vicenda.

La partitura del canto antistrofico di Filottete si basa su due sezioni metrico-ritmiche portanti – gli eolo-coriambi e i dattili misti a giambi –, ai quali si intrecciano moduli tematici che vengono ripresi, variati semanticamente e reinterpretati, così da creare all'interno del canto una fitta rete di consonanze e risonanze (vd. schema seguente). Come nei versi non lirici, l'emozionalità del

²⁷ Reinhardt 1989, p. 206.

²⁸ Citazione ripresa da F. W. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Leipzig 1887, p. 99, par. 80 *Kunst und Natur*.

²⁹ Schein 1988 sottolinea che nel *Filottete* il Coro gioca un ruolo importante proprio come «one of the actors» secondo quanto afferma Aristototele (*Poet.* 1456a) riguardo al συναγωνίζεσθαι del Coro in Sofocle. Già Perrotta 1935, p. 444, aveva notato lo statuto duplice di questo Coro, che si comporta «a tratti come mero strumento del poeta [...] a tratti è personaggio che partecipa all'azione»; sul ruolo del Coro in questa tragedia e sulle sue diverse modalità di comunicazione si veda, da ultima, Kitzinger 2008, pp. 71-135.

protagonista è sottolineata anche da interiezioni ed espressioni di lamento, che talora prendono la forma di *extra metrum*, interrompendo il flusso omogeneo del ritmo (v. 1086 = 1106 ὄμοι μοί μοι e αἰᾶ αἰᾶ)³⁰, talora costituiscono un segmento della sequenza stessa (v. 1122 οἴμοι μοι, καὶ που πολιᾶς dimetro coriambico) oppure formano una sequenza intera (v. 1152 ὃ δῦστανος ἐγὼ τανῦν gliconeo).

La “dimora”, connessa alla solitudine e alla morte (vd. *infra*, tabella a p. 21): occupa la parte iniziale della I coppia strofica (1a-2a-1a’) e la prima sezione dell’antistrofe della II coppia strofica (1b’), con una realizzazione metrica omogenea dovuta alla serie di sequenze eoliche. Nella II coppia strofica si ha un intensificarsi del *pathos* che si esprime sia a livello verbale, con ripetizioni, allitterazioni, omoteleuti – non diversamente dalle *rheseis* –, sia sul piano metrico con una cadenza ritmica dei gliconei più mossa a causa della maggiore varietà nella realizzazione della cosiddetta base eolica, rispetto al fluire uniforme dei gliconei della I coppia strofica, a costante base spondaica (ad eccezione del v. 1083 = 1103 e dell’ipponatteo di v. 1110 che presenta il giambo in responsione con lo spondeo). Il gliconeo si connota come il verso dell’espressione della sofferenza di Filottete ed in questo c’è come un ricollegarsi alla composizione metrica della II coppia strofica della parodo (vv. 169-190) in dolenti gliconei, caratterizzati anch’essi dalla ricorrente base spondaica e dalla tendenza a strutturarsi in compatte pericopi, con il ferecrateo di clausola: in questa sezione della parodo (tra l’altro l’unica a non essere intercalata dall’epirrema dell’attore) il Coro commiserà Filottete per la sua solitudine, il suo morbo aggressivo, la sua vita trascorsa tra le fiere, le sue pene senza rimedio³¹. Ora è Filottete in persona che si appropria di questi contenuti e della forma metrica (nell’amebeo il gliconeo è usato solo da lui) in cui il pubblico li aveva già appresi.

Il modulo dell’allocuzione alla dimora dei vv. 1081 e 1087 viene ripetuto con variazione semantica (γύαλον/αὔλιον) e metrica (2*cho*/gliconeo), e scandisce l’avvio dei primi due periodi ritmici affini, che sono intercalati e distinti dall’interiezione ὄμοι μοί μοι ben marcata dallo iato alla fine dei vv. 1085 e 1086 (così anche nell’antistrofe per il *respondens* αἰᾶ αἰᾶ di v. 1106).

La “sopravvivenza”, indicata come nutrimento, procacciato grazie all’arco (vd. *infra*, tabella a p. 21): è il motivo più diffuso che ingloba in sé l’allocuzione ai volatili e alle fiere e, prima in forma allusiva poi palese, il motivo dell’ar-

³⁰ Per la loro misura metrica, corrispondente a quattro sillabe lunghe, queste interiezioni potrebbero essere interpretate come due spondei o come monometro anapestico olosondaico; tuttavia preferisco considerarle delle interiezioni *extra metrum*, che distinguono le due pericopi di ritmo eolo-coriambico.

³¹ Per l’analisi metrico-semantica della II coppia strofica della parodo si veda Cerbo 2018.

I coppia strofica

Versi	Strofe	Metro ^a	Antistrofe
1081-1085 = 1101-1105	1a Allocuzione alla dimora, quale grotta calda d'estate e fredda d'inverno, testimone della propria morte	(A) 2cho glyc~2cho ^b glyc glyc pher	1a' Esclamazione di lamento; motivo della morte per solitudine
1086 = 1106		<i>extra metrum</i>	
1087-1089 = 1107-1110	2a Allocuzione alla dimora, quale antro ricolmo della propria pena; motivo dello scorrere del tempo, giorno per giorno	(A') glyc glyc hipp ^c	2a' Motivo del nutrimento: esser privo del cibo procurato dalle frecce (allusione all'arco)
1090-1095 = 1111-1115	3a Dove trarre il nutrimento per la sopravvivenza? Che gli uccelli volino liberi, perché non saranno più catturati	(B) dodr ^d 4da do 4da 2ia ^e	3a' Riferimento ad Odisseo (attraverso allusione) e all'inganno patito; la maledizione (nuovo motivo): che colui che ha tramato l'inganno (nuova allusione ad Odisseo) soffre per altrettanto tempo

^a Analisi metriche dell'amebeo, con note di commento, ma in alcuni punti basate su differenti colometrie, si hanno anche in Pohlsander 1964, pp. 123-130, Dale 1981, pp. 48-53, Scott 1996, pp. 187-193. In questa sede si riporta solo lo schema della descrizione metrica del canto monologico di Filottete nelle due coppie strofiche, per rendere evidente il raccordo tra la partitura metrico-ritmica e i motivi tematici enunciati.

^b La responsione libera tra gliconeo e dimetro coriambico, presente anche al v. 1124 = 1147, attesta l'equivalenza ritmica tra i due *cola*; sarebbero gli unici due casi in Sofocle, mentre essa è più frequente in Euripide: cfr. ad es. *Suppl.* 1000 = 1023, *IT* 1097 = 1114, *Phoen.* 210 = 222, *IA* 548 = 563. La partitura metrico-ritmica di questo amebeo sembra aver recepito l'influsso della nuova lirica euripidea.

^c Lipponatteo, con il *rallentando* finale delle due lunghe, coincidenti con la forma verbale bisillabica, ha funzione di clausola della sezione, un effetto rafforzato anche dalla pausa sintattica sia in strofe sia in antistrofe.

^d Il *dodrans* (o emiasclepiadeo) modula il passaggio dagli eolici al tetrametro dattilico, con il quale inizia una nuova pericope metrica; nell'antistrofe ἀλλὰ iniziale (v. 1111; cfr. anche v. 1153) segnala l'avvio di un diverso modulo tematico: il motivo dell'inganno. Lo schema di questa sequenza (– ∪ ∪ – ∪ ∪) presenta una ricercata ambiguità, in quanto è interpretabile anche come un docmio dattilocefalo, variante del docmio "attico" (∪ – – ∪ –) del v. 1092 = 1113.

^e La successione di tetrametro dattilico e dimetro giambico, legati in sinafia (così anche nella seconda coppia strofica), costituisce un modulo prediletto da Sofocle, soprattutto in funzione di clausola, per il marcato cambiamento del ritmo: si vedano nella parodo i vv. 142-143 = 157-158 (e cfr. anche *OC* 234 sg., 676 sg. = 689 sg., 1675 sg. = 1702 sg.).

II coppia strofica

Versi	Strofe	Metro	Antistrofe
1123-1129 = 1146-1152	1b Motivo del riso del nemico (Odisseo) che palleggia l'arma, nutrimento della sua misera vita. Allocuzione all'arco (motivo ora reso palese) sottratto con la forza alle sue mani	(A) 2cho glyc~2cho pher glyc glyc glyc glyc	1b' Invocazione agli uccelli e alle fiere: ora non più impauriti si accosteranno alla sua dimora; Filottete, infatti, non ha più in mano il vigore dei dardi
1130-1135 = 1153-1158	2b Filottete non userà più l'arco che sarà invece maneggiato dall'uomo dai molti inganni (Odisseo)	(B) 4da 2ia [^] 2da ^f 4da 2ia enh~paroem	2b' Il luogo è ormai indifeso; che vengano le fiere a saziarsi delle sue carni, perché a breve morirà
1136-1139 = 1159-1162	3b L'arco vedrà le frodi e l'odiosa faccia del nemico, causa di infiniti mali	(A') 2cho 2cho 2cho 3cho [^]	3a' Per nutrirsi, rimane solo l'aria, non avendo Filottete altri mezzi di sussistenza

^f Dale 1981, p. 49, considera un *dodrans* la sequenza di v. 1132 = 1155, facendo agire lo iato del v. 1132 come conclusivo di verso. Si riprodurrebbe in questo modo la successione *dodrans-4da* dei vv. 1090 sg. = 1111 sg.; ma mentre lì il *dodrans* ha funzione di passaggio slittante dagli eolici ai dattili, in questa pericope interromperebbe l'andamento del ritmo, in cui si alternano sequenze dattiliche e giambiche. Il dimetro dattilico sarà nuovamente impiegato tra i *4da* al v. 1202, ma nella forma contratta (- ∪ ∪ -); la sillaba lunga finale, in luogo delle due brevi, e lo iato, rafforzano l'effetto di clausola del *colon*, nel passaggio ad una nuova sezione tematica, ma non ritmica (vd. *infra*).

co come strumento positivo, associato alla figura di Filottete e contrapposto all'uso dello stesso come arma offensiva (in connessione con Odisseo e il suo inganno: vd. *infra*). È introdotto nella sezione conclusiva della strofe della I coppia strofica (3a), realizzata da dattili, docmio e giambi, dove l'accelerazione ritmica, in coincidenza con il passaggio ad un nuovo motivo tematico, ben si adatta all'immagine del volare libero degli uccelli. Ricompare, veicolato dalle sequenze eoliche, nella parte centrale dell'antistrofe (2a') e nella parte iniziale della strofe della II coppia strofica (1b), poi in tutta l'antistrofe (1b'-2b'-3b') con alternanza di ritmo eolo-coriambico e ritmo realizzato da sequenze di vario genere (dattili, giambi, enoplio) – segno di una maggiore emozionalità – e in

più con un rovesciamento della situazione rispetto alla I strofe (3a), per cui ora saranno le fiere a cibarsi delle carni del loro cacciatore (2b').

“Odisseo³², l'arco, l'inganno”: il motivo così articolato comincia a delinearsi alla fine dell'antistrofe della I coppia strofica (3a'), nella sezione mista di dattili, docmio e giambi, in concomitanza con la maledizione scagliata contro Odisseo, e si sviluppa nel corso dell'intera strofe della II coppia strofica. Nella prima parte (1b) l'immagine di Odisseo beffardo mentre maneggia l'arma fa scaturire l'invocazione all'arco del v. 1128 che si pone, anche per la sua forma metrica (gliconeo), sulla stessa linea delle precedenti allocuzioni, ma in modo più enfatico per via del nesso ὃ τόξον φίλον, ὃ φίλων / χειρῶν, con chiasmo tra i quattro termini, di cui gli ultimi due in *enjambement*, e poliptoto nell'aggettivo, a sottolineare la simbiosi tra l'arco e Filottete. Nella parte centrale (2b), dove continua il colloquio affettivo con l'arma, c'è un nuovo accostamento tra il precedente (Filottete) e l'attuale (Odisseo) possessore dell'arco; ai dattili (4da e 2da) si alternano i giambi (2ia nella forma catalettica e poi intera) in un movimento ritmico – da doppia a singola breve, da discendente ad ascendente – che riprende la pericope metrica finale della I coppia strofica e termina con la sequenza ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – – (v. 1135) – conclusa dallo iato – interpretabile come enoplio “archilocheo” o paremiaco. Questa sequenza, equiparabile alla seconda parte di un esametro dopo la pentemimere, crea una suggestiva risonanza epica nel veicolare il nesso πολυμηχάνου ἀνδρός (e si noti anche la *corruptio epica* in -vov), identificativo di Odisseo³³. Il modulo del vedere da parte dell'arco personificato (in 2b, lo sventurato erede di Eracle) viene ripetuto nella sezione finale (3b) con cambio di prospettiva (l'arco vedrà le frodi e l'odioso volto del nemico), a cui si associa il cambio di metro, nel passaggio alla serie compatta di tre dimetri coriambici, chiusa dal trimetro coriambico catalettico.

Nel corso della tragedia il rapporto simbiotico tra Filottete, lo spazio fisico e gli oggetti che lo circondano si manifesta – come già accennato – nella forma del monologo³⁴, più adatta ad interpretare l'accordo tra lo stato d'animo del personaggio e il paesaggio, tra la situazione personale e l'ambiente: la solitudine, l'attesa, la sofferenza, a cui il mondo circostante viene chiamato a

³² In questo amebico Odisseo non viene mai chiamato per nome da Filottete, ma vi si allude sempre attraverso espressioni o perifrasi negative.

³³ In Omero l'epiteto πολυμήχανος ricorre 23 volte, di cui tre in versi spurii, nella medesima formula πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ e naturalmente nella medesima sede metrica, dopo la cesura efemimere; il nesso è sempre preceduto dal formulare διογενὲς Λαερτιάδη. In tragedia l'epiteto πολυμήχανος è un *hapax*.

³⁴ Cfr. Medda 1983, pp. 122-150; e più in generale, sul significato pregnante che assume lo spazio fisico-geografico in rapporto con la figura di Filottete, si veda Fusillo 1990, pp. 19-59.

partecipare attraverso intensi e pressanti richiami³⁵. E questa forma espressiva assume, nel corso della tragedia, tre modalità performative differenti: i trimetri giambici recitati dei vv. 936-962 alla presenza di Neottolema, i versi lirici di questo insolito amebeo con il Coro, i dimetri anapestici recitativi dei vv. 1453-1468 alla presenza di Neottolema subito dopo l'ultima battuta di Eracle, in chiusura di tragedia.

Sofocle ha voluto caratterizzare il protagonista anche attraverso questa varietà di dizione, che doveva essere recepita dal pubblico come segnale di un cambiamento nella situazione drammatica e nella tensione emotiva³⁶. Benché sia Neottolema il personaggio che utilizza più registri performativi – il trimetro giambico dei dialoghi, il dimetro anapestico dell'epirrema della parodo (e uno solo nel finale di tragedia), gli esametri dattilici del II stasimo, i tetrametri trocaici catalettici della breve ma intensa sticomitia dei vv. 1402-1408 – e tutti in rapporto con un interlocutore –, il canto lirico, espressione naturale dell'intenso *pathos* nella sua dimensione monologica, è prerogativa di Filottete e costituisce il vertice di una parabola che trova la sua conclusione nell'acquietarsi del commosso addio all'isola di Lemno (vd. *infra*).

Quando finalmente si stabilisce il contatto con il Coro, nella sezione astrofica dei vv. 1169-1217, esso prende la forma di un dialogo molto concitato e fortemente patetico, per i numerosi cambi di battuta anche all'interno dello stesso verso, per l'impianto stilistico sostenuto da anafore, allitterazioni, incalzanti interrogative (soprattutto del Coro), per la realizzazione metrica, con frequenti scarti ritmici, a volte repentini, a volte introdotti da passaggi modulanti³⁷.

Non appena Filottete rompe il proprio isolamento, la tensione emozionale è subito evidenziata dal ritmo più mosso e incalzante dovuto sia all'alternanza dei giambi con i cretici, sia alla morfologia delle sequenze giambiche, frammentate in singoli *metra* o piedi attraverso marcate incisioni: *πάλιν πάλιν* (con nesso allitterante proseguito nel seguente *παλαιόν*) al v. 1169; due interrogative, con l'identico *incipit* *τί μ'*, corrispondenti ciascuna ad un monometro (v. 1172); **Χο.** *τί ποτε; Φι. πατέρα ματεύων* nel *2ia* catalettico (v. 1210) con forte pausa dopo

³⁵ Proprio l'allocuzione costituisce la figura retorica portante del dramma, con la quale Sofocle caratterizza sia nelle parti recitate sia nella lirica il modo di esprimersi del protagonista: si veda Nooter 2012, pp. 124-146.

³⁶ Alle diverse modalità espressive si potrebbe aggiungere una forma di non-comunicazione di sicuro effetto scenico: il sonno profondo in cui cade Filottete al v. 820; durante il II stasimo viene così a crearsi un suggestivo *tableau* con la presenza "assente" del protagonista, mentre il Coro e Neottolema dialogano sull'opportunità di fuggire con l'arco, approfittando proprio del sonno dell'eroe.

³⁷ Spesso il cambio di ritmo avviene all'interno dell'intervento di uno stesso esecutore: vv. 1174 sg., 1178-1180, 1184 sg., 1187-1190, 1207 sg., 1211 sg.; in coincidenza con cambio di battuta: vv. 1182, 1190 sg., 1195 sg., 1211.

τί ποτε; per cambio di interlocutore, così come avviene al v. 1211 nel reiziano giambico **Χο.** ποῖ γὰρ; **Φι.** ἐς Ἄιδου (e cfr. anche 201=210, nella sequenza divisa tra Coro e Neottolemo).

Una volta avviato, il dialogo prosegue con una serie di ionici – nella forma pura e anaclastica; l'impiego di queste sequenze, usate qui per la prima volta, è circoscritto allo scambio di battute in cui il Coro ribadisce che per Filottete la cosa migliore è andare a Troia, e poi, di fronte al deciso rifiuto di Filottete e alla sua richiesta di lasciarlo dove si trova, dichiara di voler andar via, di tornare alla nave. Ma Filottete, in preda all'agitazione, ora prega il Coro di restare: che si tratti di un pezzo molto movimentato dal punto di vista performativo (al v. 1179 ἴωμεν ἴωμεν può suggerire un concreto accenno del Coro a muoversi in direzione dell'uscita), lo sottolinea anche la partitura metrica caratterizzata dalla varietà delle sequenze (enoplio, reiziani, dimetri coriambici, cretico) e soprattutto dalle *antilabai* – di grande efficacia anche in ambito lirico –, che saranno riproposte verso la fine dell'amebeo (vv. 1204 e 1210 sg. rispettivamente *4da* e *2ia* catalettico seguito dal reiziano giambico).

L'*extra metrum* αἰαῖ αἰαῖ del v. 1186 (cfr. αἰαῖ αἰαῖ al v. 1106) segnala ora l'inizio di una breve pericope dominata dal lamento dell'eroe; essa viene introdotta da un dimetro anapestico, la cui natura di lamento è messa in luce dal primo *metron* olospondaico, dalla geminazione di δαίμων (sulla linea di τλάμων τλάμων del v. 1101), dal τάλας finale, riecheggiato al v. 1189 nella chiusa del gliconeo³⁸. È significativo che l'unica occorrenza del dimetro anapestico in questo amebeo sia legata ad un'espressione di lamento, secondo un uso degli anapesti alquanto diffuso in tragedia.

Subito dopo, a veicolare l'allocuzione che Filottete stavolta indirizza al piede ferito (ὄ πούς, πούς), con la patetica ripetizione di πούς (cfr. ὄ πούς al v. 786; si continua a far dialogare Filottete con le parti del corpo: cfr. 1004 le mani e v. 1354 gli occhi), ritornano i gliconei, già utilizzati nelle coppie strofiche precedenti per l'invocazione all'antro (vv. 1087 sg.) e all'arco (vv. 1128 sg.). Se il passaggio dal *2an* al gliconeo viene attenuato dal riecheggiamento dello spondeo iniziale della sequenza eolica – e si noti come nelle tre sequenze dei vv. 1187-1189 lo spondeo iniziale sia enfatizzato da incisione dopo bisillabo –, più marcata invece risulta la transizione dal gliconeo al tetrametro dattilico (cfr. vv. 1129 sg. e oltre anche vv. 1195 sg.) nel contrasto con l'*incipit* spondaico

³⁸ τάλας ricorre alla fine del gliconeo al v. 1083 e al v. 1088 (τάλαν) riferito alla grotta, al v. 1104 riferito da Filottete a se stesso, e quindi al v. 1189 riferito al piede: c'è come un voler enfatizzare il rapporto del personaggio con le cose da lui apostrofate attraverso il motivo della sofferenza, richiamato dal ricorrere martellante del termine τάλας nella stessa sede del gliconeo.

delle precedenti sequenze dei vv. 1186-1189³⁹. A questo cambio di metro corrisponde il cambio di destinatario della nuova allocuzione: Filottete si rivolge ai marinai del Coro e li prega di tornare indietro. È la terza volta che Filottete chiede al Coro di non andarsene, e lo fa ripetendo il modulo usato ai vv. 1184 sg. (vocativo ὦ ξένοι seguito da forma verbale imperativa), ma inserendolo in una sequenza metrica diversa e nuova per l'epodo, il tetrametro dattilico. Si tratta di un'anticipazione del motivo metrico-ritmico dominante nella seconda parte dell'epodo stesso: dopo la sezione in eolo-coriambi dei vv. 1191-1195, con il *4da* ripreso dal Coro nel rinnovato invito a Filottete ad imbarcarsi con i Greci, ha inizio una serie compatta di undici *4da*, legati spesso dalla sinafia – ritmica e ritmico-prosodica – che consente di preservare il flusso olodattilico della sezione⁴⁰; la serie si conclude al v. 1202 con un dimetro, con il quale si completa la veemente imprecazione di Filottete contro gli Achei, iniziata nel tetrametro precedente. Il ritmo dattilico sembra ben veicolare il modo di esprimersi dal sapore epico da parte di Filottete, anche se poi l'espressione del v. 1200 ἐρρέτω Ἴλιον con risonanza archilocheggiante e nuovamente, in questo contesto, il ricordo del piede malato riconducono il protagonista in una dimensione antieroica⁴¹.

I dattili sono ancora utilizzati nel serrato dialogo dei vv. 1203-1207, che ricomincia ancora una volta con l'apostrofe ὦ ξένοι, ma poi il flusso omogeneo di questo ritmo viene come d'improvviso interrotto, prima dall'enoplio con attacco a singola breve (v. 1209 φονᾶ φονᾶ νόος ἦδη), poi dall'inserimento di sequenze fratte al loro interno dal cambio di battuta (*2ia* catalettico e reiziano giambico), infine dalla struttura metrica cretico-ipodocmio alquanto rara in Sofocle (cfr. *El.* 849 = 860), che con effetto straniante chiude la parte dialogica dell'amebeo.

Dopo il lapidario ἐς Ἴαιδον pronunciato da Filottete (v. 1212), la pausa marcata dallo iato e un nuovo cambio di ritmo isola la pericope finale in cui ritornano le sequenze eolo-coriambiche, quelle che nel disegno lirico-musicale dell'intera tragedia connotano maggiormente la condizione del protagonista e la sua sfera emotiva. Dopo aver espresso il desiderio di congiungersi col padre

³⁹ I tetrametri che presentano uno spondeo iniziale in luogo del dattilo sono invece inseriti nella sezione compatta di *4da*, ai vv. 1198 sg., in coincidenza con la reazione di violento rifiuto alla proposta del Coro di imbarcarsi per andare a Troia: un tono perentorio sottolineato dalla realizzazione metrica; in particolare si notino al v. 1199 i due spondei scanditi dai due termini bisillabici del nesso icastico βροντᾶς ἀνγαῖς in *incipit* di tetrametro.

⁴⁰ Serie dattiliche così strutturate, grazie al fenomeno della sinafia, ricorrono di frequente nella lirica sofoclea: cfr. ad es. *OT* 155-158 = 163-167, *El.* 236-238, *OC* 228-235. Sulla sinafia e sulle sue diverse tipologie (verbale, ritmica e ritmico-prosodica) si rinvia a Rossi 1978.

⁴¹ Così Di Benedetto 1988, p. 207.

nell'Ade, Filottete rivolge ora alla città paterna il proprio commosso pensiero, che risuona come ultimo saluto prima di andar via dalla scena. La duplice enfatica invocazione alla *polis* (v. 1213 ὃ πόλις ὃ πόλις), veicolata da una sequenza coriambica⁴², si pone sulla stessa linea delle precedenti apostrofi – sempre in ritmo eolo-coriambico – che avevano scandito l'assolo di Filottete (in *2cho*: v. 1081=1101 alla grotta e a se stesso, v. 1146 alle prede alate; nell'equivalente gli-coneo: v. 1087 nuovamente all'antro, v. 1128 all'arco, v. 1152 a se stesso, v. 1188 al piede). Anche il ricordo delle sacre correnti dello Spercheo, sempre modulato attraverso il ritmo eolo-coriambico⁴³, conferisce al congedo di Filottete un significato sinistro, quel voler ricongiungersi col padre nell'Ade che equivale ad un morire. E questo dato viene ribadito dalla battuta finale ἔτ' οὐδέν εἰμι (v. 1217) e molto probabilmente da una pausa prolungata nell'azione drammatica, un vuoto che, prima dell'ingresso di Odisseo e Neottolema, sembra mettere in dubbio la continuazione della tragedia.

Così termina il canto dell'amebeo: con lo stesso procedimento formale usato nelle coppie strofiche – l'allocuzione – e con il riecheggiare dello stesso ritmo eolo-coriambico, Filottete torna a rinchiudersi in una disperata condizione di isolamento, per rivolgere ancora una volta il proprio commosso appello ad un interlocutore muto e, per di più, assente⁴⁴.

⁴² Rispetto al trådito ὃ πόλις ὃ πόλις πατρία, Lloyd-Jones, Wilson 1990, come altri editori (Dain, Dawe), accolgono l'espunzione del secondo ὃ (Gleditsch), con cui si ottiene un regolare dimetro coriambico (vd. anche la discussione in Lloyd-Jones, Wilson 1997, p. 112). Medda 1993, pp. 170-172, che difende a ragione il testo trådito, sostiene che non è necessario, essenzialmente per motivi metrici, rinunciare qui ad un modulo espressivo utilizzato spesso da Sofocle in contesti fortemente patetici (cfr. *Ai.* 348-350, *Ant.* 842, *OT* 1297, *Trach.* 1039 sg., *OC* 1700); lo studioso quindi interpreta il v. 1213 come docmio-cretico, con sillaba chiusa πατ- in πατρία (— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —). In alternativa a questa scansione, considerando la sillaba πα- aperta e dunque breve, proporrei di leggere la sequenza come un dimetro coriambico libero nel primo *metron* (— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — : cfr. *Ai.* 702, Eur. *IA* 556), così da collegare anche sotto l'aspetto ritmico questa allocuzione alle altre: per le forme solute più comuni del dimetro coriambico nel dramma attico si veda Martinelli 1995, p. 248 sgg. Anche al v. 1214 non sembra necessaria la correzione εἰσίδοιμι' di Dindorf accolta da Lloyd-Jones, Wilson 1990 per il trådito εἰσίδοιμί σ': con il testo dei codici si ha, dopo la sequenza coriambica, un *3ia* sincopato o *cr-2ia* (πῶς ἄν εἰσίδοιμί σ' ἄθλιος σ' ἄνῆρ, con diversa colometria rispetto a Lloyd-Jones, Wilson), secondo una struttura metrica simile a quella del già citato *Ai.* 702 sg. (*2cho-2ia* catalettico).

⁴³ L'intera sezione dei vv. 1213-1217 presenta questioni testuali, cui in parte abbiamo accennato nella nota precedente; di conseguenza l'interpretazione metrica di questi versi varia a seconda delle scelte effettuate e della colometria adottata: si veda l'esame di alcune proposte in Buijs 1986, pp. 125-128, la cui ricostruzione, a dire il vero, poco convince in quanto il testo viene pesantemente manipolato al fine di ottenere sequenze eoliche in tutti i versi. In ogni caso, sembra prevalere il ritmo eolo-coriambico, con strutture liberamente realizzate: vd. Schein 2013, p. 290.

⁴⁴ Nelle tragedie di Sofocle i canti amebai di struttura epodica, eseguiti tra Coro e attore, si concludono tutti con l'intervento – di varia lunghezza (da 6 a un massimo di 18 sequenze) – dell'attore: cfr. *Ant.* 876-882 (commo: Antigone), *El.* 235-250 (parodo: Elettra), *OC* 237-253 (parodo: Antigone); in questi casi l'attore che ha eseguito il brano lirico rimane sulla scena e, tranne nell'*An-*

3. Fra parlato e cantato: il recitativo dei trochei e degli anapesti

Il percorso scenico ed emotivo di Filottete, che dà l'idea di avviarsi verso una conclusione segnata dal nuovo distacco – stavolta auto-determinato – del protagonista dalla comunità umana, prosegue invece con inaspettati ribaltamenti nella situazione drammatica. Essi sono sostenuti da un andamento dell'azione molto rapido e movimentato per il susseguirsi di concitate sticomitie, *antilabai*, *rheseis* contrapposte, persino, nel finale, dall'intervento del dio *ex machina*. A tale varietà di forme si aggiunge il cambio di metro, nel passaggio dai trimetri giambici ai tetrametri trocaici catalettici⁴⁵ e poi ai dimetri anapestici; tale cambio implica sia l'inversione del ritmo – ascendente/discendente/ascendente, di genere doppio/pari – sia il ricorso ad una diversa modalità di resa – recitativa o *parakataloge* – accompagnata dall'*aulos*, modalità esecutiva che segnala, rispetto al semplice parlato dei trimetri giambici, un aumento della tensione emozionale.

Questa la situazione scenica. Neottolemo, riavutosi dalla crisi, restituisce l'arco a Filottete; Odisseo si oppone, ma invano. Filottete, ripreso l'arco, riconosce ora in Neottolemo il nobile figlio di Achille e, sulla base di un'ormai salda *philia*, invita il giovane a mantenere la promessa di ricondurlo in patria. Eppure la profezia deve compiersi: per questo serve l'intervento divino. Ecco allora che Eracle, con la sua apparizione *ex machina*, blocca la partenza dei due verso casa e li reindirizza alla conquista di Troia e del loro *kleos*. Con abile regia Sofocle ha costruito il cosiddetto “doppio finale”, giocando con moduli utilizzati in altre tragedie; in questa maniera crea negli spettatori false attese, per poi sorprenderli con l'espedito euripideo dell'apparizione divina, che riporta le cose nell'ordine stabilito⁴⁶. Ma al di là del gioco scenico, ancora una volta ritmo e metro servono ad evidenziare le diverse emozioni, i diversi stati d'animo del protagonista; ed è appunto dalla sua ultima battuta in trimetri giambici che bisogna partire, per comprendere questa nuova svolta.

tigone dove alla fine del comico entra Creonte, non si registra alcun movimento drammaturgico. Nel *Filottete* l'azione scenica è movimentata dall'uscita del protagonista e dall'entrata successiva di altri due personaggi che stanno già dialogando tra loro (e si noti che sono gli stessi personaggi, Odisseo e Neottolemo, che hanno lasciato la scena prima dell'*amebeo*).

⁴⁵ I tetrametri trocaici catalettici sono alquanto rari in Sofocle (sono in tutto 27), diversamente dall'ampio uso che ne fa Euripide, come elemento arcaizzante, a partire dalle *Troiane* del 415. Essi sono così suddivisi: 16 nell'*Edipo re* (9 dialogati fra Creonte ed Edipo, e subito dopo altri 7 attribuiti dai manoscritti al Coro, ma di cui è sospetta l'autenticità), 7 nel *Filottete* e 4 nell'*Edipo a Colono* pronunciati da Teseo al suo arrivo in scena. Sulle sezioni in tetrametri trocaici nella tragedia greca si veda Centanni 1995.

⁴⁶ Per un approfondimento sulla costruzione metrica e drammaturgica di questo “doppio finale” si vedano Hoppin 1990 e Jouanna 2003.

Nei vv. 1397-1401, ad un Neottolemo ormai rassegnato – per l’ostinazione di Filottete – a lasciare l’eroe nella sua condizione miserevole, Filottete ricorda la promessa di essere ricondotto in patria (cfr. vv. 524-529 e 813) e lo sollecita a rispettarla, senza indugiare ulteriormente, pensando ancora a Troia. Il nome della città in modo significativo avvia, in posizione isolata e in *enjambement*, l’ultimo trimetro pronunciato da Filottete (v. 1401 Τροίας· ἄλις γάρ μοι τεθρήνηται γόοις)⁴⁷; è un trimetro che presenta un’articolazione retorica e metrica in tre segmenti, con il progressivo aumento delle sillabe. Infatti dopo lo spondeo Τροίας, il verso continua fino alla dieresi mediana⁴⁸ – con l’enclitica μοι al centro del verso – e termina con l’enunciato τεθρήνηται γόοις, che, sostenuto dall’avverbio ἄλις «a sufficienza, abbastanza», ricalca formule analoghe, usate da Sofocle, in concomitanza con un cambio di metro, per segnalare la fine del dramma⁴⁹. Dunque Filottete dichiara di essere ben sazio di lamenti e gemiti e in modo significativo conclude la battuta con γόοις, in *pendant* con l’*incipit* Τροίας, come eloquente sigillo della personale vicenda scenica: esaurito il lamento, da ora in poi la sua reazione ai nuovi eventi sarà rimodulata su un diverso registro espressivo. Il cambio di tono e di situazione, voltasi finalmente a favore del protagonista, per la scelta quasi improvvisa di Neottolemo di assecondare il desiderio di Filottete, è evidenziato dall’introduzione del più sostenuto tetrametro trocaico catalettico: esso è utilizzato esclusivamente per la breve e concitata sticomitia tutta in *antilabe*, che accompagna i movimenti dei due attori verso l’uscita, movimenti indicati esplicitamente dalle didascalie sceniche del testo (στείχουμεν al v. 1402 e στείχε προσκύσας χθόνα al v. 1408; ἀντέρειδε νυν βάσιν σῆν al v. 1403)⁵⁰. Con la variazione del ritmo – da quello

⁴⁷ Seguo qui la lezione meglio attestata nella tradizione manoscritta e sostenuta da una variante riportata dalla scolio, in luogo di un meno significativo ἄλις γάρ μοι τεθρήνηται λόγος: per la questione testuale si veda Pucci 2003, pp. 317 sg.

⁴⁸ Per una rivalutazione della dieresi mediana, fino agli inizi del Novecento ammessa dai metricisti con una certa riluttanza per la presunta ἀρρυθμία (cfr. Goodell 1906), si veda Stephan 1981; e cfr. anche Stephan 1980, che sottolinea come la forma del trimetro «ist keine starre Form, sondern wird vom Sinngehalt moduliert» (p. 407).

⁴⁹ Il confronto più calzante – sul piano drammaturgico e formale – è con OT 1515 ἄλις ἴν’ ἐξήκεις δακρύων: Creonte, rivolgendosi ad Edipo, gli dice che ha pianto anche troppo e quindi è ormai tempo di entrare in casa. Si tratta della prima battuta – pronunciata per intero da Creonte – di una sticomitia con *antilabai* in tetrametri trocaici catalettici, che accompagna l’uscita definitiva dei personaggi dalla scena; nel *Filottete* è significativo che sia il protagonista stesso a dichiarare di aver pianto a sufficienza: contrariamente ad Edipo, per Filottete si prospetta un esito positivo della vicenda personale. Sul confronto fra la vera fine dell’*Edipo re* e quella falsa del *Filottete* si rinvia a Jouanna 2003, pp. 157-160.

⁵⁰ In Sofocle, come anche in Euripide, l’*antilabe*, oltre a denotare un dialogo concitato, è spesso utilizzata in concomitanza con movimenti degli attori sulla scena: si vedano i casi in tragedia riportati da Di Benedetto, Medda 1997, p. 198 e n. 20.

giambico ascendente a quello trocaico discendente – si enfatizza la maggiore emozionalità per il positivo rovesciamento della situazione drammatica: l'avviarsi verso la *eisodos* che conduce alle navi, per fare ritorno in patria, costituisce per Filottete l'imprevista realizzazione delle sue insistenti richieste e per gli spettatori un sorprendente finale.

Per la gioia Filottete prorompe in una singolare apostrofe rivolta alla nobile parola del figlio di Achille (v. 1402 ὃ γενναῖον εἰρηκῶς ἔπος); la mancanza della regolare cesura mediana nel tetrametro mette ancora di più in rilievo la spinta emotiva di Filottete che interviene subito dopo lo *στείχουμεν* di Neottolemo, quasi ad interromperne la battuta. La sticomitia procede quindi con un andamento molto vario, in quanto i due interlocutori alternano *antilabai* di diversa misura metrica e, verso la fine, danno vita anche ad un eccezionale triplice cambio di battuta all'interno del medesimo verso⁵¹.

Un nuovo cambio di ritmo segnala l'evento spettacolare dell'apparizione di Eracle *ex machina*: con un inusuale giustapporsi, ai tetrametri trocaici subentrano i dimetri anapestici, ritmo di genere pari e ascendente⁵². Il dimetro anapestico è la sequenza con la quale si accompagna il movimento di ingresso e più raramente di uscita di *tableaux* scenici rilevanti (persone trasportate da carri, cortei funebri, gruppi di armati, ecc.), ma già nell'*Ippolito* Euripide associa gli anapesti all'intervento della divinità che appare *ex machina* nel finale di tragedia⁵³, un espediente teatrale sfruttato spesso dal tragediografo. In questa tragedia i dimetri anapestici erano stati usati solamente da Neottolemo nella sezione epirrematica della parodo per indicazioni sceniche e per una riflessione sulla finalità divina del morbo di Filottete; ora gli anapesti assumono un nuovo rilievo. Nel breve sistema di nove sequenze, Eracle si presenta e dichiara il motivo della sua venuta (v. 1415 τὰ Διὸς τε φράσεων βουλευμάτ' αὐτοῖ), invitando Filottete a dare ascolto alle sue parole. L'intervento di Eracle continua con una *rhexis* in trimetri giambici, in cui il dio prospetta a Filottete la sorte futura, secondo il volere di Zeus: una vita gloriosa, dopo che avrà conquistato Troia e sarà finalmente guarito dal terribile morbo.

⁵¹ Il testo dei vv. 1407 sg. è parzialmente corrotto: vd. Schein 2013, p. 334.

⁵² Nelle tragedie giunteci integre, l'accostamento di sezioni in ritmo trocaico e ritmo anapestico è presente, oltre al *Filottete*, solo nei *Persiani* di Eschilo (vv. 140 sgg.): qui è il Corifeo che esegue prima gli anapesti e subito dopo passa ai tetrametri trocaici con i quali saluta in modo enfatico la Regina, appena entrata in scena sul carro; i tetrametri trocaici proseguono con l'intervento della Regina. In altri casi, i tetrametri trocaici si interpongono tra sezioni in trimetri oppure fra trimetri e versi lirici.

⁵³ Si tratta di Artemide, al v. 1282; questo espediente, tuttavia, ricorre già nel *Prometeo* per l'arrivo – nel primo episodio – di Oceano sul grifone alato: qui il dio stesso annuncia la propria entrata con un sistema di 14 sequenze anapestiche.

Dopo il discorso di Eracle, il ritorno ai dimetri anapestici sancisce la conclusione della tragedia. Gli anapesti sono qui utilizzati in tre moduli espressivi distinti: un breve e originale dialogo a tre, con l'assenso di Filottete e di Neottolema alle parole di Eracle e poi l'invito del dio ad accelerare la partenza; il commosso addio di Filottete a Lemno; la preghiera finale del Coro alle Ninfe del mare, che accompagna l'uscita definitiva dalla scena di personaggi e coreuti, secondo un uso frequente in tragedia⁵⁴.

Ma vediamo più da vicino gli interventi di Filottete. La prima battuta (vv. 1445-1447) è un accorato saluto ad Eracle, scandito attraverso il riconoscimento della voce, della presenza, delle parole, tre elementi affidati ciascuno alle singole sequenze anapestiche – rispettivamente *2an-an-2an* – del sistema. Il dimetro iniziale, concomitante con l'allocuzione (v. 1445 ὦ φθέγμα ποθεινὸν ἐμοὶ πέμψας), si caratterizza per la mancanza della dieresi tra i due *metra*, un fenomeno assai raro tra gli anapesti non lirici, che qui potrebbe essere giustificato dall'emozionalità del protagonista di fronte ad un evento imprevisto ma comunque a lui gradito. Significativa è anche la forma del dimetro di v. 1447 con la successione dattilo-spondeo nella prima sizigia e due spondei nella seconda (– ∪ ∪ – – – – –; e cfr. anche v. 1455), in sostanza uno schema accostabile ad una struttura dattilica con il *biceps* contratto nel *longum* in tre sedi⁵⁵; non a caso in questo verso (οὐκ ἀπιθήσω τοῖς σοῖς μύθοις) viene riecheggiata l'espressione omerica di *Il.* I 220-221 (οὐδ' ἀπιθήσε/ μύθῳ Ἀθηναίης), in cui il poeta descrive l'assenso di Achille al *mythos* di Atena: la risonanza epica, enfatizzata dalla morfologia del verso e dall'impiego dell'*hapax* sofocleo ἀπιθήσω, conferisce maggiore solennità all'impegno assunto da Filottete, riluttante nel corso di tutta la tragedia ad andare a Troia e ora pronto ad obbedire alle parole del dio.

⁵⁴ Per quanto riguarda Sofocle, il Coro conclude con la battuta anapestica anche l'*Aiace*, l'*Antigone*, l'*Elettra* e l'*Edipo a Colono*; *Aiace* ed *Edipo a Colono* sono preceduti da una sezione sempre in anapesti eseguita dall'attore, rispettivamente Teucro, e Antigone e Teseo. Con un dialogo in dimetri anapestici – fra Eracle ed Illo – terminano anche le *Trachinie*, dove l'ultimo intervento del Coro, costituito da due trimetri (vv. 1112 sg.), è collocato 165 versi prima della fine della tragedia. Per Hoppin 1990, p. 156, gli anapesti del finale nel *Filottete* dovevano richiamare «any martial associations evoked by Heracles' initial anapests» e lo stesso Filottete, con il suo intervento in anapesti, «is restored to his role as a warrior». È un'interpretazione suggestiva che, tuttavia, lascia qualche perplessità proprio per la situazione drammatica e la caratterizzazione del protagonista; Filottete, a nostro avviso, difficilmente potrebbe sul finale “rigenerarsi” da personaggio sofferente, antieroico a «warrior», nonostante abbia in mano l'arco e sia in partenza per la conquista di Troia: gli spettatori lo vedono andar via, ancora claudicante e bisogno del sostegno di Neottolema.

⁵⁵ La realizzazione dattilica (– ∪ ∪ – – la più frequente; – ∪ ∪ – ∪ ∪ di uso più limitato) nelle sequenze anapestiche, sia in recitativo sia liriche, doveva conferire alla sequenza uno specifico valore semantico in stretta relazione con la funzione comunicativa del testo da essa veicolato: si veda De Poli 2013, pp.110-117, che discute alcuni casi interessanti.

Realizzazione dattilica e *metron* olospondaico connotano anche la linea ritmica degli anapesti dell'ultimo intervento di Filottete, l'addio all'isola di Lemno (vv. 1452-1468), a quello spazio geografico e naturale – la dimora, le rocce, il mare, le sorgenti – che lo ha accolto e protetto per dieci anni. Seppur privo della tonalità lirica con la quale già nell'amebeo Filottete, in ben altra situazione scenica, si era congedato dal proprio ambiente, non di meno questo addio è dotato di intensità patetica e risuona malinconico nel ritmo lento, scandito in gran parte dagli spondei⁵⁶. L'acme del *pathos* sembra essere raggiunta al v. 1462 con l'anafora del termine-chiave di questo commiato – *λείπομεν* – accompagnata dalla *variatio*, prima con ὑμᾶς, poi con ἧδη. Anaforico è anche l'andamento ritmico della sequenza, con i due sintagmi costituiti entrambi da dattilo-spondeo (– ∪ ∪ –), ognuno coincidente con le singole parole del verso; in dattili e spondei si articola pure il dimetro seguente, connesso sintatticamente al v. 1462, ma con una singolare disposizione a chiasmo dei quattro elementi metrici, secondo la serie spondeo-dattilo-dattilo-spondeo (δόξης οὐ ποτε τῆσδ' ἐπιβάντες). Questa coppia di dimetri anapestici, ma senza anapesti 'puri', doveva forse produrre un particolare effetto metrico-ritmico, coincidente con il particolare stato d'animo del protagonista; un sentimento di dolce nostalgia – come in ogni partenza – si insinua lieve e si confonde con l'inatteso piacere di poter lasciare l'isola, oltre ogni speranza: χαῖρ', ὃ Λήμνου πέδον ἀμφιάλον «addio pianura di Lemno, circondata dal mare» (v. 1464).

Bibliografia

- AVEZZÙ G. 1988, *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena attica*, Bari.
- AVEZZÙ G. 2000, *La 'ninna-nanna' di Filottete (Sofocle, Filottete 827-864)*, in M. CANNATÀ FERA, S. GRANDOLINI (a cura di), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Perugia, I, pp. 51-61.
- AVEZZÙ G., PUCCI P., CERRI G. 2003 (a cura di), *Sofocle. Filottete*, introduzione e commento di P. Pucci, testo critico a cura di G. Avezzi, traduzione di G. Cerri, Milano.
- BAECHLE N. 2007, *Metrical Constraint and the Interpretation of Style in the Tragic Trimeter*, Lanham.
- BELTRAMETTI A. 2011, *Generi drammatici, retoriche, mises en abyme, letteratura. Dione di Prusa legge i tre Filottete e riscrive Euripide*, «Athenaeum» XC, pp. 353-377.
- BELTRAMETTI A. 2017, *Corpi come cose, parole come pietre*, in M. FRANCESCONI, D. SCOTTO DI FASANO (a cura di), *Aree di confine. Cosa, Corpo, Parole tra Filosofia e Psicanalisi*, Milano, pp. 71-83.
- BIRAUD M. 2010, *Les interjections du théâtre grec antique. Étude sémantique et pragmatique*, Louvain-la-Neuve.

⁵⁶ Per quanto riguarda la morfologia di queste sequenze anapestiche, su 67 piedi 34 sono spondei, 24 anapesti, 9 dattili.

- BUIJS J. A. J. M. 1986, *Thematic Associations of Aeolic Metre in Sophocles' Philoctetes*, «Mnemosyne» XXXIX, pp. 125-128.
- CEADEL E. B. 1941, *Resolved Feet in the Trimeters of Euripides and the Chronology of the Plays*, «Classical Quarterly» XXXV, pp. 66-89.
- CENTANNI M. 1995, *Metro, ritmo e parola nella tragedia greca. Le scene in tetrametri trocaici*, Lecce.
- CERBO E. 2003, *Un 'inconsueto' amebeo lirico tra Filottete e il Coro: a proposito di Soph. Phil. 1081-1217*, in R. NICOLAI (a cura di), *ΠΥΣΜΟΣ. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma.
- CERBO E. 2018, *L'οἰκτος del Coro per Filottete (Soph. Phil. 169-190): un esempio di metrica interpretativa*, in E. CERBO (a cura di), *Parola, metro, musica. In ricordo di Roberto Pretagostini*, Roma.
- CESCHI G. 2009, *Il vocabolario medico di Sofocle: analisi dei contatti con il Corpus Hippocraticum nel lessico anatomico-fisiologico, patologico e terapeutico*, Venezia.
- DALE A. M. 1981, *Metrical Analyses of Tragic Choruses II: Aelo-Choriambic*, «Bulletin of Institute of Classical Studies» Suppl. 21.2.
- DE POLI M. 2013, *Fra metro e parola. Considerazioni sulla poesia drammatica greca*, Padova.
- DESCROIX J. 1931, *Le trimètre iambique des iambographes à la comédie nouvelle*, Macon.
- DI BENEDETTO V. 1988, *Sofocle*, Firenze.
- DI BENEDETTO V. 2015, vd. *infra*.
- DI BENEDETTO V., MEDDA E. 1997, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- DI BENEDETTO V., MIRTO M. S., PATTONI M. P. 2015⁹ (a cura di), *Sofocle. Trachinie. Filottete*, introduzione di V. Di Benedetto, premessa al testo e note di M. S. Mirto, traduzione di M. P. Pattoni, Milano.
- DI PAOLO S. 2019, *Gioia e lieto fine nel Filottete di Sofocle*, in M. DE POLI (a cura di), *Il teatro delle emozioni: la gioia*, Padova, pp. 183-221.
- FORNARO S. (a cura di) 2006, *J.G. Herder. Filottete*, Venosa.
- FUSILLO M. 1990, *Lo spazio di Filottete (per una poetica dello spazio sofocleo)*, «Studi italiani di filologia classica» VIII, pp. 19-59.
- GOODELL TH. D. 1906, *Bisected Trimeters in Attic Tragedy*, «Classical Philology» I, pp. 145-166.
- HOPPIN M. C. 1990, *Metrical Effects, Dramatic Illusion, and the Two Endings of Sophocles' Philoctetes*, «Arethusa» XXIII, pp. 141-182.
- JOUANA J. 2003, *La doppia fine del Filottete di Sofocle: rotture e continuità*, in G. AVEZZÙ (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart.
- KIEFER K. 1909, *Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne*, Heidelberg.
- KITZINGER M. R. 2008, *The Choruses of Sophokles' Antigone and Philoktetes. A Dance of Words*, Leiden-Boston.
- LLOYD-JONES H., WILSON N. G. (eds.) 1990, *Sophoclis Fabulae*, Oxford.
- LLOYD-JONES H., WILSON N. G. 1997, *Sophoclea: Second Thoughts*, Göttingen.
- MARTINELLI M. C. 1995, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna.
- MEDDA E. 1983, *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa.
- MEDDA E. 1993, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (Cretico, Molosso, Baccheo, Spondeo, Trocheo, Coriambo)*, «Studi classici e orientali» XLIII, pp. 101-234.
- NOOTER S. 2012, *When Heroes Sing. Sophocles and the Shifting Soundscape of Tragedy*, Cambridge.
- NORDGREN L. 2015, *Greek Interjections. Syntax, Semantics and Pragmatics*, Berlin-Boston.

- PERDICOYIANNI-PALÉOLOGUE H. 2002, *The interjections in Greek tragedy*, «Quaderni urbinati di cultura classica» n.s. LXX, pp. 49-88.
- PERROTTA G. 1935, *Sofocle*, Messina-Firenze.
- POHLSANDER H. A. 1964, *Metrical Studies in the Lyric of Sophocles*, Leiden.
- PRATO C., FILIPPO A., GIANNINI P., PALLARA E., SARDIELLO R. (a cura di) 1975, *Ricerche sul trimetro dei tragici: metro e verso*, Roma.
- PRETAGOSTINI R. 2011, *Scritti di metrica*, a cura di M. S. Celentano, Roma.
- PUCCI P. 2003, vd. AVEZZÙ G., PUCCI P., CERRI G., 2003.
- REINHARDT K. 1989, *Sofocle*, trad. it., Genova (ed. or., *Sophokles*, Frankfurt 1933).
- ROSSI L. E. 1978, *La sinafia*, in E. LIVREA, G. A. PRIVITERA (a cura di), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Roma, II, pp. 789-821 (ora in ID., κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*, Roma 2020, I, pp. 255-277).
- SCHEIN S. L., 1979, *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles. A Study in Metrical Form*, Leiden.
- SCHEIN S. L. 1988, *The Chorus in Sophocles' Philoctetes*, «Studi italiani di filologia classica» VI, pp. 196-204.
- SCHEIN S. L. (ed.) 2013, *Sophocles, Philoctetes*, Cambridge.
- SCHEIN S. L. 2018, *The Second Kommos in Sophocles' Philoctetes (1081-1217)*, in S. BIGLIAZZI, F. LUPI, G. UGOLINI (eds.), Συναγωνίζεσθαι. *Studies in Honour of Guido Avezzi*, «Skenè Studies» I, 1, pp. 277-298.
- SCOTT W. C. 1996, *Musical Design in Sophoclean Theater*, Hannover and London.
- STEPHAN G. 1980, *Die besondere Qualität der jambischer Trimeter mit caesura media*, «Hermes» CVIII, pp. 402-418.
- STEPHAN G. 1981, *Die Ausdruckskraft der caesura media im iambischen Trimeter der attischen Tragödie*, Königstein.
- ZUCKER F. 1956, *Formen gesteigert affektischer Rede in Sprechversen der griechischen Tragödie*, «Indogermanische Forschungen» I, pp. 62-77.