

MATTEO VERZELETTI

La *Dianeira* di Timberlake Wertenbaker. Un'analisi

1. *Una recente riscrittura delle Trachinie sofoclee*

Fra le innumeri rivisitazioni dei classici che hanno visto la luce negli ultimi decenni, la *Dianeira* di Timberlake Wertenbaker è senza dubbio una delle più significative: non solo per il peculiare *medium* a cui essa era primamente destinata, ovvero la trasmissione radiofonica, ma soprattutto per la felicità con la quale l'autrice si confronta col modello classico, interrogandolo e ponendolo in dialogo con le proprie urgenze. Ulteriore e tutt'altro che trascurabile motivo di interesse è anche la lingua dall'autrice adoperata a tale scopo, giacché la semplicità imposta dall'originaria dimensione orale dell'opera, lungi dal costituire un limite, le ha permesso di forgiare un inglese singolare per nitidezza ed eleganza.

Non pare eccessivo definire Timberlake Wertenbaker, nata a New York nel 1951, cresciuta nei Paesi Baschi francesi e poi trasferitasi in Inghilterra, una delle maggiori drammaturghe del nostro tempo: iniziata sul finire degli anni Settanta e tutt'ora in corso, la sua carriera è stata illustrata da numerose sceneggiature di successo per il teatro, la radio e la televisione, nonché da docenze universitarie fra Stati Uniti d'America e Regno Unito. Ad attestare anche editorialmente il valore dell'arte della Wertenbaker, l'edizione integrale dei suoi drammi per i tipi di Faber and Faber, ad oggi consistente in due volumi¹, l'ultimo dei quali ospita in chiusura proprio la *Dianeira*².

La donna cui nel 1999 la BBC, nella persona di Catherine Bailey³, commissionò il lavoro era dunque un'artista matura e sicu-

1 WERTENBAKER 1996 e 2002.

2 WERTENBAKER 2002, 321-74, edizione alla quale chi scrive fa riferimento per il testo.

3 Cfr. l'intervista all'autrice da parte di Michael Billington, *'Men Judge the Plays*,

ra dei propri mezzi, che per giunta aveva già più volte praticato i classici, sia traducendoli, sia reinterpretandoli⁴. Il risultato di tale commissione fu trasmesso in forma di radiodramma sulle frequenze di BBC Radio 3 domenica 28 novembre del medesimo anno e godette delle interpretazioni di attori di primo piano, quali Olympia Dukakis nei panni della cantastorie Irene, Harriet Walter in quelli di Deianira, Alan Howard di Eracle e Joseph Fiennes di Illo, nonché della direzione di Catherine Bailey in collaborazione con la stessa autrice⁵.

A un primo sguardo la *Dianeira* potrebbe sembrare una semplice traduzione delle *Trachinie* di Sofocle o al più una rivisitazione; tuttavia la Wertebaker in persona, nell'intervento *First Thoughts on Transforming a Text*, poi raccolto nel volume *Translation and Transformation in the Theatre of Timberlake Wertebaker*⁶, pur non proponendo nomenclature alternative, rifiuta per essa la definizione di adattamento, chiosando: «I translated and used much of *The Trachiniae* by Sophocles, and then went somewhere else»⁷. Come si vedrà, la decisione di lasciare irrisolta la questione illumina, anziché nascondere, la complessità di tale oggetto drammatico.

Sebbene riprenda con fedeltà l'ipotesi, traducendolo per larghi tratti, la *Dianeira* presenta infatti tali e tanti ampliamenti da costituire quasi un'opera *ex novo*, dal taglio e dagli intenti in tutto diversi. Lo stesso impianto narrativo è sensibilmente alterato, giacché la vicenda non esordisce nel tempo mitico, bensì nella contemporaneità, nella quale un personaggio di nome Timberlake narra di un viaggio compiuto ad Atene insieme a una compagnia di anonimi sodali, soffermandosi in particolare su una giornata dedicata alla ricerca di cantastorie nelle zone rurali dell'Attica settentrionale; ricerca che giunge infine a un risultato quando in un

Put on the Plays and Run the Theatres', pubblicata su *The Guardian* il 25 novembre 1999 e consultabile all'indirizzo: <<https://www.theguardian.com/culture/1999/nov/25/artsfeatures9>> (ultima consultazione: 26 febbraio 2020).

4 Gli esempi più notevoli sono le traduzioni dell'*Edipo Re*, l'*Edipo a Colono* e l'*Antigone*, raccolte in volume sempre da Faber and Faber nel 1992, mentre *The Love of the Nightingale* è un dramma ispirato al mito di Tereo e Procne (WERTENBAKER 1996, 283-354).

5 Vd. *supra* n. 3.

6 ROTH, FREEMAN 2008.

7 WERTENBAKER 2008, 39.

*kafeneion*⁸ la comitiva si imbatte nell'anziana e cieca Irene, per bocca della quale prendono vita i personaggi delle *Trachinie*. Una volta esaurita la vicenda sofoclea, il racconto di Irene tuttavia prosegue, tratteggiando la vita matrimoniale di Illo e Iole fino a giungere, con vertiginosa prolessi, al presente stesso, dilaniato dalla guerra dei Balcani i cui fragori si odono perfino in Grecia. Quando Irene tace, accasciata sull'ultimo dei numerosi bicchieri di liquore ingolati durante il racconto, la voce torna a Timberlake che, insieme agli amici, in silenzio, si alza e torna ad Atene. Oltre a tali accrescimenti verso l'esterno, la *Dianeira* offre anche diversi ampliamenti innestati all'interno della struttura drammatica originale: potendo, grazie alle peculiarità del montaggio radiofonico, richiamare in presa diretta accadimenti anteriori, la Wertenbaker si sofferma sul congedo fra Deianira ed Eracle, la cui viva voce riferisce i vaticini circa il proprio ritorno in luogo della ῥῆσις sofoclea⁹, e sull'uccisione di Nesso, che ora parla in prima persona¹⁰.

Le scelte operate dall'autrice segnano in tal modo l'opera sotto due profili differenti e pur tuttavia in stretto legame: quello narratologico e quello contenutistico. Lo schema narratologico della *Dianeira*, infatti, evidenzia una grande articolazione dal punto di vista delle voci narranti, giacché, essendo la vicenda racchiusa non in una, bensì in due cornici, qualsivoglia *persona loquens* viene a essere un narratore di terzo grado; come si avrà modo di vedere, tale complessità non è mero manierismo, costituendo uno dei cardini per un'interpretazione soddisfacente dell'opera¹¹, e, soprattutto, è condotta con tale abilità da passare pressoché inavvertita. Dal punto di vista contenutistico, invece, l'aggiunta più

8 I *kafeneia* (al singolare appunto *kafeneion*), sono locali di mescita al pubblico affini, anche etimologicamente, ai nostri caffè. Il dato è grossolanamente frainteso da Ann Wilson che interpreta *kafeneion* come coronimo indicante la parte settentrionale dell'Attica («In the northern region of Kafeneions», WILSON 2008, 209; che non si tratti di un refuso, ma di un reale fraintendimento lo dimostra il persistere dell'iniziale maiuscola in tutto il suo intervento, *exempli gratia*: «From Athens to Kafeneions», WILSON 2008, 218).

9 *Tr.* 155-74.

10 Le parole di Eracle erano infatti riportate al coro da una Deianira ancora speranzosa di riconquistare l'amore dello sposo (*Tr.* 569-77).

11 Vd. *infra* p. 247.

significativa rispetto all'originale risiede nella psicologia dei personaggi; aggiunta alla quale invero nessun moderno riscrittore dei tragici può sottrarsi se è vero, come osservava Di Benedetto, che «è di regola estraneo al poeta tragico antico l'intento di rappresentare lo svolgimento di un processo psicologico, mettendo in evidenza i modi attraverso cui il personaggio si trasforma e modifica il suo atteggiamento»¹²; ma che in tale opera è realizzata con efficacia e con modalità affatto peculiari.

2. *La comunicazione fallita*

Il primo fenomeno messo a nudo nella *Dianeira* è l'incomunicabilità, della quale robusti semi erano già in Sofocle¹³. Nel modello, infatti, una costante dei personaggi era l'agire inconsapevole: quando confezionava il chitone per Eracle, Deianira non aveva ancora contezza della natura del sangue di Nesso, la cui realtà avrebbe compreso troppo tardi¹⁴; quando attaccava con veemenza la madre apostrofandola come assassina, Illo non era al corrente delle cagioni del suo gesto¹⁵; Eracle, quando chiedeva al figlio di condurre a lui Deianira affinché potesse essere punita¹⁶, oltre alle motivazioni della moglie ne ignorava anche il già occorso

12 DI BENEDETTO 1971, 22. In tale passo Di Benedetto prendeva le mosse dal personaggio della *Fedra* euripidea per avanzare un'osservazione che, però, era relativa alla tragedia attica nel suo complesso.

13 «Tragedies often dramatize the difficulties of mis-communication between characters, and in this case the drama centers on the failures of both Heracles and Deianeira to understand how the other sees their mutual relationship» (ORMAND 1999, 36); e ancora: «Her (*scil.* di Deianira) fear is incommunicable because it is the result of a marriage that has resulted only in endless alienation, in a state of noncommunication» (44).

14 *Tr.* 695-711.

15 *Tr.* 739-40. Tragicamente ironico che nelle due battute successive lo stesso Illo rimarchi di essere certo di quanto afferma in virtù di una conoscenza derivante dall'αὐτοψία: *Tr.* 742-3 (Ὅν οὐχ οἶόν τε μὴ τελεσθῆναι τὸ γὰρ ἢ φανθὲν τίς ἂν δύναιτ' ἀγένητον ποεῖν) e *Tr.* 746-7 (Αὐτὸς βαρεῖαν ξυμφορὰν ἐν ὄμμασιν ἢ πατρὸς δεδοκῶς κού κατὰ γλώσσαν κλύων), dove il procedimento conoscitivo della vista è presupposto dal ricorrere del verbo φαίνω e del sostantivo ὄμμα.

16 *Tr.* 1107-11. Al v. 1111 Eracle adopera appunto la diatesi media del verbo τίνω. Lo stesso Illo osserva che le parole del padre sono dovute alla non conoscenza dei fatti (1134: κἂν σοῦ στραφεῖθι θυμός, εἰ τὸ πᾶν μάθοις).

suicidio. Tanto il secondo quanto il terzo elemento narrativo sono riproposti dalla Wertenbaker, con una significativa variazione: laddove nell'originale il solo Eracle, quando accusava la moglie, trovava un contraddittorio in Illo, mentre quest'ultimo non aveva ricevuto contestazione di sorta¹⁷ proferendo le medesime accuse alla madre ancora in vita, nella *Dianeira* entrambi i dialoghi sono caratterizzati da un accrescimento della conflittualità.

Nel caso di Illo, a differenza di quanto accade nelle *Trachinie*, il Coro interviene attivamente a difendere Deianira, richiamando con insistenza il principio della *pietas erga parentes*; il controcanto di Illo alle invettive del padre è invece mantenuto in maniera molto fedele¹⁸, seppur con qualche novità: mentre nell'originale, una volta compresi appieno i fatti, Eracle si disinteressava del tutto della moglie per concentrarsi su sé stesso e sui propri *mandata*, nella *Dianeira* a Illo che osserva: «Your anger will subside when you learn more», l'eroe ribatte: «Relinquish my anger? Never!»¹⁹. Nel raffigurare prima il figlio e poi il marito che seguitano a infierire su Deianira ignorando le difese (quando il coro lo richiama al rispetto della madre, Illo promette a quest'ultima: «I'll take you before him and if he has the strenght, he'll kill you and I won't care»²⁰), la Wertenbaker dà vita a personaggi che vivono le emozioni con una violenza enfaticizzata rispetto all'originale, spingendosi sovente nel territorio semantico della rabbia²¹; tale strategia,

17 Illo rimane in scena in *Tr.* 735-820, intervallo nel quale è quasi l'unico personaggio a parlare: la madre pronuncia cinque versi e la Corifea due. In nessuno di questi sette versi viene negata la responsabilità di Deianira, la quale viene anzi rimproverata dal coro per la propria fuga che costituirebbe un'ammissione di colpevolezza (813-4: οὐ κάτοισθ' ὀθοῦνεκα | ξυνεγορεῖς σιγῶσα τῶ κατεγόρω).

18 Le parole proferite da Illo: «You wouldn't say that, if you knew» (WERTENBAKER 2002, 365) sono una traduzione di *Tr.* 1134, pur non possedendo la pregnanza semantica che caratterizza l'originale grazie al riferimento allo θυμός.

19 WERTENBAKER 2002, 365.

20 WERTENBAKER 2002, 358.

21 Il termine *anger* ricorre in entrambe le battute, nonché nell'introduzione dell'autrice stessa al secondo volume dell'edizione dei propri drammi («*Dianeira* [...] is more about anger than identity, although I think the two are linked», WERTENBAKER 2002, vii), e, soprattutto, nella definizione che il personaggio Timberlake dà della vicenda prima di cedere la parola a Irene: «She asked us what kind of story we wanted. I wanted one about love, but my friends said they'd heard lots of those, they wanted adventure. We settled on anger. This is what we heard» (327).

una delle maggiormente caratterizzanti l'opera²², rende ancor più tragico l'effetto disgregante dell'incomunicabilità.

Il sistema dei personaggi della *Dianeira*, che è in prima istanza un nucleo familiare, è segnato dalla carenza di comunicazione fin dalle prime battute del dramma: certo, le lunghe assenze del marito erano da Deianira stigmatizzate già nel prologo delle *Trachinie*²³, per giunta con una battuta tradotta *verbatim* dalla Wertenbaker²⁴, ma nuovi nella *Dianeira* sono i sentimenti che Illo prova al proposito, sui quali si ritorna più volte. In luogo delle rapide battute sofoclee²⁵, quando, ricevuto dalla madre l'incarico di mettersi in cerca del padre, il giovane esce di scena, racchiude il proprio rapporto con lui in immagini di rara vividezza:

HYLLOS [...] It's not as if I know him that well, this heroic father of mine. He comes home weary from his labours, dives into my mother's bed, ruffles my hair, says little, says nothing. Now doesn't even ruffle my hair, looks at me with surprise as I grow almost as tall as him.

HERACLES You've grown, you keep growing.

HYLLOS Do I detect distaste at my height? Then he goes away again. My mother cries. Then weeks of sadness and silence. And always his unspoken name hovers over us²⁶.

La banalità della frase «You've grown, you keep growing» denota, con ancora maggior crudezza dell'elenco delle negligenze genitoriali di Eracle che la precede, la freddezza dell'eroe nei confronti del figlio, l'assenza di qualsivoglia trasporto emotivo e di autentica comunicazione. Infatti rettamente intende Ann Wilson quando chiosa: «The banality of observation hurts Hyllos' because his father's love for him seems shallow, as if the son

22 Come si avrà modo di vedere più nel dettaglio oltre, sempre riguardo il triplice augurio di Illo che accusa la madre di essere un'assassina, *de quo* vd. *infra* p. 240.

23 *Tr.* 31-3: Κάφύσαμεν δὴ παῖδας. οὐς κείνός ποτε, | γήτης ὅπως ἀρουῶναι ἔκτοπον λαβών, | σπείρων μόνον προσεῖδε καὶ ξαμῶν ἅπαξ.

24 «Yes, we have children, but Heracles is like an absent landlord who visits his holdings twice a year, once to sow and once to reap» (WERTENBAKER 2002, 329-30).

25 Il dialogo di *Tr.* 64-93, oltre a una spiccata brevità, ha carattere eminentemente informativo.

26 WERTENBAKER 2002, 334.

is incidental to his father»²⁷. Alla Wilson sfugge tuttavia una circostanza fondamentale: questa non è né l'unica, né la prima ricorrenza di tale sintagma. «Hyllos [...] you've grown» sono fra le prime parole che Deianira rivolge a Illo quand'egli appare per la prima volta dopo il dialogo fra la protagonista e la nutrice²⁸. Tale battuta, l'incongruità della quale è rimarcata dallo stesso destinatario che ribatte: «Since yesterday?»²⁹, è posta all'inizio del processo che, tramite la ricerca del padre, trasformerà Illo da innocente e inconsapevole giovane in adulto pienamente coinvolto nelle dinamiche del dramma. Le successive tappe di tale processo ricevono ciascuna un commento della cantastorie Irene.

In the pure air of that long ago time, in the stillness of the early morning and in the golden light of the sun on the rise, comes Hyllos, himself with that first golden beauty of the young male, untouched by trouble or by doubt. He is a son, a promise, hope. He carries this lightly, insouciant, open³⁰.

La luminosità e il nitore di tali parole, che accolgono Illo al suo ingresso, segnate dall'assai significativa assonanza delle clauseole degli ultimi due periodi (*hope, open*), alla sua partenza si tramutano in un quadro fosco:

Hyllos will go out of the house, out of the village, to find his father in a country not so big you can't walk it eventually. And now, for the first time, the shadow of destiny falls over him too, the son, as he seeks and comes closer to his father. His father's shadow begins to cover him, merges with his own shadow³¹.

Lo stretto legame e la contestuale opposizione fra i due passi sono ulteriormente segnalati dalla saturazione semantica attuata per mezzo della duplice ripetizione dell'aggettivo *golden* nel primo e la tripla del sostantivo *shadow* nel secondo.

27 WILSON 2008, 214.

28 WERTENBAKER 2002, 331.

29 *Ibid.*

30 WERTENBAKER 2002, 330-1.

31 WERTENBAKER 2002, 333.

Al ritorno di Illo, sconvolto testimone dell'orrore di Capo Ce-neo, Irene interviene di nuovo:

The last time we saw Hyllos, if you remember, he was walking through Greece looking for news of his father. And he was innocent, casting almost no shadow, a son who loved his mother and searched for his father, normal. Now his story begins, his own terrible story³².

In tale passo occorrono due segnali eloquenti: il ritorno del termine *shadow*, che richiama, essendo preceduto da una negazione, l'innocenza di Illo, e il sintagma «who loved his mother», col verbo *love* significativamente coniugato al preterito. E così, avvertendone il mutamento, gli si rivolge Deianira:

Hyllos, my child, come to me, you look tired, pale, hurt. Let me look at you, I think you've even grown a little more, is your hair darker?³³.

Con patente *Ringkomposition* il ritorno dell'osservazione circa la statura di Illo al tempo stesso si riconnette all'entrata in scena di Illo e, come segnala l'aggettivo *darker*, ne rovescia le tinte: siamo giunti al momento di massima distanza emotiva fra madre e figlio, quello in cui il secondo riversa l'accusa di omicidio sulla prima che, a sua volta, prende l'estrema risoluzione.

L'espressione «you have grown» non è dunque soltanto un modo per connotare il disinteresse emotivo di Eracle nei confronti dell'erede: nella *Dianeira*, la ricorrenza di tale sintagma funge da segnale per i momenti di più radicale incomunicabilità all'interno del nucleo familiare. Quando i genitori non riescono a cogliere, nel processo di maturazione del figlio, che il mero dato biologico (con connotazioni volontariamente parossistiche quando non allucinatorie), non vi può essere comunicazione; da ciò lo scatenarsi della tragedia.

³² WERTENBAKER 2002, 355.

³³ *Ibid.*

3. *L'inconscio di Deianira*

Oltre a segnare le interazioni fra i protagonisti, le problematiche comunicative emergono perfino all'interno dello stesso personaggio. Quando prima si è alluso ai casi in cui nella *Dianeira* è ripresa la tematica dell'agire inconsapevole, si è esclusa la protagonista da tale novero; *et pour cause*. Mentre vaga per la casa con gestualità tratte di peso da *Tr.* 904-26, prima di uccidersi la figlia di Eneo pronuncia infatti parole nuove, che mutano radicalmente la chiave di lettura dell'opera:

The things I cannot say... Yes, I knew. [...]
 I felt no surprise. I knew it was poison, would kill him. I knew... [...]
 The things I cannot say: some pleasure in those screams of pain. Because of my own pain, all these years, when he first took me, when he left me, when he came back, when children came and now when he chose to discard. [...]
 The things I cannot say: I don't feel pity, not even sorrow, not now. And yet, there must have been love. Now kneaded, pounded, pulled into the shape of anger³⁴.

Tali ammissioni sono da Victoria Pedrick ricondotte a una strategia della Wertenbaker, che tenderebbe a rappresentare in via diretta ciò che Sofocle collocava fuori scena³⁵ e a portare a un punto di rottura le ambiguità di Sofocle³⁶; osservazione *sine ullo dubio* pertinente che, tuttavia, pur riconoscendo il ruolo fondamentale della rabbia nella *Dianeira*³⁷, sfiora soltanto il principale interrogativo: l'agire di Deianira è inconsapevole, come si ritiene nel caso

34 WERTENBAKER 2002, 359.

35 PEDRICK 2008, 47. I termini non sono invero del tutto sovrapponibili, essendo la *Dianeira* un radiodramma; tuttavia, la scelta di far recitare le battute dalla viva voce dei personaggi anziché riportarle all'interno di una *rhexis* può ben essere intesa in tal senso.

36 «Her (*scil.* della Wertenbaker) Dianeira's confession seems deliberately to comment on what Sophocles will not let his heroine say» (PEDRICK 2008, 47). «While classicists insist that this tragedy is an ancient study in what cannot be felt or said, Wertenbaker makes her Dianeira say exactly those things» (PEDRICK 2008, 48).

37 «Her (*scil.* di Deianira) words satisfy the modern audience by revealing something we long to believe: Deianira *must* be angry» (PEDRICK 2008, 47). Corsivo dell'autrice.

delle *Trachinie*³⁸, oppure no? Dal momento che l'eroina afferma: «I knew it was poison, would kill him. I knew...»³⁹, la questione nemmeno parrebbe da porsi; tuttavia pochi istanti dopo, rimproverando a Illo il tardivo pentimento e l'abbraccio al cadavere della madre⁴⁰, il Coro, che pure ha per bocca della nutrice udito la confessione di Deianira, dice: «She never intended to kill your father»⁴¹. E tale versione, come abbiamo visto, sarà quella che Illo farà propria nel difendere la causa della suicida presso il padre. Queste battute, in apparenza contraddittorie, sono in realtà organicamente collegate: identificare tale connessione permetterà di comprendere non solo l'autentico statuto della protagonista, ma anche il significato dell'opera.

Similmente all'ipotesi⁴², una volta che l'incendio del biocollo suggerisce la reale natura dell'unguento di Chirone e le possibili nefaste conseguenze del gesto di Deianira, il Coro, tentando di rassicurare quest'ultima circa la limitatezza delle proprie responsabilità, dà vita a un dialogo serrato che culmina in tale scambio:

SECOND CHORUS You didn't plan to kill him.
HYLLOS No, I didn't. Plan⁴³.

Tali parole non sono passate inosservate alla critica: Ann Wilson le riconnette alla passività di Deianira, sostenendo che in esse si riveli come la donna sia nulla più di un tramite nella relazione intercorrente fra due uomini, in tal caso Eracle e Nesso: «The point is poignant: women are powerless; regardless of what they want or do, history unfolds on masculine terms»⁴⁴. Tali parole, come quelle che risuonano altrove nel contributo di Ann Wilson («the notion of women as currency exchanged in transactions between men is

38 A proposito dell'agire di Deianira, Di Benedetto segnala un'«impossibilità di individuare un criterio valido per valutare l'azione prima che essa sia compiuta, dimodoché l'azione si risolve in un fallimento» (DI BENEDETTO 1983, 148).

39 WERTENBAKER 2002, 359.

40 Ripresi da *Tr.* 932-40, con una lieve variazione, in quanto Illo, invece di baciare la madre sulla bocca (ἀμφιπιπτῶν στόμασιν, v. 938), la bacia sulla mano.

41 WERTENBAKER 2002, 361.

42 *Tr.* 723-33.

43 WERTENBAKER 2002, 354.

44 WILSON 2008, 216.

obviously key to the narrative»⁴⁵) presuppongono una lettura affine a quella proposta da Ormand per le *Trachinie*⁴⁶, nella quale l'attrazione di Eracle per le donne, seppur non negata, viene considerata subalterna all'interazione sociale con una figura maschile, rispettivamente Acheloo per Deianira ed Eurito per Iole; tale interpretazione, che non soddisfa nel caso delle *Trachinie*⁴⁷, convince ancor meno se applicata alla *Dianeira*. Il dialogo fra Deianira e il Coro, infatti, verte meno sul ruolo di Chirone che sulle responsabilità dell'eroina: ella esordisce rievocando la circostanza in cui ricevette l'unguento, sebbene meno diffusamente che nell'originale, dal momento che il tutto è già stato raccontato in presa diretta⁴⁸; una volta riconnessi col raziocinio gli indizi che la portano a comprendere la reale pericolosità della veste inviata ad Eracle, tuttavia,

45 WILSON 2008, 219.

46 ORMAND 1999, 36-59.

47 Ormand incentra la propria esegesi delle *Trachinie* sul concetto di «male homosexual desire». Per fare ciò egli talvolta sovrainterpreta il dettato sofocleo: nel racconto, da parte del Coro, della lotta fra Eracle e Acheloo egli vede addirittura adombrato un rapporto sessuale, sulla base dell'intrecciarsi dei corpi dei due combattenti, dell'espressione *ίήμενοι λεχέων* al v. 514, la quale a suo dire non precisa la natura di tale *λέχος*, e del fatto che Afrodite stia *έν μέσφ* fra i lottatori, anziché accanto a Deianira (Ormand 1999, 40); nel caso di Iole, invece, basa tale lettura sulla considerazione del fatto che, per conquistare la fanciulla, la distruzione della città di Eurito sarebbe un'azione eccessiva (Ormand 1999, 47-8). Nel primo caso si può obiettare che l'intrecciarsi dei corpi, essendo tipico della lotta, oltre che dell'incontro amoroso, non è argomento sufficiente; che ritenere la mancata precisazione della natura del letto un'allusione a un incontro omosessuale è quantomeno arrischiato, essendo assai più intuitivo che si alluda al conteso *λέχος* di Deianira; che la logica posizione di un arbitro (quale è designata Cypriote in *Th.* 515 in quanto soggetto del verbo *ράβδονομέω*) è appunto tra i contendenti, non presso il premio. Il ragionamento circa i rapporti fra Eracle ed Eurito ha invece basi assai più solide, soprattutto laddove Ormand osserva assai acutamente che le discordanti versioni di Lica e del messaggero non si elidono a vicenda; ma sostenere che «presumibilmente Eracle non avrebbe raso al suolo la città di Eurito se il suo obiettivo fosse stato Iole» è quantomeno imprudente, in quanto proietta sul testo antico una nozione di misura a esso estranea e ignora che l'eccesso e la dismisura, in senso tanto fisico quanto morale, siano caratteri connaturati alla figura stessa di Eracle, con tinte che vanno dal tragico al comico, come dimostrano *l'Alceste* e il *Μαινόμενος* euripidei e le *Rane* di Aristofane, limitandosi ai soli esempi tratti dal teatro attico; difficilmente trascurabile, inoltre, la circostanza che vede la letteratura greca nascere con una città contesa e distrutta proprio a causa di una donna, per quanto la condizione di Elena e Iole, *γυνή* la prima e *παρθένος* la seconda, differisca. La categoria del «male homosexual desire», dunque, seppur non infelice, risulta fuorviante se applicata meccanicamente all'intera tragedia.

48 WERTENBAKER 2002, 346-51.

si concentra su sé stessa e sulle conseguenze dell'accaduto; allora interviene il Coro, negando ogni intenzionalità del suo gesto. Pare perciò più soddisfacente connettere la risposta di Deianira, anziché a una generica e astratta denuncia della condizione femminile, alla battuta che immediatamente la precede: esordendo con: «No, I didn't» ella in apparenza accoglie la giustificazione del Coro, ma poi aggiungendo «plan» (da notare la violenza del segno di interpunzione, a suggerire una recitazione spezzata e ricca di πάθος) la limita a un solo aspetto, la pianificazione, affermando così in maniera inappellabile la propria colpevolezza. Ecco quindi che la successiva affermazione del Coro: «You can't be condemned for an unfortunate mistake»⁴⁹ suona come un generoso, ma inutile tentativo di convincere l'eroina a mutare una decisione già presa. Prima che il Coro annunci l'arrivo di Illo, così Deianira chiude lo scambio:

A mistake, yes, if there's no ill intent, but how do you know what intents form in a muddled and desperate heart? And fear, fear confuses intent too. What have I done? What did I mean to do? How can I know that?⁵⁰

L'eroina mostra qui uno stato di totale confusione circa le proprie motivazioni; e certo non stupisce che, in un dramma in cui i personaggi sono nella loro vera sostanza ignoti agli altri, la protagonista sia nelle proprie intime motivazioni ignota perfino a sé stessa. Alla luce di ciò, la confessione in punto di morte svolge la funzione non tanto di esprimere ciò che nell'originale non poteva essere detto, quanto di segnare il momento nel quale il personaggio mette a nudo il proprio subconscio⁵¹. Uno scritto della stessa Wertebaker, contenuto nel volume *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn*

49 WERTENBAKER 2002, 354. Traduzione un poco riadattata di Tr. 727-8: Ἄλλ' ἀμφὶ τοῖς σφαλεῖσι μὴ ἔξ ἐκούσιας ἢ ὀργῇ πέπειρα, τῆς σε τυγχάνειν πρόπει. La lieve differenza consiste nel fatto che, mentre nella *Dianeira* il coro si rivolge direttamente all'eroina, in Sofocle enunciava una massima di carattere generale, ad ogni modo riferita alla protagonista.

50 WERTENBAKER 2002, 355.

51 Così anche Sophie Mills, che in una breve panoramica circa la ricezione delle *Trachinie* dedica alla *Dianeira* una mezza pagina fitta di brillanti intuizioni, fra le quali l'interpretazione del personaggio di Deianira come segnato da una «repressed subconscious anger» (MILLS 2017, 527).

*of the Third Millennium*⁵², conferma un'esegesi in questi termini: in esso l'autrice sostiene infatti che nella tragedia attica i personaggi femminili non fossero rappresentazioni realistiche di donne, bensì raffigurassero semplicemente la componente irrazionale dell'umanità, impossibile a conoscersi e incapace di conoscere sé stessa: «I think they (*scil.* i tragediografi) were portraying the terrifying possibility that maybe the human being was not someone to whom you could say 'know thyself', but someone to whom you would have to say: 'you are unknowable'. In other words, those characters did not have an Aristotelian plot line — first pride, then a fall, then a realization and acceptance — but remained incomprehensible, blinded to themselves, irrational and forever unresolved, haunting the rational mind»⁵³; una chiave ermeneutica che, se risulta discutibile qualora applicata ai drammi antichi⁵⁴, è invece rivelatrice circa la natura della protagonista della *Dianeira*. Agita da una rabbia repressa e a lei stessa ignota, prima del suicidio Deianira mente e al tempo stesso dice il vero: se la sua razionalità non sapeva della letalità dell'unguento, il suo subconscio ne era invece al corrente. Davvero «incomprehensible, blinded to *herself*, irrational and forever unresolved», ella non è manipolata da Chirone, bensì dalla parte più profonda e inconoscibile di sé. Si può dunque concordare con Sophie Mills, quando afferma che la protagonista della *Dianeira* è «less of an innocent than Sophocles'»⁵⁵.

52 WERTENBAKER 2004.

53 WERTENBAKER 2004, 362. Tutto ciò in riferimento al motto delfico γνῶθι σεαυτόν.

54 In riferimento giustappunto alle *Trachinie*, approfondendo e rettificando un'intuizione già avuta dal Lawrence, Di Benedetto (1983, 141-9) concentrò l'esegesi del personaggio di Deianira sui suoi processi conoscitivi, svelandone la natura razionale: «È significativa innanzi tutto in Deianira l'insistenza, in un modo consapevolmente riflessivo, sui procedimenti conoscitivi di cui ella stessa si serve» (142); bisogna però precisare che «la sua (*scil.* di Deianira) componente intellettualistica risulta pateticamente inefficace» (148-9). Vero è, inoltre, che le *Trachinie* non vengono nemmeno menzionate fra gli esempi addotti dalla Wertebaker; ma sempre Di Benedetto, che al tema era assai sensibile, ha evidenziato in alcuni personaggi femminili euripidei la presenza di un modello di personaggio femminile caratterizzato dall'alternanza di stati di delirio e momenti di lucidità dedicati all'autoanalisi (DI BENEDETTO 1971, 13, 21).

55 MILLS 2017, 527. È curioso che la Mills sia l'unica a porsi il problema delle responsabilità di Deianira nell'economia del dramma, mentre le letture di PEDRICK 2008 e WILSON 2008, incentrate sulla sua sola dimensione di vittima e di soggetto nutrente risentimento, elidono tale elemento dal proprio orizzonte ermeneutico.

4. «*There must have been love*»: *Deianira ed Eracle*

Al di là di qualsiasi considerazione circa la consapevolezza e le intenzioni di Deianira, è indubbio che la catena delle colpe prenda avvio da Eracle. Sue sono due azioni, l'invaghimento per Iole e l'imposizione a Illo del matrimonio con quest'ultima, che caratterizzano due momenti fondamentali della *Dianeira*. Al secondo episodio le *Trachinie* danno per ovvi motivi una lettura assai differente rispetto alla *Dianeira*⁵⁶, mentre nel primo caso l'azione dell'eroe è giustificata dall'esaltazione della potenza di Eros compiuta da Deianira in *Tr.* 441-8, tradotta dalla Wertenbaker in maniera assai fedele⁵⁷.

Se l'incomunicabilità fra i personaggi è innesco fondamentale della deflagrazione del dramma, il fallimento della comunicazione fra Eracle e la moglie trova una prima causa nell'enorme distanza che divide i due coniugi: opposto è il modo in cui essi vivono l'esperienza familiare e, di riflesso, in cui affrontano la vita. Ai perenni vagabondaggi di Eracle fa da contraltare la condizione stanziale di Deianira, riguardo la quale, una volta Illo partito in cerca del padre, Irene chiosa:

Dianeira does not have the relief of movement and search. She has to stay still and wait, all movement in the imagination. Imagination too is a breeding ground for anger, but for the moment she and her woman friends are content to muse about darkness, life and geography and borrow from our poet Sophocles his sketches of the night⁵⁸.

Intervento che, si rilevi, è concluso da un ironico ammiccamento metatestuale alla parodo delle *Trachinie*, cui fa seguito un adat-

⁵⁶ «Ciò che [...] interessava a Sofocle mettere in evidenza era l'immagine di un uomo che sistema le sue cose, quel poco di cui ancora sente di dover disporre, prima della sua morte» (DI BENEDETTO 1983, 152). MACKINNON (1971, 41) individua in tale atteggiamento delle reminiscenze omeriche, mentre BOWRA (1944, 192-3) ravvisa addirittura nel comportamento di Eracle accenti di tenerezza.

⁵⁷ «I know too that love rules even the gods with its caprices. And so, who would I be to complain or to resist his power? I cannot blame my husband if he is the victim of desire nor can I be angry with this woman who does not wish me ill». (WERTENBAKER 2002, 342).

⁵⁸ WERTENBAKER 2002, 334.

tamento della stessa; ma ciò che più spicca è la genesi del rancore tracciati, a sua volta in stretta risonanza con un passo cui già si è accennato. Quando Irene chiede ai turisti che tipo di storia vogliono ascoltare, il dibattito è dal personaggio Timberlake così compendiato: «She asked us what kind of story we wanted. I wanted one about love, but my friends said they'd heard lots of those, they wanted adventure. We settled on anger. This is what we heard»⁵⁹. La connessione fra avventura, amore e il risentimento, visto come una sorta di centro virtuale fra i due, a prima vista disorientante, è ora comprensibile: il fallimento nel conciliare le esigenze dell'avventura con quelle dell'amore non può che portare al risentimento.

Eppure, come riconosce la stessa Deianira mentre, in punto di morte, asserisce la volontarietà della propria azione, «there must have been love». Invano si cercherebbero tracce di tale amore, soprattutto da parte dell'eroe, nel testo delle *Trachinie*, dove a esso le battute di Eracle mai fanno cenno. In coerenza con le strategie che abbiamo messo in luce fin qui, invece, l'autrice aggiunge sfaccettature che rendono ancor più perturbante la vicenda: nel rievocare come la salvò dalle nozze con Acheloo, le parole di Deianira giocano con la stereotipica prestanza del futuro marito, descrivendolo come «a maiden's true hero»⁶⁰; ma è, inaspettatamente, da parte di Eracle che avvengono le maggiori esternazioni. Raccontando per tramite di Illo la consegna del chitone avvelenato all'eroe, l'autrice ci fa udire la voce di quest'ultimo, che nel ricevere la veste dalle mani di Lica esclama:

HERACLES (*delighted*) From Dianeira? Woven by her? For me? Ah, it's magnificent⁶¹.

Un'osservazione che contrasta tanto con la durezza dell'eroe quanto con la catastrofe che su di lui si abatterà di lì a poco, ma sotto la cui studiata semplicità, come per lei consueto, Timberlake Wertebaker cela numerosi accorgimenti: anzitutto la didascalia che suggerisce all'attore Alan Howard l'intonazione

59 WERTENBAKER 2002, 327.

60 WERTENBAKER 2002, 329.

61 WERTENBAKER 2002, 334.

da dare alla battuta, dispositivo tipico della scrittura teatrale, ma che nella versione della *Dianeira* data alle stampe è presso che assente e la cui apparizione è, dunque, significativa; in secondo luogo, la sintassi frammentata, con ben quattro segni di interpunzione forti e uno debole su un totale di dieci parole: procedimento volto, in uno con la didascalia di scena, all'enfaticizzazione del πάθος; inoltre la notazione, con intensità senza pari altrove, del legame fra Eracle e Deianira, grazie alle espressioni «by her» e «for me», strettamente susseguentisi; infine la lode al lavoro compiuto da Deianira, che sottolinea il compiacimento del marito per la femminile ἀρετή della moglie (ciò a maggior ragione eloquente in virtù del rilievo assunto dalla tessitura all'interno degli *officia* muliebri e il tradizionale legame con figure femminili esemplari) e al tempo stesso assume una sfumatura di tragica ironia, a causa delle ben note conseguenze della magnifica veste. La battuta, con la quotidiana tenerezza evocata per mezzo di poche parole, rappresenta uno dei pochi momenti di luce del dramma; e infatti non avrà altra eco nella vicenda. Rimarchevole è inoltre la circostanza che vede tale apprezzamento compiuto non al cospetto della donna, ma lei assente: ulteriore stigma del fatto che i protagonisti della *Dianeira* siano tragicamente incapaci di comunicare.

In un unico aspetto marito e moglie, tanto lontani in vita, sono invece consimili: la morte. Se in Sofocle era Eracle, agonizzante, a denunciare la vanità della propria vita, la Wertebaker amplifica tale tema e ne approfondisce le conclusioni. Un rapido raffronto fra le parole dei coniugi permette di apprezzarne le corrispondenze:

DIANEIRA Why was this my life? Passive, always in the dark, waiting for the dawn, a new day, a return, a farewell, waiting. [...] I don't mind if I die now, I wouldn't have minded earlier, what has this life been for? There's nothing there. Let the night come down with its shimmering blanket of nothingness, let the night cover me. [...] I look for the pattern now, the diagram giving my life sense, but I see nothing. It was all a waste of breath⁶².

62 WERTENBAKER 2002, 359-60.

HERACLES Call your brothers and your sisters, call my mother, that proud bride of Zeus. Why? What was it all for? Her marriage, bearing me? Nothing, all in vain. [...] What was all that work for? Nothing. Vanity. Passing⁶³.

Fra le strategie retoriche dei due brani vi è manifesta differenza: nelle parole di Deianira ritornano le già segnalate immagini di oscurità, con la parola «dark» e la ripetizione del sintagma «let the night»⁶⁴, mentre Eracle all'ampliamento della lamentazione sulla vanità delle fatiche di Alcmene⁶⁵ aggiunge il rimpianto circa le proprie; gli sposi stigmatizzano, con la parola «nothing» a riecheggiare nelle parole di entrambi (contando anche il sostantivo astratto derivato «nothingness»), la totale inutilità della propria vita, trascorsa da Deianira nell'impossibilità di muoversi⁶⁶, da Eracle in perpetuo movimento. L'identità del destino dei due personaggi, del resto, è stata in seguito rimarcata dalla stessa autrice nelle già menzionate pagine di *Dionysus Since* 69: dopo aver tratteggiato le questioni e gli interrogativi suscitati nei moderni dal dialogo con le tragedie antiche, si sofferma giustappunto sulla propria *Dianeira*, affermando che in essa «both Dianeira and Heracles face with bitterness the incomprehensibility of it all»⁶⁷.

A differenza di Sofocle che, chiudendo il dramma con l'uscita di scena di Eracle, elideva dal proprio orizzonte qualsiasi prospettiva circa gli accadimenti successivi⁶⁸, la Wertebaker prosegue la propria narrazione, interrogandosi su come le conseguenze delle azioni di Deianira ed Eracle seguitino a sussistere anche dopo la loro morte.

63 WERTENBAKER 2002, 368-9.

64 L'identità si estende anche al di là dell'espressione stessa: «let the night come», «let the night cover». Come si è già avuto modo di sottolineare, la destinazione orale del testo emerge prepotente anche nell'attenzione che l'autrice tributa all'aspetto fonico.

65 Rilievo nell'ipotesto concentrato nel solo avverbio μάτην (*Tr.* 1149).

66 In stretto dialogo con le parole di Irene. Cfr. *supra* p. 234.

67 WERTENBAKER 2004, 367.

68 Di Benedetto, dopo aver osservato che «una prospettiva proiettata positivamente nel futuro contrasterebbe con il tono desolato di questa parte finale della tragedia» (1983, 152), soffermandosi sulla dimensione espressiva della sofferenza di Eracle nella parte terminale della tragedia conclude: «È chiaro, in un tale ordine di idee, che Sofocle non intendeva collegare in alcun modo il destino di Eracle nelle *Trachinie* con la sua apoteosi» (158).

Riguardo Deianira siamo già giunti alla conclusione che, essendo le sue azioni guidate più da rabbia inconscia che da carenza di informazioni, ella sia meno innocente rispetto all'originale⁶⁹; tuttavia, anche le colpe di Eracle risultano accresciute: certo in Sofocle la responsabilità dell'infatuazione per Iole ricadeva in ultima analisi su Eros, secondo un'interpretazione che nella *Dianeira* viene riproposta sempre per bocca della protagonista; in un altro luogo del dramma non manca però, anche in questo caso, una lettura alternativa. L'uccisione di Nesso riceve, come già si è detto, rilievo maggiore che nell'originale, lumeggiando il motivo per cui Deianira viene trasportata dal centauro anziché dal marito: la preferenza accordata da Eracle al trasporto delle proprie armi⁷⁰. In punto di morte il centauro, che pure è ancor più che nelle *Trachinie* connotato come figura minacciosa⁷¹, offre alla protagonista un impietoso ritratto dell'eroe:

Your husband is a thoughtless man, Dianeira, prone to the moment, let me be blunt, he is a stupid man. [...] And stupid men don't know how to resist tentation. He protects you now and kills anyone who wants you, but one day he'll turn away from you to follow the diaphanous drapes of youth. I know these heroes, their attention span is short⁷².

Si ravvisi che oggetto dei rilievi non è il solo Eracle, bensì l'intera categoria eroica che egli rappresenta; e sarà appunto la volubilità del desiderio amoroso dell'eroe a scatenare un dramma che dal mito sfocerà direttamente nella storia.

Ciò che permette alla tragedia di dilagare nel presente è però la seconda colpa di Eracle: l'imposizione a Illo delle nozze con Iole. Quest'ultima, divorata dal rancore, trasforma la propria vita matrimoniale in un perverso rapporto di reciproca distruzione. Sempre sprofondata in quel mutismo che in Sofocle l'ave-

69 Cfr. *supra* p. 233.

70 «I have to protect my bow and arrows from the water and these clubs are cumbersome. I can't carry you myself, Dianeira» (WERTENBAKER 2002, 346).

71 Il più sintetico «ψαύει ματαίαις χερσίν» di *Tr.* 565 viene notevolmente ampliato (vd. WERTENBAKER 2002, 347).

72 WERTENBAKER 2002, 349.

va caratterizzata per un giorno e qui la accompagna per l'intera esistenza, vede il rancore trasformarsi in odio e riversarsi sul marito e sulla prole⁷³; quando Illo, stremato, le offre la libertà e la rifondazione della sua città per non rovinare la vita ai loro figli così come Eracle e Deianira hanno rovinato la sua, Iole rifiuta. Ormai, chiosa Irene, «she is her anger»⁷⁴. Illo, adirato, prende a scuoterla, gridando la propria volontà di porre fine a tutto ciò e, al tempo stesso, sancendo l'impossibilità di farlo. «More anger for both, another notch of hatred»⁷⁵, aggiunge Irene, accennando le conseguenze di ciò: la dispersione e la riduzione all'insignificanza della stirpe di Eracle, mentre lo scorrere del tempo abbatte e travolge ogni cosa, perfino gli dèi, fino ad arrivare, con vertiginosa prolessi, al conflitto che dilania i Balcani mentre ella racconta ai turisti l'antico mito.

5. *Illo, Eracle e le colpe dei padri*

Appare evidente, quindi, che una corretta lettura della figura di Illo sia necessaria per un'esegesi dei rapporti fra i personaggi e del dramma stesso. Ad essersi occupata di tale personaggio è soprattutto Ann Wilson, la cui esegesi dapprima attribuisce a Illo, quando parte in cerca del padre, il compito di porre fine alla dinamica che vede le donne soggetti passivi della storia⁷⁶; poi sostiene che egli, quando, ritornato, accusa la madre di essere un'assassina, dimostri di essere il degno figlio di Eracle, rifiutandosi di ammettere le colpe del genitore⁷⁷.

Orbene, a un'attenta lettura della *Dianeira* nessuna di queste due affermazioni mostra di avere fondamento: quando Deianira

73 Sul persistente silenzio di Iole si è soffermata Sophie Bush in un recentissimo contributo (BUSH 2019).

74 Così nelle efficacissime parole di Irene in WERTENBAKER 2002, 373. Tale affermazione, insieme alle parole che seguono («Anger is her life, her identity») permette di apprezzare le sinistre implicazioni di quanto prospetta l'autrice stessa nell'introduzione al volume, come già ricordato (vd. *supra* n. 21).

75 *Ibid.*

76 WILSON 2008, 214.

77 WILSON 2008, 216.

affida al figlio il compito di cercare il padre⁷⁸, né nelle sue parole né in quelle degli altri personaggi vi è la minima allusione a una qualsivoglia implicazione salvifica per il sesso femminile, dal momento che la sostanza più vera del viaggio di Illo è identificata dalla stessa Irene nell'estendersi su di lui dell'ombra distruttiva della figura paterna⁷⁹. Anche l'osservazione che l'accusa di omicidio avanzata alla madre lo renda degno figlio di Eracle non pare ragionevole. Certo le parole pronunciate da Illo risultano più crude di quelle pensate a suo tempo da Sofocle; laddove, infatti, nelle *Trachinie* egli diceva:

Ὡ μῆτερ, ὡς ἂν ἐκ τριῶν σ' ἐν εἰλόμην,
ἢ μηκέτ' εἶναι ζῶσαν, ἢ σεσωσμένην
ἄλλου κεκληῖσθαι μητέρ', ἢ λῶους φρένας
τῶν νῦν παρουσῶν τῶνδ' ἀμείψασθαί ποθεν⁸⁰.

Nella *Dianeira* afferma:

I have only three things to say to you. I wish you had never been born. I wish, if you had to be born, you had never been my mother, and I wish you were dead⁸¹.

Due mutamenti spiccano soprattutto: la sostituzione della pudica litote «μηκέτ' εἶναι ζῶσαν» con un più esplicito augurio di morte e l'espressione del desiderio che la madre non sia mai nata in luogo di una sua migliore sostanza morale. Ad ogni modo, al di là delle tinte più violente, procedimento che abbiamo già avuto modo di sottolineare circa molteplici luoghi dell'opera, la distanza dall'originale è meno grande di quanto appaia a prima vista: i contenuti sono in sostanza i medesimi, soprattutto laddove si consideri che, dopo il suicidio della madre, il pentimento di Illo, reso ancora più straziante dai rimproveri del Coro, è subito e sincero, tanto che in presenza di Eracle il giovane difenderà sen-

⁷⁸ Episodio, come già detto, considerevolmente ampliato rispetto all'originale, (WERTENBAKER 2002, 331-4) con tanto di analessi circa la partenza di Eracle.

⁷⁹ Cfr. *supra* p. 227.

⁸⁰ *Tr.* 734-7.

⁸¹ WERTENBAKER 2002, 349.

za tema le ragioni della madre⁸². Perfino la notazione che Illo si rifiuti di riconoscere le colpe del padre è irragionevole: come già nelle *Trachinie*, non vi sono indizi che al proprio ritorno egli sia al corrente dell'esistenza di Iole e, mentre accusa la madre, nessuno pensa di informarlo. Vero è, semmai, che dopo aver ritrovato il padre Illo cominci a provare una certa fascinazione nei suoi confronti, definendolo «the greatest men on earth, the best of fathers»⁸³, ciò che contrasta con forza con l'immagine che le sue stesse parole avevano restituito all'inizio del dramma; ma tale speranza di un nuovo e autentico rapporto col padre è un tratto costante di Illo nella seconda parte del dramma. Peccato che, ammonisce Irene quando il figlio si trova al cospetto del padre agonizzante, ciò non sia che un'illusione:

All his life Hyllos longed for the intimacy and the confidence of his great and absent father. He feels a moment of joy at not having to share it, being the only one there, at last recognised and valued. So he believes. He can't know that when parents die they behave no differently than when they lived⁸⁴.

Il giovane proverà molto presto e con brutalità la sostanza di ciò, quando il padre gli imporrà di essere il marito di Iole.

Alla lettura di Ann Wilson pare dunque preferibile quella di Sophie Mills, che parla di un «sensitive Hyllos»⁸⁵. Il giovane si spinge addirittura oltre la normale sensibilità: perdona alla madre l'omicidio del padre, riconoscendone l'involontarietà; è disposto a perdonare al padre la diuturna assenza; riconosce il sentimento che ha spinto i genitori a distruggersi a vicenda, rovinando di riflesso anche la sua vita, e offre senza rancore la libertà a Iole per evitare il medesimo destino ai figli e a loro stessi. Fra tutti i personaggi del dramma, Illo è l'unico a mostrare una reale empatia e una piena, sebbene tardiva, comprensione delle azioni altrui; ma nemmeno tali virtù saranno in grado di salvarlo dall'incombere dell'odio che travolge ogni cosa.

82 Vd. *supra* p. 225.

83 WERTENBAKER 2002, 358.

84 WERTENBAKER 2002, 366.

85 MILLS 2017, 527.

In ragione di tali aspetti della figura di Illo, pare eccessivo il rilievo dato tanto dalla Pedrick quanto dalla Wilson a una lettura di genere del dramma: la prima sostiene che la *Dianeira* sia «a drama that comments on the unending travail of women in a world made violent by men»⁸⁶, «a dark commentary on the structures of male heroism»⁸⁷ e ritiene che lo squarcio finale sul conflitto dei Balcani richiami «the eternal male violence of war»⁸⁸ e la «woman's anonymity in the presence of male violence»⁸⁹; la seconda ritiene che l'oppressione subita dalle donne sia perpetrata dal «masculine privilege»⁹⁰, che Acheloo sia un esempio di «monstruous» e «treacherous masculinity», la cui minaccia nei confronti di Deianira non viene stornata, bensì compiutamente realizzata da Eracle⁹¹; che la sconfitta di Acheloo e l'espugnazione della città di Eurito sarebbero fondamentali attestazioni della virilità dell'eroe⁹²; parla addirittura di «gendered dynamic that leads to women's dreadful lives»⁹³.

Di tali osservazioni, invero, non tutte sono destituite di fondamento. In particolare, due intuizioni di Victoria Pedrick risultano preziose per una corretta esegesi del dramma: davvero, come abbiamo visto, attraverso le parole di Nesso a Deianira la Wertenbaker apre uno scorcio sinistro sull'eroismo classico, mostrando un Eracle concentrato in esclusiva su sé stesso⁹⁴ e incurante delle reali conseguenze delle proprie azioni, due vizi che sono il motore primo del dramma; e la subalternità femminile è tema a cui nella *Dianeira* è attribuito un grande rilievo, essendo sottolineata tanto da Irene⁹⁵ quanto dalla stessa eroina in punto di morte⁹⁶. Ciò detto, però, tali parole sono da considerare come

86 PEDRICK 2008, 44.

87 PEDRICK 2008, 46.

88 PEDRICK 2008, 48.

89 PEDRICK 2008, 49.

90 WILSON 2008, 212.

91 WILSON 2008, 213. Il sintagma «monstruous masculinity» è ripetuto tanto a p. 214, sempre in riferimento ad Acheloo, quanto a p. 215, per definire Nesso.

92 WILSON 2008, 215.

93 WILSON 2008, 214.

94 «Intractable and totally self-absorbed father» (WERTENBAKER 2002, 369).

95 Cfr. *supra* p. 234.

96 Cfr. *supra* p. 236-7.

parte organica di un dramma in cui l'azione delle donne è più che mai incisiva: per quanto circoscritta nello spazio casalingo, Deianira architetta un piano per far tornare il marito a sé, o per ucciderlo; e nell'epilogo a proporre una conciliazione è Illo, non Iole, la quale invece, lungi dall'essere il passivo recettore di un destino imposto da altri, rifiutando sdegnosa sceglie deliberatamente di perpetrare nella storia la catena del risentimento. Se all'origine del rancore che travaglia entrambe le donne vi è un uomo, Eracle, l'attivo contributo di entrambe e l'esempio positivo costituito da Illo impediscono di adottare un'interpretazione schematica del rapporto tra i sessi all'interno della *Dianeira*. Tanto la Pedrick quanto la Wilson si mostrano proclivi a fraintendere l'interesse di Timberlake Wertenbaker per le figure femminili e a promuovere una lettura femminista della *Dianeira*, ciò che la stessa autrice ha negato non solo riguardo tale opera, ma per l'intera propria produzione⁹⁷. Tale tendenza porta sovente le due studiose ad affermazioni incaute, quando non apertamente fuorvianti: un ottimo saggio di ciò è la lettura che Ann Wilson offre del personaggio di Irene, la cantastorie cieca, per la quale ipotizza addirittura un passato di violenze domestiche in alcun modo evincibile dal testo⁹⁸.

97 «*Dianeira* is a feminist play», conclude Ann Wilson (WILSON 2008, 221), quando fin dal 1993 Timberlake Wertenbaker ha rifiutato qualsiasi apparentamento della propria produzione al femminismo (CARLSON 1993, 268). Assai più complessa è invece la questione relativa non alle opere, quanto alle idee personali dell'artista, la quale ha invece affermato di essere femminista, chiosando però che il femminismo è fenomeno molto ampio e sfaccettato (GOODMAN 1993, 33-34); ella ha ad ogni modo sempre rigettato per sé l'etichetta di femminista radicale («I don't think people know what they mean when they say 'radical feminist'», *ibid.*) e negato qualsiasi legame fra il femminismo e il proprio interesse per i personaggi femminili (GÖMCELİ 2009, 79).

98 WILSON 2008, 212. Parimenti debole è la giustificazione che la Wilson fornisce di tale ipotesi, istituendo un parallelo col destino di Filomele in *The Love of the Nightingale*, in cui la Wertenbaker riprende il mito di Tereo e Procne. Il fatto che Procne inviti la sorella a bere vino è certo un'interessante assonanza con l'alcolismo manifestato da Irene, riguardo la quale non si fa però, in alcun passo della *Dianeira*, riferimento a caratteri liberatori quali invece sono nelle esclamazioni di Procne, che si concludono con un'invocazione a Dioniso («You, drunken god, help us»). In virtù di ciò, e dell'assenza di qualsivoglia indizio in tal senso all'interno della *Dianeira* (opera che, come si è dimostrato, è costruita con cura su molteplici risonanze interne), pare avventato accogliere tale ipotesi.

Più persuasiva è semmai la critica che pone l'accento sui rapporti fra genitori e figli, tematica che nella produzione di Timberlake Wertenbaker ricorre anche al di fuori della *Dianeira*⁹⁹: è sempre Sophie Mills a vedere in Illo e Iole due vittime dei genitori del primo¹⁰⁰, ciò che trova conferma nelle parole del primo, quando afferma: «Iole, my life was ruined by the hathred of my parents for each other. Do you want to ruin our children?»¹⁰¹. Diversi commenti di Irene che accompagnano il dialogo fra Illo e il padre agonizzante permettono di dettagliare ulteriormente la questione, in rapporto alla specifica figura paterna:

Our parents are the great heroes of our mythology, our Olympian gods. To watch them fall is unbearable¹⁰². [...]

Where can Hyllos turn? To Zeus, his father's father, who seems to have mocked Heracles all along?¹⁰³

[...] In the end, fathers do eat their sons if they can, there is no other myth that rings so true. I know you young people like to think differently, but you give yourselves the illusion of too much power. You do what your fathers tell you in the end, one way or the other, even now, you'll die by their order. You can hear that death from here, right now, taking place up north. That's another story. A story of obedience¹⁰⁴.

Queste ultime parole alludono alla guerra dei Balcani, definita «a story of obedience» con una qualifica che si avrà modo di approfondire. «Parents do eat their sons», più che reminiscenza della tecnofagia di Crono¹⁰⁵, è icastica rappresentazione della rovina che Eracle precipita sul figlio facendo scaltramente

99 BUSH 2013, 236.

100 MILLS 2017, 527.

101 WERTENBAKER 2002, 373.

102 WERTENBAKER 2002, 364.

103 WERTENBAKER 2002, 369.

104 WERTENBAKER 2002, 371.

105 Cfr. Hes. *Th.* 459-67.

leva sulla *pietas erga parentes*¹⁰⁶ ed *erga deos*¹⁰⁷. Tali implicazioni spingono giustamente Ann Wilson a stabilire un interessante parallelismo fra l'anima dell'eroe e la sua agonia: le deformazioni subite da Eracle non farebbero altro che replicare sul piano esteriore la mostruosità che tali inumani imposizioni implicano anche nella sua interiorità¹⁰⁸; sicché si può ben affermare che la riproposizione del vanto delle proprie imprese di *Tr.* 1089-122¹⁰⁹ sia dall'autrice intesa in chiave «ironica»¹¹⁰. In essa l'eroe, rivendicando i propri meriti di civilizzatore e pacificatore, si mostra del tutto incapace di cogliere la portata delle sofferenze parallelamente scatenate; sofferenze che troveranno il loro coronamento tramite i giuramenti da lui estorti al figlio. Uccisore di creature mostruose, Eracle si appresta a commettere il delitto più mostruoso di tutti: divorare, seppur metaforicamente, il proprio figlio.

Eracle sarebbe, quindi, il mostro della vicenda? Le parole di Irene, che traggono spunto dal destino di Eracle per estrarne una γνώμη di carattere universale («fathers do eat their sons»), suggeriscono una risposta ancora più complessa, che possiamo ricostruire da uno scambio di battute:

HYLLOS I can't disobey you, I'll do as you say, and if what I do is wrong it's by your command, Father, and not of my own will.

HERACLES I did as my own father asked... Laboured, laboured, nev-

¹⁰⁶ «Be my companion and my friend, do not make me repeat any of this twice and do what I ask with joy and with due respect for the laws that orders sons always to obey their fathers» (WERTENBAKER 2002, 367), traduzione abbastanza fedele di *Tr.* 1174-8, che però significativamente tralascia il sintagma «νόμον | κάλλιστον» (1178-9). Anche riguardo tale tematica la *Dianeira* enfatizza aspetti *in nuce* già presenti dell'originale; a proposito delle *Trachinie*, infatti, DI BENEDETTO (1983, 149) affermava: «Nel rapporto tra Eracle e Illo nelle *Trachinie* interviene come componente importante il senso tradizionale dell'attività paterna, intesa come qualcosa di vincolante che non può essere messo in discussione».

¹⁰⁷ «You swore and the gods witnessed» (WERTENBAKER 2002, 369). Resa della ben più esplicita minaccia di *Tr.* 1239-40: «ἀλλά τοι θεῶν ἀρὰ / μενεῖ σ' ἀπιστήσαντα τοῖς ἐμοῖς λόγοις».

¹⁰⁸ WILSON 2008, 217.

¹⁰⁹ WERTENBAKER 2002, 363.

¹¹⁰ WILSON 2008, 216.

er complained. Do I reproach him now for the grim and itching end he's kept for me? Do I accuse him of falsehood when I heard promises from him that made me dream of ease? No. I bow my head to him. I accept, as a man does, as a son must¹¹¹.

Numerose sono le peculiarità che rendono tale passo di sicuro interesse. Il suo carattere generale e normativo¹¹² è segnato subito dall'iniziale maiuscola di «Father», unica occorrenza nella *Dianeira*, che sottolinea la distanza emotiva ormai creatasi fra Illo ed Eracle, al quale il figlio si rivolge quasi come a un padre astratto e non affettivamente inteso; anche le ripetizioni martellanti («I'll do», «I do»), gli identici attacchi delle due battute di figlio e padre («I can't» e «I did»: significativamente il primo percepisce la realtà come una negazione della propria reale volontà, mentre il secondo, come rivela l'affermazione positiva, vi si conforma senza porla in dubbio) e la doppia interrogativa retorica di Eracle («Do I [...]?»; «Do I [...]?») sanciscono un contesto nel quale l'oppressione del padre sul figlio è ineluttabile e trasmessa di generazione in generazione con modalità simili al rancore¹¹³.

Una visione se non critica quantomeno problematica della sostanza tradizionale di padri e dei non era del resto aliena alle stesse *Trachinie*, dove nel finale per bocca di Illo veniva pronunciata una durissima requisitoria verso lo stato delle cose, nel quale la parola «padri» e la parola «dèi» erano significativamente accostate: *μεγάλην δὲ θεῶν ἀγνωμοσύνην / εἰδότες ἔργων πρᾶσσομένων, / οἱ φύσαντες καὶ κληζόμενοι / πατέρες τοιαῦτ' ἐφορῶσι πάθη*¹¹⁴. Un'invettiva che, in ossequio alla conclamata consonanza di tali tematiche con la sua poetica, non deve essere passata inosservata alla Wertenbaker, la quale, oltre a sottoporla a un sistematico approfondimento e ampliamento dei conflitti

¹¹¹ WERTENBAKER 2002, 371.

¹¹² Anche riguardo le *Trachinie* Di Benedetto parla di una vera e propria teorizzazione dei doveri filiali: «Il dovere dell'ubbidienza del figlio al genitore è esplicitamente 'teorizzato' da Eracle» (DI BENEDETTO 1983, 149).

¹¹³ «Anger threads its way through generations» (WERTENBAKER 2002, 372).

¹¹⁴ *Tr.* 1266-9.

già affioranti nell'originale, ne offre puntuale traduzione¹¹⁵. L'obbedienza, vista come un mezzo che permette all'oppressione di trasmettersi da una generazione all'altra al pari del risentimento femminile, giustifica l'allusione finale alla guerra dei Balcani: tale richiamo, pur non sottolineando alcun legame né genealogico, né di altra fatta fra il mito e il conflitto, definendo quest'ultimo «a story of obedience» lo qualifica come sinistra attestazione del fatto che la perversa dinamica instaurata da Zeus con Eracle e proseguita a propria volta dall'Alcide nei confronti del figlio, lungi dall'essersi esaurita, perduri ancora nell'attualità.

Per quanto Illo ed Eracle risultino entrambi, sebbene in modalità assai differenti, oppressi dalla figura paterna, la somiglianza fra i due si arresta a tale circostanza: nel corso del dramma, *ut supra demonstratum*, Illo mostra doti di empatia e perdono delle quali il padre è incapace. Alla luce di ciò risulta arduo consentire con Richard Rowland, il quale afferma che nella *Dianeira* «Hyllos literally inherits his father's rage»¹¹⁶. Quando Iole rifiuta di liberare entrambi dal rancore che li perseguita, Illo la scuote, irato, ma tale reazione non segna alcun accoglimento del modello del genitore: la rabbia di Illo, infatti, è diretta contro una donna che volontariamente lo condanna a soggiacere alla maledizione paterna; nulla di più lontano dal padre, il quale, invece, non smetteva la propria ira nei confronti della moglie nemmeno dopo aver saputo dell'involontarietà dell'agire di lei¹¹⁷. Illo, insomma, non è il degno figlio, né l'erede di Eracle; ne è semmai una vittima, forse la maggiore.

6. *Conclusion*

Una corretta analisi dei rapporti e delle sfumature che percorrono il dramma dimostra come quello dei personaggi della

¹¹⁵ «[...] let us contemplate [...] the heedless carelessness of these gods. They call themselves our fathers, Zeus called this man his own seed, his mortal son, and yet Zeus looks on his pain unmoved, if he bothers to look at all» (WERTENBAKER 2002, 372).

¹¹⁶ ROWLAND 2016, 219.

¹¹⁷ Il fatto che nella *Dianeira* il gesto di Deianira sia in realtà connotato da una certa ambiguità non tocca la sostanza della reazione di Eracle, dal momento che né lui né il figlio ne sono al corrente.

Dianeira sia un sistema assai articolato. Attraverso due procedimenti costantemente operanti nel testo, l'esplicita enunciazione e lo sviluppo dei sottintesi e delle allusioni contenuti nell'ipotesto e l'enfatizzazione dei toni, soprattutto nei momenti di maggior πάθος, il dramma dà vita a interazioni di una tale complessità da impedire una netta demarcazione fra vittime e oppressori. L'inestricabile intreccio delle responsabilità suggerisce, piuttosto, una coesistenza di entrambi gli aspetti: perfino Eracle, diretto o indiretto carnefice di tutte le altre *dramatis personae*, è a sua volta oppresso da un padre imperscrutabile e incomprensibile; mentre Iole, rovinata senza colpe, è la più ostinata e lucida perpetratrice del risentimento attraverso le generazioni. Tale, come dichiara l'autrice stessa, fu l'intuizione dalla quale mosse a scrivere l'opera: «we are forever unresolved»¹¹⁸. Una manichea interpretazione di genere, per quanto la valorizzazione delle dinamiche tra i sessi permetta di rilevare tematiche di sicuro interesse in merito a singoli episodi, non permette dunque una piena comprensione dell'opera nel suo complesso, giacché adottare chiavi di lettura lineari e semplificatorie significa negare ciò che per Timberlake Wertebaker costituisce l'essenza della tragedia attica e della propria: l'infinito, ossessionante, inesausto e tormentante mistero dell'essere umano¹¹⁹.

MATTEO VERZELETTI

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
matteo.verzeletti-tutor@unicatt.it

ENGLISH TITLE

An analysis of Timberlake Wertebaker's *Dianeira*

ABSTRACT

Maybe one of the greatest among the living across her forty-year ongoing career, UK-based playwright Timberlake Wertebaker gave us several translations and rewritings of ancient Greek and Latin classics,

¹¹⁸ WERTENBAKER 2004, 367.

¹¹⁹ «The endless, haunting, unappeased, stalking mystery of the human being» (WERTENBAKER 2004, 368).

all endowed with a witty and precious writing. One of the most peculiar is the BBC-Radio 3 radio drama *Dianeira*, broadcast in 1999, based on the classical Athenian tragedy *Trachiniai* by Sophocles. In her work, more a rewriting than a translation, although most pages consist in fresh and accurate translations of the original, she depicts the Sophoclean tragedy through the words of an elderly and drunk woman – Irene – carefully listened to by a bunch of tourists in a village in Attica. Few changes are made by the author re-imagining the ancient story; anyway, she explores the characters with different proceedings from Sophocles', notably portraying the ties between Deianeira, Heracles, their son Hyllos and Iole.

In this paper I analysed the drama focusing mainly on *Dianeira's* interactions with ancient tragedy, showing that Wertenbaker's rewriting follows perspicuous strategies, emphasizing and modernizing the characters' feelings, making her Deianira, like previously noted by Sophie Mills, more ambiguous and less of an innocent than Sophocles'. A careful analysis of the text demonstrates, also, how little Feminist readings, rejected by Timberlake Wertenbaker herself, help with their understanding. Mostly Victoria Pedrick and Ann Wilson focused on feminine victimhood in the *Dianeira*; thus sometimes making correct remarks, this proceeding leads them to misread and misinterpret the text, eventually failing in analysing one of the pivotal points of the drama, the character of Hyllos. Hyllos, with his empathy and sensitiveness, unhinges simplistic gendered readings of the *Dianeira*, delivering us a haunting drama from an ingenious playwright.

KEYWORDS

Timberlake Wertenbaker – Dianeira – Sophocles, *Women of Trachis* – Heracles – Reception studies

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BOWRA C.M., *Sophoclean Tragedy*, Oxford 1944.

BUSH S., *The theatre of Timberlake Wertenbaker*, London-New York 2013.

BUSH S., *Cruelty, tenderness and anger: Ensuring the Women of Trachis speak to our times*, «Journal of Adaptation in Films and Performance» 12, 2019, 5-18.

CARLSON S., *Issues of identity, nationality, and performance: the reception of two plays by Timberlake Wertenbaker*, «New Theatre Quarterly» 35, 1993, 267-89.

DI BENEDETTO V., *Euripide: teatro e società*, Milano 1971.

- DI BENEDETTO V., *Sofocle*, Firenze 1983.
- GÖMCELI N., *Timberlake's Wertebaker 'radical feminist' reinterpretation of a Greek myth: 'The Love of the Nightingale'*, «Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik» 34, 2009, 77-100.
- GOODMAN L., *Contemporary feminist theatres: to each her own*, New York 1993.
- HALL E., MACINTOSH F., WRIGLEY A. (edd.), *Dionysus since 69. Greek tragedy at the dawn of the Third Millennium*, New York 2004.
- LAURIOLA S., DEMETRIOU K.N. (edd.), *Brill's companion to the reception of Sophocles*, Leiden-Boston 2017.
- MACKINNON J.K., *Heracles' intention in his second request to Hyllus*, «CQ» 21, 1971, 33-41.
- MILLS S., *The Women of Trachis*, in LAURIOLA-DEMETRIOU 2017, 512-57.
- ORMAND K., *Exchange and the maiden. Marriage in Sophoclean tragedy*, Austin 1999.
- PEDRICK V., *Ismene's return from a sentimental journey. Translation strategies in Timberlake Wertebaker's Dianeira and Antigone*, in ROTH-FREEMAN 2008, 41-59.
- ROTH M.E., FREEMAN S. (edd.), *Translation and transformation in the theatre of Timberlake Wertebaker*, Brussels 2008.
- ROWLAND R., *Killing Hercules: Deianira and the politics of domestic violence, from Sophocles to the War on Terror*, London-New York 2016.
- WERTENBAKER T., *Plays One*, London 1996.
- WERTENBAKER T., *Plays Two*, London 2002.
- WERTENBAKER T., *The voices we hear*, in HALL-MACINTOSH-WRIGLEY 2004, 361-8.
- WERTENBAKER T., *First thoughts on transforming a text*, in ROTH-FREEMAN 2008, 35-40.
- WILSON A., *Dianeira, anger and history*, in ROTH-FREEMAN 2008, 209-21.