



d'Annunzio e l'innovazione drammaturgica

Premessa di Elena Ledda

Saggi introduttivi di Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIV • 2022
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli "L'Orientale"), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania Luigi Vanvitelli), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

D'ANNUNZIO
E L'INNOVAZIONE
DRAMMATURGICA

Premessa di
Elena Ledda

Saggi introduttivi di
Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

XXIV – 2022

NUMERO SPECIALE

Con il patrocinio di



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIV – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2022 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesia@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.

La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.

Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di studi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Francesca Cattina

*

Published in Italy

Prima edizione: 2022

Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ELENA LEDDA, <i>Premessa</i>	9
GIOVANNI ISGRÒ, <i>D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air</i>	13
CARLO SANTOLI, <i>La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'</i>	23
PARTE PRIMA – DALLA CITTÀ MORTA A FRANCESCA DA RIMINI	
EPIFANIO AJELLO, <i>Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)</i>	57
CHIARA BIANCHI, <i>D'Annunzio librettista?</i>	69
ALBERTO GRANESE, <i>Gli esordi della drammaturgia dannunziana</i>	77
GIANNI OLIVA, <i>Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana</i>	95
THOMAS PERSICO, <i>La «ghirlandetta» dannunziana</i>	109
DONATO PIROVANO, <i>Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'</i>	119

PARTE SECONDA – DA LA FIGLIA DI IORIO
A LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

ISABELLA INNAMORATI, <i>Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento</i>	133
CESARE ORSELLI, <i>'Parisina': libretto per...</i>	149
ANGELO FÀVARO, <i>'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana».</i> <i>Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio</i>	165
PAOLO PUPPA, <i>Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana</i>	191
ANNAMARIA SAPIENZA, <i>Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)</i>	205
RAFFAELLA BERTAZZOLI, <i>Due letture ecfastiche per la 'Figlia di Iorio'</i>	221

PARTE TERZA – LA RIVOLUZIONE DELLA SCENA DANNUNZIANA

RAFFAELE GIANNANTONIO, <i>Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano</i>	249
MARIA PIA PAGANI, <i>Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana</i>	277
ELENA VALENTINA MAIOLINI, <i>Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio</i>	295
MARIA ROSA GIACON, <i>Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'</i>	307
COSTANZO GATTA, <i>Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio</i>	323

PARTE QUARTA – TRA EURIPIDE, SENECA E D'ANNUNZIO:
FEDRA E LA TRADIZIONE EUROPEA

- STEFANO AMENDOLA, *Presenza e rappresentazione del divino
tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide
nel dramma di 'Fedra'* 353
- NICOLA LANZARONE, *Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio
e quella di Seneca* 371
- ANGELO MERIANI, *Ippolito deve morire. Maledizione e morte
da Euripide a d'Annunzio* 387

Un ringraziamento speciale da parte della Direzione e della Redazione della rivista va alla Dottoressa Virginia Criscenti per il generoso contributo nella traduzione degli abstract in inglese.

Nicola Lanzarone

CONSIDERAZIONI SULLA *FEDRA* DI D'ANNUNZIO
E QUELLA DI SENECA*

Riassunto: Il contributo analizza le scene e i passi in cui la *Fedra* di d'Annunzio riecheggia in vario modo l'omonima tragedia di Seneca. Il saggio mostra come il tragediografo italiano erediti e intensifichi il pathos presente nel testo latino. L'attenzione si focalizza sulla scena di seduzione da parte di Fedra, con il conseguente rifiuto opposto da Ippolito, sulla calunnia nei confronti del giovane e sulla conclusione della vicenda tragica.

Paole chiave: Seneca, *Fedra*, pathos.

Abstract: This paper analyzes the scenes and passages in which d'Annunzio's *Fedra* echoes the homonymous tragedy of Seneca in various ways. This essay shows how the Italian tragedian inherits and intensifies the pathos present in the Latin text. Attention is focused on the scene in which Phaedra seduces Hippolytus and his subsequent refusal, on the slander against the young man and on the conclusion of the tragic story.

Keywords: Seneca, *Phaedra*, pathos.

È d'Annunzio stesso a valorizzare la *Phaedra* di Seneca come modello (non l'unico, naturalmente) della propria omonima tragedia.¹ In una intervista al *Corriere della Sera* del 9 aprile 1909 rimarca la differenza della propria

* Ringrazio vivamente l'amico Prof. Carlo Santoli, il Centro Nazionale di Studi Dannunziani e la sua Presidente, la Dott.ssa Elena Ledda, e tutti i partecipanti al Convegno *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*.

¹ D'Annunzio scrisse la *Fedra* fra il novembre del 1908 e il febbraio del 1909; l'opera fu rappresentata per la prima volta il 10 aprile 1909 al Teatro Lirico di Milano. Importante fu la rappresentazione che si tenne al Teatro dell'Opera di Parigi il 7 giugno 1923, con scenografia e costumi di Léon Bakst: cfr. in proposito C. SANTOLI, *Fedra di d'Annunzio. Dall'Ellade all'interpretazione del mito*, prefazione di A. Andreoli, Marsilio, Venezia 2019.

eroina dalla «gemebonda inferma» Fedra euripidea e dalla «grande dame» raciniana («che sembra dover finire non uccisa dal veleno di Medea, ma riconciliata con Dio nel convento delle Carmelitane»); la Fedra di d'Annunzio è «la Cretese, che “il vizio della patria arde e il suo vizio”, secondo l'espressione di Seneca».² Il tragediografo italiano si propone, come egli stesso afferma, di far scorrere «sangue pagano» nelle vene della Fedra «cristiana» di Racine.³ Ovviamente, per la caratterizzazione titanistica e superomistica di Fedra⁴ è fondamentale l'influenza di Nietzsche, ma un contributo significativo all'evidenziazione della forza passionale dell'eroina e, più in generale, alla composizione e strutturazione del dramma viene anche dalla tragedia latina: questa eredità si manifesta sia in alcuni importanti aspetti drammaturgici, sia a livello di dizione poetica, segnata massimamente dal pathos. Su questi due temi (soprattutto sul secondo) mi soffermerò in questo contributo, cercando di far emergere come d'Annunzio rielabori il testo senecano o comunque ne tragga ispirazione.

In linea generale, possiamo sin d'ora rilevare – per dimostrarlo poi in dettaglio nel corso dell'analisi – che l'autore italiano valorizza e fa sue importanti innovazioni drammaturgiche senecane di grande impatto e dal notevole effetto patetico. Analogamente, sul piano linguistico e stilistico, d'Annunzio eredita il pathos che, come è noto, caratterizza a livello espressivo la tragedia senecana (ovviamente non solo la *Phaedra*) e, nella rielaborazione, lo intensifica e amplifica notevolmente. Pertanto, da questo punto di vista, del Seneca tragico letto da d'Annunzio si può dire ciò che un grande filologo classico del Novecento, Eduard Fraenkel, ha detto di Lucano, definendolo «Mittler» («mediatore») del pathos antico.⁵

Il mio discorso prenderà in considerazione soprattutto tre momenti della tragedia: la seduzione da parte di Fedra, con il conseguente rifiuto

² Cfr. al riguardo l'opportuna precisazione di F. GIANCOTTI, *Profilo della 'Fedra' di Seneca (con raffronti dannunziani, specie in rapporto al finale)*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, p. 74 n. 9.

³ Queste citazioni sono riportate anche in G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di P. Gibellini, note di T. Piras, Oscar Mondadori, Milano 2001, pp. XI-XIII.

⁴ E. PARATORE, *La morte di Fedra in Seneca e nel D'Annunzio*, in *Seneca tragico. Senso e ricezione di un teatro*, a cura di C. Questa e A. Torino, postfazione di M.L. Doglio, Quattroventi, Urbino 2011, p. 264, la definisce «Überweib» («superdonna»).

⁵ Cfr. E. FRAENKEL, *Lucan als Mittler des antiken Pathos*, in *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, II, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1964, pp. 233-266 (già in «Vorträge der Bibliothek Warburg» 4, 1924, pp. 229-257; rist. anche, in trad. ingl., in *Oxford Readings in Lucan*, edited by Ch. Tesoriero assisted by F. Muecke and T. Neal, with an Introduction by S. Braund, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 15-45).

opposto da Ippolito; la calunnia nei confronti del giovane; la conclusione della vicenda tragica, con la morte di Ippolito, la confessione e il suicidio di Fedra.

Come è noto, mentre in Euripide è la nutrice a rivelare a Ippolito l'amore della matrigna per lui,⁶ la Fedra di Seneca lo dichiara al giovane direttamente.⁷ Forse, come è stato ipotizzato, il tragediografo latino traeva spunto da drammi per noi perduti, quali la *Fedra* di Sofocle o l'*Ippolito velato* di Euripide. Certamente un precedente importante per Seneca è rappresentato – benché non in ambito tragico, ma elegiaco – dalla quarta *Eroide* di Ovidio, che è una vera e propria dichiarazione d'amore rivolta da Fedra al figliastro.⁸ Tuttavia, come osserva R. Mayer,⁹ forse la messa in scena delle *avances* dirette di Fedra a Ippolito si deve a Seneca; infatti la stessa epistola ovidiana è comunque un mezzo indiretto di rivelazione dell'amore.

Ora, d'Annunzio accoglie appunto la scelta drammaturgica di Seneca, già condivisa da Racine.¹⁰ Certamente le parole con cui, nel testo senecano, l'eroina palesa la sua passione al figliastro sono cariche di pathos (*Phaedr.* 665-671):

domus sorores una corripuit duas,
te genitor, at me gnatus. – en supplex iacet
adlapsa genibus regiae proles domus.
Respersa nulla labe et intacta, innocens
tibi mutor uni. Certa descendi ad preces:
finem hic dolori faciet aut vitae dies.
Miserere amantis.

Corripio è verbo espressivo, che, soprattutto al passivo, indica persone vinte dalle passioni, in part. dall'amore o dal desiderio (e in tal senso è caro a Ovidio).¹¹ È senza dubbio patetica l'immagine della donna di rango regale

⁶ EUR. *Hipp.* 521-524 e 596-597.

⁷ SEN. *Phaedr.* 646-671.

⁸ Cfr. P. OVIDIO NASONE, *Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note di G. Rosati, BUR, Milano 1989, pp. 109-110.

⁹ SENECA, *Phaedra*, edited by M. Coffey and R. Mayer, Cambridge University Press, Cambridge 1990, p. 151.

¹⁰ *Phèdre* 634-711.

¹¹ Cfr. *Oxford Latin Dictionary*, edited by P.G.W. GLARE, Oxford University Press, Oxford 1968-1982, s.v. 5b; P. OVIDIUS NASO, *Metamorphosen*, Kommentar von F. Bömer, I, Winter, Heidelberg 1969, p. 553; SENECA, *Phaedra*, ed. M. Coffey cit., p. 101.

che si piega ad abbracciare, in atto di supplica, le ginocchia del giovane.¹² Infine, sono di grande effetto l'espressione *tibi mutor uni* (che A. Traina molto efficacemente traduce «per te solo degenero»),¹³ la frase epigrammatica e solenne *finem hic dolori faciet aut vitae dies*, che sottolinea il giorno cruciale della confessione (principio di gioia o di morte), e l'esortazione finale, con il participio sostantivato *amantis* che – non per caso collocato alla fine del discorso, in posizione rilevata – in questo contesto è sicuramente sconvolgente¹⁴ (come dimostra anche l'immediata reazione di Ippolito).

D'Annunzio amplifica notevolmente l'approccio amoroso di Fedra a Ippolito e, soprattutto, intensifica la *climax*, che culmina – ben oltre le parole, e secondo il tipico gusto dannunziano – in un bacio dato dalla donna al giovane.¹⁵ Questa indubbia novità non deriva da Seneca, ma, molto probabilmente, da Ovidio, *Her.* 4, 144: *oscula aperta dabas, oscula aperta dabis*.¹⁶ Nella tragedia di d'Annunzio le *avances* di Fedra si svolgono dalla didascalia che segue il v. 2049 fino a quella successiva al v. 2105. Alcuni passaggi sono particolarmente significativi:

Ippolito è immobile, socchiuso le labbra, lene respirante, poggiato la chioma alla lucida colonna. Gli s'avvicina Fedra col suo passo di lunga pantera; e tutto in lei è più lieve dell'ombra, fuorché il terribile cuore gravato di morte, che lei piega verso la terra. [...] Con infinita levità ella osa levare verso lui le nude braccia, e prendere tra le sue mani il bellissimo capo, e verso l'alito spirare il suo alito. [...] O voce! O labbra / per la dolcezza, o ciglia / per il pianto! Non sono le mie mani / vive queste che reggono il tuo capo, / ma son le mani senza vene e senza / tendini che nel cavo delle palme / hanno infine quel sor-

¹² Cfr. *Ov. Her.* 4, 153-154 *victa precor genibusque tuis regalia tendo / braccia*; L.A. SENECA, *Phaedra*, a cura di C. De Meo, Pàtron, Bologna 1995² (1990¹), p. 192. La scena patetica per cui una persona di rango elevato si abbassa alle ginocchia o addirittura ai piedi di un'altra persona, rientra nel gusto del contrasto proprio della letteratura neroniana: cfr. LUCAN, *Civil War VIII*, edited with a commentary by R. Mayer, Aris & Phillips, Warminster 1981, pp. 20 e 23-24; SENECA, *Phaedra*, ed. M Coffey cit., p. 150. In Euripide il gesto è attribuito alla nutrice (*Hipp.* 607).

¹³ L.A. SENECA, *Medea. Fedra*, premessa al testo, introduzione e note di G.G. Biondi, traduzione di A. Traina, BUR, Milano 2001 (1989¹), p. 215.

¹⁴ Cfr. SENECA, *Fedra*, introduzione, traduzione e commento di A. Casamento, Carocci, Roma 2011, p. 200.

¹⁵ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli, con la collaborazione di G. Zanetti, II, Mondadori, Milano 2013, pp. 1612-1613.

¹⁶ Cfr. O. ZWIERLEIN, *Hippolytos und Phaidra: Von Euripides bis D'Annunzio. Mit einem Anhang zum Jansenismus*, Ferdinand Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 2006, p. 38.

so / dell'acqua di sotterra, il sorso attinto / al nero fiume, che implorai pel mio / amore. [...] baciarti non m'ardisco perché temo / che la mia bocca ti devasti e non / si sazii. Ma non te bacio, non te, / per l'onta nata dall'istessa madre / onde l'amore nacque, / non te bacio, non te. Bevo lo Stige, / bevo il sorso che solo è dato al mio / amore. *Ancor più si inclina verso l'efebo Fedra vertiginosa. E, tenendogli tuttavia tra le sue palme il capo riverso, profundate le dita nei riccioli di viola distese 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.*

Da questi passi emerge chiaramente l'impronta sensuale che d'Annunzio dà alla scena, evidenziando il progressivo avvicinarsi di Fedra a Ippolito, il contatto della matrigna con il figliastro, fino al bacio finale, che il drammaturgo pone in notevole risalto. L'azione che caratterizza la scena è senz'altro una novità dannunziana, anche se, come si è detto, il motivo del bacio in sé è quasi sicuramente una suggestione ovidiana. Ma la *climax* patetica, che forse è il tratto saliente della scena, è di matrice senecana.¹⁷ D'Annunzio è molto attento ai vari passaggi con cui si fa più stretto il contatto fisico di Fedra con Ippolito: si avvicina a lui, gli rivolge «*le nude braccia*», gli prende il capo con le mani, accosta il proprio respiro al suo, affonda «*le dita nei riccioli di viola*», infine lo bacia in bocca «*pesantemente*».¹⁸ Sono significative, dal punto di vista patetico, espressioni come «*col suo passo di lunga pantera*»,¹⁹ «*bellissimo capo*», «che la mia bocca ti devasti e non / si sazii», «*profundate le dita*», «*come chi preme e franga e mescoli nella morte il frutto di due vite*». L'intensificarsi delle *avances* risale a Seneca, che – come abbiamo visto – conclude il discorso di Fedra con il fortissimo, esplicito *amantis* (*Phaedr.* 671), che rappresenta la più chiara manifestazione della passione per il giovane. E non per caso il termine «amare/amore» è ripreso sia da Racine (*Phèdre* 673) che da d'Annunzio: *Fedra* 2079 «pel mio / amore» e 2105 «al mio / amore». È significativo che proprio «amore» sia l'ultima parola della dichiarazione di Fedra a Ippolito, esattamente come in Seneca *amantis* (mentre in

¹⁷ Cfr. infatti F. GIANCOTTI, *Profilo cit.*, p. 60.

¹⁸ Cfr. i vv. 2354-2355, «t'ho baciato in bocca / avidamente», e 2418, «T'ho baciata la bocca» (in entrambi i casi parla Fedra).

¹⁹ Sul valore dell'assimilazione della donna alla pantera vd. M. GUGLIELMINETTI, *La 'Fedra' di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, in «Quaderni dannunziani» 5-6, 1989, p. 95; inoltre G. D'ANNUNZIO, *Tragedie*, a cura di A. Andreoli cit., pp. 1613-1614.

Racine il verbo «amare» è all’inizio dell’intervento che l’eroina svolge ai vv. 670-711).

Numerosi e rilevanti sono gli echi del testo senecano in quello dannunziano a proposito della reazione sdegnata di Ippolito e del fermissimo rifiuto da lui opposto alla donna. Essi sono sparsi qua e là nella prolungata scena dannunziana, ma – occorre precisare – in un ordine diverso da quello che si riscontra nel corrispondente passo senecano. Qui la reazione del giovane si apre con una protesta contro il re degli dei (*regnator deum*, 671) perché ascolta, vede, tollera passivamente sì grande crimine senza intervenire con il fulmine (vv. 671-677 e 680-684). La medesima, vibrata, protesta è indirizzata al Sole, che ugualmente guarda inerte il *nefas* della sua discendente, e non fugge lasciando il mondo nelle tenebre (vv. 677-679). Si tratta di un motivo di matrice tragica, presente anche in luoghi di forte pathos della poesia epica latina.²⁰ Ora alle espressioni senecane *Tam lentus vides? e tu nefas stirpis tuae / speculari?*, rivolte rispettivamente a Giove e al Sole (*Phaedr.* 672 e 678-679), corrisponde in d’Annunzio l’esclamazione di Ippolito al v. 2425: «La Cipride / t’afforza? Abbranchi come la pantera / lasciva. E gli Iddii veggono!» Il parallelo, evidenziato dalla chiara spia linguistica, non ha riscontri né nell’*Ippolito* di Euripide né nella *Phèdre* di Racine, e pertanto l’origine senecana è sicura.

Un altro motivo presente nell’aspra rampogna dell’Ippolito senecano e ripreso dall’Ippolito dannunziano è quello del legame di sangue tra Fedra e la madre Pasifae, per cui la prima si dimostra, nella nefandezza, degna figlia di sua madre, che si unì con un toro generando un essere mostruoso quale il Minotauro. In Seneca questo argomento ha un rilievo notevole, sia per i non pochi versi ad esso dedicati, sia – come ora vedremo – per il loro contenuto (*Phaedr.* 687-693):

O scelere vincens omne femineum genus,
o maius ausa matre monstifera malum
genitrice peior! Illa se tantum stupro
contaminavit, et tamen tacitum diu
crimen biformi partus exhibuit nota,
scelusque matris arguit vultu truci
ambiguus infans – ille te venter tulit.

²⁰ Cfr. SENECA, *Fedra*, a cura di A. Casamento cit., pp. 200-201; M.A. LUCANI *Belli civilis liber VII*, a cura di N. Lanzarone, Le Monnier, Firenze 2016, pp. 368-369, a LUCAN. 7, 447-455 (con ulteriori materiali e bibliografia).

Su questa scia, è già degno di nota che l'Ippolito dannunziano chiami Fedra «figlia di Pasifàe» (v. 2135) e «Pasifaèia» (vv. 2236 e 2243);²¹ a ciò si aggiungono le parole che le rivolge ai vv. 2204-2209:

[...] O vivo orrore,
 genitura del crimine, ignominia
 armata della brama che già volse
 l'adultera dei pascoli²² all'astuta
 libidine, ed or poni
 tu nome da lodare alla tua colpa?

Come si vede, con linguaggio enfatico e patetico Ippolito richiama la discendenza di Fedra dalla peccaminosa Pasifae. Sul piano linguistico, è significativo che il dannunziano *genitura*, nel senso di «discendenza, prole»,²³ riecheggi etimologicamente il senecano *genitrice*, e *crimine* riprenda il *crimen* dell'ipotesto.²⁴ D'altra parte, però, non si può non osservare come in d'Annunzio sia obliterato il punto saliente del passo senecano, cioè la maggiore gravità della nefandezza concepita da Fedra rispetto a tutte quelle commesse dal genere femminile e persino da sua madre Pasifae. È il topos del *maius solito*, per cui il crimine presente supera per gravità quelli precedenti: esso caratterizza i personaggi tragici di Seneca (basti pensare ad Atreo).²⁵

Nel testo senecano, alla prima reazione di Ippolito fa seguito un breve intervento (698-703) di Fedra, la quale, al v. 703, dice: *iterum, superbe, genibus advolvor tuis*: ribadisce la sua prostrazione di fronte al figliastro;²⁶ si veda anche il v. 705 (parla Ippolito) *quid hoc est? Etiam in amplexus ruit?* Lo spunto è accolto e notevolmente amplificato da d'Annunzio, che nella didascalia successiva al v. 2107 scrive: «*Gli si riaccosta col suo passo di pantera, su i piedi senza sandali, la Cretese piegandosi come per strisciargli contro le ginocchia. Con un misto d'audacia e di spavento, gli parla in atto di circonvenerlo, calda e roca*». Significative, in tal senso, anche le parole

²¹ Il matronimico *Pasiphaeia*, assente in greco, in latino è *hapax*: ricorre solo in Ov. *Met.* 15, 500 (cfr. P. OVIDIUS NASO, *Metamorphosen*, Kommentar von F. Bömer, VII, Winter, Heidelberg 2011² [1986], p. 387 *ad l.*; cfr. anche F. GIANCOTTI, *Profilo* cit., pp. 60 e 74 n. 9).

²² Pasifae.

²³ Vd. S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, VI, UTET, Torino 1995 (1970), p. 670, s.v. 2.

²⁴ È degno di nota che *crimen*, riferito alla colpa di Pasifae, sia già in Ov. *Her.* 4, 58 *Pasiphae mater... / enixa est utero crimen onusque suo*.

²⁵ Cfr. SENECA, *Phaedra*, ed. M. Coffey cit., p. 152.

²⁶ Sul valore di *advolvor* cfr. L.A. SENECA, *Phaedra*, a cura di C. De Meo cit., p. 196 *ad l.*

che Ippolito pronuncia ai vv. 2139-2141 («Non t'accostare a me tu che ti strisci / obliqua come la pantera dóma / che può mordere») e ai vv. 2424-2425 («Abbranchi [~ *in amplexus ruit*] come la pantera / lasciva»); si confrontino anche i vv. 2314-2315 (parla ancora il giovane) «o pantera schiumosa che strisciavi / ai miei ginocchi».

Come l'Ippolito euripideo intima alla nutrice di non toccargli la mano, né la veste,²⁷ evidentemente per non esserne contaminato, così l'Ippolito di Seneca, rivolto a Fedra, ordina: *Procul impudicos corpore a casto amove / tactus* (704-705), dove spicca, secondo il tipico gusto senecano, l'antitesi *impudicos/casto*. A queste parole fanno riscontro, in d'Annunzio, i vv. 2139 «Non t'accostare a me...» e 2163-2167 «Lasciami. / Lascia ch'io parta, ch'io non oda più / il tuo grido insensato, / che più non mi contaminini del tuo / alito, o inferma». Certamente l'eco senecana è in parte filtrata attraverso l'*incipit* della *Fedra* di Algernon Charles Swinburne: «Lay not thine hand upon me; let me go», «Non porre su di me la tua mano; lasciami andare» (v. 1).²⁸ Si noti anzitutto come il tragediografo italiano intensifichi il pathos mediante la ripetizione «Lasciami. Lascia». Inoltre, penso che la frase «che più non mi contaminini...» sia, per così dire, una 'traduzione', cioè una esplicitazione, dell'*impudicos* senecano, in cui è implicita l'idea della contaminazione del «casto, puro» corpo di Ippolito; non a caso Traina traduce, molto efficacemente: «Via da me, non toccarmi, non contaminare il mio corpo con le tue mani lascive».²⁹

A questo punto, nella tragedia latina, Ippolito sguaina la spada e afferra per i capelli la matrigna, al fine di sacrificarla a Diana (706-709):

Stringatur ensis, merita supplicia exigit.
En impudicum crine contorto caput
laeva reflexi: iustior numquam focis
datus tuis est sanguis, arquitenens dea.

Nel testo dannunziano, rispondendo alle parole di Fedra circa la morte di Antiope, madre di Ippolito, per mano di Teseo (*Fedra* 2316-2323), il giovane dice:

²⁷ EUR. *Hipp.* 606.

²⁸ Cfr. A. CH. SWINBURNE, *Poesie*, A cura di B. RIZZARDI, Mursia, Milano 2018 (1990⁴), p. 91. La *Fedra* di Swinburne è attentamente analizzata in E. ROSSI, *Lettura della Phaedra di Swinburne*, in «Maia», 60, 2008, pp. 292-306.

²⁹ L. A. SENECA, *Medea. Fedra*, a cura di G.G. Biondi cit., p. 217.

[...] No! Di questo
mentisci. Taci, taci,
o ti trascinerò per i capelli
dinanzi a lui (vv. 2323-2326).

Dopo un ulteriore intervento di Fedra, che menziona la «sàgari amazònia»,³⁰ lasciata a Ippolito da sua madre, il giovane aggiunge: «Ah, tacerai. / Eccola» (vv. 2333-2334). Segue una significativa didascalia: «*Accecatò dall'ira impugna egli la mannaia, e afferra per i capelli la donna che cade; e fa l'atto di colpirla ma si rattiene*». La frase «*impugna egli la mannaia*» traduce *Stringatur ensis*, aggiungendo il dettaglio fortemente patetico dell'accecamento dovuto all'ira. Le frasi «ti trascinerò per i capelli» e «*afferra per i capelli la donna*» riecheggiano, con variazione, *crine contorto caput / laeva reflexi*. Con quest'ultimo segmento senecano occorre anche confrontare il v. 2423 (Fedra parla a Ippolito) «Sì, torcimi», evidente ripresa del latino *contorto*.

Nella tragedia di Seneca il dialogo tra la matrigna e il figliastro si avvia a conclusione, con le ultime due battute, una per ciascuno dei due personaggi. Ai vv. 710-712 Fedra accoglie volentieri la morte che Ippolito minaccia di infliggerle: così egli esaudisce il suo desiderio, anzi le concede più di quanto lei stessa desiderasse: morire tra le mani di Ippolito salvaguardando l'onore.³¹ A questo punto Ippolito allontana da sé la donna e le nega la morte per non contaminarsi; getta via la stessa spada, in quanto contaminata dal contatto con Fedra, e si rammarica che non ci sia fiume o mare che possa purificarlo.³² L'auspicio di Fedra, che in Seneca è contenuto in tre soli versi, viene notevolmente amplificato in d'Annunzio, con evidente intensificazione del pathos, sulla scia di Swinburne. D'Annunzio concede circa trenta versi (2334-2361) all'eroina per indurre Ippolito a colpirla a morte.³³ I vari imperativi (spesso sinonimici) che ella indirizza al figliastro si susseguono con ritmo martellante:

³⁰ Si tratta di un'ascia bipenne, tipica delle Amazzoni (cfr. S. BATTAGLIA, *GDLI* cit., XVII, p. 353).

³¹ *Hippolyte, nunc me comptem voti facis; / sanas furentem. Maius hoc voto meo est, / salvo ut pudore manibus immoriar tuis.*

³² *Phaedr. 713-718 Abscede, vive, ne quid exores, et hic / contactus ensis deserat castum latus. / Quis eluet me Tanais aut quae barbaris / Maeotis undis Pontico incumbens mari? / Non ipse toto magnus Oceano pater / tantum expiarit sceleris. O silvae, o ferae!*

³³ Cfr. già i vv. 2167-2204.

[...] Sì, tra l'òmero e la gola,
 colpiscimi! Con tutta la tua forza
 fendimi, sino alla cintura, ch'io
 ti mostri il cuore nudo,
 il mio cuore fumante, arso di te,
 consunto dalla peste
 insanabile, nero
 dell'obbrobrio materno,
 sì – colpiscimi! – nero della brama
 mostruosa – colpiscimi,
 non esitare [...]
 [...] fendimi! [...]
 [...] Ancora
 esiti? Mi discingo. Qui, tra l'òmero
 e la gola, percoti obliquo, il petto
 aprimi, il cuore vedimi!

Analoghi comandi ritornano anche più avanti: 2382-2387 «or tu mi devi / abbattere sul tuo cammino [...] Ma non sperar di vivere e di vincere, / se non m'abbatti»; 2417 «Finiscimi»; 2419-2420 «Bisogna / che tu m'abbatta. Non ti lascerò»; 2432-2437 «Se vuoi vivere, sòffocami / nelle trecce che m'hai sciolte. La mia / criniera vale il vello / del cervo. Squasami. Sbattimi / su la pietra. Finiscimi, se vuoi / vivere. Per lo stigio fiume, supplico!». Qui è evidente l'influenza di Swinburne (vv. 4 segg., *passim*), come dimostra anche l'indicazione della parte del corpo da colpire:

No, non ti lascerò né avrò respiro
 finché non mi avrai uccisa; [...]
 Colpiscimi ora con la spada nuda [...]
 Se mi ucciderà, nudi il petto e la gola,
 mi piegherò verso il colpo a bocca chiusa
 e con un grande animo. Su, prendi la spada e uccidi;
 [...]
 Sii rapido con me; punta la spada qui tra la cintura
 e il seno [...]
 Tu non dormirai, non mangerai, non dirai una parola
 fino a che non mi avrai uccisa. Non sono buona per vivere.³⁴

³⁴ A. CH. SWINBURNE, *Poesie* cit., pp. 91, 93, 95.

Al contrario, la risposta dell'Ippolito dannunziano reca traccia dell'ipotesi senecano: dopo la didascalia che segue il v. 2361 («*Lascia egli cadere a terra l'arme*»), leggiamo: «Di te / io non mi macchierò, donna di Teseo» (vv. 2361-2362). Il dannunziano «non mi macchierò» allude al senecano *hic / contactus*³⁵ *ensis deserat castum latus* (713-714), in particolare alla qualifica di «casto, puro» che comunque Ippolito si attribuisce. È inoltre possibile che il duplice imperativo «Lasciami», rivolto dal giovane a Fedra ai vv. 2375 e 2387, sia stato suggerito dai due imperativi (soprattutto dal primo, sul piano semantico) che l'Ippolito senecano rivolge alla matrigna: *Abscede, vive* (713).

Anche nel seguito della vicenda sussistono importanti punti di contatto fra d'Annunzio e Seneca, sia a livello drammaturgico che sul piano della dizione poetica. Ippolito fugge via, lasciando a terra la spada, elemento di 'prova' fondamentale per la calunnia orchestrata contro il giovane. Mentre nel dramma euripideo l'idea di ritorcere contro Ippolito l'accusa di incesto è propria di Fedra,³⁶ in Seneca essa è subito attribuita alla nutrice (ai vv. 719 segg.): in questo modo il poeta latino salva la regina da una colpa che l'avrebbe senz'altro degradata, in maniera inescusabile, sul piano morale.³⁷ Al ritorno di Teseo, sia la Fedra senecana che quella dannunziana calunniano, presso il re, l'incolpevole Ippolito. Va precisato, però, che in Seneca Fedra parla, rivelando il motivo del suo proposito di uccidersi, solo perché Teseo aveva minacciato di tortura la nutrice se non gli avesse palesato la causa della volontà di suicidio di Fedra. Sia la Fedra senecana che quella dannunziana indicano a Teseo l'arma³⁸ lasciata da Ippolito, come prova inoppugnabile dell'accusa contro il giovane.

Anche a livello espressivo il modello senecano incide notevolmente sul testo dannunziano a proposito della formulazione della calunnia, da parte della nutrice e di Fedra in Seneca, da parte della sola Fedra in d'Annunzio. Sia le parole della nutrice che quelle di Fedra, nella tragedia latina, sono cariche di pathos: (parla la prima)

Adeste, Athenae! Fida famulorum manus,
fer opem! Nefandi raptor Hippolytus stupri

³⁵ Per *contingo* (di solito al passivo) nel senso di «contaminare» cfr. *Oxford Latin Dictionary* cit., s.v. 6.

³⁶ Cfr. EUR. *Hipp.* 715-731.

³⁷ Cfr. L. A. SENECA, *Phaedra*, a cura di C. De Meo cit., pp. 199-200; SENECA, *Phaedra*, ed. M. Coffey cit., p. 155.

³⁸ Come si è detto, nel dramma di d'Annunzio è la «sàgari amazonia».

instat premitque, mortis intentat metum,
ferro pudicam terret – en praeceps abit
ensemque trepida liquit attonitus fuga.
Pignus tenemus sceleris. Hanc maestam prius
recreate. Crinis tractus³⁹ et lacerae comae⁴⁰
ut sunt remaneant, facinoris tanti notae (725-732);

(parla la regina, rivolta a Teseo)

temptata precibus restiti; ferro ac minis
non cessit animus: vim tamen corpus tulit.
Labem hanc pudoris eluet noster cruor (891-893).

Il racconto della presunta violenza viene ampliato e il pathos viene ulteriormente potenziato nei corrispondenti passi dannunziani, in cui parla la regina: «Sì, / per forza soperchiò me disarmata / e presa pei capelli» (2605-2607); alla domanda di Teseo, «Dove? dove?» (2607), ella risponde: «Sul tuo talamo» (2608); più avanti prosegue:

[...] Alta la notte. Tramontavano
le Pèiadi. Ero ingombra
del triste sonno. Entrò. Mi si scagliò
contra gridandomi: «O Pasifaèia,
o spietata noverca,
se tola m'hai la vergine altocinta,
stanotte mi darai uso di te».
E m'afferrò per i capelli, e il pugno
mi pose entro la bocca. E reluttavo
in vano, ché le sue braccia son ferree
come le tue. Né delle labbra escivanmi
le voci, né del tramortito seno
rotto dal peso dell'imbestiata
forza. E me fredda, me
venuta meno per tutta la carne
nell'orrore, domò, contaminò
sul tuo talamo (2631-2647).⁴¹

³⁹ Per *trabo* nell'accezione di («cercare di») «strappare» cfr. *Oxford Latin Dictionary* cit., s.v. 11; cfr. anche SENECA, *Phaedra*, ed. M. Coffey cit., p. 156 *ad l.*

⁴⁰ Cfr. 826-827 (parla il Coro) *Quaerit* [sc. *Phaedra*] *crine lacerato fidem, / decus omne turbat capitis.*

⁴¹ Giustamente G. PASQUALI osserva che in questo racconto Fedra si compiace «volutuosamente d'ogni particolare» (*Classicismo e classicità di Gabriele d'Annunzio*, in *Pagine*

Il dettaglio dei capelli è presente in entrambi i testi: se Seneca dice, senza dubbio efficacemente, che essi sono scomposti e strappati (per la violenza), d'Annunzio chiarisce: «presa pei capelli», ripetuto – con una intensificazione – dal successivo «m'afferrò per i capelli». Secondo un modulo che abbiamo già visto operante nel tragediografo italiano, il verbo «reluttavo» esplicita con notevole espressività ciò che è implicito nel *puđicam* riferito dalla nutrice a Fedra. La «forza» («imbestiata») di cui parla la regina (e che è da lei dettagliatamente illustrata) riecheggia il termine *vim* («violenza») dell'ipotesto. Infine il riferimento di Fedra alla macchia subita (*Labem hanc pudoris*) sta dietro il «contaminò» dannunziano.⁴²

Inoltre, come la Fedra senecana, prima di denunciare l'incesto (inventato), chiama a testimoni Giove, «il padre degli dei», e il Sole, da cui discende la sua stirpe (vv. 888-890),⁴³ così la Fedra dannunziana risponde a Teseo, che le chiede di confermare mediante giuramento di aver detto la verità: «Gli Iddii del fiume stigio / ne sieno testimoni!» (2659-2660).⁴⁴

Come è noto, Teseo, convinto della colpevolezza del figlio, lo maledice e chiede al padre Nettuno,⁴⁵ che gli aveva promesso la realizzazione di tre suoi desideri, di attuare la maledizione, provocando la morte di Ippolito in quello stesso giorno. In questo punto, il testo dannunziano si può sostanzialmente accostare non solo a quello senecano, ma anche a quello euripideo. C'è, però, qualche dettaglio significativo che rende evidente il legame con Seneca. Euripide (*Hipp.* 887-890) aveva scritto:

[...] ὦ πάτερ Πόσειδον, ἄς ἐμοί ποτε
ἀράς ὑπέσχον τρεῖς, μιᾷ κατέργασαι
τούτων ἐμὸν παῖδ', ἡ μέραν δὲ μὴ φύγοι
τὴν δ', εἴπερ ἡμῖν ὄπασσας σαφεῖς ἀράς.⁴⁶

stravaganti di un filologo, II, a cura di C.F. Russo, Le Lettere, Firenze 2003 [1994], p. 204); cfr. anche F. GIANCOTTI, *Profilo* cit., p. 68.

⁴² Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di P. Gibellini cit., p. 267.

⁴³ *Te te, creator caelitum, te stem invoco, / et te, coruscum lucis aetheriae iubar, / ex cuius ortu nostra dependet domus.*

⁴⁴ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di P. Gibellini cit., p. 268.

⁴⁵ Secondo una versione del mito, accolta da Euripide e da Seneca, Nettuno era padre di Teseo.

⁴⁶ «Poseidone, padre mio, con una delle tre maledizioni che mi promettesti uccidi mio figlio; che non passi questo giorno, se la tua promessa è autentica», EURIPIDE, *Ippolito*, introduzione, traduzione e note di G. Paduano, BUR, Milano 2000, p. 103.

Nella tragedia latina leggiamo: *En perage donum triste, regnator freti! / Non cernat ultra lucidum Hippolytus diem / adeatque manes iuvenis iratos patri* (945-947). In d'Annunzio Teseo conclude il II Atto del dramma con le seguenti parole:

O Re truce del Mare, ippico Re,
odimi, Asfàlio, Ennosigèò, scettrato
del tricuspide scettro, odimi tu
che promettesti adempiere tre voti.
Se alcuna grazia ho nelle tue vendette,
oggi adempimi al primo contra il figlio.
Che innanzi sera egli discenda all'Ombre! (2661-2667).

Non si può dire se il verso finale, contenente la maledizione, dipenda da Euripide o da Seneca (o dal primo filtrato attraverso il secondo), ma l'imperativo «adempimi» corrisponde esattamente a *perage*, e i complementi di vocazione «O Re truce del Mare, ippico Re» trovano riscontro solo in Seneca, nell'espressione *regnator freti*.⁴⁷

Dopo la maledizione scagliata da Teseo, in Euripide si svolge un importante colloquio tra il re e il figlio, che manca sia in Seneca che in d'Annunzio.⁴⁸ Nella tragedia latina segue, dopo un intermezzo corale, la scena in cui il messaggero dà notizia a Teseo della morte di Ippolito e la racconta dettagliatamente. In d'Annunzio l'Atto III si apre con Teseo e altri personaggi dinanzi al cadavere del giovane, la cui morte è narrata dall'aedo, che ne è stato testimone. Lo strazio che il corpo di Ippolito subisce (trascinato in una folle corsa dai cavalli imbizzarriti) è già evidenziato da Euripide, ma è enfatizzato espressionisticamente da Seneca, con numerosi particolari cruenti.⁴⁹ Mi soffermo su due dettagli. Il particolare della testa sbattuta sulla roccia è già nel testo greco (1238 σποδούμενος μὲν πρὸς πέτρας φίλον κάρα, «viene trascinato a sbattere la testa contro le rocce»⁵⁰), da cui lo eredita quello latino (1093-1094 *inlisum caput / scopulis resultat*⁵¹). D'Annunzio fa proprio il dettaglio (2929-2931 «Con un orrido / ringhio Arione là, contra la

⁴⁷ Un'analogia *iunctura* compare anche in Euripide, ma in un altro contesto, il racconto della morte di Ippolito svolto dal messaggero: πόντου κρέοντι (*Hipp.* 1168).

⁴⁸ Cfr. E. PARATORE, *La morte di Fedra* cit., p. 256.

⁴⁹ Cfr. G. NUZZO, *Il mito di Fedra tra Seneca, D'Annunzio e Pizzetti*, in *La riscrittura del mito nella musica e nel teatro tra cultura classica e contemporanea. Studi in onore del compositore Michele Lizzi (1915-1972)*, a cura di A. Bellia, Aracne, Roma 2012, pp. 57-58.

⁵⁰ EURIPIDE, *Ippolito* cit., p. 125.

⁵¹ Cfr. L.A. SENECA, *Phaedra*, a cura di C. De Meo cit., pp. 263-264 *ad l.*

rupe / sbattendo, franse a Ippolito il ginocchio [...])», ma varia (il ginocchio in luogo della testa), e intensifica il pathos a livello espressivo («franse» al posto di «sbattere» o «rimbalzare»). Ai vv. 1098-1099 Seneca introduce il dettaglio di un tronco bruciacciato che ferma per un momento Ippolito e gli trafigge l'inguine con uno spuntone: *tandemque raptum truncus ambusta sude / medium per inguen stipite ingesto*⁵² *tenet*.⁵³ D'Annunzio non si lascia sfuggire il particolare macabro, e lo carica di ulteriore pathos: «E smosse [sc. il cavallo] con le froge il semivivo,⁵⁴ / nell'ombra lo fiutò; di bava intriso / l'addentò per il ventre, gli sbranò / gli inguini» (2937-2940): non occorre dire quanto l'espressione «gli sbranò» sia più forte di *ingesto* (o di *eiecto*).

In Seneca, terminato il racconto del messaggero, Teseo piange e in due distinti passaggi (nel secondo caso rispondendo all'interlocutore) afferma: *Occidere volui noxium, amissum fleo* (1117); *Quod interemi, non quod amisi, fleo* (1122).⁵⁵ Anche il Teseo di d'Annunzio, come emerge dalla didascalia successiva al v. 2941,⁵⁶ è profondamente colpito, oltre che dalla vista del cadavere, dal racconto dell'aedo, e, tra l'altro, dice: «Ippolito / ucciso fu da me, non con le mie / mani che sono monde, ma col voto: / col voto alzato al Re truce del Mare / per punire una colpa inespiable» (2952-2956). Anche qui, come nel tragediografo latino, il concetto è ribadito – con *climax* patetica – una seconda volta, alla fine del discorso del re: «ho ucciso quella che nessuno / degli uomini mortali e degli Iddii / eterni uccise mai: / la speranza» (2976-2979).⁵⁷

⁵² *Ingesto* è congettura di N. HEINSIUS, *Adversariorum libri IV numquam antea editi. In quibus plurima veterum Auctorum, Poetarum praesertim, loca emendantur et illustrantur. Subjiciuntur ejusdem Notae ad Catullum et Propertium nunc primum productae*, curante Pietro Burmanno juniore, Folkert vander Plaats, Harlingae 1742, p. 72 (*eiecto* A: *iecto* E), accolta, tra gli altri, da L.A. SENECAE *Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus]*, Octavia, Recognovit brevique adnotatione critica instruxit O. Zwierlein, Oxford University Press, Oxonii 1993 (1986¹); cfr. anche L.A. SENECA, *Phaedra*, a cura di C. De Meo cit., p. 265.

⁵³ Cfr. L.A. SENECA, *Phaedra*, a cura di C. De Meo cit., pp. 264-265; SENECA, *Phaedra*, ed. M. Coffey cit., pp. 183-184; SENECA, *Fedra*, a cura di A. Casamento cit., pp. 238-239.

⁵⁴ Cfr. SEN. *Phaedr.* 1102 *semianimem*.

⁵⁵ Cfr. anche 1249-1250 *crimen agnosco meum: / ego te peremi* (Teseo ha appreso da Fedra la verità circa l'innocenza del figlio).

⁵⁶ «Teseo sente sopra sé fiso l'inflessibile sguardo di Etra. Fa un passo verso di lei e le dice le due prime parole con una voce così sommessa e così tremante che non sembra quella del durissimo castigatore».

⁵⁷ Alquanto diverso, in proposito, EURIPIDE, *Hipp.* 1433 (Artemide a Teseo) ἄκων γὰρ ὤλεσάς νιν, «L'hai ucciso senza volere» (trad. di G. PADUANO, EURIPIDE, *Ippolito* cit., p. 137).

Anche nella scena conclusiva i punti di contatto fra il dramma senecano e quello dannunziano sono notevoli. Come nel primo Fedra entra in scena con la spada (*Phaedr.* 1157), per suicidarsi, così nel secondo la regina riappare stringendo «*nella destra la sàgari amazonia*» (didascalia successiva al v. 2992). Del significativo ultimo discorso che nel testo di Seneca l'eroina pronuncia prima di uccidersi, due sono i passaggi rilevanti riecheggianti da d'Annunzio. Nel primo ella si rivolge al figliastro e gli preannuncia il suicidio, per espiare la sua colpa: in questo modo lo seguirà agli inferi e – cosa che non è stata possibile in vita – si unirà a lui nel comune destino di morte, ribadendo la forza della sua passione: *te per undas perque Tartareos lacus, / per Styga, per amnes igneos amens*⁵⁸ *sequar* (1179-1180); *Non licuit animos iungere, at certe licet / iunxisse fata* (1183-1184). D'Annunzio, intensificando ancora una volta il motivo, fa dire a Fedra – più volte – che ella porterà Ippolito agli inferi e che Ippolito è suo: «Sola / io porterò su le mie braccia d'Ombra / Ippolito velato all'Invisibile» (3147-3149); (ad Afrodite) «Ippolito / io l'ho velato perché l'amo. È mio / là dove tu non regni. Io vinco» (3168-3170); (ad Artemide) «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. [...] Ancora vinco! / Ippolito, son teco» (3207-3211 e 3218-3219).⁵⁹ La Fedra dannunziana non si limita a seguire il defunto agli inferi, ma ve lo porta lei stessa; sottolinea la sua unione con il giovane (~ *iunxisse*) e afferma la sua vittoria finale persino sulle divinità.

Il secondo passo importante è quello in cui Fedra confessa agli Ateniesi e a Teseo di aver calunniato l'innocente Ippolito. In particolare, i vv. 1194-1196 *Vana punisti pater, / iuvenisque castus crimine incesto iacet, / pudicus, insons* ispirano gli enfatici versi dannunziani «o Teseo, / Ippolito è più puro del libame / sacro e dell'acqua lustrale, più limpido / che la pupilla dell'aria, e il tuo voto / castigò l'inculpabile» (3027-3031). Il legame tra i due passi emerge non solo dalla omologia contenutistica e dalle evidenti corrispondenze lessicali,⁶⁰ ma anche dalla studiata inversione, operata da d'Annunzio, dell'ordine secondo cui i due concetti (ingiusta punizione da parte del padre e innocenza del figlio) sono espressi nel modello.

⁵⁸ Cfr. *infra*, 1193 *nefas, / quod ipsa de mens pectore in sano hauseram*, nonché D'ANNUNZIO, *Fedra* 3150 «O delirante...» e 3153-3154 «Se insanire intorno a un feretro / vuoi...» (in questi ultimi due passi Etra, madre di Teseo, si rivolge a Fedra).

⁵⁹ Cfr. E. PARATORE, *La morte di Fedra* cit., p. 268; G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di P. Gibellini cit., p. XXIV e n. 21.

⁶⁰ *Punisti* è ripreso da «castigò», *castus* e *pudicus* da «più puro» e «più limpido», *insons* da «inculpabile».

ELENA LEDDA, *Premessa* • GIOVANNI ISGRÒ, *D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air* • CARLO SANTOLI, *La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'* • EPIFANIO AJELLO, *Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)* • CHIARA BIANCHI, *D'Annunzio librettista?* • ALBERTO GRANESE, *Gli esordi della drammaturgia dannunziana* • GIANNI OLIVA, *Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana* • THOMAS PERSICO, *La «ghirlandetta» dannunziana* • DONATO PIROVANO, *Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'* • ISABELLA INNAMORATI, *Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento* • CESARE ORSELLI, *'Parisina': libretto per...* • ANGELO FÀVARO, *'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italica»*. Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio • PAOLO PUPPA, *Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana* • ANNAMARIA SAPIENZA, *Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)* • RAFFAELLA BERTAZZOLI, *Due letture efrastiche per la 'Figlia di Iorio'* • RAFFAELE GIANNANTONIO, *Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano* • MARIA PIA PAGANI, *Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana* • ELENA VALENTINA MAIOLINI, *Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio* • MARIA ROSA GIACON, *Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'* • COSTANZO GATTA, *Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio* • STEFANO AMENDOLA, *Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di 'Fedra'* • NICOLA LANZARONE, *Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio e quella di Seneca* • ANGELO MERIANI, *Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a d'Annunzio*.