

GIANFRANCO NUZZO  
(Università di Palermo)

## LA DEA BIANCA E IL CACCIATORE. FEDRA TRA SENECA E D'ANNUNZIO

Nel nome di Pasifae [...] nel ricordo del Minotauro e del Labirinto, risuona la vibrazione di un altro mondo. Indistinto, vago nei contorni, depositato nello strato profondo del testo, posa il mito. Sono solo schegge, frammenti disorientati, finché un orecchio non li fissa; spesso è solo un nome, un aggettivo, che attraversa la massa immemore dell'oblio, in cui il mito giace [...] figure solo a metà conosciute, per metà sempre straniere, significati afferrati solo un istante, e presto svaniti [...]. Ma in chi legge risuona d'un tratto un tempo diverso, un timbro culturale e religioso, attraverso cui affiora la memoria di un simbolismo già antico quando venne raccolto dal poeta tragico<sup>1</sup>.

### 1. Fedra fra antropologia e psicanalisi

In principio fu Fedra, «la luminosa», uno dei tanti nomi dietro cui si cela quella che Robert Graves chiamò «la Dea Bianca»<sup>2</sup>, la stessa antichissima figura divina che si può intravedere dietro i nomi di sua madre Pasifae, «colei che a tutti appare», e di sua sorella Ariadne (Arianna), «la purissima», ma prima ancora in quello di Europa, «dall'ampio volto», che era stata rapita da Zeus in sembianza di toro e che dal dio aveva generato Minosse, padre delle due principesse cretesi: tutti nomi parlanti che rivelano la loro originaria valenza di epiteti culturali riferibili al luminoso astro della notte, adorato come divinità femminile celeste, simmetrica alla Cacciatrice terrestre e alla Ecate ctonia<sup>3</sup>. «Questi nomi ci parlano di un volto largo, purissimo, splendente, che rischiarava da lontano, che rischiarava tutti, come la luna»: così dice di loro Roberto Calasso, il quale cita subito dopo le suggestive e inquietanti parole di Gustave Moreau: «Pallide e vaste figure, tremende, solitarie, cupe e desolate, amanti fatali, misteriose condannate alle imprese titaniche»<sup>4</sup>.

Putroppo, le conoscenze che possediamo su quella che, con felice ossimoro cronologico, Salvatore Quasimodo ebbe a chiamare la «Grecia di prima della Grecia»<sup>5</sup>, pur se notevolmente accresciute nell'ultimo secolo, non ci consentono di stabilire con precisione come e quando simili figure furono 'declassate' dal rango di divinità a quello di eroine del mito, conservando solo labili tracce della loro originaria natura. Possiamo unicamente prendere atto che il processo di antropomorfizzazione caratteristico della cultura ellenica venne talvolta portato alle sue estreme conseguenze, non limitandosi solo a immaginare dèi fatti a immagine e somiglianza degli uomini, ma trasformando addirittura in esseri mortali alcuni di essi. In certi casi il culto eroico tributato a questi personaggi ne celebrò la passione e la morte con riti da cui ebbe forse origine la tragedia<sup>6</sup>, fino a riportare nel novero dei celesti chi ne era stato prima allontanato: così avvenne ad Arianna, mutata in costellazione dopo l'unione con Dioniso, ma non così fu per la sorella Fedra, altra protagonista della saga cretese che aveva il suo fulcro nel bestiale accoppiamento di Pasifae col toro e nella nascita del Minotauro. In questo ciclo leggendario il senso del mitologema primordiale che vedeva la divinità femminile, la Potnia, unirsi al suo compagno, il Paredro<sup>7</sup>, venne progressivamente perdendosi, per cedere il posto alla torbida vicenda della stirpe di Minosse, contaminata da un *μίασμα* – quello di Pasifae, appunto – destinato a perpetuarsi nella rovinosa lussuria delle sue due figlie. La prima, Arianna, aiuta Teseo, l'eroe straniero di cui si è perduto innamorate, a uccidere il suo mostruoso fratellastro e a uscire indenne dalle inestricabili tortuosità del Labirinto; ma poi ne viene ricambiata con l'abbandono in un'isola deserta e, secondo un'inquietante versione del mito, si impicca per la vergogna e la disperazione<sup>8</sup>. La seconda, Fedra, si fa strumento inconsapevole della maledizione lanciata dalla sorella contro l'amante fedifrago: divenuta a sua volta sposa di Teseo, concepisce una passione inconfessabile per il figliastro Ippolito e, alla rivelazione del proprio segreto, si suicida come Arianna, ma trascina nella sua distruzione anche il giovane amato, inducendo lo stesso Teseo a provocarne la morte.

Questo è il mito della Fedra 'umana', reso immortale da tanti poeti antichi e moderni che lo hanno

rivisitato, arricchendolo ognuno di diverse sfumature e facendo della principessa cretese una delle figure-chiave del teatro europeo. Eppure i tratti dell'antica divinità, resi sbiaditi dal processo di laicizzazione cui prima si accennava, si intravedono talvolta nei drammi che hanno per protagonista la sventurata matrigna di Ippolito; e ciò benché la maggior parte degli autori che ne hanno ripreso la fosca vicenda non si mostrino quasi per nulla consapevoli del riaffiorare di questi relitti protostorici dagli abissi del tempo, preferendo rivolgere la loro attenzione soprattutto ai risvolti etici o patetici della *fabula*. Solo in tempi a noi molto vicini, con la nascita dell'antropologia e della psicanalisi, il dramma di Fedra è stato riproposto in base a chiavi di lettura diverse da quelle tradizionali,

La pubblicazione della monumentale opera di James Frazer, *The Golden Bough*, nel 1890, pur accolta inizialmente come 'eretica' dagli antichisti più conservatori, pronti a scandalizzarsi dei continui accostamenti che l'autore faceva tra la cultura greco-romana e quella di popoli primitivi, finì infatti con l'aver sugli studiosi del mondo classico un impatto 'eversivo' paragonabile a quello delle tesi enunciate da Friedrich Nietzsche, appena sei anni dopo, in *Die Geburt der Tragödie*, dove Dioniso, il dio della tragedia, era visto come l'altro volto, oscuro e inquietante, di quella civiltà ellenica fino ad allora identificata emblematicamente solo nel luminoso Apollo.

Sia Frazer sia Nietzsche, anche se da angolazioni culturali diverse, mettevano in evidenza il contrasto fra l'immagine di composta quiete e di sovrumano equilibrio – di "olimpicità", per parafrasare Winkelmann – offerta in superficie dalla cultura greca, e l'affiorare di una realtà sotterranea assai meno tranquillizzante: quella di cruenti riti primitivi legati al ciclo agrario o di culti orgiastici connotati da una carica eversiva capace di scardinare e sovvertire le regole della società costituita.

Dal canto suo, Sigmund Freud, proprio in quello stesso periodo, ricorreva ad alcuni protagonisti delle saghe tragiche, quali Edipo ed Elettra, per dare un nome alle pulsioni più segrete e inconfessabili dell'inconscio, come quelle legate al tabù dell'incesto, e finiva in qualche modo col ripercorrere, da un ulteriore versante, la 'scandalosa' rivisitazione della civiltà antica attuata da Frazer e da Nietzsche.

In verità, nelle opere di Freud non c'è l'esplicita menzione di un "complesso di Fedra", forse perché l'illiceità della passione concepita dalla sposa di Teseo nei confronti del figliastro si fonda più che altro su norme di carattere sociale e non rientra, a rigor di termini, nel novero dei comportamenti di tipo incestuoso; né la successiva letteratura scientifica ispirata al padre della psicanalisi sembra presentare, salvo qualche eccezione, uno specifico interesse per la figura di questa eroina<sup>9</sup>.

Non mancano, invece, le riflessioni in chiave antropologica sulle strutture mitiche della saga che ha per protagonisti la principessa cretese e il giovane figlio di Teseo, anche se esse sono state condotte soprattutto sul versante dell'*Ippolito* euripideo, considerato il 'grado zero' del lungo percorso intertestuale che arriva fino ai nostri giorni.

È solo in anni più recenti che parecchi studiosi, nel rivolgersi alle riproposizioni posteuripidee del mito, hanno fatto ricorso a metodologie interpretative in buona parte mutate dalla psicanalisi e dall'antropologia culturale. In particolare la *Fedra* dannunziana è stata, per le caratteristiche ideologiche da cui risulta dichiaratamente contrassegnata, un terreno assai fecondo per un simile tipo di analisi e ha costituito un luogo assai frequentato di incontro e di interscambio fra gli interessi degli antichisti e quelli degli psicologi o degli specialisti di letterature moderne<sup>10</sup>.

## 2. Dall'*Ippolito* di Euripide alla *Phaedra* di Seneca

In base ai testi in nostro possesso, la menzione più antica del nome di Fedra è quella contenuta nel 'Catalogo delle donne' che occupa i vv. 235-331 della *Nekya* odissea<sup>11</sup> e che però viene quasi concordemente ritenuto opera di un interpolatore collocabile fra il V e il VI secolo a.C. In verità l'autore del passo tace sulla sorte riservata alla sorella di Arianna, mentre è più esplicito sulla vicenda di quest'ultima, della quale fornisce una versione non molto chiara ma dal finale certamente luttuoso, diverso sia da quello che la voleva suicida dopo l'abbandono da parte di Teseo, sia, soprattutto, dall'altro, destinato ad avere maggior fortuna, che ne faceva la sposa di Dioniso. Tuttavia, l'inserimento del nome di Fedra in un gruppo

di eroine accomunate da un destino infelice fa supporre che già nella tradizione epica la vita della principessa cretese terminasse in modo tragico. Per converso, né l'*Iliade* né l'*Odissea* fanno riferimento a Ippolito, cui si accenna per la prima volta nei *Naupaktia*, uno dei cosiddetti 'Poemi del Ciclo', ma senza alcun esplicito collegamento con Fedra: quindi non possiamo affermare con certezza se già fin dall'inizio la storia del giovane figlio di Teseo si intrecciasse a quella della sposa di suo padre.

Non molto, infine, è possibile dire con certezza su una perduta *Fedra* di Sofocle, i cui frammenti superstiti hanno in buona parte un generico contenuto gnomico, anche se sulla ipotetica trama di questa tragedia dovremo fra poco tornare.

Dunque, allo stato dei fatti, l'opera di Euripide costituisce per noi, come si diceva prima, il punto di partenza del lunghissimo percorso letterario che giunge fino a tempi recenti e che si è snodato per la maggior parte sulle scene teatrali.

Com'è noto, secondo la tradizione il drammaturgo ateniese scrisse due tragedie intitolate a Ippolito, di cui solo una si è conservata col titolo di *Ippolito portatore di corona* (Ἰππόλυτος στεφανήφορος), dal riferimento alla ghirlanda che, nella scena iniziale del dramma (vv. 73 ss.), il giovane principe appende al simulacro di Artemide. Secondo alcune notizie tramandate dagli antichi, quella precedente, intitolata *Ippolito velato* (Ἰππόλυτος καλυπτόμενος), avrebbe avuto un'accoglienza assai negativa da parte del pubblico, tanto da essere sottoposta a una vera e propria *damnatio memoriae* che ne avrebbe determinato la scomparsa. In base a una convinzione diffusa, la scena 'incriminata' sarebbe stata quella in cui Ippolito apprendeva direttamente da Fedra l'insana passione di costei nei suoi confronti e, preso da orrore e disgusto, si velava il capo (da cui il titolo): proprio tale situazione avrebbe indotto gli spettatori a considerare la tragedia «disdicevole e degna di biasimo» (così è detto testualmente nell'*Argomento* premesso al secondo *Ippolito*), tanto da costringere il suo autore a riscriverla in base a una versione meno 'sconveniente' della vicenda, quella che attribuiva alla nutrice della regina la responsabilità della rivelazione.

In realtà questa ricostruzione dei fatti è tutt'altro che sicura, basata com'è sul tentativo di far combaciare, in un ingegnoso *puzzle*, testimonianze risalenti a fonti diverse, quali l'appena ricordato *Argomento* del secondo *Ippolito*, in cui si accenna solo genericamente al contenuto indecoroso del *Velato*, e uno scolio di Asclepiade (*ad Hom.* l 321), dove si fa invece esplicito riferimento alle *avances* di Fedra nei confronti del figliastro. Non è questa la sede per analizzare l'intricatissima questione, cui si è voluto accennare solo per la rilevanza che essa ha in rapporto al possibile ipotesto della *Phaedra* senecana. Basterà solo ricordare che non manca chi ha sostenuto che la scena della 'confessione' di Fedra potesse trovarsi nella già ricordata *Fedra* di Sofocle, e non nel primo *Ippolito* euripideo<sup>12</sup>, in cui l'attributo "velato" alluderebbe non al gesto apotropaico compiuto dal protagonista, ma al velo con cui lo stesso riappariva in scena dopo la sua resurrezione a opera di Asclepio, in un finale analogo quello dell'*Alceste*<sup>13</sup>.

Lasciando in sospenso questa specifica questione sulla quale, allo stato dei fatti, sembra praticamente impossibile dire una parola definitiva, e assumendo come base di discussione il dato della tradizione, ci limiteremo a osservare che anche nella *Phaedra* di Seneca la protagonista 'si dichiara' esplicitamente al giovane amato, suscitandone l'indignata reazione, e ciò, secondo alcuni studiosi, dimostrerebbe che il drammaturgo latino attinse direttamente al primo dei due drammi euripidei intitolati a Ippolito o che, comunque, operò una sorta di *contaminatio* fra le due tragedie. L'ipotesi è suggestiva, benché i frammenti dell'*Ippolito velato* giunti fino a noi non contengano alcun elemento talmente significativo da poter comprovare un rapporto intertestuale fra le due opere. In ogni caso, l'autore latino avrebbe potuto autonomamente sviluppare il motivo della confessione di Fedra, che sapeva presente nel perduto dramma greco, anche senza prendere diretta visione di quest'ultimo, dato che una simile versione del mito si trova nella IV delle *Heroides* ovidiane, quella in cui appunto l'infelice sposa di Teseo scrive al figliastro rivelandogli l'insana passione concepita nei suoi confronti e lo supplica di accondiscendere a essa. È infatti ben noto come Ovidio sia uno degli *auctores* cui il tragediografo latino si rifà con particolare frequenza<sup>14</sup>, e nel caso in specie le riprese sono per di più assolutamente evidenti.

Lasciando dunque aperta, in mancanza di sicuri riscontri intertestuali, anche la questione del primo *Ippolito* come modello – diretto o mediato – della *Phaedra* senecana, appare comunque legittimo dal punto

di vista scientifico esplorare il terreno del dramma latino alla ricerca di elementi tematici che, pur oscurati in buona parte dai prevalenti interessi artistici ed etici dell'autore, rimandino alle originarie strutture del mito, le stesse che D'Annunzio, ispirandosi dichiaratamente a Seneca più che a Euripide<sup>15</sup>, riporterà alla luce con quella perizia 'archeologica' che caratterizza la sua raffinatissima arte.

I due assi di questa ricerca, paralleli ma anche qua e là soggetti a significative intersezioni, corrono rispettivamente lungo le due dimensioni entro cui Fedra vive la sua tragica vicenda: la prima è quella, antichissima, del mitologema archetipico che vede protagonisti la Dea Bianca e il giovane Cacciatore suo pater; la seconda, più recente, coincide con l'umanizzazione del personaggio e con la parte che esso recita all'interno della saga cretese, la quale, come si è già detto, ha il suo fulcro nel 'peccato originale' della stirpe di Minosse.

Il fatto che un simile tipo di indagine non venga condotto, come ci si attenderebbe, sul testo di Euripide, cronologicamente assai più vicino di quello senecano alle fonti originarie del mito, dipende essenzialmente dal fatto che, come si tenterà di dimostrare, il terreno della *Phaedra* di Seneca risulta oggettivamente più fertile sotto questa particolare angolazione. Infatti lo spazio che nella tragedia latina viene dedicato agli antefatti è assai più ampio rispetto a quello presente nell'*Ippolito*, e inoltre alcune sue parti, che potremmo definire di contenuto 'liturgico', contengono elementi non solo di grande interesse antropologico, ma anche fondamentali per penetrare il senso profondo della *fabula*, per togliere a Fedra la maschera che ne fa la protagonista di un dramma 'borghese' e restituirle il volto, luminoso e insieme inquietante, i cui lineamenti si intravedono dietro il suo stesso nome.

Quali che siano i testi letterari cui il drammaturgo latino attinse per riscrivere la vicenda di Fedra, in certi casi risulta evidente che essi dovevano contenere materiali mitici molto antichi, così remoti nel tempo che il senso di alcuni luoghi ha suscitato perplessità anche negli interpreti moderni, pur provvisti di supporti ermeneutici mutuati da discipline collaterali alla tradizionale scienza dell'antichità, quali l'antropologia culturale o la storia delle religioni. Così, diversi studiosi hanno preferito a volte proporre spiegazioni di tipo meramente letterario o, comunque, legate a motivazioni ideologiche pertinenti all'orizzonte concettuale senecano. Basterà citare qualche esempio significativo.

Ai vv. 406-422 della *Phaedra* la nutrice invoca Diana, cui Ippolito è devoto, perché induca il giovane principe a contraccambiare l'amore della sua padrona<sup>16</sup>:

*Regina nemorum, sola quae montes colis,  
et una solis montibus coleris dea,  
conuerte tristes ominum in melius minas.  
O magna silvas inter et lucos dea,  
clarumque caeli sidus et noctis decus,  
cuius relucet mundus alterna uice,  
Hecate triformis, en ades coeptis fauens.  
Animum rigentem tristis Hippolyti doma:  
det facilis aures; mitiga pectus ferum:  
amare discat, mutuos ignes ferat.  
Innecte mentem. Toruus auersus ferox  
in iura Veneris redeat. Huc uires tuas  
intende: sic te lucidi uultus ferant  
et nube rupta cornibus puris eas;  
sic te regentem frena nocturni aetheris  
detrahere numquam Thessali cantus queant,  
nullusque de te gloriam pastor ferat.  
Ades inuocata, iam faue uotis dea.*

O regina dei boschi, solitaria abitatrice dei monti,  
unica dea a essere venerata dai monti solitari,  
volgi in meglio le infauste minacce dei presagi.  
O dea possente tra le selve e le radure dei boschi,

ma anche luminoso astro del cielo e gemma della notte,  
 per il cui alterno ciclo risplende l'universo,  
 o Ecate triforme, asseconda propizia i miei intenti.  
 Piega l'animo rigido dell'austero Ippolito:  
 porga arrendevoli le orecchie; ammansisci il suo cuore spietato:  
 impari ad amare, accetti e ricambi il fuoco della passione.  
 Avvinci la sua volontà. Lui che è cupo, scostante, protervo,  
 ritorni sotto il dominio di Venere. A questo fine la tua potenza  
 rivolgì: così possa trasportarti il tuo volto luminoso  
 e tra le nubi squarciate possa tu concedere coi tuoi candidi corni;  
 così mentre reggi le redini del cielo notturno  
 mai possano trarti giù le nenie dei Tessali,  
 e nessun pastore possa mai vantarsi d'averti conquistato.  
 Vieni, io t'invoco, esaudisci ora le mie preghiere.

Questa preghiera rivolta alla dea casta per eccellenza è apparsa irrituale e addirittura blasfema agli esegeti moderni: di «irreligiosità» *tout court* parla Remo Giomini<sup>17</sup>, mentre Cesidio De Meo vede nel passo un esempio dell'atteggiamento agnostico di Seneca nei confronti degli dèi<sup>18</sup>, e ipotizza in modo generico una «utilizzazione da parte del poeta di materiali tecnici intrinseci alla tradizione»<sup>19</sup>, senza chiedersi se a tali «materiali» il drammaturgo attinga meccanicamente o a ragion veduta, in base a una selezione finalizzata a indirizzare il lettore verso una chiave ben precisa della vicenda.

Intanto va osservato come nel luogo appena riportato Artemide/Diana venga invocata nel suo triplice aspetto, che oltre a quello della dea cacciatrice comprende anche i volti di Selene (Luna) e di Ecate, divinità tradizionalmente preposte agli incantesimi amorosi, le cui ore più propizie sono appunto quelle notturne. E in effetti, nella preghiera della nutrice solo i primi versi si riferiscono direttamente a Diana, mentre la parte più estesa dell'invocazione (vv. 416-422) ha come destinataria la Luna, fatta oggetto di veri e propri scongiuri rivolti a preservarla dagli incantesimi delle streghe di Tessaglia, cui si attribuiva il potere di trarre l'astro giù dal cielo, e dalla protervia di un «pastore» che, pur dietro l'apparente genericità del riferimento, non è difficile identificare con Endimione, il bellissimo giovinetto di cui Selene si era invaghita al punto da arrestare ogni notte il suo corso celeste per scendere sulla terra e baciarlo mentre giaceva addormentato in una grotta. La struttura di questa parte è «accuratamente preordinata»<sup>20</sup> mediante la duplice anafora di *sic*, che introduce prima due *vota*, contenenti l'augurio che la dea possa procedere per il cielo col volto luminoso e coi candidi corni non offuscati da nubi, poi due *deprecationes*, col riferimento alla possibilità che il suo corso venga ostacolato da impedimenti terreni (i *carmina* e il *pastor*). Nelle cadenze liturgiche di questa preghiera si possono cogliere gli echi di terrori primordiali forse legati alle eclissi lunari<sup>21</sup>, ma anche riferimenti alle antichissime figure della Dea Bianca e del suo Paredro, qui identificati con Selene e Endimione. E tuttavia questi versi potrebbero anche contenere un 'sovrasenso' strettamente legato alla vicenda del dramma. Già nel riferimento alla bellezza del *pastor* Endimione non è difficile scorgere un'allusione a quella del *venator* Ippolito, e ciò è ulteriormente confermato dal confronto con un altro passo, che presenta significative affinità con quello appena esaminato. Si tratta del brano corale che commenta l'uscita di scena da parte di Ippolito, indignato per le esplicite *avances* della matrigna (vv. 777-794):

*Quid deserta petis? Tutior auis  
 non est forma locis: te nemore abdito,  
 cum Titan medium constituit diem,  
 cingent turba licens Naides improbae  
 formosos solitae claudere fontibus,  
 et somnis facient insidias tuis  
 lasciuae nemorum deae  
 montiuagiae Panes.  
 Aut te stellifero despiciens polo  
 sidus post ueteres Arcades editum*

*currus non poterit flectere candidos.  
Et nuper rubuit, nullaque lucidis  
nubes sordidior uultibus obstitit;  
at nos solliciti numine turbido,  
tractam Thessalicis carminibus rati  
tinnitus dedimus: tu fueras labor  
et tu causa morae, te dea noctium  
dum spectat celeres sustinuit uias.*

Perché cerchi la solitudine? Non è sicura  
la tua bellezza in luoghi impenetrabili: nel fitto del bosco,  
quando il Sole arresta il giorno a metà,  
ti circonda una folla lasciva di Naiadi sfrontate,  
avvezze a imprigionare nelle fonti i bei ragazzi,  
e tenderanno insidie al tuo sonno  
le dissolute dee dei boschi

e i Pani che vagano sui monti.

O volgendo giù lo sguardo dal cielo stellato,  
l'astro nato dopo gli antichi Arcadi  
non saprà più reggere il cocchio splendente.  
E infatti poc' anzi è arrossito, senza che alcuna nube  
oscura si sia frapposta al luminoso volto;  
allora noi, ansiosi per l'offuscarsi della dea,  
credendola trascinata giù dalle nenie tessaliche,  
facemmo tintinnare i bronzi: ma eri tu la causa del suo affanno,  
tu quella del suo indugio, mentre guardava te  
la dea delle notti arrestò la sua corsa veloce.

Stavolta l'identificazione di Ippolito con Endimione è esplicita, e i collegamenti intratestuali con la preghiera della nutrice guidano verso lo scioglimento delle enigmatiche allusioni in quella contenute. Così ritorna identico il nesso *lucidi uultus* e il riferimento alla *nubes* che potrebbe offuscare lo splendore dell'astro (v. 788 s.), e ritornano anche i *Thessalica carmina*, i cui effetti si tenta adesso di annullare col tintinnio dei sistri, i sonagli impiegati nei riti di Iside, divinità lunare degli Egizi che rappresenta una delle più antiche ipostasi della Dea Bianca. È come se le paure prima esorcizzate nelle *deprecationes* della nutrice si fossero ora minacciosamente concretizzate: il disco lunare è velato di rossore, il fascino di un mortale ha irretito la dea, ed essa ha arrestato il suo corso per contemplarne la bellezza.

Ma se Ippolito è Endimione, chi è dunque questa dea che il principe ateniese ha scelto come custode della sua castità, ma che nello stesso tempo si mostra capace di travolgenti passioni, tali da arrestare il suo corso celeste al pari degli *incantamenta* dei Tessali e da farla arrossire anche senza nessun velo di nubi? Può la fiamma alimentata dal potere di Afrodite ardere nella candida e glaciale purezza della Vergine celeste (*arsit obscuri dea clara mundi*, v. 309)?

Per non procedere ancora attraverso interrogativi ed enigmi, diciamo chiaramente che dietro questa Luna capace di innamorare e di innamorsarsi, di incantare e di essere incantata si può intravedere il volto originario della stessa Fedra, del cui nome il nesso *lucidi uultus* è una sorta di criptonimo, così come dietro a Ippolito e a Endimione si può scorgere il cacciatore o il pastore pardo della dea (*comes della diva uirago* si definisce egli stesso al v. 54). Ma Fedra è anche Afrodite, la dea da cui la sua incarnazione terrena è posseduta e devastata. È la stessa protagonista che ai vv. 124-128 dà il nome di Venere al *nefas* che contamina il *Phoebeum genus* da cui, attraverso la madre Pasifae, anche lei discende. Ma come il cancro non è, a rigor di termini, una malattia che si insinua dall'esterno, bensì il maligno proliferare delle stesse cellule del corpo, così il *nefas/μίασμα* non è un'affezione del *genus/γένος*, bensì una degenerazione del suo corredo genetico: dunque Venere è in Fedra, e Fedra è in qualche modo Venere, così come sua madre Pasifae, da vittima dell'accecamento di Afrodite aveva finito con l'assimilarsi a essa e a essere venerata dagli stessi Cretesi come Afrodite Pasifaea.

La differenza fra l'eziologia senecana e quella euripidea del *morbus* che consuma l'infelice sposa di

Teseo è profonda. Come fa osservare De Meo, «Se in Euripide (*Hipp.* 47 ss.) Fedra è lo strumento di cui cinicamente si serve Afrodite per vendicarsi di Ippolito [...], Seneca insiste sull'odio della dea per l'intera progenie del Sole»<sup>22</sup>, indicata con l'aggettivo *Phoebeus*, che evoca non casualmente il nome-epiteto *Phoebe*, riferito alla Luna al v. 747. In altre parole nell'*Ippolito* di Euripide due dee, Afrodite e Artemide giocano a distanza la loro eterna partita usando i mortali come pedine di una crudele scacchiera; in Seneca le due divinità sono assenti perché coesistono in Fedra, perché combattono dentro di lei la loro battaglia, così come nel romanzo di Stevenson il male e il bene (senecanamente il *furor* e la *bona mens*) lottano insieme dentro lo sventurato protagonista, assumendo a turno le sembianze di Jekyll e di Hyde.

Nella saga cretese del Minotauro e in quella di Fedra e Ippolito, che ne è una sorta di *sequel*, c'è una continua e singolare sovrapposizione di figure eroiche o divine, uno schema a coppie i cui componenti finiscono con l'aver tratti singolarmente comuni: così è per Teseo/Ippolito, per Arianna/Fedra e per Artemide/Afrodite.

Innanzitutto Teseo<sup>23</sup>, che insieme a Eracle, suo compagno di avventure, rappresenta il più grande fra gli eroi 'liberatori' plasmati dalla fantasia dei Greci. Il principe ateniese gode del favore di Afrodite<sup>24</sup>, come dimostrano sia il fatto che egli, a conclusione dell'eccezionale impresa sottomarina avvenuta durante la navigazione verso Creta, venga cinto da Thetis con la stessa corona di gemme a lei donata dalla dea il giorno delle nozze con Peleo, sia le sue irresistibili doti di seduttore, messe a frutto durante l'impresa cretese non solo con Arianna e poi con Fedra, ma addirittura, *en passant*, con una delle fanciulle ateniesi destinate in pasto al Minotauro; senza contare l'amazzone Antiope, da cui egli genera Ippolito, e perfino Elena, da lui rapita in giovanissima età. Eppure, secondo la testimonianza di Pausania (2, 31, 1), non è ad Afrodite ma ad Artemide, da lui stesso denominata «Salvatrice», che Teseo innalza un simulacro nella piazza di Trezene dopo il suo ritorno da Creta. Invece, sbarcato a Delo, consacra ad Apollo una misteriosa effigie di Afrodite<sup>25</sup> che «Arianna aveva portato con sé come sua *alter ego*»<sup>26</sup> e che poi verrà venerata dagli abitanti del luogo come *Hagne Aphrodite*, cioè "Afrodite la Pura", un teonimo ossimorico davvero sconcertante, visto che l'attributo in questione è il meno adatto a essere riferito alla dea del sesso e dell'amore<sup>27</sup>. Su questo particolare si avrà occasione di tornare; ma intanto si può ricordare anche un'altra leggenda legata alla tappa di Teseo a Delo. Nell'isola egea l'eroe esegue infatti coi suoi compagni la Danza delle Gru, importata da Creta, le cui evoluzioni orchestriche imitavano le tortuosità del labirinto; e tale *performance* si svolge intorno a un antichissimo altare che si diceva eretto da Apollo, ancora bambino, con le corna delle capre uccise da Artemide sul monte Cinto<sup>28</sup>; ma esisterebbe pure una tradizione secondo cui la danza venne condotta intorno a un'ara dedicata ad Afrodite<sup>29</sup>.

Quanto a Ippolito<sup>30</sup>, egli è, sia pure in 'negativo', l'esatta copia del padre. Fisicamente gli somiglia in modo impressionante. Nella scena-chiave del dramma senecano, quella in cui Fedra rivela al figliastro la sua insana passione, la regina, appigliandosi con la forza della disperazione a una domanda rivoltale da Ippolito, sottolinea tale straordinaria somiglianza fra lui e Teseo da giovane, così come lei stessa l'aveva conosciuto tanti anni prima a Creta, nella reggia del padre Minosse; e nel suo delirio ai lineamenti dell'amato si sovrappongono quelli di Febe e di Febo, cioè della Luna-Artemide e del Sole-Apollo, l'una protettrice del giovane, l'altro capostipite della stirpe di lei (vv. 645-662):

HI.: *Amore nempe Thesei casto furis?*  
 PH.: *Hippolyte, sic est: Thesei uultus amo*  
*illos priores quos tulit quondam puer,*  
*cum prima puras barba signaret genas*  
*monstrique caecam Gnosii uidit domum*  
*et longa curua fila collegit uia.*  
*Quis tum ille fulsit! Presserant uitae comam*  
*et ora flauus tenera tinguebat pudor;*  
*inerant lacertis mollibus fortes tori;*  
*tuaeue Phoebe's uultus aut Phoebi mei,*  
*tuusque potius – talis, en talis fuit*  
*cum placuit hosti, sic tulit celsum caput:*  
*in te magis refulget incomptus decor;*

*est genitor in te totus et torvae tamen  
pars aliqua matris miscet ex aequo decus  
in ore Graio Scythicus apparet rigor.  
Si cum parente Creticum intrasses fretum,  
tibi fila potius nostra neuisset soror.*

IPPOLITO: Vuoi dire che ardi di casto amore per Teseo?  
FEDRA: È proprio così, Ippolito: amo il volto di Teseo,  
quel volto di un tempo, quello che egli aveva da ragazzo,  
quando la prima barba segnava le sue guance pure,  
e quando vide la cieca dimora del mostro di Cnosso  
e riavvolse nel tortuoso percorso il lungo gomito.  
Com'era splendido allora! Fasce cingevano le sue chiome  
e un biondo pudore tingeva il suo tenero volto;  
forti muscoli segnavano le sue braccia vellutate,  
e il suo volto era quello della tua Febe o del mio Febo,  
o piuttosto lo è il tuo – tale, sì tale egli era  
quando di lui s'innamorò la nemica, così ergeva alta la testa:  
ma in te ancor più brilla un disadorno splendore,  
tuo padre è tutto in te, e tuttavia una parte  
della selvaggia madre vi mescola in egual misura la sua bellezza:  
in un volto greco appare anche la durezza scitica.  
Se con tuo padre tu fossi entrato nel mare di Creta,  
per te, e non per lui, avrebbe dipanato il suo filo mia sorella.

Odiatore del sesso e delle donne, Ippolito onora la casta e selvaggia Artemide, la stessa divinità che a Creta veniva chiamata Dictynna, la Dea delle Reti, originariamente epiteto di quella Signora degli Animali che a volte presenta tratti simili a quelli della Grande Madre, venerata sotto diversi nomi in tutto il Mediterraneo. Figlio dell'amazzone Antiope (con cui Fedra, in preda al suo *furor*, vorrebbe identificarsi, vv. 394-403), egli appartiene al mondo oscuro delle selve, percorso dalla divina cacciatrice Artemide, ma anche illuminato a tratti da lei col suo disco lunare e agitato da brividi di orrore che provengono da Ecate, l'aspetto infero della dea.

Teseo prevale, anche violentemente, su tutte le donne che incontra sulla sua strada: seduce e abbandona Arianna, possiede e poi uccide l'amazzone Antiope<sup>31</sup>, fa di Fedra la sua sposa, nonostante ne abbia ucciso il fratello e ingannato la sorella: egli è insomma il campione di una società caratterizzata da un indiscusso potere del maschio, il prototipo dello stupratore cui le vittime soggiacciono senza reagire e finendo anzi con l'accettare la loro umiliante condizione di sudditanza, come accade ai rapiti nella cosiddetta 'sindrome di Stoccolma': perfino nel regno dei morti egli cerca, come dice la Fedra di Seneca, *stupra et illicitos toros* (v. 97).

I tratti ambigualmente androgini del sessuofobo Ippolito ne fanno invece «il "prototipo" dell'efebo prima del suo ingresso nella dimensione di ἀνήρ [...], il suo legame con Artemide [...] lo situa in prossimità della condizione propria della νύμφη»<sup>32</sup>. Nella *Phaedra* senecana la sua perfetta ma fredda bellezza ha un che di siderale, come quella della dea cui è consacrato, e non è un caso che Seneca lo paragoni alla stella della sera e del mattino (cioè a Venere), sviluppando lo spunto offertogli dal nesso φανερότατον ἀστέρ(α) con cui in Euripide (*Hipp.* 1122) viene indicato, appunto, il giovane cacciatore. In tale similitudine egli è però significativamente associato anche alla Luna, la cui luce non offusca, ma anzi fa apparire più nitido il suo splendore (vv. 741-752):

*Conferat tecum decus omne priscum  
fama miratrix senioris aevi:  
pulcrior tanto tua forma lucet  
clarior quanto micat orbe pleno  
cum suos ignes coeunte cornu*



*iunxit et curru properante pernox  
exerit uultus rubicunda Phoebe,  
nec tenent stellae faciem minores;  
talis est, primas referens tenebras,  
nuntius noctis, modo lotus undis  
Hesperus, pulsus iterum tenebris  
Lucifer idem.*

Paragoni a te ogni bellezza antica  
la fama, che ammira il tempo passato:  
tanto più bella la tua figura risplende,  
quanto più chiara brilla col disco pieno  
quando i suoi fuochi nell'obliqua falce  
congiunge e a notte col veloce carro  
svela il suo viso la rosseggiante Luna,  
e le stelle minori non ne sostengono la vista;  
tale è, quando riporta le prime tenebre,  
Espero, nunzio della notte, lavato appena  
dalle onde, e scacciate le tenebre ritorna  
poi uguale col nome di Lucifero.

Nei versi appena riportati, che sono recitati dal Coro, vanno notate alcune significative allusioni. Intanto, nel contesto, il riferimento iniziale a «ogni bellezza antica» (*decus omne priscum*), con cui Ippolito può essere paragonato, accosta il principe ateniese ad altri bellissimi giovani celebrati dai miti «del tempo passato» (*senioris aevi*) come paredri terreni di divinità: Adone, amato da Afrodite e ucciso da un cinghiale; Orione, trasformato in costellazione da Artemide dopo che la dea, di cui era divenuto l'amante, lo uccise per errore; Atteone, che cacciando vide nuda la stessa Artemide e fu da questa prima trasformato in cervo e poi sbranato dai propri cani; il già ricordato Endimione, che con la sua bellezza aveva acceso il desiderio di Selene. Se si considera poi che tutti questi personaggi sono pastori o cacciatori e che la maggior parte di essi va incontro a una fine violenta (spesso provocata più o meno volontariamente dalla divina amante), si può facilmente comprendere come la storia di Fedra e Ippolito rappresenti una versione 'laicizzata' di questo mitologema primordiale.

«La polarità espressa dalle due dee, Afrodite e Artemide, trova in Ippolito il punto di mediazione»<sup>33</sup>, ma si può dire che lo stesso punto di mediazione si trovi anche nella figura di Fedra.

Tutte queste testimonianze, retaggio di un passato remotissimo e in gran parte nebuloso, finiscono infatti col convergere su una figura di divinità femminile che assomma in sé i tratti poi assunti, rispettivamente, da Afrodite e da Artemide. Se la prima è portatrice dell'idea di femminile come fonte di piacere e di fecondità, la seconda esprime l'atavica paura del maschio verso il *dark side* del sesso a lui opposto e complementare, un vero e proprio complesso di castrazione in cui l'oscura cavità che si apre nel corpo della donna è vista come abisso capace di inghiottire il membro maschile: Afrodite nasce dallo scintillio delle onde fecondate dallo sperma di Kronos, Artemide è figlia dell'oscurità dei boschi e del mondo infero, sul quale regna come Ecate, e il suo elemento liquido è il sangue mestruale, legato al ciclo lunare, com'è chiaramente dimostrato dalle note affinità etimologiche tra vocaboli quali μήν, μήνη, *mensis*, *menstruus*, la cui comune radice ha dato esiti anche nelle moderne lingue di derivazione indoeuropea (ted. *Mond*, ingl. *moon*).

Come si diceva all'inizio, i nomi delle due sorelle cretesi, Arianna e Fedra, sono originariamente epiteti di questa ambivalente divinità, che si cela anche dietro quelli della madre Pasifae e dell'ava paterna Europa. In ognuna delle due sorelle si ripete la storia dell'altra perché esse sono in realtà la stessa persona, e l'appuntamento col laccio che pone fine alla vita di entrambe ha in fondo lo stesso nome, benché sdoppiato in quelli dei due eroi ateniesi e delle due dee: a distruggere Arianna è Teseo, il seduttore protetto da Afrodite; Fedra muore a causa di Ippolito, il rigido seguace di Artemide. Ciò spiega non solo la strana

figura divina di *Hagne Aphrodite* e il suo stretto rapporto con Arianna, ma anche il ruolo simile e nello stesso tempo opposto svolto dalle due sorelle nei confronti dei due protagonisti maschili della saga: Arianna srotola il filo che guida Teseo nei meandri del Labirinto, fino all'essere tauriforme che verrà abbattuto dalla sua spada; Fedra riavvolge idealmente il fatale gomitolo, guidando i passi di Ippolito fino all'altro mostruoso toro che ne provocherà l'atroce morte. Nello *σπαραγμός* del giovane principe, così come è descritto da Seneca nei vv. 1093-1104, alcuni raccapriccianti particolari, appena accennati o del tutto assenti nel corrispondente passo della tragedia euripidea, sono certo riconducibili alla predilezione tipicamente senecana per i toni da *grand guignol*, ma rimandano anche alle sequenze di un antichissimo rituale della fertilità, quello che riproduceva la passione e la morte del Paredro nell'uccisione e nello smembramento di una vittima umana, il cui sangue doveva irrorare i campi per renderli fecondi. *Late cruentat arva* «per ampio tratto bagna di sangue i campi da arare», dice il nunzio (v. 1093), iniziando a rievocare con un icastico presente storico la scena dello strazio di Ippolito<sup>34</sup>, scena che si conclude in modo orripilante, con lo sventurato giovane che, prima di essere trascinato dal carro e fatto a pezzi dalle asperità del terreno, rimane per qualche istante infilzato allo spuntone di un tronco bruciacchiato che gli trapassa l'inguine: una sorta di 'crocifissione' in cui la vittima versa il proprio sangue da quella parte del corpo che i popoli antichi veneravano come simbolo della fecondità. Proprio questo particolare verrà ripreso Gabriele D'Annunzio nel finale della sua *Fedra*, dove però sarà il cavallo di Ippolito a finire il padrone addentandolo ai genitali. Vale la pena di mettere a confronto fin da ora i due passi, per sottolinearne alcune precise corrispondenze lessicali:

SENECA (vv. 1097-1100)

*Moribunda celeres membra peruoluunt rotae  
tandemque raptum truncus ambusta sude  
medium per inguen stipite ingesto tenet,  
paulumque domino currus affixo stetit.  
Haesere biiuges uulnere – et pariter moram  
dominumque rumpunt. Inde semanimem secant  
uirgulta, acutis asperi uepres rubis  
omnisque truncus corporis partem tulit.*

Le rapide ruote travolgono le membra moribonde,  
e infine, dopo essere stato trascinato, un tronco arso in cima  
lo trattiene trapassando gli l'inguine con una sporgenza,  
e per un attimo il carro si ferma col padrone inchiodato.  
I due cavalli rimasero fermi dinanzi a quello strazio – ma poi insieme  
frantumano l'ostacolo e il padrone. Quindi lo fanno a pezzi, semivivo,  
i cespugli e i rovi irti di spine acuminate

D'ANNUNZIO (vv. 2937-2940)

E [il cavallo] smosse con le froge il semivivo,  
nell'ombra lo fiutò; di bava intriso  
l'addentò per il ventre, gli sbranò  
gli inguini<sup>35</sup>.

Dunque Seneca, ancor più di Euripide e in modo assolutamente diverso da lui, utilizza le sequenze e le intersezioni della saga eroica, da una parte laicizzandola al massimo con l'eliminazione delle due dee che nel tragediografo greco aprono e chiudono rispettivamente il dramma, ma dall'altro recuperando materiali leggendari antichissimi e poco noti (nello stile dei poeti alessandrini) e assumendoli a base di una nuova lettura della vicenda di Fedra e Ippolito, mediante uno slittamento dal piano mitico a quello psicologico che

anticipa la rilettura freudiana dei testi classici: c'è un 'complesso' di Fedra, ma ce n'è anche uno di Ippolito, che è l'adolescente combattuto fra le crescenti pulsioni che lo spingono verso l'iniziazione al sesso e la resistenza a esse, resistenza che deriva dall'inconscia identificazione della donna con la madre. Dopo la rivelazione di Fedra, Ippolito la afferra per i capelli e impugna la spada per ucciderla; ma quando la donna lo esorta a colpirla, per guarire con la morte il suo *furor*, l'ira del giovane si placa istantaneamente e inspiegabilmente, ed egli pronuncia queste parole (vv. 713 s.):

*Abscede, uiue, ne quid exores, et hic  
contactus ensis deserat castum latus.*

Vattene, resta in vita: non otterrai nulla da me.  
Che questa spada incontaminata non lasci il mio casto fianco!

È appena il caso di osservare che la scena costituisce quasi un invito a una lettura psicanalitica della battuta di Ippolito, lettura suffragata anche dal fatto che sarà proprio questa emblematica spada – tanto bramosamente snudata quanto precipitosamente ringuainata – l'*instrumentum* nel quale Teseo crederà di vedere la prova incontestabile della colpevolezza di suo figlio.

Come osserva Agnese Grieco, cui si deve una recente analisi dei personaggi di Alceste e di Fedra, «Seduzione ed esecuzione si mescolano in un gioco di specchi. La morte per mano dell'amato [...] vale anche come estrema prova d'amore che Fedra sta offrendo a Ippolito»<sup>36</sup>. Siamo già all'intreccio freudiano fra eros e thanatos, chiave di molte delle riletture moderne del mito di Fedra, tra cui la più suggestiva è senz'altro quella proposta da D'Annunzio.

## 2. La *Fedra* di D'Annunzio tra Seneca e Racine

Con la sua *Fedra*, scritta quasi di getto in soli due mesi, fra il 5 dicembre 1908 e il 3 febbraio del 1909, per essere poi rappresentata nell'aprile di quello stesso anno alla Scala di Milano, D'Annunzio chiude un ideale ciclo drammaturgico iniziato nel 1896 con *La città morta* e proseguito nel 1903 con *La figlia di Iorio*. Fra i tanti titoli della produzione teatrale dannunziana, i tre appena citati occupano infatti un posto a sé, legati come sono da un unico ambizioso proposito: infrangere l'illusoria barriera che separa il tempo storico da quello mitico. Si tratta dello stesso intento perseguito e realizzato, sul piano lirico, in *Laus Vitae*, il poema che occupa per la massima parte *Maia*, primo libro delle *Laudi*. Infatti in esso l'esperienza reale dei due viaggi effettuati in Grecia dal poeta, viene rivissuta in una dimensione atemporale e fantastica, sospesa fra presente e passato nonché fortemente segnata da incontri coi grandi Eroi dell'Ellade, il più significativo dei quali è quello con Ulisse, visto come una sorta di Anticristo e di precursore del Superuomo nietzscheano.

Nel primo dei tre drammi, *La città morta*, è il tempo mitico a irrompere in quello storico, sconvolgendo l'esistenza dei protagonisti (un gruppo di archeologi impegnati in una campagna di scavo a Micene) e facendo loro rivivere le fosche vicende della casa di Atreo<sup>37</sup>; con *La figlia di Iorio*, invece, le due dimensioni temporali finiscono col fondersi in quella, acronica, di un Abruzzo magico e primitivo, dominato da una visione pagana della vita<sup>38</sup>; infine, proprio nella *Fedra*, «l'itinerario verso il mito si compie completamente con l'eclissarsi totale del tempo storico [...] e l'instaurarsi del pieno statuto mitico»<sup>39</sup>.

Ciò non implica, tuttavia, una mera riproposizione della tragedia classica – di cui pure vengono fondamentalmente conservate alcune strutture canoniche, quali i cori e la *rhesis* del nunzio – ma semmai una sua rivisitazione che, al di là della calligrafica preziosità del linguaggio, si può senz'altro definire moderna. Tale modernità è data da una chiave di lettura del mito che da una parte rimanda all'ideologia superomistica presente in tutta la produzione dannunziana, e dall'altra utilizza – sia pure in forma asistemica e non sempre del tutto consapevole – le acquisizioni di nuove scienze quali l'antropologia e la psicanalisi, scienze che, come si è detto all'inizio, avevano fatto da poco la loro comparsa sull'orizzonte

della cultura europea. Anche in questo caso, dunque, come nell'ambito della sua produzione lirica e narrativa, D'Annunzio assume la funzione di tramite attraverso cui nuove ideologie e forme letterarie nate oltralpe penetrano nell'*hortus conclusus* di una cultura italiana ancora sostanzialmente attardata – pur con qualche notevole eccezione – nelle gore della letteratura ottocentesca.

Un discorso a parte meriterebbe, sempre a proposito della *Fedra*, un altro elemento di 'modernità', che pertiene non ai contenuti e alle forme del testo, ma alla sua messa in scena, che prefigura già una tecnica di tipo cinematografico, «una sorta di cinematografia verbale che tuttavia non rimane momento sospeso, evocazione lontana, ma entra direttamente nel quadro scenico, determinando una serie di mutazioni improvvise, spostamenti di campo di personaggi e di reazioni gestuali a ciò che in quel momento è narrato»<sup>40</sup>. Del resto, appena cinque anni dopo la prima rappresentazione della *Fedra*, nel 1914, il poeta, dimostrando ancora una volta la sua straordinaria capacità di sperimentare nuove forme di espressione artistica, avrebbe scritto il soggetto del film *Cabiria*, vero e proprio *kolossal* con cui si può affermare che inizi la storia del cinema italiano.

È lo stesso D'Annunzio a riconoscere il diretto rapporto che lega la sua *Fedra* a quella di Seneca. In un'intervista rilasciata a Renato Simoni e apparsa sul *Corriere della Sera* del 9 aprile 1909, egli, pur manifestando ammirazione per la «divina melodia e l'elegiaco ardore» che pervadono i versi della *Phèdre* raciniana, afferma che «non una stilla di sangue pagano corre nelle vene azzurre di quella che Paul de Saint Victor chiamava la Duchessa d'Atene», e ironizza sul fatto che essa «sembra dover finire non uccisa dal veleno di Medea, ma riconciliata con Dio nel convento delle Carmelitane»; quindi dichiara testualmente che la sua eroina «non è la gemebonda inferma euripidea che giace nel suo tormentoso letto e non osa parlare a Ippolito né osa parlare a Tèseo, ma sol morire legando alle sue mani esangui le tavolette accusatrici. Né pur somiglia alla “grande dame” raciniana [...], ma «è veramente la Cretese “che il vizio della patria arde e il suo vizio” secondo l'espressione di Seneca. “Cressa!” la chiama Ippolito per dispregio. È nata nell'isola dei dardi e del dittamo, nella terra insanguinata dai sacrifici umani e assordata dal bronzo percosso dai Coribanti»<sup>41</sup>.

Sposando Teseo e trasferendosi nella 'civile' terra d'Attica, Fedra crede di essersi lasciata alle spalle il suo passato, di aver cancellato il codice genetico trasmessole dalla madre, ma non è così: «Se Fedra ha voluto dimenticare Pasifae, il suo scandalo e la sua grandezza, divenendo la sposa di Teseo e vivendo in terra greca, la madre celeste Afrodite torna a visitarla [...]. Un Eros potente, venusiano e cretese minaccia la pace del palazzo di Trezene. Amando Ippolito, Fedra mostra la passione di un femminile diviso tra potenza materna e addomesticamento maschile»<sup>42</sup>.

Dunque Creta e il *μύασμα* che contamina la casa di Minosse costituiscono una delle cifre attraverso cui D'Annunzio rilegge il dramma di Fedra, e non è un caso che, nel corso della tragedia, il nome della protagonista venga frequentemente sostituito con «appellativi antonomastici o perifrastici»<sup>43</sup> quali «Minoide», «Cressa», «Titanide», «Regina d'isole», che alludono alla terra del Labirinto e del Minotauro.

Nulla di simile si ha nell'*Ippolito* di Euripide, dove il ricordo della saga cretese rimane collocato su uno sfondo lontano, appena evocato da poche battute di Fedra, che durante il colloquio rivelatore con la nutrice accenna, in tono reticente, all'innaturale passione della madre Pasifae per il toro e alla triste sorte della sorella Arianna, presentando il destino di morte cui anch'essa sarà fra poco accomunata (vv. 337-341):

FEDRA: O sventurata madre, da quale passione fosti posseduta!

NUTRICE: Quella che ebbe per il toro, figlia mia? O cos'altro vuoi dire?

FEDRA: E tu, o infelice sorella, sposa di Dioniso!

NUTRICE: Che ti accade, o figlia? Parli male dei tuoi congiunti?

FEDRA: E io infelice sarò la terza a essere annientata!

Un altro accenno alla sua patria lontana Fedra fa solo ai vv. 719-721, quando manifesta al Coro l'intenzione di suicidarsi; ed è l'unica volta in cui adopera l'aggettivo "cretese", con riferimento alla casa regale di Minosse, che

ella afferma di non voler «disonorare», dimenticando di aver parlato, nei versi prima riportati, del ‘peccato originale’ di Pasifae come macchia indelebile ed ereditaria della sua stirpe:

Non intendo disonorare le case cretesi (Κρησίους δόμους)  
né presentarmi al cospetto di Teseo  
colpevole di turpi azioni, pur di salvare la mia vita.

Nella *Phèdre* raciniana gli antefatti cretesi trovano invece maggiore spazio, ma ciò risulta quasi esclusivamente finalizzato alla ricerca di particolari effetti drammatici e patetici, che oltretutto rimandano al modello senecano, e non a quello euripideo. Così è nella scena della ‘confessione’ di Fedra a Ippolito (atto II, scena V), quando la regina rievoca l’*aristeia* cretese di Teseo e, con una sorta di *flash-back*, finisce col sovrapporre ai lineamenti giovanili dell’eroe quelli del figlio, come avviene anche in Seneca:

PHÈDRE

*Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.  
Je l’aime, non point tel que l’ont vu les enfers,  
Volage adorateur de mille objets divers,  
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche,  
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,  
Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi,  
Tel qu’on dépeint nos dieux, ou tel que je vous voi.  
Il avait votre port, vos yeux, votre langage,  
Cette noble pudeur colorait son visage,  
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,*

FEDRA

Sì, Principe, io languisco, io ardo per Teseo.  
Lo amo, non come lo hanno visto gl’Inferi,  
volubile adoratore di mille oggetti diversi,  
che va a disonorare il letto del Dio dei Morti;  
ma fedele, fiero, e anche un po’ selvaggio,  
affascinante, giovane, che trascina tutti i cuori con sé,  
così come dipingono i nostri Dei, o così come io vi vedo.  
Aveva la vostra altezza, i vostri occhi, il vostro linguaggio.  
Questo nobile pudore coloriva il suo viso,  
quando attraversò le onde della nostra Creta <sup>44</sup>.

Ormai completamente travolta dal suo delirio erotico, che la rende via via più ardita, la Fedra raciniana si rammarica quindi che al tempo dell’impresa Ippolito fosse ancora un bambino e che Teseo non avesse dunque potuto portarlo con sé. Da questo momento in poi la figura del figlio subentra definitivamente a quella del padre, così come, in una sorta di *transfert*, Fedra si sostituisce addirittura ad Arianna:

*Par vous aurait péri le monstre de la Crète,  
Malgré tous les détours de sa vaste retraite.  
Pour en développer l’embarras incertain,  
Ma soeur du fil fatal eût armé votre main.  
Mais non, dans ce dessein je l’aurais devancée.  
L’amour m’en eût d’abord inspiré la pensée.  
C’est moi, Prince, c’est moi, dont l’utile secours*

*Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours.*

Grazie a voi sarebbe morto il Mostro di Creta,  
nonostante tutto l'intrico della vasta dimora.  
Per sbrogliarne il percorso incerto,  
mia Sorella avrebbe armato la vostra mano con il filo fatale.  
Anzi, no, in questo progetto io l'avrei preceduta.  
L'amore me ne avrebbe subito ispirato il pensiero.  
Io, Principe, io, con il mio utile aiuto  
vi avrei spiegato i meandri del Labirinto.

Muovendosi con consumata destrezza fra il suo predecessore latino e quello francese, D'Annunzio li utilizza entrambi, ma nel tessere l'ordito del suo dramma rilegge sulla base di nuove cifre ideologiche i rimandi che quelli fanno alla saga cretese, cosicché la stessa scena dell'*outing* di Fedra viene riproposta in modo assai più audace e inquietante, aperta com'è dal bacio appassionato che la regina imprime, senza alcun pudore, sulla bocca del figliastro assopito. Ecco la bellissima didascalia che descrive il gesto rivelatore.

*Ancor più s'inclina verso l'efebo Fedra vertiginosa. E, tenendogli tuttavia fra le sue palme il capo riverso, profundate le dita nei riccioli di viola distesi dalla nuca alle tempie, con tutta la sete che le fa dura la bocca pesantemente in bocca lo bacia come chi preme e franga e mescoli nella morte il frutto di due vite.*

Ippolito si ridesta come da un sogno e respinge da sé la matrigna, chiamandola «Cressa» e accusandola di averlo baciato non certo come farebbe una madre. Allora Fedra gli dichiara in modo diretto la passione da cui è arsa, ma nelle sue parole risuona, sotto forma di conflitto fra eros e thanatos, l'eco antichissima del rito ancestrale che vedeva la Dea Madre accoppiarsi col suo Paredro e poi spargerne il sangue per dare fertilità al suolo. E nello stesso momento in cui la Cretese afferma di essere una creatura mortale, avverte però in sé una condizione di ineffabile solitudine che la avvicina agli dèi di cui è consanguinea; e rivolgendosi al suo amato lo chiama «pari a un nume», espressione che riecheggia l'omerico ἰσόθεος, ma 'allude' soprattutto al celebre luogo saffico e poi catulliano<sup>45</sup> (vv. 2112-2132):

Non io  
ti sono madre. Non mi sei tu figlio,  
no. Mescolato di sangue non sei  
con Fedra. Ma il tuo sangue è contra il mio,  
nemico, vena contro vena. Ah no,  
non d'amore materno t'amo. Inferma,  
sono inferma di te,  
sono insonne di te,

disperata di te che vivi mentre  
io non vivo né muoio,  
né ho tregua nel sonno,  
né ho tregua nel pianto,  
né ho bevanda alcuna che m'abbeveri,  
né ho farmaco alcuno che mi plachi,  
ma tutta me consumo in ogni lacrima,  
tutta l'anima spiro in ogni anelito;  
e mi rinnovo come una immortale

nel mio supplizio io sola,  
io che non sono dea ma consanguinea  
degli Implacabili, o tu che non m'ami,  
tu pari a un nume, Ippolito!

È lo stesso Ippolito che, pur esecrandola e chiamandola con disprezzo «figlia di Pasifàe» (v. 2135), avverte la metamorfosi che sta avvenendo nella donna, e la vede strisciare verso di sé in forma di pantera, il flessuoso felino che, come la lonza dantesca di «gaetta pelle», incarna la lussuria e la depravazione, ma evoca anche simulacri di antichi dèi, ai cui piedi la belva sta distesa in atto di sottomissione, o col suo maculato mantello diviene figura stessa del firmamento trapunto di stelle, anzi dell'universo intero su cui regna la Dea primordiale. Allora Ippolito diventa Dioniso (o meglio il primitivo spirito della vegetazione che poi prenderà il nome di questo dio) e Fedra assume, dopo quelle di stellata pantera, anche le fattezze di Titanide e di Oceanina, cioè si trasmuta, oltre che nella volta celeste, anche nei raggi del sole e nei gorgi del mare, rispettivamente identificati con le pieghe sinuose del suo peplo e le vene pulsanti sul suo petto squassato dal delirio erotico (vv. 2141-2163):

Come la pantera  
fascinata ai ginocchi di Diòniso  
mi piego, ché selvaggio  
tu sei come quel dio  
e come lui chiamato  
e imberbe, e con la bocca dell'ebrezza  
pugnace [...]  
[...] e più  
profondamente maculata io sono  
della belva odorante  
maculata di macchie  
costellata di stelle  
indelebili, o tu che sei sì terso;  
perché dentro mi stanno, più antiche  
di me, la colpa e la divinità,  
l'onta e la gloria. E, se tu batti il tuo  
piede, come quel dio, mi levo e splendo  
e trasfiguro, e sono la Titànide  
e son l'Oceanina,  
tutta raggi le pieghe dei miei pepli,  
tutta gorgi le vene del mio petto.  
Guardami, guarda come sono!

È il tema, caro a D'Annunzio, della metamorfosi panica e divina cantata in tante liriche di *Alcyone*, quella stessa per cui egli risveglia dal silenzio dei secoli verbi danteschi come “indiarsi” o “transumanare”, ovviamente svuotandoli dell'originario senso spirituale e trascendente, e attribuendo loro connotazioni di tipo superomistico ed eroico. Basterà ricordare la celebre chiusa di *Meriggio* (vv. 85-109):

e il fiume è la mia vena  
il monte è la mia fronte,  
la selva è la mia pube,  
la nube è il mio sudore.  
E io sono nel fiore  
della stiancia, nella scaglia  
della pina, nella bacca  
del ginepro: io son nel fuco,  
nella paglia marina,  
in ogni cosa esigua,  
in ogni cosa immane,  
nella sabbia contigua,

nelle vette lontane.  
Ardo, riluco.  
E non ho più nome.  
. . . . .  
Non ho più nome né sorte  
fra gli uomini; ma il mio nome  
è Meriggio. In tutto io vivo  
tacito come la Morte.  
  
E la mia vita è divina.

La chiave di lettura in base alla quale D'Annunzio ripropone l'antica saga di Fedra e Ippolito, al di là di tutte le riprese intertestuali e allusive di cui il poeta ha sapientemente disseminato il suo dramma<sup>46</sup>, risulta evidente soprattutto nella parte finale di esso. Dinanzi al cadavere straziato di Ippolito, pietosamente composto da Procle, uno dei compagni del giovane principe, Etra, la madre di Teseo, piange l'infelice sorte del nipote. È a questo punto che entra in scena Fedra, così descritta dal poeta nella didascalia che precede l'episodio conclusivo della tragedia:

*L'arco della luna è ora calato dietro il bosco sacro e, nel suo tramonto lento, s'intravede fra l'intrico folto dei lentischi e dei terebinti. Fedra scende dal carro. S'avanza come le Ombre s'avanzano sul prato asfodelo. È grande e libera. Porta un mero peplo di bisso e un lungo velo, e non ha ornamento alcuno fuorché l'esigua corona del trafitto mirto intorno all'elmetto del crine [...]. Stringe nella destra la sàgari amazonia.*

Al vederla comparire, simile all'assassino che ritorna sul luogo del suo delitto, Etra rimane dapprima come impietrata («quasi lapidea» la definisce D'Annunzio col suo linguaggio prezioso, nella stessa didascalia), poi si scaglia contro di lei con queste parole (vv. 2993-2998):

Figlia di Pasifàe,  
Fedra vertiginosa, vieni tu  
a satollare il tuo malvagio cuore  
nel sangue puro? Chi vuoi tu colpire,  
che scendi armata dal tuo carro? Tèseo,  
guarda la bianca sacrificatrice!

In questo momento Fedra ha riassunto definitivamente la sua vera e antichissima identità divina: è tornata a essere la Dea Bianca del mito primordiale, così come poco prima, nella *rhexis* dell'aedo che narrava l'atto finale della tragedia di Ippolito, travolto ed evirato dal suo stesso cavallo, il giovane era ridiventato il divino Paredro, il compagno della stessa Dea, addirittura fuso con la sua fatale cavalcatura, come in un arcaico simulacro zoomorfo (vv. 2874-2876):

Ora attoniti gli uomini miravano  
la bestia e il dio, fatti una doppia forza  
e una bellezza sola.

Artemide e Afrodite si sono dunque riunite nella ieratica figura della 'luminosa' Fedra, come stanno a indicare l'arco lunare che si intravede alle sue spalle e il mirto, sacro alla dea dell'amore, che le cinge il capo, mentre l'arma che stringe in pugno, l'ascia bipenne così simile alla *labrys* cretese, la consacra – come sottolinea l'espressione «bianca sacrificatrice», usata da Etra – diretta officiante dell'antico e cruento rituale legato all'uccisione del suo giovane compagno, rituale poi adombrato in racconti mitici come quello di Adone. Non è infatti un caso che, poco dopo, dinanzi alla volontà espressa da Fedra di portare con sé nell'Ade il corpo di Ippolito, sia la stessa Etra a evocare la saga del giovane amato dalla dea fenicia Astarte, identificata dai Greci con Afrodite, pensando che la principessa cretese sia invasata dal delirio orgiastico di quella barbara divinità, e perciò esortandola a mescolarsi con le donne che celebrano le feste Adonie a Cipro (vv. 3150-3158):



O delirante, o invasa  
d'Astarte, non Ippolito  
è il cacciatore frigio dalla gota  
fucata. Se insanire intorno a un fèretro  
vuoi, col Fenicio naviga,  
approda a Cipro, méscolati  
alle femmine urlanti nel quadrivio  
o riverse nei letti di fogliame  
per l'Adonàia.

Ma Fedra rifiuta l'unilaterale identificazione di se stessa con Astarte-Afrodite, che equivarrebbe a mortificare la complessità della sua natura divina, dandole solo il nome della dea che vive nelle cellule infette della sua stirpe; e anzi, tra l'orrore superstizioso degli astanti, scaglia contro di lei un'imprecazione sacrilega, evocando ancora una volta quel colore bianco che è il carattere distintivo della più antica divinità e che è scritto indelebilmente nel suo stesso nome (vv. 3165-3170):

O dea,  
tu non hai più potenza.  
Spenti sono i tuoi fuochi. Un fuoco bianco  
io porto all'Ade. Ippolito  
io l'ho velato perché l'amo. È mio  
là dove tu non regni. Io vinco.

La reazione del Coro, qui composto dagli efebi compagni di Ippolito, è violenta: «Empia!» essi gridano a gran voce all'indirizzo di Fedra, chiamandola dispregiativamente «Cretese», termine che, usato dai giovani ateniesi, evoca certo la rivalità fra la città di Teseo e l'isola del Minotauro, ma anche e soprattutto l'insanabile dissidio fra due mondi, quello delle nuove divinità olimpiche, cui Afrodite appartiene, e quello degli antichi dèi pregrechi, che rivive nella carne mortale della figlia di Pasifae. Ma l'invettiva dei coreuti viene inaspettatamente interrotta dall'incombere di un'epifania divina, e quella che essi chiamano «la dea», con riferimento all'oltraggiata Afrodite, assume all'improvviso altre sembianze, ancora una volta dominate dal colore bianco che si irradia, accecante, dalla figura di Fedra nella sua estrema trasfigurazione; e allora gli efebi si impongono il *favete linguis*, il silenzio mistico che precede l'inizio del rito (vv. 3191-3198):

- La dea farà vendetta.  
- È inesorabile.  
- Ha udito! Ha udito!  
- Il bosco è pien d'orrore.  
- È presente la dea.  
- Fedra, che guardi!  
- Fedra!  
- Fedra!  
- T'appare?  
- È tutta bianca, è tutta bianca, come  
quando appare la dea  
notturna alla mortale.  
- Fedra, la vedi?  
- Silenzio!  
- Silenzio!

Non è dunque Afrodite la divinità di cui i giovani hanno avvertito la presenza. Il brivido di orrore che scuote il fogliame del bosco sacro e l'aura candida che circonda Fedra suggeriscono loro che si tratti della «dea notturna», cioè di Artemide-Selene, uno dei volti coi quali si manifesta la primordiale Dea Bianca<sup>47</sup>.

Ed è proprio a lei che Fedra si rivolge nei versi finali del dramma, prima di accasciarsi senza vita sul corpo esanime di Ippolito. Anche se destinataria dell'invocazione è ufficialmente Artemide, che Fedra 'vede' nell'atto di incoccare al suo arco lucente la saetta destinata a trafiggerla, la Cretese sa che la divina Cacciatrice, la Dictynna che abita i boschi dell'isola paterna, è solo lo strumento della sua finale metamorfosi e del suo definitivo trionfo, è solo uno dei nomi che i mortali, compreso lo stesso Ippolito, hanno dato alla Dea che non ha nome e che vive anche nel suo corpo di donna terrena, in attesa che ella, morendo alla vita umana, possa risorgere, in tutto il suo splendore, come vincitrice della morte. E forse non è casuale che a un certo punto della preghiera (in realtà una *exsecratio*) la Dea sia invocata con l'attributo di «Purissima», che è anche il senso racchiuso nel nome di Ariadne, sorella e *alter ego* della 'luminosa' Fedra, oltre che nel più volte ricordato epiteto di "Pura", attribuito all'enigmatica Afrodite di Delo. In tal modo, infatti, i due piani fra i quali si colloca la saga cretese, quello divino e quello eroico, finiscono col trovare il loro punto di intersezione sia nell'infelice figlia di Minosse, violata e ingannata dalla *hybris* di Teseo, sia in sua madre, di cui lo stesso Teseo ha ucciso il figlio-paredro, il mostruoso Minotauro.

Dunque, immolando Ippolito, la «bianca sacrificatrice» da un lato dona al giovane l'immortalità, ma dall'altro compie anche la sua vendetta sul re ateniese, condannandolo al rimorso per aver indirettamente provocato l'atroce fine del figlio.

Ed ecco come Fedra lancia la sua ultima sfida alla dea, osando fissarla dritta negli occhi, penetranti come le sue infallibili frecce (vv. 3199-3219):

Ah, m'hai udito, dea. Ti vedo bianca.  
Bianca ti sento in tutta me, ti sento  
gelida in tutta me, non pel terrore;  
non pel terrore, ché ti guardo. Guardo  
le tue pupille, crude  
come le tue saette. E tremo, sì,  
ma d'un gelo che infuso m'è da un'altra  
Ombra, ch'è più profonda della tua  
Ombra. Ippolito è meco.  
Io gli ho posto il mio velo, perché l'amo.  
Velato all'invisibile  
lo porterò su le mie braccia azzurre,  
perché l'amo. O Purissima, da te  
ei si credette amato, e ti chiamò.  
Ma l'amor d'una dea può esser vile.  
Mirami. Vedo porre la saetta  
sul teso arco lucente.  
Nel mio cuore non è più sangue umano,  
non è palpito. E giugnere col dardo  
non puoi l'altra mia vita. Ancóra vinco!  
Ippolito son teco.

«Bianca», «Purissima»: ritornano, nella chiusa del dramma, gli epiteti divini di Artemide/Selene, che già si fecero carne e sangue nelle protagoniste femminili della saga minoica (Pasifae, Arianna, Fedra). Prima che dalla maledizione del padre, lo sventurato Ippolito è stato ucciso dalla malia di quei nomi fatali: credendo di rivolgere il suo casto amore alla casta dea, non capiva che il gelido raggio di quella era in realtà solo un riflesso della luce abbacinante che si irradiava da Fedra, la Splendente. Ora costei è pronta a farsi trafiggere dal dardo infallibile della Saettatrice, perché solo così potrà liberarsi dal suo corpo umano e ridiventare pienamente quello che è sempre stata, riconquistando un'immortalità cui anche Ippolito, ora ricoperto dal velo che ne nasconde le stimmate cruenta, sarà eternamente associato come suo divino Paredro.

## NOTE

- <sup>1</sup> N. FUSINI, *La luminosa. Genealogia di Fedra*, Milano 1990, p. 78.
- <sup>2</sup> *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, London 1948 (trad. it. Milano 1962).
- <sup>3</sup> Fra le numerose testimonianze basterà citare quella di Pausania (3, 26, 1), il quale ci informa che Pasifae era anche un «appellativo» (ἐπίκλησις) di Selene, venerata in coppia con Helios nel santuario oracolare di Ino, presso la città laconica di Talame. Quanto ad Ariadne, non solo il suo nome veniva appunto interpretato come *Ari-hagne* («la molto-pura»), ma una delle sue epifanie divine era Aridela, «la ben visibile». Sulle tre figure femminili della saga cretese ci si limita a segnalare i classici e tuttora indispensabili contributi di K. SCHERLING, in *RE* XVIII.4 (1965), s.v. *Pasiphae*, coll. 2069-2082; A. HARTMANN, in *RE* II.1 (1965), s.v. *Ariadne*, coll. 803-811; W. KROLL, in *RE* XXXVIII (1938), s.v. *Phaidra*, coll. 1543-1552.
- <sup>4</sup> R. CALASSO, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano 1988, p. 21. La citazione di Moreau è tratta da *Pasiphaé*, in *L'assembleur de rêves*, Fontfroide 1984, p. 69.
- <sup>5</sup> L'espressione si trova nella lirica *Minotauro a Cnosso* (v. 14), compresa nella raccolta *La terra impareggiabile*, Milano 1958.
- <sup>6</sup> È fin troppo nota, anche se di interpretazione controversa, la notizia tramandata da Erodoto (5, 67, 5) secondo cui a Sicione i πῆρα dell'eroe Adrasto venivano rievocati «con cori tragici» (τραγικοῖσι χοροῖσι).
- <sup>7</sup> «Il mito di Pasifae e del toro altro non è che la formalizzazione di un culto ben più antico e che s'incentra sul motivo archetipico della Grande Madre e del figlio-amante, amato e tuttavia sacrificato, che ritorna in tanti altri miti del mondo antico e moderno: Venere e Adone, Iside e Osiride, i babilonesi Tiamat e Kingu, i messicani Xochiquetzal e Xochipilli e i culti di Dioniso-Zagreo, di Orfeo, di Penteo e di Atteone, di Cibele ed Attis solo per citare i più noti» (A. MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso*, Ravenna 1993, p. 150).
- <sup>8</sup> *Plut. Thes.* 20.
- <sup>9</sup> Sull'argomento si veda M. DAVID, *Mito e tragedia di Fedra nella letteratura psicanalitica*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio. D'Annunzio ad Harvard. Studi dannunziani*, «Quaderni dannunziani» 5-6, 1989, pp. 51-75 (Atti del Convegno "Gabriele D'Annunzio in his Times and Works", Harvard 22-23 April 1988).
- <sup>10</sup> Tra gli studi che, in questa chiave di lettura, sono stati dedicati ad altre riscritture moderne del mito di Fedra va ricordato quello di F. ORLANDO, *Lettura freudiana della Phédre*, Torino 1971, sul dramma di Racine.
- <sup>11</sup> «Fedra e Procri io vidi e la bella Ariadne, / figlia di Minosse funesto, che un tempo Teseo / da Creta al colle della sacra Atene / condusse; ma non ne godette: prima Artemide la uccise / a Dia circondata dal mare per le accuse [ma il senso di martur...Vsi è controverso] di Dioniso» (*Od.* 11, 321-325).
- <sup>12</sup> Se così fosse, la notizia fornita da Asclepiade si riferirebbe al perduto dramma sofocleo e non a quello di Euripide. L'ipotesi, pur con tutte le cautele del caso, è ritenuta plausibile da E. PARATORE (*Sulla «Phaedra» di Seneca*, «Dioniso» 15, 1952, pp. 199-234), il quale riassume le posizioni dei vari studiosi intervenuti sull'argomento (vd. in particolare pp. 213 ss.).
- <sup>13</sup> Così U. MORICCA, *Le fonti della "Fedra" di Seneca*, «Studi it. di filol. class.» 21, 1915, pp. 158-224.
- <sup>14</sup> Sui rapporti intertestuali fra Ovidio e Seneca si veda R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna 1990.
- <sup>15</sup> Vedi *infra* a p. 96.
- <sup>16</sup> Il testo della *Phaedra* è quello edito da O. ZWIERLEIN (Oxonii 1987). La traduzione italiana è nostra.
- <sup>17</sup> R. GIOMINI, *Saggio sulla Fedra di Seneca*, Roma 1955, p. 58.
- <sup>18</sup> C. DE MEIO (a c. di), *Lucio Anneo Seneca. Phaedra*, Bologna 1990, p. 150 (comm. ai vv. 406 ss.).
- <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 151 (comm. ai vv. 413-415).
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 153 (comm. ai vv. 418-422).
- <sup>21</sup> Ricordiamo qui *en passant* che C. ZINTZEN (*Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra*, «Beitr. z. Klass. Philol.» 1, 1960) ha avanzato l'ipotesi che le *tristes ominum ... minas* paventate dalla nutrice al v. 408 derivino da un luogo dell'*Ippolito velato* contenente un'allusione all'eclissi lunare registrata nel 434 a.C.
- <sup>22</sup> DE MEIO, cit., p. 101 (comm. ai vv. 124-128).
- <sup>23</sup> Sul personaggio dell'eroe ateniese si veda il lungo saggio di H. HERTER, in *RE* suppl. XIII (1965), s.v. *Theseus*, coll. 1045-1238.
- <sup>24</sup> Così in *Plut. Thes.* 18, 3 dov'è detto che l'oracolo di Delfi prescrive a Teseo «di prendere come guida la dea Afrodite».
- <sup>25</sup> Plutarco (*Thes.* 21, 2) parla genericamente di un φροδ...sion, mentre Pausania (9, 40, 4) precisa che si trattava di οὐ μῆγα χῶanon.
- <sup>26</sup> K. KERÉNYI, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, 2, trad. it., Milano 1982<sup>4</sup>, p. 250.
- <sup>27</sup> L'epiteto è proprio di numerose divinità femminili, di cui alcune (Artemide, Pallade) vergini per eccellenza e altre (Demetra, Ecate, Letò, Themis) non certo connotate per la loro lascivia in campo erotico. Sull'argomento si veda G. WEICKER, in *RE* VII.2 (1958), s.v. *Hagna*, col. 2206.
- <sup>28</sup> Riferimenti a questo rito si trovano, oltre che in *Plut. Thes.* 21, 2, anche negli inni callimachei *Ad Apollo* (vv. 60-63) e *A Delo* (vv. 310-313).
- <sup>29</sup> Ricaviamo la notizia da R. GRAVES, *I miti greci*, trad. it., Milano 1990, p. 312.
- <sup>30</sup> Sulla figura del figlio di Teseo si veda H. LIETZMANN, in *RE* VIII.2 (1963), s.v. *Hippolytos*, coll. 1865-1878.
- <sup>31</sup> *Apollod. epit.* 1, 17.
- <sup>32</sup> P. SCARPI, (a c. di), *Apollodoro. I miti greci*, Milano 1996, p. 626.
- <sup>33</sup> SCARPI, cit., p. 626.
- <sup>34</sup> Per un'analisi di tutto il passo si veda F. CAVIGLIA, *Morte di Ippolito nella Fedra di Seneca*, «Quad. di cult. e di trad. class.» 8, 1990, pp. 119-133. Può essere interessante ricordare come un simile tipo di rito sacrificale si trovi, ambientato nella 'barbara' Colchide, in una sequenza iniziale della *Medea* cinematografica di Pier Paolo Pasolini: un significativo esempio di rilettura in chiave antropologica del mito antico.

<sup>35</sup> Il testo della *Fedra* di D'Annunzio riproduce quello dell'edizione mondadoriana curata da E. BIANCHETTI (Milano 1960, rist. 1980).

<sup>36</sup> A. GRIECO, *Per amore. Fedra e Alceste*, Milano 2005, p. 120.

<sup>37</sup> In una lettera all'amico Angelo Conti è lo stesso D'Annunzio a spiegare il senso di questa tragedia: «Sono riuscito ad abolire il tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti» (cit. in G. ANTONUCCI, *D'Annunzio e il "teatro di poesia"*, in Id., *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma 1986, p. 17).

<sup>38</sup> *Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni*: questa è l'indicazione, volutamente vaga, posta dallo stesso poeta in calce all'elenco delle *dramatis personae*.

<sup>39</sup> MEDA, cit., p. 136.

<sup>40</sup> G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo 1993, p. 139.

<sup>41</sup> L'intervista è citata in P. GIBELLINI, *La «Fedra» di d'Annunzio: restauro o violazione del mito?*, in *Itinerari dannunziani* (Atti della giornata di studio organizzata dal Cenacolo Orobico di Poesia), Bergamo 1999, p. 33.

<sup>42</sup> GRIECO, cit., p. 99.

<sup>43</sup> GIBELLINI, cit., p. 45.

<sup>44</sup> Trad. it. di D. Dalla Valle, in M.G. CIANI (a c. di), *Fedra. Variazioni sul mito*, Venezia 2003.

<sup>45</sup> Il riferimento è, ovviamente, al fr. 31 V. della poetessa di Lesbo (Ἰσὸς θεόισιν, v. 1) e alla versione che ne dà Catullo nel c. 51 (*par ... deo*, v. 1).

<sup>46</sup> Su tali riprese si vedano M. GUGLIELMINETTI, *La "Fedra" di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, cit., pp. 85-97; I. CALIARO, *Fonti della «Fedra» dannunziana*, ibid., pp. 117-134..

<sup>47</sup> La scena, per la sua collocazione alla fine del dramma, da un lato rimanda 'allusivamente' all'epifania *ex machina* di Artemide nella chiusa dell'*Ippolito* euripideo, ma dall'altro sceglie a sua cifra l'*aemulatio* con essa. Le ragioni ideologiche dell'operazione rimangono in ombra nella pur finissima *synkrisis* che Ettore Paratore delinea tra la *Fedra* dannunziana e i suoi ipotesti, riconducendo a motivazioni squisitamente artistiche le innovazioni del drammaturgo moderno: «Il D'Annunzio ha trasformato questo episodio [*scil.* la chiusa dell'*Ippolito*] nella suggestiva apparizione del disco lunare al momento della morte di Fedra, abilissima innovazione che par proprio escogitata a ragion veduta per captare la commozione e il favore del pubblico con un espediente di scoperta e irresistibile seduzione» (E. PARATORE, *La morte di Fedra in Seneca e D'Annunzio*, in Id., *Studi Dannunziani*, Napoli 1966, p. 66).