

3.2 ***Trachinie*: primo stasimo (vv. 497-530)**

La violenza di *eros* e la tragicità della bellezza

Sommario 3.2.1 La potenza invincibile e ingannevole di Afrodite (v. 500). – 3.2.2 Poseidone: un nuovo sintagma omerizzante (v. 502). – 3.2.3 Eracle e Acheloo: uno scontro tumultuoso e *abusiones* omeriche (vv. 504, 507-8, 511-14, 518). – 3.2.4 L'omerica 'tragica' bellezza di Deianira (v. 523).

Prospetto degli omerismi del primo stasimo delle *Trachinie*

μέγα τι σθένος ἂ Κύπρις· ἐκφέρεται νίκας ἀεί.	στρ.
καὶ τὰ μὲν θεῶν παρέβαν, καὶ ὅπως Κρονίδαν ἀπάτασεν οὐ λέγω οὐδὲ τὸν ἔννυχον Ἴιδαν, ἢ Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίης· ἀλλ' ἐπὶ τάνδ' ἄρ' ἄκοιτιν <τίνες> ἀμφίγυοι κατέβαν πρὸ γάμων, τίνες πάμπληκτα παγκόνιτά τ' ἐξ- ἦλθον ἄεθλ' ἀγώνων;	500 505
ὁ μὲν ἦν ποταμοῦ σθένος, ὑψίκερω τετραόρου φάσμα τάυρου, Ἀχελῷος ἀπ' Οἰνιάδαν, ὁ δὲ Βακχίας ἄπο	ἀντ. 510

ἦλθε παλίντονα Θήβας τόξα καὶ λόγχας ρόπαλόν τε τινάσσων, παῖς Διός· οἱ τότε ἀολλεῖς ἴσαν ἐς μέσον ἰέμενοι λεχέων·	515
μόνα δ' εὐλεκτρος ἐν μέσῳ Κύπρις ῥαβδονόμει ξυνοῦσα.	
τότ' ἦν χερός, ἦν δὲ τό- ξων πάταγος , ταυρείων τ' ἀνάμιγδα κεράτων· ἦν δ' ἀμφίπλεκτοι κλίμακες, ἦν δὲ μετώ- πων ὀλόεντα	ἐπ. 520
πλήγματα καὶ στόνος ἀμφοῖν. ἅ δ' εὐῶπις ἄβρᾶ τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ ἦστο τὸν ὃν προσμένουσ' ἀκοίταν.	525
ῥέγῳ δὲ μάτῃρ μὲν οἶα φράζω·† τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας ἐλαινὸν ἀμμένει <τέλος>· κἀπὸ ματρὸς ἄφαρ βέβαχ', ὥστε πόρτις ἐρήμα.	530

Legenda:

-**voci in grassetto**: omerismi a livello lessicale.

-**voci in grassetto e sottolineate**: omerismi che presentano una risemantizzazione o una variazione originale oppure con i sofoclei su modelli omerici.

-**voci sottolineate**: espressioni o vocaboli che rievocano lemmi, stilemi, tematiche o similitudini omerici.

3.2.1 La potenza invincibile e ingannevole di Afrodite (v. 500)

Il primo stasimo della tragedia si apre con la celebrazione dell'onnipotenza di Afrodite (v. 497: μέγα τι σθένος ἃ Κύπρις· ἐκφέρεται νίκας αἰεί).¹ Alla forza inoppugnabile della dea sono sottomesse anche le tre divinità cui spetta la sovranità sul cosmo, Zeus Poseidone e

¹ Sui problemi interpretativi che il verso pone (in particolare se considerare μέγα τι σθένος apposizione di Κύπρις o, invece, predicato nominale con copula sottintesa e intervenire sul testo ponendo un punto in alto dopo σθένος come proposto da Wakefield e adottato da Lloyd-Jones, Wilson) si vedano Ferrari 1983, 43-4; Stinton 1990, 221-3; Davidson 1987. Sull'elusività tipicamente sofoclea della frase cf. Budelmann 2000, 46-7.

Ade.² Il coro tralascia intenzionalmente di raccontare in modo più dettagliato l'influenza di Afrodite sugli dèi: essi sono solo menzionati attraverso il modulo della *Priamel* per dare risalto a quello che sarà il vero oggetto del canto: lo scontro tra Eracle e Acheloo per la mano di Deianira. Tuttavia, per quanto fuggevole, la loro menzione è significativa per dare risalto a uno dei temi centrali di questo canto e dell'intero dramma, quello della potenza di eros.

La prima divinità evocata brevemente nella *Priamel* è Zeus (v. 500): καὶ ὅπως Κρονίδαυ ἀπάτασεν οὐ λέγω «e come il Cronide ingannò non dirò». Il riferimento al potere ingannatore di Afrodite nei confronti di Zeus non può non rievocare il celebre episodio omerico della Διὸς ἀπάτη del 14 canto dell'*Iliade* (Il. 14.153-353), in cui Era per sedurre il divino consorte fa ricorso all'aiuto della stessa Afrodite (Il. 14.187-224). La sposa di Zeus chiede alla dea di donarle il potere del desiderio, e le si rivolge decretando proprio la potenza universale di Afrodite celebrata anche nello stasimo, che domina sia i mortali che gli immortali (Il. 14.198-9): σὺ πάντας / δαμνᾷ ἀθανάτους ἤδ' ὀνιτοὺς ἀνθρώπους. Afrodite consegna allora a Era la sua fascia magica, dove si trovano i θελκτήρια πάντα, «tutti gli incanti» (Il. 14.215): indossandola, Era potrà sedurre agevolmente Zeus.

L'*exemplum* mitico di Zeus che cade vittima dell'adescamento di Era propiziato da Afrodite nell'*Iliade*, benché soltanto alluso fuggevolmente attraverso la *praeteritio* dalle coreute, inaugura lo stasimo nel segno del potere subdolo e incantatore dell'eros. La passione erotica per Deianira è infatti il movente che spinge Eracle e Acheloo ad affrontarsi, e il motivo della potenza incontrastabile del sentimento amoroso è stato dominante nel corso del primo episodio. La forza irresistibile dell'eros è emersa in particolare nelle riflessioni di Deianira rispetto alla nuova infatuazione di Eracle per Iole, allorché l'eroina si dice ben consapevole che, di fronte a Eros, non solo combattere «come un pugile» non è possibile ma è azione da folli (vv. 441-2): Ἐρωτὶ μὲν νῦν ὅστις ἀντανίσταται / πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ «Chiunque si oppone a Eros, come se si potesse fare a pugni con lui, sragiona».³ Inoltre, anche il tema dell'incanto della potenza amorosa è già emerso nel primo episodio quando il nunzio

2 La distribuzione canonica del cosmo tra i tre regni di Zeus, Poseidone e Ade, rispettivamente cielo, mare e tenebre dei morti (la terra e l'Olimpo sono invece 'zone franche'), su ognuno dei quali il dio preposto esercita un dominio assoluto, è sanzionata per la prima volta dallo stesso Poseidone in Il. 15.189-93.

3 L'onnipotenza della passione amorosa, per limitarsi a Sofocle, è tema centrale del terzo stasimo dell'*Antigone*, che si configura come un vero e proprio inno a Eros - dove nella chiusa del canto, come nell'*incipit* in questo stasimo delle *Trachinie*, Afrodite è «invicibile» (vv. 799-800): ἄμαχος γὰρ ἐμπαί- / ζει θεὸς Ἀφροδίτα -, del cosiddetto 'inno ad Afrodite' preservato in TrGF IV F 941 (su cui cf. Pattoni 2003 e Co 2011), e di un frammento della perduta *Fedra* (TrGF IV F 684, su cui cf. Sommerstein, Talbot 2006, 248-317; Sommerstein 2020, 64-5).

rivela a Deianira il racconto di Lica al suo arrivo in città. L'araldo ha narrato alla folla come la vera ragione per cui la città di Ecalia è stata abbattuta da Eracle sia esclusivamente la passione dell'eroe per Iole, instillatagli dalla potenza ammaliatrice di Eros (vv. 354-5): τήν θ' ὑψίπυργον Οἰχαλίαν, Ἔρως δέ νιν / μόνος θεῶν θέλξειεν αἰχμάσαι τάδε «a conquistare la turrita Ecalia, Eros / solo tra gli dei lo ha spinto adescandolo a quest'impresa». Alla prerogativa dell'ἀπάτη e ai θελκτήρια πάντα di Afrodite dell'*Iliade* corrispondono l'ἀπατᾶν della dea e lo θέλγειν di Eros nel dramma. Il motivo dell'incantamento assumerà tinte sempre più fosche nel seguito della tragedia: i filtri magici di Nesso saranno definiti ἐλκτροῖσι nel secondo episodio (v. 585), e alla tragica scoperta dell'inganno del Centauro Deianira esclamerà ἔθελγέ μ' nel terzo episodio (v. 710:).⁴ L'uso del verbo ἀπάτασεν nello stasimo trova inoltre un parallelo più preciso: in *Il.* 14.33 Zeus stesso, dopo aver riconosciuto di essere stato preda dell'inganno di Era, si rivolge infatti alla sposa con le parole καί μ' ἀπάτησας.⁵ Rispetto a un possibile rinvio all'episodio iliadico andrà notato, infine, come Zeus sia designato nel corale attraverso il patronimico Κρονίδης, secondo un uso tipicamente epico-omerico.⁶

3.2.2 Poseidone: un nuovo sintagma omerizzante (v. 502)

Sofocle si serve dell'*hapax* τινάκτορα per caratterizzare la figura di Poseidone nell'espressione Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίας (v. 502).⁷ Prima di analizzare la *iunctura* τινάκτορα γαίας andrà rilevato come l'accusativo Ποσειδάωνα presenti la forma non contratta epico-omerica. Questa delle *Trachinie* rappresenta l'unica attestazione non contratta per Ποσειδῶν non solo in Sofocle,⁸ ma all'interno dell'intero *corpus* dei tragici. È questa una prima spia del colorito epicizzante dell'espressione con cui è presentato Poseidone.

⁴ Cf. Biggs 1966, 230

⁵ Cf. Pontani 1949, 235.

⁶ Per un elenco delle occorrenze dell'epiteto in relazione a Zeus in Omero cf. Dee 1994, 62-3. Il patronimico Κρονίδης è attestato in Sofocle solo due volte, entrambe nelle *Trachinie*, e sempre *in lyricis*. Il lemma, come si è visto, era già comparso nella parodo, nella solenne presentazione di Zeus come onnipotente dispensatore di gioie e dolori agli uomini (vv. 126-8): ἀνάγκητα γὰρ οὐδ' / ὅ πάντα κραίνων βασιλεὺς / ἐπέβαλε θνατοῖς Κρονίδας. Il patronimico è raro in tragedia: mai attestato in Eschilo, ricorre in Eur. *Hec.* 474, *Ba.* 95.

⁷ Tra gli amori principali di Poseidone, tralasciati nella preterizione del coro, sono da annoverare quelli per Pelope e Tiro, alla quale Sofocle dedicò una tragedia (*TrGF* IV F 648-69), cf. Rodighiero 2004, 181.

⁸ Il nome del dio è attestato in Sofocle in *OC* 55, 713, 1158; *TrGF* IV F 371.1.

Per quanto concerne invece il lemma τινάκτωρ, esso non è attestato prima di Sofocle e potrebbe costituire un conio del poeta. Il termine si ritrova successivamente in poesia soltanto in Nonno,⁹ sempre come attributo del dio. Il sostantivo e l'intera espressione τινάκτορα γαίας sono evidentemente ricalcati sul modello di una serie di attributi e locuzioni omerici che caratterizzano Poseidone nei poemi. Gli epiteti ricorrenti del dio quale 'scuotitore, reggitore della terra' nelle varianti ἐνοσίχθων, ἐννοσίγαιος e γαίολχος rappresentano il parallelo più immediato. Sembra che Sofocle abbia attuato un'operazione di scomposizione dei due membri di questi composti, estrapolando il sostantivo γαῖα e adottando il *nomen agentis* τινάκτωρ sulla base sinonimica del verbo τινάσσω rispetto al radicale ἐν(ν)οσι-: il risultato è un sintagma espanso che si richiama agli epiteti epico-omerici tradizionali del dio e ne costituisce una *variatio* originale.¹⁰

La formazione del sostantivo dal sinonimo τινάσσω potrebbe, invece, essere stata suggerita a Sofocle da un passo iliadico preciso, l'unico in cui il verbo è associato a Poseidone nel poema (*Il.* 20.57-8):¹¹ αὐτὰρ νέρθε Ποσειδάων ἐτίναξε / γαῖαν ἀπειρεσίην ὄρεων τ' αἰπεινὰ κάρηνα «e da sotto Poseidone scuoteva / la terra infinita e le alte cime dei monti». Si tratta del momento in cui le divinità scendono sulla terra, su invito di Zeus, per riprendere parte al combattimento e scontrarsi tra loro nell'episodio della battaglia degli dèi. Il rientro in campo delle divinità è sanzionato da una serie di spaventosi preludi sonori: prima Atena e Ares lanciano delle urla straordinarie; a queste segue il tuono terribile del Cronide; infine, Poseidone causa delle tremende scosse telluriche che fanno tremare addirittura le cime dei monti e inducono Ade a temere che il suolo possa aprirsi sopra di lui. Nell'espressione Ποσειδάων ἐτίναξε / γαῖαν i due termini «scuoteva» e «terra», benché spezzati dall'*enjambement*, sono significativamente accostati, e preceduti dalla menzione del dio, secondo un ordine nome proprio-verbo-sostantivo. La sequenza è la stessa che si ritrova nel verso sofocleo Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίας, con la sostituzione del *nomen agentis* al verbo. La presenza nel passo omerico del nome proprio del dio potrebbe essere inoltre rilevante, se esso ha costituito un modello per Sofocle, rispetto all'uso della forma non contratta epico-omerica Ποσειδάωνα.

⁹ *Dionys.* 21.100, 155.

¹⁰ Un'analogia neoformazione, τινάκτειρα sempre dal verbo τινάσσω, è coniata anche da Eschilo come epiteto del tridente di Poseidone (*PV* 924-5): θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν ἴνόςοντ' τρίαῖναν. Un'espressione simile a quella sofoclea in riferimento al dio si ritrova invece in *H. Hom. Nept.* 22.2 (γαίης κινήτηρα) e *Pind. Isth.* 3.19 (ὁ κινήτηρ δὲ γᾶς).

¹¹ Cf. anche Davies 1991, *ad loc.* La connessione del dio con il verbo ricorre in seguito solo in un frammento lirico adespoto (*PMG* fr. 929c.2-3): γᾶν δ' ἐτίναξε Ποσειδᾶν / χρυσεδόντι τρίαῖναι.

Il sostantivo *τινάκτορα*, come è stato rilevato da Rodighiero, gioca anche un ruolo nel canto dal punto di vista fonosimbolico attraverso la ripercussione della sillaba *τιν* nei versi immediatamente successivi, in cui sono presentati Eracle e Acheloo, nei vocaboli ἄκοι-τιν, τίν-ες, παγκό-νιτ-α (in quest'ultimo caso con un'inversione); e il procedimento allitterante continua a distanza anche nell'antistrofe, proprio nel verso in responsione (v. 512), attraverso il participio corradicale *τιν-άσσων*, riferito a Eracle che agita le armi.¹² Si potrebbe pensare che la *iunctura* *τινάκτορα γαίας* con il rinvio implicito al rimbombo della terra, presente anche negli epiteti epico-omerici che ne costituiscono il prodromo, quasi preluda al fragore dei colpi che si scambieranno i due pretendenti nello scontro e che troveranno una vivida descrizione nello stasimo. Infine, sul piano metrico, non sarà secondario rilevare come nel *colon* sofocleo composto da *kat' enoplion*-epitriti ἦ Ποσειδάωνα *τινάκτορα γαίας* (— — — — — — — — —) il nesso *τινάκτορα γαίας* sia inserito come porzione di un *hemiepes* femminile.

Come si è visto, la figura di Zeus e l'evocazione, per quanto fuggevole, dell'episodio della Διὸς ἀπάτη rappresentano rispetto allo stasimo un paradigma tematico. La caratterizzazione di Poseidone attraverso l'originale *iunctura* omerizzante *τινάκτορα γαίας* costituisce invece un primo indizio, sul piano stilistico, della rielaborazione, spesso ardita, di perifrasi, locuzioni ed epiteti epico-omerici che Sofocle conduce, come si vedrà, a più riprese in questo corale.

3.2.3 Eracle e Acheloo: uno scontro tumultuoso e *abusiones* omeriche (vv. 504, 507-8, 511-14, 518)

v. 504: ἀμφίγυοι

Nella prima strofe il coro si domanda chi siano i due campioni che scesero in lizza per ottenere in sposa Deianira (vv. 503-6):

ἀλλ' ἐπὶ τάνδ' ἄρ' ἄκοιτιν
 <τίνες> ἀμφίγυοι κατέβαν πρὸ γάμων,
 τίνες πάμπληκτα παγκόνιτά τ' ἐξ- 505
 ἦλθον ἄεθλ' ἀγώνων;

Ma per ottenere questa sposa,
 quali **contententi possentemente armati scesero in campo** 505
 prima delle nozze, quali duellanti si contesero
il premio di una lotta tumultuosa di colpi e di polvere?

¹² Rodighiero 2012, 71.

Il modulo interrogativo con la ripresa anaforica del pronome *τίνες*¹³ attraverso il quale Sofocle introduce i due rivali è particolarmente enfatico: <τίνες>... κατέβαν... τίνες... ἐξῆλθον. Lo stilema presenta un effetto di «grand style, marking the beginning of a heroic narrative».¹⁴ Il modello è costituito da quelle interrogazioni da parte del poeta che nello stile narrativo omerico segnano spesso l'inizio di scene catalogiche. Si potranno ricordare e.g. due invocazioni alle Muse nell'*Iliade*. Nel primo caso il poeta domanda alle dee chi per primo tra i Troiani e i loro alleati affrontò Agamennone nel corso dell'*aristia* dell'eroe (*Il.* 11.218-20): Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι / ὅς τις δὴ πρῶτος Ἀγαμέμνωνος ἀντίον ἦλθεν / ἢ αὐτῶν Τρώων ἠὲ κλειτῶν ἐπικούρων. In *Il.* 14.508-10 il poeta chiede invece alle Muse chi per primo tra gli Achei riportò le spoglie insanguinate dei nemici quando la battaglia infuria dopo l'intervento di Poseidone nel finale del canto a favore degli Achei: Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι / ὅς τις δὴ πρῶτος βροτόεντ' ἀνδράγρι' Ἀχαιῶν / ἦρατ', ἐπεὶ ρ' ἔκλινε μάχην κλυτὸς ἐννοσίγαιος.

Lo stesso modulo è presente anche nel verso formulare ἔνθα τίνα πρῶτον, τίνα δ' ὕστατον ἐξενάριξεν (/ -ξας, / -ξαν) (*Il.* 5.703, 11.299, 16.692), o più memorabilmente nel proemio iliadico dove Apollo è indicato come fautore della contesa tra Achille e Agamennone (*Il.* 1.8-9): τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι; / Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός. Tale tecnica narrativa «whereby the poet answers the question he himself has just asked»¹⁵ contribuisce nello stasimo a intensificare l'attesa prima che vengano nominati i due concorrenti nell'agone.

Il termine con cui i due contendenti sono presentati in questa interrogazione retorica iniziale è ἀμφίγυοι (*hapax* in Sofocle). L'aggettivo ἀμφίγυος è un lemma epico attestato in Omero esclusivamente come epiteto della lancia nella formula al dativo plurale ἔγχεσιν ἀμφιγύοισι 'con le lance a doppio taglio, a doppia punta' (7× *Il.*, 2× *Od.*). L'epiteto occorre estremamente di rado nella poesia successiva. Per quanto riguarda l'*epos* esso è testimoniato soltanto in un passo delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (3.1356), dove ricorre nella *iunctura* δούρασί τ' ἀμφιγύοις, evidentemente ricalcata sul nesso formulare omerico.¹⁶ Il lemma non si ritrova altrove in poesia se non nel presente passo sofocleo.

13 L'integrazione di Hermann è concordemente accettata dagli editori.

14 Easterling 1982, *ad loc.*, cf. anche Rodighiero 2012, 73. Anche l'aoristo radicale atematico a vocale breve κατέβαν è una forma epico-omerica, cf. Chantraine, *GH*, 1.277 ss.

15 Davies 1991, *ad loc.*, il quale rileva come il procedimento non sia esclusivamente epico, ma anche pindarico, cf. e.g. *Ol.* 10.60 ss., *Pyth.* 4.70 ss.

16 La medesima *iunctura* δούρασί τ' ἀμφιγύοις si potrebbe ritrovare anche in Eumelo di Corinto, cf. fr. dub. 19.3 Bernabé (brano dal quale avrebbe attinto Apollonio Rodio secondo gli scolii).

Il termine ἀμφίγυοι costituisce dunque in Sofocle un evidente omerismo, ma presenta un carattere del tutto originale: l'aggettivo è sostantivato e il significato è stato reinterpretato dal poeta tragico. Un epiteto fisso della lancia, infatti, è qui impiegato per indicare i due rivali che si accingono a scontrarsi: se il contesto bellico si richiama a Omero, lo scarto semantico è notevole. L'interpretazione del lemma nello stasimo sofocleo costituiva già nell'antichità «evidently a puzzle» come nota la Easterling 1982, *ad loc.* Gli scoli al passo propongono molteplici interpretazioni possibili: ἀντίπαλοι 'campioni concorrenti, rivali'; ἰσχυροὶ ἐν τοῖς γούοις μαχεσάμενοι χερσὶ καὶ ποσὶν 'possenti nelle membra, combattendo sia con le mani che con i piedi'; ἀμφοτέρω τειρωρακισμένοι 'armati entrambi'; ἄμφω παρωξυμμένοι 'che si provocano a vicenda'.¹⁷ La difficoltà che si scorge già negli scoli se da un lato evidenzia la problematica esegesi che il termine ἀμφίγυοι pone, dall'altro mette in luce la forte originalità del riuso sofocleo. Ciò che sembra possibile cogliere con una buona dose di verosimiglianza è che il termine è stato adottato dal poeta con l'intenzione di esprimere vividamente la possanza fisica di entrambi i pretendenti e i due corpi contrapposti e pronti all'attacco. La pregnanza dell'epiteto grazie alla reinterpretazione sofoclea sembra quindi già preannunciare la lotta serrata tra i due contendenti che viene allusa nei versi immediatamente successivi e sarà descritta icasticamente nella prima metà dell'epodo.¹⁸

Rispetto ai precedenti omerici si segnala in particolare la proposta di Pennesi¹⁹ di rintracciare in un passo iliadico, lo scontro tra Achille e Asteropeo, il modello dell'espressione sofoclea. Nel XXI canto del poema Achille è impegnato nella battaglia presso lo Scamandro, le cui acque riempie di cadaveri; lo scontro evolve poi nella lotta dell'eroe contro lo stesso fiume. Lo scenario è dunque simile a quello dello stasimo, in cui Eracle affronta il dio-fiume Acheloo. Dopo aver ucciso Licaone, Achille si scontra con il giovane eroe Asteropeo, il quale significativamente è legato anch'egli per discendenza a un fiume, Assio. Ai vv. 162-3 Asteropeo, presentato come armato di doppia lancia, sferra un duplice attacco: ὃ δ' ἀμαρτῇ δοῦρασιν ἀμφὶς / ἥρωας Ἀστεροπαῖος, ἐπεὶ περιδέξιος ἦεν «lui colpì con

17 Cf. *schol. ad v. 504* [p. 138 Xenis] ἀμφίγυοι: ἀντίπαλοι ἢ ἰσχυροὶ ἐν τοῖς γούοις, μαχεσάμενοι χερσὶ καὶ ποσὶν ἢ ἀμφοτέρω τειρωρακισμένοι ἢ ἄμφω παρωξυμμένοι.

18 È questa l'interpretazione generalmente accolta dagli studiosi: Jebb 1892, *ad loc.*, sostenendo che Sofocle utilizzi «with an original boldness» l'epiteto omerico, lo traduce «the valiant rivals»; Burton 1980, 56 pensa che il lemma esprima «balanced strenght on both sides»; Chantraine, *DELG*, s.v. «γούη», ritiene che il sostantivo indichi le membra possenti di entrambi i contendenti, interpretazione per la quale propendono anche Schneidewin, Nauck; Kamerbeek e Davies; per un inventario e una discussione delle varie interpretazioni avanzate cf. Pennesi 1994.

19 Pennesi 1994, 95-6.

due lance, / l'eroe Asteropeo, perché era ambidestro». Il poeta precisa che l'eroe è περιδέξιος 'ambidestro' (*hapax* in Omero), imbraccia cioè una lancia per ogni mano. È possibile che l'epiteto omerico della lancia ἀμφίγυος, impiegato in modo inconsueto per definire Eracle e Acheloo, costituisca un richiamo a questo luogo iliadico, e vada inteso come sinonimo di περιδέξιος: i due contendenti sarebbero armati con entrambe le mani. Spia significativa sarebbe anche il ricorrere del primo membro del composto nel nesso δούρασιν ἀμφίς 'con le lance da entrambi i lati' del passo iliadico.

L'interpretazione avanzata dalla studiosa è suggestiva, e si vedrà come proprio l'episodio della battaglia di Achille e Asteropeo possa essere stato presente a Sofocle a proposito della perifrasi ποταμοῦ σθένης con cui è definito Acheloo subito dopo, all'inizio dell'antistrofe (v. 507). In ogni caso, si noterà come l'espressione τίνες ἀμφίγυοι κατέβαν πρὸ γάμων in virtù dell'ardita ripresa del lemma omerico ἀμφίγυοι con *abusio* semantica presenti una pregnanza espressiva del tutto originale. La medesima densità del dettato poetico caratterizza d'altronde l'intero finale della strofe, dove i premi della gara cui i due rivali si accingono sono definiti nei versi successivi ἀμπληκτα παγκόνιτᾱ τ'... ἄεθλ' ἀγώνων (vv. 505-6). I due lemmi ἀμπληκτα e παγκόνιτᾱ, entrambi *hapax*, sono anch'essi due aggettivi composti e, anche grazie all'efficace allitterazione, prefigurano vividamente la sequela dei colpi che Eracle e Acheloo si scambieranno e la polvere che sarà sollevata nello scontro.

Infine, una reminiscenza epica sembra riscontrabile anche nella *iunctura* ἄεθλ' ἀγώνων con cui si chiude la strofe (v. 506). Se i due termini 'premi' e 'gare' sono caratteristici del lessico dell'epinicio (cf. e.g. Pind. *Isth.* 1.18, *Ol.* 6.79 in cui i lemmi sono appaiati), in *Il.* 23.273 e *Od.* 24.85-6 i premi messi in palio nei giochi funebri di Patroclo e di Achille sono definiti rispettivamente ἄεθλα... ἐν ἀγῶνι e περικαλλέ' ἄεθλα /... μέσφ' ἐν ἀγῶνι. Anche in questo caso Sofocle opera una rielaborazione di nessi che compaiono simili in Omero convertendo il complemento ἐν ἀγῶνι nel genitivo ἄεθλ' ἀγώνων, mentre il lemma ἄεθλα presenta un'«accezione ambiguamente sospesa tra il valore già arcaico di premi - nella fattispecie la stessa Deianira - posti in un luogo associato a una competizione sportiva ('luogo di lotta', 'arena') e uno slittamento per estensione al significato di 'competizione'». ²⁰

v. 507: ποταμοῦ σθένης

Acheloo è presentato per primo tra i due rivali nello scontro per le nozze di Deianira nell'antistrofe (vv. 507-15):

²⁰ Rodighiero 2012, 75.

ὁ μὲν ἦν ποταμοῦ σθένης, ὑψίκερῳ
 τετραόρου ἀντ.
 φάσμα τάρου,
 Ἀχελῷος ἀπ' Οἰνιαδᾶν, ὁ δὲ Βακχίας ἄπο 510
 ἦλθε παλίντονα Θήβας
 τόξα καὶ λόγχας ῥόπαλόν τε τινάσσων,
 παῖς Διός· οἱ τότ' ἀολλεῖς
 ἴσαν ἐς μέσον ἰέμενοι λεχέων.²¹

Uno era **la forza di un fiume**, la figura **quadrupede**
 di un toro **dalle alte corna**,

Acheloo di Eniade, l'altro proveniva dalla bacchica 510
 Tebe, brandendo **un arco ricurvo**, lance e **una clava**,
 il figlio di Zeus: costoro **in una mischia serrata**
si scontrarono nel mezzo bramosi delle nozze.

Sofocle utilizza per introdurre il dio-fiume uno stilema tipicamente epico, la perifrasi per indicare un personaggio attraverso il sostantivo 'forza' (nelle quattro possibili varianti di μένος, βίη, σθένης e ἴς) seguito dal genitivo: ποταμοῦ σθένης.²² La perifrasi σθένης + genitivo è utilizzata da Omero due volte per indicare proprio un fiume: Oceano. Nel primo caso ricorre nella celebre immagine di Oceano scolpita da Efesto nel circolo più esterno dello scudo di Achille (*Il.* 18.607-8: ἐν δ' ἐτίθει ποταμοῖο μέγα σθένης Ὀκεανοῖο / ἄντυγα πὰρ πυμάτην σάκεος πύκα ποιητοῖο).

21 Sia Acheloo che Eracle sono presentati come due contendenti in una gara sportiva, secondo moduli propri dell'epinicio, in particolare è canonica la menzione della città di provenienza del singolo atleta, rispettivamente Eniade e Tebe. Tuttavia, rispetto alle reminiscenze del genere epinicio, «the tone is quite different and Sophocles' epinician echoes only point out the contrast», come nota Easterling 1982, 134: a essere definita vittoriosa nel canto, infatti, è una divinità, Afrodite, e non degli atleti mortali, e alla dea si contrappone nel finale del canto la figura impotente della giovane sposa. Inoltre, proprio la constatazione dell'invincibilità di Afrodite contribuisce a mettere in luce paradossalmente non la vittoria di Eracle contro Acheloo – che non è infatti mai menzionata nel canto – ma la sconfitta dell'eroe nei confronti dei propri appetiti sessuali.

22 Cf. e.g. ἱερὸν μένος Ἀλκινόοιο (7x *Od.*, su cui cf. Russo 2007 *ad Od.* 18.34); βίην Διομήδεος ἱπποδάμοιο (*Il.* 5.781), Πριάμοιο βίην (*Il.* 3.105), Πατρόκλοιο βίην (*Il.* 17.187 e 22.323); σθένης Ἑκτορος ἀνδροφρόνοιο (*Il.* 9.351), σθένης Ἰδομενῆος (*Il.* 13.248), σθένης Ὁρίωνος (*Il.* 18.486; Hes. *Op.* 598, 615); ἱερὴ ἴς Τηλεμάχοιο (7x *Od.*, su cui cf. S. West 2000 *ad Od.* 2.409), ἴς Ὀδυσῆος (*Il.* 23.720). La perifrasi attraverso il sostantivo βία si ritrova anche in Eschilo, sovente nei *Sette contro Tebe* (e.g. vv. 448, 569, 571, 577), cf. Davidson 1986, 21, nota 3 con bibliografia, e cf. anche Sideras 1971, 252-3. In Sofocle, è significativo che la medesima perifrasi occorra in un altro passo delle *Trachinie* (v. 38: Ἰφίτου βίαν), mentre nel *Filottete* per tre volte Odisseo è designato attraverso il nesso Ὀδυσσέως βία (vv. 314, 321, 592): l'uso della perifrasi per indicare l'eroe di Itaca, tuttavia, non è omerico, e sembra porre in risalto il tema della forza e della violenza nella tragedia in relazione a Odisseo, cf. Schein 2002; Schein 2013, 21, e si veda in generale anche Davidson 1991b.

La seconda occorrenza si trova nel discorso di vanto che Achille rivolge nei confronti di Asteropeo, subito dopo averlo ucciso e spogliato delle armi. L'eroe confronta le proprie origini con quella del rivale: egli, attraverso Eaco, discende direttamente da Zeus mentre Asteropeo è stirpe del fiume Assio. Pertanto – dichiara Achille – così come Zeus domina sui fiumi, persino sul potente Acheloo (κρείων Ἀχελώϊος) o sul gigantesco Oceano (βαθυρρεῖται μέγα σθένος Ὠκεανοῖο), origine di tutti i fiumi e delle acque, è chiaro che la prole di un fiume non potrà mai competere con quella di Zeus (*Il.* 21.193-7).

Il modulo ποταμοῦ σθένος riferito nelle *Trachinie* ad Acheloo sembra avere come modello i due passi omerici in cui Oceano è indicato attraverso le due ampie perifrasi ποταμοῖο μέγα σθένος Ὠκεανοῖο e βαθυρρεῖται μέγα σθένος Ὠκεανοῖο. La *iunctura* appare in particolare come una variazione, con inversione dei termini ed eliminazione dell'aggettivo, della prima perifrasi ποταμοῖο μέγα σθένος. Sofocle riadatta inoltre il nesso sul piano metrico, inserendolo in un contesto anapestico nel *colon* ὁ μὲν ἦν ποταμοῦ σθένος, ὕψικερω costituito da un dimetro anapestico.

Il parallelo con Oceano è stato notato da vari commentatori, in particolare da Kamerbeek 1959, *ad loc.* e da Longo 1968, *ad loc.*, i quali hanno entrambi sottolineato come in Sofocle, pur essendo evidente il modello epico-omerico, non si tratti di una normale perifrasi con valore introduttivo di presentazione ('forza di fiume' = Acheloo): il nesso evidenzia invece l'effettiva possanza fisica che l'Acheloo dispiegherà nella lotta. Ed è significativo che subito dopo, nel prosieguo del periodo, il dio-fiume sia definito attraverso un'ulteriore perifrasi, anch'essa epica nel tono:²³ φάσμα τάβρου. Le due espressioni concatenate conferiscono alla presentazione dell'Acheloo un carattere maestoso e spaventoso insieme, evidenziandone la forza bruta e l'aspetto belluino di toro.

Il dato più significativo, però, è che proprio l'Acheloo compare nel secondo luogo omerico citato. Nel discorso di Achille ad Asteropeo, come si è visto, il tentativo di competere con Zeus è destinato a fallire sia da parte del κρείων Ἀχελώϊος che da quella di Oceano. Inoltre, Oceano e Acheloo sono accostati anche in un passo del Papiro di Derveni (*P. Derv.* col. XXIII, 3-7, 11), da cui si evince che il poema teogonico esametrico commentato nel testo doveva menzionare le due divinità fluviali negli stessi versi; dal commentario si ricava parimenti che Oceano era designato anche in questa teogonia orfica, così come nell'*Iliade*, attraverso la perifrasi epico-omerica μέγα σθένος.²⁴ Data

23 Cf. Long 1968, 101-2. La medesima perifrasi ricorre per un altro mostro, l'Idra, nel terzo stasimo (vv. 636-7: ὕδρας... φάσματι), cf. anche Easterling 1968, 65 e Segal 1995, 39.

24 I versi ricostruiti costituiscono Orph. fr. 16 Bernabé. Sul parallelo tra l'espressione sofoclea e questi versi restaurati grazie al papiro di Derveni cf. Rodighiero 2012, 169-75.

la contiguità che lega la menzione dei due fiumi, è possibile pertanto ipotizzare che Sofocle abbia attribuito ad Acheloo la perifrasi epico-omerica con σθένος accompagnato dal genitivo²⁵ che in Omero e poi nella tradizione epica, come testimoniato dal papiro di Derveni, era tradizionale per Oceano.

Il fatto che Sofocle potesse avere presente l'episodio della morte di Asteropeo nell'*Iliade* sembra infine plausibile su un piano di affinità tematica più generale rispetto allo scontro tra Eracle e il dio-fiume Acheloo, dal momento che il XXI canto del poema rappresenta l'unico caso di lotta di un eroe contro un fiume, lo scontro tra Achille e lo Scamandro.

vv. 507-8: ὑψίκερω / τετραόρου

La seconda perifrasi con cui è descritto Acheloo è accompagnata da un duplice epiteto che mette in luce l'aspetto tremendo della sua forma taurina (vv. 507-8): ὑψίκερω / τετραόρου φάσμα ταύρου «la figura quadrupede di un toro dalle alte corna». Entrambi gli aggettivi occorrono come *hapax* in Omero. Il primo, ὑψίκερος 'dalle alte corna', è attestato nell'espressione ὑψίκερων ἔλαφον (*Od.* 10.158), come epiteto di un grande cervo che si presenta propizio alla vista di Odisseo appena sbarcato sull'isola di Eea e intento a cercare del cibo per i compagni. L'attribuzione da parte di Sofocle dell'aggettivo all'Acheloo nell'aspetto di toro non presenta difficoltà interpretative ma si segnala per la preziosità e la rarità del recupero di un *hapax* omerico che conferisce monumentalità all'immagine taurina del dio-fiume, focalizzandone l'aspetto realistico delle corna. Il lemma è attestato altrove nella letteratura arcaico-classica soltanto in Bacchilide, riferito a un bue (*Dith.* 16.22 M.: ὑψικέραν βοῦν),²⁶ mentre designa metaforicamente una

25 Rodighiero 2012, 76 nota anche la correlazione tra la *iunctura* ποταμοῦ σθένος e il corrispettivo nesso in responsione σθένος ἄ Κύπρις, nel verso incipitario dello stasimo: «la *forza* che muove Acheloo alla lotta è la *forza* stessa di Afrodite/Eros, e non a caso Κύπρις occupa nella strofe la sede metrica nella quale in antistrofe si riversa, per così dire, la potenza del suo σθένος (σθένος ἄ Κύπρις ~ ποταμοῦ σθένος), in modo che il tema della potenza della dea venga condotto dal generale all'occasione particolare di una delle sue manifestazioni» [corsivo nell'originale]. Inoltre, (169-75), sulla base di *Il.* 21.195 e di Orph. fr. 16 Bernabé, 2-3 (= *P. Derv.* col. XIII, 3-6), dove Oceano, associato ad Acheloo, è definito attraverso la perifrasi μέγα σθένος + genitivo, viene proposto che la *iunctura* formulare epica, attraverso una rielaborazione ardita di memoria poetica, abbia costituito il modello anche per l'espressione incipitaria del canto μέγα τι σθένος ἄ Κύπρις.

26 Il passo bacchilideo riguarda il sacrificio di Eracle presso il capo Ceneo, nel ditirambo in cui è narrato lo stesso episodio della saga di Eracle e Deianira oggetto delle *Trachinie*; sulla relazione tra i due testi, che presentano molteplici paralleli, in *primis* il motivo dell'inganno di Nesso e il ruolo giocato da Iole nel piano dell'invio della tunica, cf. Davies 1991, xxxii-xxxiii e Levett 2004, 32-5 con bibliografia.

roccia sporgente nell'espressione ὑψικέρατα πέτραι sia in Pind. fr. 325.1 S.-M. che in Aristoph. *Nub.* 597.

Il secondo aggettivo τετράροος è testimoniato invece nella locuzione τετράροοι ἄρσενες ἵπποι (*Od.* 13.81), come epiteto dei cavalli, con il significato di 'aggiogati a quattro'. Tale valore è l'unico attestato per il lemma in tutte le sue attestazioni successive a Omero, dove, oltre che ai cavalli, è applicato estensivamente anche al carro 'dal tiro a quattro'.²⁷ Non c'è dubbio che in Sofocle tale significato non sia ammissibile e che il poeta abbia inteso l'epiteto come 'quadrupede, sulle quattro gambe', secondo l'interpretazione del lemma che già proponevano gli scolii:²⁸ anche in questo caso l'attributo contribuisce alla descrizione vivida del mostro-toro che si accinge allo scontro. È stato ipotizzato che Sofocle abbia reinterpretato il significato di τετράροος, attribuendo erroneamente al secondo membro del composto il valore di 'sollevarsi (su quattro gambe)' invece di quello corretto 'attaccare, connettere'.²⁹ Longo 1968, *ad loc.* ha inoltre notato come a sostegno di questa interpretazione si possa addurre proprio il passo odissiaco dove l'aggettivo occorre come *hapax*: i τετράροοι ἄρσενες ἵπποι, infatti, sono descritti nell'atto di galoppare ὑψός· ἀειρόμενοι (*Od.* 13.83).³⁰

In conclusione, si dovrà rilevare come nell'intera espressione ὑψίκερω / τετράροον φάσμα ταύρου la perifrasi epicheggiante e il duplice epiteto di ascendenza omerica contribuiscano significativamente a descrivere con grande plasticità l'ingresso in campo del dio-fiume nel suo aspetto teriomorfo e mostruoso, dopo che la *iunctura* ποταμοῦ σθένος ne aveva già messo in luce la temibile possanza fisica.

27 Cf. e.g. Pind. *Pyth.* 10.45; Eur. *Alc.* 483.

28 Cf. *schol. ad v.* 508 [p. 140 Xenis] τετράροον: τετρασκελοῦς. Sul versante della resa performativa, Rodighiero 2012, 83-4 (all'interno di una proposta di analisi della performance orchestrale eseguita nello stasimo) si domanda se nella danza «i coreuti si piegavano in avanti richiamando la figura sia di un quadrupede che di un corpo che si preparava alla lotta?».

29 Cf. Kugler 1905, 67; Kamerbeek 1959, *ad loc.* Sull'etimologia del lemma cf. *DELG*, s.v. 2 «ἀείρω», e cf. e.g. l'aggettivo συνήροος nel suo uso sostantivato 'coniuge', formato sulla medesima base radicale. Si noterà inoltre, con Kamerbeek, come il conio semantico sofocleo non abbia avuto fortuna negli autori successivi e rimanga un *unicum*, attestato soltanto in questo luogo delle *Trachinie*. Nel suo significato proprio il termine è attestato in tragedia in Eur. *Suppl.* 667, 675; *Hel.* 723; *IA* 214.

30 *Od.* 13.81-3: il passo descrive un paragone tra la corsa dei cavalli nel tiro a quattro e la nave dei Feaci che naviga rapidamente sul mare riconducendo Odisseo a Itaca, su cui cf. Bowie 2013, 110.

vv. 511-12: *παλίντονα... τόξα*

Se Acheloo si accinge allo scontro nella sua forma belluina e spaventosa, Eracle si presenta invece armato di clava, lancia e arco. Quest'ultimo è definito attraverso la *iunctura* *παλίντονα... τόξα*. L'aggettivo *παλίντονος* 'flessibile, ricurvo'³¹ è epiteto omerico fisso dell'arco. Esso è attestato cinque volte in Omero e occupa prevalentemente la medesima sede metrica tra la cesura femminile e la dieresi bucolica. L'aggettivo ricorre tre volte nel nesso formulare *τόξον... παλίντονον ἢ δὲ φαρέτρην*, riferito all'arco di Odisseo (*Od.* 21.11, 59) e di Teucro (*Il.* 15.443), e due volte nella *iunctura* formulare *παλίντονα τόξα*: in un caso sempre epiteto dell'arco di Teucro (*Il.* 8.266), nell'altro di quello di Diomede, con il quale l'eroe si arma durante la sortita notturna della *Dolonia* (*Il.* 10.459, in questo passo il nesso è invertito: *τόξα παλίντονα*).³²

L'epiteto in riferimento all'arco non è attestato altrove nella poesia d'età arcaico-classica oltre che nel presente passo delle *Trachinie*, dove occorre come *hapax* nel poeta.³³ Anche nella letteratura poetica successiva, l'aggettivo ricorre raramente come epiteto omerizzante di *τόξον*, cf. e.g. Ap. Rhod. 1.993; Nonn. *Dionys.* 4.227, 5.12. L'impiego sofocleo dell'epiteto nell'espressione *παλίντονα Θήβας / τόξα* rappresenta una ripresa del nesso formulare omerico *παλίντονα τόξα* con una funzione stilistica nobilitante e precipuamente esornativa: la *iunctura* è però spezzata e dissimulata per mezzo dell'iperbato.³⁴

Rispetto alla presentazione di Eracle nel suo complesso, è stato notato da Rodighiero³⁵ come uno dei passi omerici in cui compare il sintagma formulare *παλίντονα τόξα* abbia molto probabilmente costituito un modello nella costruzione del discorso poetico sofocleo. Si tratta di *Il.* 8.266 *Τεῦκρος δ' εἵνατος ἦλθε παλίντονα τόξα τιταίνων*: Teucro è nominato come nono e ultimo all'interno di una sequenza di eroi Achei che si accingono a entrare in battaglia. Oltre al parallelo tematico rispetto all'inizio dello scontro cui si apprestano Eracle e l'Acheloo, i tre segmenti che compongono il verso omerico *Τεῦκρος δ'*

31 È anche possibile che l'aggettivo si riferisca alla tipica forma ricurva dell'arco scita, cf. Russo, Heubeck 2007, 153; *DELG*, s.v. «*παλίντονος*».

32 Sull'elastico sistema formulare tra forme singolari e plurali relativo all'arco e ai suoi epiteti in Omero cf. Janko 1994 *ad Il.* 15.443. La medesima *iunctura* al plurale *παλίντονα τόξα* si ritrova anche in *H. Hom. Dian.* 27.16.

33 Gli unici casi di ripresa dell'aggettivo *παλίντονος* in testi poetici coevi, in cui esso non è riferito però all'arco, sono rappresentati da Aristoph. *Av.* 1738-9 (epiteto delle redini) e da Aesch. *Ch.* 162 (epiteto dei dardi): quest'ultimo luogo è viziato però da una situazione testuale incerta (l'aggettivo è espunto generalmente dagli editori, cf. Garvie 1986, *ad loc.*; Sideras 1971, 70).

34 Cf. Marchiori 1995, 117.

35 Rodighiero 2012, 78-9.

εἵνατος / ἦλθε παλίντονα τόξα / τιταίνων si ritrovano, benché dislocati su più *cola* e in parte variati, nei versi in cui è descritto Eracle nello stasimo (vv. 510-12):

... ὁ δὲ Βακχίας ἄπο
ἦλθε παλίντονα Θήβας
τόξα καὶ λόγχας ῥόπαλόν τε τινάσσων. 510

La presentazione incipitaria dell'eroe Τεῦκρος δ' ~ ὁ δὲ, la ripresa letterale del verbo ἦλθε, quella variata del participio in clausola e allitterante τιταίνων ~ τινάσσων,³⁶ oltre che il recupero, come si è visto, spezzato in due *cola* della *iunctura* παλίντονα τόξα, costituiscono un esempio perspicuo della capacità sofoclea di ricostituire, variandoli, moduli e stilemi epico-omerici. In questo caso l'operazione è favorita anche dal contesto metrico offerto dai *kat'enoplion*-epitriti; in particolare il v. 511, composto da un *hemiepes* femminile, riproduce perfettamente il ritmo dal terzo al quinto *metron* dell'esametro iliadico: ἦλθε παλίντονα τόξα ~ ἦλθε παλίντονα Θήβας.

v. 513: ῥόπαλον

Oltre che l'arco, anche la clava di cui è armato Eracle è designata attraverso un lemma di ascendenza omerica: ῥόπαλον. Il sostantivo è attestato in Omero con il significato generico di 'bastone, tronco'. Si tratta di sei occorrenze. Le uniche due iliadiche ricorrono entrambe nell'XI canto all'interno di una similitudine (*Il.* 11. 559, 561): Aiace, che sta resistendo da solo contro le schiere troiane, estremo baluardo a protezione delle navi achee, è paragonato a un asino che entra in un campo alla ricerca di grano e viene colpito ripetutamente con dei bastoni da alcuni ragazzi che tentano di scacciarlo.

Nell'*Odissea* il termine compare come μέγα ῥόπαλον per designare il «grande tronco» d'ulivo di cui si serve Odisseo per accecare Polifemo in *Od.* 9.319; come ῥόπαλον παγχάλκεον, αἰὲν ἀαγές è invece la «mazza di solido bronzo indistruttibile», arma di Orione che caccia le fiere per il prato di asfodeli dell'oltretomba in *Od.* 11.575; infine, in *Od.* 17.195, 236 come ῥόπαλον τετμημένον si riferisce al «bastone intagliato» che Odisseo chiede a Eumeo per sostenersi durante il tragitto dalla dimora del porcaro alla reggia. In Omero, dunque, con l'eccezione dell'episodio di Orione in cui ῥόπαλον costituisce un'arma,

36 In riferimento all'arco, se τιταίνω 'tendere' rappresenta un lemma tecnicamente appropriato, l'uso del verbo τινάσσω 'scuotere', impiegato da Sofocle, costituisce uno zeugma dal momento che esso si riferisce propriamente a λόγχας ῥόπαλόν τε. È invece significativo che τινάσσω sia riferito alla lancia già nell'*epos*, cf. e.g. *Il.* 12.298 δύο δοῦρε τινάσσων, *Il.* 20.163 τινάσσε δὲ χάλκεον ἔγχος.

il sostantivo presenta il valore generico di ‘bastone, tronco’ e non è connesso con la figura di Eracle.

Sofocle non è però l'unico poeta a servirsi del lemma per designare la clava di Eracle. Nelle uniche tre attestazioni del sostantivo nella lirica, sia Stesicoro (*PMGF* S16.3 = fr.20.3 Davies/Finglass: ῥόπαλον), che Pindaro (fr. 111.3 S.-M.: τραχὺ ῥόπαλον) e Bacchilide (fr. dub. 64 M.: ῥόπαλον μέγα) lo impiegano in riferimento all'arma dell'eroe. La coincidenza non è casuale, e indica un *usus* già consolidato. L'impiego del sostantivo per indicare la clava diventa infatti topico nella poesia successiva, come si vede già da Aristoph. *Ran.* 47, 495, e in seguito nella produzione ellenistica, cf. Theocr. 13.57, 15.255 e Ap. Rhod. 1.533. È molto probabile che sia il tragico che i tre lirici si rifacciano a una tradizione poetica risalente alle epiche perdute concernenti il ciclo di Eracle nelle quali ῥόπαλον doveva costituire il lemma specifico con cui veniva designata la clava dell'eroe.³⁷ Per quanto riguarda il passo dello stasimo delle *Trachinie*, la scelta di Sofocle di servirsi del sostantivo di ascendenza epica sembra dovuta anche al contesto in cui la fitta presenza di riprese epico-omeriche in riferimento all'eroe e all'Acheloo deve avere influito nella selezione di un lessico marcatamente epicizzante.

v. 514: ἀολλεῖς

Nel finale dell'antistrofe, dopo aver presentato entrambi i contendenti, il coro li nomina un'ultima volta, e ribadisce il motivo dello scontro, le nozze di Deianira (vv. 514-15): οἱ τότ' ἀολλεῖς / ἴσαν ἐς μέσον ἰέμενοι λεχέων «costoro in una mischia serrata / si scontrarono nel mezzo bramosi delle nozze». I due pretendenti sono definiti dall'attributo ἀολλεῖς, che rappresenta un lemma eminentemente epico.

L'aggettivo omerico ἀολλής presenta, a seconda dei contesti, il significato di 'in folla, in massa, compatti, uniti'; si tratta di un termine piuttosto frequente nei poemi ed è riferito sempre a un gruppo di persone: tale valore collettivo dell'aggettivo è riscontrabile anche nel fatto che esso è sempre attestato al plurale. Spesso il termine descrive i due eserciti, troiano e acheo, schierati compattamente e in procinto di scontrarsi. Un esempio calzante per coglierne la valenza espressiva è rappresentato da un passo del XIII canto dell'*Iliade* (Il. 13.39-42):

Τρῶες δὲ φλογὶ ἴσοι ἀολλέες ἦν θυέλλῃ
Ἑκτορι Πριαμίδῃ ἄμοτον μεμαῶτες ἔποντο

40

37 L'introduzione della clava tra le armi dell'eroe risalirebbe agli *Herakleia* di Pisandro (VI sec. a.C.) secondo la *Suda* (n 1465 Adler, s.v. «Πείσανδρος» = *test.* 1 Bernabé), ma potrebbe essere più antica; sulla clava in Stesicoro cf. *PMGF* fr. 229 (= fr. 281 Davies/Finglass), e Davies, Finglass 2014, 569.

ἄβρομοι αὐτῶν· ἔλποντο δὲ νῆας Ἀχαιῶν
αἰρήσειν, κτενέειν δὲ παρ' αὐτόθι πάντας ἀρίστους.

I *Troiani*, simili a fiamma o a tempesta, *in massa*
seguivano Ettore Priamide con ardore incessante, 40
con clamore e grida; speravano di impadronirsi
delle navi degli Achei, e di uccidervi tutti i più forti.

I Troiani, che si slanciano all'assalto delle navi achee, procedono ἀολλέες 'in massa, serrati nei ranghi' (v. 39). La foga dell'attacco è resa attraverso il paragone con la fiamma e con la tempesta, e la schiera fremente di guerra (v. 40: ἄμοτον μεμαῶτες) si avventa con fragore e urlante (v. 41: ἄβρομοι αὐτῶν) ad assalire le navi. Il motivo del grido di battaglia è d'altronde spesso presente nei contesti in cui compare l'aggettivo ἀολλής, cf. e.g. *Il.* 15.312-3 Ἀργεῖοι δ' ὑπέμειναν ἀολλέες, ὦρτο δ' αὐτὴ / ὄξει' ἀμφοτέρωθεν e *Il.* 15.718 οἴσετε πῦρ, ἅμα δ' αὐτοὶ ἀολλέες ὄρνυτ' αὐτήν, dove in entrambi i passi αὐτή indica precipuamente l'urlo di guerra.

Dopo Omero, l'aggettivo, limitatamente alla letteratura poetica arcaica e classica, è attestato soltanto in un frammento di Alceo³⁸ e in tre luoghi sofoclei: in entrambi gli autori compare come un chiaro omerismo. Per quanto concerne Sofocle, oltre che nel primo stasimo delle *Trachinie*, si tratta di un passo del *Filottete* e di *TrGF* IV F 1017.1 costituito unicamente dal frustolo ἀολλεῖς. Nel *Filottete* l'aggettivo compare nell'ultima battuta del dramma che è assegnata al coro dei marinai di Neottolema (vv. 1469-71):

χωρῶμεν δὴ πάντες ἀολλεῖς,
Νύμφαις ἀλίσαισιν ἐπευξάμενοι 1470
νόστου σωτήρας ἰκέσθαι.

Andiamo *tutti insieme uniti e compatti*,
dopo aver invocato le Ninfe marine
di giungere protettrici del ritorno.

Dopo che Filottete, seguendo le indicazioni di Eracle apparso come *deus ex machina* ha deciso finalmente di partire per Troia con Neottolema e i suoi uomini, i coreuti rivolgono una preghiera alle ninfe marine affinché li assistano nella navigazione durante il ritorno a Ilio ed esortano se stessi e i due protagonisti a partire πάντες ἀολλεῖς 'tutti uniti' (v. 1469). La scelta dell'aggettivo ἀολλής, se rientra nel tradizionale impiego al plurale del lemma, rispetto alle scene di

38 In Alceo il lemma si riferisce all'acclamazione dei cittadini «in massa» di Pittaco a tiranno (fr. 348.3 V. = fr. 348.3 Liberman: μέγ' ἐπαίνεντες ἀόλλεες).

battaglia iliadiche si addice forse meno al contesto calmo e pacato della chiusa del dramma, che ha visto una riconciliazione finale tra Filottete, Neottolema e il coro. Tuttavia, il semplice significato ‘uniti, compatti’ sembra celare una gravidanza semantica più profonda. Il senso della compattezza che rinsalda l’unità del gruppo dei guerrieri armati nei contesti bellici omerici, potrebbe infatti riemergere nell’espressione del coro, ma risemantizzato all’interno di una cornice differente. Nel *Filottete* alcuni valori sono emersi come fondamentali nel corso della tragedia nel rapporto di Filottete con Neottolema e con il coro, in particolare quelli della solidarietà e dell’amicizia. Attraverso questo invito a partire ‘tutti uniti, insieme’ dall’isola che i coreuti rivolgono a se stessi e ai due eroi nell’ultima battuta della tragedia, sottolineato dall’impiego del lemma omerico ἀολλεῖς, Sofocle ha forse voluto suggellare il dramma con un invito a riflettere su quei medesimi valori.³⁹

L’impiego dell’aggettivo nelle *Trachinie* per descrivere Eracle e Acheloo che si apprestano allo scontro costituisce invece un riuso di materiale omerico con una valenza fortemente innovativa. Si direbbe che Sofocle forzi la semantica stessa del termine al fine di veicolare una particolare efficacia espressiva. In primo luogo, l’aggettivo è riferito a uno scontro ‘a due’ e non designa un gruppo nel suo insieme, violando pertanto la valenza semantica di base e attesa. L’utilizzo improprio dell’epiteto viene segnalato anche dagli scolii al passo, che si richiamano espressamente all’uso con referente collettivo che esso presenta in Omero per dimostrare l’*abusio* sofoclea.⁴⁰

In secondo luogo, la nozione convogliata dall’aggettivo delle armate che avanzano in massa intensifica iperbolicamente l’immagine della lotta cui si apprestano in realtà solo due protagonisti.⁴¹ In particolare, l’idea di ‘compattezza’ dell’esercito schierato in ranghi serrati prelude alla descrizione dello scontro violento che segue immediatamente nell’epodo successivo, preannunciando il fragore del serrarsi frenetico e confuso di mani, arco e corno (vv. 517-19: τότ’ ἦν χερός, ἦν δὲ τό- / ξων πάταγος, / ταυρείων τ’ ἀνάμιγδα κεράτων) e l’intrecciarsi dei due corpi in energiche prese di lotta (v. 520: ἦν δ’

39 Nell’invito del coro non è incluso invece Odisseo, rappresentante di principi opposti a quelli espressi da Neottolema e dai marinai, cf. Schein 2013 *ad loc.*, che riconosce nell’unione finale tra Filottete, il figlio di Achille e i coreuti «the play’s harmonious ending».

40 *Schol. ad v. 513* [p. 141 Xenis] ἀολλεῖς: καταχρηστικῶς εἶπεν ἐπὶ δύο τὸ ἀολλεῖς· ἐπὶ πλῆθους γὰρ λέγεται.

41 Cf. Pontani 1949, 237: «l’impressione di membra moltiplicate, in quei contendenti eccezionali, è data più chiaramente dalla geniale arditezza dell’epiteto ἀολλεῖς». Rodighiero 2012, 88 suggerisce che l’uso catacresistico dell’aggettivo potrebbe qui avere anche valore autoreferenziale e indicare la performance orchestrale: «il coro rinvierebbe indirettamente al proprio movimento convergente al centro in due gruppi distinti e compatti».

ἀμφίπλεκτοι κλίμακες). Si noti come anche la dimensione fortemente sonora di questi versi dell'epodo rispecchi le scene iliadiche dove gli eserciti si slanciano con foga intonando il grido di battaglia.⁴² Attraverso il sintagma οἱ τότ' ἀολλεῖς Sofocle è riuscito dunque a esprimere icasticamente in un solo termine, in virtù dei valori della *vox epica*, la foga della lotta tra Eracle e Acheloo, talmente tumultuosa e caotica da apparire come lo scontro di una moltitudine. Infine, il colorito omerizzante nell'espressione οἱ τότ' ἀολλεῖς / ἴσαν ἐς μέσον ἰέμενοι λεχέων (vv. 514-15) è rafforzato anche dall'imperfetto ἴσαν, che costituisce una forma della lingua epica.⁴³

v. 518: πάταγος

Nella vivida descrizione della lotta all'inizio dell'epodo il frastuono prodotto dai due contendenti è espresso attraverso il termine πάταγος (vv. 517-19): τότ' ἦν χερός, ἦν δὲ τό- / ξων πάταγος, / ταυρείων τ' ἀνάμιγδα κεράτων «ed allora ci fu un frastuono dell'intrecciarsi convulso delle braccia, degli archi, e delle corna taurine».

Il sostantivo πάταγος 'fragore, strepito' rappresenta anch'esso un lemma poetico omerico. Attestato solo quattro volte nell'*Iliade*, a parte il passo di *Il.* 13.283 in cui è riferito al battere dei denti di un guerriero codardo, il lemma è sempre testimoniato all'interno di situazioni belliche ed esprime la dimensione sonora dello scontro.

Nel XXI canto l'inizio della battaglia degli dèi è descritto in questi termini (*Il.* 21.385-8):

ἐν δ' ἄλλοισι θεοῖσιν ἔρις πέσε βεβριθυῖα
ἀργαλέη, δίχα δὲ σφιν ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἄητο·
σὺν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' εὐρεῖα χθών,
ἀμφὶ δὲ σάλπιγξεν μέγας οὐρανός.

385

42 Come è stato da più parti messo in luce (cf. Long 1968, 76; Burton 1980, 56; Rodighiero 2012, 89, 91) la descrizione dello scontro tra Eracle e Acheloo nell'epodo, pur nella sua brevità, è resa immediata e concreta da un uso insistito di figure di suono con funzione onomatopeica; in particolare si incalzano assonanze di vocali cupe (ω, ο, α) e soprattutto sequenze dentali e gutturali allitteranti in quasi in tutti i vocaboli impiegati (τότ', χερός, τόξων, πάταγος, ταυρείων τ' ἀνάμιγδα, κεράτων, ἀμφίπλεκτοι, κλίμακες, μετώπων, ὀλόεντα, πλήγματα, στόνος): l'effetto altamente espressivo fa sì che quasi ogni mossa e colpo sferrato dai due rivali trovi una corrispondenza fonica che li rende plasticamente vividi nell'immaginazione dello spettatore; cf. anche Pontani 1949, 138 che ravvisa nel tono descrittivo dello stasimo uno «sforzo icastico» da parte del poeta e «l'impressione dell'autopsia».

43 Cf. Chantraine *GH*, 1.285. L'uso del verbo εἶμι con l'aggettivo trova un precedente in *Il.* 16.601 ἰόντες ἀολλέες.

La contesa si insinua possente fra le divinità (v. 385: ἔρις πέσσει βεβριθυῖα) ed essi attaccano battaglia: l'attimo iniziale dello scontro è reso attraverso l'espressione σὺν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ «si scontrarono con immenso frastuono» (v. 387), cui segue il fragore prodotto dalla terra al loro passaggio e il tuonare del cielo.

Sempre nel XXI canto, nella scena iniziale, i Troiani fuggono sconvolti sotto l'assalto impetuoso di Achille, e sono costretti a trovare scampo nelle acque vorticose dello Xanto (*Il.* 21.9-11): i Troiani si gettano nel fiume μεγάλῳ πατάγῳ «con gran fragore»: il rombo delle correnti e delle rive dello Xanto si mischia spaventosamente alle urla dei guerrieri trascinati dai gorgi.

Nel XVI canto, infine, lo strepito prodotto dallo scontro accanito tra Achei e Troiani è paragonato al gareggiare fra Euro e Noto a squassare una selva (*Il.* 16.765-71): anche in questo caso nella similitudine predominano le note acustiche, in particolare il boato degli alberi scossi dal vento (v. 769: ἡχῇ θεσπεσίῃ) e il frastuono dei rami spezzati (v. 769: πάταγος δέ τε ἀγνυμέναων), emblema del cozzare fra loro dei due eserciti nella mischia. Come si vede, il sostantivo πάταγος, attestato per due volte nel nesso formulare μεγάλῳ πατάγῳ, definisce in Omero sempre un fragore particolarmente reboante che si verifica all'interno di scene belliche.

Nella poesia post-omerica d'età arcaica e classica, il lemma ricorre di rado. Nella lirica si ritrova solo in Pindaro, dove indica lo strepito dell'eruzione notturna dell'Etna prodotta dal gigante Tifone (*Pyth.* 1.24), e in Anacreonte, che riferisce il termine allo schiamazzo scomposto del banchetto barbaro degli Sciti, contrapposto ai canti che accompagnano il simposio (*PMG* fr. 356b.2 = fr. 33.8 Gentili).

In tragedia πάταγος è invece impiegato in contesti guerreschi sul modello omerico. In Eschilo nei *Sette contro Tebe* (vv. 103, 239) esprime il frastuono dell'esercito assediante dei Sette, mentre in Euripide negli *Eraclidi* (v. 832) è riferito al fragore degli scudi nella battaglia tra gli Argivi e gli Ateniesi. Sofocle impiega il lemma, oltre che nel presente passo delle *Trachinie*, anche nella parodo dell'*Antigone*, dove indica lo strepito della battaglia che si solleva alle spalle dei Sette costretti alla fuga dai Tebani vittoriosi (vv. 124-5: τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάθη / πάταγος Ἄρεος).

Nell'espressione fortemente allitterante del primo stasimo delle *Trachinie* τότ' ἦν χερρός, ἦν δὲ τό- / ζων πάταγος, / ταυρείων τ' ἀνάμιγδα κεράτων il lemma si inserisce nell'uso bellico tradizionale del termine, ed esprime efficacemente il boato prodotto dalla violenza degli urti nella lotta tra Eracle e Acheloo. Il sostantivo contribuisce soprattutto a enfatizzare la dimensione sonora della scena descritta dal coro, e in virtù della sua rarità presenta una notevole forza semantica. L'elemento acustico è potenziato dall'immagine convulsa dell'intrecciarsi caotico dell'arco, delle corna e delle braccia dei due corpi avvinghiati nella lotta: il triplice complemento di specificazione

che accompagna il lemma e l'avverbio ἀνάμυδα conferiscono all'espressione quella esuberanza espressiva che caratterizza nel suo complesso la descrizione dello scontro tra il dio-fiume e l'eroe nello stasimo, messa in risalto proprio dal recupero insistito di lessemi epico-omerici, impiegati però spesso con *abusiones* fortemente vistose.⁴⁴

3.2.4 L'omerica 'tragica' bellezza di Deianira (v. 523)

La figura della giovane Deianira, oggetto della contesa tra Eracle e Acheloo, è introdotta al termine del corale, e a lei è dedicata la seconda metà dell'epodo (vv. 523-30):

ἀ δ' εὐὼπις ἀβρά	
τηλαυγεί παρ' ὄχθῳ	
ἦστο τὸν ὄν προσμένονος ἀκοίταν.	525
ἔγῳ δὲ μάτηρ μὲν οἶα φράζω·†	
τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας	
ἐλκινὸν ἀμμένει <τέλος>·	
κάπο ματρὸς ἄφαρ βέβαχ'	
ὥστε πόρτις ἐρήμα.	530

E nel frattempo lei delicata, **dagli occhi belli**,
 su un poggio visibile da lontano
 sedeva, nell'attesa di chi sarebbe stato il suo sposo.
 Io parlo come uno spettatore,
 ma l'occhio conteso della giovane sposa
 attendeva da suscitare pietà,
 e poi **d'un lampo** si separò dalla madre,
 come una giovenca tutta sola.

Nella prima sezione dell'epodo il coro ha descritto il convulso duello dei due pretendenti cui ora segue, con un contrasto molto forte, la delicata immagine della fanciulla che siede immobile su un poggio in attesa di conoscere il suo destino: chi sarà il suo sposo. Lo stacco rispetto alla concitata scena del duello è reso stilisticamente attraverso l'aggettivazione e una lieve nota paesistica. Il dittico aggettivale preceduto dal semplice pronome, ἀ δ' εὐὼπις ἀβρά «lei

⁴⁴ L'espressività del registro linguistico è segnalata dal fatto che il corale offre nello spazio di pochi versi otto vocaboli che rappresentano degli *hapax* assoluti all'interno dell'intero *corpus* poetico greco: τινάκτορα, ἀμπληκτα παγκόνιτα, ῥαβδονόμει, ἀνάμυδα, ἀμφίπλεκτοι, ὀλέοντα, ἀμφινείκητον: si tratta prevalentemente di aggettivi composti, tipici dello stile più ornato, sia epico che della lirica, in particolare del genere ditirambico, cf. Earp 1944, 38; Rodighiero 2012, 65.

delicata, dagli occhi belli» (v. 523), sospende di colpo la narrazione della lotta e relega poeticamente la figura della giovane Deianira in una dimensione di profonda e inerme solitudine, rappresentata dal colle lontano (v. 524: τηλαυγεί παρ' ὄχθῳ) e dalla metafora della giovenca portata via dalla madre e rimasta sola (v. 530: ὥστε πόρτις ἐρήμα).⁴⁵ La promessa sposa è inoltre caratterizzata da un sentimento di angosciosa e pudica attesa che sembra quasi paralizzarla (v. 525: τὸν ὄν προσμένουσ' ἀκοίταν, v. 528: ἀμμένει).⁴⁶

All'inizio della descrizione il duplice epiteto in asindeto εὐὼπις ἀβρά pone in risalto la bellezza di Deianira. Se ἀβρός 'tenero, delicato' non è aggettivo omerico ma lemma poetico proprio della lirica e particolarmente associato al fascino della giovane sposa,⁴⁷ εὐὼπις (*hapax* in Sofocle) 'dagli occhi belli, dal bel volto' rappresenta un raro epiteto omerico. L'insistenza sullo sguardo ritorna poco dopo anche nella perifrasi ὄμμα νόμφας (v. 527), dove la bellezza è però velata dall'ansia per l'attesa del vincitore, e dalla paura che possa essere Acheloo, come indica il predicativo ἐλαινόν riferito a ὄμμα.⁴⁸

In Omero l'aggettivo εὐὼπις è attestato unicamente come epiteto di Nausicaa e ricorre due volte nel sesto canto dell'*Odissea* nella formula clausolare εὐὼπιδα κούρην (*Od.* 6.113, 142). Il lemma occorre in seguito nell'epica arcaica soltanto in *H. Hom. Dem.* 2.333 come attributo di Persefone – sempre nel nesso εὐὼπιδα κούρην – e in *H. Hom. Bacch.* 7.58, dove è epiteto di Semele nell'invocazione finale a Dioniso in chiusura dell'inno: χαῖρε τέκος Σεμέλης εὐὼπιδος. Eccetto Sofocle, nella poesia arcaico-classica εὐὼπις è attestato soltanto una

⁴⁵ Perrotta 1935, 502 a buon diritto così introduce e traduce l'ultima frase del canto: «lo stasimo finisce con parole di soavità indimenticabile: 'la sposa contesa aspettava con gli occhi dolorosi. Essa poi si allontanò dalla madre come una giovenca smarrita'» (corsivo aggiunto).

⁴⁶ Lo stacco tra le due scene è incisivamente segnalato anche dal cambio di metro con il passaggio dai *kat'enoplion*-epitriti a *cola* spondaici e cretici, in particolare dai dattili animati che descrivono lo scontro tra Eracle e Acheloo ai *longa* che esprimono la staticità di Deianira, cf. Davies 1991, *ad loc.* e Rodighiero 2012, 92.

⁴⁷ Cf. e.g. in contesto epitalamico Sapph. fr. 44.7 V. ἄβραν Ἀνδρομάχην e Alc. fr. 42.8 V. (= fr. 42.8 Liberman) πάρθενον ἄβραν (Teti); sull'aggettivo cf. Rodighiero 2012, 96.

⁴⁸ Che la perifrasi indichi primariamente soltanto la bellezza di Deianira come propone Davidson 1986, 23, sulla scorta di Long 1968, 101-2, appare eccessivo, considerato il contesto nel suo insieme, cf. anche Seale 1982, 198, il quale sottolinea giustamente come la descrizione dello sguardo lontano e in attesa esprima anche la passività inerme della giovane sposa. E si veda anche la bella traduzione di Paul Mazon (1989, *ad loc.*, corsivo aggiunto) «tandis qu'assise au flanc d'un tertre don't la vue s'étend au loin, la gente et douce fille est là, passive, attendant celui qui sera son époux».

volta in Pindaro come suggestivo epiteto della luna in *Ol.* 10.74.⁴⁹ Per qualificare la bellezza di Deianira, Sofocle ricorre dunque a un raro epiteto nobilitante proprio dalla lingua dell'*epos*. Per quanto concerne i possibili paralleli tematici rispetto al contesto dello stasimo delle *Trachinie* si possono forse fare alcune considerazioni sul ruolo di Nausicaa e Persefone. Entrambe rappresentano due figure di παρθένος sulla soglia del matrimonio, esattamente come Deianira è raffigurata nello stasimo sofocleo come νόμφη in attesa di unirsi allo sposo.

Per quanto riguarda il personaggio di Nausicaa, si può scorgere forse un'analogia a livello della caratterizzazione psicologica. L'atteggiamento pudico e insicuro che contraddistingue la giovane figlia di Alcinoos nell'*Odissea*, la quale sembra segretamente innamorarsi di Odisseo, rinvia alla figura dell'eroina sofoclea che si appresta timorosa alle nozze. Rispetto al personaggio di Persefone, è possibile invece ravvisare un parallelo con l'episodio del rapimento della vergine da parte di Ade, il dolore di Demetra alla scomparsa della figlia e il tono di angoscia che caratterizza l'*Inno omerico*. Anche nello stasimo l'ansia è il sentimento dominante: Deianira è angosciata dal fatto che il futuro sposo potrebbe essere una creatura mostruosa, l'Acheloo, assimilabile ad Ade. Persefone viene descritta come riluttante e in lacrime nel momento in cui Ade la rapisce trascinandola sul suo carro (*H. Hom. Dem.* 2.19-20: ἀπάξας δ' ἀέκουσαν ἐπὶ χρυσέοισιν ὄχοισιν / ἥγ' ὀλοφυρομένην), in un atteggiamento molto simile a quello di Deianira ritratta impaurita nel prologo (vv. 7-8) e nello stasimo (vv. 526-7: ὄμμα νόμφας / ἐλείνόν). Inoltre, il matrimonio è visto come un momento di passaggio che sottrae per sempre la sposa agli affetti familiari, come indica la similitudine finale della giovenca solitaria che abbandona la madre (vv. 529-30: κάπὸ ματρὸς ἄφαρ βέβαχ' / ὥστε πόρτις ἐρήμα): la perdita della figlia è la stessa che Demetra teme di subire nell'inno.⁵⁰

Andrà infine rilevato come nella preterizione iniziale del canto in cui le coreute tacciono il potere di Afrodite sugli dèi, proprio il «notturno» Ade sia evocato per secondo dopo Zeus al v. 502 οὐδὲ τὸν ἔννυχον Ἴδαν. La passione amorosa del dio allusa dal coro non può che essere quella nei confronti di Persefone, che viene

49 Se εὐῶπις costituisce una *hapax* in Sofocle, il sinonimo εὐὼς è testimoniato due volte nella produzione del poeta: in *Ant.* 530 (εὐῶπα παρειάν) l'aggettivo è riferito al volto di Ismene, mentre in *OT* 189 (εὐῶπα πέμψον ἀλκάν) indica, con valore metaforico, la protezione 'benigna' invocata dal coro nella parodo ad Atena. L'aggettivo εὐὼς non è attestato prima di Sofocle e potrebbe essere un conio del poeta. Entrambi gli epiteti occorrono in seguito assai raramente e non si ritrovano prima della poesia ellenistica, cf. e.g. Callim. *Dian.* 204 e Ap. Rhod. 4.1090.

50 Sull'avverbio di ascendenza omerica ἄφαρ, che indica qui il repentino passaggio dalla condizione di nubile a quella di sposa, cf. la trattazione del lemma al § 3.1.3.

quindi implicitamente rievocata all'inizio dello stasimo, e potrebbe ricomparire come termine di confronto per Deianira nel finale.

Su un piano di relazioni interne allo stesso dramma, invece, l'aggettivo composto epico-omerico, esprimendo con vividezza ed enfasi l'avvenenza della giovane Deianira, dà rilievo a livello stilistico a un motivo che presenta notevoli implicazioni nella tragedia sotto il profilo tematico: la bellezza femminile. All'interno della dinamica del dramma, infatti, il tema della bellezza costituisce a più riprese un nucleo tragico di primo piano. L'accento sull'avvenenza giovanile, vista come paradossale fonte di sventura, è espresso da Deianira nel monologo iniziale con cui si apre il prologo, proprio a proposito dell'episodio del duello fra i due pretendenti (vv. 24-5): ἐγὼ γὰρ ἤμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ / μή μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἐξεύροι ποτέ «io stavo seduta là, sconvolta dalla paura / che *la mia bellezza* non si rivelasse *la causa dolorosa della mia sventura*». Deianira ricorda come sia stata la sua stessa bellezza a causare il corteggiamento del mostruoso fiume Acheloo; da qui la paura che l'aveva assalita al pensiero di dover diventare sposa dello spaventoso pretendente, e nel contempo il timore di poter essere la causa involontaria di una situazione pericolosa per Eracle, intervenuto per salvarla:⁵¹ si noti nel passo, a livello espressivo, l'accostamento fortemente ossimorico τὸ κάλλος ἄλγος che evidenzia la tragicità paradossale del fascino della giovane.

Il medesimo tema della 'bellezza sventurata' compare ancora una volta nelle parole di Deianira, ma riferito questa volta alla giovane Iole (vv. 463-7):

ἐπεὶ σφ' ἐγὼ
ὥκτιρα δὴ μάλιστα προσβλέψας, ὅτι
τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν,
καὶ γῆν πατρίαν οὐχ ἔκοῦσα δύσμορος
ἔπερσε καδούλωσεν.

465

Io ho
provato una fortissima pietà nel vederla, poiché
la sua bellezza le ha distrutto la vita,
e la sua propria patria, senza volerlo, infelice
ha annientato e ridotto in schiavitù.

465

Si tratta delle battute finali del primo episodio, di poco antecedenti il primo stasimo. Deianira ha appreso il vero motivo per cui Iole è stata condotta a Trachis, tuttavia prevale all'inizio - rispetto al turbamento per essersi vista sottrarre il proprio sposo che caratterizzerà il

51 Su questo aspetto altruistico della paura di Deianira nei confronti di Eracle nell'episodio dello scontro con Acheloo cf. Allen-Hornblower 2016, 105-7.

secondo episodio – un sentimento di partecipazione e di pietà nei confronti della figlia di Eurito (v. 464: ᾠκτιρα δὴ μάλιστα), la cui sorte risulta ora così simile, agli occhi della regina, a quella che un tempo, da ragazza, aveva temuto per se stessa. La bellezza di Iole,⁵² infatti, assoggettandola alla passione di Eracle che l'ha fatta sua, ha distrutto la vita della sventurata e impotente figlia di Eurito (v. 466: οὐχ ἔκοῦσα δύσμορος), e ha causato la rovina della sua stessa patria, abbattuta dall'eroe. Particolarmente forte e antifrastico appare anche qui l'accostamento del sostantivo κάλλος con i verbi διώλεσεν (v. 465) e ἔπερσε (v. 467), che esprimono la potenzialità negativa dell'avvenenza femminile.

Il parallelo con l'immagine inerme della giovane Deianira nello stasimo immediatamente successivo è evidente, ed è veicolato attraverso il *fil rouge* del tema tragico della bellezza vista come potenziale fonte di sventura, rispetto alla quale entrambe le donne sono del tutto impotenti.⁵³ L'epiteto epico-omerico εὐῶπις nella sua apparenza ornamentale acquista quindi un rilievo tematico importante e contribuisce a rimarcare questa dimensione che accomuna i due personaggi femminili del dramma. Rispetto alla celebrazione dell'invincibilità della forza dell'eros nello stasimo, se Eracle e Acheloo sono sottomessi ad Afrodite, anche Iole e Deianira sono vittime della propria stessa bellezza e subiscono passivamente la potenza della dea, che si rivela davvero l'artefice nascosta e silenziosa degli eventi, come proclamerà il coro nel terzo stasimo (vv. 860-1): ἃ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερά / τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ «e ministra silenziosa Cipride è apparsa manifesta artefice di queste vicende».⁵⁴

Un ulteriore aspetto, in conclusione, merita di essere notato. Lo stasimo, dopo la scoperta della passione di Eracle per Iole avvenuta nel primo episodio, rappresenta un momento di pausa narrativa apparentemente estranea agli eventi immediatamente precedenti: se il tema al centro del corale è l'incontrastabile potere dell'eros, il coro non riflette quanto ha avuto luogo finora nel dramma, in particolare sulla recente rivelazione, come ci si aspetterebbe, ma rievoca la contesa avvenuta in un tempo ormai molto remoto tra l'Acheloo e Eracle per Deianira, che era stata ricordata dalla

52 L'aspetto avvenente di Iole è indicato inoltre pochi versi prima attraverso il riferimento metonimico agli occhi (v. 375: ἡ κάρτα λαμπρὰ καὶ κατ' ὄμμα καὶ φύσιν), come avviene per la giovane Deianira nello stasimo.

53 Sulla relazione tra le due figure femminili di Deianira e Iole cf. Gellie 1972, 63-4; Segal 1995, 37, 72-3; Levett 2004, 49-50; e si veda anche Easterling 1977, 122.

54 Come scrive Campbell 1881, 289 «The power of Aphrodite here, as in *Ant.* 781 foll., is regarded more with awe than with delight. It has now been exemplified in Iole's conquest of Heracles, so cruel to Deianira, and destined to be calamitous to all concerned».

stessa protagonista nel prologo (vv. 9-23).⁵⁵ Il canto si configura dunque una narrazione lirica di quell'episodio lontano nel tempo e rappresenta nella sua forma narrativa un *unicum* nella produzione sofoclea:⁵⁶ il focus sulla giovinezza della protagonista fa sì che il destino di Deianira sia implicitamente assimilato a quello di Iole, entrambe inermi, e oggetto di una passione amorosa pericolosamente distruttiva. Rispetto alla situazione contestuale del dramma, tuttavia lo stasimo è collegato con la protagonista sotto un'altra prospettiva, indiretta ma simbolicamente efficace. Mentre il corale ha luogo, infatti, nel retroscena Deianira elabora il piano di ricorrere al filtro di Nesso e di inviare come dono a Eracle la tunica intinta con quella che crede una pozione magica d'amore: la potenza di Afrodite agisce dunque sulla regina proprio mentre viene celebrata dal coro.⁵⁷ Sul versante maschile, invece, la rievocazione del desiderio di Acheloo per la *nymphe* Deianira permette di individuare nella conquista di Ecalia da parte di Eracle per ottenere la giovane Iole il medesimo movente, la brama erotica: l'eroe è pertanto accomunabile al dio-fiume e all'universo animalesco e mostruoso che egli rappresenta, nella sottomissione alle pulsioni più istintuali.⁵⁸

55 Deianira, nel prologo, per la paura si era detta tuttavia incapace di fornire un resoconto dello scontro, e la lacuna narrativa viene colmata ora nello stasimo. I paralleli con i versi del prologo non sono solo tematici ma vi sono anche puntuali riprese lessicali, cf. Davies 1991, 136-7.

56 Sul carattere di 'lyrical ballad' dello stasimo, avvicinabile soprattutto ai ditirambi bacchilidei, cf. Kranz 1933, 254 ss.; Reinhardt 1989, 261; Burton 1980, 55. Se la dimensione narrativa è inconsueta in un corale sofocleo, la tragedia è però ricca in generale di digressioni e di vere e proprie 'storie' raccontate dai protagonisti, su cui cf. Kraus 1991, che individua in totale undici «stories», nove delle quali nella prima parte del dramma incentrata su Deianira (77).

57 Cf. Allen-Hornblower 2016, 118 e Winnington-Ingram 1980, 77-8.

58 In generale sul tema chiave dell'eros nella *Trachinie* cf. Winnington-Ingram 1980, 73-89; Holt 1981; Easterling 1982, 5-8; Saravia de Grossi 2007, 173-81; Hall 2024, 98-101.