



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, CARLANGILO 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.

Stefano Amendola

PRESENZA E RAPPRESENTAZIONE DEL DIVINO TRA EURIPIDE E D'ANNUNZIO:
AFRODITE E ARTEMIDE NEL DRAMMA DI *FEDRA*

Riassunto: Il contributo indaga presenza e ruolo delle figure di Afrodite e Artemide nella *Fedra* dannunziana mediante un confronto con quanto accade nell'*Ippolito* di Euripide. Nell'antica tragedia le due dee compaiono come personaggi nel prologo e nell'esodo: il dramma umano della Fedra euripidea appare così dominato da queste potenze divine, insensibili alle sofferenze dei mortali. Nel poeta italiano, invece, la protagonista è caratterizzata dall'empietà: questo atteggiamento va interpretato come un positivo impeto di ribellione contro le due dee, che la regina sfida e infine sconfigge.

Parole chiave: Euripide, *Fedra*, *Ippolito*.

Abstract: The paper explores the presence and role of Aphrodite and Artemis in D'Annunzio's *Phaedra* through a comparison with Euripides' *Hippolytus*. In the ancient tragedy the two goddesses appear as characters in the prologue and in the exodus: the human drama of the Euripidean Phaedra thus appears dominated by these divine powers, insensitive to the passions and sufferings of the mortals. In the Italian poet, instead, the protagonist is characterized by impiety: this feeling must be interpreted as a positive impetus of rebellion against the two goddesses, whom the queen challenges and finally defeats.

Keywords: Euripides, *Phaedra*, *Hippolytus*.

Alla vigilia della prima della *Fedra*,¹ sul *Corriere della Sera* è pubblicata un'intervista di D'Annunzio a Renato Simoni,² più che un dialogo con il critico-giornalista, si tratta di un vero manifesto poetico, nel quale viene ripercorsa la genesi dell'opera e si offrono ai lettori (e agli spettatori) le coordinate necessarie a cogliere gli aspetti più innovativi caratterizzanti la riscrittura dannunziana del mito di Fedra rispetto agli autori precedenti, sia antichi sia moderni:³

La mia eroina è, come in Euripide, come nel Racine, tutta invasa dal morbo insanabile [...]. Ma non è la gemebonda inferma euripidea che giace sul 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... La mia eroina è veramente la Cretese "che il vizio della patria arde e il suo vizio" secondo l'espressione di Seneca.⁴

Per D'Annunzio, due sono i tratti principali che contraddistinguono la sua eroina:

¹ La rappresentazione si tiene il 10 aprile 1909 al Teatro Lirico di Milano: nella stessa data viene pubblicata presso i Fratelli Treves la prima edizione dell'opera con xilografie di De Carolis: cfr. V. BORGHETTI, R. PECCI, *Il bacio della Sfinge: D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"*, Edt, Torino 1998, pp. 42-43; P. GIBELLINI, *Fedra*, in *Il mito nella letteratura italiana. Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Morcelliana, Brescia 2009, vol. V, tomo 2, p. 276; P. PEDRAZZINI, *L'ombra di Fedra, la luminosa: l'archetipo dell'amore-proiezione nella tragedia, fra tensioni dia-boliche e sim-boliche*, Bulzoni, Roma 2009, p. 139.

² R. SIMONI, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, in «Corriere della Sera», 9 aprile 1909 (in seguito raccolta in G. OLIVA, *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Carabba, Lanciano 2002, pp. 137 ss.). Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *La "Fedra" di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, p. 85.

³ Amplessima la bibliografia dedicata al mito di Fedra e alla sua ricezione moderna: segnalò qui M. Pavan, *Modelli strutturali e fonti della mitologia greca nella «Fedra» di Gabriele D'Annunzio*, in *D'Annunzio e il classicismo*, «Quaderni del Vittoriale», 23, 1980, pp. 155-168; M. GUGLIELMINETTI, *La "Fedra" di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica cit.*, pp. 85-97; P. GIBELLINI, *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, p. 99-116; I. CALIARO, *Fonti della "Fedra" dannunziana*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, pp. 117-134; ID., *D'Annunzio lettore-scrittore*, Olschki, Firenze 1991 (in particolare la sezione *Nell'officina della «Fedra»*, pp. 11-60); A. MEDA, *Alle fonti del mito: gli archetipi della "Fedra" dannunziana*, in EAD., *Verso l'Ellade. Dalla "Città morta" a "Maia"*, Edizars, Pescara 1995, pp. 161-166; M.G. CIANI, *Fedra. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2003; P. PEDRAZZINI, *L'ombra di Fedra, la luminosa cit.*; P. VOLPE, *Il dolore di Fedra tra passato e presente*, EUT, Trieste 2014.

⁴ R. SIMONI, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana cit.*

[...] il fermento di empietà contro l'ingiusta tirannide degli Iddii e l'aspirazione verso il sublime amore che [...] tra il dio e l'uomo sceglie l'uomo e nel dolore meravigliosamente s'immola [...].⁵

Alla passione amorosa, che da sempre connota il personaggio di Fedra, si aggiungono – in posizione di evidente rilievo – il sentimento religioso della protagonista e il suo rapporto con le divinità, ossia “il fermento d'empietà contro l'ingiusta tirannide degli Iddii”. In questa espressione di valenza ossimorica è assegnata al sostantivo empietà un'accezione pienamente positiva: l'“empietà” di Fedra, lungi dall'essere condannata, è, infatti, il segno più evidente della sfida che l'eroina dannunziana muove, in nome del più umano dei sentimenti (l'eros), alle forze divine. Pur essendo mortale, la regina cretese si rivolta contro la prepotenza delle divinità: D'Annunzio innesta così nel personaggio del mito classico il superuomo nietzschiano, portando in scena una “superdonna” che risulta ben lontana dal «modello euripideo della donna “gembonda”».⁶

Questa empietà positiva e ribelle si traduce in una diretta e feroce ostilità della protagonista nei confronti delle due dee che hanno determinato il suo tragico destino, Afrodite e Artemide; sempre nell'intervista a Simoni si legge:

[...] Ella può dire finalmente ad Afrodite: “Dea, tu non hai più potenza”.
Ella vince Afrodite, ella vince Artemide.⁷

Nonostante l'impiego del discorso diretto («Ella può dire finalmente ad Afrodite: “Dea, tu non hai più potenza”»), D'Annunzio non porta sulla scena né Afrodite né Artemide,⁸ scelta non nuova nella tradizione drammaturgica di Fedra: già Seneca e Racine, infatti, non annoverano tra i personaggi dei propri drammi le due dee, presenti invece nell'*Ippolito* euripideo. Pur tuttavia, nel *Rerum insignium index*⁹ – che è non solo un elenco degli episodi salienti del dramma dannunziano, ma anche un catalogo delle “aggiunte” mitiche che il poeta fa alla storia originaria di Ippolito e Fedra – si ritrovano due episodi, l'uno dedicato ad Afrodite (*L'apparizione di Afrodite*, vv. 702-

⁵ *Ibid.*

⁶ P. GIBELLINI, *Fedra* cit., p. 281.

⁷ R. SIMONI, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana* cit.

⁸ Cfr. P. GIBELLINI, *Fedra* cit., p. 292.

⁹ Cfr. A. FAVARO, *Una rilettura della 'Fedra' Dannunziana. L'incomprensione dell'eroe nella tragedia della passione*, in «Fragmentos», 36, 2009, pp. 33-34.

870) e l'altro, in conclusione dell'opera, ad Artemide (*L'arco di Artemide*, vv. 3193-3218). Le dee, pur escluse dalle *dramatis personae*, sono quindi "presenti" nel dramma, cosa che consente a Fedra di lanciare direttamente la sua "empia" sfida alle due divinità e di proclamare, infine, la propria vittoria, come sottolineato dallo stesso D'Annunzio sul *Corriere*.

Su come si realizzi e quale funzione abbia questa 'presenza' di Afrodite e Artemide nell'opera dannunziana ci si vuole soffermare in questo contributo, mediante un confronto con quanto accade nell'*Ippolito* di Euripide.

Il divino nella tragedia euripidea: messinscena e struttura dell'Ippolito

Nell'*Ippolito* euripideo, a suggerire immediatamente agli spettatori il ruolo dominante di Afrodite e Artemide sull'azione drammatica è la stessa messa in scena, ricostruibile grazie alle indicazioni drammaturgiche disseminate nel testo. La tragedia è ambientata a Trezene, città materna di Teseo, davanti al palazzo reale: nei pressi della facciata sono collocate due statue, raffiguranti appunto Afrodite e Artemide.¹⁰ A dare certezza della presenza delle effigi divine è l'ingresso in scena di Ippolito, che, nel prologo, rientra dalla caccia accompagnato da alcuni compagni: il giovane saluta e onora la statua di Artemide, mentre ignora e disprezza quella di Afrodite, un comportamento chiaramente empio, al quale cercherà di porre rimedio un anziano servo del figlio di Teseo.¹¹ Le statue sembrano così simboleggiare i due poli opposti (eros e castità) entro i quali si consumeranno le drammatiche vicende dei protagonisti: anche visivamente Afrodite e Artemide delimitano e sorvegliano, con i propri simulacri, il campo d'azione dove dovranno agire Fedra e Ippolito.

Oltre alla messa in scena, anche la struttura della tragedia sottolinea questa funzione delle divinità come limite invalicabile contro cui naufragano le passioni e le vite stesse dei mortali. Ad Afrodite e Artemide è infatti assegnato il compito di aprire e chiudere la tragedia: se la dea

¹⁰ Sulla ricostruzione della messa in scena antica cfr. V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997, pp. 125-127 (cfr., inoltre, W.S. BARRETT, *Euripides: Hippolytus*, Oxford University Press, Oxford 1964, p. 154). Sulla messa in scena dannunziana e sui suoi significati cfr. recentemente C. SANTOLI, *Fedra di d'Annunzio. Dall'Ellade all'interpretazione del mito*, Marsilio, Venezia 2019.

¹¹ Euripide, *Ippolito*, vv. 114-120: cfr. C.W. WILLINK, *Some Problems of Text and Interpretation in the Hippolytus*, in «Classical Quarterly», 18, 1968, p. 38.

dell'amore è il primo personaggio a entrare in scena per recitare il prologo, alla divinità della caccia e della castità è affidato il ruolo di *dea ex machina* nell'epilogo del dramma.¹² Le due epifanie divine, collocate in aperto contrasto all'inizio e alla fine del dramma, creano una sorta di *Ringkombosition*: la contesa tra le due dee abbraccia l'intero dramma umano di Fedra e Ippolito, facendolo apparire quasi una breve parentesi nel più ampio scontro divino.

È opportuno soffermarsi sulla scelta euripidea di affidare prologo ed epilogo a due personaggi divini e su quali significati e conseguenze tale scelta possa avere. Sulle tradizionali funzioni di queste parti del dramma antico così si esprime, ad esempio, Pohlenz:

Prologo ed epilogo hanno dunque la stessa funzione artistica. Il prologo si riferisce al passato e informa sui presupposti mitici che il poeta dà alla vicenda. Dell'epilogo egli si giova, è vero, talvolta per dare gli ultimi chiarimenti o fornire giudizi su uomini e dei; ma la funzione precisa di esso è di rivolgersi al futuro, sia per dare all'azione, già in sé conclusa, un seguito esteriore fino ad un punto determinato, sia per consentire una visione di scorcio fino all'epoca del poeta.¹³

Secondo lo studioso, il prologo illustra agli spettatori il passato, mentre l'epilogo è proiettato verso il futuro; nell'*Ippolito*, tuttavia, non si ha una così precisa suddivisione di funzioni e tempi: le divinità, chiamate dal poeta a recitare queste sezioni della tragedia, sono, infatti, per propria natura onniscienti e, proprio grazie a questa conoscenza completa, nelle loro parole pongono insieme passato, presente e futuro.

¹² Cfr. M.R. HALLERAN, *Euripides, Hippolytus*, Aris & Phillips, Warminster 1995, p. 41.

¹³ M. POHLENZ, *La tragedia greca*, trad. it., Paideia, Brescia 1961, vol. I, p. 499. Sui prologhi euripidei cfr. tra gli altri P. ALBINI, *Prologo e azione in Euripide*, in «Acmè», 40, 1987, pp. 31-50; M. DURANTI, *La condanna del prologo diegetico euripideo dagli scoli antichi ai trattati del Cinquecento*, in «Anabases», 29, 2019, pp. 135-148.

Il prologo di Afrodite

Alla luce di quanto appena detto, si considerino i primi versi del prologo (vv. 1-23), aperto da un monologo di Afrodite. La dea, dopo aver svelato la propria identità¹⁴ e celebrato la vastità del proprio potere¹⁵ (“Potente e gloriosa tra i mortali e nel cielo, il mio nome è Cipride [...]”,¹⁶ vv. 1-2), motiva la sua apparizione: la superbia di Ippolito, che disprezza la dea dell’amore e i suoi riti per onorare la sola Artemide (“Il figlio di Teseo, Ippolito, partorito da un’Amazzone e educato dal devoto Pitteo, è l’unico tra i cittadini di Trezene a dire che sono la peggiore tra le dee. Disdegna i letti, rifiuta le nozze e onora Artemide, la sorella di Apollo, la figlia di Zeus. La ritiene la più grande delle dee [...]”, vv. 10-16). Alla rivelazione di un antefatto (il comportamento empio del figlio di Teseo) segue subito un’azione futura della dea, la vendetta che da tempo prepara contro il giovane (“Ma mi vendicherò oggi stesso delle offese di Ippolito. E non devo sforzarmi troppo, perché il più è già fatto”, vv. 21-23). Nelle prime parole di Afrodite si può già notare questo passaggio dal passato al futuro, elemento che si ritrova in maniera ancor più evidente nel seguito del monologo divino. I vv. 24-40 sono, infatti, dedicati al passato,¹⁷ a quanto Afrodite ha già causato nelle vite dei protagonisti (“il più è già fatto”, v. 23) e, in particolare, in quella di Fedra: la moglie di Teseo prova un “amore tremendo” (v. 28) per il figliastro, perché così ha voluto la dea (“per mia volontà”, v. 28), alla quale la stessa regina, prima di spostarsi a Trezene, ha addirittura dedicato un tempio (“fece innalzare sulla rocca di Atena [...] un tempio dedicato ad Afrodite [...], vv. 29-31). Inoltre, la divinità descrive i terribili effetti di Eros su Fedra (“Fedra piange, sconvolta dagli aculei di eros, e si strugge di infelicità, in silenzio, e nessuno dei suoi riesce a capire quale sia il morbo che la affligge”, vv. 38-40), preannunciando lo stato di enorme sofferenza in cui la donna a breve si mostrerà agli spettatori.

Diversamente, da v. 41 in poi, Afrodite si rivolge a quanto deve accadere, svelando immediatamente il seguito del dramma e, soprattutto, il suo tragico

¹⁴ Si tratta di un’annotazione drammaturgica necessaria agli spettatori per riconoscere chi sia il personaggio in scena.

¹⁵ Cfr. C. LUSCHNIG, *Men and Gods in Euripides’ Hippolytus*, in «Ramus», 9, 1980, pp. 89-90.

¹⁶ Le traduzioni dell’*Ippolito* utilizzate in questo contributo sono tratte da A. TONELLI, *Euripide, Le tragedie*, Marsilio, Venezia 2007.

¹⁷ Cfr. W.S. BARRETT, *Euripides, Hippolytus* cit., pp. 158-159.

epilogo:¹⁸ la dea farà in modo che l'insana passione di Fedra sia resa nota a Teseo ("Ma il suo amore non deve finire così: lo rivelerò a Teseo", vv. 41-42), sì da determinare sia la morte di Ippolito, maledetto dal padre ("E il padre ucciderà il giovinetto [...]"), vv. 43-44), sia quella di Fedra ("E Fedra conserverà il suo onore, ma morirà [...]"), vv. 47-48). Mentre annuncia l'entrata in scena del giovane, totalmente ignaro del terribile piano divino ("Ma ecco, vedo arrivare il figlio di Teseo [...]"), vv. 51-52), Afrodite afferma con certezza che si è giunti all'ultimo giorno di vita del suo nemico (cfr. vv. 56-57). La dea ha già predeterminato il destino dei vari personaggi, assegnando a ciascuno il proprio ruolo: se Ippolito è l'empio da punire con la morte e Teseo sarà il sicario della dea, facendosi assassino del proprio figlio, Fedra appare come la vittima da sacrificare, lo strumento che Afrodite usa per compiere la sua vendetta. A questi personaggi mortali non spetta altro che mettere in scena questo copione divino, che nel prologo la divinità ha interamente anticipato al pubblico.

L'epilogo di Artemide

Al monologo iniziale di Afrodite si ricollega l'intervento di Artemide nell'esodo della tragedia: anche in questo secondo discorso divino passato e futuro si alternano. La divinità richiama tutto ciò che è appena accaduto sulla scena, svelandone il vero volto. Dinanzi a Teseo, la dea non solo riafferma l'innocenza e la nobiltà d'animo del proprio protetto ("sono venuta fin qui per mostrarti l'onestà di tuo figlio, affinché muoia con onore", vv. 1298-1300), ma spiega anche in cosa consista la "follia" di Fedra, precisando ruolo e responsabilità della regina. La passione che ha travolto la donna è stata voluta da Afrodite e, a causa della nutrice, ella si è lasciata vincere dalla dea e dal mal d'amore; infine, sempre per paura di perdere il proprio onore, Fedra ha scritto la tavoletta accusatoria che ha condannato Ippolito. La divinità si rivolge poi a Teseo, che ha ucciso il figlio sia perché ingannato dalla moglie sia perché troppo precipitoso nella ricerca della verità (cfr. vv. 1301-1312). A questa nuova ricostruzione di quanto gli spettatori hanno appena visto (il passato) l'epilogo di Artemide aggiunge qualcosa sul futuro dei protagonisti: Teseo, avendo agito senza consapevolezza, sarà perdonato dal figlio morente (vv. 1431-1436); quest'ultimo a sua volta sarà onorato dopo la morte con la dedica di un culto a Trezene (vv. 1423-1427), mentre Afrodite, motore

¹⁸ Ivi, p. 164.

dell'intero dramma, sarà punita da Artemide (vv. 1420-1422), che le ucciderà il prediletto Adone, giusto contrappasso per la morte di Ippolito. La dea dà una prospettiva futura anche a Fedra: la regina e il suo amore conosceranno l'immortalità del ricordo e della poesia (vv. 1428-1430).¹⁹

La rilettura, che la dea fa dell'intero dramma, modifica i ruoli assegnati inizialmente da Afrodite ai personaggi: Ippolito da uomo empio diviene vittima innocente e nobile, Teseo da sicario della dea dell'amore diviene l'assassino incolpevole e quindi perdonato; Fedra, invece, resta vittima e strumento di Afrodite, ma per Artemide la regina, resa folle dalla passione amorosa, conserva, nonostante tutto, una sua nobiltà d'animo e può essere ricordata proprio grazie al suo amore per il figliastro. La presenza finale di Artemide, sebbene dia, come visto, qualche piccola indicazione sul futuro dei vari personaggi, è funzionale a svelare a Teseo, il solo sopravvissuto, che le morti di Fedra e Ippolito sono state entrambe causate da Afrodite: come sanno gli spettatori informati dal prologo, tutto si è compiuto secondo quanto già prestabilito e annunciato dalla dea dell'amore; le azioni, le parole e i sentimenti dei mortali non hanno potuto modificare in nulla l'iniziale progetto divino.²⁰

Uomini e dei: mondi separati

Nella tragedia euripidea si ha così la sensazione che livello divino e livello umano restino piuttosto distanti, separati.²¹ Le tragiche vicende umane di Fedra e Ippolito nascono sì all'interno di uno scontro tra divinità, ma sia Afrodite sia Artemide, che appaiono, come visto, esclusivamente all'inizio e alla fine dell'opera, non intervengono direttamente nello svolgimento dell'azione drammatica, ma la osservano e la controllano silenziosamente, proprio come le loro statue sulla scena. A testimonianza di questo statico e freddo disinteresse delle divinità per le vicende mortali è utile affiancare le parole di Afrodite sul destino di Fedra e quelle con cui Artemide si giustifica per non aver salvato il suo giovane protetto:

¹⁹ Cfr. E. MEDDA, *Passioni proibite. Alcuni personaggi 'scandalosi' di Euripide di fronte al proprio Eros*, in «Classica-Revista Brasileira De Estudos Clássicos», 33, 2020, p. 83.

²⁰ Ivi, p. 87.

²¹ Cfr. G. NORWOOD, *God and Man in Hippolytus*, in ID., *Essays in Euripidean Drama*, University of California, Berkeley 1954, p. 74-111; C. LUSCHNIG, *Men and Gods in Euripides' Hippolytus* cit., pp. 94-97; J. BLOMQUIST, *Human and Divine Action in Euripides' Hippolytus*, in «Hermes», 110, 1982, pp. 398-414.

– AFRODITE. [...] E Fedra conserverà il suo onore, ma morirà: non posso preoccuparmi della sua brutta fine, tanto da privarmi del piacere di far pagare ai miei nemici l'offesa che mi hanno recato [...] (vv. 48-50).²²

– ARTEMIDE [...] C'è questa legge tra gli dèi: che nessuno vuole opporsi alla decisione di un altro, e preferiamo non intervenire mai. Ma sappi bene che è stato solo per timore di Zeus che mi sono coperta di una vergogna del genere: lasciar morire colui che amo più di chiunque altro tra i mortali [...] (vv. 1328-1334).²³

Le morti di Ippolito e Fedra (quest'ultima presentata come “danno collaterale” necessario per ottenere il castigo del giovane)²⁴ sono il tributo immediatamente richiesto dall'ira di Afrodite e nessuna divinità – neppure Artemide – ha possibilità o interesse a opporsi: il piano di vendetta della dea trova legittimazione nel *nomos* divino, nelle leggi e nelle consuetudini che regolano i rapporti tra gli immortali e che hanno nello stesso Zeus il custode.

A conferma di questa lontananza tra il mondo divino, attento solo a conservare le proprie usanze e prerogative, e quello umano, luogo di passioni e sofferenze dagli esiti terribili, si può, inoltre, sottolineare come nelle parole di Fedra sia abbastanza limitato lo spazio concesso alle due dee. Artemide, ad esempio, è invocata da Fedra esclusivamente nel suo delirio amoroso (vv. 228-231); per la regina il nome della divinità, infatti, riassume l'intero mondo di Ippolito (caccia, equitazione) e il voler raggiungere i prati di Artemide (“come vorrei trovarmi nei tuoi campi [...]”, v. 230) vale raggiungere l'amato e unirsi a lui: la donna, quindi, utilizza impropriamente una invocazione alla dea della castità per esprimere – sia pure in maniera criptica e non comprensibile al coro – il suo desiderio erotico per il giovane.²⁵

Più significative sono le menzioni di Afrodite: per Fedra la dea è sinonimo di malattia, di quell'amore nefasto che la opprime e che vorrebbe prima nascondere e poi gestire,²⁶ senza però successo, sì da preferire infine la morte, pur di difendere il proprio onore di donna perbene (“poiché con questi mezzi non riesco a trionfare su Afrodite, decisi di morire [...]”),

²² Cfr. M. LEFKOWITZ, *Euripides and the Gods*, Oxford University Press, New York 2016, p. 161.

²³ Cfr. W.S. BARRETT, *Euripides, Hippolytus* cit., p. 401; M.R. HALLERAN, *Euripides, Hippolytus* cit. p. 261; M. LEFKOWITZ, *Euripides and the Gods* cit., pp. 132-134.

²⁴ Cfr. D. KOVACS, *Euripides Hippolytus 100 and the Meaning of the Prologue*, in «Classical Philology», 75, 1980, pp. 133-34.

²⁵ Cfr. G. PADUANO, *Ippolito: La Rivelazione dell'eros*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi Dei Testi Classici», 13, 1984, pp. 50-51; E. MEDDA, *Passioni proibite* cit., pp. 83-84.

²⁶ Cfr. G. NORWOOD, *God and Man in Hippolytus* cit., p. 84.

vv. 393-402).²⁷ Perdere questa buona fama tipicamente femminile è ciò che atterrisce la regina:²⁸ nell'esprimere la più feroce condanna delle donne che, fingendosi caste, si abbandonano all'eros più sfrenato, disonorando mariti e figli, Fedra, sorprendentemente, invoca proprio Afrodite ("Ma come fanno, o Afrodite [...] a guardare in faccia i loro sposi [...], vv. 415-416), la cui natura adulterina è però ben nota.

La dea dell'amore compare anche nell'ultimo intervento di Fedra, quando la nutrice ha oramai rivelato l'amore della padrona a Ippolito, ottenendo la sdegnata reazione del giovane: la regina ritorna definitivamente alla scelta di uccidersi e, per salvaguardare la propria reputazione, decide di coinvolgere nella sua rovina anche Ippolito, che l'ha disprezzata. Per Fedra la propria morte renderà felice Afrodite, indicata chiaramente come sua assassina ("Morendo in questo giorno farò felice Afrodite, che mi uccide [...], vv. 725-727). In realtà, il suicidio, che Fedra crede una propria libera scelta, è l'inconsapevole accettazione da parte della donna di ciò che Afrodite ha già stabilito per lei: la morte della regina è già prevista nel futuro progettato dalla dea, la quale, però, lungi dall'esserne felice – come invece immagina la moglie di Teseo – ha già dichiarato nel prologo il proprio disinteresse per la sorte della donna, vittima necessaria per uccidere Ippolito.

D'Annunzio: la (super)umana Fedra: empietà come ribellione

Il teatro euripideo lascia in eredità una Fedra annichilita dalle potenze divine: sia le passioni umane più forti (l'eros) sia le scelte più estreme (il suicidio) del personaggio appaiono eterodirette da Afrodite, mentre, dal canto suo, Artemide, che pur dichiara di amare Ippolito più di ogni altro essere umano, in obbedienza alle leggi degli dèi, lascia che Fedra, con la sua morte, diventi lo strumento impiegato da Afrodite per punire il figlio di Teseo. È a questa atavica superiorità del mondo divino che si ribella la Fedra dannunziana proprio mediante quella "empietà", che il poeta novecentesco ha indicato come tratto caratteristico della sua eroina. Per meglio sottolineare questo aspetto della protagonista, D'Annunzio ha innestato nella storia di Fedra due episodi mitici (legati alla saga tebana e allo scontro tra i figli di Edipo, Eteocle e Polinice), che di certo fanno parte di quegli «esempi di

²⁷ Cfr. G. PADUANO, *Ippolito: La Rivelazione dell'eros* cit., p. 56; E. MEDDA, *Passioni proibite* cit., p. 84.

²⁸ Cfr. E. MEDDA, *Passioni proibite* cit., p. 85.

dispregio e di ribellione contro i Numi persecutori», ritenuti dal poeta non affatto rari nel mondo antico:²⁹

Per la prima rivelazione impietosa dell'empietà di Fedra ho scelto l'episodio di Capaneo, non soltanto perché è uno dei più insigni, eternato nella nostra lingua da padre Dante, ma perché quell'eroe era tra i Sette Capi contro Tebe; de' quali son presenti nella scena del primo atto le Madri supplici [...] Ora Evadne è la sposa di Capaneo, già rimasta insensibile all'amore di Apollo. E l'episodio del suo olocausto è appunto in quella tragedia di Euripide, chiamata *Le Supplici*, onde io ho tratto il Coro delle Madri [...].³⁰

Nel dramma novecentesco la morte di Capaneo, uomo tracotante e blasfemo folgorato da Zeus mentre dà l'assalto a Tebe, e il suicidio di sua moglie Evadne, lanciata sulla pira innalzata da Teseo per quel marito mortale, da lei preferito finanche al dio Apollo, sono narrati da Eurito, auriga del guerriero, a Fedra, la quale accoglie i due racconti con emozione ed eccitazione. Questi episodi servono infatti a rivelare l'ostilità che la regina nutre verso Zeus e gli altri dèi olimpici:³¹ dopo il racconto della morte di Capaneo, è la madre di Teseo, Etra, a chiedere alla nuora se sia divenuta "dispregiatrice degli Iddii" (v. 424), mentre la fine di Evadne fa nascere in Fedra stessa un fremito di speranza, tanto da chiedersi entusiasta "Abolito è il servaggio degli Iddii?" (v. 567).³²

Nel dramma dannunziano, le tragiche vicende di questa coppia di amanti nemica degli dèi danno inizio a un percorso in crescendo che porterà alla piena manifestazione dell'empietà della protagonista, sentimento da intendersi, come detto, quale desiderio di liberazione dell'essere umano dalla prepotenza divina. Tale percorso vede un'altra tappa fondamentale nella trasformazione in aedo di Eurito;³³ questo nuovo cantore è creazione di Fedra, nella quale – come recita la annotazione drammaturgica – "il fermento

²⁹ R. SIMONI, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana* cit.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cfr. F. ACCARDI, *L'enigma di Fedra. Sulla poetica drammaturgica d'una citazione dannunziana*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 69, 2016, p. 47.

³² Per il testo di *Fedra* si riproduce quello edito in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli, con la collaborazione di Giorgio Zanetti, Mondadori, Milano 2013.

³³ Eurito incarna la contaminazione di epos e dramma nella *Fedra* dannunziana: cfr. P. GIBELLINI, *Fedra da Euripide a d'Annunzio* cit., p. 112; ID., *La Fedra di D'Annunzio. Una restaurazione trasgressiva*, in *Fedra: un mito dall'antico al moderno*, Morcelliana, Brescia 1997, p. 422.

dell'empietà si risollewa [...] contro la nequizia degli Iddii", empietà che si traduce in una precisa investitura poetica:

FEDRA. [...] Va. Ma non t'accostare all'Elicònide. / Bada che non t'accechi / come accedò Tamiri, e non ti storpìi. / Anche la Musa, come gli altri numi, / vende il suo bene a prezzo d'infiniti / mali. Ascolta il tuo cuore e apprendi l'arte / dalla tua più profonda libertà. / «Cuore, narrami l'uomo» / sia nel cominciamento d'ogni tuo / canto [...] (vv. 635-644).

Fedra, che dona all'auriga una cetra costruita da Dedalo, dà vita a un poeta pienamente laicizzato, che non trovi più ispirazione, come accadeva ai poeti antichi, nelle Muse e canti esclusivamente i mortali, uomini e donne che, come Capaneo ed Evadne, hanno sfidato apertamente le divinità.³⁴

I due mondi, divino e umano, apparsi distanti nel modello euripideo, nell'opera contemporanea sono invece posti costantemente in relazione o, meglio, in opposizione grazie all'"empio" spirito di ribellione contro gli dèi che anima la protagonista. La Fedra dannunziana, perciò, non può che giungere a scontrarsi direttamente con le due dee, che hanno contrassegnato il suo mito antico; e così accade, infatti, nelle scene precedentemente ricordate, *l'apparizione di Afrodite e l'arco di Artemide*.

Nella prima, Fedra, tormentata dalla gelosia per una schiava tebana, Ipponoe, inviata dal re argivo Adrasto come bottino di guerra a Ippolito, crede di vedere Afrodite dietro una colonna della reggia e subito prorompe in un monologo segnato da rapidi mutamenti nello stato d'animo della donna, che passa da una rabbiosa esaltazione di sé a una dolente rassegnazione.³⁵ Questo illusorio dialogo con una silenziosa Afrodite è immaginato da Fedra, "acre di empietà", come uno scontro, una lotta:

Dea, che vuoi tu dunque da Fedra? Dura / belva [...] / predatrice famelica di me / [...] / o mille volte adultera del Cielo, / [...] onta / d'Efèsto, se mi guardi / ti guardo, se t'appressi / m'appresso, disperata di combattere / M'irridi? Se nemica / mi sei, ti son nemica. / Armi non hai se non / le tue micidiali mani molli. / Ti potessi trafiggere a vena a vena come [...] / con quest'ago trafiggo a foglia a foglia / il mirto sacro! (vv. 772-799).

³⁴ Cfr. A. MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso: il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Longo, Ravenna 1993, p. 174.

³⁵ Cfr. R. ALONGE, *Donne terrifiche e fragili maschi: la linea teatrale D'Annunzio Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 50-54.

Rispetto alla creatura euripidea, che, come visto, si rivolge inappropriatamente ad Afrodite, la dea adultera per eccellenza, per denunciare i vizi delle donne mortali, la Fedra dannunziana dimostra invece di conoscere molto bene la sua avversaria, tanto da insultarla per le sue note infedeltà.

Sebbene Fedra immagini inizialmente un combattimento alla pari con la dea, immediatamente dopo è sopraffatta – similmente all'eroina euripidea – dal dover riconoscere l'invincibilità di Afrodite e quasi invoca pietà:

No. Ti cedo. Invitta /, invitta sei [...] Sei come la morte, / e morire non fai / [...] Dea, t'imploro. Perché / mi perseguiti? (vv. 799-814).

Come in Euripide, anche in D'Annunzio è ben presente nelle parole della protagonista il binomio Afrodite/morte; se nel dramma antico è Fedra a pensare alla morte, non riuscendo a liberarsi dell'eros e della dea, nell'opera dannunziana per la regina cretese è la stessa Afrodite a essere equiparata alla morte: è la dea a scegliere se far morire o meno le sue vittime. Non ottenendo risposta alla sua disperata domanda ("Perché mi perseguiti?"), Fedra improvvisamente ritrova il proprio orgoglio e torna a sfidare la silente divinità; la rinnovata aggressività della regina nasce dalla consapevolezza della grandezza della propria stirpe, che spinge di nuovo Fedra a porsi sullo stesso piano di Afrodite e a reclamare dalla divina avversaria il dovuto rispetto:

Parlami! / Io posso udirti. Ho l'animo possente. / Io sono una Titànide. Mia madre / nacque dal Sole e dall'Oceanina / [...] E nutrire di me dovevi, o dea, / un amore più bello / un amore più grande / che l'amore di Evadne. / Ah, perché mi perséguiti? Di che / ti vendichi sul sangue / d'Elio? (vv. 815-827).

Fedra, inoltre, individua il motivo dell'ostilità di Afrodite proprio nel suo essere discendente di un titano, Elio, che, inoltre, – come racconta il mito³⁶ – rivelò ad Efesto uno dei più celebri tradimenti della dea (quello con Ares): questa inimicizia di Afrodite per la razza del Sole si è già manifestata contro altre due donne, Pasifae e Arianna (madre e sorella di Fedra, che ne richiama le terribili storie), prima di arrivare a colpire la moglie di Teseo.³⁷ Per nobiltà di stirpe la regina cretese è degna avversaria di Afrodite e non

³⁶ Cfr. *Odissea*, 8, vv. 266-369.

³⁷ Cfr. N. FUSINI, *La luminosa. Genealogia di Fedra*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 68.

soltanto – come in Euripide – la vittima innocente e lo strumento inconsapevole della divinità, che odia, in realtà, il solo Ippolito.

Sprezzanti sono anche le ultime parole che la protagonista indirizza al fantasma della dea:

Non l'amore, dea / ferale, generasti ma la morte / in Amatunta piena di metalli. / E perché dunque vivere / mi lasci, se t'impreco e ti disfido? (vv. 854-858)

Come nell'ultimo intervento della Fedra euripidea, ritorna la correlazione amore e morte; ma se in Euripide il suicidio appare come una resa rassegnata alla dea "che mi uccide" (cfr. *supra*), in D'Annunzio l'eroina esige da Afrodite una morte che sia la punizione corrispettiva alla sua empietà, alla sfida che lei, donna mortale, ha lanciato alla divinità che perseguita il suo *genos*.

Lo scontro tra la Fedra dannunziana e il mondo divino non si limita alla sola Afrodite, ma – come anticipato dagli stralci riportati dell'intervista a Simoni – coinvolge anche Artemide, l'altra divinità che Euripide ha portato sulla scena. Già in un momento di straordinaria tensione – il confronto tra la protagonista e Ippolito, al quale, mentre dorme, la matrigna ha rubato un bacio, rivelandogli la propria passione – la protagonista chiama in causa la divinità protettrice del giovane:

FEDRA [...] colpiscimi, / non esitare, per la pura Artèmede / che t'incorona, per la santità / della dea che tu vèneri, raccatta / la tua mannaia e fendimi! – perché / ben io son quella che gridavi, sono / Fedra di Pasifàe, / la sorella del Mostro di due forme, / la Cretese che il vizio della patria / arde e il suo vizio; e sono / io la donna di Tèseo, / e t'ho baciato in bocca / avidamente (...) (vv. 2343-2355).

Anche ad Artemide, come già ad Afrodite, Fedra oppone la sua discendenza cretese, il racconto mitico della madre Pasifae e del Minotauro quale testimonianza di un eros che sfida e vince la castità e la purezza della dea e del suo giovane prediletto.³⁸ Non casuale quindi che la donna, respinta e abbandonata da Ippolito, indichi alla serva Gorgo non la sola Afrodite, ma anche Artemide come nemica con cui lottare un'ultima volta; soltanto le divinità sono infatti avversarie degne della regina cretese:

³⁸ Cfr. L.E. CHOMEL, *D'Annunzio: un teatro al femminile*, Longo, Ravenna 1997, p. 174.

FEDRA. Gorgo, / non gemere, non piangere. La cosa / è tra Fedra e le dee. Tu non mi vali, / né t'ho chiamata [...] Mi resta da votare un'altra / coppa, a contesa con le dee discordi; / ché, per la grande generazione / ond'io son nata, posso / guardarle in volto e starmi con la mia / statura contra ognuna, / e giocare agli astràgali con elle. (vv. 2449-2460)

Questo estremo scontro tra la protagonista e le due dee si ha nella parte finale del terzo e conclusivo atto, quando Fedra, giungendo su di un carro, si impossessa del cadavere di Ippolito, di cui ella stessa ha provocato la morte, accusandolo dinanzi a Teseo di averle tentato violenza. Prendere con sé il corpo senza vita del figliastro e, morendo anch'ella, scortarlo nell'Ade sono per Fedra la sola e completa realizzazione della sua passione, di un eros che, grazie alla morte comune voluta dalla protagonista, unisce la donna amante e il giovane amato per l'eternità nel regno delle ombre. Fedra non soltanto si afferma sugli altri personaggi in scena (in particolare, Teseo ed Etra), ma trionfa soprattutto sulle divinità che hanno segnato il suo dramma; a loro, infatti, rivolge i suoi ultimi monologhi, che sono veri e propri inni di vittoria sulle potenze divine.³⁹

In primo luogo, rispondendo agli insulti di Etra, la protagonista si rivolge ad Afrodite:

Non all'Adonàia / servo. La dea nemica dalla bassa / fronte sotto il pesante oro scolpita / disdegno, e le sue molli mani ignave. / E dal piè della rupe, / se presente è nel tempio che le alzai / e che sconscro, ora la chiamo e il mio / grido le scaglio [...] 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. (vv. 3158-3170).

Le parole della protagonista appaiono una risposta al prologo euripideo e alla immediata celebrazione che in esso la dea fa del suo potere ("Potente e gloriosa tra i mortali e nel cielo [...] Io rendo onore a quanti [...] venerano il mio potere, ma abbatto chi è tracotante nei miei riguardi"; cfr. *supra*).⁴⁰ Afrodite viene smascherata dalla Fedra dannunziana come finalmente priva di ogni potere: la protagonista giunge ad 'abbattere' – sconscrandolo – anche quel tempio che, sempre all'inizio del dramma antico, la dea ricorda dedicatole dalla regina, innamoratasi, sempre per volere divino, del giovane

³⁹ Cfr. F. ACCARDI, *L'enigma di Fedra* cit., pp. 45-46.

⁴⁰ Cfr. I. CALIARO, *Fonti della «Fedra» dannunziana* cit., pp. 117-134.

figlio di Teseo. Morire con Ippolito libera definitivamente Fedra dalla persecuzione che Afrodite ha mosso contro di lei e la sua stirpe: un affrancamento dalla schiavitù divina che si compie sulla scena novecentesca anche attraverso il velo che la donna stende sul corpo del giovane, evidente richiamo all'*Ippolito Velato* euripideo, dramma che non piacque al pubblico ateniese a causa probabilmente dell'eccessiva audacia di Fedra,⁴¹ ora pienamente riabilitata da D'Annunzio.

All'*Ippolito coronato* rimanda, invece, lo sferzante attacco che la protagonista rivolge ad Artemide, che, *dea ex machina* nella tragedia antica, anche in D'Annunzio appare, o meglio, sembra apparire negli istanti conclusivi del dramma, quando, armata di arco, si prepara a trafiggere Fedra, castigandola per i suoi empî insulti. È, infatti, la stessa Fedra a invocare provocatoriamente Artemide e a causarne così l'epifania:

[...] ma quella armata d'arco / e di dardi infallibili, che Ippolito / là, sul limite santo, con l'estrema / voce invocò né valsegli, / quella che lo dilesse e lo lasciò / perire, quella esecro. Odimi, Artèide! (vv. 3174-3179).

[...] 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. (vv. 3207-3219).

Anche in questo caso il testo dannunziano dialoga direttamente con l'esodo euripideo:⁴² mentre l'Artemide del dramma antico afferma che solo per rispetto delle leggi divine e per timore di Zeus ha lasciato morire "colui che amo più di chiunque altro tra i mortali" (cfr. *supra*), la Fedra dannunziana denuncia tutta l'ipocrisia e la viltà presenti nel sentimento della dea per il suo prediletto:⁴³ il solo e vero amore ("Ippolito è meco", "Ancóra vinco! Ippolito, son teco") è quello di Fedra ed è questo amore, infine, a trionfare nel momento di una morte, che, scelta davvero consapevole e

⁴¹ Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *La "Fedra" di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica* cit., p. 86; M.G. CIANI, *Fedra* cit., pp. 90-91.

⁴² Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *La "Fedra" di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica* cit., pp. 88-89.

⁴³ Cfr. E. PARATORE, *Studi dannunziani*, Morano, Napoli 1966, p. 66.

autonoma della protagonista, rende la donna libera anche dalla minaccia di Artemide.⁴⁴

In conclusione, l'indagine condotta su ruoli e funzione di Afrodite e Artemide nell'*Ippolito* euripideo e nella *Fedra* dannunziana consente di evidenziare anche su questo aspetto un significativo dialogo tra i due testi: laddove in Euripide la presenza, anche scenica, delle dee subordina le vicende e le passioni umane a quelle divine, si da sottomettere anche lo scandaloso amore di Fedra per il figliastro non soltanto alle leggi degli dei, ma anche alla capricciosa rivalità tra Afrodite e Artemide,⁴⁵ D'Annunzio pone al centro del suo dramma proprio Fedra, che fa della sua passione per Ippolito un motivo di ribellione contro il mondo divino. L'empietà, che il poeta ha voluto come tratto distintivo della sua eroina, si realizza nel costante conflitto che la regina cretese ingaggia per l'intero dramma sia con Afrodite sia con Artemide: uno scontro che si conclude con la vittoria della donna mortale, che, tenendo a sé il corpo dell'amato, si affranca definitivamente dalle due dee che nel teatro antico l'avevano resa strumento e vittima inconsapevole della loro contesa divina.

Con il trionfo di Fedra sulle divinità si compie ciò che D'Annunzio dichiara nell'intervista a Renato Simoni: «E non ho temuto di togliere il freno alle passioni umane, sotto l'ombra degli Iddii ingiusti».⁴⁶

⁴⁴ Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Lo spazio della diversità: la Fedra*, in *D'Annunzio e il classicismo*, «Quaderni del Vittoriale», 1980, pp. 122-124.

⁴⁵ Cfr. P. PEDRAZZINI, *L'ombra di Fedra, la luminosa* cit., pp. 70-72.

⁴⁶ R. SIMONI, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana* cit.

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*.