

Deianira senza dolo. Pierre Frayssinet e Michèle Fabien riscrivono le *Trachinie*

Deianira Without Deceit. Pierre Frayssinet and Michèle Fabien Rewrite the *Trachiniae*

BENEDETTA DE BONIS

Università di Bologna

Parole-chiave

riscrittura;
 Sofocle;
Trachinie; Pierre
 Frayssinet;
 Michèle Fabien;
 Deianira; Eracle.

Oggetto di questo contributo sono le riscritture teatrali delle *Trachinie* di Sofocle svolte dal francese Pierre Frayssinet (1926) e dalla belga Michèle Fabien (1995). Entrambe intitolate *Déjanire*, esse rielaborano il mito dell'uccisione di Eracle da parte di Deianira mediante un chitone avvelenato, decentrando il punto di vista sulla protagonista femminile. L'esame delle riscritture moderne è condotto attraverso l'analisi del personaggio di Deianira e dei ruoli da lei assunti nel corso del dramma: la sposa, la rivale, la maga e l'assassina. Dall'indagine comparata delle opere novecentesche in relazione al loro ipotesto emerge che gli autori moderni rileggono Sofocle alla luce della psicanalisi, che li spinge a portare in scena il dissidio, all'interno di Deianira, tra la ragione e l'istinto, tra l'indulgenza nei confronti di Eracle e della sua concubina e il desiderio di vendetta in seguito al tradimento. Così, l'ingenua e rassegnata Deianira di Sofocle diventa una donna che, pur commettendo il delitto senza dolo, dunque senza una volontà cosciente e fraudolenta di uccidere il marito, è animata, nell'inconscio, da una forte pulsione aggressiva nel momento in cui ricorre alla magia per riavere Eracle, che, in cuor suo, sa che non potrà tornare da lei che morto.

Keywords

rewriting;
 Sophocles;
Trachiniae; Pierre
 Frayssinet;
 Michèle Fabien;
 Deianira;
 Heracles.

This article deals with the theatrical rewritings of Sophocles' *Trachiniae* made by the French Pierre Frayssinet (1926) and the Belgian Michèle Fabien (1995). Both entitled *Déjanire*, these texts reinterpret the myth of Deianira's killing of Heracles by means of a poisoned chiton, decentralizing the point of view on the female main character. The examination of the modern rewritings is made through the analysis of the figure of Deianira and the roles she plays during the drama: the wife, the rival, the sorceress, and the killer. The comparison between nineteenth century works and their hypotext shows that modern authors reinterpretate Sophocles through psychoanalysis. They put on the stage the struggle, inside Deianira, between reason and instinct, between the indulgence towards Heracles and his concubine and the desire of revenge after his betrayal. In this way, Sophocles' naive and resigned Deianira becomes a woman who commits a crime without deceit, therefore without a conscient and fraudulent will to kill her husband, but she is prompted, in her unconscious mind, by a strong aggressive drive when she uses magic to regain Heracles, which she knows, deep in her heart, will come back to her dead.

“Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire” (Calvino, 1991: 7). Questa è una delle risposte che Italo Calvino, in un fortunato saggio pubblicato postumo, dà alla complessa questione del “perché leggere i classici”. Se si segue la pista d’indagine aperta dallo scrittore italiano, si troverà nelle *Trachinie* di Sofocle un’opera capace di valicare le frontiere dell’Atene periclea, per parlare al presente della sofferenza che porta con sé l’esperienza amorosa, di cui si indagano i risvolti del tradimento, della gelosia e della durata.

Soggetto delle *Trachinie* è il destino unico e condiviso di un uomo e una donna, che il Coro di fanciulle di Trachis, da cui la tragedia trae il titolo, provvede a collegare (Bowra, 1947: 116). In esse, Deianira attende il ritorno di Eracle dalla sua ultima fatica; nota, nel corteo di prigioniere inviatole dal marito, Iole, figlia del re di Ecalia, distrutta a causa del rifiuto della fanciulla all’eroe. La pietà iniziale per la prigioniera è sopraffatta dalla paura di perdere Eracle. Nella speranza di riconquistare il coniuge, Deianira gli invia una tunica trattata con il sangue del centauro Nesso, da lui ucciso per aver tentato di oltraggiarla durante la traversata di un fiume. Una volta indossato, il chitone aderisce alla carne di Eracle, bruciandola. L’eroe accetta la propria morte ingloriosa solo nel momento in cui il figlio Illo gli rivela l’inganno del centauro e il suicidio della madre in seguito alla scoperta del fatale errore. Egli comprende infatti il significato delle antiche profezie: soltanto un morto potrà ucciderlo da vivo.

Oggetto di questo contributo sono due riscritture teatrali del classico sofocleo: *Déjanire* (1926) del francese Pierre Frayssinet, scrittore che ebbe in Mallarmé e La Tailhède i suoi modelli letterari (*Zyromski apud Frayssinet*, 1932: XVIII-XXVII), e *Déjanire* (1995) della belga Michèle Fabien, voce femminile del Jeune théâtre nella sua linea di ascendenza brechtiana (Ninanne, 2014). Il primo testo, in cui ogni elemento scenico concorre all’idea di “faire le réalisme, transposer” (Frayssinet, 1932: 4), si divide in tre atti, che tracciano la parabola della nascita, in Deianira, dell’illusione di felicità, del crollo di tale chimera e della catastrofe tragica che ne consegue. I tre momenti contengono rispettivamente la materia teatrale delle *Trachinie* che va dal prologo fino all’accoglienza del corteo di Ecalia da parte della regina, dalla fine del primo episodio al secondo stasimo e dal terzo episodio all’esodo. Il secondo testo, da rappresentarsi in una scenografia baroccheggianti in cui i personaggi si muovono su una scacchiera giocando d’azzardo con il destino, si divide in due parti: “Attente” e “Fins”, che corrispondono rispettivamente ai vv. 1-662 e 663-1278 dell’ipotesto. Entrambe le opere devono il loro titolo alla protagonista femminile, poiché su di lei è ricentrato il dramma sofocleo. È a partire dall’analisi di questa figura e dei ruoli da lei ricoperti – la sposa, la rivale, la maga e l’assassina – che si procederà all’indagine delle riscritture moderne della tragedia antica.

I. La sposa

Le *Trachinie* si aprono con un prologo in cui Deianira riflette sulla propria esistenza, segnata, sin dalla giovinezza, dalla paura e da un rapporto doloroso con l’altro sesso, che assume, nel momento del corteggiamento, forme ferine e mostruose:

[...] nella casa di mio padre Eneo, provai per le nozze un’angoscia tremenda [...]. Il mio pretendente era un fiume, l’Acheloo, che si presentava in tre forme diverse [...]: ora con l’aspetto di toro, ora di sinuoso e cangiante serpente, ora di uomo con la testa bovina, e dalla folta barba fluivano rivoli d’acqua sorgiva. [...] io, infelice, mi auguravo sempre di morire, prima di dovermi accostare al suo letto. (Sofocle, 1990: 73)

Il matrimonio con quello che per lei è il “migliore fra tutti gli uomini” (85), l’eroe civilizzatore e distruttore di mostri, assurge dunque a evento liberatore: “giunse, per la mia gioia, il glorioso figlio di Zeus e Alcmena, che [...] mi liberò” (73). Tuttavia, anche la vita coniugale si rivela ben presto dolorosa per Deianira, che, come un campo da seminare, attende in maniera ansiosa e passiva il proprio sposo, impegnato nel compimento delle note fatiche:

[...] dal momento in cui [...] mi unii a Eracle, sempre nutro in me una paura dopo un’altra paura, tormentandomi per lui: la notte arreca e la notte disperde l’affanno, con alterna vicenda. Abbiamo avuto dei figli; ma egli li vede una volta tanto, come un contadino che possiega un terreno fuori mano, e lo visita solo quando lo semina e quando lo miete. Questo era il destino che sospingeva l’uomo alla sua casa e sempre lontano da questa lo ricacciava. (75).

Deianira, nel suo attaccamento alla casa, è immersa in un tempo illimitato e indefinito, scandito dal simbolismo della notte che si ripiega su di sé, mentre Eracle, fin dai versi che compongono la *parodos*, è associato al sole e alla luce (Segal, 1977: 107). La prima si colloca dunque nel regime notturno dell’immagine, volto a eufemizzare le valenze negative del tempo, incarnate nella tragedia dai mostri che corteggiano Deianira e sono uccisi da Eracle; il secondo, invece, trova posto nel regime diurno dell’immagine, orientato alla vittoria sul tempo mediante la trascendenza (Durand, 1969: 135-320). In modi antitetici e complementari, essi compiono dunque un tentativo, destinato al fallimento, di opporsi al potere distruttore e mortifero del tempo. La paura di Deianira sembra ridare continuamente vita ai mostri che Eracle combatte, configurandosi come una pulsione ancestrale, oltre che come una dimensione psicologica costitutiva del personaggio (Segal, 1977: 106-107). Essa è poi acuita dagli oracoli, secondo cui si approssima per Eracle l’ora fatale, che potrà coincidere con la morte o con la liberazione dagli affanni (Sofocle, 1990: 85).

Frayssinet riprende tale caratterizzazione di Deianira. Egli elimina però i riferimenti al passato doloroso della regina e al ruolo catartico che, in tale contesto, Eracle ha assunto, per ricercare la causa dell’infelicità di costei non più solo nell’assenza del marito, ma anche nella sua infedeltà, tanto che ella giunge persino a maledire il giorno delle nozze:

Hélas! Ô qu’elle soit maudite la journée
 Qu’au fils de Jupiter je me vis amenée,
 Et que me fallait-il révéler un amour
 Si d’éternels travaux devaient briser son cours!
 Amoureuse d’Hercule et de lui délaissée
 Je meurs de mon amour profondément blessée.
 [...]
 Hercule, qu’à présent ton amour infidèle
 N’est rien près de la peur d’une absence mortelle. (1932: 12-13)

Tuttavia, la regina coltiva ancora, nel suo cuore, la speranza del ritorno del marito e della felicità. Per l’autore, il Coro, che in Sofocle assolveva a molteplici funzioni – commentare l’azione, condividere i sentimenti della protagonista, dialogare con lei, fungere da raccordo tra Deianira ed Eracle –, deve portare in scena la vita inconscia dei personaggi (“le chœur [...] est à la fois le destin et leur âme inconsciente”, 4). A questo stadio della tragedia, esso richiama

Deianira a un narcisistico amore di sé, dando prova di una pulsione di vita (*eros*) orientata ad un atteggiamento costruttivo nei confronti del mondo (Freud, 1995): “Je t’aime, / [...] / Que tes bras sont beaux, ô ma reine, / De quelles belles mains chargés, / Faits pour être à de telles peines / Étrangers” (Frayssinet, 1932: 10); “Va [...] / Au plaisir [...] / Lente / À t’ouvrir” (21).

Nella *pièce* di Fabien, il ritratto di Deianira, che si logora in un’autodistruttiva attesa del coniuge, non emerge più dalle parole del personaggio stesso, ma è svolto, in un dialogo d’apertura avente le stesse funzioni del prologo antico, da un Centauro e un’Imbalsamatrice:

LE CENTAURE. [...] Cet air fétide! Cela pue comme la haine! [...] Et pourtant, elle s’en fout, ne vient jamais, ne vérifie jamais. [...] Perdue qu’elle est dans son attente, aveugle à tout [...]. Partez, voyez comme il fait sale; tous les jours, les matins, c’est à recommencer, papiers gras, crottes de chiens. Car on ne peut fermer, la nuit, vous comprenez, ils viennent, et moi, je recommence le matin.

L’EMBAUMEUSE. Mais cela sent le chèvrefeuille et le jasmin. (Fabien, 1995: 49-50)

Mediante questi due personaggi di sua invenzione, l’autrice moderna intende portare sulla scena il tormento dell’animo umano, diviso tra spinte psichiche antitetice: da una parte l’irrazionalità e l’istinto di morte; dall’altra la razionalità e l’istinto di vita (“D’un côté le Centaure représente la force de l’instinct et la pulsion de mort, de l’autre l’Embaumeuse, en cherchant à tout prix à préserver la vie, ou du moins son image, représente le bon sens, la *doxa*, l’Histoire qui se répète”. Fonds Fabien: intervista di Yannic Mancel a Michèle Fabien del 15.12.1994). Il Centauro e l’Imbalsamatrice hanno infatti un atteggiamento opposto nei confronti della vita. Laddove il primo non vede che sozzura, la seconda sente odore di fiori. Entrambi, però, combattono una propria battaglia. Doppio vivente di Folo e Nesso, i centauri uccisi da Eracle, il Centauro cerca di placare dentro di sé l’istinto arcaico di vendetta e di sopire il desiderio erotico per Deianira, che dice di amare “du plus fort amour, [...] du plus détestable [...]: celui [...] d’un autre qui est mort et vit en moi [...]: un vaincu. Et puis celui d’un autre, mort aussi, mais trompé, un naïf: deux semblables qui exigent de moi une vengeance détestable, dont moi je ne veux pas. Je ne suis pas qu’un animal” (Fabien, 1995: 52). La lotta dell’Imbalsamatrice, invece, si esplica contro la consunzione del corpo determinata dalla vecchiaia e dalla morte: “Moi aussi, je nettoie. [...] J’incise quand tout est froid. [...] Un trait droit, fin, une lame acérée, une ligne verticale qui partage le ventre en deux: d’un côté le vivant, de l’autre le mort. Estomac, intestins, foie, pancréas, on ouvre, on vide, on racle, on sèche. [...] Alors, je recompose” (59). Di qui il loro desiderio di pulire, corpi o oggetti, come per rimuovere quanto vi è di sconveniente. Dalle parole di queste due figure emerge un ritratto particolarmente negativo di Eracle, “mégalomane et monstrueux, ivre de vin et de lui-même” nel suo “triomphe de l’arrogance” (53).

II. La rivale

Nelle *Trachinie*, l’attesa di Deianira è interrotta dall’arrivo, nel primo episodio, della prigioniera di Ecalia. Incuriosita dalla bellezza di Iole, Deianira chiede informazioni a Lica, che finge di non sapere chi ella sia, per non arrecare un dispiacere alla regina. Mossa a pietà dal destino che attende le vittime, così accoglie la fanciulla a palazzo:

Una indicibile pietà, mie care, mi è entrata in cuore nel vedere queste sventurate, vaganti in terra straniera, senza più casa, senza più famiglia [...]. (*A Iole*) E tu, infelice, chi sei, tra queste

giovani? Vergine, o già madre? All'aspetto ti si direbbe ancora ignara di nozze, e nobile di nascita. [...] Quando la guardo, fra tutte queste essa mi ispira la più grande pietà, perché è l'unica che sappia comprendere la sua condizione. [...] La si lasci stare, dunque, ed entri in questa casa come più le piace. Non vorrei che ai suoi mali presenti si aggiungesse per causa mia altro dolore. (Sofocle, 1990: 95-97)

Il messaggero, però, mette in guardia Deianira sulle menzogne di Lica. La regina sottopone dunque l'araldo a un serrato interrogatorio, al termine del quale apprende dell'innamoramento di Eracle per Iole. Toccante è il modo in cui Deianira giustifichi il coniuge "malato" d'amore, mostri empatia per la rivale e proclami il proprio bisogno di conoscere ad ogni costo la verità:

No, [...] non mi nascondere la verità! Tu non parlerai a una donna dura di cuore, né a una che non sa comprendere la natura umana [...]. Chi si erge contro Eros come un pugile, per lottare con lui, è soltanto uno stolto. [...] Sarei proprio folle, dunque, se biasimassi il mio sposo, colpito da tale malattia [...]. Eracle non ha forse avuto moltissime altre donne [...]? Nessuna di loro ha mai dovuto subire da parte mia una parola cattiva o un'offesa. E così questa, neppure se si struggesse di passione. Quando l'ho vista, ho provato per lei la più grande pietà, poiché la sua bellezza le ha distrutto la vita, ed essa, infelice, senza volerlo, ha portato il suo paese alla rovina. (105-107)

È questo il momento in cui Deianira – incarnazione degli ideali di amore del bello e della saggezza, di eleganza e raffinatezza, di filantropia e umanità tipici dell'Atene periclea (Segal, 1977: 121-122) – si mostra in tutta la sua nobiltà tragica, tanto da essere definita "one of the most delicately beautiful creations in literature" e paragonata al "perfume of a flower" (Jebb *apud* Sophocles, 1908: XXXI).

Forse affascinato dalla potenza drammatica di questa scena, Frayssinet la riprende quasi alla lettera. La sua Deianira si mostra piena di compassione per la prigioniera, desiderosa di sapere e indulgente nei confronti di Eracle:

[...] Tristes amies,
 [...] vous êtes, hélas, sur la terre d'exil.
 Toi vierge ou mère, ô toi, plus pure qui me touches, –
 Aucun mot de malheur n'échappe de sa bouche.
 Ô vierge, certes, pure au corps si souple et beau
 Qui est-elle? [...]
 Eh bien, laissons, tais-toi, pauvre être humilié
 Qu'on ajoute ce mal de te prendre en pitié.
 Tais-toi si le silence à tes maux est une aide,
 Pauvre enfant, si pourtant tu trouvais un remède
 À me voir attentive à tes misères, viens ; (27-29)

[...] dis-moi la vérité!
 Tu ne vois point en moi une femme cruelle.
 Habitée, hélas, des misères mortelles,
 Je sais [...] qu'on ne peut pas lutter contre l'amour.
 Eh qu'irais-je ennuyer Hercule de ma haine,

Traîner devant ses yeux une colère vaine!
 Ont-ils mal fait d'ailleurs ? Enfant dont la beauté
 T'apporta plus de maux, hélas, que de gaieté.
 [...]

Hercule n'a-t-il pas préféré d'autres femmes?
 Des injures, des mots ont-ils trahi mon âme?
 [...] Si tu crains ma souffrance
 Rien n'est plus douloureux, hélas, que l'ignorance. (45-46)

Lo scrittore francese aggiunge, in chiusura, alcuni versi di sua invenzione, in cui Deianira proclama la sua delusione per aver creduto che l'amore di Eracle potesse durare in eterno: "Tu souffres, mais tu crois, sûre de ta beauté, / Que le héros divin pour toi s'est arrêté. / Je l'ai cru. Puis, plus tard, j'ai tâché de le croire, / Je suis lasse à présent" (48).

Più libera è la riscrittura di questo passo operata da Fabien. All'autrice belga non è sfuggita la curiosità provata da Deianira, nelle *Trachinie*, per Iole; ella intende dunque riempire il silenzio di quest'ultima e far sì che tra le due rivali si instauri una sorta di complicità ("dans la pièce de Sophocle [...] Déjanire subit le charme de Iole. Je n'ai fait [...] que forcer le trait jusqu'à la fascination, et j'ai souhaité que la confrontation ait lieu, attestant d'une complicité ambivalente partagée autour d'Héraklès [...] et de la douleur du vieillissement face à la menace de la jeunesse". Fonds Fabien: intervista di Yannic Mancel a Michèle Fabien del 15.12.1994). In tal modo, *Déjanire* non è più un dramma della gelosia, ma la storia di una donna che cerca di dominare il proprio istinto, in nome di una presunta fiducia nella bontà dell'animo umano ("Et si Déjanire n'était plus tout à fait un drame de la jalousie, mais l'histoire d'une femme qui tenterait de surmonter la réaction première, instinctive, viscérale, animale? [...] Pourrait-elle croire [...] à la bonté d'un être?". Fonds Fabien: *Déjanire aujourd'hui*).

La Deianira di Fabien sembra quasi innamorarsi di Iole, come a volersi identificare totalmente al marito. Scompare il motivo sofocleo dell'inganno di Lica. Qui, è addirittura Iole a mettere in guardia la rivale: quello di Eracle non è solo un innamoramento passeggero. La principessa offre a alla regina un punto di vista nuovo su Eracle. Laddove, infatti, Deianira vede in lui un eroe semi-divino, esecutore di imprese straordinarie, Iole scorge soltanto lo schiavo di Euristeo sostenuto, durante le sue fatiche, da donne divine; laddove Deianira vede un marito che accetta serenamente lo scorrere del tempo, Iole scorge un uomo che cerca nel possesso di una ragazza giovane un'illusione di longevità:

DÉJANIRE. [...] Je le connais, mon mari [...].
 IOLE. Vous vous trompez.
 DÉJANIRE. Non. [...] L'amour peut faire faillir la haine. [...]
 IOLE. Vous vous trompez. Moi, il veut m'épouser. [...]
 DÉJANIRE. Quoi! Toute cette beauté [...] pour lui [...] seul?
 Non. Héraklès, fils de Zeus...
 IOLE. Esclave d'Eurysthée!
 DÉJANIRE. Exécuteur brillant de tous ces travaux inhumains.
 IOLE. Aidé par des déesses, pas par des femmes!
 DÉJANIRE. Il ne demande rien aux femmes.

IOLE. Il a peut-être tort. [...] Avec moi, ce temps-là, il l'oublie. Avec vous, il le voit, comme dans un miroir [...]. Ce temps dont vous croyez qu'il vous unit, peut-être qu'il vous sépare, justement. [...]

DÉJANIRE. Faux! Il bouge, Héraklès; il aime le temps. Comme moi!

Que sais-tu de cela? Il est Zeus dans mon lit! Immortel. Il n'y a pas d'usure, pas de routine. [...]

Il ne t'épousera pas.

Tu n'aboliras pas mon monde. (60-68)

Le certezze monolitiche di Deianira sono dunque dolorosamente e definitivamente messe in crisi dalla lealtà di una rivale che vorrebbe tentare la via della solidarietà femminile.

III. La maga

Nelle *Trachinie*, alla benevola accoglienza delle prigioniere da parte di Deianira segue l'enunciazione di quest'ultima al Coro, nel secondo episodio, del proposito di riconquistare il marito mediante il chitone trattato con il sangue di Nesso:

DEIANIRA. Quella vergine – no, non la credo più una vergine, ma una donna, a lui legata, ormai – io, ignara, l'ho accolta in casa [...]. Ora siamo in due sotto una coltre sola ad attendere l'amplesso. Questa è la ricompensa di Eracle – l'uomo che io chiamavo fedele e leale – per avergli custodito la casa tanto tempo. Eppure, non so essere adirata con lui, che è spesso colpito da questo male. Ma vivere insieme a costei, avendo il marito in comune, quale donna potrebbe sopportarlo? [...] Ma per vedere se mi riesce in qualche modo di prevalere su quella fanciulla con filtri ed incantesimi che agiscono sul cuore di Eracle, con questa speranza ho approntato il mio piano... a meno che non vi sembri che io abbia agito in modo sconsiderato [...].

CORIFEIA. Ma per saperlo bisogna agire: senza l'esperienza, non puoi avere nessuna convinzione, anche se credi di averla. (Sofocle, 1990: 113-117)

All'interno del personaggio di Deianira vi è uno strato tradizionale, in relazione alla sua dedizione alla casa e a Eracle, su cui si innesta la problematica più moderna della riflessione metodologica sull'accertamento della verità. Senonché, quanto viene dalla nuova cultura è rapidamente messo in crisi: l'individuazione di un criterio valido per valutare l'azione prima del suo compimento si rivela impossibile, cosicché l'azione stessa si risolve in un fallimento. L'impressione che resta alla fine è quella di un'insufficienza dell'attività raziocinante a procedere autonomamente e di una sua subalternità di fronte a una situazione di paura e infelicità che appare come un dato primario (Di Benedetto, 1983: 148). Anche nel momento in cui perdona l'infedeltà del marito, Deianira sospende la propria attività raziocinante: ella utilizza infatti l'argomento, tradizionale nella tragedia greca, della scarsa responsabilità umana nelle colpe d'amore e attribuisce arcaicamente alla divinità quanto vi è di straordinario nella condotta di Eracle, come se si trattasse di un'alterazione temporanea delle normali facoltà di quest'ultimo (De Romilly, 1976: 312; Dodds, 2003: 43-60). Nel cedere alla magia e all'irrazionale, però, la buona fede di Deianira è salda. La regina, infatti, si rende conto del misfatto solo attraverso un incidente. In effetti, il bioccolo di lana con cui aveva tinto il chitone – che Nesso aveva ordinato di conservare al buio – si dissolve dopo essere stato esposto casualmente al sole. A Deianira non resta che disperarsi:

Il bioccolo di lana [...] si è ridotto in polvere sul suolo di pietra. [...] per ricompensarmi di che cosa, la fiera morente avrebbe manifestato benevolenza a me, che ero la causa della sua morte? [...] No, mi raggiro con il pretesto di annientare colui che l'aveva colpito. Ma io l'ho compreso troppo tardi, quando non c'è più rimedio. [...] Comunque sia, è deciso che se egli perirà, morirò anch'io con lui nel medesimo istante. Vivere con una cattiva fama non è tollerabile per una donna che tiene anzitutto a non essere ignobile. (Sofocle, 1990: 123-127)

Nelle riscritture moderne, Deianira appare meno risoluta rispetto all'ipotesto. Frayssinet e Fabien dilatano ampiamente il momento della decisione di ricorrere alla magia. Il drammaturgo francese porta lo spettatore direttamente nella psiche di Deianira, dove il Coro dà voce ai pensieri inconsci della regina addormentata. L'invio della tunica è determinato da una forte pulsione di morte. Al Corifeo – che pare svolgere una funzione di Super-io spesso rivestita dalle figure che incarnano l'autorità (Durand, 1969: 169-170) – è affidato il compito di tentare di dominare gli impulsi mortiferi. Egli, infatti, definisce il chitone, paragonato a un fiore velenoso, una “crudele esca” e invita i coreuti a desistere dall'impresa. Pur sapendo dentro di sé che il rimedio di Nesso potrebbe essere un inganno, Deianira decide di procedere, convincendosi che, nella prospettiva peggiore, esso si limiterà a non avere effetto. La delusione per la condotta sleale del marito sembra dunque tradursi nel desiderio inconscio di eliminarlo:

DÉJANIRE. [...] Que faire!

[...]

PREMIÈRE CHOREUTE. Mort.

[...]

QUATRIÈME CHOREUTE. Une lumière

PREMIÈRE CHOREUTE. Pour sortir de sa misère,

LE CORYPHÉE. Pour accroître sa misère,

Cruel appât.

[...]

QUATRIÈME CHOREUTE. Nessus.

[...]

LE CORYPHÉE. Essayez l'impossible effort,

Ne portez pas à votre bouche

Cette fleur où l'on ne touche

Que mort.

[...]

(Déjanire se réveille et parle)

DÉJANIRE. [...] Ce philtre de Nessus, suis-je sûre ? [...]

Pourquoi Nessus m'eût-il voulu du bien ? Pourquoi ?

[...] Je ne fais pas de mal.

[...]

Il se peut seulement qu'il n'ait pas de puissance. (Frayssinet, 1932: 49-63)

I pensieri di morte di Deianira si fanno sempre più frequenti. In un secondo sogno, il Corifeo spinge la protagonista alla rimozione, invitando i componenti del Coro – che pronunciano sempre più insistentemente la parola “morte” – a “parlare basso”, “fare silenzio”

e “dimenticare”. Il senso di colpa di Deianira è da lui definito un “fardello”. Il processo inconscio di rimozione e di attivazione del senso di colpa si traduce, a livello conscio, nel risveglio di Deianira che tenta di placare l’ansia, convincendosi che Eracle tornerà vivo e innamorato:

LE CORYPHÉE. Ô ce fardeau de Déjanire nue.
 [...]
 Parlez bas.
 [...]
 Laissez, laissez dans le silence
 Toutes les futures souffrances.
 PREMIÈRE CHOREUTE. Mort.
 [...]
 DEUXIÈME CHOREUTE. Mort.
 [...]
 LE CORYPHÉE. Arrêtez, je vous en supplie,
 Le ciel a voulu qu’on oublie.
 [...]
 (*Déjanire s’éveille.*)
 DÉJANIRE. Non! Pas cela!... Voyons. Ce ne sont que des craintes,
 [...]
 Je suis forte, déjà j’ai chassé tous ces rêves,
 Je marcherai vers vous, Hercule, sur la grève. (70-76)

Tuttavia, i pensieri di morte diventano sempre più forti e frequenti. Frayssinet elimina l’esperimento del bioccolo di lana: dentro di sé, Deianira ha sempre saputo che la tunica è un inganno; una prova esterna è inutile.

Anche nella mente della Deianira di Fabien si affollano i pensieri di morte, proiettati sulla scena dall’Imbalsamatrice e dal Centauro. Su di essi, la regina pone una rigida censura. Da una parte, l’Imbalsamatrice, con cinico buonsenso, la invita narcisisticamente a uccidere la rivale: “L’EMBAUMEUSE. [...] Tu peux tuer, Déjanire, le monde est indulgent pour les amours trahies. DÉJANIRE. Pas moi! Je ne veux pas cette violence bestiale. [...] L’EMBAUMEUSE. [...] Observe, Déjanire, et accepte, on ne peut rien contre le temps. Et puis, il t’a menti, l’Héraklès que tu aimais” (Fabien, 1995: 71-73). Dall’altra, il Centauro le ricorda dolosamente dell’antica ricetta lasciata da Nesso per riconquistare il proprio sposo: “Un être est mort à cause de toi, un être bon, puissant et généreux, tué, une flèche en plein cœur parce qu’il t’avait trouvée belle! [...] Non! Je ne voulais pas parler de cela. Oublie, Déjanire. Cette histoire est trop vieille!” (74).

La battaglia razionalistica combattuta da Deianira si ripropone nel dissidio interiore del Centauro, che avverte con dolore la presenza, dentro di sé, di elementi primordiali e oscuri, pronti a minare le fondamenta della sua umanità.

Le Centaure a beau être un demi-cheval, il a quand même des réactions d’humain. Comme Déjanire, il croit à la puissance de [...] sa volonté [...] de ne pas rappeler l’histoire ancienne de Nessos, celle qui apporte justement la mort et la désolation. Son archaïsme [...] ressemble [...] à une pulsion meurtrière sur laquelle il voudrait faire l’impasse. Mais naturellement, cette

illusion-là ne résiste pas au principe de réalité, le désir de meurtre fait retour, la vengeance est là, toute prête, chaude ou froide, elle sera servie, même si personne ne veut la déguster. (Fonds Fabien: lettera di Michèle Fabien a Yannic Mancel del 21.04.1995)

Intimorito dalla potenza di questa parte pulsionale e irrazionale, spesso l'uomo non riesce a incanalarla produttivamente: "Les femmes ne comprennent rien à nos désirs non plus. Les seuls vrais, cependant, ceux qui vous mènent loin, très loin... Mais elles préfèrent nous faire tuer plutôt que d'affronter cela. Humain oblige" (85). E così, alla fine del primo atto, essa risale in superficie e si sfoga in maniera disordinata e distruttiva, travolgendo la civilizzata e sensibile Deianira. In un ultimo dialogo con Iole, che le domanda parole salvifiche, Deianira dichiara la propria impossibilità di intraprendere la via della solidarietà femminile e il proprio bisogno distruttivo di rimanere legata all'uomo che l'ha tradita e umiliata. L'invio del chitone magico tenuto fino a quel momento chiuso in uno scrigno al buio e pronto a infiammarsi alla luce del sole è la naturale e simbolica conseguenza del ritorno del rimosso e della sconfitta di ogni atteggiamento costruttivo e razionale nei confronti di un reale che non è all'altezza dei sogni della protagonista: "Le dur combat qu'elle a livré contre les instincts de la bête en elle. Inutile!" (88).

IV. L'assassina

La scoperta dell'inganno del centauro, nelle *Trachinie*, porta con sé la fine dell'assassina e della sua vittima. Il suicidio di Deianira è raccontato, nel quarto episodio, dalla Nutrice, mentre la fine di Eracle è prima narrata da Illo, che nel terzo episodio riferisce di come il padre abbia indossato la tunica, e poi drammatizzata nell'esodo, con il rogo dell'eroe sul Monte Eta. Nel momento della morte, Eracle e Deianira, rispettivamente l'eroe impegnato nel combattimento contro creature mostruose e la moglie che attende il marito facendo la guardia al focolare domestico, si scambiano i ruoli. Lei muore con un colpo di spada; lui geme e spasima a causa di una veste (Bowman, 1999: 345-346; Hoey, 1970: 16). Nella tragedia greca, la morte dell'uomo porta con sé il suicidio della donna, per una sorta di compensazione della scomparsa dell'eroe. Deianira trascorre i suoi ultimi istanti nel talamo. È lì che ella può ridirsi la sua identità: la morte ristabilisce il giusto rapporto con il matrimonio. Al di fuori della stanza nuziale, infatti, non è intravista alcuna ragione per continuare a vivere (Loraux, 1985: 51-53). Sofocle dedica pochi versi alla morte di Deianira, mentre dà ampio spazio alla fine di Eracle, personaggio che si caratterizza, proprio nel momento della morte, per un percorso conoscitivo (Di Benedetto *apud* Sofocle, 1990: 27-28). Negli ultimi istanti della sua esistenza, egli maledice Deianira. Il suo atteggiamento cambia radicalmente nel momento in cui Illo chiama in causa Nesso. L'eroe ora discerne chiaramente il contenuto delle profezie e le riesce a unire in una visione d'insieme, al cui vertice si pone la volontà di Zeus, indifferente alle sofferenze dei suoi figli: gli oracoli, infatti, avevano predetto per lui la cessazione degli affanni, dopo l'ultima fatica, non alludendo ad altro che alla morte. È controversa la presenza o meno di allusioni al dato mitico dell'apoteosi di Eracle nel dramma; quel che è certo, però, è che, qualunque linea interpretativa si scelga, Sofocle tiene del tutto fuori campo dalla sua tragedia l'assunzione di Eracle fra gli dei, chiudendo il dramma in una dimensione di cupa disperazione (Di Benedetto *apud* Sofocle, 1990: 29-31).

Nelle riscritture moderne, Eracle è assente come personaggio. Nel dramma di Frayssinet, la morte dell'eroe è vista da lontano, con gli occhi di Deianira, che scorge le fiamme e, a poco a

poco, si rende conto che non si tratta di un fuoco di buon augurio, bensì del rogo del marito, per cui non vi è alcuna ascensione al cielo:

DÉJANIRE. [...] Que dit ce feu là-bas ? [...]
 De quel crime effrayant annonce-t-il l'aveu ?
 L'ESCLAVE. Maîtresse, c'est un feu qu'on allume aux montagnes,
 Le soir, auprès des mers, et des vœux l'accompagnent.
 DÉJANIRE. Non, non, je les connais tous les signaux des mers
 Mais celui-là, grands Dieux, ensanglante les airs.
 [...]
 UNE CHOREUTE. Mort.
 [...]
 L'ESCLAVE. [...] Ô maîtresse, cessez, il faut vous réjouir,
 Un instant, près de vous Hercule va venir.
 [...]
 UNE CHOREUTE. Mort.
 [...]
 (*On entend un bruit lointain de voix qui semble de plus en plus triste.*)
 [...]
 HYLLUS. Vous le savez, ô mère trop cruelle,
 Qui portiez à mon père une haine mortelle.
 Votre haine a vaincu. Il est rassasié
 Ce cœur, fuyez ce feu qui ne fait que crier!
 [...]
 DÉJANIRE. [...] J'ai tué, j'ai tué, hélas!
 (*Elle se tue.*). (85-92)

Ad annunciare a Deianira la morte di Eracle è, nel passo appena citato così come nell'ipotesto, il figlio Illo. Nella tragedia sofoclea, Illo, in un primo momento, accusava la madre dell'omicidio; tuttavia, resosi conto dell'inganno di Nesso, egli si disperava per il suicidio dell'innocente genitrice. Frayssinet fa pronunciare a Illo soltanto le parole di accusa, come a non volere totalmente assolvere Deianira dall'omicidio di Eracle. Pertanto, il movente del suicidio della regina non sarebbe più la perdita della buona reputazione agli occhi della comunità, bensì il senso di colpa. Alla “cultura della vergogna” si è definitivamente sostituita la “cultura della colpa” (Dodds, 2003). Insieme ad Eracle compare, in questa *pièce*, anche il tema degli oracoli, che apriva la tragedia classica ad un'interpretazione religiosa.

Fabien fa morire Deianira nello stesso modo di Eracle, come se la sposa volesse essere, anche nel momento del trapasso, l'ombra del marito: ella afferra infatti un lembo della veste del coniuge, riducendo il proprio corpo a una manciata di cenere. Per Eracle, in questa *pièce*, non vi è né apoteosi né avanzamento conoscitivo: egli rimane l'uomo arrogante che ci era stato descritto in apertura. Dalle parole del messo che ne annuncia la morte, infatti, si evince che egli non si interroga mai su se stesso, limitandosi invece a incolpare della propria fine ingloriosa Deianira ed Era. Egli non associa affatto la propria morte agli oracoli:

Il [...] maudissait Déjanire qu'il appelait traîtresse. [...] Il pleurait et criait, lui le héros, comme un enfant, maudissant Héra et sa haine. Il n'a jamais parlé de lui, jamais, ne s'est pas interrogé

sur lui-même. La haine d'Héra lui suffisait, expliquait tout. C'était un Héraklès petit, tout petit, misérable, qu'on n'aurait jamais pu imaginer. [...] Et pourtant les oracles avaient dit: «Aucun homme vivant ne pourra tuer Héraklès». (93-94)

Pertanto, qui non vi è alcuno spostamento dal piano umano a quello divino. Al contrario, tutto sembra come rimanere sospeso ad un livello bestiale, subumano.

Nonostante tra la *Déjanire* di Frayssinet e quella di Fabien intercorra un lasso di tempo di quasi settant'anni, i due testi presentano notevoli somiglianze. In essi, infatti, Eracle è assente; l'attenzione dello spettatore si concentra tutta su Deianira, con la quale egli è portato a identificarsi. Le due opere si configurano come riscritture psicanalitiche della tragedia. La sensibilità novecentesca dei loro autori li spinge a rileggere il classico sofocleo come dramma che inscena, attraverso il linguaggio fantasioso e simbolico del mito, l'eterno conflitto tra razionalità e irrazionalità in seno all'animo umano. Quanto è presente in esso di istintivo e pulsionale è rimosso in nome di un'utopica fiducia nella bontà dell'animo umano, per poi riemergere alla coscienza in maniera disordinata e distruttiva. Così, Deianira non è più la sposa passiva che, nella sua ingenuità, invia al marito una veste avvelenata. Ella è una donna che prova un'ampia gamma di sentimenti, anche contraddittori, nei confronti dell'uomo che l'ha tradita – delusione, rancore, odio e amore – e assume atteggiamenti psicologici diversi – indulgenza per gli errori del marito e dipendenza masochistica dalla sua figura. Nel delitto di Deianira, certo, non vi è dolo, dunque una volontà cosciente e fraudolenta di eliminare Eracle. C'è però, nell'inconscio, una forte pulsione aggressiva, che si traduce nell'invio di una veste che nella parte più remota, censurata, di sé – proiettata sulla scena in Frayssinet dal Coro e in Fabien dal Centauro e dall'Imbalsamatrice – si sa essere pericolosa. Il suicidio che segue il delitto, dunque, non è più una morte volta a recuperare la buona reputazione della sposa agli occhi della comunità, ma la punizione suprema inflitta dal Super-io, che agisce attraverso il meccanismo del senso di colpa. Pertanto, se uno dei temi dominanti delle *Trachinie* è quello degli oracoli, legato alle profezie divine e alla figura di Nesso, nelle riscritture moderne, per influsso della psicanalisi, il Fato si tramuta nell'inconscio.

Per trattare il tema del conflitto tra istinto e ragione, Frayssinet e Fabien scelgono un testo come le *Trachinie*, innovativo rispetto al suo tempo, in quanto specchio del trapasso, nell'Atene classica, da una vecchia a una nuova cultura più fiduciosa nei confronti della ragione – nuova cultura che, tuttavia, è rapidamente messa in crisi, in quanto ogni atteggiamento razionale si rivela inadeguato e perdente. Quella che in Sofocle è un'operazione estremamente audace e in anticipo sui tempi diventa qui l'esito riflessivo naturale di un'epoca, come il Novecento, che ha portato a compimento quel processo, iniziato con il Romanticismo, di svalutazione della ragione come strumento idoneo a indagare le contraddizioni e le lacerazioni del reale.

BIBLIOGRAFIA:

- FABIEN, Michèle (1995). *Jocaste; Déjanire; Cassandre*. Bruxelles: Didascalies.
- FRAYSSINET, Pierre (1932). *Trois tragédies: Déjanire; Admete; Ajax désespéré*. Préface d'Ernest ZYROMSKI. Paris: le Divan.
- SOFOCLE (1990). *Trachinie; Filottete*. A cura di Vincenzo DI BENEDETTO. Traduzione di Maria Pia PATTONI. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- SOPHOCLES (1908). *The Plays and Fragments. Part V (The Trachiniae)*. Edited by Richard C. JEBB. Cambridge: Cambridge University Press.

- BOWMAN, Laurel (1999). Prophecy and Authority in the *Trachiniai*. *American Journal of Philology*, 120, 3, 335-350.
- BOWRA, Cecil Maurice (1947). *Sophoclean Tragedy*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- CALVINO, Italo (1991). *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.
- DE ROMILLY, Jacqueline (1976). L'excuse de l'invincible amour dans la tragédie grecque. In Jan Maarten BREMER, Stefan RADT & Cornelis Jord RUIJGH (Eds.), *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek* (pp. 309-323). Amsterdam: Hakkert.
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1983). *Sofocle*. Firenze: La Nuova Italia.
- DODDS, Eric Robertson (2003). *I Greci e l'irrazionale*. Traduzione di Virginia VACCA DE BOSIS. Milano: Sansoni.
- DURAND, Gilbert (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Bordas.
- FONDS Michèle FABIEN. Archives & Musée de la Littérature. Bruxelles.
- FREUD, Sigmund (1995). *Le malaise dans la culture*. Traduction par Pierre COTET, René LAINÉ & Johanna STUTE-CADIOT. Paris: Presses Universitaires de France.
- HOEY, Thomas F. (1970). The *Trachiniai* and Unity of Hero. *Arethusa*, 3, 1, 1-22.
- LORAU, Nicole (1985). *Façons tragiques de tuer une femme*. Paris: Hachette.
- NINANNE, Dominique (2014). *L'éclosion d'une parole de théâtre. L'œuvre de Michèle Fabien, des origines à 1985*. Bruxelles: Peter Lang.
- SEGAL, Charles P. (1977). Sophocles' *Trachiniai*: Myth, Poetry, and Heroic Values. *Yale Classical Studies*, 25, 99-158.