

Anna Beltrametti

*Forme antiche dell'acqua.
Il meraviglioso, il verosimile, il fantastico
e l'enigma delle Trachinie*

Καὶ γὰρ οὐδὲν πλείων ὁ πᾶς χρόνος
φαίνεται οὕτω δὴ εἶναι ἢ μία νύξ
(Platone, *Apologia di Socrate* 40e)

Abstract

The ancients had already perceived as unlikely the story (ll. 559-68) with which Deianeira recalls for the women of the Chorus her encounter with the Centaur Nessus who had tried to possess her in the middle of the river Evenus. This study aims to draw attention not only to this passage of the second episode, but to the abnormal accumulation of marvelous motifs that add up in Deianeira's "subjective" *rheseis*. Did Deianeira experience the supernatural adventures of which she is telling about? Was she asked in marriage by the Achelous river and then raped by the Centaur in the Evenus? Or are these antecedents, these forms of water, the ghosts generated and amplified by the fear of the bride in exile? Between the supernatural presences recalled in the prologue and in the first part of the drama by Deianeira and the plausible representation of the death of Heracles in the exodus, a tension is generated in the tragedy that shakes the principle of tragic verisimilitude, *to eikos*, and for the first time the uncanny suspension typical of the modern fantastic is introduced.

Già gli antichi avevano avvertito come inverosimile il racconto (vv. 559-68) con cui Deianira rievoca per le donne del Coro il suo incontro con il Centauro Nesso che aveva tentato di possederla nel mezzo del guado del fiume Eveno. Questo studio si propone di richiamare l'attenzione non solo su questo passo del secondo episodio, ma sul cumulo abnorme di motivi del meraviglioso che si sommano nelle *rheseis* "in soggettiva" di Deianira. Deianira ha vissuto le avventure soprannaturali di cui racconta? È stata pretesa in sposa dal fiume Acheloo e poi violata dal Centauro nell'Eveno? Oppure questi antefatti, queste forme dell'acqua, sono i fantasmi generati e amplificati dalla paura della sposa in esilio? Tra le presenze soprannaturali rievocate nel prologo e nella prima parte del dramma da Deianira e la rappresentazione verosimile della morte di Eracle nell'esodo, nella tragedia si genera una tensione che fa vacillare il principio della verosimiglianza tragica, *to eikos*, e per la prima volta si introduce la sospensione perturbante tipica del fantastico moderno.

I grandi lettori delle Trachinie

Resta sempre un margine di incertezza, una sorta di sospensione alla fine di ogni lettura di questa tragedia e anche in occasione delle migliori, rare, rappresentazioni teatrali¹, quelle radicate in un'autentica riflessione sul testo alla ricerca di una motivata chiave di interpretazione. Qualcosa sembra che sia continuato a sfuggire anche ai più grandi lettori della tragedia antica sia che lo dichiarino espressamente sia che lascino solo trasparire nei loro saggi critici ripensamenti o correzioni. Leggendo e rileggendo Karl Reinhardt, forse in assoluto il più fine e sempre moderno – sempre capace di parlare a chi lo legge anche a distanza di molti decenni e a di là di importanti soglie storiche e teoriche – interprete di Sofocle, o anche Albin Lesky, lo straordinario conoscitore della produzione tragica di V secolo, si riporta l'impressione che sulle *Trachinie* l'analisi rimanga ancora aperta, che gli spunti di interpretazione non siano tutti risolti e che talvolta si contraddicano. In particolare, capita spesso di imbattersi in un ragionamento circolare in cui il problema della datazione e quello dell'interpretazione si avvitano l'uno sull'altro: il tentativo di proporre per la tragedia una datazione se non assoluta almeno relativa produce letture mirate alla ricerca di indizi cronologici interni al testo e le ipotesi di datazione, approssimate sulla base degli indizi, si riverberano a loro volta in letture pregiudiziali che tendono a confermare forzatamente le ipotesi invece che a portare in luce e a valorizzare la complessità del testo².

In quel libro capolavoro della critica di tutti i tempi che Reinhardt nel 1933, nella piena maturità, dedicò a quel che ci resta di Sofocle, le pagine riservate alle *Trachinie* sono forse le meno felici, malgrado intuizioni importanti. Le *impasses* nella lettura di questa tragedia sono chiaramente percepibili e le ipotesi interpretative si aggrovigliano su vari piani: reagendo all'interpretazione di Wilamowitz che aveva assimilato la “femminile” Deianira sofoclea alle eroine di Euripide e aveva suggerito per le *Trachinie* una data bassa prossima a quella dell'*Eracle* euripideo, Reinhardt riconduce il personaggio della principessa d'Etolia indietro di alcuni decenni, nello stesso orizzonte dell'*Aiace*, che poi sarà anche quello dell'*Edipo re*, dominato dal destino e dal demone invece che dal “tormento psicologico individuale”. Le somiglianze apparenti e le differenze sostanziali di Deianira rispetto a Medea e Alceste, alcuni aspetti lessicali e la paratassi strutturale, considerata una forma di costruzione arcaica, suggeriscono a

¹ Al teatro greco di Siracusa, in oltre un secolo di spettacoli la tragedia fu rappresentata solo tre volte, nel 1933, nel 1980 con la regia di Giancarlo Cobelli, nel 2007 con la regia di Walter Pagliaro. Nella versione di Ezra Pound la tragedia è stata portata in scena nel 2003 con la regia di Roberto Valerio all'Elfo Puccini di Milano e con la regia di Giancarlo Nanni al Vascello di Roma nel 2003 e nel 2004, quindi alla Pergola di Firenze nel 2005.

² Sulle tre chiavi differenti con cui è stato affrontato il problema della datazione vedi EASTERLING (1982, 19s.).

Reinhardt un'ipotesi di datazione molto alta per le *Trachinie*: la tragedia verrebbe prima dell'*Antigone* e sarebbe molto prossima all'*Aiace* di cui riprodurrebbe i moduli più caratterizzanti, la struttura a dittico e il discorso ingannatore a doppio destinatario, la *Trugrede*³.

Albin Lesky⁴ a cui dobbiamo una diffusa ricostruzione del dibattito cresciuto intorno alle *Trachinie*, pur prendendo posizione per una datazione alta della tragedia⁵, la abbassa avvicinandola all'*Antigone* datata con certezza al 442 e, pur accogliendo con qualche riserva l'argomento della costruzione a dittico⁶, lascia trapelare le difficoltà di proporre ipotesi soddisfacenti. Sottolinea in diversi passaggi l'"unicità" anche formale di questa tragedia nel *corpus* sofocleo delle opere conservate: «Di tutte le tragedie sofoclee questa soltanto si apre con un monologo, anche se udito dalla serva (probabilmente la nutrice) e da lei raccolto⁷». Le *Trachinie*, in ultima analisi, mantengono per Lesky tratti strutturali e tematici non facilmente inquadrabili né in rapporto a Euripide né in rapporto all'*Aiace* o all'*Antigone*, per restare dentro il teatro di Sofocle: i parallelismi con l'*Alceste* gli appaiono più che altro effetti di superficie; le emozioni e le relazioni suscitate dall'eros risultano anche a lui, come già a Reinhardt⁸, drammatizzate su toni e in modi lontani da quelli euripidei; l'ironia tragica della *Trugrede*, non gli sembra appartenere a Deianira e considera il parallelismo con il discorso ingannevole di Aiace un errore interpretativo dell'autorevole e ammirato Reinhardt⁹. Sullo sfondo Lesky lascia irrisolto il rapporto più volte sfiorato e più volte eluso con l'*Antigone*¹⁰, a suo avviso la tragedia cronologicamente più prossima alle *Trachinie*.

³ REINHARDT (1989, 49s.) sulla struttura a dittico; (pp. 59-61) sul discorso ingannevole di Deianira a Lica (vv. 436-69), che replicherebbe il modello dell'*Aiace* 646-92. Una significativa e ancora attuale discussione del libro sofocleo di Reinhardt, delle sue premesse e dei suoi principi guida, è condotta da PADUANO (1975).

⁴ LESKY (1996, 282s.).

⁵ LESKY (1972, 282s.), introduce la sua lettura della tragedia richiamando proprio «la sorprendente rassegna delle differenti ipotesi di datazione» ricostruita da E.R. Schwinge (1962) oscillante tra la data tarda, suggerita da Wilamowitz e sostenuta da Perrotta, Kitto e Schiassi e la retrodatazione agli anni 450-440, il decennio di *Aiace* e *Antigone*, proposta da Webster (1936) e poi da Kirkwood (1958) e da Kamerbeek (1959) sulla base della costruzione a dittico argomentata da Reinhardt.

⁶ LESKY (1996, 318).

⁷ LESKY (1996, 309 e 320).

⁸ REINHARDT (1989) in più occasioni richiama Euripide, in particolare *Medea* e *Alceste*, per suggerire analogie e in più occasioni sottolinea le differenze di Deianira che subisce rispetto ai personaggi femminili autodeterminati di Euripide, cf. in particolare pp. 47s. Sul confronto del personaggio di Eracle nelle *Trachinie* con l'*Eracle* euripideo, cf. p. 71.

⁹ REINHARDT (1989, 59-61); LESKY (1996, 320-22).

¹⁰ REINHARDT (1989) a più riprese nota differenze con *Antigone* che ritiene più dinamica e dunque più recente e più vicina a *Edipo re*, cf. in particolare p. 59.

Deianira, l'Etolia, l'enclave

L'“unicità”, la diversità delle *Trachinie* si impone tuttavia per lo spettatore e per il lettore molto prima che le riflessioni sul testo procedano in profondità e per dettagli. Lo spettatore antico poteva cogliere fin dal discorso di Deianira in apertura del Prologo quello che ancora i lettori di oggi avvertono con una certa sorpresa: l'enorme spazio concesso in questa scrittura di Sofocle al meraviglioso – *to thaumaston* nel lessico aristotelico della *Poetica* – che si ramifica in una straordinaria ricchezza di figure e di situazioni narrate e descritte nei dettagli fino a prevalere sul verosimile – *to eikos*, ancora nel vocabolario di Aristotele che nel verosimile riconosceva il principio sovrano della poesia e specialmente della drammaturgia destinata alla scena – che pure governa l'intreccio e i suoi snodi.

Angela Andrisano¹¹ aveva visto benissimo nel personaggio di Deianira, il primo a entrare in scena e a dominare le relazioni nei primi tre episodi – l'uscita di scena di Deianira è annunciata dalla Corifea ai vv. 813s., a circa due terzi del dramma, al concludersi della sprezzante requisitoria di Illo che ha narrato le atroci sofferenze di suo padre e ha accusato sua madre di esserne la causa con il dono della veste avvelenata – un prolungamento dell'Etolia. Andrisano aveva colto e sostenuto con l'analisi del vocabolario come Deianira potesse impersonare per il pubblico ateniese la sintesi di una cultura che in Atene veniva rappresentata e percepita come primitiva, ancora pervasa di ferinità selvaggia, alle prese con gli elementi primordiali, con la potenza metamorfica dell'acqua dei suoi due fiumi e con la forza distruttiva del fuoco – quello del tizzone che Altea, la madre di Deianira, aveva lasciato spegnere per far cessare la vita del figlio Meleagro¹² e quello del *pharmakon* cosparso da Deianira sulla tunica che brucerà i fianchi di Eracle. Andrisano aveva anche posto in opportuna risonanza la tragedia con le descrizioni che Tucidide aveva dato dell'Etolia e degli Etoli, il «popolo grande e bellicoso, disperso in villaggi privi di mura e distanti tra loro, che parlava una lingua del tutto incomprensibile e si cibava di carne cruda»¹³, da cui gli Ateniesi erano stati messi in fuga e sconfitti nel 426. E aveva suggerito, sulla base di queste evidenze storiche, la datazione più plausibile, credo, per le *Trachinie* «all'indomani della spedizione ateniese»¹⁴.

¹¹ ANDRISANO (2014, 11ss.).

¹² Pseudo-Apollodoro I 8, 2.

¹³ Tucidide III 94-98 e IV 30, sugli usi e la lingua, vedi in particolare III 94.

¹⁴ ANDRISANO (2014, 10s.). Sui problemi di datazione non risolti in chiave metrica formale e neppure attraverso il confronto con il Ditirambo XVI di Bacchilide né, in ambito tragico, con l'*Alceste* o con l'*Antigone*, cf. RODIGHIERO (2004, 37-40).

Non c'è dubbio: senza nulla togliere alla forza evocativa e simbolica dei miti diffusi e senza tempo rivisitati nelle *Trachinie* né all'eterno, universale tema di *eros* che nelle sue molte accezioni percorre l'intera tessitura drammaturgica intersecandosi con *thanatos*, l'ipotesi di una prima rappresentazione di questa tragedia nel teatro di Dioniso a ridosso del disastro recente, e dunque in presa diretta con la contemporaneità, moltiplica straordinariamente la forza d'impatto e le linee di senso del dramma. In un'Atene sconvolta dalle perdite e dallo scacco umiliante subito da parte di un popolo dei margini, da guerriglieri armati alla leggera che avevano costretto alla fuga gli opliti di Demostene, alcuni dispersi per burroni inaccessibili e altri bruciati all'interno della selva in cui si erano rifugiati¹⁵, la rievocazione dell'Etolia affidata a Deianira andava molto oltre un generico esotismo e il gusto del pubblico per i *mirabilia*. Quell'*enclave* arcaica in cui dèi, uomini, fiere e mostri convivevano e si contaminavano in una natura e in un pensiero ancora selvaggi, descriveva per gli Ateniesi quel mondo greco di frontiera che aveva sfidato e vinto la *polis* del "miracolo", mettendo in discussione sia il miracolo del razionalismo ateniese, la sua tenuta, sia, più latamente, la civiltà che i Greci delle città maggiori avevano preteso e pretendevano di esportare attraverso i loro eroi erranti e bonificatori, quella cultura che Erodoto per primo definì *to hellenikon*¹⁶. Attraverso Eracle in particolare, che nell'orizzonte simbolico greco, dorico e anche attico, era l'emblema e il modello di tutti i civilizzatori.

Ed è proprio come mondo dei margini e al margine che Deianira racconta la sua Etolia, un'*enclave* racchiusa tra i suoi due fiumi di origine divina, l'Acheloo che ne delimita i confini occidentali e l'Eveno-Licorma che la attraversa dai confini nord-orientali dei monti Bomiei al golfo di Patra sulle coste sud-occidentali. Fiumi divini e teriomorfi entrambi¹⁷, entrambi impetuosi, l'uno, il potente Acheloo, continuamente mutante e trascorrente in forme animali e umane, l'altro, il vorticoso Eveno connesso dal suo nome antico, *Lykormas*, con il lupo e dal nome moderno, *Phidaris*, con il serpente¹⁸, abitato dal centauro Nesso, il traghettatore più subdolo della corrente. Più che fiumi, quelli rievocati da Deianira sono strane e molto antiche forme dell'acqua tra loro imparentate, in cui tutto consiste e tutto diviene in una sorta di quadro delle origini in cui divino, umano e ferino si mescolano e trascorrono da una dimensione all'altra: i fiumi delimitano-attraversano l'Etolia e al contempo, secondo i racconti Deianira, delimitano-

¹⁵ Tucidide III 1-3.

¹⁶ La definizione identitaria è contenuta degli Ateniesi nella risposta ai Lacedemoni che sospettavano accordi separati con Serse, cf. Erodoto VIII 144.

¹⁷ Acheloo e Eveno per Esiodo sono figli di Teti e Oceano (*Teogonia* v. 340 e v. 345); Bacchilide VI 11, dice Eveno figlio di Ares dallo scudo d'oro, in omaggio alla rilevanza del dio nella tradizione etolica (BIAGETTI 2011, 522).

¹⁸ D'ALFONSO (2010, 133-78), vedi in particolare la n. 53 in cui vengono connessi Acheloo e Nesso, nome del Centauro e di un fiume della Tracia.

attraversano la scoperta della sessualità femminile marcando i passaggi di *status* della giovane principessa prima pretesa in sposa da Acheloo e poi, già sposa di Eracle, insidiata e simbolicamente posseduta dal Centauro dell'Eveno¹⁹.

Deianira, il personaggio di Sofocle, non tace sui dettagli delle forme – il numero e l'accuratezza dei qualificativi impiegati nelle sue *rheseis* ne sono la prova – in cui le acque prendono corpo, quelle grandiose e spettacolari dell'Acheloo e quelle sensuali del Centauro dissimulate nelle correnti dell'Eveno:

Deianira: C'è un vecchio detto: non si può conoscere la vita di un uomo, se felice o infelice, prima che sia morto. Io però, la mia vita la conosco, anche prima di essere morta: è stata sfortunata e greve. Stavo ancora nella casa di mio padre Eneo, a Pleurone, e provai per le mie nozze una repulsione, un tormento come mai prima capitò a nessuna donna d'Etolia. Avevo come pretendente un fiume, parlo dell'Acheloo che mi chiedeva in sposa a mio padre assumendo tre forme diverse: ora si presentava come toro possente, ora come serpente iridato, sinuoso, ora con le sembianze di un uomo dalla testa di bue e dalla sua barba folta sprizzavano zampilli di acqua sorgiva. Io, infelice, in attesa di un simile sposo sempre pregavo di morire prima di essere avvicinata al suo letto. Alla fine però, con mio sollievo, arrivò il glorioso figlio di Zeus e di Alcmena che lottò con lui e mi liberò. Non saprei dire come è andato lo scontro, non lo so. Qualcuno che senza sconvolgersi ha assistito allo spettacolo, potrebbe parlarne. Io stavo seduta, paralizzata dalla paura, temevo che la mia bellezza portasse sofferenza [...] da quando mi sono unita a Eracle, nutro paura da paura (ἐκ φόβου φόβον τρέφω) e sto in ansia per lui (κείνου προκηραίνουσα) [...] da quando ha ucciso il violento Ifito, siamo in esilio e abitiamo (ἀνάστατοι ναίομεν) qui a Trachis nella casa di un ospite. Dove sia andato lui, nessuno lo sa; se ne è andato gettandomi nel tormento per lui, questo solo è certo. Sono quasi sicura che gli è capitata qualche disgrazia; non è passato poco tempo, non abbiamo sue notizie da quindici mesi. Deve essergli accaduta una terribile disgrazia. Partendo mi ha lasciato questa tavoletta, io spesso prego gli dèi che non mi porti pena. (Sofocle, *Trachinie* 1-48).

Deianira: [...] Conservavo un dono di molto tempo fa, il dono di una fiera senza tempo, lo conservavo nascosto in un vaso di bronzo. Ero ancora ragazza e lo raccolsi dalle ferite di Nesso morente, sul suo petto irsuto: dietro compenso traghettava la gente da una sponda all'altra del fiume impetuoso e profondo, l'Eveno; trasportava a braccia, non si aiutava né con remi né con vele. Trasportò anche me, quando da poco sposa per la prima volta insieme con Eracle seguivo la spedizione voluta da mio padre. Mi portava sulle spalle quando, a metà del guado, prese a toccarmi con mani bramosi. Lanciai un grido e subito il figlio di Zeus si voltò e scoccò una freccia alata che sibilando trafisse i polmoni di Nesso. La fiera morente così mi parlò: “Figlia del vecchio Eneo, se mi ascolti, potrai trarre grande beneficio da questa traversata, perché sei l'ultima che ho accompagnata. Se tu raccogli con le tue mani il sangue rappreso ai bordi delle mie ferite, là dove confisse le frecce intinte nella bile nera

¹⁹ Sulle valenze iniziatiche collegate all'attraversamento dei fiumi, vedi D'ALFONSO (2010, 145-58) e BIAGETTI (2011, 533, n. 60). Sulla lettura delle sconfitte di Acheloo e Nesso come esclusione della violenza e dell'animalità dallo scambio matrimoniale delle donne e dall'assetto sociale della polis, vedi DUBOIS (1982, 95-109) e SEGAL (1977).

dell'Idra di Lerna, avrai un filtro magico per il cuore di Eracle così che mai, vedendo un'altra donna, egli la amerà più di te. A questo ho pensato, mie care, avevo in casa il sangue della fiera morente, ben chiuso e ho impregnato questa veste, pronunciando quelle parole che la bestia ancora viva mi aveva suggerite. È cosa fatta ormai” (Sofocle, *Trachinie* 555-81).

E se le forme di Acheloo, plastiche, vivide, in cerca di spettatori²⁰, restano sullo sfondo della vicenda, le forme ibride del Centauro, la sua pelle ispida, le sue mani avidi, i suoi tocchi sul corpo, graffiano anche l'anima di Deianira, incidono solchi indelebili nella sua memoria, traumi che non si chiuderanno e da cui tornerà a fermentare il sangue avvelenato del mostro e, da quel sangue o seme²¹, il fuoco che brucerà Eracle:

Deianira: È accaduta una cosa, donne, che, se ve la racconto, vi apparirà un miracolo impensabile. Il bioccolo con cui avevo appena imbevuto la lunga tunica splendente che Eracle doveva indossare, quel ricciolo lanoso di pecora è scomparso. Non è stato distrutto da nessuno e da nulla dentro la casa, si è dissolto come mangiato da se stesso, si è disfatto sulle pietre del suolo [...] Da parte mia, delle istruzioni che la fiera, il centauro dolorante per la freccia confitta nel fianco, mi aveva impartite, nulla trascurai. Al contrario, le custodii per me come una scritta indelebile incisa su una tavola di bronzo [...] il farmaco, il veleno, dovevo conservarlo lontano dal fuoco e dai raggi del sole, in casa, in un luogo segreto, fino al momento di doverlo spalmare. E l'ho fatto. Ora, al momento di agire, tinsi la veste dentro casa, di nascosto, con un bioccolo di lana che ho strappato da una delle nostre pecore, poi, senza esporlo alla luce del sole, ho ripiegato il mio dono e lo ho riposto in un cofanetto, come vedeste. Ma poi, rientrando, vedo qualcosa che sfugge alle parole e all'umana comprensione. Per caso, il bioccolo di lana intriso, lo avevo gettato in un punto esposto al sole, dove è più caldo, in piena luce. Quello, come si riscaldò, si dissolse, si disgregò come polvere al suolo, più simile forse a segatura che puoi vedere tagliando il legno. Era così, per terra. Ma dalla terra dove giaceva, cominciano a ribollire grumi e schiume, come di uva violetta, quando il mosto denso della vite cade a terra. (Sofocle, *Trachinie* 672-704)

Strategie tragiche: il meraviglioso buca il verosimile

Deianira, raccontando e raccontandosi, non inventa nulla. Si possono ricostruire nutriti dossier mitici sull'Acheloo e sull'Eveno, rintracciando fonti poetiche e iconografiche più antiche di Sofocle e a lui contemporanee o successive²². A Deianira Sofocle affida una

²⁰ *Trachinie* 21-25 e 517-31.

²¹ Sulle oscillazioni sangue-seme cf. Diodoro Siculo IV 36, 5 e Pseudo-Apollodoro II 7, 6.

²² Cf. Archiloco, fr.286 West², la versione di Archiloco è discussa da Dione di Prusa or. 60. Il motivo del *pharmakon*, attestato da Sofocle e da Bacchilide XVI 30ss. con cronologia relativa incerta, non è documentato con certezza in Archiloco, mentre è presente nel *Catalogo* pseudoesiodico (fr. 25 M.-W.) dove non si fa menzione di Nesso; lo scontro tra Eracle e Nesso, abbattuto con una clava, è attestato in un fr. papiraceo (P. Berol. 1640) attribuito a Bacchilide o a Simonide. Per le relativamente numerose raffigurazioni di Acheloo, cf. LIMC. Per un'ottima ricostruzione del quadro delle attestazioni e sulle rappresentazioni iconografiche del guado di Deianira, vedi D'ALFONSO (2010, 163-68).

summa di miti etolici che in occasione dell'attraversamento del fiume più orientale, in direzione della Locride²³ e della Malide, verso Trachis, la terra di Filottete e dell'esilio, ingloba anche la figura più tipica della mitologia tessalica, il centauro, strettamente connesso – osserva Paula Philippson²⁴ – alla topografia di quei luoghi di «boschi fitti, percorsi da torrenti impetuosi dalla schiuma argentea che precipitano verso il basso, nei periodi di disgelo gonfiati dai *kentauroi*, i frustatori, agitatori dell'acqua». E Nesso, il centauro dal corpo ispido che la attira e la repelle, ancora vivo al centro dei ricordi e dei racconti di Deianira, è l'immagine poetica più compiuta e concreta dell'ambigua e reciproca attrazione tra il mondo etolo-tessalico percepito come chiuso, enigmatico, ancora in preda al *chaos* e popolato dalle sue creature indistinte e la "civiltà" greca e più precisamente ateniese del *kosmos* che pretende di averle addomesticate per intervento dei suoi eroi maggiori, Eracle e Teseo²⁵.

Non solo. Nel compendio di materia etolico-tessala che Deianira rievoca in scena, i numerosi motivi nucleari del meraviglioso che puntellano la sua memoria e i suoi racconti non sono esclusivi né rari. Li troviamo più o meno dominanti in altre saghe e, quel che più conta, li riconosciamo come efficaci motivi drammaturgici nelle tragedie che ancora leggiamo. L'improvvisa apparizione di un mostro marino anticipata da un profondo boato sotterraneo, quella spaventosa forma bestiale, di toro, scagliata fuori dall'acqua – κῦμα ἐξέθηκε ταῦρον, ἄγριον τέρας (v. 1214) τὸ δύσστενον τέρας ταύρου (vv. 1247s.) – che si abbatte sul carro di Ippolito e lo dilania, secondo le maledizioni lanciate da suo padre Teseo esaudito dal proprio padre divino Posidone, resta l'immagine più potente, più potente anche del corpo di Fedra impiccato nel retroscena, della seconda versione dell'*Ippolito* di Euripide, quella del 428. E nella stessa tragedia (*Ippolito* 478-515), cronologicamente vicina alla data del 426, la più probabile, delle *Trachinie*, compaiono anche gli incantesimi, ἐπωδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι. Sono suggeriti dalla Nutrice come tradizionale rimedio, φάρμακον, al mal d'amore e rifiutati da Fedra come proposte indecenti – αἰσχίστους λόγους, αἰσχρά – con un vocabolario in stretta risonanza con quello di Deianira che diffida del mezzo magico fornito dal Centauro, κηλητήριον, φίλτροις, e teme quelle scappatoie maligne e azzardate – κακὰς τόλμας – di cui pure si è servita (*Trachinie* 582-87). Ancora in Euripide, nella *Medea* del 431, il motivo del dono magico, risplendente (vv. 946-58) e avvelenato che prende fuoco e consuma nei tormenti la principessa che lo ha ricevuto, segna la prima vendetta di Medea contro Giasone (vv.

²³ *Trachinie* 787s.

²⁴ PHILIPPSON (2006, 208). Sull'etimologia di Kentauros connessa con quella di Anauros, senza acqua, vedi anche Chantraine *DELG* s.v. *Kentauroi* e s.v. *anauros*, idronimo comune per il torrente secco e nome proprio di un torrente tracio.

²⁵ La Centaureomachia vinta da Teseo in soccorso di Piritoo e dei Lapiti è rappresentata con valenza panellenica già dalla prima metà del V sec. a.C. nelle statue del frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia e sulle metope del lungo fregio Sud del Partenone.

1156-69 e 1185-1203). Segna un punto di non ritorno nella vicenda parallela e omologa nell'impianto a quella di Deianira e Eracle: un'altra donna "straniera" tradita dal suo eroe greco, un'altra donna, più straniera, più feroce e più consapevole di Deianira, proveniente da un altrove, la Colchide, ben più remoto ed estremo dell'Etolia, si avvale dei sortilegi importati in segreto dal suo mondo arcaico e colpisce la Grecia nella persona di uno dei suoi eroi maggiori. C'è poi un motivo a lungo filato da Deianira e dal suo Coro di donne, quasi un sotto-tema della tragedia, il motivo del tempo ultimo, in cui fatalmente sta per compiersi il destino dell'eroe con la liberazione definitiva di Eracle dalle fatiche o con la sua morte. È lo stesso motivo del destino o della sorte necessaria, ἀναγκαία τύχη, introdotto nell'*Aiace* (vv. 778-803) dal messaggero che avverte Tecmessa del ritardato arrivo di Teucro nel giorno fatidico che esaspera le tensioni e spinge l'azione sull'orlo dell'abisso.

Deianira dunque, ricordando, non aggiunge episodi inediti alla sua vita e il meraviglioso con i suoi motivi e i suoi schemi ricorrenti non è affatto estraneo alla tragedia, né alle tragedie conservate né alla poetica tragica delineata da Aristotele. Il meraviglioso, nell'accezione del soprannaturale divino o mostruoso, è consustanziale alla poesia greca, da quella aedica che fa continuamente interagire dèi ed eroi a quella tragica che porta in scena prodigi, fantasmi e divinità, spesso onniscienti *ex machina*, coinvolti nelle vicende umane, a quella comica che non solo ricorre a eroi e a dèi come personaggi – l'Eracle e il Dioniso delle *Rane*, il Pluto della commedia omonima –, ma costruisce in scena i suoi mondi utopici e dà corpo ad alcune proiezioni oniriche come l'Anfiteo degli *Acarnesi*. Sempre tuttavia, aedi e drammaturghi antropomorfizzano le figure divine e riscrivono le relazioni tra dèi così come quelle tra dèi e uomini nelle forme fin troppo umane di conflitti di potere e di genere. Adeguano, per dirlo in altri termini, le presenze divine alle credenze tramandate e diffuse nella cultura greca, non necessariamente a quello che i Greci credevano, ma alle rappresentazioni correnti dell'Olimpo e dell'Oltretomba.

Esempi estremi di questi adeguamenti del meraviglioso al verosimile sono le *Eumenidi*, l'ultimo dramma dell'*Oresteia* di Eschilo, le *Baccanti* di Euripide e il *Prometeo incatenato* del maestro ancora anonimo. Le Erinni eschilee, i demoni vendicatori più mostruosi e orridi nell'immaginario diffuso, subiscono nella scrittura tragica un addomesticamento che precede la loro conversione in Benevole: da presenze ripugnanti e fetide che spaventano la Pizia sulla soglia del tempio di Delfi diventano sulla scena padrone del *logos* e dell'argomentazione che oppongono ad Apollo e al suo nuovo potere. Il Dioniso delle *Baccanti*, il seducente e tremendo campione dell'alterità divina²⁶ che fa crollare il Palazzo di Penteo e dilaniare Penteo a mani nude dalle baccanti, arriva in scena

²⁶ DODDS (1959 e 1960), SEGAL (1978), FOLEY (1980).

sotto le spoglie verosimili di un sacerdote di Dioniso predisponendo la rovina del giovane *tyrannos* e la conquista di Tebe in termini di caccia e di guerra, traducendo una storia sacra, uno *hieros logos*, in un credibile intrigo dinastico sull'eredità di Cadmo. E ancora Prometeo, incatenato alle rupi della Scizia, e con lui Io, la donna sfigurata dalle corna bovine, il suo doppio femminile, sono i personaggi deturpati e meravigliosi che sui loro corpi portano i segni di una feroce repressione, le torture inflitte da un sovrano giovane e durissimo, Zeus, a chi gli si oppone o non gli si concede.

A sorprendere, nelle *Trachinie*, non può essere il meraviglioso in sé, ma l'abnorme carico di meraviglioso, una sorta di cumulo di motivi fiabeschi, di cui Deianira intesse la sua storia che nella struttura si regge su un impianto di base del tutto verosimile e ricorrente: una giovane donna appena uscita dall'adolescenza contesa per le nozze, poi divenuta sposa dell'eroe vincitore dei rivali, abbandonata e tradita infine dal suo eroe per una più giovane principessa conquistata in guerra o chiesta e ottenuta come pegno di alleanza. Una vicenda che richiama nelle grandi linee quella di Medea in Euripide – lo si è già osservato – e quella di Clitennestra nell'*Agamennone* di Eschilo e nelle tragedie atridiche di Euripide²⁷, la stessa di molte trame mitiche che giocano sulle sovrapposizioni e sui reciproci rimandi metaforici o metonimici del regno e della principessa o della regina, consueti nel linguaggio dei miti. Ma c'è una seconda evidenza nella scrittura delle *Trachinie*, forse meno immediata e tuttavia molto significativa: la si coglie nel rapporto esclusivo del meraviglioso con Deianira, l'unico personaggio della tragedia a cui Sofocle affida la rievocazione “in soggettiva” di figure, immagini e situazioni che possono appartenere all'immaginario degli spettatori, ma restano estranei alla loro esperienza concreta²⁸.

Quali effetti voleva ottenere Sofocle accogliendo nello spazio della sua scrittura e per il tramite di Deianira tanti mostri e tanti prodigi? Sicuramente l'altrove o gli altrove spaventevoli di Deianira, se teniamo la data del 426 come *terminus post quem*, potevano bene interpretare un orizzonte di attesa ostile ai vincitori, quegli arretrati abitatori di luoghi selvatici e infidi sui quali avevano disperso e bruciato gli Ateniesi in ritirata. Ma gli interventi di Deianira, sempre in prima persona e tutti modulati nei toni cupi e sospesi del terrore e dell'ansia, sembrano introdurre anche un salto di poetica. Come doveva interpretare, il pubblico, le descrizioni e i racconti filtrati dalla voce sola della principessa con la complicità delle donne del coro, ma non confermati né contraddetti da nessun altro,

²⁷ Clitennestra riassume la situazione con l'espressione più icastica della sua replica a Elettra: «eravamo due spose a convivere dentro la stessa casa», cf. Euripide, *Elettra* 1030-1034.

²⁸ Anche Eracle morente rievoca sulla scena gli esseri mostruosi-meravigliosi contro i quali ha combattuto nel succedersi delle sue fatiche, ma si limita a un elenco, a nominarli senza descriverli, facendo eccezione solo per i Centauri da cui è vinto, «quella schiera selvaggia di mostri dalla doppia natura, uomini con gambe di cavallo, insolenti, senza legge, di straordinaria violenza, (διφυῆ, ἄμικτον, ἵπποβάμονα στρατὸν / θηρῶν, ὕβριστήν, ἄνομον, ὑπέροχον βίᾱ)» (vv. 1089-1102). Vedi ora LI CAUSI (2021).

non confrontati con altri punti di vista negli scambi dialogici? Dovevano suonare come fatti davvero accaduti gli incontri da lei narrati e mai visti dagli spettatori se non nel repertorio delle immagini verbali e figurative delle tradizioni mitiche? O quei racconti erano recepiti come proiezioni fantasmate, sogni, incubi, effetti di incantamenti o di immedesimazioni profonde della principessa arcaica nei miti della sua terra? E forse non bastavano a sciogliere i dubbi del pubblico né la battuta di Illo che rivelava a Eracle il ruolo del Centauro, l'inganno con cui Nesso aveva persuaso Deianira a usare il *pharmakon* come rimedio d'amore (vv. 1141s.), né la risposta di Eracle che riconosceva nel Centauro, nella bestia, il morto che abbatteva lui vivo inverando la profezia divina (vv. 1162s.). Illo e, dietro di lui, Eracle, nell'esodo, non erano voci indipendenti, entrambi parlavano irretiti uno dopo l'altro nel racconto di Deianira, inghiottiti nella sua verità o nel suo incubo, nella sua versione dei fatti.

Attraverso la sua versione della principessa d'Etolia, Sofocle sembra voler abolire il confine tra visibile e visionario, tra vissuto e immaginazione, tra razionale e irrazionale, tra conscio e inconscio. Sembra voler scrivere un teatro che provochi inganni maliziosi della mente e del corpo, confondendo realtà e percezione della realtà, capace di rimescolare le carte della verosimiglianza e di mettere in discussione l'opposizione tra "modernità", la cultura razionale del miracolo ateniese, e "arcaismo", quello delle tribù semibarbare e dei villaggi dispersi tra i boschi e i fiumi dell'Etolia²⁹. Sembra scrivere un teatro fondato su scelte compositive e formali che sfidano al contempo l'estetica e la politica del *logos*.

Una tragedia, uno scrigno

Pur ribadendo nella *Poetica* a più riprese il primato del verosimile come principio guida della poesia e in particolare della tragedia³⁰, Aristotele riconosce nel meraviglioso una componente necessaria della tragedia e, in un certo senso, il principio di piacere, τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ, della poesia non solo tragica³¹. Tuttavia, nella scrittura per la scena più che nella poesia narrativa – ancora secondo Aristotele – il meraviglioso deve essere controllato dal principio superiore della verosimiglianza, deve cedere al realismo per non scadere nell'insensato, τὸ ἄλογον, e per impedire effetti di ridicolo, γελοῖα, esasperati dalla recitazione sotto gli occhi e alla vista degli spettatori. Aristotele coglie dunque nel meraviglioso una possibile speziatura di un teatro nella sua essenza logocentrico,

²⁹ Euripide, *Fenicie* 138. Sulla marginalità e sulla selvaggieria dell'Etolia nei testi del V secolo, vedi ANTONETTI (1990, 71-93) e, per il proto-ellenismo, vedi LANDUCCI GATTINONI (2004).

³⁰ *Poetica* 9, 1451a 36-38; 1456a 23-25; 1460a 26-29; 1460b 1-2; 1461b 9-12.

³¹ *Poetica* 1460a 11-18: Δεῖ μὲν ἐν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστὸν ... τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ· σημείον δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαρίζομενοι.

incentrato sulle parole e sugli intrecci ben costruiti, sulla ragione condivisa che le parole e le scene possono esprimere e argomentare in una costruzione crono-causale rispondente alle aspettative del pubblico.

Negli anni Trenta del Novecento, Walter Nestle, ancora richiamato con pieno consenso da Jean Pierre Vernant³² a distanza di circa quarant'anni e entro un orizzonte culturale di tutt'altro segno, ripropose in altre parole la posizione di Aristotele sostenendo che la tragedia nasce quando si comincia a guardare il mito con gli occhi del cittadino. E le tragedie, quelle che ancora leggiamo, sono davvero antiche storie e antiche figure dei miti riscritte a misura del *logos* e della razionalità disincantata dell'“illuminismo” ateniese di V secolo che conserva le tradizioni mentre le investe di linguaggi e di valenze nuove. Le *Trachinie* no, non sembrano corrispondere a questa descrizione. Questa tragedia non razionalizza i miti che iscrive nell'intreccio, ma attraverso Deianira moltiplica e riattiva gli aspetti meravigliosi, i più paradossali, delle vicende e delle immagini, rigenera i miti.

Luciano, in quel breve pseudo-dialogo dedicato a *La danza* che è di fatto una acuta storia dello spettacolo antico e dei cambiamenti culturali a cui lo spettacolo risponde, a proposito di Proteo descrive in estrema sintesi le due linee di comportamento che le costruzioni mitiche possono suscitare:

Io credo che l'antico racconto, μῦθος, voglia dire che Proteo, l'egizio, altro non era se non un danzatore, un imitatore capace di assumere le figure di ogni cosa e di trasformarsi, come imitare la fluidità dell'acqua e la forza di movimento del fuoco, la ferocia del leone, l'impeto del leopardo, il movimento degli alberi e qualunque cosa volesse. Il racconto però attingendo di paradosso in paradosso più assurdo, ὁ δὲ μῦθος παραλαβὼν πρὸς παραδοξότερον, prese a narrare la sua natura come se Proteo diventasse le cose che imitava (Luciano, *La danza* 19).

Luciano si pone dalla parte degli interpreti disincantati, razionalizzanti che decostruiscono il meraviglioso o l'impossibile dei miti e lo riconducono nelle categorie dell'esperibile. La Deianira di Sofocle sta invece dall'altra parte, in quella di chi amplifica e moltiplica il paradosso. Come l'artista figurativo e come il poeta narrativo che aggiungono meraviglie su meraviglie per il piacere di chi guarda o ascolta – προστιθέντες ὡς χαρίζομενοι, aveva commentato Aristotele – ora fabbricando immagini, ora rielaborandole e caricandole in modo da renderle più vivide o più inquietanti, Deianira opera una sorta di palingenesi dei miti che rievoca³³.

³² VERNANT (1976, 12).

³³ Già gli antichi avevano richiamato l'attenzione sul racconto inverosimile di Deianira, che ricordava di essere stata insidiata da Nesso nel mezzo del guado, sia narrando diversamente l'avventura (Diodoro Siculo IV 36; Apollodoro, *Biblioteca* II 7, 6-s.; Filostrato, *Imagines* 16), sia ponendo il problema dell'aporia nella versione di Sofocle (Dione di Prusa, or. LX). Vedi l'analisi di FORNARO (2007).

La tragedia ha un impianto canonico, unitario e coeso. Coeso al punto da risultare circolare, chiuso su se stesso con una fine, la raccapricciante agonia di Eracle, che realizza davanti agli occhi degli spettatori i presentimenti di Deianira (vv. 41-48), le premonizioni della tavoletta-testamento lasciata da Eracle e le profezie dell'oracolo di Dodona che l'avevano ispirata (vv. 155-72). Come uno scrigno, l'azione drammatica si conclude combaciando con le immagini dell'inizio, con un finale di fuoco che corrisponde alle iniziali forme dell'acqua su cui si era aperta. E al suo interno, dentro questa cavità, la vicenda piuttosto convenzionale e ordinaria della sposa tradita collassa. È Deianira, con i suoi discorsi e i suoi racconti, a frammentarla in episodi di violenze ricorrenti, di lotte misteriose e iniziatiche che discendono l'una dall'altra e di cui una amplifica l'altra – dalle forme rilucenti dell'Acheloo alle braccia del Centauro e poi agli abbracci senza amore di Eracle che la visita come un contadino visita il campo solo per la semina e il raccolto dei figli – in una ripetizione che annulla la linearità del tempo e uniforma i luoghi.

Dal presente che Deianira sta vivendo in esilio a Trachis, nel palazzo di un ospite su cui fa calare una tristezza opaca, i suoi racconti risalgono al passato rievocato per *flashback* e in continuità anticipano il futuro imminente e la morte di Eracle prefigurata dall'autocombustione del bioccolo di lana intriso nel sangue di Nesso. Deianira ha vissuto e vive non una storia nel tempo, ma sotto una cappa di angoscia, in una unica e lunga notte fatale, nera di paure che generano paure, ἐκ φόβου φόβον τρέφω (v. 28), senza un barlume di gioia³⁴. Deianira ha vissuto e vive non una storia che si differenzia nei luoghi, ma in un blocco di terrore che fonde e confonde i luoghi in un omogeneo spazio liminale del mistero e del malessere, uno spazio chiuso popolato dai fantasmi del suo passato che si proiettano nelle sue apprensioni per la fine di Eracle.

Lo scrigno dei segreti ben riposti, degli incubi, o del meraviglioso, che emergendo sopraffanno la catena crono-causale e bucano la sequenza verosimile, resterà nei secoli il tratto distintivo del personaggio di Deianira³⁵, il suo segno tragico molto più potente delle azioni in cui la principessa si impegna - i dialoghi senza dialogo con la Nutrice e il figlio Illo³⁶, l'accoglienza benevola delle schiave deportate dall'Eubea, l'incontro con Iole, con il suo silenzio nobile che la rivela nuova sposa di Eracle, il confronto con Lica che le ha mentito per pietà ed è stato smascherato dal vecchio messaggero. Deianira è e continuerà

³⁴ Un unico raggio di luce sembra accendersi con l'arrivo del vecchio messaggero che annuncia a Deianira il ritorno di Eracle vincitore e la liberazione dagli affanni, (ὄκνου σε λύσω, v. 181), una gioia (χαρά, v. 201) dopo tanto tempo per Deianira, un sollievo subito tramutato in nuova apprensione e in dolorosa pietà (οἴκτος δεινός, v. 298) alla vista delle prigioniere senza casa e senza patria e specialmente di Iole, consapevole e silenziosa (vv. 313 e 322s.).

³⁵ BARONE 2016.

³⁶ REINHARDT (1989, 53) osserva con finezza: «[...] la nutrice e il figlio Illo si avvicendano secondo lo schema tradizionale, non entrano a far parte di un colloquio a tre, si accostano all'eroina e hanno la funzione di far avvicinare a lei l'evento esterno».

a essere quel suo scrigno segreto richiamato in varie forme negli snodi decisivi, prima come vaso di bronzo, λέβητι χαλκέω (v. 556), la custodia del dono ricevuto da Nesso, poi come cassa, ἄγγος (v. 622), e baule, κοίλω ζυγάστρω (v. 692), la protezione della veste imbevuta del *pharmakon*, il suo dono per Eracle. E anche la sua tragedia è uno scrigno, composta a immagine e somiglianza dell'oggetto simbolo e icona che sta al suo centro: una bolla chiusa in cui circolano e si potenziano desiderio, veleno e contagio³⁷, una teca di motivi meravigliosi e magici che non si accompagnano al verosimile, al realistico, come ornamenti, ma lo sfibrano dall'interno, lo rimettono in gioco, ne sfidano la logica.

Alle origini del fantastico

Quando Illo, il figlio di Eracle e Deianira, torna in scena, nel terzo episodio, Deianira è invitata dal coro (vv. 731-33) a concludere bruscamente il discorso dell'*anagnorismos*, del riconoscimento del proprio errore e della propria colpa: l'autocombustione del bioccolo di lana le ha rivelato l'inganno del centauro e le ha destato il sospetto di avere inviato a Eracle un dono di morte. L'arrivo di Illo comporta una cesura importante nel dramma che fino a questo punto è stato dominato dalla narrazione omodiegetica in prima persona e dallo sguardo soggettivo di Deianira mentre ora si apre al racconto in terza persona di testimoni esterni, per quanto emotivamente coinvolti nei fatti violenti, e ai confronti dialogici dei personaggi. Da Illo, Deianira, il Coro e gli spettatori sono informati del grande evento tragico in atto, la morte imminente dell'eroe, preceduta dallo sfracello di Lica, scaraventato sotto gli occhi di Illo contro uno scoglio da Eracle in preda a uno spasimo (vv. 772-85). A seguire, la Nutrice, prima nel duetto innestato sul corale che aveva accompagnato l'uscita di Deianira, poi con un resoconto dettagliato riferisce il suicidio della principessa e lo struggimento di Illo che a sua volta ha compreso di aver accusato sua madre per errore (vv. 899-946). Infine sulla scena, in un dialogo spettacolare, profondamente patetico nelle parole e nella prossemica, Eracle morente impone a suo figlio di abbreviargli le sofferenze, di predisporre una pira sul monte Eta sacro a Zeus, di bruciarlo su quella catasta e di unirsi a Iole, la sua concubina, azioni a cui Illo cerca di sottrarsi come a trasgressioni capitali, δυσσεβεῖν, δυσσέβεια: il parricidio (vv. 1193-1215) e le nozze sacrileghe, (vv. 1221-29 e vv. 1245s.), con la giovane donna ritenuta responsabile della morte di sua madre e delle sofferenze di suo padre (vv. 1233s.).

³⁷ Resta suggestiva la lettura di Jan Kott, *Sofocle nero o la circolazione dei veleni* (KOTT 1977, 165-87).

Come poteva il pubblico ateniese mettere in relazione le azioni estreme, ma previste dal codice tragico, ricorrenti e dunque verosimili³⁸, in cui questa tragedia si compie con le affabulazioni personali di Deianira che l'hanno aperta? Lo scarto nelle strategie enunciative è forte. Deianira – lo osservavo sopra – narra sempre in prima persona, rivolgendosi alla Nutrice e al coro delle donne di Trachis come destinatarie esplicite delle sue paurose avventure, quasi cercando di renderle testimoni e complici dei suoi ricordi, anche di quelli più intimi, e dei gesti compiuti in segreto e in loro assenza. La domanda si ripresenta: Deianira, per gli spettatori, aveva davvero vissuto quegli incontri o si era immaginata di viverli prendendo alla lettera i miti e immedesimandosi nelle antiche storie della sua terra?

In apertura del dramma, Deianira appare in scena in una situazione che dovrebbe essere familiare e quotidiana, tipica delle donne antiche, dentro una casa o un palazzo in attesa dell'eroe errante per definizione. Ma, fin dal suo primo discorso, quella casa viene immersa in una atmosfera sinistra, è presentata come un luogo di esilio, di confino che richiama il confino originario, nativo, dell'Etolia con i suoi fiumi e i suoi mostri. È la casa del tempo sospeso che richiama per *flashback* gli esterni minacciosi di Pleurone e i pericoli del viaggio da cui Deianira ha riportato il veleno, un passato di figure e di eventi descritti con generosa spettacolarità, con dettagli sensibili che dovrebbero fungere da indizi o effetti di reale e che, inabissati, tutti, nel buio della paura e dell'angoscia, risultano trasfigurati, illividiti in incubi.

Non possiamo immaginare la risposta del pubblico antico a questo cambio di registro dalla prima alla terza persona, dai ricordi personali, avallati dall'io di Deianira e al contempo posti in dubbio proprio dall'io singolare che li filtra senza trovare conferme, alle azioni compiute sulla scena. Se il pubblico abbia creduto o no a Deianira, alle sue immagini ambigue tra attrazione e repulsione, ai suoi mostri e ai suoi prodigi, se li abbia recepiti come il vissuto della principessa straniera e arcaica o come allucinazioni di un soggetto alterato dalla solitudine e dall'oppressione, non è la prima domanda né la domanda giusta da porre. Possiamo però ritrovare nella modalità drammaturgica delle *Trachinie* non applicata con la stessa radicalità in altre drammaturgie a noi note, alcuni tratti caratteristici che la critica novecentesca descrive come distintivi del fantastico moderno³⁹.

³⁸ La morte in scena di Eracle nelle *Trachinie* può essere letta in parallelo con la morte in scena di Ippolito nella tragedia euripidea omonima, mai richiamata per comparazione: gli eroi arrivano in scena su una portantina, quasi certamente sull'*enkyklema*, già straziati dal fuoco della veste e dal mostro marino ed entrambi vivono *in extremis* davanti agli spettatori un difficile riavvicinamento, simmetrico e rovesciato, di generazioni in conflitto per una sposa, Eracle con il figlio e Ippolito con il padre.

³⁹ Sulle definizioni, sulla storia e le modalità del fantastico in letteratura, cf. TODOROV (1977), CAILLOIS (1984), GHIDETTI (1987), CESERANI (1996).

Con la frattura, segnalata anche dalla sintassi, che separa gli antefatti più scabrosi, relegati nella dimensione mentale di Deianira, dalla morte di Eracle drammatizzata in scena, Sofocle realizza una tragedia dell'*entre-deux*, che si alimenta della tensione tra i piani. L'articolazione sottile che il drammaturgo costruisce tra antefatti meravigliosi narrati da Deianira e la finzione verosimile, dunque la "realtà" garantita come tale dalle agiografie dell'eroe, poteva e può sortire l'effetto straniante della sospensione: si poteva, si può ingenuamente aderire alla trama di superficie e credere che le rappresentazioni, le figurazioni meravigliose di Deianira si compiono appieno nella morte di Eracle che a sua volta accredita sulla scena la realtà della mitopoiesi regressiva e arcaizzante di Deianira; per contro, nella tragedia che si richiude a scrigno sulle proprie premesse, i racconti di Deianira che danno parola e forma al non detto, al rimosso, ai sottintesi impensabili e irrappresentabili dei miti maggiori, possono revocare in dubbio le grandi narrazioni fondative, credute e condivise della cultura greca. O si accetta la completa permeabilità dei piani e si ammette la possibilità della reciproca inversione tra meraviglioso e verosimile o si è spinti fuori da questa finzione tragica.

Lavorando sul crinale, sulla cerniera, tra meraviglioso e verosimile-reale, Sofocle sembra voler sollecitare uno sguardo esitante, una ricezione dubbiosa del pubblico: non credere a Deianira e ai suoi mostri equivale a non credere o a non credere pacificamente nel ruolo civilizzatore di Eracle; credere agli antefatti svelati da Deianira impone anche di credere che il più grande eroe civilizzatore ha fallito, che è ucciso dalla bestia, dal mostro che credeva di avere ucciso e che invece aveva continuato a vivere, almeno nel pensiero e nelle emozioni di qualcuno, per rovinare il suo sterminatore e il mondo a cui lo sterminatore appartiene⁴⁰.

Con il suo linguaggio alternativo a quello del *logos* ateniese di V secolo, al suo razionalismo fondato nella ricerca sofistica e nella svolta socratica incentrata sull'uomo come soggetto unitario morale e intellettuale, con le sue immagini di corpi ambigui e metamorfici, commisti di animalità e umanità, Deianira nella tragedia sembra operare in due direzioni: da una parte sembra riportare alla ribalta il meraviglioso, risvegliare un pensiero "selvaggio" e magico, superato dal razionalismo, ma non sterilizzato; dall'altra sembra contrastare l'assuefazione al verosimile e il primato del prevedibile, scardinare i meccanismi di una retorica che ha potentemente invaso anche la drammaturgia e soffocato o almeno disciplinato tradizioni e emozioni.

Roger Caillois aveva definito il fantastico nelle arti figurative e nella letteratura per la sua funzione destabilizzante, come «rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno dell'inalterabile legalità quotidiana e non sostituzione di un

⁴⁰ L'ambiguità dell'esodo è affrontata in altra chiave da HOEY (1977).

universo esclusivamente prodigioso all'universo reale»⁴¹. Tzetan Todorov, nel suo sforzo classificatorio aveva invece sottolineato il ruolo di reazione del fantastico come antidoto alla «ottusa ragione del positivismo», come riaffiorante «coscienza sporca di quel XIX secolo positivista»⁴² che aveva cercato di destituire il meraviglioso, il soprannaturale e le antiche certezze.

Destabilizzazione e mistificazione, falsa coscienza – falsa più che sporca: entrambe le funzioni pertengono al fantastico delle *Trachinie*, alla versione di Deianira e di Sofocle il cui autentico referente, il cui scandalo sempre alluso e sempre sottinteso, non è la barbarie degli Etoli, ma la violenza dei Greci, dei loro miti, dei loro eroi maggiori di cui Eracle è il campione e il paradigma, della loro Storia. Una violenza, una passionalità non meno brutale e non meno animalesca di quella dei mostri arcaici con l'aggravante della volontà, dell'eros di conquista e di dominio come movente. Una violenza da contrastare decostruendo le dissimulazioni logiche e poetiche della violenza, perfezionate dalla raffinata cultura del razionalismo e del miracolo, e da denunciare con parole chiare. Così come fa il vecchio messaggero inducendo anche Lica a uscire dalla pietosa menzogna con cui aveva cercato di proteggere Deianira e a scoprire la verità del desiderio di conquista totale delle donne e delle terre, le une per le altre, la devastazione e il massacro come altri nomi della “civilizzazione”:

Vecchio messaggero: l'ho sentito io, e c'erano molti testimoni, quest'uomo che diceva: è per quella giovane che Eracle ha preso Eurito e la città d'Ecalia dalle alte torri. Eros, solo Eros tra tutti gli dèi, con i suoi incantesimi lo ha spinto a tali violenze [...] ma costui, tralasciando Eros, fa un racconto diverso. Non era riuscito, Eracle, a convincere il padre a concedergli la figlia come segreta compagna di letto e così con un pretesto futile marcìò contro la patria di lei e rase al suolo la città, πόλιν ἔπερσε (*Trachinie*, vv. 351-65)

Lica: le cose stanno come dice questo vecchio: Eracle fu preso da un terribile desiderio di questa giovane e per lei Ecalia, la sua patria, fu completamente devastata, abbattuta con le armi, ἡ πολύφθορος καθήρεθη πατρῶος Οἰχαλία δορί (vv. 475-78).

⁴¹ CAILLOIS (1984, 92)

⁴² TODOROV (1977, 172).

riferimenti bibliografici

ANDRISANO 2014

A.M. Andrisano, *Appunti per una traduzione delle Trachinie: Deianira ed Eracle, personaggi complementari*, «Scienze dell'Antichità» XX/3 7-28.

ANTONETTI 1990

C. Antonetti, *Les Étoliens*, Paris.

BARONE 2016

C. Barone, *Stage Props and Extrascenic Dimension: the Casket in Trachiniae and the Urn in Sophocles' Electra*, in A. Coppola – C. Barone – M. Salvadori (a cura di), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione rappresentazione comunicazione*, Padova, 35-44.

BIAGETTI 2011

C. Biagetti, *Tra Eveno e Taftasso: leggende, territorio e storia ai confini dell'Etolia*, in L. Breglia – A. Moleti – M.L. Napolitano (a cura di), *Ethne, Identità e Tradizioni: la "terza Grecia" e l'Occidente*, Pisa, 521-44.

CAILLOIS 1984

R. Caillois, *Nel cuore del fantastico* (1965), Milano.

CESERANI 1996

R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna.

D'ALFONSO 2010

F. D'Alfonso, *Sulle rive del Licorma. I miti di Marpessa e Deianira*, «SIFC» CIII, quarta serie, vol.VIII/2 133-78.

DODDS 1959

E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale* (1951), Firenze.

DODDS 1960

E.R. Dodds (ed.), *Euripides' Bacchae*, Oxford.

DUBOIS 1982

P. DuBois, *Centaurs & Amazons. Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*, Ann Arbor.

EASTERLING 1982

P.E. Easterling (ed.), *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge.

FOLEY 1980

H.P. Foley, *The Masque of Dionysos*, «TAPhA» CX 107-33.

FORNARO 2007

M.S. Fornaro, (2007) *Miti tragici e filosofi teatrali: l'orazione LX 'Nesso o Deianira' di Dione Crisostomo*, «Sandalion» XXVI-XXVIII (2003-2005 pubbl. 2007) 127-39.

GHIDETTI 1987

E. Ghidetti, *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Roma.

HOEY 1977

T.F. Hoey, *Ambiguity in the Exodus of Sophocles' Trachiniae*, «Arethusa» X 269-94.

KOTT 1977

J. Kott, *Mangiare dio* (1973), Milano.

LANDUCCI GATTINONI 2004

F. Landucci Gattinoni, *L'Etolia nel protoellenismo: la progressiva centralità di una periferia 'semibarbara'*, in G. Vanotti – C. Perassi (a cura di), *In limine. Ricerche su marginalità e periferia nel mondo antico*, Milano, 105-30.

LESKY 1996

A. Lesky, *La poesia tragica dei greci* (1972), Bologna.

LI CAUSI 2021

P. Li Causi, *Rimuovere il 'mostruoso'? Spunti per una lettura del 'bestiario' dell'Eracle euripideo*, «DeM» XII 41-72.

PADUANO 1975

G. Paduano, *In margine al "Sophokles" di Karl Reinhardt*, «ASNP» III s. V/4 1373-1407.

PHILIPPSON 2006

P. Philippson, *Origini e forme del mito greco* (1944), Torino.

REINHARDT 1989

K. Reinhardt, *Sofocle* (1933), Genova.

RODIGHIERO 2004

A. Rodighiero (a cura di), *Sofocle. La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia.

SEGAL 1977

Ch. Segal, *Sophocles' Trachiniae: Myth, Poetry and Heroic Values*, «YCIS» XXV 99-158.

SEGAL 1978

Ch. Segal, *The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversal in Euripides' Bacchae*, «Arethusa» XI 185-202.

TODOROV 1977

T. Todorov, *La letteratura fantastica* (1970), Milano.

VERNANT 1976

J.P. Vernant, *Il momento storico della tragedia in Grecia: alcune condizioni sociali e psicologiche*, in J.P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia* (1972), Torino.