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

Angela Bellia

Contributi di

Amalia Collisani, Angela Fodale
Gianfranco Nuzzo, Salvatore Varisano

Copyright © MMXII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A–B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5599-1

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.

I edizione: novembre 2012

ISBN 978-88-548-5503-8

Gianfranco Nuzzo

Il mito di Fedra tra Seneca, D'Annunzio e Pizzetti

1. Il mito di Fedra

In principio fu Fedra, «la splendente», uno dei tanti nomi dietro cui si cela quella cui lo studioso inglese Robert Graves intitolò il suo celebre libro *The White Goddes* «la Dea Bianca»,[1] la stessa antichissima figura divina che si può intravedere dietro i nomi di sua madre Pasifae, «colei che a tutti appare», e di sua sorella Ariadne (Arianna), «la purissima», ma prima ancora in quello di Europa, «dall'ampio volto», che era stata rapita da Zeus in sembianza di toro e che dal dio aveva generato Minosse, padre delle due principesse cretesi: tutti nomi parlanti che rivelano la loro originaria valenza di epiteti cultuali riferibili al luminoso astro della notte, adorato sotto un triplice aspetto: quello celeste di Selene (cioè appunto la Luna), quello terrestre di Artemide, la Vergine Cacciatrice, e quello infero di Ecate, regina del mondo dei morti e dea dei sortilegi e degli incantesimi.

Purtroppo, le conoscenze che possediamo sulla Grecia protostorica, anche se notevolmente accresciute soprattutto nell'ultimo secolo, non ci consentono di stabilire con precisione come e quando simili figure furono 'declassate' dal rango di divinità a quello di eroine del mito, conservando solo labili tracce della loro originaria natura.

Possiamo unicamente prendere atto che il processo di antropomorfizzazione caratteristico della cultura ellenica venne talvolta portato

[1] GRAVES 1948.

alle sue estreme conseguenze, non limitandosi solo a immaginare dèi fatti a immagine e somiglianza degli uomini, ma trasformando addirittura in esseri mortali alcuni di essi. In certi casi il culto eroico tributato a questi personaggi ne celebrò la passione e la morte con riti da cui ebbe forse origine la tragedia, fino a riportare nel novero degli dèi veri e propri chi ne era stato prima allontanato: così avvenne ad Arianna, che secondo la versione più conosciuta del mito, dopo l'unione con Dioniso fu mutata nella costellazione che porta il suo nome, ma non così fu per la sorella Fedra, altra protagonista della saga cretese che aveva il suo fulcro nel bestiale accoppiamento di Pasifae col toro e nella nascita del Minotauro.

Nel mitologema primordiale, comune a tante culture mediterranee, la divinità femminile, che in greco è detta *Potnia*, cioè la Signora, ma è nota anche come Grande Madre, viene fecondata da un compagno divino, il Paredro, che rappresenta la forza generatrice del maschio, spesso simboleggiata dal toro; ma il senso di questo mito, che in Egitto ha il suo corrispondente in quello di Iside e Osiride e in Fenicia in quello di Astarte e Adone, venne progressivamente oscurandosi e a Creta cedette il posto alla torbida vicenda della stirpe di Minosse, contaminata da un μίασμα, da una sorta di 'peccato originale' – quello di Pasifae, appunto – destinato a perpetuarsi nella rovinosa lussuria delle sue due figlie.

La prima, Arianna, aiuta Teseo, l'eroe straniero di cui si è perdutamente innamorata, a uccidere il suo mostruoso fratellastro e a uscire indenne dalle inestricabili tortuosità del Labirinto; ma poi ne viene ricambiata con l'abbandono in un'isola deserta e, secondo la più tragica versione del mito, si impicca per la vergogna e la disperazione. La seconda, Fedra, si fa strumento inconsapevole della maledizione lanciata dalla sorella contro l'amante fedifrago: divenuta a sua volta sposa di Teseo, concepisce una passione inconfessabile per il figliastro Ippolito e, alla rivelazione del proprio segreto, si suicida impiccandosi come Arianna, ma trascina nella sua distruzione anche il giovane amato, lasciando un messaggio in cui lo accusa di averla stuprata e inducendo lo stesso Teseo a provocare la morte del figlio innocente.

Questo è il mito della Fedra 'umana', reso immortale da tanti poeti antichi e moderni che lo hanno rivisitato, arricchendolo ognuno di diverse sfumature e facendo della principessa cretese una delle figure chiave del teatro europeo.

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

Nello stesso scorcio del XIX secolo in cui Fredrich Nietzsche[2] e James Frazer[3] rivoluzionavano, rispettivamente sul versante storico filosofico e su quello antropologico, la visione classicistica della civiltà greca, Sigmund Freud ricorreva ad alcuni protagonisti delle saghe tragiche, quali Edipo ed Elettra, per dare un nome alle pulsioni più segrete e inconfessabili dell'inconscio, come quelle legate al tabù dell'incesto, e finiva in qualche modo col ripercorrere, da un ulteriore versante, la 'scandalosa' rivisitazione della civiltà antica attuata dai due studiosi appena menzionati.[4]

In verità, nelle opere di Freud non c'è l'esplicita menzione di un "complesso di Fedra", forse perché l'illiceità della passione concepita dalla sposa di Teseo nei confronti del figliastro si fonda più che altro su norme di carattere sociale e non rientra, a rigor di termini, nel novero dei comportamenti di tipo incestuoso; né la successiva letteratura scientifica ispirata al padre della psicanalisi sembra presentare, salvo qualche eccezione, uno specifico interesse per la figura di questa eroina.[5]

Comunque, è solo in tempi più recenti che parecchi studiosi, nel rivolgersi alle riproposizioni posteuripidee del mito di Fedra, hanno fatto ricorso a metodologie interpretative in buona parte mutuate dalla psicanalisi e dall'antropologia culturale. In particolare la *Fedra* dannunziana è stata, per le caratteristiche ideologiche da cui risulta dichiaratamente contrassegnata, un terreno assai fecondo per un simile tipo

[2] *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* viene pubblicata nel 1872.

[3] La redazione definitiva di *The Golden Bough* è del 1915, ma la prima edizione vede la luce nel 1890 col titolo *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*.

[4] *Die Traumdeutung* viene data alle stampe nel 1899, anche se il volume reca la data 1900, appostavi per enfatizzarne la valenza epocale.

[5] DAVID 1989, pp. 51-75.

di analisi e ha costituito un luogo assai frequentato di incontro e di interscambio fra gli interessi degli antichisti e quelli degli psicologi o degli specialisti di letterature moderne.

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

Poiché non molto è possibile dire con certezza su una perduta *Fedra* di Sofocle, allo stato dei fatti l'*Ippolito* di Euripide costituisce per noi il punto di partenza del lunghissimo percorso letterario che giunge fino a tempi recenti e che si è snodato per la maggior parte sulle scene teatrali. Com'è noto, secondo la tradizione il drammaturgo ateniese scrisse due tragedie intitolate a Ippolito, di cui solo una si è conservata col titolo di *Ippolito portatore di corona* (Ἱππόλυτος στεφανήφορος), dal riferimento alla corona di fiori che, nella scena iniziale del dramma (vv. 73 ss.), il giovane principe appende al simulacro di Artemide. Secondo alcune notizie tramandate dagli antichi, quella precedente, intitolata *Ippolito velato* (Ἱππόλυτος καλυπτόμενος), sarebbe stata accolta assai negativamente da parte del pubblico, tanto da essere sottoposta a una vera e propria *damnatio memoriae* che ne avrebbe determinato la scomparsa. In base a una convinzione diffusa, la scena 'incriminata' sarebbe stata quella in cui Ippolito apprendeva direttamente da Fedra l'insana passione di costei nei suoi confronti e, preso da orrore e disgusto, si velava il capo (da cui il titolo): proprio tale situazione avrebbe indotto gli spettatori a considerare la tragedia «disdicevole e degna di biasimo» (così è detto testualmente nell'*Argomento* premesso al secondo *Ippolito*), tanto da costringere il suo autore a riscriverla in base a una versione meno 'sconveniente' della vicenda, quella che attribuiva alla nutrice della regina, e non a lei in persona, la responsabilità della rivelazione. In realtà questa ricostruzione dei fatti è tutt'altro che sicura, essendo basata sul tentativo di far combaciare, in un ingegnoso *puzzle*, testimonianze risalenti a fonti diverse.

Basterà solo ricordare che non manca chi ha sostenuto che la scena della 'confessione' di Fedra potesse trovarsi nella già ricordata *Fedra* di Sofocle, e non nel primo *Ippolito* euripideo, in cui l'attributo "velato" alluderebbe non al gesto di sdegno compiuto dal protagonista, ma al velo con cui lo stesso riappariva in scena dopo essere stato resusci-

tato da Asclepio, in un finale analogo a quello dell'*Alcesti* e che, come vedremo sarà ripreso da D'Annunzio.[6]

Lasciando in sospeso questa specifica questione sulla quale, allo stato dei fatti, sembra praticamente impossibile dire una parola definitiva, e assumendo come base di discussione il dato della tradizione, ci limiteremo a osservare che anche nella *Phaedra* di Seneca la protagonista 'si dichiara' esplicitamente al giovane amato, suscitandone l'indignata reazione, e ciò, secondo alcuni studiosi, dimostrerebbe che il drammaturgo latino attinse direttamente al primo dei due drammi euripidei intitolati a Ippolito o che, comunque, operò una sorta di *contaminatio* fra le due tragedie. L'ipotesi è suggestiva, benché i pochi frammenti dell'*Ippolito velato* giunti fino a noi non contengano alcun elemento talmente significativo da poter comprovare un rapporto intertestuale fra le due opere.

Lasciando dunque aperta, in mancanza di sicuri riscontri intertestuali, anche la questione del primo *Ippolito* come modello – diretto o mediato – della *Phaedra* senecana, appare comunque legittimo dal punto di vista scientifico esplorare il terreno del dramma latino alla ricerca di elementi tematici che, pur oscurati in buona parte dai prevalenti interessi artistici ed etici dell'autore, rimandino alle originarie strutture del mito, le stesse che D'Annunzio, ispirandosi dichiaratamente a Seneca più che a Euripide, riporterà alla luce con quella perizia 'archeologica' che caratterizza la sua raffinatissima arte.

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

Il fatto che un simile tipo di indagine non venga condotto, come ci si attenderebbe, sul testo di Euripide, cronologicamente assai più vicino di quello senecano alle fonti originarie del mito, dipende essenzialmente dal fatto che il terreno della *Phaedra* di Seneca risulta oggettivamente più fertile sotto questa particolare angolazione, che mira a togliere a Fedra la maschera che ne fa la protagonista di un dramma

[6] MORICCA 1915, pp. 158-224.

'borghese' e a restituirle il volto, luminoso e insieme inquietante, i cui lineamenti si intravedono dietro il suo stesso nome.

Mi limiterò solo ad alcuni esempi, che sembrano comprovare questa tesi.

Ai vv. 406-422 della *Phaedra* la nutrice invoca Artemide/Diana, cui Ippolito è devoto, perché induca il giovane principe a contraccambiare l'amore della sua padrona:[7]

Regina nemorum, sola quae montes colis,
et una solis montibus coleris dea,
conuerte tristes ominum in melius minas.
O magna siluas inter et lucos dea,
clarumque caeli sidus et noctis decus, 410
cuius relucet mundus alterna uice,
Hecate triformis, en ades coeptis fauens.
Animum rigentem tristis Hippolyti doma:
det facilis aures; mitiga pectus ferum:
amare discat, mutuos ignes ferat. 415
Innecte mentem. Toruus auersus ferox
in iura Veneris redeat. Huc uires tuas
intende: sic te lucidi uultus ferant
et nube rupta cornibus puris eas;
sic te regentem frena nocturni aetheris 420
detrahere numquam Thessali cantus queant,
nullusque de te gloriam pastor ferat.
Ades inuocata, iam faue uotis dea.

O regina dei boschi, solitaria abitatrice dei monti,
unica dea a essere venerata dai monti solitari,
volgi in meglio le infauste minacce dei presagi.
O dea possente tra le selve e le radure dei boschi,
ma anche luminoso astro del cielo e gemma della notte, 410
per il cui alterno ciclo risplende l'universo,
o Ecate triforme, asseconda propizia i miei intenti.
Piega l'animo rigido dell'austero Ippolito:
porga arrendevoli le orecchie; ammansisci il suo cuore spietato:
impari ad amare, accetti e ricambi il fuoco della passione. 415
Avvinci la sua volontà. Lui che è cupo, scostante, protervo,
ritorni sotto il dominio di Venere. A questo fine la tua potenza
rivolgi: così possa trasportarti il tuo volto luminoso
e tra le nubi squarciate possa tu incedere coi tuoi candidi corni;
così mentre reggi le redini del cielo notturno 420

[7] Il testo della *Phaedra* è quello edito da O. Zwierlein (Oxford, University Press, 1987). La traduzione italiana è nostra.

mai possano trarti giù le nenie dei Tessali,
e nessun pastore possa mai vantarsi d'averti conquistato.
Vieni, io t'invoco, esaudisci ora le mie preghiere.

Questa preghiera rivolta alla dea casta per eccellenza è apparsa irrituale e addirittura blasfema ai commentatori moderni, che parlano di «irreligiosità» o di atteggiamento agnostico di Seneca nei confronti degli dèi;[8] tuttavia va osservato come nel luogo appena riportato Artemide/Diana venga invocata nel suo triplice aspetto, che oltre a quello della dea cacciatrice comprende anche i volti di Selene (Luna) e di Ecate, regina degli Inferi, divinità tradizionalmente preposta agli incantesimi amorosi, le cui ore più propizie sono appunto quelle notturne. E in effetti, nella preghiera della nutrice solo i primi versi si riferiscono direttamente a Diana, mentre la parte più estesa dell'invocazione (vv. 416-422) ha come destinataria la Luna, fatta oggetto di veri e propri scongiuri rivolti a preservarla dagli incantesimi delle streghe di Tessaglia, cui si attribuiva il potere di trarre l'astro giù dal cielo, e dalla protervia di un «pastore» che, pur dietro l'apparente genericità del riferimento, non è difficile identificare con Endimione, il bellissimo giovinetto di cui Selene si era invaghita al punto da arrestare ogni notte il suo corso celeste per scendere sulla terra e baciarlo mentre giaceva addormentato in una grotta.

Nelle cadenze liturgiche di questa invocazione si possono cogliere gli echi di terrori primordiali forse legati alle eclissi lunari, ma anche riferimenti alle antichissime figure della Dea Bianca e del suo Paredro, qui identificati con Selene e Endimione. E tuttavia questi versi potrebbero anche contenere un 'sovrasenso' strettamente legato alla vicenda del dramma. Già nel riferimento alla bellezza del *pastor* Endimione non è difficile scorgere un'allusione a quella del cacciatore Ippolito, e ciò è ulteriormente confermato dal confronto con un altro passo, che presenta significative affinità con quello appena esaminato. Si tratta del brano corale che commenta l'uscita di scena da parte di Ippolito, indignato per le esplicite *avances* della matrigna (vv. 777-794):

Quid deserta petis? Tutior auiis
non est forma locis: te nemore abdito,
cum Titan medium constituit diem,

[8] GIOMINI 1955, p. 58; DE MEO 1990, p. 150.

cingent turba licens Naides improbae 780
formosos solitae claudere fontibus,
et somnis facient insidias tuis
lasciuae nemorum deae
montiuagiue Panes.
Aut te stellifero despiciens polo 785
sidus post ueteres Arcades editum
currus non poterit flectere candidos.
Et nuper rubuit, nullaque lucidis
nubes sordidior uultibus obstitit;
at nos solliciti numine turbido, 790
tractam Thessalicis carminibus rati
tinnitus dedimus: tu fueras labor
et tu causa morae, te dea noctium
dum spectat celeres sustinuit uias.

Perché cerchi la solitudine? Non è sicura
la tua bellezza in luoghi impenetrabili: nel fitto del bosco,
quando il Sole arresta il giorno a metà,
ti circonderà una folla lasciva di Naiadi sfrontate, 780
avvezze a imprigionare nelle fonti i bei ragazzi,
e tenderanno insidie al tuo sonno
le dissolute dee dei boschi
e i Pani che vagano sui monti.
O volgendo giù lo sguardo dal cielo stellato, 785
l'astro nato dopo gli antichi Arcadi
non saprà più reggere il cocchio splendente.
E infatti poc'anzi è arrossito, senza che alcuna nube
oscura si sia frapposta al luminoso volto;
allora noi, ansiosi per l'offuscarsi della dea, 790
credendola trascinata giù dalle nenie tessaliche,
facemmo tintinnare i bronzi: ma eri tu la causa del suo affanno,
tu quella del suo indugio, mentre guardava te
la dea delle notti arrestò la sua corsa veloce.

Stavolta l'identificazione di Ippolito con Endimione è esplicita, e i collegamenti intratestuali con la preghiera della nutrice guidano verso la scioglimento delle enigmatiche allusioni in quella contenute. Così ritorna identico il nesso *lucidi uultus* e il riferimento alla *nubes* che potrebbe offuscare lo splendore dell'astro (v. 788 s.), e ritornano anche i *Thessalica carmina*, i cui effetti si tenta adesso di annullare col tintinnio dei sistri (v. 792), i sonagli impiegati nei riti di Iside, divinità lunare degli Egizi che rappresenta una delle più antiche raffigurazioni della Dea Bianca. È come se le paure prima esorcizzate negli scongiu-

ri della nutrice si fossero ora minacciosamente concretizzate: il disco lunare è velato di rossore (v. 788), il fascino di un mortale ha irretito la dea, ed essa ha arrestato il suo corso per contemplarne la bellezza (v. 794).

Ma se Ippolito è Endimione, chi è dunque questa dea che il principe ateniese ha scelto come custode della sua castità, ma che nello stesso tempo si mostra capace di travolgenti passioni, tali da arrestare il suo corso celeste al pari degli *incantamenta* dei Tessali e da farla arrossire anche senza nessun velo di nubi?

Per non procedere ancora attraverso interrogativi ed enigmi, diciamo chiaramente che dietro questa Luna capace di innamorare e di innamorarsi, di incantare e di essere incantata si può intravedere il volto originario della stessa Fedra, del cui nome il nesso *lucidi uultus* potrebbe essere una sorta di criptonimo, così come dietro a Ippolito e a Endimione si può scorgere il cacciatore o il pastore paredro della dea. Ma Fedra è anche Afrodite, la dea da cui la sua incarnazione terrena è posseduta e devastata.

A questo proposito si può infatti osservare che la differenza fra l'eziologia senecana e quella euripidea del *morbus* che consuma l'infelice sposa di Teseo è profonda: nell'*Ippolito* di Euripide due dee, Afrodite e Artemide giocano a distanza la loro eterna partita usando i mortali come pedine di una crudele scacchiera; in Seneca le due divinità sono assenti perché coesistono in Fedra, perché combattono dentro di lei la loro battaglia, così come nel romanzo di Stevenson il male e il bene (senecanamente il *furor* e la *bona mens*) lottano insieme dentro lo sventurato protagonista, assumendo a turno le sembianze di Jekyll e di Hyde.

I tratti ambiguamente androgini del sessuofobo Ippolito ne fanno invece il prototipo dell'efebo prima del suo ingresso nella dimensione di ἀνήρ, di uomo adulto.

Nella *Phaedra* senecana la sua perfetta ma fredda bellezza viene prima paragonata a quella di Selene/Artemide, cioè della Luna, la cui luce non offusca, ma anzi fa apparire più nitido il suo splendore (vv. 741-752), ma poi anche alla stella della sera e del mattino, cioè a Venere, che sorge la prima volta col nome di Lucifero e poi con quello di Vespero:

Conferat tecum decus omne priscum
fama miratrix senioris aeui:

pulcrior tanto tua forma lucet
clarior quanto micat orbe pleno
cum suos ignes coeunte cornu
iunxit et curru properante pernox
exerit uultus rubicunda Phoebe,
nec tenent stellae faciem minores;
talis est, primas referens tenebras,
nuntius noctis, modo lotus undis
Hesperus, pulsis iterum tenebris
Lucifer idem.

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

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

Tutte queste testimonianze, retaggio di un passato remotissimo e in gran parte nebuloso, finiscono infatti col convergere su una figura di

divinità femminile che assomma in sé i tratti poi assunti, rispettivamente, da Afrodite e da Artemide. Se la prima è portatrice dell'idea di femminile come fonte di piacere e di fecondità, la seconda esprime l'atavica paura del maschio verso il *dark side*, il «lato oscuro» del sesso a lui opposto e complementare, un vero e proprio complesso di castrazione in cui l'oscura cavità che si apre nel corpo della donna è vista come abisso capace di inghiottire il membro maschile: Afrodite nasce dallo scintillio delle onde fecondate dallo sperma di Kronos, Artemide è figlia dell'oscurità dei boschi e del mondo infero, sul quale regna come Ecate, e il suo elemento liquido è il sangue mestruale, legato al ciclo lunare, com'è chiaramente dimostrato dalle note affinità etimologiche tra vocaboli quali quelli greci μήν «mese» e μήνη «luna», e quelli latini *mensis* «mese» e *menstruus* «mensile», la cui comune radice ha dato esiti anche nelle moderne lingue di derivazione indoeuropea, dal tedesco *Mond*, all'inglese *Moon*.

Come si diceva all'inizio, i nomi delle due sorelle cretesi, Arianna e Fedra, sono originariamente epiteti di questa ambivalente divinità, che si cela anche dietro quelli della madre Pasifae e dell'ava paterna Europa. In ognuna delle due sorelle si ripete la storia dell'altra perché esse sono in realtà la stessa persona, e l'appuntamento col laccio che pone fine alla vita di entrambe ha in fondo lo stesso nome, benché sdoppiato in quelli dei due eroi ateniesi e delle due dee: a distruggere Arianna è Teseo, il seduttore protetto da Afrodite; Fedra muore a causa di Ippolito, il rigido seguace di Artemide: Arianna srotola il filo che guida Teseo nei meandri del Labirinto, fino all'essere tauriforme che verrà abbattuto dalla sua spada; Fedra riavvolge idealmente il fatale gomitolo, guidando i passi di Ippolito fino all'altro mostruoso toro che ne provocherà l'atroce morte.

Nello σπαραγμός, cioè nello smembramento del giovane principe, così come è descritto da Seneca nei vv. 1093-1104, alcuni raccapriccianti particolari, appena accennati o del tutto assenti nel corrispondente passo della tragedia euripidea, sono certo riconducibili alla predilezione tipicamente senecana per i toni macabri e orridi, ma rimandano anche alle sequenze di un antichissimo rituale della fertilità, quello che riproduceva la passione e la morte del Paredro nell'uccisione e nello smembramento di una vittima umana, il cui sangue doveva irrorare i campi per renderli fecondi. *Late cruentat arva* «per ampio tratto bagna di sangue i campi da arare», dice il nunzio (v. 1093), iniziando a rievocare con un icastico presente storico la scena

dello strazio di Ippolito, scena che si conclude in modo orripilante, con lo sventurato giovane che, prima di essere trascinato dal carro e fatto a pezzi dalle asperità del terreno, rimane per qualche istante infilzato allo spuntone di un tronco bruciacchiato che gli trapassa l'inguine: una sorta di 'crocifissione' in cui la vittima versa il proprio sangue da quella parte del corpo che i popoli antichi veneravano come simbolo della fecondità.

Proprio questo particolare verrà ripreso da Gabriele D'Annunzio nel finale della sua *Fedra*, dove però sarà il cavallo di Ippolito a finire il padrone addentandolo ai genitali. Vale la pena di mettere a confronto fin da ora i due passi, per sottolinearne alcune precise corrispondenze lessicali:[9]

SENECA (vv. 1097-1100)

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

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

D'ANNUNZIO (vv. 2937-2940)

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

[9] Il testo della *Fedra* di D'Annunzio riproduce quello dell'edizione mondadoriana curata da E. Bianchetti (Milano 1960, rist. 1980).

3. La *Fedra* di D'Annunzio

Con la sua *Fedra*, scritta quasi di getto in soli due mesi, fra il 5 dicembre 1908 e il 3 febbraio del 1909, per essere poi rappresentata nell'aprile di quello stesso anno alla Scala di Milano, D'Annunzio chiude un ideale ciclo drammaturgico iniziato nel 1896 con *La città morta* e proseguito nel 1903 con *La figlia di Iorio*.

Nel primo dei tre drammi, *La città morta*, è il tempo mitico a irrompere in quello storico, sconvolgendo l'esistenza dei protagonisti (un gruppo di archeologi impegnati in una campagna di scavo a Micene) e facendo loro rivivere le fosche vicende della casa degli Atridi; con *La figlia di Iorio*, invece, le due dimensioni temporali finiscono col fondersi in quella di un Abruzzo magico e primitivo, apparentemente cristiano, ma in realtà dominato da una visione pagana della vita; infine, proprio nella *Fedra*, «l'itinerario verso il mito si compie completamente con l'eclissarsi totale del tempo storico [...] e l'instaurarsi del pieno statuto mitico».[10]

Ciò non implica, tuttavia, una riproposizione pura e semplice della tragedia classica – di cui pure vengono fondamentalmente conservate alcune strutture canoniche, quali i cori e il racconto del messaggero – ma semmai una sua rivisitazione che, al di là della calligrafica preziosità del linguaggio, si può senz'altro definire moderna. Tale modernità è data da una chiave di lettura del mito che da una parte rimanda all'ideologia del Superuomo presente in tutta la produzione dannunziana, e dall'altra utilizza – sia pure in forma asistematica e non sempre del tutto consapevole – le acquisizioni di nuove scienze quali l'antropologia e la psicanalisi, scienze che, come si è detto all'inizio, avevano fatto da poco la loro comparsa sull'orizzonte della cultura europea. Anche in questo caso, dunque, come nell'ambito della sua produzione lirica e narrativa, D'Annunzio assume la funzione di tramite attraverso cui nuove ideologie e forme letterarie nate al di là delle Alpi penetrano nell'*hortus conclusus* di una cultura italiana ancora sostanzialmente attardata – pur con qualche notevole eccezione – nelle gore della letteratura ottocentesca.

È lo stesso D'Annunzio a riconoscere il diretto rapporto che lega la sua *Fedra* a quella di Seneca. In un'intervista apparsa sul *Corriere della Sera* del 9 aprile 1909, egli, pur manifestando ammirazione per la «divina melodia e l'elegiaco ardore» che pervadono i versi della *Phèdre* di Racine, che rappresenta il precedente più immediato di rivi-

[10] MEDA 1993, p. 136.

sitazione teatrale di quel mito, afferma che «non una stilla di sangue pagano» scorre nelle vene della protagonista del dramma francese e ironizza sul fatto che essa «sembra dover finire non uccisa [...], ma riconciliata con Dio nel convento delle Carmelitane»; quindi dichiara testualmente che la sua eroina «non è la gemebonda inferma euripidea che giace nel suo tormentoso letto e non osa parlare a Ippolito né osa parlare a Tèseo, ma sol morire legando alle sue mani esangui le tavolette accusatrici. Né pur somiglia alla "grande dame" raciniana [...]», ma «è veramente la Cretese "che il vizio della patria arde e il suo vizio" secondo l'espressione di Seneca».[11]

Dunque Creta e il μίασμα che contamina la casa di Minosse costituiscono una delle cifre attraverso cui D'Annunzio rilegge il dramma di Fedra, e non è un caso che, nel corso della tragedia, il nome della protagonista venga frequentemente sostituito con appellativi o perifrasi quali «Minoide», «Cressa» (cioè Cretese), «Regina d'isole», che alludono alla terra del Labirinto e del Minotauro.

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

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

Ippolito si ridesta come da un sogno e respinge da sé la matrigna, chiamandola significativamente «Cressa», e accusandola di averlo baciato non certo come farebbe una madre. Allora Fedra gli dichiara in modo diretto la passione da cui è arsa, ma nelle sue parole risuona, sotto forma di conflitto fra eros e thanatos, l'eco antichissima del rito ancestrale che vedeva la Dea Madre accoppiarsi col suo Paredro e poi spargerne il sangue per dare fertilità al suolo. E nello stesso momento

[11] L'intervista è citata in GIBELLINI 1999, p. 33.

in cui la Cretese afferma di essere una creatura mortale, avverte però in sé una condizione di ineffabile solitudine che la avvicina agli dèi di cui è consanguinea (vv. 2112-2132):

Non io
ti sono madre. Non mi sei tu figlio,
no. Mescolato di sangue non sei
con Fedra. Ma il tuo sangue è contra il mio,
nemico, vena contro vena. Ah no,
non d'amore materno t'amo. Inferma,
sono inferma di te,
sono insonne di te,
disperata di te che vivi mentre
io non vivo né muoio,
né ho tregua nel sonno,
né ho tregua nel pianto,
né ho bevanda alcuna che m'abbeveri,
né ho farmaco alcuno che mi plachi,
ma tutta me consumo in ogni lacrima,
tutta l'anima spiro in ogni anelito;
e mi rinnovo come una immortale
nel mio supplizio io sola,
io che non sono dea ma consanguìnea
degli Implacabili, o tu che non m'ami,
tu pari a un nume, Ippolito!

È lo stesso Ippolito che, pur esecrandola e chiamandola con disprezzo «figlia di Pasifàe» (v. 2135), avverte la metamorfosi che sta avvenendo nella donna, e la vede strisciare verso di sé in forma di pantera, il flessuoso felino che, come la lonza dantesca di «gaetta pelle», incarna la lussuria e la depravazione, ma evoca anche simulacri di antichi dèi, ai cui piedi la belva sta distesa in atto di sottomissione, o col suo maculato mantello diviene figura stessa del firmamento trapunto di stelle, anzi dell'universo intero su cui regna la Dea primordiale.

Allora Ippolito diventa Dioniso (o meglio il primitivo spirito della vegetazione che poi prenderà il nome di questo dio) e Fedra assume, dopo quelle di stellata pantera, anche le fattezze di Titanide e di Oceanina, cioè si trasmuta, oltre che nella volta celeste, anche nei raggi del sole e nei gorghi del mare, rispettivamente identificati con le pieghe sinuose del suo peplo e le vene pulsanti sul suo petto squassato dal delirio erotico (vv. 2141-2163):

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

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

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

C'è in questa descrizione un particolare che merita di essere sottolineato: la «sàgari» di cui Fedra è armata è un'ascia adoperata soprattutto dai popoli della Scizia, fra cui ci sono appunto le Amazzoni, ma

è anche simile alla *labrys*, la scure a due tagli usata in tempi remoti come arma sacrificale e dal cui nome deriva forse quello del cretese «labirinto»: in questo momento Fedra è dunque la sacerdotessa di un rito che ha avuto come vittima il giovane Ippolito. Al vederla comparire, simile all'assassino che ritorna sul luogo del suo delitto, Etra rimane dapprima come impietrita poi si scaglia contro di lei con queste parole (vv. 2993-2998):

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

In questo momento Fedra ha riassunto definitivamente la sua vera e antichissima identità divina: la principessa cretese è tornata a essere la Dea Bianca del mito primordiale, Artemide e Afrodite si sono dunque riunite nella sua figura 'luminosa', come stanno a indicare l'arco lunare che si intravede alle sue spalle e il mirto, sacro alla dea dell'amore, che le cinge il capo, mentre, come già si è detto, l'arma che stringe in pugno la consacra – come sottolinea l'espressione «bianca sacrificatrice», usata da Etra – quale diretta officiante dell'antico e cruento rituale legato all'uccisione del suo giovane compagno, rituale poi adombrato in racconti mitici come quello di Adone.

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

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

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

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

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

Ed è proprio a lei che Fedra si rivolge nei versi finali del dramma, prima di accasciarsi senza vita sul corpo esanime di Ippolito. Anche se destinataria dell'invocazione è ufficialmente Artemide, che Fedra 'vede' nell'atto di incoccare al suo arco lucente la saetta destinata a tra-

figgerla, la Cretese sa che la divina Cacciatrice, la Dictynna, la Dea delle Reti che abita i boschi dell'isola di suo padre Minosse, è solo lo strumento della sua finale metamorfosi e del suo definitivo trionfo, è solo uno dei nomi che i mortali, compreso lo stesso Ippolito, hanno dato alla Dea che non ha nome e che vive anche nel suo corpo di donna terrena, in attesa che ella, morendo alla vita umana, possa risorgere, in tutto il suo splendore, come vincitrice della morte. Dunque, immolando Ippolito, la «bianca sacrificatrice» da un lato dona al giovane l'immortalità, ma dall'altro compie anche la sua vendetta sul re ateniese, condannandolo al rimorso per aver indirettamente provocato l'atroce fine del figlio.

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

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

«Bianca», «Purissima»: ritornano, nella chiusa del dramma, gli epiteti divini di Artemide/Selene, che già si fecero carne e sangue nelle protagoniste femminili della saga minoica (Pasifae, Arianna, Fedra). Prima che dalla maledizione del padre, lo sventurato Ippolito è stato ucciso dalla malìa di quei nomi fatali: credendo di rivolgere il suo ca-

sto amore alla casta dea, non capiva che il gelido raggio di quella era in realtà solo un riflesso della luce abbacinante che si irradiava da Fedra, la Splendente. Ora costei è pronta a farsi trafiggere dal dardo infallibile della Saettatrice, perché solo così potrà liberarsi dal suo corpo umano e ridiventare pienamente quello che è sempre stata, riconquistando un'immortalità cui anche Ippolito, ora ricoperto dal velo che ne nasconde le stimmate cruente, sarà eternamente associato come suo divino Paredro.

4. La *Fedra* di D'Annunzio-Pizzetti

Resta ora da dire qualcosa sulla 'seconda vita' di questo bellissimo dramma di D'Annunzio, quella che esso rivisse sulla melodiosa onda delle note di Ildebrando Pizzetti.

Nel marzo del 1909 egli cominciava a musicare la sua *Fedra*, il cui libretto era ricavato dal testo del dramma di Gabriele D'Annunzio, rappresentato quello stesso anno alla Scala di Milano. Il dramma andò poi in scena nel marzo del 1915 al Teatro Argentina di Roma, con uno straordinario successo in cui ebbero parte non trascurabile le parti musicali composte da Pizzetti, dato anche che non altrettanto entusiastica era stata, sei anni prima, l'accoglienza tributata alla *Fedra* 'letteraria', in cui peraltro il figlio di D'Annunzio, Gabriellino, aveva ricoperto il ruolo di Ippolito.

Era quello un periodo in cui il binomio musica/letteratura segnava fortemente le scene del teatro lirico europeo, come dimostrano non solo le riprese wagneriane delle antiche saghe germaniche, ma anche quelle della tragedia greca, come era accaduto, proprio in nello stesso anno 1909, con la rappresentazione dell'*Elektra* di Strauss su libretto di Hofmannsthal.

Tornando a D'Annunzio, il suo progetto era quello di mettere al bando il teatro verista e borghese, quello per intenderci che aveva una delle sue più celebri espressioni nella *Cavalleria rusticana* di Verga/Mascagni, per ispirarsi all'epica grandiosità di Wagner, ma in chiave mediterranea e greco-romana.

Sempre nel 1909 D'Annunzio, proponendo la *Fedra* all'editore Ricordi, così scriveva:[12]

[12] PIZZETTI 1980, p. 72.

«Noi vogliamo fare un tentativo nuovo di dramma musicale latino [...], fuor d'ogni pregiudizio wagneriano [...], fuor d'ogni eccesso straussiano, fuor d'ogni affettazione debussysta. Saremo contenti s'ella vorrà patrocinare questa impresa».

E un anno prima, nel 1908, scrivendo alla sua amante di turno, Nathalie de Goloubeff, così le annunziava enfaticamente la nascita della *Fedra*:[13]

> «Io oso, dopo Euripide, dopo Seneca, dopo Racine, dare alla luce una nuova Fedra. Voi mi avete donato la possanza per fecondare la matrice spossata».

Dunque la *Fedra* finisce col presentare due volti: da una parte quello dell'*aemulatio* rispetto ai tre grandi predecessori, il greco, il latino e il francese (in realtà D'Annunzio omette volutamente ogni riferimento alla più recente *Fedra* di Swinburne, del 1866, cui egli invece ha abbondantemente attinto); dall'altra quella di banco di prova del nuovo modello di dramma musicale di cui abbiamo appena parlato.

La collaborazione con Pizzetti si inserisce appunto in questo secondo aspetto, finendo addirittura col condizionare il primo, nel senso che il testo originale subisce – com'era del resto naturale – una serie di tagli e di aggiustamenti finalizzati alla sua traformazione in libretto d'opera. E tuttavia la prima *Fedra*, cioè quella nata per il solo teatro di prosa, non viene affatto snaturata; anzi è Pizzetti che, in perfetta consonanza con la visione dannunziana dell'antico mito, piega la sua melodia alle arcaiche e arcane architetture drammatiche delineate dalla fantasia dell'Immaginifico, dando alla protagonista e agli altri personaggi che ruotano intorno a lei, primo fra tutti Ippolito, la voce voluta dal poeta.

Non è questa la sede per scendere sul terreno di valutazioni e di giudizi che richiederebbero una specifica competenza musicale.[14] Ci limiteremo solo a ricordare che nel 1914, un anno prima della *mise en scene* di *Fedra*, Pizzetti pubblica uno *Studio storico critico* dal titolo *La musica dei Greci*, a sua volta ispirato al più celebre trattato di François-Auguste Gevaert *Histoire et théorie de la musique de*

[13] LOMBARDINILO 2005.
[14] Per un discorso più approfondito sull'argomento si rimanda a BORGHETTI – PECCI 1998.

l'antiquité, pubblicato in due volumi fra il 1875 e il 1881. In quest'opera egli, probabilmente ispirato anche dalle sollecitazioni culturali che gli venivano da D'Annunzio, nello spiegare il sistema delle *harmoniai* dei Greci, esorta il musicista contemporaneo a riscoprire la varietà di espressione e le possibilità compositive dei sette modi della musica antica e dei loro rispettivi *ethoi*, in qualche modo impoveriti dal processo di riduzione che ha condotto ai soli due modi della musica contemporanea. Così il modo dorico sembra esprimere con efficacia l'idea di fierezza e di virilità, il frigio quello di mollezza e di sensualità, e così via. Attraverso il sapiente impiego di queste varietà tonali, in cui, ad esempio, l'appena citata modo dorico segna l'ingresso in scena di eroi come Teseo e Ippolito, Pizzetti costruisce pezzo dopo mezzo il suo edificio musicale, lavorando sull'intreccio, altrettanto sapiente, degli endecasillabi e dei settenari di cui si compone l'ordito metrico del testo, in una costante dialettica fra *ictus* del verso e ritmo musicale, da cui scaturiscono spesso fascinose dissonanze, nate per essere quasi subito ricomposte nell'armonia di una *concordia discors*.

I tagli operati sul testo originale riguardano soprattutto la prima parte dell'opera, già di per sé estranea alla vicenda di Fedra e Ippolito e formata da una sorta di *contaminatio* con le *Supplici* euripidee, ma si estendono anche a parti successive, e il più delle volte risultano effettuati non per mero snellimento di carattere quantitativo, ma anche per assecondare esigenze che probabilmente il musicista faceva di volta in volta presenti al drammaturgo. Un esempio per tutti. Il lungo lamento di Etra sul cadavere di Ippolito all'inizio del terzo atto diventa, nella rielaborazione, un più breve *kommòs* fra la stessa Etra e il Coro degli efebi, dove il *refrain* «O giovinezza piangi, è morto Ippolito» viene ripetuto all'inizio e alla fine della trenodia, strutturata dunque in *Ringkomposition*, e ancora ripreso dal Coro in una sorta di eco: una forma di epicedio che lo stesso D'Annunzio ebbe a definire enfaticamente «uno dei vertici della moderna musica», con echi che vanno dalla polifonia vocale del '400 a dotte 'citazioni' dalla musica antica, fino a melismi di tipo protocristiano; e non è un caso che questo pezzo di così intensa musicalità occupi una collocazione eccentrica rispetto al tessuto drammatico dell'opera.

Per concludere, basterà osservare che il personaggio di Fedra nell'opera pizzettiana risulta in parte diverso da quello del dramma originario: nell'opera lirica la sua essenza ultra-umana non è tanto raggiunta attraverso la sprezzante violazione delle leggi degli uomini, ma

per mezzo di una sublime passione vissuta con autenticità fino alla morte e spogliata di ogni aspetto sordidamente terreno, tanto che lo stesso D'Annunzio ebbe a definire, con felice ossimoro, «dio umano» il risultato della poesia musicale di Pizzetti, e non a caso Luigi Baldacci, a proposito della *Fedra* musicata, parla di un «D'Annunzio eticizzato»,[15] un D'Annunzio – aggiungiamo noi – che prelude già alla fase finale della sua produzione letteraria, quella che avrà il suo vertice nello straordinario *Notturno*.

Bibliografia

BORGHETTI - PECCI 1998
V. BORGHETTI - R. PECCI, *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"*, Torino, EDT, 1998.

BALDACCI 1981
L. BALDACCI, *I libretti di Ildebrando*, in *La Nazione di Firenze* (31 luglio 1981).

DAVID 1989
M. DAVID, *Mito e tragedia di Fedra nella letteratura psicanalitica*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio. D'Annunzio ad Harvard. Studi dannunziani*, Atti del Convegno "Gabriele D'Annunzio in his Times and Works" (Harvard, 22-23 April 1988), (*Quaderni dannunziani* 5-6 (1989)), pp. 51-75.

DE MEO 1990
C. DE MEO (a cura di), *Lucio Anneo Seneca. Phaedra*, Bologna, Patron, 1990.

GIBELLINI 1999
P. GIBELLINI, *La «Fedra» di D'Annunzio: restauro o violazione del mito?*, in *Itinerari dannunziani*, Atti della Giornata di studio organizzata dal Cenacolo Orobico di Poesia, (Bergamo, 24 ottobre 1998) Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 1999, pp. 29-46.

GIOMINI 1955
R. GIOMINI, *Saggio sulla* Fedra *di Seneca*, Roma, Signorelli, 1955.

GRAVES 1948
R. GRAVES, *The White Goddes. A Historical Grammar of Poetic Myth*, London, Faber and Faber, 1948.

LOMBARDINILO 2005
A. LOMBARDINILO (a cura di), *Gabriele D'Annunzio. Lettere a Natalia de Goloubeff (1908-1915)*, Lanciano, Rocco Carabba, 2005.

MEDA 1993
A. MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso*, Ravenna, Longo, 1993.

MORICCA 1915
U. MORICCA, *Le fonti della "Fedra" di Seneca*, in *Studi italiani di filologia classica* 21 (1915), pp. 158-224.

PIZZETTI 1980
B. PIZZETTI (a cura di), *Ildebrando Pizzetti, cronologia e bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980.

[15] BALDACCI 1981.