

Anna Chiara Corradino, Massimo Fusillo

Lo spazio di *Filottete* (per una poetica della scena sofoclea)*

*Posso scegliere un qualsiasi spazio vuoto e dire che è un nudo palcoscenico.
Un uomo attraversa questo spazio mentre un altro lo sta a guardare,
e ciò basta a mettere in piedi un'azione scenica.*
(Peter Brook, *Il teatro e il suo spazio*, 1968, p. 11)

ABSTRACT This article presents a revised version of Massimo Fusillo's seminal 1990 study "Lo spazio di *Filottete* (per una poetica della scena sofoclea)," originally published in *Studi italiani di filologia classica*. The research examines the spatial dynamics in Sophocles' *Philoctetes*, with particular emphasis on how the innovative setting of a deserted island functions both as a dramatic device and as a means of character development. The physical isolation of Lemnos serves as a spatial metaphor for Philoctetes' psychological and social alienation, generating dramatic tension between his heroic solitude and yearning for societal reintegration. The analysis investigates the tragedy's spatial dimensions, encompassing the immediate theatrical space of the cave, the referenced extra-scenic locations (Troy, Malis), and the interpersonal space that emerges between Philoctetes and Neoptolemus. The research demonstrates that spatiality in *Philoctetes* transcends mere scenographic function to operate as a sophisticated semiotic system that articulates fundamental tragic conflicts: individual versus society, nature versus civilization, and alienation versus communication.

KEYWORDS Sophocles, *Philoctetes*, theatrical space, Greek Tragedy.

Fra luogo scenico e opera teatrale c'è un rapporto di implicazione reciproca simile a quello che sussiste fra narratore e opera narrativa: l'uno non può esistere senza l'altro; perciò, lo spazio teatrale è un'entità molto più complessa e sfaccettata rispetto allo spazio letterario (così come, simmetricamente, il tempo narrativo è ben più articolato del tempo drammatico tutto al presente). L'opera

* Il presente contributo costituisce una versione ridotta di Fusillo 1990. L'intero testo riprende parzialmente il contributo originale, evidenziando, quando opportuno, rinvii a quest'ultimo per approfondimenti che esulino dagli obiettivi di questo lavoro: delineare i diversi spazi nel *Filottete* di Sofocle. Si è deciso di conservare le scelte originarie sia per i testi in lingua originale sia per le traduzioni (di Guido Paduano). La parte iniziale del saggio è qui aggiunta originale (le pp. 159-161), mentre dal paragrafo 1 il testo e le note seguono il contributo del 1990, sebbene con sostanziosi tagli (in particolare le pp. 19-30, le pp. 38-39, le pp. 44-47 e le pp. 56-59) e con l'aggiunta di riferimenti bibliografici fondamentali, ove necessari, che hanno fatto seguito al contributo. La bibliografia è in parte ripresa dal saggio del '90, per mantenere integra la struttura argomentativa dei ragionamenti forniti, tagliando i contributi più vecchi e meno rilevanti.

teatrale è un'intersezione fra diversi sistemi semiotici e codici plurimi, il testo drammatico, la messa in scena, la musica etc.: sistemi che godono di piena autonomia creativa e che lo spettatore riceve e ha il compito di decodificare simultaneamente. A discapito di un diffuso logocentrismo che ha caratterizzato la critica occidentale fino a buona parte del Novecento, e che aveva le sue radici storiche nella *Poetica* aristotelica, gli studi sul concetto di performance, uniti alle necessarie riflessioni sui diversi livelli di interconnessione dei codici in concetti come quello di *Gesamtkunstwerk*, hanno permesso una distinzione meno netta tra atto scenico e parola scritta, consentendo una rivalutazione della percezione sincronica (paradigmatica) di tutti i segni multipli delle opere teatrali. La fioritura di studi intorno allo spazio teatrale in termini non solo fisici, ma anche, come nel contributo qui riproposto in versione ridotta, come costruzione psichica e individuale è imputabile infatti, da una parte, a una diffusa rivalutazione del concetto di performance *in toto*, dall'altra anche a un diverso approccio critico al concetto di intermedialità.

Non è un caso infatti che il 1990, anno di pubblicazione di questo saggio, sia anche lo stesso di uscita di *Gender Trouble* di Judith Butler, che ha integrato la teoria austriaca degli atti linguistici e le prospettive teoriche di Jacques Derrida sull'iteratività, fornendo un nuovo modo di intendere il concetto stesso di performance, nel suo caso di genere, la cui diffusione ha permesso una revisione degli atti performativi in tutte le loro accezioni. La centralità del concetto di performance e le riflessioni teoriche che sono succedute a Butler hanno così fornito delle prospettive completamente diverse anche sulle messe in scena teatrali e sugli studi che ripensano il teatro dall'antichità a oggi. Questo cambiamento radicale il teatro lo aveva già avvertito anticipatamente. Lo spettacolo scritto da Guido Paduano, Massimo Fusillo per Mario Martone inedito e pubblicato a inizio di questo fascicolo mostra come già anni prima, nel 1988, la performance teatrale si fosse radicalmente modificata: le messe in scena più scarse e l'importanza della parola e dei corpi dei personaggi, e al contempo di una parola che costruisce i corpi e lo spazio, come Martone stesso racconta nell'intervista riportata anch'essa nel fascicolo, è un sintomo di una riflessione più ampia sulla rivalutazione della performance come spazio politico all'interno di quello teatrale e di quest'ultimo come promanazione della parola.

Per quanto riguarda l'intermedialità un cambiamento radicale è da ravvisarsi nei numerosi studi sull'adattamento che dal 2006 (sebbene ovviamente molte riflessioni teoriche siano ben precedenti), anno di pubblicazione del noto volume di Linda Hutcheon *Teoria degli adattamenti* (2011, ed. italiana), invitano a riflettere sulla rosa dei diversi significati che il teatro mette in atto nel suo incontro con il testo. Questa visione, in cui la policonia della codifica

spettatoriale e la polisemia della performance teatrale sono messe sullo stesso piano, è anche alla base della nostra scelta di riprendere un contributo che, tra i primi, ampliava la discussione critica, anticipando di molto le diverse interpretazioni possibili del concetto di spazio scenico antico: non solo come spazio fisico, quello cioè del teatro, ma anche come spazialità performativa e insieme testuale, intima ed emotiva che vede nell'isolamento e nella liminalità (sia psichica sia fisica) di *Filottete* una forma di espressione compiuta proprio nella solitudine di Lemno.

Scriva inoltre Pietro Pucci che nel *Filottete* sofocleo i personaggi non sono mere «incarnazioni o simboli di principi [...] sono personaggi in carne e ossa, sanguigni, tutti volontà e passione»¹; questa sanguignità, di particolare rilievo nel caso di *Filottete* e che emerge in maniera ancora più evidente negli adattamenti e nella tradizione delle sue vicende mitiche che spaziano da Heiner Müller, a Jannis Ritsos ad Adrienne Rich, è quella che infesta lo spazio teatrale intorno all'eroe e alla sua solitudine. Questo, Sofocle stesso lo aveva già inteso nella sua tragedia, ambientando il dramma in una Lemno disabitata (sebbene abitata al tempo della rappresentazione della tragedia) la cui messa in scena, molto dibattuta, doveva essere piuttosto scarna², perché riempita dalla solitudine dell'eroe. Nella tragedia sia lo spazio teatrale, diviso, sebbene non semplicisticamente, in due, tra due destini contrastanti che si presentano all'eroe, sia lo spazio di Lemno come proiezione emotiva di *Filottete* diventano elementi drammaturgici fondamentali in cui ravvedere le pieghe di un “represso” con cui empatizzare.

1. La spazialità del *Filottete* tra teoria e performance³

Nel *Filottete* sofocleo tutto l'organismo teatrale si concentra sull'eroe pro-

¹ Pucci 2003, p. xxx.

² Anche se sul teatro antico, notoriamente ben più complicato da analizzare in chiave di messinscena per lo stato frammentario dei numerosi elementi che concorrevano a costituire le differenti performance tragiche e delle non altrettanto cospicue informazioni che abbiamo in merito, una diffusa multidisciplinarietà che partiva da studi come quelli di Oliver Taplin (1977), e che ha avuto un *floruit* significativo in tempi più recenti hanno permesso una rivalutazione della complementarietà dei diversi codici semiotici che concorrono alla costruzione della performance tragica, dando inoltre spazio a quelli finora meno studiati e noti. Per quanto riguarda i numerosi studi sulla performance tragica nei suoi aspetti tecnici si segnalano qui, senza pretesa di completezza e oltre a quanto citato nel contributo originale, Di Benedetto-Medda 1997, Wiles 2000, Harrison – Liapis (eds.) 2013, Powers 2018 e Olson et al. (eds.) 2023.

³ Si segnalano qui in nota alcuni contributi significativi che dal 1990 a oggi si sono occupati di ripensare lo spazio scenico e non scenico del *Filottete* di Sofocle. Questo aggiornamento, lungi dall'essere completo, è tuttavia volto a sottolineare l'importanza che questo tema ha avuto e ha tuttora all'interno degli studi sofoclei. Si segnalano in particolare i contributi di Rehm 2002, in

tagonista rappresentato nella sua diversità e nel suo isolamento dall'universo circostante, tanto sulla scena rispetto ai personaggi con cui interagisce, quanto ancor più rispetto al coro dell'orchestra e al pubblico. Una diversità che scaturisce sia dalla sua eccellenza morale, superegotica, sia, all'opposto, dall'esperienza del dolore, che lo abbatte talvolta fino all'annientamento: proprio la coincidenza fra superiorità individuale e sofferenza voluta dagli dèi è il nodo conoscitivo a cui Sofocle non dà risposte rassicuranti né religiose né filosofiche. La diversità degli eroi sofoclei è oggettivata nel rapporto privilegiato con lo spazio scenico, che nel Sofocle più 'monologico' (soprattutto *Aiace* e in parte *Antigone*) diventa l'unico autentico interlocutore di soggettività non integrate nel contesto umano⁴. Questo rapporto privilegiato si struttura in opposizioni binarie e ternarie con altri spazi; la cosiddetta unità di luogo della tragedia classica è in realtà controbilanciata da un fitto incrocio spaziale: la scena greca non è un luogo statico, ma il punto di incontro fra tre strade, le due *eisodoi* laterali, che conducono verso spazi extrascenici da cui giungono i personaggi, e la porta della *skènè*, che porta a uno spazio intrascenico (sulla scena ma non visibile), dove si svolge l'azione pragmatica commentata dai personaggi. Lo spazio della tragedia greca è dunque un campo di tensioni e di rapporti di forza (così come il tempo è sempre presente carico di passato e di futuro), dove sono attivate soprattutto quelle che Serpieri chiama la funzione simbolica e la funzione oppositiva dello spazio drammatico⁵: Sofocle più di tutti ha connotato di valori simbolici la topografia densa e dinamica del teatro antico, materializzando nella sintassi scenica la sua opposizione eroe/ mondo.

Nell'ultima fase creativa di Sofocle l'opposizione fra l'eroe e il mondo si fa meno radicale e più articolata rispetto per esempio ad *Antigone*, aprendosi al confronto intersoggettivo; anche la rappresentazione dello spazio si fa più dinamica, con una descrittività alquanto rara nei testi teatrali. Fra le tragedie di Sofocle che ci sono state tramandate il *Filottete* è quella in cui è più marcata questa poetica dello spazio. Quest'opera del poeta ormai ottantacinquenne stabilisce un rapporto intertestuale sia con Eschilo, sia con Euripide che ave-

particolare le pp. 138-155; Jouanna 2007, pp. 178-240, Guidorizzi 2006 e de Jong 2012, in particolare le pp. 325-340 curate da Rehm su Sofocle, Kampourelli 2016; per quanto riguarda la spazialità in Sofocle si segnalano in particolare anche Edmunds 1996 sull'*Edipo a Colono*, Medda 2023 per quanto riguarda *Antigone* nel volume a cura di Stuart Douglas Olson, Oliver Taplin e Piero Totaro *Page and Stage* (pp. 5-28).

⁴ Si veda Medda 2013 per quanto la riguarda costruzione dei personaggi di Sofocle a partire dallo spazio, con particolare attenzione ad *Aiace* ed *Elettra* (pp. 25-112).

⁵ Serpieri et. al. 1988, pp. 125-127.

vano trattato lo stesso soggetto in precedenza. Dal prezioso confronto fra i tre drammi che ci riporta Dione Crisostomo (Or. 52)⁶ si deduce che l'innovazione principale di Sofocle riguardi proprio lo spazio scenico: gli altri due tragici avevano attribuito al coro la fisionomia degli abitanti di Lemno, mentre Sofocle circonda Filottete di una solitudine totale, ambientando la tragedia in una parte disabitata dell'isola. Lemno, che in Omero è definita «ben abitata» (*Iliade* 21.40) e che nel mito era nota per vari episodi, fra cui soprattutto l'uccisione dei maschi, si trasforma così, grazie alla reinvenzione libera di Sofocle, in un deserto carico di valenze simboliche. La novità doveva provocare un effetto forte sul pubblico ateniese, colpendo sia la sua competenza mitica, sia la sua memoria intertestuale⁷: proprio perciò è enunciata in un luogo di assoluto rilievo, l'incipit (una sorta di didascalia interna al testo, simile all'incipit del *Prometeo* dove l'ambientazione ha un ruolo quasi altrettanto centrale), la prima battuta pronunciata da Odisseo servendosi della consueta deissi teatrale: Ἄκτῆ μὲν ἦδε τῆς περιρρύτου χθονὸς/Λήμνου, βροτοῖς ἄστιπτος οὐδ' οἰκουμένη («Questa è la spiaggia dell'isola di Lemno, non abitata, non calpestata da piede umano»: vv. 1-2). La scena così immaginata racchiude in sé tutto il fulcro tematico del dramma: l'alienazione dal mondo e la lenta riconquista della socialità. Come nell'*Elettra* e nell'*Edipo a Colono*, il prologo individua lo spazio tramite lo scambio drammatico, ma qui subentra un gioco dialettico più sottile: dopo un breve *flash* sull'antefatto, troncato con un taglio metalinguistico (vv. 11-12), Odisseo enuncia lo scopo dell'impresa, impadronirsi dell'arco di Filottete con uno stratagemma, e invita Neottolemo:

a cercare una grotta con doppia entrata, che d'inverno offre da due parti un posto al sole, e da due parti in estate la brezza che invita al sonno. Poco più in giù, sulla sinistra, dovresti vedere una fonte, ammesso che sia ancora viva (vv. 16-21).

Questo è un rimando ancora oggettivo del testo alla scena che lo spettatore ha sotto gli occhi, riflettendo l'ottica pragmatica di Odisseo, che mira solo a riconoscere il luogo tramite la doppia entrata. Segue invece subito dopo una descrizione molto drammatizzata, inserita nello scambio dialogico fra Odisseo, che rimane ancora sull'ingresso, e Neottolemo che sale sulla scena. Quest'ultimo esplora lo spazio, entra probabilmente nella grotta (la *skènè*), passando

⁶ Si veda in merito la ricostruzione di Pucci 2003, pp. XVI-XXI, per una panoramica sulle differenze tra i drammi riportate da Dione Crisostomo a cui aggiungere il pionieristico articolo di Luzzatto 1980 e il più recente intervento di Beltrametti 2011.

⁷ Fraenkel 1977, p. 43; cfr. Avezzù 1988.

prima per l'ingresso non esposto al sole, e poi per quello esposto, in cui scorge gli stracci stesi ad asciugare⁸:

NE: ἄναξ Ὀδυσσεῦ, τοῦργον οὐ μακρὰν λέγεις·

δοκῶ γὰρ οἶον εἶπας ἄντρον εἰσορᾶν.

OD: ἄνωθεν, ἢ κάτωθεν; οὐ γὰρ ἐννοῶ.

NE: τόδ' ἐξῦπερθε, καὶ στίβου γ' οὐδεὶς κτύπος.

OD: ὄρα καθ' ὕπνον μὴ καταυλισθεὶς κυρῆ. (30)

NE: ὀρῶ κενὴν οἴκησιν ἀνθρώπων δίχα.

OD: οὐδ' ἐνδον οἰκοποιός ἐστὶ τις τροφή;

NE: στιπτὴ γε φυλλὰς ὡς ἐναυλίζοντί τῳ.

OD: τὰ δ' ἄλλ' ἐρήμα, κούδέν ἐσθ' ὑπόστεγον;

NE: αὐτόξυλόν γ' ἔκπωμα, φλαουρουργοῦ τινος (35)

τεχνήματ' ἀνδρός, καὶ πυρεῖ' ὁμοῦ τάδε.

OD: κείνου τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε.

NE: ἰοῦ ἰοῦ· καὶ ταῦτά γ' ἄλλα θάλπεται

ράκη, βαρείας του νοσηλείας πλέα.

Ne: Odisseo, il compito che mi hai affidato non mi porta lontano. Mi sembra di vedere la grotta che tu dici. Od: In alto o in basso? Non capisco. Ne: Qui sopra. Ma non c'è traccia di passi. Od: Guarda meglio: forse è dentro, immerso nel sonno. Ne: Sto guardando; ma è vuota, non ci sono uomini. Od: Neppure segni che è abitata? Ne: Un giaciglio di foglie: sì, qualcuno ci abita. Od: Non c'è altro? È deserta? Ne: Una coppa di legno, opera di un artigiano poco esperto, e di che accendere il fuoco. Od. Sono il suo tesoro, queste cose che dici. Ne: Ecco, ecco: stesi al sole ci sono degli stracci intrisi di pus.

L'abbondanza di particolari descrittivi svolge una prima funzione immediata: integrare con la parola evocativa una scenografia che possiamo supporre stilizzata e non così tesa all'effetto di reale come è in genere nella prassi moderna: è un'informazione, comunque, carica già di valenze emotive. Ma questo dialogo provoca in aggiunta uno slittamento semantico, inserendo la prima nota soggettiva in favore del protagonista: il prologo nel suo complesso espone infatti la dinamica dell'azione dalla prospettiva di Odisseo⁹, che si potrebbe

⁸ Seguo la ricostruzione di Robinson 1969, pp. 34-44: entrambe le aperture della grotta sono visibili sulla scena (Neottolema può entrarvi, o passare dall'esterno di entrambe), mentre Filottete entrerà zoppicando da uno delle due *eisodoi*, si veda la n. 21 a p. 31 dell'originale per le tesi opposte a cui aggiungere Davidson 1990, la ricostruzione del dibattito fatta da Schein 2013, pp. 13-15 e in Rehm 2002, p. 135, n. 131.

⁹ Cf. Schmidt 1973, pp. 19-28: un saggio in cui si insiste sulla *Verfremdungstechnik* di Sofocle, presentare cioè gli eventi da più prospettive, in questo caso quella fredda e protocollare di Odisseo a cui si sovrappone quella più emotiva di Neottolema. Cf. Worman 2002; Kampen 2016.

sintetizzare in termini di funzioni narrative come l'intrigo di un soggetto che, coadiuvato dall'aiutante Neottolemo, mira a conquistare l'oggetto Filottete, che nella mentalità pragmatico-politica dell'eroe omerico è equiparato al suo arco¹⁰. Questa era anche la struttura delle tragedie di Eschilo e Euripide, che avevano drammatizzato le tecniche di conquista e di persuasione dell'eroe malato. Ma il dramma di Sofocle si rivela ben presto per qualcosa di assai diverso: è Filottete il soggetto dell'azione, che gravita tutta sulla sua scelta di lasciare lo spazio desertico di Lemno, mentre l'intrigo fallisce e si ritorce contro l'ideatore¹¹. In questa descrizione drammatizzata fra Neottolemo e Odisseo compare per la prima volta la prospettiva di Neottolemo, e si insinua già in embrione il motivo propulsore di questo rovesciamento dell'intrigo: la pietà, che si vuole provocare nello spettatore e che scoppierà violenta sulla scena in Neottolemo, per lo stato di sofferenza che Filottete ha dovuto sopportare per dieci anni, di cui qui vengono dati i primi indizi ancora vaghi (il giaciglio, l'artigiano poco esperto, il particolare medico del pus), ma già qui Neottolemo lancia un grido disarticolato «antiretorico» al momento dell'ingresso nella grotta, identico a quello che lancerà assistendo alla crisi del male di Filottete¹². Questo slittamento progredisce al momento in cui entra in scena il coro e la situazione si rovescia: è Neottolemo ora ad ammaestrare i suoi uomini sul luogo in cui si trovano¹³; ad una prima panoramica oggettiva della scena, sempre basata sulla deissi ostensiva (vv. 144-160), subentra nelle parole del personaggio una chiara connotazione emotiva:

Questa, dicono, è la vita che conduce, andando a caccia penosamente (στυγερὸν, στυγερῶς, con geminazione patetica) con le sue frecce alate, senza mai nessuno che venga a guarire le sue pene (164-168).

Con il canto della parodo il motivo della pietà per la vita solitaria di Filottete si fa definitivamente esplicito e corposo¹⁴:

¹⁰ Si vedano le discussioni aggiornate di Fletcher 2013 e Puccio 2019 in merito a Filottete al rapporto con il suo arco, a cui si rimanda anche per una bibliografia più aggiornata rispetto alla ricostruzione del dibattito fornita da Fusillo 1990, p. 33.

¹¹ Cf. Shucard, 1974, pp. 133-138. Come afferma Ubersfeld 1978, p. 87, i modelli attanziali (a cui dedica il 2° capitolo) servono più a porre i problemi che a risolverli, ed è un'osservazione valida, a mio parere, non solo per la semiologia teatrale.

¹² Schlesinger 1968, pp. 147-149 lo definisce il tema musicale di tutta la tragedia, in cui lo spazio non ha senso geografico, ma è simbolo estetico. Per gli aspetti metrico-ritmici del *Filottete* si veda anche il recente contributo di Cerbo 2021.

¹³ Cf. Masaracchia 1964, p. 85; Schmidt 1973, p. 49

¹⁴ Su questa coppia strofica si veda Cerbo 2018.

Χο. οἰκτίρω νιν ἔγωγ', ὄπως,
 μή του κηδομένου βροτῶν (170)
 μηδὲ σύντροφον ὄμμ' ἔχων,
 δύστανος, μόνος αἰεὶ,
 νοσεῖ μὲν νόσον ἀγρίαν,
 ἀλύει δ' ἐπὶ παντί τῳ
 χρείας ἰσταμένῳ. πῶς ποτε πῶς δύσμορος ἀντέχει; (175)
 ὃ παλάμαι θεῶν, (177)
 ὃ δύστανά γένη βροτῶν,
 οἷς μὴ μέτριος αἰών.

οὗτος πρωτογόνων ἴσως (180)
 οἴκων οὐδενὸς ὕστερος,
 πάντων ἄμμορος ἐν βίῳ
 κεῖται μοῦνος ἀπ' ἄλλων
 στικτῶν ἢ λασίων μετὰ
 θηρῶν, ἐν τ' ὀδύνας ὁμοῦ (185)
 λιμῶ τ' οἰκτρὸς ἀνήκεστ' ἀμερίμνητά τ' ἔχων βάρη. (187)
 ἄ δ' ἀθυρόστομος
 Ἀχὼ τηλεφανῆς πικραῖς
 οἰμωγαῖς ὑπακούει. (190)

Ho pietà di lui, che non ha nessuno che se ne curi, che non ha accanto a sé un occhio amico; infelice, solo, malato di un male selvaggio, si turba per ogni necessità. Come, come può resistere? O disegni degli dèi, o infelicità degli uomini che non hanno una vita modesta! Quest'uomo di stirpe nobilissima, non secondo a nessuno, giace qui solo, abbandonato, privo di tutto; insieme alle bestie irsute e screziate, nel dolore della fame più aspra, nelle angosce irrimediabili. E l'eco lontana, instancabile, si riversa sui suoi gemiti amari.

Il centro semantico della tragedia non è il successo del piano di Odisseo, ma l'esistenza solitaria di Filottete, uomo eccezionale abbandonato alla sofferenza in un luogo in cui l'unico interlocutore è l'eco dei suoi lamenti. L'intreccio del *Filottete* secondo Sofocle può infatti definirsi come la storia dell'abbandono di questo spazio solitario tramite un processo dialettico che fa oscillare fra due poli la meta del viaggio. Nelle altre tragedie sofoclee la dialettica fra i vari spazi reali e simbolici, presenti mimeticamente sulla scena o evocati diegeticamente dal testo, si organizza principalmente in un'opposizione binaria, che corrisponde a livello tematico alla frattura eroe / mondo (interno / esterno della reggia di Micene nell'*Elettra*; città di Tebe / tomba nell'*Antigone*); un'opposizione primaria a cui si associa spesso un terzo polo (il paesaggio troiano

nell'*Aiace*; Atene nell'*Edipo a Colono*)¹⁵. Nel *Filottete* si affiancano lo spazio intrascenico della grotta in cui vive l'eroe, che è lo spazio della malattia, del sonno, della solitudine; la scena di Lemno è invece l'esterno della grotta, da cui si va alla spiaggia e alla nave, e quindi ai due spazi extrascenici ossessivamente evocati dal testo: Malis, la patria di *Filottete*, che è lo spazio della regressione, l'unica meta che l'eroe desidera realmente raggiungere nella sua angoscia carica di nostalgia familiare; Troia è invece il polo opposto che in tutta la tragedia simboleggia il mondo a cui l'eroe si oppone, la meta che aborre, e che nel finale diventa invece lo spazio della reintegrazione sociale, la meta verso cui si avvia nell'ultima scena. L'isola di Lemno riceve nel testo connotazioni nettamente selvagge, che ne fanno un luogo irreali, simbolico.

L'arrivo di *Filottete* in scena si concretizza con uno splendido effetto di crescendo: il coro, nel suo dialogo semi-lirico con Neottolemo, percepisce gradualmente gli indizi uditivi (prima il suono meccanico del passo: κτύπος; poi la voce: φθογγή) con uno stacco marcato da un'efficace sinestesia («è apparso un suono», v. 202¹⁶), sottolineando il loro carattere angoscioso, segni di sofferenza privi di ogni effetto idillico («non è il suono di una zampogna, come di un pastore fra i campi, ma il grido lontano di un uomo che inciampa», vv. 212-215). Durante questa sequenza è probabile che gli spettatori e poi il coro (non Neottolemo) vedessero già l'attore entrare in scena da uno degli ingressi, zoppicante. Questo ingresso è opposto all'altro da cui sono entrati Odisseo e Neottolemo e da cui usciranno Neottolemo e *Filottete* nel finale; è l'ingresso che porta allo spazio idiosincratico del protagonista, al suo universo desertico: un'opposizione visiva che condensa il movimento drammaturgico di tutta la tragedia¹⁷. Così configurata, con questa progressione acustica e visiva, l'entrata in scena di *Filottete* crea un forte impatto emotivo tanto sui personaggi (che reagiscono con un'afasia terrificata) quanto sul pubblico. La prima battuta pronunciata da *Filottete* ribadisce l'eccezionalità dell'isola, sempre evidenziata dal deittico: «Chi siete stranieri?¹⁸ Chi siete voi che siete giunti per nave a questa terra disabitata, di difficile approdo?» (vv. 219-221). Nella prima lunga *rhexis* l'eroe fornisce una descrizione dettagliata del suo sistema di vita robinsoniano, in un passo che risente dell'interesse per le origini della civiltà che si

¹⁵ La differenza fra spazio mimetico visibile sulla scena e spazio diegetico evocato dal testo è spiegata da Issacharof 1980; sulla problematica del fuori scena testuale e sui suoi valori simbolici, soprattutto nella tragedia classica di Racine, cf. Ubersfeld 1978, pp. 191-192.

¹⁶ Cf. Segal 1977, p. 92 che ne restituisce il giusto valore semantico.

¹⁷ Ben messo a fuoco da Taplin 1977, pp. 46-48 e nei suoi aspetti linguistici, dal commento di Kamerbeek 1980, pp. 52-54, si veda la n. 6 *supra*.

¹⁸ La prima battuta è *iò ξένοι*, un segmento di trimetro *extra metrum* (vd. Cerbo 2021), un grido tra stupore e gioia, si veda in merito anche Di Paolo 2019.

sviluppo nel V secolo a.C. da Erodoto alla sofistica, dal *Prometeo* di Eschilo al famoso primo stasimo dell'*Antigone*:

Giorno dopo giorno passava il tempo per me, e dovevo provvedere a tutto da solo in questa povera casa. Quest'arco mi procurava da mangiare, colpendo in volo le colombe; e quando avevo colpito, mi muovevo dolorosamente, trascinando il piede ferito fino alla preda. Se avevo bisogno di acqua, o di spaccare legna, nel gelo invernale, mi ingegnavo, strisciando penosamente. Non avevo fuoco, ma sfregavo pietra contro pietra facendo sprizzare con fatica la scintilla nascosta, cui devo la mia sopravvivenza. Purché abbia del fuoco trovo nella mia casa tutto ciò che mi occorre, tranne la guarigione della mia ferita (vv. 285-299)¹⁹

Marcata da un appello deittico all'interlocutore («Ascolta, figlio mio: ora ti dirò dell'isola»: v. 300), l'ultima sequenza enfatizza la desolazione di un'isola in cui nessuno arriva mai di propria scelta («non c'è approdo, non c'è possibilità di alloggio, né di commercio»: vv. 302-303)²⁰. I discorsi dei personaggi teatrali non sono mai puramente descrittivi, ma hanno sempre una forza illocutoria, sono sempre azioni che mirano a uno scopo: l'effetto che Filottete desidera ottenere è la pietà e soprattutto la liberazione da questo stato²¹; la carica emotiva delle sue parole²² deriva inoltre dall'aver appena saputo, grazie al trucco di Odisseo, che la sua persona è ormai dimenticata. L'immagine che abbiamo di Lemno è dunque quella di un luogo di natura aspra e inospitale, vuoto di civiltà e di contatti. Quest'immagine è la proiezione visiva dell'isolamento psichico di Filottete dalla comunità greca, che lo costringe a ripercorrere i primi stadi dell'evoluzione umana; si può forse trovare un nesso figurativo fra l'aspetto granitico dell'isola e l'incrollabilità morale del protagonista, su cui torneremo, ma è eccessivo dedurre una corrispondenza totale e immediata, e insistere così sulla selvatichezza di Filottete, quasi che la tragedia fosse la storia della sua rieducazione alla civiltà²³. Al contrario,

¹⁹ Cf. Kamerbeek 1980, comm. alle pp. 285-289; Di Benedetto 1983, pp. 191-193, per la differenza con l'*Antigone*, mentre Rose 1976, pp. 57-64, vi scorge piuttosto una risposta alla sofistica.

²⁰ Cf. la discussione di Rehm 2002 su Lemnos e l'eremitaggio, pp. 138-155.

²¹ Cf. Ubersfeld 1978, p. 269, sul predominio a teatro della funzione conativa; ed Elam 1980, pp. 161-166, sull'importanza particolare nel dramma della tipologia degli atti linguistici.

²² Inquadrata da Reinhardt 1947 (1933), pp. 176-178, e da Schimdt 1973, pp. 65-78, nelle sue articolazioni strutturali e prospettiche.

²³ Si veda Fusillo 1990, pp. 38-39, a cui si possono aggiungere i più recenti Rehm 2002, pp. 138-155 e Schein 2013, pp. 13-15. Per quanto riguarda invece Filottete e le diverse letture della parabola dell'uomo selvatico si veda il contributo di Brillante 2009, che ripercorre alcune letture, tra cui quelle proppiane di Davies e Finglass, della tragedia dell'eroe. Da citare la lettura di Beltrametti 2023 che sostiene come *Filottete* sviluppi il «cronotopo della liminalità» (p. 77).

pur dopo dieci anni di ingiusto abbandono, Filottete dimostra un desiderio fortissimo di comunicazione²⁴.

Arriviamo così a constatare una prima duplicità fra introversione (nello spazio) ed estroversione (nel dialogo) in un'opera che si sostanzia di contraddizioni. Il *Filottete* è la tragedia di Sofocle in cui la sua tematica dell'isolamento e della sofferenza non motivata da colpe ottiene la realizzazione scenica più radicale. Nell'unico vero stasimo della tragedia che separa la parte dell'inganno da quella della persuasione, in un momento quindi di canto del coro a solo dove predomina il circuito comunicativo autore-pubblico su quello personaggio-personaggio, Sofocle enfatizza l'incolpevolezza di Filottete:

Di nessun altro uomo ho sentito dire o visto che abbia avuto un destino più nemico di quest'uomo, giusto coi giusti, che non ha fatto nulla di male, non ha tolto niente a nessuno, e si consumava indegnamente. Lo stupore mi prende quando penso a come da solo ha conservato la sua vita di lacrime, ascoltando il fragore dei marosi. / Senza muoversi, confinato in se stesso, senza un compagno di sventure dal quale risentire l'eco divorante, sanguinosa, dei suoi gemiti e che calmasse con miti erbe prese dalla terra fertile il fiotto rovente di sangue dal piede ferito, al momento dell'accesso. Quando il male divorante lo lasciava, si trascinava qua e là dove poteva, come un bambino allontanato dalla nutrice. Senza cibo dai semi della sacra terra, senza gli altri prodotti che noi uomini ci guadagniamo, solo le rapide frecce scoccate nell'aria gli procura vano da mangiare. Anima infelice, da dieci anni non gode la letizia del vino; e si muove sempre in cerca di un po' d'acqua stagnante (vv. 680-717).

È il brano in cui il testo sottolinea con maggiore forza il tema dell'isolamento²⁵, dandogli un'amplificazione retorica ben più alta rispetto alla parodo, essendosi ora sviluppata l'azione dell'inganno che degrada per la seconda volta Filottete alla condizione di oggetto. D'altronde la novità sofoclea dell'isola disabitata ha accresciuto di molto la negatività attribuita a Odisseo e ai capi greci, facendo crescere simmetricamente l'identificazione con un eroe che ha

²⁴ A differenza del *Filottete* di Euripide, che al solo sentire di avere davanti dei Greci scaglia i suoi dardi con rancore aggressivo (Dione Crisostomo, *Or.* 59.7), il personaggio di Sofocle vede nelle vesti dei suoi visitatori un indizio «della Grecia a me carissima» (προσφιλεστάτης); chiede insistentemente di sentire la voce, e una volta avuto, dopo qualche esitazione, la risposta di Nettotemo, commenta commosso il piacere della lingua madre con una battuta impreziosita dalle allitterazioni: «ἤΩ φίλτατον φώνημα φεῦ τὸ καὶ λαβεῖν/πρόσφθεγμα τοιοῦδ' ἀνδρὸς ἐν χρόνῳ μακρῶ» («Suono dolcissimo! Oh sentire la voce di un uomo come te, dopo tanto tempo»: vv. 234-235, cf. vv. 242-243); passando poi a domande che svelano un'urgenza emotiva di conoscere gli stranieri portati sull'isola da un vento «carissimo» (φίλιτος), come lo è il suono della loro lingua (v. 237).

²⁵ Si veda in merito il recente contributo di Testa 2021 sul tema.

commesso solo una colpa assolutamente involontaria contro il serpente di Crise. In Eschilo e in Euripide Filottete era stato abbandonato in un luogo in cui poteva giungergli il soccorso umano: qui invece si insiste sull'assenza di aiuto e di comunicazione, riprendendo e sviluppando l'immagine dell'eco e sovrappo-
 nendogli quella del bambino privo di nutrice; anche quando Neottolema aveva tentato una spiegazione teologica di questa condizione assurdamente inumana, prima che il confronto diretto con Filottete gliela facesse tentennare e poi crollare, aveva comunque sottolineato simpateticamente l'assenza di contatto umano (v. 195: *δίχα κηδεμόνων* «senza nessuno che lo aiuti»).

2. La *φιλία* come spazio affettivo di Filottete e Neottolema

Ma se dunque Filottete è la tragedia in cui è più potente l'isolamento incolpevole dell'eroe sofocleo, è contemporaneamente anche la tragedia in cui è più forte la carica intersoggettiva: quel tema dell'amicizia già adombrato nell'insistenza sui derivati di *φίλος* che si trovano nelle prime battute fra Filottete e Neottolema. Non a caso è stata definita una tragedia triangolare, dove i tre angoli del conflitto hanno un peso quasi equivalente; questo triangolo si esprime anche visivamente nell'organizzazione dello spazio scenico²⁶: l'ingresso da cui entra il protagonista e la sua grotta sono lo spazio intrascenico della sua malattia, mentre l'ingresso opposto dove è ancorata la nave greca è lo spazio di Odisseo, sempre nascosto allo sguardo del pubblico, lo spazio cioè del pragmatismo politico e del relativismo sofistico, valori negativi condannati, ma non svalutati dal testo²⁷.

Nello spazio scenico che divide questi due modelli alternativi di approccio al reale si muove la figura complessa di Neottolema, adolescente rappresentato nel momento cruciale della scelta, più prossimo al Telemaco di Omero che al

²⁶ Definizione di Kirkwood 1958, p. 58; cfr. Knox 1964, p. 120; Schimdt 1973, p. 201; Taplin 1977, pp. 164-165; e in termini psicoanalitici Cook 1968, pp. 82-93. L'idea del triangolo è stata parzialmente accantonata dagli studi recenti, si veda però in merito Wöckener-Gade 2022.

²⁷ Si sono date sfumature diverse alla sostanziale negatività dell'Odisseo del *Filottete*, certo più netta rispetto al suo ruolo nell'*Aiace*: dal rozzo *vilain* di Stanford 1954, pp. 108ss; al seduttore mefistofelico di Alt 1961, p. 147 (che fa riferimento ai vv. 83-84: «Ora per il breve spazio di un giorno concedimi te stesso senza pudore»), fino al nobile rappresentante della collettività greca e del destino di Zeus di Beye 1970, pp. 68-69; c'è comunque una certa concordia nel riconoscerli tratti sofistici soprattutto nell'uso incondizionato della retorica e nella morale camaleontica: cf. Doré, 1966, pp. 363-372; Waern 1962, pp. 1-7 (anche per il rapporto con l'*Aiace*); Craik 1980, pp. 247-253; talvolta però si ritiene dominante la caratterizzazione come politico: cf. Nussbaum 1976-77, pp. 25-53 (utilitarista); da ultima Blundell 1987, pp. 307-329, considera questi tratti poco consequenziali, e definisce perciò l'Odisseo del Filottete semplicemente un opportunista, simile agli Ateniesi che parlano a Melo.

Neottolemo del resto della tradizione²⁸. L'inserimento del figlio di Achille è l'altra grande innovazione di Sofocle rispetto agli altri due tragici (per quanto l'Attore di Euripide ne era forse un preludio), altrettanto geniale quanto il deserto di Lemno: il tema della *φιλία* si concretizza così nel processo graduale con cui Neottolemo si stacca dal potere di Odisseo riscoprendo la sua *φύσις* eroica. Il rilievo espressivo di questa soluzione peculiarissima, la crisi psicologica che trasforma l'azione, ha spinto molti interpreti a vedere in Neottolemo il vero protagonista del dramma; in realtà, a parte l'indice paratestuale del titolo, non ci dovrebbero essere dubbi, anche sulla base di quanto osservato sinora, che è sulla figura di Filottete che converge tutto il sistema espressivo²⁹.

Presentandosi come un secondo Filottete, Neottolemo stabilisce le premesse per quell'identificazione che stravolgerà le intenzioni, provocando tutt'altro effetto perlocutorio da quello voluto da Odisseo, che pure gli aveva permesso di dire tutto il male possibile su di sé. Nel finale del discorso, in cui scagiona in parte Odisseo con l'argomento della subordinazione ai capi dell'esercito, veri responsabili del male, non si può non leggere, a mio parere, un rimando implicito alla propria situazione di ingannatore forzato dal volere dei superiori, un rimando che si muove principalmente sull'asse autore-pubblico.

Le fasi di questo conflitto fra Neottolemo e Filottete sono scandite dal motivo della falsa partenza; il *Filottete* non è un dramma ricco di azione pragmatica: gli atti mancati e la frustrazione comunicativa vi svolgono un ruolo preponderante, spesso frainteso. Uno dei mezzi con cui la tragedia greca visualizza sullo spazio scenico l'evoluzione drammatica sono le «mirror scenes» di cui parla Oliver Taplin³⁰: lo spettatore del *Filottete* assiste per tre volte alla scena in cui il protagonista si avvia alla nave attraverso l'ingresso opposto a quello da cui è entrato³¹. Questa scena si verifica una prima volta dopo il lungo episodio e lo stasimo, cioè alla fine della fase dedicata all'inganno, e quindi avendo come meta fittizia Malis, e Troia come vera: il movimento verso la nave è interrotto dall'attacco della malattia, e anche qui il testo rimanda virtualmente all'esecuzione scenica, dal silenzio con cui Filottete cerca invano di contenersi al gesto di alzare lo sguardo al cielo. È infatti la visione violenta della sofferenza fisica che fa

²⁸ Il rapporto dinamico con il paradigma di Telemaco e il contrasto con l'immagine sanguinaria di Neottolemo a Troia sono ampiamente trattati da Fuqua 1976; è noto che dietro la caratterizzazione adolescenziale Vidal-Naquet 1976 ha voluto scorgere l'iniziazione oplitica dell'efebo: le debolezze di questa ricostruzione sono state individuate da Di Benedetto 1978, pp. 191-207 con precisione anche se con acredine eccessiva.

²⁹ Il protagonismo di Neottolemo è sostenuto in termini radicali da Mandel 1981, pp. 103-116; Fraenkel 1977, p. 50.

³⁰ Taplin 1977, pp. 100-103 e, in maniera più estesa, Taplin 2003, pp. 91-103.

³¹ Sulle false partenze nel *Filottete* si veda in particolare Jouanna 2003.

scoppiare irreversibilmente la crisi di Neottolemo e la sua scelta di abbandonare l'inganno odissiaco. La seconda falsa partenza nella direzione non più fittizia di Malis segna il vertice a cui giunge il tema della *φιλία*: dopo aver cercato di persuadere Filottete con le parole e dopo avergli restituito l'arco suscitando anche in lui una crisi decisionale (Odisseo è quindi l'unico a non alterare mai la sua posizione, con un rovesciamento paradossale dell'elasticità di cui è paradigma), Neottolemo acconsente ora a riportare Filottete in patria, anche se questa meta significa per lui la diserzione e la rinuncia a ogni futuro di gloria. La terza scena di partenza è l'unica autentica: è l'immagine finale della tragedia, in cui i due eroi si avviano verso Troia, convinti³² dalle parole di Eracle³³.

L'amicizia fra Filottete ed Eracle aveva una connotazione padre-figlio del tutto simile a quella che caratterizza sulla scena il rapporto fra Neottolemo e Filottete; Filottete non parte per Troia grazie all'inganno astuto di Odisseo, come in Eschilo, né si lascia persuadere dagli argomenti patriottici, come in Euripide; anche il prezioso rapporto umano e filiale che si è stabilito con Neottolemo riesce solo a scalfire per un attimo la sua incrollabilità, ma alla fine risulta insufficiente; riescono a portarlo a Troia solo le parole dell'amico paterno, ormai divinizzato, che gli predicono la gloria di uccidere Paride, la guarigione divina, il ricongiungimento con il padre³⁴. Se il *Filottete* è la tragedia della reintegrazione sociale tramite autentici rapporti intersoggettivi³⁵ (ma, come vedremo fra poco, la questione non è così lineare), allora il finale è senz'altro una parte organica del tutto: Eracle non fa nessun accenno a Odisseo e agli Atridi, ed esalta invece l'amicizia con Neottolemo con l'enfasi di una similitudine omerica (a Troia i due eroi saranno come due leoni), dimostrando dunque che solo grazie a questo legame di *φιλία* Filottete può recarsi a Troia senza sminuire il suo codice eroico: facendosi persuadere da Eracle così come Neottolemo si è fatto persuadere da lui. E infatti nel suo discorso finale Fi-

³² Buxton 1982, pp. 118-132, delinea l'intersezione a catena fra i vari tentativi di inganno e poi di persuasione, di cui ha successo solo la persuasione di Neottolemo da parte di Filottete a portarlo in patria, vanificata poi da Eracle che persuade infine Filottete; cf. anche Diller 1956, pp. 78-79; una lettura contrapposta a quella di Podlecki 1966, pp. 244-245, secondo il quale il *logos* fallisce del tutto, e il *mythos* divino si impone, non persuade, simile Blundell 1989, pp. 214-225.

³³ Per quanto riguarda l'interpretazione estesa del *deus ex machina* si guardino le pp. 44-45 del contributo originale.

³⁴ Questa interpretazione che integra il *deus ex machina* sia per il motivo dell'amicizia che per quello dell'incrollabilità, è presente, con diverse sfumature in Reinhardt 1947 (1933) pp. 199-201; Pohlenz 1954, pp. 331-332; Alt 1961, pp. 172-174; Redling 1971, pp. 74 e 118-119; Easterling 1978, pp. 35-39; Winnington-Ingram 1980, pp. 298-303. Spira 1960, pp. 13-32, considera il *deus ex machina* sofocleo una parte organica perché scioglie un nodo insolubile sul piano umano tramite un motivo etopoiatico.

³⁵ Così Matthiessen 1981, pp. 11-26; sul finale pp. 20-25.

lottete afferma di lasciare lo spazio solitario di Lemno per dirigersi «dove mi porta il destino (ἡ μεγάλη Μοῖρα) e il volere degli amici (γνώμη τε φίλων), e il dio onnipotente (πανδαιμότωρ/δαίμων) che ha compiuto tutte queste vicende» (vv. 1465-1468). Atipicamente inserito fra due avalli divini puramente convenzionali, l'elemento che l'ha realmente convinto è dunque «il volere degli amici» (nel plurale non si può non farvi rientrare anche Neottolemo): trionfo (ambiguo) della dinamica interpersonale tanto cara al Sofocle maturo (basta pensare al rapporto Edipo / Teseo nella sua ultima tragedia)³⁶.

3. Filottete e la natura

Sarebbe semplicistico e riduttivo vedere nel *Filottete* solo una coincidenza di opposti, alienazione / reintegrazione, selvaggio / sociale e via dicendo, senza grandi distinguo. Riformulando invece questa ambiguità nei termini freudiani della formazione di compromesso, cioè di una manifestazione semiotica unitaria che fonde istanze contraddittorie (come suggerisce la teoria freudiana di Orlando), si riconosce nei testi letterari non una serie infinita di sensi concorrenti, ma una stratificazione, densa quanto si vuole, che si organizza però nella dialettica fra due istanze principali, il senso dominante, «repressivo» e il senso latente, «represso» (o, secondo Serpieri, «immaginario»), entrambi vitali e imprescindibili³⁷. L'ideologia dominante del *Filottete* di Sofocle e il suo progetto strutturale sono incentrati sulla scelta dell'eroe di recarsi a Troia solo dopo l'intervento più affettivo che divino di Eracle, ma lungo tutto il dramma corre un filo rosso che contraddice questo livello primario: l'affermazione del rifiuto di Filottete a ogni contatto con il mondo che lo ha rifiutato; un mondo che la sua feroce teologia al negativo ha dipinto, nel primo dialogo con Neottolemo (vv. 403-452), come luogo in cui soccombono gli eroi e trionfano i demagoghi della razza di Odisseo e Tersite³⁸. Questo livello latente affiora soprattutto nei rap-

³⁶ L'intersoggettività è la cifra dell'ultimo Sofocle secondo Hölsle 1986, cap. 7 (sul *Filottete* il paragrafo 4).

³⁷ Cf. Orlando 1973; 1982; Serpieri 1978.

³⁸ Lo scambio fra Neottolemo e Filottete ai vv. 438-445 rappresenta uno dei momenti in cui la colorazione negativa di Odisseo si fa più netta. Filottete descrive Tersite in termini sofisticati e demagogici, senza nominarlo, e Neottolemo vi scorge il ritratto di Odisseo: il testo finisce così quasi per equiparare l'eroe omerico e l'antieroe popolare. Il fatto che Tersite sia dato ancora per vivo, in contrasto con la tradizione che lo voleva morto per mano di Achille offeso dal suo scherno su Pentesilea, non mi sembra una menzogna del personaggio Neottolemo per rafforzare l'inganno (così Huxley 1967, pp. 33-34; Calder 1971, pp. 159-160), ma una scelta dell'autore per rendere più compatto il sistema pessimistico e l'isolamento eroico di Filottete, presupposto negativo per il nuovo rapporto con il giovane figlio di Achille (cf. Fraenkel 1977, p. 20; Webster 1970, comm. a 442; a metà strada la posizione di Kamerbeek 1980, comm. al v. 442: «Sophocles makes Neoptolemos tell this half-lie because it tallies with the survival of the worst»). Su questi versi si veda anche

porti tra Filottete e il suo spazio: ogni volta che fallisce il rapporto con l'altro, l'eroe reagisce con l'introversione. L'alternanza è particolarmente attivata nel momento traumatico in cui gli viene svelato l'inganno di cui è oggetto; Filottete reagisce con un discorso violento che è bene segmentare secondo l'ipotesi teorica di Serpieri a cui abbiamo fatto riferimento in apertura, che articola il continuum teatrale: secondo i cambi di orientamento deittico. La *rhexis* inizia conservando l'orientamento conativo tipico del linguaggio teatrale: «Tu fuoco (Ἦ πῦρ σε), tu spavento, e artefice di un'arte maligna [...] che cosa hai fatto, come mi hai ingannato! (οἴ᾽ μ' εἰργάσω). Non hai vergogna, sciagurato (σχέτλιε), a vedermi supplice innanzi a te? (μ' ὀρῶν)» (vv. 927-930); un orientamento che svela subito il suo fine illocutorio, la richiesta di restituzione delle armi fonti di sopravvivenza: «Ridammele, ti prego, ridammele, ti supplico (ικνοῦμαι σ'), figlio mio (τέκνων); per gli dei tuoi padri, non togliermi la vita (τὸν βίον με μὴ ἀφέλης)» (vv. 932-933). A questo punto il testo drammatico suggerisce alla performance scenica una pausa di silenzio, indizio chiaro della crisi di Neottolema, ora designato da Filottete con la terza persona: «Ahimé, non mi parla più, guarda altrove, non vuole cedere» (vv. 934-935). Una volta fallito il tentativo di comunicazione dialogica, l'angoscia di Filottete si trasforma in urlo monologico, rivolto allo spazio di Lemno, unico suo interlocutore:

ὦ λιμένες, ὦ προβλήτες, ὦ ξυνουσίαι
 θηρῶν ὀρείων, ὦ καταρρῶγες πέτραι,
 ὑμῖν τάδ', οὐ γὰρ ἄλλον οἶδ' ὄτ' λέγω,
 ἀνακλαίομαι παροῦσι τοῖς εἰωθόσιν,
 οἳ ἔργ' ὁ παῖς μ' ἔδρασεν οὐξ Ἀχιλλέως: (940)
 ὁμόσας ἀπάξειν οἴκαδ', ἐς Τροίαν μ' ἄγει:
 προσθεῖς τε χεῖρα δεξιάν, τὰ τόξα μου
 ἱερὰ λαβὼν τοῦ Ζηνὸς Ἡρακλέους ἔχει,
 καὶ τοῖσιν Ἀργείοισι φήνασθαι θέλει:
 ὡς ἄνδρ' ἐλὼν ἰσχυρόν ἐκ βίας μ' ἄγει, (945)
 κούκ οἶδ' ἐναίρων νεκρὸν ἢ καπνοῦ σκιάν,
 εἰδῶλον ἄλλως: οὐ γὰρ ἄν σθένοντά γε
 εἴλεν μ': ἐπεὶ οὐδ' ἄν ὦδ' ἔχοντ', εἰ μὴ δόλω.
 νῦν δ' ἠπάτημαι δύσμορος. τί χρὴ με δρᾶν;

Porti e promontori di questa terra, rocce scoscese, belve montane, a roi presenze quotidiane nella mia vita, levo il mio pianto; non so a chi altro parlare. Cosa mi

Pucci – Cerri – Avezù 2003, pp. 212-213 che riprendono Falkner 1998, pp. 37-38, e che, contrariamente a quanto qui affermato, si allineano con la visione di Neottolema come saggio impostore. Per una bibliografia più aggiornata sul dibattito si veda Daneš 2019, in particolare le pp. 555-558.

ha fatto il figlio di Achille l'aveva giurato di riportarmi a casa, e mi porta a Troia; mi ha dato la mano, ha ricevuto dalla mia le armi sacre del figlio di Zeus e le vuole portare ai Greci. Mi porta via a forza, come avesse preso un prigioniero valido, e non sa che uccide un morto, un'ombra, un filo di fumo. No, quand'ero padrone delle mie forze non mi avrebbe preso se non fosse ricorso all'inganno. Ora sono tradito. Che devo fare?

L'appello alla natura era un topos tragico risalente al *Prometeo* di Eschilo, sfruttato poi spesso da Sofocle nella sua tematica dello spazio: l'esempio più prossimo è il monologo di Aiace rivolto al paesaggio marino³⁹. La novità che differenzia il *Filottete* è l'inserimento di questo modulo solipsistico per eccellenza all'interno di una scena a due e di uno scambio dialogico fra personaggi (e non con il coro, che è sempre entità a sé), fondendo nel testo le sue direttrici fondamentali, l'integrazione sociale e l'alienazione dell'io frustrato, che si chiude nel suo spazio autosufficiente (nell'*Aiace* predomina invece la seconda istanza che sfocia nel suicidio). Questa soluzione geniale, teatralmente felicissima, è amplificata dalla figura della *reduplicatio*: subito dopo il passo citato Filottete riprende il tentativo fatico di stabilire il contatto con Neottolema: «Restituiscimele. Torna ora in te (νῦν ἔτ' ἐν σαυτῷ) Che dici? Continui a tacere? Sono morto» (vv. 950-951). A questa seconda pausa e a questo secondo fallimento subentra ancora il dialogo con lo spazio, unica alternativa possibile per la passionalità lesa dell'eroe:

ὦ σχῆμα πέτρας δίπυλον, αὔθις αὖ πάλιν
εἴσειμι πρὸς σέ ψιλός, οὐκ ἔχων τροφήν·
ἀλλ' ἀνανοῦμαι τῷδ' ἐν ἀλίῳ μόνος,
οὐ πτηνὸν ὄρνιν, οὐδὲ θῆρ' ὀρειβάτην (955)
τόξοις ἐναίρων τοισίδ', ἀλλ' αὐτὸς τάλας
θανῶν παρέξω δαῖτ' ἄφ' ὧν ἐφερβόμην,
καί μ' οὐς ἐθήρων πρόσθε θηράσουσι νῦν·
φόνον φόνου δὲ ῥύσιον τείσω τάλας
πρὸς τοῦ δοκοῦντος οὐδὲν εἰδέναι κακόν. (960)

Roccia dalle due porte, torno di nuovo da te, ma nudo, senza più mezzi di vita. Deperirò là dentro da solo e non ucciderò più con le mie frecce gli uccelli del cielo e le bestie dei monti; povero me, sarò sì, morto, a servire da cibo alle bestie di cui mi nutrivo; e mi daranno la caccia quelle a cui davo la caccia, sconterò morte con morte, per causa di un uomo che sembrava non conoscere il male.

³⁹ Soph. *Aj.* vv. 952-960, si veda Fusillo 1990, pp. 50-51 per una discussione in merito

Dopo aver parlato monologicamente di Neottolemo in terza persona, ancora senza soluzione di continuità Filottete torna a rivolgerglisi con il tu conativo, chiudendo con composizione circolare la sua splendida rhexis: «ὄλοιο, μὴ πω, πρὶν μάθοιμι· εἰ καὶ πάλιν γνώμην μετοίσεις· εἰ δὲ μή, θάνοις κακῶς» (vv. 961-962) «Maledetto... ma no, no... non prima di sapere se puoi cambiare idea; se no, ti auguro di morire malamente».

Tutto il discorso si articola in cinque macrosequenze, divise dal cambio dell'orientamento deittico primario che uniforma i vari segmenti, dal personaggio con cui sta dialogando allo spazio della scena (vv. 927-933: «tu»; vv. 936-949: «spazio»; vv. 910-951: «tu»; VV. 952-919: «spazio»; vv. 960-961: «tu»; i vv. 934-935 sono una sutura che delinea il silenzio immobile dell'interlocutore). In quest'oscillazione continua fra dialogico e monologico, fra il tu e lo spazio, si riconosce la peculiarità del *Filottete*, che riprende alcuni tratti del primo Sofocle, tutto incentrato sulla solitudine monologica dell'eroe irrecuperabile alla categoria dell'altro (soprattutto *Aiace*, con cui ha in comune la tematica troiana, ma anche *Antigone*), ma nello stesso tempo partecipa alla tendenza intersoggettiva dell'ultimo Sofocle, avendo in comune soprattutto con *Elettra* il desiderio di comunicazione (*Elettra* è però una tragedia con scarissimi elementi monologici)⁴⁰. All'ultimo appello di Filottete non risponderà ancora Neottolemo, ma, secondo le convenzioni, il coro, che però costringerà il proprio signore a rompere il silenzio e a esplicitare quella pietà a cui il testo aveva alluso da tempo; la sua frase concisa ha infatti questo dichiarato valore retroattivo («Non da ora, ma da molto tempo»: *πάλαι*, v. 966).

Dopo l'intervento di Odisseo che riporta Neottolemo alla nave in possesso dell'arco, Filottete raggiunge il momento di più alta frustrazione autodistruttiva, che si esprime in un *kommos* lirico cantato con il coro⁴¹, quasi pienamente monologico. In questo brano che è stato giustamente definito il primo falso finale⁴², trova ampia espressione un motivo che si potrebbe definire la creatività di Filottete: la sua tendenza a riempire il vuoto dell'alienazione creando, con il suo linguaggio emotivo, oggetti che fungono da interlocutori al suo dolore; il *kommos*, che, come tutti i brani lirici della tragedia ha una minore carica drammatica, è infatti segmentato da una serie di apostrofi: la prima è doppiamente rivolta al suo spazio: «Roccia cava calda e gelida... grotta piena del mio dolore» (vv. 1081-1082; vv. 1087-1088); segue poi un'apostrofe a se stesso («infelice, infelice, sfatto dalla pena resterò a morire qui senza avere accanto nessuno»:

⁴⁰ Cfr. Medda 1983, cap. 5; Zucker 1967, pp. 258-263.

⁴¹ Si veda il commento metrico-drammaturgico dell'intero amebeo fornito da Cerbo 2003.

⁴² Taplin 1971, pp. 35-43.

vv. 1101-1105)»; per passare poi a un dialogo con l'arco non più in sue mani, che giunge alla personificazione retorica, simile a quella che abbiamo visto per Edipo rivolto al trivio: l'arco è un oggetto «amico» (φίλον), strappato via a delle mani «amiche» (φίλων) che sente pietà per il suo vecchio possessore (vv. 1127-1139); ancora un'apostrofe alle fiere che abitano la sua isola, prede del passato destinate a cibarsi ora del suo cadavere, secondo il motivo antropologico del cacciatore cacciato già prima incontrato (vv. 1146-1162); non manca un appello al proprio piede, origine dell'isolamento e della malattia (vv. 1188-1189); la sequenza si chiude con un'esclamazione alla propria città (vv. 1212-1217), che esprime il desiderio regressivo di ritornare in patria. Dunque Filottete conserva sempre una tendenza all'estroversione, che si rivolge deitticamente al corpo, agli oggetti e ai fantasmi del suo spazio solitario quando la situazione drammatica gli impone una totale introversione, che sconfinata in un esplicito desiderio di morte: in quest'occasione chiede al coro una spada per tagliarsi il capo dal collo e andare a ritrovare il padre all'Ade, quarto spazio extrascenico evocato dal testo, del tutto equivalente alla patria per la sua funzione regressiva, incarnata dal richiamo della figura paterna.

Nell'ultimo discorso di Filottete a chiusura della tragedia troviamo splendidamente fusi questi due livelli del testo, il livello primario che vuole la distruzione di Troia grazie al suo arco eccellente, e il livello secondario che esalta il suo isolamento e la sua scelta di non degradarsi anche a costo di restare privo di forze a morire nella frustrazione più nera (quel senso di frustrazione così presente in tutto il testo da far negare a Di Benedetto ogni eroicità e ogni eticità di Filottete, mentre, più radicalmente, J. Park Poe, vi legge l'unica cifra autentica di una tragedia assolutamente non consolatoria⁴³). Filottete ribadisce la sua scelta di obbedire alle parole di Eracle, ma prima di partire rivolge il suo saluto alla scena e allo spazio di Lemno, trasfigurandolo con un tocco di grazia femminile (le Ninfe), ma soprattutto rievocando con nostalgia e con affetto la sua esperienza individuale, singola, irripetibile.

Νύμφαι τ' ἔνυδροι λειμωνιάδες,
καὶ κτύπος ἄρσην πόντου προβολῆς, (1455)
οὗ πολλάκι δὴ τοῦμὸν ἐτέγχθη
κρᾶτ' ἐνδόμυχον πληγῆσι νότου,
πολλὰ δὲ φωνῆς τῆς ἡμετέρας

⁴³ Di Benedetto 1983, in particolare pp. 204-209; la posizione di Park Poe 1974 è molto meno ancorata al testo, e vede nel *deus ex machina* il crollo degli ultimi valori di giustizia, quindi il simbolo della futilità del vivere, mentre Di Benedetto dà il giusto rilievo al tema dell'amicizia, unico altro valore assieme alla sofferenza in una tragedia antieroica lontanissima dall'*Aiace* (pp. 213-215).

Ἐρμαῖον ὄρος παρέπεμψεν ἔμοι
 στόνον ἀντίτυπον χειμαζομένῳ. (1460)
 νῦν δ', ὃ κρῆναι Λύκιόν τε ποτόν,
 λείπομεν ὑμᾶς, λείπομεν ἤδη,
 δόξης οὐ ποτε τῆσδ' ἐπιβάντες.
 χαῖρ', ὃ Λήμνου πέδον ἀμφιάλον,

Addio, casa mia che hai vegliato con me, addio, Ninfe dei prati rugiadosi, rombo virile del mare contro il promontorio, per cui tante volte pur dentro la grotta si è bagnato il mio capo sotto la sferza del vento; e tante volte il monte di Ermes mi rimandava l'eco dei gemiti, nella tempesta del mio dolore. Ora vi lascio, sorgenti, e fonte sacra ad Apollo Licio, vi lascio quando non pensavo più di farlo. Addio, piana di Lemno cinta dal mare.

In un saggio quasi pionieristico della semiologia drammatica, Anne Ubersfeld definisce l'ossimoro la figura retorica per eccellenza del linguaggio teatrale, in quanto la contraddizione è fonte precipua di tensione scenica⁴⁴. Il personaggio di Filottete è fortemente ossimorico e proprio in questo contesto lo spazio di Filottete ha un ruolo preponderante: rappresenta il tributo maggiore al livello «represso», a questo senso regressivo e utopico. Ambientare la tragedia in un'isola deserta, unico spazio quindi visibile, in opposizione al mito e agli altri due tragici; costellare tutto il testo di riferimenti pregnanti a questo spazio, dall'incipit freddo di Odisseo al prologo già connotato di pietà fino alle esplosioni monologiche di Filottete in preda alla frustrazione violenta; concludere il dramma con un toccante saluto all'isola, ben più ricco e poetico delle parole con cui Filottete si dichiara convinto⁴⁵: sono tutte operazioni con cui Sofocle ha amplificato l'identificazione emotiva dello spettatore con l'esistenza robinsoniana di Filottete; e difatti l'isola è spesso associata verbalmente alla malattia (il gioco fonico νόσος-νήσος), alla morte, al sonno, a tutti i temi che negano la partenza per Troia⁴⁶. L'isola di Lemno diventa così una metafora

⁴⁴ Ubersfeld 1978, pp. 132-133.

⁴⁵ Cf. Campbell 1969 (1881), comm. al v. 1443; Kamerbeek 1980, commento ai vv. 1452-1468: «Philoctetes' leave-taking recitative, except perhaps for the last three lines, could also serve a play without Heracles' intervention»; Greengard 1987, pp. 41-49.

⁴⁶ Il nesso fra l'isola deserta e la malattia è chiaro nella parodo (vv. 180-190), nel primo discorso a Neottolemo (vv. 265-277); l'associazione con il sonno e con la morte ricorre nelle parole rivolte dal coro a Neottolemo: Filottete sta nella sua grotta e giace nel sonno «come nell'Ade» (vv. 859-861); ai vv. 631-632 Filottete afferma che piuttosto di andare a Troia darebbe ascolto alla sua «mortale nemica», la vipera, mentre ai vv. 791-792 apostrofa Odisseo per augurargli «questo dolore» (ἄλγησις ἦδε). Una costellazione di motivi su cui si sofferma Easterling 1978, pp. 36-37, nel quadro di un'analisi delle ambivalenze di questo dramma. Sul tema νήσος-νόσος cf. anche Spira 1960, pp. 12-13 e Segal 1977, p. 322.

della sofferenza fisica e dell'alienazione dal mondo, ma anche della grandezza di questa solitudine eroica e sublime⁴⁷; Sofocle ha sfruttato tutte le connotazioni simboliche dello spazio isola, già tanto caro all'Omero dell'*Odissea*: spazio chiuso, autosufficiente, proiezione fisica di un'alterità psichica; sono le stesse connotazioni che ritroveremo in tutte le utopie (l'isola è l'altro mondo possibile) da Platone in poi, e soprattutto in un altro capolavoro del teatro occidentale, la *Tempesta* di Shakespeare.

Bibliografia

- ALT K. 1961, *Schicksal und φῶσις im Philoktet des Sophokles*, «Hermes» LXXXIX, pp. 141-174.
- AVEZZÙ G. 1988, *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena attica*, Bari.
- BELTRAMETTI A. 2011, *Generi drammatici, retoriche, mises en abyme, letteratura. Dione di Prusa legge i tre Filottete e riscrive Euripide*, «Athenaeum» XCIX, 2, pp. 353-377.
- BELTRAMETTI A. 2023, *Corpi come cose parole come pietre*, in M. FRANCESCONI, D. SCOTTO DI FASANO (eds.), *Cosa, Corpo, Parole tra Filosofia e Psicoanalisi*, Milano-Udine, pp. 71-84.
- BEYE R. 1970, *Sophocles' Philoctetes and the Homeric Embassy*, «Transactions of the American Philological Association» CI, pp. 63-75.
- BLUNDELL M. W. 1987, *The Moral Character of Odysseus in Sophocles' Philoctetes*, «Greek Roman Byzantine Studies» XXVIII, pp. 307-329.
- BLUNDELL M. W. 1989, *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge.
- BRILLANTE, C. 2009, *Filottete: elementi tradizionali, riprese e innovazioni sofoclee*, «Quaderni urbinati di cultura classica» XCIII, 3, pp. 1-29.
- BUXTON R. G. A. 1982, *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*, Cambridge.
- BUTLER J. 2013, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, S. ADAMO (a cura di), Roma-Bari (ed. or. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990).
- CALDER III W. M. 1971, *Sophoclean Apologia: Philoctetes*, «Greek Roman Byzantine Studies» XII, 2, pp. 153-174.
- CAMPBELL L. 1969 (1881), *Sophocles: Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. Fragments*, Oxford.
- 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, pp. 157-168.
- CERBO E. 2018, *L'oiktos del Coro per Filottete (Soph. Phil. 169-190): un esempio di metrica interpretativa*, in F. PERUSINO, M. COLANTONIO (eds.), *Parola, metro, musica: in ricordo di Roberto Pretagostini*, Roma, pp. 69-83.
- CERBO E. 2021, *Filottete in scena: risonanze emotive e partitura ritmica. Note al Filottete di Sofocle*, «Archivi Delle Emozioni» II 1, pp. 33-58.
- COOK A. 1968, *The Patterning of Effect in Sophocles' Philoctetes*, «Arethusa» I, pp. 82-93.

⁴⁷ Cf. Easterling 1978, p. 36; Feder 1963, p. 40, sottolinea l'ambivalenza fra odio e amore dello stesso Filottete nei confronti dell'isola.

- CRAIK M. 1980, *Sophokles and the Sophists*, «Antiquité Classique» XLIX, pp. 247-253.
- DANEŠ J. 2019, *Only Deceit Can Save Us: Audience, War, and Ethics in Sophocles' Philoctetes*, «Classical Philology» CXIV, 4, pp. 551-572.
- DAVIDSON J.F. 1990, *The Cave of Philoctetes*, «Mnemosyne» XLIII, 3/4, pp. 307-315.
- DE JONG I. J. F. 2012, *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, Leiden–Boston.
- DI BENEDETTO V. 1978, *Il Filottete e l'efebia secondo Vidal-Naquet*, «Belfagor» XXXIII, pp. 191-207.
- DI BENEDETTO V. 1983, *Sofocle*, Firenze.
- DI BENEDETTO V., MEDDA E. 1997, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- DILLER H. 1956, *Über das Selbstbewusstsein der sophokleischen Personen*, «Wiener Studien» LXIX, pp. 70-85.
- 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.
- DORÉ G. 1966, *Morale gentilizia e morale sofistica nell'Aiace e nel Filottete di Sofocle*, «Rivista Critica Storia Filosofia» XXI, pp. 363-372.
- EASTERLING P. E. 1978, *Philoctetes and Modern Criticism*, «Illinois Classical Studies» III, pp. 27-39.
- ELAM K. 1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London (trad. it., Bologna 1988).
- FALKNER T.M. 1998, *Containing Tragedy: Rhetoric and Self-Representation in Sophocles' "Philoctetes"*, «Classical Antiquity» XVII, 1, pp. 25-58.
- FLETCHER J. 2013, *Weapons of Friendship: Props in Sophocles' Philoctetes and Ajax*, in G.W.M. HARRISON, V. LIAPIS (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, pp. 199-215.
- FRAENKEL E. 1977, *Due seminari romani. "Aiace" e "Filottete" di Sofocle, a cura di alcuni partecipanti*. Premessa di L.E. Rossi, Roma.
- FUQUA C. 1976, *Studies in the Use of Myth in Sophocles Philoctetes and the Orestes of Euripides*, «Traditio» XXXII.
- FUSILLO M. 1990, *Lo spazio di Filottete (per una poetica della scena sofoclea)*, «Studi italiani di filologia classica» VIII, 1, pp. 19-59.
- GREENGARD C. 1987, *Theatre in Crisis. Sophocles' Reconstruction of Genre and Politics in 'Philoctetes'*, Amsterdam.
- GUIDORIZZI G. 2006, *L'isola e il monte: lo spazio marginale in Filottete e Baccanti*, in M. VETTA, C. CATENACCI (a cura di), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, Alessandria, pp. 227-240.
- HARRISON G., LIAPIS V. (eds.) 2013, *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden.
- HÖSLE V. 1986, *Il compimento della tragedia nell'opera tarda di Sofocle. Osservazioni storico-estetiche sulla struttura della tragedia attica*, Napoli (ed. or., *Der philosophische Dialog*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1983).
- HUTCHEON L. 2011, *Teoria degli adattamenti*, Roma (ed. or., *A Theory of Adaptation*, New York, 2006).
- HUXLEY G. 1967, *Thersites in Sophocles' Philoktetes 445*, «Greek Roman Byzantine Studies» VIII, pp. 33-34.
- ISSACHAROFF M. 1980, *Space and Reference in Drama*, «Poetics Today» II, pp. 212-214.
- JOUANNA 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-Weimar, pp. 151-173.
- JOUANNA J. 2007, *Sophocle*, Paris.

- KAMERBEEK J. C. 1980, *The Plays of Sophocles: Commentaries 1-7, Volume 6 Philoctetes*, Leiden.
- KAMPEN K. 2016, *On the Nature and Necessity of Odysseus' Deception in Philoctetes*, «Pseudo-Dionysius» XVIII, pp. 8-20.
- KAMPOURELLI V. 2016, *Space in Greek Tragedy*, London.
- KIRKWOOD G. M. 1958, *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, pp. 79-82.
- KNOX B. W. 1964, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley-Los Angeles.
- LUZZATTO M. T. 1980, *Sul 'Filottete' di Sofocle*, «Studi Classici e Orientali» XXX, pp. 97-122.
- MANDEL O. 1981, *Philoctetes and the Fall of Troy. Plays, Documents, Iconography, Interpretations*, Lincoln-London.
- MASARACCHIA A. 1964, *La scena dell'ἔμπορος nel Filottete di Sofocle*, «Maia» XVI, pp. 79-98.
- MATTHIESSEN K. 1981, *Philoktet oder die Resozialisierung*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft» VII, pp. 11-26.
- MEDDA E. 1983, *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa.
- MEDDA E. 2013, *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa.
- MEDDA E. 2023, *Dramatic Space and Theatrical Meaning: The Case of Sophocles' Antigone*, in D. OLSON et al. (eds.), *Page & Stage. Intersections of Text and Performance in Ancient Greek Drama*, Berlin-Boston, pp. 5-28.
- NUSSBAUM M. 1976-77, *Consequences and Character in Sophocles' "Philoctetes"*, «Philology and Literature» I, pp. 25-53.
- ORLANDO F. 1973, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino.
- ORLANDO F. 1982, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino.
- PARK POE J. 1974, *Heroism and Divine Justice in Sophocles Philoctetes*, Leiden.
- PODLECKI A. J. 1966, *The Power of the Word in Sophocles' Philoctetes*, «Greek Roman Byzantine Studies» VII, pp. 233-250.
- POHLENZ M. 1954, *Die griechische Tragödie*, Göttingen.
- POWERS M. 2018, *Athenian Tragedy in Performance. A Guide to Contemporary Studies and Historical Debates*, Iowa City.
- PUCCI P., CERRI G., AVEZZÙ G. (a cura di) 2003, *Filottete di Sofocle*, Milano.
- PUCCI P. 2003, *Introduzione*, in P. PUCCI, G. CERRI, G. AVEZZÙ (a cura di), *Filottete*, Milano, pp. IX-LI.
- Puccio F. 2019, *L'eroe e la sua arma: l'arco di Filottete nella tragedia greca e latina*, «Studi italiani di filologia classica» II, pp. 179-203.
- REDLING O. 1971, *The Dramatic Function of Philia in the Later Plays of Sophocles*, Ann Arbor.
- REHM R. 2002, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford.
- REINHARDT K. 1947 (1933), *Sophokles*, Frankfurt.
- ROBINSON D. B. 1969, *Topics in Sophocles "Philoctetes"*, «Classical Quarterly» XIX, pp. 34-44.
- ROSE P. W. 1976, *Sophocles "Philoctetes" and the Teachings of the Sophists*, «Harvard Studies in Classical Philology» LXXX, pp. 57-64.
- SCHEIN S. L. 2013, *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge.
- SCHLESINGER E. 1968, *Die Intrige im Aufbau von Sophokles' Philoktet*, «Rheinisches Museum» CXI, pp. 97-156.
- SCHMIDT J. U. 1973, *Sophokles Philoktet. Eine Strukturanalyse*, Heidelberg, pp. 19-28.

- SEGAL C. 1977, *Synaesthesia in Sophocles*, «Illinois Classical Studies» II, pp. 88-96.
- SERPIERI A. 1978, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in AA.VV., *Come comunica il teatro*, Milano, pp. 11-54.
- SERPIERI A. et al. 1988, *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi, I Il quadro teorico*, Parma, pp. 120-145.
- SHUCARD S. C. 1974, *Some Developments in Sophocles' Late Plays of Intrigue*, «Classical Journal» LXX, pp. 133-138.
- SPIRA A. 1960, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Mainz.
- STANFORD W. B. 1954, *The Ulysses Theme*, Oxford.
- TAPLIN O. 1971, *Significant Actions in Sophocles' Philoctetes*, «Greek Roman Byzantine Studies» XII, pp. 25-44.
- TAPLIN O. 1977, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- TAPLIN O. 2003 (1978), *Greek Tragedy in Action*, London-New York.
- TESTA E. 2021, *Sofocle, la solitudine di Filottete*, Bologna.
- UBERSFELD A. 1978, *Lire le théâtre*, Paris.
- VIDAL-NAQUET P. 1976, *Il "Filottete" di Sofocle e l'efebia*, in J. P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino.
- WAERN I. 1962, *Odysseus bei Sophocles*, «Eranos» LX, pp. 1-7.
- WEBSTER T. B. L. 1970, *Sophocles Philoctetes*, Cambridge.
- WILES D. 2000, *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge.
- WINNINGTON-INGRAM R. P. 1980, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge.
- WÖCKENER-GADE E. 2022, *How Neptolemus almost became a ζῦνεργάτης: An Analysis of Sophocles' Philoctetes v. 86-95*, «Hermes» 150.1, pp. 20-36.
- WORMAN N. 2002, *The Cast of Character: Style in Greek Literature*, Austin.
- ZUCKER F. 1967, *Formen gesteigert affektischer Rede in Sprechversen der griechischen Tragödie*, in H. DILLER (Hrsg.), *Sophokles*, Darmstadt, pp. 258-263.