

ANDREA RODIGHIERO

*Il destino nascosto.
Verità e responsabilità tra omissioni e demolizione del dialogo
nelle 'Trachinie' di Sofocle*

A) Una verità frammentata

All'interno del *corpus* sofocleo delle tragedie superstiti, le *Trachinie* hanno mantenuto nel corso dei secoli una posizione per molti aspetti marginale. Segno, secondo alcuni, dei limiti dei quali il dramma non fa mistero (costruzione per blocchi giustapposti, incoerenza di alcuni elementi del racconto, personaggi eccessivamente caricaturali, in prima istanza l'Eracle malato che riempie di gemiti tutta la seconda parte). Non sono mancate, dunque, alcune prese di posizione decisamente *contro*, anche da parte di lettori illustri. Scriveva August Wilhelm Schlegel che il dramma gli pareva talmente brutto da fargli dubitare che si trattasse veramente di un'opera di Sofocle¹. E per chiarire quale analoga cattiva sorte abbiano patito le *Trachinie* nel corso dell'ultimo secolo, saranno sufficienti le righe di apertura di un lavoro di Gennaro Perrotta (*Le donne di Trachis*, del 1931). Lo studioso informa il lettore: "la tragedia che ho tradotta è, tra quelle di Sofocle, la meno apprezzata dai

1. Così Schlegel annota nella settima delle sue *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, il *Corso di letteratura drammatica* (tenuto a Vienna nel 1808 e pubblicato l'anno successivo): "le *Trachinie* mi pajono talmente inferiori alle altre opere di Sofocle, che vorrei trovare qualche testimonianza in su la quale mi fosse permesso di asserire che per isbaglio fu attribuita a questo poeta una tragedia composta a' suoi giorni e nella sua scuola, fors'anche da suo figlio Giofonte ch'egli aveva allevato per avere in lui un successore. E vaglia il vero, sì nella disposizione generale, e sì nella locuzione di questo drama si possono trovar molte ragioni di dubitare della sua autenticità... convien risolversi a dire che il grande poeta fu questa volta di gran lunga minor di sé stesso" (dalla traduzione ottocentesca di G. Gherardini, in A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, trad. di G. GHERARDINI, nuova ed. a c. di M. PUPPO, Genova 1977).

critici e la meno conosciuta dalle persone colte che non siano grecisti di professione”².

La giustificazione di simili “avvertimenti” –non certo isolati³– scaturisce dal particolarissimo andamento narrativo attorno al quale le *Trachinie* si imperniano. Il materiale del racconto sembra disporsi secondo criteri di illogicità che rendono talvolta difficile seguire anche semplicemente la traccia degli indizi che conducono ad un completo (e catastrofico) disvelamento. I ‘canali’ di dialogo attraverso i quali si dispongono le informazioni, al fine di un’ approssimazione ad una verità, vengono volutamente –e costantemente– deviati, ostacolati e spezzati. Da qui, forse, ha avuto origine quell’impressione di una deriva strutturale all’interno di un insieme composito di scene disomogenee, determinante per la genesi di giudizi critici spesso icasticamente negativi.

Ma probabilmente proprio ciò che a molti è parso un limite si configurava agli occhi dell’autore come un fine da perseguire, con un intento nemmeno troppo dissimulato; non ha importanza che tutto sia frammentato: ogni frammento individuale è a suo modo in ordine, ed è rappresentato in funzione di un ordine superiore. Attraverso una tecnica di ‘disseminazione degli indizi’, a partire dal lungo prologo informativo, Sofocle va infatti ricostruendo i prodromi del dramma, in modo da distribuire poi lungo la vicenda, su questa base nota, segmenti di informazione che renderanno più complicato l’intreccio, e che risulteranno intrinsecamente comprensibili soltanto al termine del percorso. La costruzione di una verità, celata nei suoi aspetti meno superficiali ai singoli protagonisti, insieme all’apporto che ognuno di loro offre per una finale ricomposizione in cui “tutto è coerente”⁴, coincide con l’accostamento di elementi di chiarimento e di colpevolizzazione via via differenti, fino al singolare riconoscimento di una superiore responsabilità. Quanto è successo, nella battuta del coro che chiude la tragedia, sembra rimanere solo un’epifania e una

2. Cfr. G. PERROTTA, *Le donne di Trachis*, trad. it., due saggi critici e un’analisi di PERROTTA, Bari 1931.

3. Anche altri critici, come Patin e Adams, hanno dubitato della paternità del dramma: cfr. C. SEGAL, *Sophocles’ ‘Trachiniae’: Myth, Poetry, and heroic Values*, “Yale Classical Studies”, 25 (1977), pp. 99-158, p. 101.

4. È la libera traduzione che del v. 1174 diede Ezra Pound; così rese il verso in inglese, con particolare enfasi drammatica: “SPLENDOUR, IT ALL COHERES” (maiuscolo nel testo); dopo il disinganno di Eracle (“io credevo che...”, v. 1171), segue la completa chiarezza e la coscienza di una fine ormai vicina (*tanta... lampira*: cfr. SOPHOCLES, *Women of Trachis*, a Version by Ezra POUND, London 1969 –ma già 1954–, pp. 66-7). Per un’espressione analoga al momento della rivelazione tragica del proprio destino, cfr. anche OT. 1182: “tutto diventa chiaro”.

conferma della divina potenza di Zeus. La certezza, la scoperta e il confronto sono dunque veicolati dalla logica del dialogo (il più delle volte tragicamente mancato, come vedremo), nonostante –in una dimensione sovrascenica– tutto possa apparire come già scritto *in mente dei*.

All’iniziale incertezza, Sofocle aggiunge un espediente consueto, che verrà più ampiamente utilizzato dalla tragedia euripidea: indicazioni precise sul destino di Eracle, ricevute dall’eroe stesso presso l’oracolo di Dodona, dovrebbero essere infatti contenute in una tavoletta (una *dèltos*, vv. 46-7) che Deianira ha ricevuto dallo sposo. A questo primo livello di un arduo itinerario verso la ricostruzione della verità, la tavoletta non sembra tuttavia assumere un ruolo “attivo”. Essa non si trasforma in un oggetto di scena funzionale al *plot*, e quindi determinante ai fini della trama: si pensi, per converso, nella nostra tragedia, alla veste intrisa del veleno di Nesso, o al ruolo dell’arco nel *Filottete*. Quei segni che il marito le ha lasciato, incisi con uno stilo sopra uno strato di cera steso su una tavoletta, sono agli occhi di Deianira illeggibili, dal momento che la donna non è in grado di decrittarli, e la *dèltos* diventa perciò un oggetto di fatto inutilizzabile, capace soltanto di produrre oscuri presentimenti: qui l’oracolo, secondo lo stile della rivelazione, “non dice ma accenna”, allude senza rendersi completamente manifesto; dovremo attendere Euripide per poter cogliere, forse, “la testimonianza di una fase di trapasso da una rappresentazione ‘arcaizzante’, tipica dell’ideologia orale, connotante la scrittura come veicolo di menzogna e di morte, a una connotazione positiva della scrittura meglio rispondente alla mentalità di una cultura alfabetica”⁵. Da una cattiva lettura dei simboli, dall’incapacità di leggere i segni (metafora evidente dell’impossibilità di interpretare la voce dell’oracolo) scaturiranno intenzioni funeste. Così ai versi 680-3, Deianira ricorda di avere “scritto” in se stessa, come su una tavoletta, i consigli del Centauro Nesso, imprimendoli nella propria memoria:

5. Cfr. O. LONGO, *Tecniche della comunicazione nella Grecia antica*, Napoli 1981, p. 66; si vedano anche, nel dramma, i vv. 157-8 e 1159-73. Senza soffermarsi sul complesso problema della relazione tra oralità e scrittura, ci si limita a segnalare qui gli altri esempi di testi scritti che compaiono nelle tragedie superstiti: in Euripide, una lettera inviata da Agamennone a Clitemnestra nell’*Ifigenia in Aulide* (vv. 35, 115 ss.); la lettera consegnata da Ifigenia a Pilade nell’*Ifigenia in Tauride* (vv. 759 ss.), alla quale si accompagna lo stesso messaggio comunicato a voce; è invece finta la lettera di Fedra che incolpa Ippolito nella tragedia omonima (v. 877: una *dèltos* che “grida”). Per l’impiego di simili anacronismi nella drammatizzazione del mito, all’interno di un universo costituito da società pre-letterarie, cfr. P. E. EASTERLING, *Anachronism in Greek Tragedy*, “The Journal of Hellenic Studies”, 105 (1985), pp. 1-10, in particolare pp. 3-6.

DEIANIRA ... dei consigli del Centauro,
 io non avevo tralasciato niente:
 li serbavo come scritta indelebile
 su una tavola in bronzo...

Ma pur copiando metaforicamente i 'segni', la donna anche in questo caso non riesce a interpretarne il senso. La parola scritta, ancora priva della funzione di veicolatore del pensiero che le conferirà la 'canonizzazione' platonica, trova così nelle *Trachinie* il suo ideale detrattore nel pubblico stesso, che ne scopre e ne vede evidenziata dai protagonisti la dimensione ingannevole e mistificatoria: su una tavoletta Eracle a Dodona aveva fissato il proprio destino (si veda anche il v. 1167), e sulla 'tavoletta' dell'anima Deianira ha inciso le ultime, false, parole di Nesso⁶.

B) Il confronto fra il nunzio e Lica

Ad ovviare a questo primo vuoto informativo, dopo quindici mesi da che non si hanno più nuove dell'eroe, giunge a Trachis la notizia dell'imminente rientro di Eracle, e a farsene latore è un anonimo messaggero. Egli ha voluto per primo consegnare una verità (l'unica di cui egli è a conoscenza) alla sovrana, e rimane implicito da parte sua il valore di 'scambio' che l'offerta della prima notizia dell'evento (vv. 180 e 190) può –e anzi ai suoi occhi *deve*– assumere, trasformandosi in un vero e proprio *kèrdos*, una fonte di guadagno; qualsiasi notizia ha un prezzo, e il favore che se ne riceve non si trasforma in castigo solo se la merce da contraccambiare è buona: non si possono barattare menzogne in cambio di piaceri e onori. Sono i vv. 188-91:

NUNZIO Lica, l'araldo, lo va ripetendo
 laggiù, a tutti, su un prato che d'estate
 serve da pascolo. Io l'ho sentito

6. Cfr. G. F. NIEDDU, *La metafora della memoria come scrittura e l'immagine dell'animo come 'delto'*, "Quaderni di storia", 19 (1984), pp. 213-9, e R. PFEIFFER, *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, trad. it. Napoli 1973 (ed. or. 1968), pp. 74-6. La metafora di un pensiero che si fissa nell'anima o nel cuore come qualcosa che viene scritto, un testo impresso nella cera, sembra comunque diffondersi a partire dagli anni settanta del secolo quinto, proprio in concomitanza con una crescente diffusione della pratica scrittoria. L'immagine sarà resa usuale dalla riflessione platonica sulla reminiscenza (*Theaet.* 191 c-d) e dalla critica che il filosofo muove alla scrittura, di contro ad un "discorso scritto nell'anima di chi impara" (*Phaedr.* 276 a).

da lui, e sono corso qui per essere
 il primo ad annunciarlo, e avere
 da te un guadagno, ed acquistar favore.

L'araldo ufficiale di Eracle, Lica, svolge un'attività che prevede già una ricompensa, e sa che si dovrà accontentare solo di buone parole (v. 231)⁷. L'anonimo messo ha ascoltato Lica di persona: il valore della testimonianza diretta dà senso alle novità annunciate, e saranno proprio i numerosi riferimenti alla folla di testimoni che hanno sentito l'araldo a costringere quest'ultimo ad una inevitabile confessione⁸.

Ma quali sono le notizie rivelate dal nunzio, a quale nuovo corso degli eventi fa riferimento il testo? A questo punto Sofocle espone lo spettatore ad un primo rischio, quello di sentirsi deluso, mettendolo di fronte ad una delle prime 'faglie' che acquisteranno senso e significato soltanto alla fine –dopo essersi accostate e in parte annullate a vicenda–, ormai riunite in una più organica costellazione di notizie. E ci si dovrebbe forse chiedere, fin dal principio, in quale misura il procedimento utilizzato dalla tragedia –questa approssimazione ad una finale e non modificabile oggettività– può essere messo a confronto con il movimento che attraverso precise strategie retoriche ispira il formarsi 'a spirale' del discorso socratico all'interno dei dialoghi platonici⁹.

Il procedimento, più che una vera e propria narrazione, si configura come una enunciazione: in tutta la prima parte del dramma Sofocle più che dispiegare un racconto inanella frammenti relativamente autonomi, in una unità che per ora risulta slabbrata, e a tratti drammaturgicamente piatta. La sola novità davvero importante che l'anonimo nunzio ha da riferire è, sul piano della costruzione del racconto, poco significativa, e per certi versi attesa fin dal prologo: Eracle tornerà ben presto a casa, dopo aver conseguito una vittoria trionfale. Tuttavia questa semplice e ancora vaga

7. Da un'intenzione non disinteressata è mosso anche il vecchio pastore di Polibo (il sovrano di Corinto padre adottivo di Edipo) che nell'*Edipo re* annuncia a Tebe la morte del suo padrone (vv. 1005-6: "Per questo proprio son venuto, in modo / da aver qualcosa..."); Edipo stesso promette un *kêrdos* a chi rivelerà il nome dell'assassino di Laio: vv. 231-2; si confrontino anche le situazioni analoghe dell'*Elettra* (772-5), nonché del *Filottete* (551-2); si rimanda a LONGO, *Tecniche della comunicazione nella Grecia antica* cit., pp. 27-9.

8. Cfr. i vv. 352, 371, 423, 456: questi testimoni possono confutarlo, o viceversa garantire la veridicità delle sue affermazioni.

9. Per un primo orientamento nella sterminata bibliografia platonica, si rimanda alla raccolta di saggi *La struttura del dialogo platonico*, a c. di G. CASERTANO, Napoli 2000.

informazione è sufficiente perché una sposa resa insonne dalla tensione e dalla paura, e in attesa da tempo, dia inizio alle celebrazioni di giubilo: senza esitazione alcuna Deianira assume come veritiere le pur sommarie informazioni fin qui raccolte, che vanno ad aggiungersi ai frammenti sparsi di cui Illo si era fatto portavoce in apertura del dramma¹⁰, e nella gioia che nasce da una speranza rinnovata è lei stessa a ordinare alle fanciulle di dare inizio alle danze.

Deianira è ritratta sul modello rovesciato della Clitemnestra dell'*Agamennone* eschileo¹¹, ma lo spettatore riesce fin dal principio a scorgere in lei la naturale predisposizione ad una sincerità illusa e facilmente ingannabile: la donna festeggia una verità incompleta, e ha fretta di non sentirsi più sola; a Clitemnestra, "che ha la volontà di un uomo" (Ag. 11), interessa celebrare la caduta di una città, ma anche nascondere tradimento e vendetta, e la sua gioia indossa la maschera della simulazione¹². Tuttavia questo primo grado di felicità, tragicamente ironica, viene demolito da Sofocle con l'inserzione di un elemento nuovo e inatteso: al suo arrivo Lica porta con sé una schiera di giovani donne fatte schiave. Sia pur con un andamento in crescendo, il pubblico e i personaggi si avvicinano in maniera lentissima al centro di una verità alla quale è offerta accoglienza prima nella forma di brandelli che si modellano in speranza, e poi nella nitidezza di un mosaico il cui disegno risalterà, con la forza folgorante di una rivelazione, solo agli occhi dell'eroe morente. Rimane

10. Le informazioni riportate nel prologo, come anche quelle offerte dal messaggero giunto in scena inaspettatamente, non sono ancora messe in relazione tra loro, e creano perciò una ulteriore impressione di indeterminatezza. La spedizione contro Ecalia e il precedente periodo di schiavitù presso la regina di Lidia Onfale, nelle parole di Illo (vv. 69-75) restano ancora fatti distinti e del tutto indipendenti e, per quanto siano le sole notizie a disposizione, si tratta di dicerie e voci riportate da altri, tanto che Deianira reagisce perplessa (v. 71). Proprio l'incertezza delle informazioni trova riscontri precisi nella terminologia usata sia da Illo che da Deianira: Illo ha soltanto "ascoltato" (vv. 68 e 72) le storie che riguardano il padre (*mythois*, v. 67), e le sue conoscenze dipendono da ciò che la gente dice e annuncia (vv. 70, 73 e 74): cfr. S. E. LAWRENCE, *The Dramatic Epistemology of Sophocles' 'Trachiniae'*, "Phoenix", 32 (1978), pp. 288-304, in particolare p. 290.

11. Si tratta di un dato ormai acquisito dalla critica: cfr. T. F. HOEY, *The Date of the 'Trachiniae'*, "Phoenix", 33 (1979), pp. 210-32 (216-22); J. R. MARCH, *The Creative Poet. Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*, London 1987, p. 70; S. G. KAPSOMENOS, *Sophokles' Trachinierinnen und ihr Vorbild*, Athen 1963, pp. 39-114.

12. Ai vv. 202-3 Deianira invita il coro a dare inizio alle sue melodie e alla danza. L'esplicita richiesta dell'attore, pur non frequente, non è del tutto estranea alla tragedia (cfr. Eschilo, *Ch.* 152 ss., *Pers.* 623 ss., *Sept.* 287 ss.; gli attori che danno l'ordine sono rispettivamente Elettra, la regina Atossa ed Iteocle). Nell'*Agamennone* è la scelta stessa, all'apparire del messaggio di fuoco che annuncia la caduta di Troia, a desiderare di dare personalmente inizio alle danze: vv. 31 ss.

sottintesa, nei versi che chiudono la festosa celebrazione dell'avvento di giorni di gioia (vv. 205-24), l'intenzionale combinazione di significato proprio (Eracle sta effettivamente tornando) e di una ambiguità che non è stata palesata dal gioco scenico nemmeno agli spettatori, 'ingannati' e ignari alla stessa maniera di Deianira e del coro: lo sposo che le fanciulle celebrano, è sposo di una nuova moglie¹³. Ed è il coro stesso ad interrompere all'improvviso il canto, così come all'improvviso lo aveva poco prima intonato, annunciando l'arrivo della processione di schiave.

Ora la vicenda trova modo di chiarirsi nel vasto resoconto dell'araldo: la versione ufficiale viene infatti suffragata dal ruolo che egli svolge all'interno del gruppo (familiare e militare insieme) di cui Eracle è signore, ed egli si propone, almeno nelle intenzioni, come un 'portatore di verità'¹⁴: un'offesa subita durante un soggiorno presso Eurito ha scatenato l'ira dell'eroe, che ha distrutto la città dell'ospite, ne ha ucciso il figlio e ne ha rese schiave le donne: questa in sintesi è la vicenda narrata (vv. 248 ss.). Ma Lica si rende colpevole di una serie di pur minimali omissioni che non sfuggono al nunzio, rimasto nel frattempo in disparte: la più importante riguarda l'identità di Iole, la giovane che Eracle intende rendere 'ufficialmente' la sua nuova compagna di letto. L'araldo, dirà in seguito a sua discolpa, sta mentendo proprio per non ferire Deianira, per preservarla da quel dolore tutto particolare che solo una donna può sentire di fronte allo sgretolarsi della propria sperata (e già esperita) *koinonia* domestica¹⁵. È compito del nunzio, ora, smascherare l'atteggiamento menzognero e quasi omertoso dell'araldo, che ai suoi occhi non può essere un *dikaios angelos*. Anch'egli, tuttavia, pur da una posizione subalterna e attenendosi coerentemente a criteri di veridicità, sembra preoccupato delle

13. Alla stessa tipologia strutturale (un'attesa colma di gioia a cui fa seguito una sciagura) Sofocle farà ancora più scopertamente ricorso nel secondo stasimo, ai vv. 633-62.

14. Ancora una volta può essere istruttivo il confronto con l'*Agamemnone*: anche nella tragedia eschilea è infatti un araldo – senza nome – l'ufficiale testimone della pessima qualità di vita dell'esercito greco sulla piana di Troia, ma è anche colui che annuncia l'ormai imminente arrivo di Agamemnone (vv. 503 ss.).

15. Ai vv. 539-40 Deianira 'pensa' a voce alta, e il pensiero dell'atto d'amore con il proprio sposo, da lei atteso così a lungo, prende la forma di una insopportabile visione nel momento stesso in cui la donna vede il suo talamo abitato 'a tre'. Lei, la più anziana, sa bene che le toccherà ormai un ruolo marginale e subalterno: la presenza della giovane Iole sconvolge un sistema di valori erotici e civili vigenti all'interno del nucleo regolare, 'a due', che non potrà poi essere ricostituito (cfr. G. ARRIGNI, *Amore sotto il manto e iniziazione nuziale*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica", n. s. 15 (1983), pp. 7-56).

conseguenze spiacevoli che questa 'fedeltà ai fatti' (τὸ δ' ὀρθόν: 'ciò che è retto')¹⁶ potrebbe determinare, quasi che essa, più che la malafede e la menzogna, sia in grado di produrre effetti nocivi, e minacci il legame coniugale e la possibilità di un dialogo fra marito e moglie (vv. 373-4):

NUNZIO E se poi non rivelo degli eventi
piacevoli, io non me ne rallegro,
ma nondimeno ho raccontato il vero.

Così la sdegnata condanna del coro, che manda assolto il nunzio, si scaglia contro chi "elabora cose nascoste", ovvero Lica: e tuttavia, in un continuo gioco di sovrapposizioni fra gesti e responsabilità dei personaggi, le stesse parole potrebbero fra poco essere pronunciate anche per accusare Deianira, che sceglierà di agire, come vedremo, di nascosto. L'anticipazione del giudizio allude alle conseguenze nefaste del piano che la donna metterà a punto (vv. 383-4):

CORO Che muoiano i malvagi, e più di tutti
quelli che escogitano di nascosto
malvagità che poi li disonorano!

Nell'opporre un inganno¹⁷ ad una pur parziale verità, Sofocle ricorre ad un espediente insolito, facendo incontrare in scena – e scatenando così un contenzioso verbale che sembra preludere alle più note scaramucce aristofanesche fra 'discorso giusto' e 'discorso ingiusto' – due personaggi che incarnano entrambi il ruolo del

16. Il fatto di pronunciare 'discorsi dritti' è fin da Omero legato a filo doppio con il dominio della *dike*, e ci riporta anche qui all'ambito del diritto e ad espressioni di carattere giuridico largamente diffuse nel V e nel IV secolo a.C. Sembra inoltre sottesa all'argomentazione del nunzio la difficoltà di conciliare cose 'piacevoli' (*phila*) con ciò che è 'retto': le parole dette correttamente possono infatti risultare 'non care' a qualcuno; dal canto suo Lica non aveva parlato *dikes es orthòn*: v. 347 (cfr. A. COZZO, *Tra comunità e violenza. Conoscenza, 'lògos' e razionalità nella Grecia antica*, Roma 2001, p. 194 in particolare).

17. Nella nostra tragedia Sofocle sembra condannare in modo radicale il *dòlos* di tutti i personaggi, in particolare quello perpetrato da Eracle ai danni di Ifito, il figlio di Eurito gettato per vendetta dalla roccia di Tirinto, un gesto stigmatizzato dallo stesso Zeus (vv. 274 ss.). Prima della descrizione del 'grande inganno' – Nesso che mente a Deianira – "vengono le storie di inganni minori, occasioni in cui Sofocle si cimenta in una condanna sistematica della frode": L. M. NAPOLITANO VALDITARA, *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Roma-Bari 1994, p. 118 (con particolare riferimento al *Filottete*, l'autrice analizza l'uso che i personaggi sofoclei fanno dell'astuzia e del raggirio, rilevando come il *dòlos* sembri dal tragico in alcuni casi addirittura legittimato).

messo, ma con un differente ‘spirito di servizio’: accostarli (o per meglio dire ‘rad-doppiarli’) significa anche rendere necessario un chiarimento, anticipando nella parte iniziale del dramma un procedimento teatrale che in una qualsiasi commedia degli equivoci occuperebbe l’ultima sede, in funzione risolutoria.

Nell’andamento sticomitico e nell’uso dell’*antilabè* (la divisione del trimetro fra due personaggi), il dialogo tra il messaggero e Lica assume del resto i tratti di un vero e proprio dibattito forense: un confronto con il dialogo che oppone Creonte a Edipo, nell’*Edipo re*¹⁸, può svelare un’importante divergenza. Se infatti nel ragionamento del messaggero delle *Trachinie* a contare sono soprattutto i *realia* (ovvero ciò che si è visto e sentito) quali prove incontrovertibili a favore delle proprie affermazioni (con tanto di testimoni in grado di confutare Lica: vv. 352 e 371-3)¹⁹, nel confronto con Edipo, Creonte sembra far leva piuttosto su di una argomentazione che si basa sul ragionamento e sulle probabilità, per rivendicare la propria innocenza e scagionare se stesso dall’accusa di tradimento. Non dobbiamo dimenticare che nei tribunali ateniesi il diffuso utilizzo delle ‘tecniche della persuasione’ sembra essere un fatto relativamente recente, della seconda metà del secolo quinto. Constarne l’assenza nelle *Trachinie* può essere un elemento a favore di una datazione ‘alta’ della tragedia²⁰, ma soprattutto permette di individuare una fittissima trama entro la quale sembrano sistemarsi procedimenti dimostrativi e informazioni che trascendono il significato letterale, e che ancora i protagonisti non controllano. Non si può negare che Lica alla fine ceda di fronte alla incontrovertibilità degli argomenti del proprio avversario e alle insistenze di Deianira, ma in tragedia il fatto di “dire la verità”²¹, la scelta di non celare più nulla, non può far deviare il corso degli eventi, bensì semplicemente accelerarne la connessione. Sono i vv. 474-83:

18. Sono i versi 543 ss., nei quali Creonte si sforza di dimostrare con un procedimento sillogistico che non ha alcun ragionevole vantaggio ad ingannare il proprio re-cognato (cfr. in particolare i vv. 583 ss.).

19. “Verità e inganno qui, invece di opporsi uno all’altro, sono nettamente separati e distinti secondo versioni differenti, come le varianti di un racconto nella novellistica di Erodoto”: K. REINHARDT, *Sofocle*, trad. it. Genova 1989 (ed. or. 1933), p. 56.

20. Cfr. HOEY, *The Date of the ‘Trachiniae’* cit., pp. 213-4 in particolare.

21. Così in greco il v. 474: πᾶν σοι φράσω ἀληθῆς οὐδὲ κρύψομαι. Sul “dire la verità”, sui fondamenti etici di questa azione e le conseguenze per l’individuo e per la società che lo circonda, ha riflettuto M. FOUCAULT: cfr. i seminari raccolti in *Discorso e verità nella Grecia antica*, trad. it. Roma 1996 (ed. or. 1985).

LICA ti rivelerò
tutta la verità senza nasconderla.
Le cose stanno come dice lui [*si intenda il nunzio*]:
in Eracle si è insinuato un tremendo
desiderio per lei [*Iole*], un giorno, e per lei
è stata presa Ecalia con le armi,
la sua patria distrutta. E questo –devo
dirlo in difesa di Eracle– non volle
nasconderlo, e non l’ha mai negato:
no, mia signora, sono stato io,
temevo che ti avrei ferito il cuore,
con quei discorsi: e se questo ti sembra
un errore, ho sbagliato.

C) *Tra colpa e vergogna*

Agli occhi di Lica il proprio errore (*ἀμαρτία*) è tale soltanto se così verrà giudicato dalla sua signora; non altrimenti da Deianira, egli rimane ancorato ad una dimensione etica che prevede soltanto un giudizio ‘pubblico’. L’araldo ha mentito per un eccesso di zelo, e in un eccesso di zelo coperto dal silenzio delle giovani di Trachis sbaglierà allo stesso modo Deianira, celando al marito (e a Lica) la vera natura del suo dono. Deianira, infatti, cerca e trova la complicità del coro ai versi 596-7, con una battuta che acquista senso soltanto se contestualizzata all’interno di una ‘civiltà di vergogna’, e che ricolloca dunque il dramma sofocleo in quell’aura arcaizzante che lo contraddistingue, o meglio in un’atmosfera in cui le gesta e il valore di un’eroicità di ispirazione epica (Eracle e le sue imprese) e un universo magico animato da incantesimi e mostri (Achelloo, Nesso) convivono sotto lo stesso cielo:

DEIANIRA Vorrei solo che voi mi assecondaste:
se agisci ignobilmente, ma nell’ombra,
non potrai cadere nella vergogna.

La ‘vergogna’ (*αἰσχύνη*) che Deianira sembra temere per sé non nasce dal timore che il suo piano possa avere conseguenze letali ai danni del marito –conseguenze delle quali la donna è peraltro all’oscuro–, ma piuttosto dal fatto che essa è consapevole di agire ai margini della legalità. Se avvolta e occultata in una zona di nascondimento (il greco dice propriamente ‘all’ombra’, *σκότω*), la colpa allo sguar-

do di Deianira perde i suoi connotati di responsabilità morale. Il giudizio viene ancora una volta eluso tramite un procedimento di omissione. Il segreto e il silenzio sono dunque alla base di un atteggiamento comune che il poeta ci riconsegna in forma di *gnòme*, origine di modelli comportamentali orientati (e assorbiti) da una società (anche ristretta e domestica) in cui alla stima sociale si oppongono antinomicamente la pubblica condanna e l'onta che ne può derivare²².

Deianira scoprirà a proprio danno che l'inganno da lei ordito era funzionale alla realizzazione tardiva del più subdolo piano menzognero di Nesso, il compimento della sua piena vendetta su Eracle; ancora una volta, dunque, le sequenze di distinte verità si confondono e si intersecano: ma, nel momento in cui il mondo della favola riprende vigore e trova spazio nel presente, la catastrofe comincia a rivelarsi attraverso quei segni esteriori che –in sostituzione delle lettere della tavoletta, simboli illeggibili e inutili– si pongono con tutto il loro carico di conseguenze sotto gli occhi della donna. Il fiocco di lana gettato in piena vampa del sole, dopo essere stato utilizzato per ungere il peplo destinato a coprire le spalle di Eracle, si consuma in una schiuma grumosa, e l'effetto sul corpo dell'eroe sarà altrettanto devastante. Deianira, tormentata da un dubbio che lentamente si trasforma in certezza, si affaccia sulla scena pronta a giurare che si darà la morte nel caso in cui si scoprisse in lei la causa prima della rovina del marito. Ma ancora una volta si rimane stupiti di fronte alla battuta conclusiva che precede il dialogo con il coro (vv. 719-22):

DEIANIRA È deciso: se muore lui, lo stesso
istante mi vedrà perire insieme.
Vivere sentendosi dire "vile"
è insopportabile, per chi abbia messo
al primo posto il fatto di non esserlo.

È la sua 'immagine pubblica' a contare, non tanto la reale responsabilità che essa ha nei confronti di Eracle e di se stessa: Deianira teme di sentire su di sé il peso di

22. Nel prologo Deianira aveva rimproverato al figlio il fatto di non essersi preoccupato di partire in cerca del padre, affermando che un comportamento del genere "porta vergogna" (*aischyne*, vv. 65-6): cfr. anche i vv. 721-2, e H. GASTI, *Sophocles' 'Trachiniae': a social or externalized Aspect of Deianeira's Morality*, "Antike und Abendland", 39 (1993), pp. 20-8. In Euripide anche Medea chiede alle donne del coro di coprire con il loro silenzio i suoi piani (*Med.* 260-3), come la Fedra dell'*Ippolito* (vv. 710-2), nonché la Fedra dell'omonima tragedia sofoclea, fr. 679 Radt: "mantenete il silenzio: una donna deve aiutare a nascondere la vergogna (αἰσχρόν) di un'altra donna" (trad. it. di G. PADUANO, in SOFOCLE, *Tragedie e frammenti*, a c. di PADUANO, Torino 1982, 2 voll., II).

un giudizio in grado di stigmatizzare (a ragione) il suo agire, e questa risulta ai suoi occhi una pena insopportabile. Così risponde il coro (sono i versi 723-30):

CORO È inevitabile temere azioni
tremende, ma non devi giudicare
prima che i fatti accadano, basandoti
solamente sulle tue aspettative.

DEIANIRA No, non c'è aspettativa che ti dia
coraggio, quando i piani son sbagliati.

CORO Ma la collera verso chi ha sbagliato
involontariamente è meno dura,
e così deve essere per te.

DEIANIRA Non può parlar così chi è stato complice
di un crimine, ma solamente chi
non abbia un peso grave in casa propria.

In questo breve scambio di battute, le giovani e Deianira sono messe di fronte, ormai a carte scoperte, all'imminente bisogno di appurare la verità. Esse tuttavia sembrano far slittare la focalizzazione del problema dalla difficoltà di ricevere e ottenere informazioni veritiere, alla necessità dell'accertamento empirico, con l'affiorare di una nuova consapevolezza: si constata l'impossibilità di ricavare un criterio valido in senso assoluto per poter valutare l'azione prima che essa sia compiuta (non si deve giudicare *prima* che i fatti accadano), e, viceversa, la possibilità per il coro di valutare con benevolenza un errore che sia commesso involontariamente. Del resto le orazioni e le *Tetralogie* di Antifonte permettono di considerare la controversia che nelle *Trachinie* oppone Deianira e le giovani alla luce di un più vasto dibattito che dovette diffondersi di lì a poco. E non è un caso che Sofocle vi abbia dedicato una parte essenziale, verosimilmente molti anni dopo, in *Edipo re*, e nell'ultima sua fatica, l'*Edipo a Colono*: il poeta giunse a giustificare fino all'assoluzione – come del resto cerca di fare qui il corifeo – chiunque si sia macchiato di una colpa *involontariamente*²³. Ma nelle *Trachinie* il discrimine tra colpa volontaria e colpa involontaria (distinzione che scagionerebbe completamente Deianira) sussiste ed è operante soltanto sul piano di una riflessione generica e dettata dal

23. Come in *OC*. 547-8; si rimanda anche a V. DI BENEDETTO, *Sofocle*, Firenze 1983, pp. 148-9. Come è noto, sarà Aristotele a classificare e distinguere le azioni proprio in virtù del grado di consapevolezza che ne hanno determinato il compimento, definendo involontarie – e quindi non perseguibili – quelle azioni che si compiono per costrizione e per ignoranza (*Eth. Nic.* 1110 a 14 ss., b 17 ss.; si veda, in questo stesso volume, anche il saggio, *infra*, di Linda Napolitano Valditara).

buon senso, e di essa sono portavoce le donne del coro ai versi 727-8. Se anche Deianira non è la criminale che il figlio Illo vede incarnato in lei, dunque, “questo non significa che la sua rovina sia frutto di una concatenazione casuale esteriore”, e la responsabilità e la volontà individuale, che muove l’azione, non sono mai completamente dissociate dalla necessità: la volontà, pur percorrendo vie proprie, va inconsciamente incontro al piano stabilito dal *dàimon* del destino²⁴.

D) Due tragedie senza dialogo

Insieme all’*Aiace* e all’*Antigone*, le *Trachinie* fanno parte di quel gruppo di tragedie sofoclee che non si strutturano attorno al perno di un saldo sviluppo dialogico tra protagonista e deuteragonista. L’azione resta come fissata intorno ad un singolo ‘io’ drammatico, e non diventa mai vera ‘relazione’. Eracle e Deianira si definiscono proprio in virtù della loro autonomia, della loro incolmabile distanza, anche –e soprattutto– fisica (i due non si incontrano mai: un’intuizione teatralmente straordinaria). I personaggi risultano chiusi in ciò che Karl Reinhardt ha definito a ragione ‘andamento del monologo’, da intendersi come un linguaggio e un’azione all’interno dei quali “un destino si presenta sulla scena da solo o per bocca di altri, senza emergere come figura che si rivolge a un altro al di fuori di lui”²⁵. Ma ciò che fa di questa tragedia un *unicum* fra i drammi superstiti, è proprio la totale assenza di un dialogo diretto fra i due protagonisti. Non a caso ai versi 943-6 il carattere sentenzioso della battuta della nutrice viene a sostituire la normale conclusione formulare del coro (riscontrabile in tutte le tragedie sofoclee), e a sancire, come un sipa-

24. Come ha scritto REINHARDT, *Sofocle* cit., p. 263; si confrontino anche *OC*. 977, Euripide, *Hip.* 1433, e il fr. sofocleo 665 RADT: “nessuno che sbaglia involontariamente è *kakòs*”. È del resto possibile assimilare la vicenda di Deianira ad alcuni episodi realmente accaduti ad Atene, le cui protagoniste erano donne che avevano fatto ricorso a filtri d’amore per riconquistare l’affetto del proprio sposo. Aristotele (*Mag. Mor.* I 16, 1188 b 25 ss.) cita un caso pressoché analogo, almeno per ciò che concerne la responsabilità di un omicidio che oggi si definirebbe ‘colposo’: una donna uccise accidentalmente il marito con una pozione che gli aveva somministrato, e il tribunale dell’Areopago –data la non intenzionalità dell’atto– non la condannò: “ella infatti aveva somministrato il filtro per amore (*philia*), ma fallì il suo scopo”. Si rimanda in particolare a C. A. FARAONE, *Deianira’s Mistake and the Demise of Heracles: erotic Magic in Sophocles’ ‘Trachiniae’*, “*Helios*”, 21 (1994), pp. 115-35.

25. Cfr. REINHARDT, *Sofocle* cit., pp. 18-9; e si legga anche quanto egli scrive a p. 49: “il contenuto essenziale di questo dramma è la duplice situazione di isolamento in cui si trovano i personaggi, la ripetuta separazione e il distacco che allontana le due figure... due figure entrambe attaccate al destino che le incalza”.

rio che chiude idealmente la scena, l'avvenuto compimento della 'tragedia di Deianira'. Ogni uomo, consiglia la nutrice, deve vivere giorno per giorno, perché non sa nulla di ciò che il destino gli riserva²⁶.

Così le verità espresse da Deianira nella prima parte di questo dittico, nel corso del suo dramma, insieme alle femminili incertezze e alla manifestazione dei suoi sentimenti più intimi²⁷, subiscono una sorta di involontaria rimozione. Il dialogo tra lei ed Eracle, quel *lògos* che dovrebbe "passare" dall'una all'altro, vive lo scacco di una comunicazione che non avviene, si piega distorcendosi contro la corazza di un destino individuale, senza penetrare nell'universo dell'altro. Per due volte viene tentata la realizzazione di questo dialogo, supposto (almeno all'inizio del dramma) come ancora possibile: per bocca di Lica —che porta a Eracle il dono—, e per bocca di Illo, che tenterà invano anche dopo la morte di Deianira di instillare nel padre sentimenti di comprensione nei confronti della moglie suicida (vv. 1123-5, c 1133-9):

ILLO Devo parlarti di mia madre, dirti
come stanno le cose, e degli errori
che lei ha commesso involontariamente.

ERACLE Malvagio miserabile! Ricordi
tua madre, ancora, lei, che è l'assassina
di tuo padre... e dovrei starti a sentire?

...

ERACLE Lei doveva morire di mio pugno!

ILLO Placheresti la tua ira, se sapessi.

ERACLE Il tuo è un discorso strano: cosa intendi?

ILLO Tutto qui: ha sbagliato mirando al bene.

ERACLE Ti uccide il padre! Sciagurato! È un bene?

ILLO Sì è ingannata, pensando di trovare
un farmaco d'amore per te, quando
ha visto il nuovo matrimonio in casa.

26. "Se uno fa affidamento su due giorni, / o più di due, è un folle; non esiste / un domani, se prima non si supera / indenni l'oggi, giorno dopo giorno". Sofocle innesta la formula al termine di una struttura ad anello che si era aperta, ai versi 1 ss., con un altro proverbio che ugualmente alludeva alla fragilità e alla finitezza dell'umana fortuna. Sarebbe auspicabile una più approfondita analisi del rapporto fra valore gnomico-formulare (segnale di un'etica semplice e di immediata comprensione) e funzione di clausola delle battute in fine di tragedia; si vedano in generale i due saggi di D. H. ROBERTS, *Parting Words: final Lines in Sophocles and Euripides*, "The Classical Quarterly", 37 (1987), pp. 51-64, e *Sophoclean Endings: another Story*, "Arethusa", 21 (1988), pp. 177-96.

27. Sofocle rappresenta in modo magistrale la ritrosia con la quale, congedandosi da Lica, Deianira accenna al suo amore per lo sposo: "... ho paura / che tu gli parli del mio desiderio / per lui ancora prima di sapere / se io da lui sono desiderata" (vv. 630-2).

Ma Eracle nella realizzazione della *sua* tragedia avrà tempo soltanto per ricombinare i tasselli di una vita nella quale le voci degli oracoli hanno giocato un ruolo determinante (essi sono i *solì* veri depositari, nelle *Trachinie*, della verità: la più occultata e incomprensibile). L'eroe ha ricevuto l'oracolo più recente dalla quercia sacra del santuario di Dodona (vv. 1164-73, e già 164-72), dove aveva fissato per iscritto il responso. Ma la pratica della scrittura risulta, anche qui, proditoria, e il testo verrà compreso solo dopo che l'evento profetizzato e tramandato dalla *dèltos*, la tavoletta, si è compiuto.

Così per Eracle e Deianira la parola scritta, che dovrebbe renderli intimamente complici di un segreto da custodire nel chiuso del talamo, non si configura come 'maestra di verità': essa non favorisce la conoscenza, ma al contrario annuncia –senza poter essere compresa– disgrazie imprevedibili. Soltanto adesso, infatti, mentre la veste lo lacera, Eracle raggiunge "il termine delle sue fatiche" come l'oracolo aveva vaticinato, trovando pace nella morte²⁸. Il complesso sistema di rimandi interni, di mezzecertezze anticipate e omesse, ritrova solo a questo punto un senso unitario e definitivo, e le premonizioni, come le tessere di un mosaico, vengono scoperte e incastrate per ricomporre il quadro di un destino. Lo spettatore individua gli indizi della catastrofe lungo tutto il testo, mentre la trama simula di continuo la speranza di un lieto fine²⁹. Al contrario, privi come sono di una conoscenza completa dei fatti e capaci solo di una visione parziale, i personaggi vengono spinti a individuare un colpevole unico per ogni singolo avvenimento, nello sforzo continuo di definire lo spazio di un universo in cui i labili confini tra la premeditazione e l'inconsapevole errore siano netti e riconoscibili. Mentre il coro identifica con un dio il responsabile della rovina (Afrodite, v. 861 s., Zeus, v. finale), i personaggi si accusano vicendevolmente, nella falsa illusione di avere finalmente acquisito la verità, e manifestando in questo modo i limiti dell'informazione (incompleta fino all'ultimo) e le difficoltà della comunicazione³⁰: Deianira giunge all'autoaccusa, Illo incolpa prima la madre e poi Iole, Eracle condanna con violenza la moglie, e infine –quando ha ormai compreso– il Centauro Nesso.

28. A complicare ulteriormente la natura di queste informazioni contribuiscono però anche alcune incongruenze: al v. 825 il coro aveva infatti affermato che la fine delle fatiche sarebbe giunta dopo dodici anni, ma questa specifica informazione non poteva che essere nella *dèltos* di cui Deianira parla ai vv. 155 ss. (senza informare né il pubblico né il coro del contenuto dello scritto, e riferendo soltanto di alcuni ordini ricevuti a voce dal marito).

29. Il termine delle pene di Eracle (vv. 81, 168, 825) coincide in realtà con la morte (vv. 1170-1).

30. Di questa assoluta incapacità sia una prova anche la frequenza con cui ricorre il termine *mònos*, inteso come 'unico responsabile': vv. 261 (Eurito), 355 (Eros), 515 (Afrodite), 712 (Deianira: un'autoaccusa), 775 (Deianira), 1233 (Iole), sempre in posizione di rilievo a inizio o fine verso.

E) Un'Odissea senza lieto fine

Si constata dunque la presenza di una dialogicità 'trasversale', sostenuta dalla singolarissima tendenza dei protagonisti a "mancare" il referente della propria comunicazione, e da una sapiente costruzione poetica che mira a collocare fuori portata –per capacità di comprensione o effettiva dislocazione nello spazio– il 'tu' al quale ci si rivolge³¹. E nelle interazioni verbali all'interno di questo nucleo familiare che tende alla ricomposizione, come nella più nota vicenda omerica di Penelope, Telemaco e Odisseo, sembra che si dia corso a una continua triangolazione, che nel dramma si traduce tuttavia in altrettanto continuo malinteso.

Nelle *Trachinie* il modello omerico è infatti esplicitato attraverso le modalità consuete della ripresa puntuale e della citazione, ma anche taluni elementi dell'intreccio sono stati di certo ripensati da Sofocle proprio a partire (come premessa piuttosto che come vero e proprio sviluppo) dall'*Odissea*. Lo schema esemplare che già il prologo intende riprodurre è infatti di chiara derivazione omerica: Sofocle costruisce delle analogie facilmente riscontrabili con il canto di apertura del poema, che qui si limitano però a operare sul piano di una generica allusività alla struttura del racconto, senza alcun coinvolgimento del codice linguistico, e senza il riuso di forme lessicali precise³². Illo è richiamato alle proprie responsabilità di *pietas* filia-

31. Nella coppia Eracle-Deianira in prima istanza, nell'incomprensione di Illo di fronte alla madre, nel difficile dialogo finale tra Illo e il padre, ma anche nel silenzio di Iole davanti a Deianira e nel sia pur breve scambio di battute, fuori scena, tra Lica ed Eracle (vv. 772 ss.), si riscontra lo scacco di ogni procedimento dialettico. È il contrario di quanto accade nell'*Edipo re*, dove solo ascoltando la propria storia vista e narrata da un 'tu', l'io prenderebbe coscienza di sé: cfr. A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano 1997, in particolare le pp. 15 ss.

32. Non mancano però i passi in cui l'allusione diviene più scoperta: ai vv. 777-85 il resoconto che Illo fa della morte di Lica (ucciso da Eracle) contiene tracce dell'episodio omerico del Ciclope: Polifemo agguanta alcuni compagni di Odisseo fracassandoli a terra e facendone sprizzare il cervello dal capo, poi ne ingoia le ossa insieme con il midollo (*Od.* IX, 289-90 e 293), e similmente Eracle afferra Lica per una caviglia e lo scaraventa contro una roccia, facendogli stillare il cervello dal capo (vv. 779-82); ai vv. 971-2 Sofocle dà voce al lamento di Illo ricorrendo ad una interiezione omerica (*Od.* XIX, 363: Euriclea piange Odisseo credendolo morto lontano); e in particolare, ai vv. 983-5, il modello omerico torna utile per esprimere l'incertezza e la preoccupazione di chi si sveglia o giunge in un luogo sconosciuto, come in *Od.* VI, 119, con Odisseo che giunge all'isola dei Feaci, e l'identico *Od.* XIII, 200, all'arrivo di Odisseo a Itaca e al suo risveglio colmo di stupore: "oh, in che terra sono, tra quali uomini?"; l'enfaticizzazione patetica nel dramma sofocleo fa leva anche sul senso di questo *nostos*: Odisseo torna a Itaca per riprendere il potere, Eracle che si risveglia sofferente e confuso è tornato a Trachis per morire (M. P. PATTONI, *Due note sofoclee ('Trach.' 971-973 e 983-987)*, in *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Atti del convegno, Pisa, 7-9 giugno 1999, a c. di G. ARRIGHETTI con la collaborazione di M. TULLI, Pisa 2000, pp. 105-27; in particolare pp. 114-8).

le dalla madre, come Telemaco riceve un ordine da Atena (che veste per l'occasione i panni di Mente, un ospite antico: *Od.* I, 269 ss.): entrambi sono spinti a rintracciare il padre disperso, oramai sulla via del ritorno. Nel poema omerico il trittico familiare è destinato a ricomporsi felicemente (canto XXIII): Odisseo, che è rientrato ormai a Itaca e gira per casa sotto le mentite spoglie di un mendicante, mantiene la garanzia di un dialogo aperto con la moglie Penelope grazie alla complicità offertagli proprio dal figlio e dalla fedele nutrice Euriclea (ed è la vecchia nutrice, nelle *Trachinie*, a persuadere una Deianira sfiduciata e spaventata). È improbabile che Sofocle volesse così manifestamente riprodurre – capovolgendoli del tutto – i moduli narrativi omerici, ma l'episodio dell'incontro tra Penelope e Odisseo può forse servire, come un'immagine in negativo, per meglio mettere a fuoco questo frantumato e tragico quadretto domestico.

Se Penelope sfida il marito ormai vittorioso – che la rimprovera per il suo atteggiamento sospetto – ordinando a Euriclea di preparare per Odisseo un giaciglio fuori dal talamo per poter poi ricongiungersi con lui nel letto che era stato il centro della loro casa, il 'luogo' della loro relazione (nonché del 'dialogo del ritorno'), Deianira è destinata ad un solitario monologo sopra le coltri bagnate di lacrime, nella stanza da letto di una casa d'esilio; ed è Illo, dopo avere accusato con veemenza la madre, a preparare in cortile una barella per trasportare il corpo del padre morente³³.

Nelle *Trachinie* saranno due maschere mute a siglare le uscite di scena dei due protagonisti, che – demolita ogni possibilità di comunicazione con il mondo circostante – consegnano le loro vite al silenzio. Eracle dovrà imporsi di trattenere i lamenti (vv. 1259-63):

33. Sono rispettivamente i vv. 901-2 e 915-22 (è la nutrice a parlare): "... e la scorsi distendere coperte / sopra il letto di Eracle. Quando ebbe / finito, vi balzò sopra e sedette / al centro della camera, e scoppiando / in calde lacrime disse: 'Oh letto, / oh mia stanza nuziale, addio: mai più / mi accoglierete sopra queste coltri / come sposa e compagna'...". Deianira realizza poco dopo il suicidio nella cornice delle stanze più interne del palazzo, dove ogni donna greca incarna il suo ruolo di madre e di sposa. La somiglianza tra l'ultimo saluto alla casa e al talamo da parte di Deianira e l'analogo episodio dell'*Alceste* euripidea (tragedia del 438: cfr. i vv. 152-212) ha dato motivo di credere che Sofocle abbia composto il suo dramma qualche anno dopo Euripide, intorno al 435, e che a quell'episodio si sia ispirato; ma secondo parte della critica il rapporto di dipendenza va capovolto. Tra le due scene esiste almeno una sostanziale differenza, facilmente rilevabile: se *Alceste* destina al *lêchos* parole e gesti che dovrebbero essere riservati ad Admeto poco lontano, il legame tra Deianira e il suo sposo è ormai sciolto per sempre, e Deianira è costretta a servirsi del letto per congedarsi e staccarsi dal suo vincolo matrimoniale perché Eracle non è presente, e con lui non è possibile alcuna relazione verbale. La bibliografia sull'argomento è cospicua: si rimanda, per un primo orientamento, a D. SUSANETTI, *Euripide, Alceste*, Venezia 2001, p. 173, e A. LESKY, *Alkestis und Deianeira*, in *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976, pp. 213-23.

ERACLE Su, prima di svegliare ancora
la malattia, anima mia dura,
procurandoti un morso
d'acciaio per la bocca —che la serri
come una pietra—, smetti
ogni grido, compiendo con gioia
un'azione che non è stata scelta.

Deianira era stata accompagnata a palazzo soltanto dalle maledizioni del figlio, senza che a nulla potesse valere l'estremo tentativo, da parte del coro, di trattenerla. E sono proprio le parole di Illo a riconciliare in una sorte comune la vita del padre e della madre (vv. 813-6):

CORO Perché vai via in silenzio... non capisci?
Se taci dai ragione a chi ti accusa!
ILLO No, lasciate che vada, e che un buon vento
sia con lei, che sparisca dai miei occhi.
Perché dovrebbe dare fasto al nome
di madre, inutilmente, se lei in niente
si comporta come una madre? Vada...
addio: e che possa pure lei godere
della gioia che sta dando a mio padre!

Soltanto dopo aver percorso tutti i 'piani' di questa complessa architettura le due strade tornano a intersecarsi, nell'astrazione di un volere supremo non controllabile, che lascia sulle labbra del coro la formula di rito, atta a dare un senso agli eventi che permetta di "continuare a vivere" nella constatazione di una verità che sembra addirittura banale: *κούδὲν τούτων ὅ τι μὴ Ζεὺς*³⁴: l'uomo *non* è ancora misura di tutte le cose.

Anche qui, dunque, come spesso nella chiusa delle tragedie sofoclee, ci si trova di fronte all'applicazione di un sentimento comune che possa giustificare l'accaduto, ed avverta come viva la necessità di un 'dopo'. Così la proclamazione risolutoria della parola 'fine' permette alla tragedia di "compiersi", di sciogliere l'enigma

34. Significa riconoscere il segno del dio senza esigere di comprenderne l'azione entro i termini sanciti dalla giustizia terrena: "ci si può salvare soltanto con l'umiltà sofoclea della 'consapevolezza'" (REINHARDT, *Sofocle* cit., p. 14). La frase finale, lapidaria ed essenziale, è sullo stesso piano di una espressione proverbiale: è consueta l'idea del totale controllo del dio sulle vicende degli umani, come in *Il. XIII*, 631-2, in Pindaro, *Isthm.* V, 52-3, e in Eschilo, *Ag.* 1485-8.

delle contraddizioni che la animano, e nel contempo di “aprirsi” ad un nuovo, possibile sviluppo³⁵.

35. Ciò che è stato a ragione definito “a window upon a tragic future” (R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge 1980, p. 302; ci si permette di rimandare anche alle pagine di un nostro precedente lavoro: *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica sofoclea*, Padova 2000, pp. 157-71 in particolare).