

RIMEMBRANZE

IL TEATRO, LE RAPPRESENTAZIONI TEATRALI, GLI ATTORI, IL CORO, LA MUSICA

Teatro: termine proveniente dal greco "theatron", che significa "luogo per vedere", con cui si indica sia un particolare genere di spettacolo o rappresentazione basata sul dialogo, sia l'edificio in cui una tale rappresentazione ha luogo. Com'è noto, il teatro in quanto organismo architettonico trae origine, in Grecia, dalle primitive sistemazioni dei luoghi all'aperto in cui si svolgevano danze e cori rituali, connessi al culto dionisiaco: l'altare era solitamente in un breve spazio, pianeggiante e circolare, mentre i cittadini che partecipavano ai riti si raggruppavano lungo il declivio concavo del terreno. E' possibile che si prevedevano posti a sedere per gli spettatori direttamente sull'erba del pendio naturale circostante il terreno piano dello stadio, e che i posti a sedere sull'erba siano stati sostituiti da strutture lignee che assicuravano al terreno panche di legno per fare sedere gli spettatori, com'è possibile che si è creduto necessario circondare tutta l'area con uno steccato, soprattutto nelle zone in cui gli abitanti non godevano di uguaglianza di diritti, in modo che una parte di essi veniva esclusa dalla partecipazione agli spettacoli, in quanto si trattava di forme di culto più che di spettacolo. Più tardi venne introdotto nel mondo greco il sistema minoico della scalinata di pietra, restando immutato il resto della struttura. Successivamente con la nascita della tragedia e della commedia, concepite anch'esse come manifestazioni dell'"ethos" comune e, quindi, di significato mediamente rituale, fu consuetudine far svolgere entro il recinto dell'altare, già definito "orchestra", le prime pubbliche e gratuite rappresentazioni sceniche. La forma del teatro greco si suppone peraltro derivata in parte (Anti) anche da quella dei teatri di corte minoici, tradizionalmente quadrangolari: primi arcaici teatri della reggia di Phaistos e Knossos, infatti, come quelli dell'Ellade anteriori al V sec. a.C., avevano l'orchestra in forma quadrata e la cavea grosso modo trapezoidale (teatro di Leneo ad Atene del 450 a.C.). Un primo tentativo di teatro a forma semicircolare si attuò a Siracusa (per esempio il teatro costruito nel 470 a.C. da Damacopo detto Myrilla), mentre solo con il IV sec. a.C. si ebbero delle cavee interamente in pietra, come quelle di Epidauro (370-360 a.C.). Nei primi tempi la rappresentazione scenica si svolgeva sul medesimo piano dell'orchestra, attorno all'altare (thymele) e a stretto contatto con l'azione del coro, davanti ad un semplice fondale mobile (skènè) di tela, posto dietro l'orchestra, dalla parte opposta all'"auditorium" (o cavea). A questa primitiva scena di tela se ne sostituì presto una stabile, costituita da un elemento rettangolare ligneo, che aveva la duplice funzione di fondale e, nella sua parte retrostante, di magazzino per gli attori. La scena rappresentava ordinariamente la facciata di un palazzo, con tre porte, e sosteneva le antenne per la manovra degli scenari dipinti. Questi man mano che non servivano più erano calati in apposita fossa, che correva lungo tutto il fronte della scena. Come nel teatro di Dioniso ad Atene, dinanzi alla scena era pure una vasta pedana di legno un poco sopraelevata rispetto al piano dell'orchestra e notevolmente profonda, era il "logeion", da cui recitavano gli attori, per i quali quella pedana costituiva una specie di cassa armonica. All'orchestra e alla scena si accedeva attraverso due ingressi laterali (parodoi) ricavati nello spazio intercorrente fra la cavea e l'orchestra: sotto il piano dell'orchestra erano praticate gallerie, accessibili dalla fossa scenica e in comunicazione con l'altare ergentesi al centro e con gli angoli dell'orchestra muniti di uscite (kàthodoi), donde apparivano le ombre dei morti evocati dal sottoterra. Infine sul tetto dell'edificio scenico, accessibile dall'interno, era ricavata una piattaforma destinata alle epifanie delle divinità (theologeion), che di lassù prendevano parte diretta alle vicende degli uomini. Gli ambienti raffigurati nella scena erano dipinti e manovrati in modo che all'occorrenza, spiccati dai sostegni e lasciati cadere nella fossa, provocassero il cambiamento della scena: dovendosi procedere a più di un mutamento si montavano sulle antenne, prima della rappresentazione, le scene occorrenti in modo che prima fosse quella di immediato impiego e ultima, o più interna, quella riservata all'ultima scena. Si ripete dunque una grave inesattezza quando si dice che i Greci, assistendo ad una rappresentazione, dovevano fare appello alle più riposte virtù immaginative per compensare l'inadeguatezza dei mezzi tecnici a disposizione della regia: l'illusione scenica non tanto difettava per povertà ed ingenuità della ricostruzione ambientale, quanto era compromessa dalla struttura stessa del teatro antico. Nella cavea, o auditorium, la gradinata (koilon) era divisa solitamente in tre distinti e separati ordini di posti mediante settori circolari (kerkides) riservati, a partire da quello più prossimo all'orchestra, ai magistrati e ai sacerdoti, ai militari ed al popolo. Queste gradinate poi erano intervallate da una rete di scale radiali e di corridoi orizzontali anulari (diazomata), che assolvevano il compito di coordinare i vari percorsi della cavea per un continuo disimpegno dei singoli settori. Il pubblico era ammesso dietro pagamento di un modico biglietto (due oboli), il cui costo per i cittadini poveri era sostenuto dallo stato. Il teatro classico ateniese non era puro divertimento, ma una solenne funzione pubblica, alla quale ogni cittadino doveva essere posto in grado di partecipare. Durante l'età ellenistica hanno luogo la costruzione di numerosi teatri nuovi e la trasformazione di molti preesistenti. Fra i principali di nuova costruzione, quello di Delfi. Fra i più importanti di quelli rimaneggiati: Atene ed Epidauro. Il teatro ellenistico subisce, rispetto al teatro classico, graduali trasformazioni nell'orchestra, nella cavea e, specialmente, nell'edificio della scena. Le trasformazioni sono legate all'evoluzione che subisce il teatro antico con l'esaurirsi della tragedia, l'affermarsi della commedia nuova e la conseguente diminuita importanza che hanno, nella finzione scenica, le parti affidate al coro. Per questi motivi, quello che era il fulcro del teatro antico, l'orchestra, va perdendo sempre più della sua importanza a favore dell'edificio della scena, dove gli

attori, su un apposito palco (logeion), svolgono la loro azione. I mutamenti subiti dalla cavea consistono in un variare dei rapporti di funzione e di distanza fra esse e gli elementi della scena, anche come conseguenza dell'introduzione del "logeion". Più interessanti sono le variazioni della scena. Esse sono state così ricostruite: precede una fase (310-300 a.C.), in cui si introduce un "proskenion" mobile di legno in teatri di vecchio tipo; quindi (dal 250 a.C.), in teatri di nuova costruzione, il proscenio, facente parte del progetto originario, è costruito in legno, con un basso colonnato, ma è stabile. Segue la fase (dal 200 a.C.) del proscenio in muratura. In certi casi, per esigenze del terreno, si manterrà l'uso della scena mobile di legno, i cui elementi, dopo le rappresentazioni, si conserveranno in apposite "skenotheke". Una volta trasferito sul logeion (e cioè sul soffitto del proscenio) il sito della recitazione, l'edificio della scena acquista la funzione di sfondo della finzione scenica con la erezione di un secondo piano (episkenion). Anche in questo caso si pensa che si sia passati da una fase di episcenio ligneo a una fase di episcenio in muratura. Il proscenio si presentava come una fronte rettilinea di pilastri, colonne o semicolonne appoggiate a pilastri (per lo più di ordine dorico). Riservati alcuni degli intercolumnni (uno o tre) come vani di comunicazione fra l'orchestra e l'edificio della scena, gli altri potevano essere riempiti con pannelli di legno dipinti (pinakes). La fronte dell'episcenio presentava un numero variabile di grandi aperture, da tre a cinque e sette chiuse spesso da scenari dipinti mobili (thyromata). I tipi principali di scena che meritano qui di essere ricordati sono: il tipo cosiddetto a "paraskenia", o occidentale, in cui si conservano i corpi laterali aggettanti dell'edificio della scena del teatro più antico, fra i quali è inserito il logeion; il tipo a rampe, o continentale, con il logeion accessibile dall'orchestra per mezzo di due rampe inclinate, collocate alle estremità, lungo la linea dell'edificio della scena (Epidauro); il tipo orientale con scena a parete diritta, proscenio senza chiusure laterali prolungato, esteso talvolta sui lati o tutt'intorno all'edificio della scena; il tipo con proscenio con vero e proprio colonnato dell'avanzato ellenismo.

LE RAPPRESENTAZIONI

In Grecia le rappresentazioni, sia quelle tragiche che le comiche, erano connesse alle feste in onore del dio della vegetazione e del vino, Dioniso, ma non bisogna dimenticare, a dimostrazione di quanto fosse sentita la presenza degli dei in tutte le attività quotidiane, che nell'arco dell'anno innumerevoli erano le feste dedicate a questo od a quel dio le quali presentavano gare di velocità, musicali e concorsi vari.

Tra quelle in onore di Dioniso tre risultavano legate a spettacoli teatrali: le Lenee, le Dionisiache dei campi e le Grandi Dionisiache, mentre nelle Antesterie, tipica festa per il vino nuovo, della durata di tre giorni a fine febbraio, non c'erano spettacoli.

Le Dionisie rurali si svolgevano a fine dicembre nei singoli demi e, quindi, diverse l'una dall'altra secondo le più o meno ricche possibilità finanziarie dei vari distretti rurali; mancarono di ufficialità e, nel migliore dei casi, ci si limitava a riproporre commedie e tragedie già conosciute.

Le Lenee avevano luogo nel recinto sacro di Dioniso Leneo (da *lenòs* = torchio) a fine gennaio, quando la brutta stagione non permetteva un grande afflusso di persone, e consistevano o in processioni o in gare teatrali (per lo più commedie, dato il carattere lieto di queste feste). La prima rappresentazione "ufficiale" di una tragedia in esse è da collocarsi intorno al 432, di una commedia verso il 445 a.C.

Le Grandi Dionisie venivano effettuate a marzo, attiravano (e per la loro importanza e per le mutate condizioni climatiche) un gran numero di persone da ogni parte della Grecia e comprendevano, dopo la processione simboleggiante il ritorno di Dioniso ad Atene da Eleusi e le danze in onore del dio, anche rappresentazioni.

Dei sei giorni destinati alle cerimonie ben tre erano riservati a rappresentazioni, concorsi diretti dallo Stato di cui aveva l'organizzazione, nonché la sorveglianza, l'arconte eponimo (mentre le Lenee erano presiedute dall'arconte re). Compito dell'arconte, oltre quello di trovare un corego per ogni autore, che finanziasse le spese globali di chi aveva chiesto l'ammissione al concorso domandando la concessione di un coro, era anche di selezionare, tra quanti si proponevano, non più di sei poeti (tre tragici più tre comici). E si ricordi che la coregia era imposta a turno ai cittadini più ricchi di ogni tribù: se, tuttavia, il corego rifiutava di sostenere le spese, era lo Stato che subentrava al suo posto.

Ogni autore, all'inizio anche con mansioni di maestro del coro e di protagonista, nei giorni dedicati alle rappresentazioni drammatiche presentava tre tragedie che, accompagnate da un dramma satiresco o da una tragedia a lieto fine (come spesso in Euripide), formavano una tetralogia.

Precedeva le gare la cerimonia del *proagon* che faceva conoscere a tutti il programma previsto e che, dalla metà del sec. V, prese a svolgersi nell'odeon alla presenza dei musicisti e degli attori, cioè di quanti interessati a pubblicizzare le loro opere. Seguiva il concorso il giudizio affidato a cinque o, per alcuni studiosi, dieci giudici che premiavano, si pensa senza pressioni essendo sorteggiati, con una corona di edera il poeta vittorioso, ma tutti, in misura più o meno grande, avevano una ricompensa. L'arconte, quindi, faceva stilare, e le didascalie scolpite nel marmo ce ne hanno dato una conferma, l'ordine di premiazione ed il nome dei poeti.

La prima tragedia rappresentata alle Grandi Dionisie è da far risalire al 533, all'anno, cioè, in cui Pisistrato istituì i concorsi in queste feste; la prima commedia al 486.

GLI ATTORI E LE MASCHERE

Gli attori, giunti a un numero non superiore a tre, avevano un ruolo maschile e femminile, dato che alle donne non era permesso assistere alle commedie e tanto meno recitare. La pittura vascolare del periodo ci attesta l'esistenza di maschere, una pratica molto probabilmente derivata dal culto religioso, ma sappiamo che di certo fu Tespi ad introdurle sulla scena. Ottenuta colando del gesso su una struttura di cartone o semplicemente di tela, la maschera copriva completamente la testa, era fornita di parrucca e di barba per distinguere il personaggio maschile da quello femminile e presentava un'apertura *all'altezza* della bocca per il passaggio della voce: e si pensi che le battute dovevano essere ascoltate fin su in cima al *koilon*!

Mentre la tradizione ritiene Tespi inventore del primo attore, Eschilo del secondo e Sofocle del terzo e riferisce anche di altri attori sulla scena, purché muti, Polluce, uno scrittore del sec. II d.C., a proposito delle maschere, ricorda, dalle origini all'età alessandrina, ventotto tipi diversi per la tragedia, quattro per il dramma satiresco, quarantaquattro per la commedia.

Anche la veste indossata non è che agevolasse i movimenti degli attori sulla scena risultando imbottita e lunga fino a terra. Formata dalla sottoveste (*CHITON*) e dal mantello (*epiblema*), aveva anche colore diverso secondo la condizione o lo stato d'animo dei personaggi: azzurra, verde o grigia per gli sfortunati, nera per quelli in lutto, gialla per le donne, purpurea per i re, ricca di tonalità per i personaggi felici.

Le scarpe (*kothornos* o *embates*) erano quadrate e con suola molto doppia.

Le mani, infine, erano occupate a reggere oggetti simbolici, quali lo scettro per gli dei, la spada per i guerrieri, il tirso per gli dei.

IL CORO

Il coro (prima di dodici, poi di quindici coreuti) manteneva il contatto con gli attori per il tramite del corifeo, una specie di capo-corò il cui ruolo, importante quando c'era un unico attore, andò via via scemando e concesse maggiore spazio a parti cantate a turno dagli attori e dal coro. Circa la disposizione di quest'ultimo sulla scena sappiamo che poteva disporsi: *kata stoichus*, con tre file ognuna di cinque o quattro coreuti e ciascuno della prima fila prendeva il nome di *aristerostates*, della seconda *laurostates*, della terza *dexiostates*; *KATA ZIUGÀ*, in cinque file di tre coreuti nel coro di quindici; *emichória*, in due semicori a capo di ognuno dei quali c'era un *parastates*. Durante la recitazione degli attori il coro, che ebbe una parte importante soprattutto nelle rappresentazioni drammatiche, sembra che eseguisse una danza ritmica procedendo da sinistra a destra nel corso della strofe, da destra a sinistra durante l'antistrofe.

LA MUSICA

La musica di accompagnamento delle parti liriche era quella del flauto (*aulos*), mentre il ritmo della danza variava con il mutare dei generi divenendo solenne nella tragedia (*emmeleia*), vivace nel dramma satiresco (*SIKINNIS*), sfrenato nella commedia (*kordax*).

LA TRAGEDIA

La grande elaborazione dell'arte tragica spetta alla Grecia del V sec. a.C., è creazione del genio greco, come greca ne è la denominazione e greco lo sviluppo; la tragedia risulta forma particolare dell'animo greco in cui in tono di alta commozione si rappresentavano scene e fatti dell'epoca eroica; il dialogo si alternava con il coro che esprimeva alti concetti morali.

Ma cosa significa specificamente il termine "tragedia"? Il nome è quasi sicuramente formato dalle parole "capro" e "canto", ma se significasse "canto per il capro" o "canto per accompagnare il sacrificio del capro", animale sacro al dio Dioniso, è tuttavia molto incerto. Si è soliti perciò tornare all'interpretazione data da Aristotele che nella *Poetica* fa derivare il termine dall'ipotesi dionisiaca, ma si è soliti anche avallare la ridefinizione data da Vico che ricerca l'origine della tragedia antica nella satira che avveniva nel periodo della vendemmia. "*Co' personaggi de' satiri, eh' in quella rozzezza e semplicità dovettero ritrovare la prima maschera col vestire i piedi, le gambe e cosce di pelli caprine, che avere alla mano e tingersi i volti e l'petto di fecce d'uva, ed armar la fronte di corna (onde forse finora, presso di noi, i vendemmiatori si dicono volgarmente cornuti); e si può esser vero che Bacco, dio della vendemmia, avesse comandato ad Eschilo di comporre tragedie. E tutto ciò convenevolmente ai tempi che gli eroi dicevano i plebei esser mostri di due nature, cioè d'uomini e di caproni, come appieno sopra si è dimostrato*".

Analizzare le caratteristiche della tragedia greca, latina, quest'ultima quasi sempre di derivazione greca, non è compito certo facile. La problematica intorno a questo tema è svariata; mantenere quindi le fila risulta vano per gli spunti sul tema che si vogliono dare qui.

Considerando l'esiguità delle opere superstiti rispetto all'enorme produzione che caratterizzò l'Attica del V sec. a.C., risulta rischioso parlare della tragedia greca poiché ci si basa solo su pochi elementi, infatti senz'altro molti altri scrittori, di cui non ci è giunta notizia, avranno elaborato tragedie e la stessa produzione dei tre grandi tragediografi come Sofocle, Eschilo ed Euripide dovette essere molto più vasta rispetto a quella che ci è pervenuta.

Sembra, infatti, che di Eschilo siano state rappresentate settanta o ottanta tragedie sulle sette pervenute; così per Sofocle che ne scrisse 123, per Euripide che ne scrisse ottanta di cui diciannove conosciute. Si tratta dunque di un campione veramente esiguo e perciò il compito di ricavare da esso una struttura generale della tragedia e dei caratteri comuni è cosa ardua, se non addirittura arbitraria. Si è sicuri comunque che ogni tragedia greca o latina che fosse, avesse tre elementi caratteristici comuni: *il coro*, ribadendo che nella tragedia greca era sistemato nell'orchestra e in quella romana sulla scena dove appariva ad intervalli; *il dialogo e la sticomitia* che consistevano nel fatto che ogni interlocutore recitava una battuta racchiusa in un solo verso.

Oltre questi elementi definibili come elementi di carattere strutturale e stilistico, se ne possono, anche se non sempre evidenziabili in tutte le tragedie, rintracciare altri qui di seguito riportati:

a) la presenza e lo studio delle caratteristiche fisiche, morali e intellettuali dell'eroe. A questo proposito va ricordato che la letteratura occidentale inizia la sua storia proprio con la presentazione di personaggi eccezionali; la figura dell'eroe descritta e rappresentata attraverso un'azione che progressivamente si intensifica e diventa tragica, è il centro su cui si focalizza l'azione: l'eroe si scontra con forze su cui non potrà mai vincere, di qui l'orribile e spesso il sanguinario;

b) la struttura degli eventi, vale a dire lo schema delle azioni da cui scaturisce la tragedia e che Aristotele sembra contrapporre allo studio dell'eroe.

In tal modo l'elemento predominante non è nei personaggi ma nella successione degli eventi.

e) la presenza del mito come elemento rintracciabile in quasi tutte le tragedie. Ma cosa è il mito? Nient'altro che il complesso delle idee comuni appartenenti a tutta la polis e raffigurato fantasticamente. Non a torto i personaggi tragici sono stati considerati come archetipi. Ed è proprio la presenza del mito a garantire la pragmatica della comunicazione tra attori e spettatori.

Si può dunque definire il teatro della Grecia antica come teatro autenticamente popolare, nel senso che esso parlava a tutto il popolo della polis senza distinzione di classe, di ricchezza, di cultura.

d) altezza della caduta; elemento ineliminabile rappresentato da un eroe o eroina che da una posizione di felicità, di benessere e potere cade in quella dell'infelicità, della miseria e dell'impotenza.

e) possibilità di riferimento alla coscienza comune, vale a dire che lo spettatore doveva poter riferire gli eventi drammatici a fatti o cose da esso stesso sperimentati o sperimentabili. Tale elemento è quello che oggi potremmo definire verosimiglianza.

f) i personaggi della tragedia non dovevano essere mai vittime passive, ma possedere nel grado più alto la coscienza della tragedia che stavano vivendo.

g) catarsi finale, in cui il tragico non scompariva ma si placava non in una conciliazione finale degli elementi, ma, anzi, riproponendo sino alla fine l'assoluta insanabilità del conflitto tragico. È questo un elemento che Aristotele sottolinea con forza proprio quando definisce Euripide "il più tragico tra i poeti tragici".

Un altro elemento basilare della poesia greca è riscontrabile nello stile alto e sublime; ma intraprendere questo discorso sarebbe rischioso e lungo. Vale la pena, invece, riflettere su un altro problema storico culturale abbastanza interessante.

La tragedia greca voleva celebrare l'ortodossia dei valori presenti nella società o far nascere idee e prospettive nuove?

Prima di rispondere a questa domanda bisogna ricordare anche che il teatro greco, come già è stato detto, era un teatro di Stato, voluto e organizzato come forma culturale capace di omologare i comportamenti degli individui e di mantenere e rinforzare la coesione della polis.

Ebbene, proprio il teatro tragico, ma anche la commedia, spesso propose idee nuovissime, se non rivoluzionarie.

Per semplificare basta pensare ai ruoli affidati ai personaggi femminili come Medea, Elettra, Ifigenia che, contrariamente a ciò che avveniva nella Grecia del V sec. a.C., avevano nella tragedia il ruolo di donne forti e aggressive, spesso capaci di soverchiare il potere maschile.

Certo, come si può vedere, ricostruire i caratteri della tragedia greca non è cosa semplice se si vuole evitare un discorso di archeologia storica e rivivere per ciò che è possibile il pathos dell'antica rappresentazione. Si può solo avere un approccio al teatro greco quasi a livello percettivo, sedendo in un antico teatro, per esempio in quello di Dioniso ad Atene o in quello, di dimensioni più ridotte, di Pompei.

Per ciò che concerne il teatro tragico a Roma c'è da dire che esso fu quasi sempre derivato da quello greco, con adattamenti e scelte indispensabili per la società romana.

Esso comparve in periodo arcaico con Livio Andronico che, come già ricordato, nel 240 a.C. ridusse in latino una tragedia greca e poi con Nevio, Ennio; seguirono Pacuvio e Accio. La circostanza che essi provenivano dal mezzogiorno d'Italia, spiega la connessione che esistette tra teatro greco e teatro romano.

Dobbiamo arrivare a Seneca per trovare una tragedia autonoma rispetto a quella greca; elemento che i critici hanno troppo poco messo in risalto; elemento che deriva proprio dall'originalità dello scrittore, dalla sua inquietudine che lo spinse sempre a rifiutare le fonti per fondarsi invece sull'esperienza vissuta nella Roma di Messalina, di Agrippina, di Claudio e di Nerone.

L'ETIMOLOGIA DEL TERMINE "TRAGEDIA"

§ **VICO** -> ricollega la parola alla festa della vendemmia nella quale i partecipanti si coprivano le gambe con pelli caprine e facevano aderire alla fronte corna di animali

§ **ARISTOTELE** -> collega il termine alle parole "τραγωον" + "ωδη" (= "*canto dei capri*", cioè canto di accompagnamento degli attori travestiti da capri)

§ **ERATOSTENE** -> collega il termine a "τραγου" + "ωδη" (= "*canto per il capro*", cioè canto per un capro dato in premio al poeta vincitore o, forse, canto di accompagnamento al sacrificio dell'animale)

§ **PISANI** -> lo fa derivare dall'unione di "ωδη" + "trg" (termine illirico) e lo spiega dicendo che si tratta di un "*canto del mercato di città*"

§ **DEL GRANDE** -> collega ωδη a "tarhh" (termine ittito) e lo intende come "*canto per il dio potente*"

§ **ALTRI** -> la fanno derivare o dal comportamento assunto sulla scena da attori e coro, o da τραξ (perchè gli attori si tingevano volto e petto con la feccia dell'uva), o da "τετραγωνωδια" (dalla posizione assunta dal coro)

PREMESSA

Euripide è l'unico degli altri tragediografi del periodo (Eschilo e Sofocle) a rendersi conto di dover adattare la sua tragedia alla crisi della cultura di quel periodo. Ma il suo tentativo di evolvere la tragedia è mal inteso: molti infatti sono coloro che pensano che egli sia un eversore della tragedia.

Questa nuova situazione problematica, comunque, non dà più spazio all'indagine sulla razionalità umana, ma è ora il momento di affrontare problematiche quali la condizione della donna, dello straniero, la parola come strumento di potere... Quindi elemento principale delle tragedie di Euripide saranno i drammi quotidiani e i rapporti tra gli uomini, e la problematica maggiore sarà non più il confronto con il volere della divinità, ma con le scelte degli altri uomini. La figura degli dei non viene eliminata, ma diviene metafora delle istituzioni e delle convenzioni sociali.

Euripide elabora numerose innovazioni: introduzione di lunghi prologhi che anticipano la conclusione, ampio spazio ai discorsi, il frequente tema del riconoscimento tra persone che ignoravano la loro identità, che esprime la fiducia nella possibilità di scoprire la realtà dei rapporti umani.

La tragedia di Euripide oppone dunque da un lato la considerazione depressa della miseria dell'uomo e dall'altro la convinzione ottimistica che valga la pena lottare per annientare tutti i pregiudizi.

EURIPIDE

Poco credibili dobbiamo considerare le notizie biografiche non tanto per la mancanza di fonti (Aulo Gellio, N. Att. XV, 20; lessico Suda, un paragrafo di Tomaso Magistro, una Vita di Anonimo ed un'altra molto lacunosa di Satiro, Filocoro del sec. III, Eratostene, Ermippo), quanto per la loro scarsa attendibilità perché Gellio, il Suda e Magistro attingono dalla Vita anonima e questa dichiara di avere come fonti Filocoro, Eratostene ed Ermippo i quali vissero in un'epoca in cui già cominciavano a circolare "leggende" su Euripide.

Sembra sicuro che sia nato nel settembre del 480 a Salamina proprio nel giorno della vittoria ateniese (il solo Marmor Parium anticipa di cinque anni la nascita), che abbia trascorso la sua infanzia nell'isola e sia stato iscritto nel demo attico di Flia.

Già sulle sue condizioni di nascita sorgono discrepanze: e così alcune fonti chiamano il padre Mnesarco, altre Mnesarchide; alcune fonti lo fanno bottegaio, altre oste, se non, addirittura, colpevole di bancarotta; Aristofane più volte dice che la madre di Euripide, Cleito, era un'eribivendola; Filocoro, Teofrasto e la Vita anonima lo fanno, invece, di famiglia nobile, coppiere per il santuario di Apollo o di Apollo Zosterio.

Fu di certo un giovane eccezionale, dal momento che le fonti lo segnalano, oltre che abile nel pancrazio e nelle gare di atletica, valido nella pittura e degno scolaro di Anassagora, Archelao, Protagora, Prodicò, Socrate...

A venticinque anni partecipò per la prima volta ad un concorso giungendo terzo, né risultano numerose le sue vittorie: solo cinque, di cui la prima nel 442.

Anche sulla sua vita privata (a quella pubblica non prese mai parte) abbiamo notizie "fabulosae": così sappiamo di un suo matrimonio con Melito e, poi, con la figlia del suo maestro Mnesiloco di nome Cherilo che,

avendogli preferito lo schiavo di casa Cefisonte, fu ripudiata dal poeta.

Restio a respingere gli strali mordaci dei commediografi, nel 408, dopo la rappresentazione *dell'Oreste* lasciò Atene per recarsi prima a Magnesia e poi a Fella, in Macedonia, alla corte di Archelao, dove morì nell'estate del 406.

Attendibile la cronologia delle tragedie giunteci, così ricostruita:

| | |
|----------------------------------------|-------------------------------------------|
| 438 — <i>Alceste</i> (secondo premio) | 412 — <i>Elena</i> |
| 431 — <i>Medea</i> (terzo premio) | 408 — <i>Oreste</i> |
| 428 — <i>Ippolito</i> (secondo premio) | 405 — <i>Baccanti, Ifigenia in Aulide</i> |
| 415 — <i>Troiane</i> (secondo premio) | (primo premio) postume |

Arbitraria quella delle altre pervenuteci:

| | |
|---------------------------|----------------------------------|
| 430-427 - <i>Eraclidi</i> | 416-414 - <i>Eracle</i> |
| 427 - <i>Ciclope</i> | 414 - <i>Ifigenia in Tauride</i> |
| 423 - <i>Ecuba</i> | 413 - <i>Elettro</i> |
| 422 - <i>Supplici</i> | 418-412 - <i>Ione</i> |
| 422 - <i>Andromaca</i> | 411-409 - <i>Fenicie</i> |

Alcuni drammi di Euripide

- *Alceste*: Admeto può sfuggire alla morte, grazie ad una concessione di Apollo, solo se qualcuno accetterà di morire al suo posto: questo qualcuno è sua moglie Alceste. Dopo una tragica scena di addio, arrivano Eracle e poi il padre di Admeto, che questi attacca per non aver voluto morire al suo posto. Eracle, che se ne era andato, torna del tutto ubriaco e scopre che Alceste è morta. Riesce a rapirla dall'aldilà e a riportarla a Admeto.
- *Medea*: Medea ha seguito il marito Giasone a Corinto con i figli, e qui viene a sapere che Giasone vuole cacciare lei stessa dalla città e sposare la figlia del re Creonte. Si vuole vendicare: ottiene che la sua partenza sia rimandata di un giorno e di essere ospitata in Atene dal re Egeo. A questo punto finge di riconciliarsi con Giasone e manda alla sposa dei regali portati dai figli: dei vestiti bellissimi, imbevuti di veleno. Dopo la morte di re Creonte e di sua figlia, Medea uccide i suoi stessi figli e fugge.
- *Baccanti*: a Tebe è giunto Dioniso con le sue seguaci, le Baccanti, che formano il coro. Le donne della famiglia reale e soprattutto la regina Agave dubitano della sua divinità. Il re Penteo vuole impedire la diffusione del suo culto, nonostante gli avvertimenti del nonno Cadmo e dell'indovino Tiresia. Dioniso, sotto aspetto umano, si lascia catturare e portare davanti al re, dove viene sottoposto ad un interrogatorio durante il quale si libera agilmente dalle catene con gioia delle sue devote. Intanto un messaggero racconta al re le gesta straordinarie delle Baccanti sul monte di Tebe. Viene convinto da Dioniso a spiarle travestito da menade. Ma Penteo è scoperto dalle Baccanti, scambiato per un leone e fatto a pezzi: fra di esse sono anche la madre e la zia di Penteo. Agave porta, credendolo un trofeo di caccia, la testa del figlio fra le mani, ma quando si accorge della triste realtà si disperava. A questo punto Dioniso caccia Agave e le sorelle per aver dubitato della sua divinità e conforta Cadmo che sarà accolto nel paese dei beati con la moglie.

La drammaturgia di Euripide

La prima fase della sua carriera è caratterizzata dai drammi ad azione unica, svolta attraverso un'evoluzione del comportamento dei personaggi e delle situazioni. Quindi è la volta dei drammi a doppia azione, consistente da scene concluse in se stesse riunite tramite il protagonista attorno ad un unico nucleo tematico, e poi dell'intreccio vero e proprio.

Questi diversi modi di presentare la tragedia mostrano una forte tendenza alla sperimentazione, sia per l'irrequietezza spirituale del poeta, sia per il cambiamento dei tempi (riguardo a quest'ultimo punto si è già parlato: Euripide tenta non di dissolvere la tragedia, ma di salvarla).

Per quanto riguarda la struttura interna del dramma, questa non si regge più sulla figura dell'eroe, ma sul risponderci delle azioni degli uomini. Il dialogo è l'espressione dominante, per cui il ruolo del coro è messo in secondo piano. Le trame di Euripide derivano esclusivamente dalla sua fantasia, e ciò grazie all'interesse per gli aspetti spettacolari del dramma e per l'accentuazione degli aspetti umani. Per questo Euripide non usa il patrimonio mitico, per la prevedibilità delle conclusioni e per l'irrealtà delle situazioni. Il mito è usato solo come spunto tematico.

Lo stile di Euripide

Il linguaggio di Euripide è ispirato al quotidiano, chiaro e concreto, secondo lo schema geometrico della linea retta. Il frutto della riflessione del personaggio è riassunto in sentenze definitive, le *gnomai*, di cui si sono fatte varie raccolte autonome.

Anche se la funzione del coro è molto meno essenziale rispetto agli altri tragici, il coro di Euripide è ben curato e diviene un momento di evasione malinconica (tema ricorrente è il volare lontano).

Il mondo concettuale di Euripide

Il pensiero di Euripide non può essere circoscritto né alla sola corrente illuministica (mette in dubbio la presenza degli dei), né alla corrente irrazionale (esistenza di forze mistiche). Il segno del suo pensiero è il dubbio, in un oscillare tra posizioni diverse e contrastanti, di fraintendimenti. Per questo, accade che proprio lui che conosce profondamente la psicologia femminile e inquadra le donne come le vittime di una società profondamente maschilista, è accusato di misoginia; lui che era capace di addentrarsi nelle più remote profondità del sentimento umano fosse accusato di essere un gelido retore.

Euripide è soprattutto uno scrittore di teatro, sede della sua sperimentazione e della ricerca del vero, in cui i personaggi sono metafora dello scontro di due pensieri. Euripide è un disperato ottimista: crede che all'individuo debba essere concesso di scoprire la propria dignità nella realizzazione del proprio destino; ma contemporaneamente conosce la debolezza e precarietà dell'uomo: per questo i suoi drammi sono impregnati da un'infinita compassione e partecipazione al dolore di vivere.

Ippolito¹ - 1/20²

AFRODITE³: Importante e non senza fama tra i mortali io anche nel cielo sono chiamata la dea Cipride; quanti abitano dentro il Ponto⁴ ed i limiti di Atlante e vedono (vedendo) la luce

¹ *Le innovazioni apportate da Euripide nel secondo "Ippolito", dice il Martina, devono essere state numerose ed abbastanza rilevanti. Anzitutto la scena è posta a Trezene; in Seneca ed in Ovidio in Atene. Così doveva essere in Sofocle e nel primo "Ippolito". La scena in Atene implica la centralità ateniese del mito di Teseo, a Trezene quella trezenia del mito di Ippolito. Operando lo spostamento il poeta sarà stato costretto ad apportare una serie di modificazioni nella vicenda. E' probabile che il prologo del primo "Ippolito" fosse recitato dalla nutrice o dalla stessa Fedra; nel secondo da Afrodite; nell'"Ippolito" superstite Euripide si è preoccupato di caratterizzare, nella loro prima apparizione, i personaggi di Ippolito e di Fedra: non possiamo dire se anche nell'"Ippolito" perduto abbia fatto la stessa cosa. Ma l'innovazione fondamentale riguarda il trattamento della figura di Fedra. Vi sono fondati motivi per ritenere che questo personaggio fosse radicalmente diverso nelle due tragedie. Nel primo "Ippolito" è una donna sfrontata che non esita a manifestare il suo amore, nel secondo è travolta da una violenta passione che ella cerca subito di soffocare per salvare la buona fama per sé ed i figli: la profonda modificazione nel trattamento di questa figura implica una serie di problemi di cui almeno ad uno è necessario accennare. Sia la prima che la seconda delle due tragedie è intitolata "Ippolito": questo, e non Fedra (a differenza di quanto accadeva in Sofocle), è considerato il personaggio principale. Nell'"Ippolito" a noi giunto Fedra verso la metà della tragedia si uccide e scompare dalla scena, Ippolito invece domina la scena dal principio alla fine. Tuttavia la tragedia del giovane comincia proprio quando quella di Fedra è al termine: è il secondo episodio il centro di tutto il dramma, e qui il poeta ha innovato radicalmente.*

² La scena della tragedia rappresenta l'esterno del palazzo reale di Trezene; nel mezzo c'è un'ampia entrata con due battenti; alla vista del pubblico sono due statue: una di Afrodite e l'altra di Artemide. Quella di Afrodite è vicino alla porta (v. 101) e la sua posizione è legata all'azione perché i personaggi si rivolgono ad essa quando entrano nella casa (v. 113, 114-120, 522-524, 1461). Non si dice mai, invece nella tragedia, dove sia la statua di Artemide: due volte solo collegata all'azione, tuttavia, statua od altare che sia, la si colloca simmetricamente a quella di Afrodite e con questa dea Artemide nella tragedia è continuamente bilanciata.

³ E' consuetudine di E. iniziare le sue tragedie con un lungo discorso in cui un attore può esporre al pubblico l'essenziale che esso deve sapere. Qui la scelta di Afrodite era inevitabile: Fedra è innamorata di Ippolito, ma nasconde il suo amore; il pubblico deve sapere questo per capire le scene precedenti a quella in cui è rivelato l'amore; Fedra, l'unica mortale che potrebbe dirglielo non è in condizioni di farlo: deve essere, quindi, un dio e Afrodite, che è la causa dell'amore, è la dea indicata. Da notare che di E. anche recitati da un dio sono i prologhi delle tragedie: *Baccanti* (Dioniso), *Alceste* (Apollo), *Ione* (Ermes), *Troiane* (Posidone)

⁴ il Mar Nero, ad oriente, e specificamente la terra della Colchide (ved. **Apollonio Rodio**, II, 417 ss); ad occidente, le colonne d'Ercole

del sole, quelli che rispettano il mio potere io (li) proteggerò, mentre quelli che sono superbi verso di noi io (li) rovinerò.

Anche nella stirpe degli dei vi è questa (caratteristica): essi hanno piacere se sono onorati dagli uomini.

Subito farò vedere la verità delle mie parole.

Il figlio di Teseo, il rampollo dell'Amazzone⁵, Ippolito⁶, allievo del casto Pitteo⁷, solo fra i cittadini di questa⁸ terra di Trezene dice che io sono la più spregevole delle dee: rifiuta l'amore e si astiene dalle nozze; egli onora Artemide, sorella di Febo⁹, figlia di Zeus, in quanto la considera la più grande delle divinità, stando sempre con la fanciulla per la verde foresta, con i (suoi) agili cani¹⁰ egli stermina gli animali selvatici di (questa) terra, avendo trovato una (compagnia) più alta di un'amicizia mortale.

Ora non ce l'ho con loro; infatti perchè dovrei esserlo?

Ippolito - 21/40

Ma per i torti che ha avuto verso di me punirò¹¹ Ippolito oggi stesso; essendo andata avanti¹² già da tempo nella maggior parte delle cose (che devono essere fatte), non ho bisogno di grande sforzo¹³.

Fedra¹⁴, la nobile¹⁵ sposa di suo padre, infatti, avendo visto lui venuto un giorno dalla casa di Pitteo nella terra di Pandione¹⁶ per la contemplazione e la celebrazione dei sacri misteri¹⁷, fu presa nel cuore da amore tremendo per i miei disegni.

E prima di venire in questa terra di Trezene, proprio presso la stessa rocca di Pallade¹⁸, di fronte a questa terra, essa fondò un tempio di Cipride, amando un amore lontano, e d'ora in avanti si dirà che la dea (il tempio della dea) è stata costruita a causa di Ippolito.

⁵ E. non precisa il nome dell'Amazzone non perchè esso era incerto nella tradizione (Antiope o Ippolita), ma perchè entrambi qui poco adatti dal punto di vista metrico. E' probabile che originariamente il nome dell'Amazzone fosse Antiope e che sia divenuto Ippolita soltanto dopo che l'Amazzone fu considerata la madre di Ippolito. Forse si tratta di un'importazione attica nella stirpe di Ippolito, modellata sulla spedizione di Eracle, allo scopo di spiegare la storia, molto più antica, dell'invasione dell'Attica da parte delle Amazzoni.

⁶ dattilo in prima sede; questo stesso fenomeno ricorrerà al v. 22

⁷ è il bisnonno di Ippolito, padre di Etra, madre di Teseo

⁸ l'aggettivo pronominale deittico, cioè accompagnato dal gesto della mano dell'attore, indica che Trezene è la scena della tragedia (fenomeno, questo, raro in Eschilo e in Sofocle)

⁹ Afrodite echeggia il linguaggio con cui Ippolito rende onore ad Artemide: nell'invocare una divinità si richiama di solito la sua stirpe e a volte altre relazioni di cui essa è probabilmente orgogliosa (ved. **Pindaro**, *Nemea* 11, 1 ss)

¹⁰ il termine, nel significato di "cane da caccia", è ordinariamente femminile

¹¹ più normale il costrutto di questo verbo in greco con l'accusativo della persona ed il genitivo della colpa

¹² Afrodite pensa a se stessa come soggetto e, perciò, usa il nominativo del participio aoristo, ma, poi, continua con una costruzione in cui grammaticalmente essa è accusativo, costrutto normale in E.: si tratta di un anacoluto, proprio di un modo di parlare naturale e spontaneo

¹³ nel passo è notevole l'allitterazione della "p", a sottolineare lo sdegno della dea

¹⁴ i vv. 24-33 non sono strettamente pertinenti la tragedia, ma la non-pertinenza ha la sua ragione: sotto l'acropoli di Atene c'era un monumento sepolcrale di Ippolito ed un tempio: è probabile che, quando gli Ateniesi rilevarono la leggenda di Ippolito da Trezene, dissero che questo tempio era stato eretto da Fedra. E., poichè un poeta che scriveva per un pubblico ateniese doveva rispettare le leggende collegandole con culti ateniesi, dovette quindi concepire la sua trama in modo che Fedra fondasse il tempio. Nella tragedia, svolgendosi a Trezene, il tempio sarebbe stato impossibile a meno che Fedra non si fosse innamorata prima di lasciare Atene per l'ultima volta: di qui l'importanza dei versi citati.

¹⁵ perchè figlia di Pasifae e di Minosse, re di Creta, il quale era figlio di Zeus e di Europa

¹⁶ re dell'Attica, succedendo ad Erictonio

¹⁷ sono i misteri che si celebravano ad Elèusi, nei pressi di Atene: Ippolito partecipò alla parte più sacra delle cerimonie, a cui erano ammessi soltanto gli iniziati

¹⁸ cioè l'acropoli; il tempio era all'incirca sulle sue pendici meridionali e da esso si poteva vedere, dall'altra parte del golfo Sarònico, la regione intorno a Trezene

Ora poichè Teseo¹⁹ ha lasciato la terra di Cecrope²⁰, fuggendo la contaminazione del sangue dei Pallantidi²¹ e con la (sua) sposa ha fatto vela verso questa terra, consentendo all'esilio di un anno²² fuori del (suo) paese, da allora gemendo, sconvolta dal pungolo dell'amore, l'infelice²³ muore in silenzio e nessuno della (sua) gente è consapevole del (suo) male.

Ippolito - 41/57

Ma²⁴ non così bisogna che vada a finire questo amore, rivelerò la faccenda a Teseo ed essa verrà fuori chiara.

E il padre ucciderà il giovane a noi ostile con le imprecazioni²⁵ che il dio del mare, Posidone, concesse in dono²⁶ a Teseo, cioè che nulla invano chiedesse al dio per tre volte; e l'altra, Fedra, con il suo onore salvo²⁷ tuttavia morrà; infatti non considererò la sventura di costei²⁸ a tal punto che i miei nemici non mi paghino una pena tale da soddisfarmi.

Ma vedo avanzarsi il figlio di Teseo, il quale ha lasciato le fatiche della caccia, Ippolito; mi allontanerò da questi luoghi.

Un numeroso corteo di servi, muovendo i passi insieme con lui, fa sentire canti, onorando con inni la dea Artemide; infatti non sa che le porte dell'Ade stanno aperte e che vede (per ultima questa luce) per l'ultima volta la luce di questo giorno.

¹⁹ un'assenza di breve durata, non come quella di Seneca (e della "Fedra" di Sofocle) in cui apprendiamo che egli mancava da quattro anni essendo andato all'Ade per aiutare Piritoo a rapire Persèfone.

²⁰ l'Attica, e qui propriamente Atene, da Cècrope, mitico capostipite delle genti attiche rappresentato sotto sembianze umane e di serpente

²¹ l'uccisione dei cugini Pallantidi da parte di Teseo era già una tradizione ateniese: Pandione divise l'Attica tra i suoi quattro figli, dando Atene ed i suoi dintorni ad Egeo, l'Attica meridionale a Pallante; i figli di Pallante contestarono il diritto di Teseo a succedere ad Egeo, lo aggredirono, ma furono uccisi da Teseo. Questo, secondo E., sarebbe stato costretto ad andare esule da Atene a Trezène (un'invenzione del poeta, comunque, per trasferire l'azione della tragedia a Trezène, a costo pure di alterare la cronologia degli avvenimenti)

²² questi bandi sembra fossero contemplati dal diritto attico in caso di omicidio involontario. Nel caso di Teseo, l'omicidio non era involontario, ma giustificabile, e la legge attica normalmente non avrebbe comminato nessuna pena, ma i Pallantidi erano cugini di Teseo e, per questa ragione, è probabile che la "contaminazione" fosse considerata abbastanza grave per mandarlo in esilio

²³ *Fedra ed Ippolito*, leggiamo nel **Martina**, *proiezioni umane di un'antinomia che ha come simbolo divino Afrodite ed Artemide, appaiono in tutto inconciliabili. Non è forse del tutto fuori posto supporre che le modificazioni apportate nel secondo "Ippolito" a questi due personaggi hanno giovato non solo alla struttura esterna della tragedia, che appare rispondente ad evidenti esigenze di simmetria, ma anche ad una caratterizzazione dei personaggi più nettamente contrastante.*

²⁴ i versi che seguono sembrano contribuire a mettere fuori strada il pubblico. E., qui, innova parecchio: nella forma nota della leggenda, Fedra, respinta da Ippolito, l'accusa a Teseo di averla violentata, Ippolito è maledetto e muore, Fedra poi si suicida; nella nostra tragedia, invece, Fedra, tradita dalla nutrice che rivela ad Ippolito la sua passione, si suicida prima, in un tentativo di salvare il suo onore, e accusa Ippolito con un biglietto che Teseo trova dopo che essa è morta. Di questa innovazione non si parla affatto in questi versi; anzi Afrodite riporta gli avvenimenti nel loro ordine tradizionale, ma è probabile, da parte del poeta, un'intenzionale ambiguità: a lui, qui nel prologo, non interessa dare una sintesi esatta della trama, ma creare, anche con un "inganno" nell'azione tragica, la "suspense" nel pubblico

²⁵ la maledizione che Teseo lancerà contro il figlio sembra costituire un punto fermo anche nel primo "Ippolito"

²⁶ secondo la leggenda, Posidone aveva promesso a Teseo di adempiere tre sue preghiere: Teseo ne utilizzò una in occasione di un viaggio da Trezène ad Atene, quando, dovendo affrontare mostri e ladroni, li vinse, e un'altra all'uscita del labirinto di Creta

²⁷ questo è un altro motivo per far attendere nel pubblico con ansia lo svolgimento della trama: nella tradizione Fedra moriva suicida e disonorata, mentre qui si parla "di onore salvo"

²⁸ Fedra, in effetti, è un oggetto nelle mani di Afrodite e la dea, pur di vendicarsi di Ippolito, non si fa scrupolo di sacrificarla

FEDRA NEL TEMPO

La Fedra di Euripide

Fedra è consumata fino allo spasimo dai turbamenti della passione; incapace di dominare il suo sentimento, ella è fortemente condizionata dalle convenzioni sociali: più che la percezione di ciò che di illecito la sua passione contiene, sono il suo buon nome e l'opinione i principali moventi della disperazione che la condurrà al suicidio.

Si preoccupa di non essere giudicata male neppure dopo la morte, e per questo ordisce il diabolico piano volto a giustificare il proprio gesto. La motivazione apparente del suicidio è di notevole sottigliezza psicologica: si presenterà al marito come sfortunata tutrice di un pudore violentemente offeso dal depravato giovane, ed il suo cadavere ne sarà prova inconfutabile.

Giungiamo così ad una questione irrisolta: se cioè nell'Ippolito debba o no vedersi una confutazione della dottrina socratica, che istituiva un nesso di consequenziale necessità fra la coscienza di ciò che è bene e la sua attuazione.

Per Fedra, in realtà, l'amore per Ippolito è una malattia e una follia, un dato di fatto che le appare ormai come ineliminabile; ella è convinta che non può sperare di distruggere la passione che ha invaso il suo animo, o meglio, lo può fare solo distruggendo se stessa.

Perciò, quando la moglie di Teseo parla alle donne di Trezene, il proposito di suicidarsi è ormai chiaro alla sua mente: ella dichiara nel v. 419 che il desiderio di non disonorare il marito e i suoi figli la "uccide". Senonché, quando la tragedia è arrivata a metà del suo svolgimento, Fedra si toglie effettivamente la vita. Ella dunque mette in atto quel proposito che ella stessa presenta come il migliore di tutti, data la situazione.

L'antisocratismo che molti studiosi hanno visto sembra dunque che non sussista: Fedra conosce il suo bene e lo mette in atto, e le ragioni che ella enuncia come capaci di impedire la realizzazione di ciò che uno giudica essere il meglio per se stesso in realtà si rivelano non determinanti per il comportamento del personaggio nel corso della tragedia.

In realtà il confronto con Socrate si realizza ad un livello più profondo, che non sul piano del puro confronto di opinioni. E' vero che Fedra esegue quello che è per lei il proposito migliore, ma questo coincide con la distruzione di se stessa. L'ottimismo che sta alla base della concezione socratica della conoscenza come sufficiente a garantire agli uomini la felicità è quindi scalzato alle fondamenta.

L'antisocratismo dell'Ippolito può in verità essere considerato rappresentativo dell'inconciliabilità che non poteva non risultare da un confronto della filosofia socratica con una concezione tragica (o anche, semplicemente, più realistica) della vita.

D'altro canto circa tale questione sono state formulate numerose tesi, come quella del Dodds: "Ma un ripudio cosciente della teoria socratica è stato riconosciuto, secondo me con ragione, nelle famose parole che egli pose in bocca a Fedra tre anni più tardi. La cattiva condotta, dice Fedra, non dipende da difetto di intuito *"perchè molte persone hanno un buon intendimento"*. Sappiamo e riconosciamo il nostro bene, ma non ci comportiamo secondo quel che sappiamo: o ce lo impedisce una specie di inerzia, oppure *"qualche altro piacere"* ci distrae dal nostro proposito. Queste parole suonano come una presa di posizione nella controversia, perchè non sono richieste, né suggerite dall'azione drammatica.

E non sono passi isolati: l'impotenza morale della ragione è affermata più di una volta nei frammenti di tragedie perdute. Ma a giudicare da quelle conservate, Euripide, nelle sue ultime opere, si preoccupa non tanto dell'impotenza della ragione umana, quanto del dubbio più vasto, se sia possibile discernere un qualche fine razionale nell'ordinamento della vita umana e nel governo del mondo.

Tutta la prima parte dell'Ippolito è dramma dell'onore di Fedra; la moglie di Teseo è atrocemente divisa tra la passione amorosa infusale da Afrodite e la cura della sua "eukleia".

Già la dea, nel prologo, chiarisce i termini della tensione che porterà Fedra al suicidio: la passione sconvolgente, l'angoscia di lei che tenta di soffocarla nel silenzio (*"e l'infelice, piangendo e straziata sotto gli stimoli dell'amore, si consuma in silenzio: nessuno di quelli di casa sa di che male ella soffre"*, Hipp. 38 ss.), la morte per salvare l'onore, *"Fedra perirà onorata, ma pure perirà"* (vv.47 s.).

Ma il tema della lotta disperata per la salvezza dell'onore domina il lungo racconto di Fedra, *"cerchiamo di trovare una via onorevole per uscire dalla condizione in cui mi trovo"* (v.331): ella si sente oscuramente in colpa, ma lotta per salvare la sua reputazione.

Non per amore del marito Fedra rifugge dall'adulterio, poiché ella ama il figliastro, né per rispetto dei sentimenti di quello, o dei familiari. L'opinione della gente la condiziona totalmente, e solo per rispetto della sua "eukleia" ella contrasta disperatamente la passione, e decide finalmente di affrontare la morte.

La fama, buona o cattiva, di una persona ricade anche sui suoi familiari, e, se è cattiva, comporta una riduzione del loro status sociale. Intanto la Nutrice mette in atto il suo piano, cercando di fare da intermediario tra Fedra ed Ippolito. Fedra avverte le voci contrastanti, ed ha la netta percezione che il suo atroce segreto è venuto alla luce, e che per lei tutto è finito.

E' la legge dell'etica aristocratica, valida per Fedra come lo era stata per Aiace: l'uomo vive per ciò che di lui pensano gli altri della sua casta, che condividono i valori negativi e positivi che la costituiscono e la individuano.

Il suicidio diviene ora una necessità; ma non era sufficiente, come lo era per Aiace, a reintegrare l'onore.

La passione amorosa si tramuta in odio verso l'uomo che non ha compassione per il suo tormento e con l'eccessività del suo atteggiamento la ferisce nel più intimo: per riscattarsi ella è costretta a cercare di colpire a sua volta il suo accusatore.

Pur non rivelando i particolari del suo piano, ella riconferma in tutta chiarezza le ragioni della sua estrema decisione: *"io, riflettendo su ogni cosa, trovo un unico rimedio alla mia disgrazia, tanto da assicurare ai miei figli una vita onorata, e che io mi risollevi un po' in confronto alla caduta che ho compiuto. Certo io non produrrò disonore alla mia casa di Creta, e non mi presenterò a Teseo disonorata"* (vv.715-21).

Il Coro commenta tristemente che la regina, *"sommersa dalla atroce sventura, appendendosi alle travi della sua stanza nuziale, adattando un laccio al suo bianco collo, vergognandosi del suo odioso destino, preferirà salvare la sua buona reputazione, liberandosi dall'amore che le strazia l'animo"* (vv.769-75).

Col suo estremo sacrificio ottiene di non disonorare la sua casa e la sua famiglia, sfuggendo al suo odioso destino, scegliendo una fama gloriosa.

La Fedra di Ovidio

Ovidio Publio Nasone, poeta latino dell'età augustea, dedica alle eroine innamorate una delle sue opere maggiori, Le Heroides, risalente al periodo tra il 4 e il 5 d.C..

Composte in forma epistolare, tutte le Lettere, che Ovidio attribuisce alle singole eroine (figure della tradizione epico-tragica e della poesia ellenistica), e che sono destinate ai loro amanti riluttanti (come Ippolito), o lontani (come Ulisse), si configurano come lunghi monologhi in cui trova espressione la sofferenza della donna che lamenta la propria triste condizione, conseguente al distacco dall'amato.

Anche se altri autori si erano cimentati in simili esperienze letterarie, le Heroides ovidiane si sviluppano in modo del tutto nuovo: infatti, mentre quei poeti collegavano le loro opere, più o meno direttamente, con la propria persona o con l'ambiente storico nel quale vivevano ed operavano, Ovidio trasferisce le sue epistole poetiche in un mondo irreali, quello del mito, ormai definitivamente staccato da quello della maggiore poesia augustea.

Caratteristica peculiare dell'opera è l'assenza di altre voci, al di fuori di quelle delle eroine, che si facciano garanti della realtà degli avvenimenti narrati. Infatti, quando è possibile il confronto con i testi modello, si può verificare il carattere strumentale di alcune affermazioni dei personaggi di Ovidio.

Il lettore, quindi, conosce delle protagoniste e delle loro storie solo quanto loro stesse raccontano. Un altro tratto caratteristico delle Epistulae è la mancanza di omogeneità: infatti, manca una voce unificante ed il susseguirsi di quelle dei personaggi che esprimono le loro verità parziali ed individuali dà luogo alla possibilità di varie ed opposte interpretazioni dei fatti.

Tuttavia non bisogna pensare che l'Autore scompaia del tutto, anzi esso trova un suo spazio caricando di una sottile ironia, destinata al lettore, le parole delle eroine inconsapevoli.

Tra le Epistulae merita particolare attenzione quella di Fedra ad Ippolito. I personaggi sono ripresi dall'"Ippolito" di Euripide, tragedia per eccellenza dell'amore infelice.

Il centro di questa tragedia è costituito dall'incestuosa passione di Fedra per il figliastro Ippolito; la sua rivelazione, fatta dalla nutrice ad insaputa della donna, scatena la collera del giovane. Egli, infatti, alla dea Afrodite preferisce la caccia e la dea Artemide, assumendo nei confronti dell'amore un atteggiamento di disprezzo. E' proprio il rifiuto di Ippolito e la vergogna per la rivelazione della sua passione, a spingere Fedra al suicidio.

In Ovidio ritroviamo delle sostanziali differenze rispetto ad Euripide: la prima consiste nel fatto che è Fedra stessa, proprio attraverso la lettera, a dichiarare il suo amore ad Ippolito; la seconda nel modo in cui la donna vede un'eventuale concretizzazione della propria passione: per lei non si verificherebbe un incesto, ma un "semplice" adulterio. L'incesto si configura come atto molto grave nella cultura antica: lo scarto tra la società umana e non, è rappresentato dall'esogamia.

Alle tematiche connesse all'incesto si ricollega il mito di Fedra; ai versi 129-134 l'eroina pronuncia queste parole per convincere Ippolito della liceità del loro rapporto amoroso: *"Né poiché la matrigna vorrà accoppiarsi al figliastro / nomi vani atterriranno il tuo animo. / Codesta pietà è antica e morirà in un evo futuro, / esistette nel tempo in cui Saturno reggeva regni selvaggi. / Giove stabili che fosse pio tutto ciò che giova, / e rese del tutto lecito che la sorella si accoppiasse al fratello.."* Con queste parole lo persuade ad abbandonarsi a ciò che è contro la Pietas e contro il Fas: Giove (*Iuppiter*) loda come pio tutto ciò che giova (*iuvat*).

La Fedra di Euripide non può esprimere la propria passione anzi ne è prigioniera nel tentativo di conformarsi a valori morali che non ammettono concessioni. Quella delle Heroides, invece, vive in un ambiente

mondano spregiudicato nel quale è possibile abbandonarsi ad atteggiamenti meno inflessibili ed esaltare un'etica moderna e tollerante.

La differenza tra le due Fedre si ricollega ad un diverso atteggiamento dei rispettivi Auctores nei confronti dell'universo femminile.

Euripide è condizionato da una forte misoginia che si riscontra nel comportamento della stessa eroina: essa nutre per il figliastro un groviglio di sentimenti che affascina e sgomenta e che è malvisto nel contesto sociale in cui la donna vive.

La Fedra euripidea non riesce, respinta ed insultata, a sopravvivere alla vergogna e si uccide; tuttavia in punto di morte tenta un'ultima volta di riscattarsi agli occhi della sua gente facendo ricadere la colpa dell'insana passione su Ippolito.

La Fedra di Ovidio, invece, convive più serenamente con i propri sentimenti manifestandoli senza pudore ma anzi cercando di convincere l'amato a condividerli.

La Fedra di Ovidio non è "colpevole" per il suo "illecito" sentimento, giacché è lei stessa vittima inconsapevole di una spietata "vendetta trasversale" di Afrodite: in questo modo la dea ha voluto punire Ippolito, reo di averla trascurata per Artemide, e di averla definita "la più spregevole tra le dee".

La Fedra di Seneca

Un posto particolarmente importante tra le opere di Seneca rivestono le nove tragedie "cothurnate", cioè di argomento mitologico greco: Hercules Furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra, Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules Oetus.

Di esse abbiamo scarse notizie; tuttavia sono le uniche tragedie latine ad esserci pervenute in forma non frammentaria e hanno rappresentato non solo la ripresa del teatro latino tragico arcaico, ma anche il punto di arrivo, ai limiti dell'espressionismo verbale, della "tragedia retorica".

A causa della scarsità di notizie pervenuteci le tragedie senecane presentano alcuni interessanti problemi interpretativi, a cominciare dalla cronologia della composizione, legata ad un quesito di base, cioè se sono state composte per fini puramente artistici o con obiettivi politici, e ancora, se fossero destinate alla rappresentazione o alla lettura nelle sale di recitazione (*recitatio*).

La critica propende per la seconda ipotesi perchè l'azione drammatica è sostituita dalla declamazione dei sentimenti (fine e profonda ne è la psicologia) e per la sottigliezza del dialogo sofistico.

Della tragedia latina arcaica riscontriamo in quelle di Seneca il gusto del pathos, l'aspirazione della tensione drammatica ottenuta mediante l'introduzione di lunghe digressioni, che alterano i tempi dello sviluppo, inserendosi nella tendenza ad isolare singole scene come quadri autonomi; anche se alcune caratteristiche tecniche contrastano con la consuetudine del teatro antico in quanto alcuni passaggi di scena sembrano impossibili nel suddetto teatro. In ogni caso, esse appartengono a pieno titolo al genere tragico in quanto ne hanno la struttura tradizionale (prologo, episodi, cori, trimetro giambico).

E' da sottolineare, comunque, che il tragico dello Spagnolo non rispetta lo spirito dei modelli greci: è un tragico, il suo, ideologico piuttosto che tematico, la realtà esistenziale è assolutamente negativa e tutti i drammi hanno una conclusione luttuosa.

Le tinte fosche sono accentuate ed anche i particolari più truci; inoltre tutte le tragedie sono sempre alimentate dalla filosofia e dalla dottrina stoica dell'autore che, invece di indurlo alla speranza, o almeno alla certezza che una ragione provvidenziale domini il cosmo, riversa la sua visione in un pessimismo totale.

Le vicende delle opere si configurano come conflitti di forze contrastanti, soprattutto all'interno dell'animo, nell'opposizione tra "mens bona" e "furor", la ragione e la passione.

Al centro troviamo la rappresentazione dello scatenarsi delle passioni sfrenate, non dominate dalla ragione. Della ragione sono quasi sempre portavoce i personaggi secondari: nutrici, servi, destinati comunque a rimanere inascoltati.

Del "furor" sono, invece, spesso dominati i protagonisti: Medea, Atreo, Fedra ...

Il "lògos" si rivela incapace di frenare le passioni e di arginare, quindi, il male.

Nascono, perciò, scenari d'orrore e di forze maligne, in una lotta tra bene e male che, oltre ad avere dimensione individuale all'interno della psiche umana, assume un aspetto più universale.

Le tragedie si configurano anche grazie ad un carattere spiccatamente letterario, oltre che per quello moralistico e filosofico, grazie alle reminiscenze di tanti autori e allo stile fortemente influenzato dalla retorica asiatica, a cui dobbiamo la forma prettamente gonfia, barocca ed il gusto per il macabro.

Infine all'autore non interessa tanto lo sviluppo dell'azione, di cui dà scontata la conoscenza, ma il dibattere su una serie di argomenti morali e politici, quali la colpa, il delitto, il "regnum", la "fides". Prevalgono perciò gli scopi argomentativi, perseguiti con tutti gli strumenti della retorica. I personaggi sono portatori di determinati temi e tutto ciò fa derivare un tono declamatorio che generalmente infastidisce il lettore moderno.

Tuttavia nelle tragedie più riuscite l'approfondimento psicologico è potente e raggiunge momenti di alta commovente: esempio lampante è sicuramente la "Phaedra".

La materia della Fedra di Seneca è attinta da Euripide, probabilmente sia dall' "Ippolito incoronato" sia dalla più audace prima edizione dello stesso dramma : l' "Ippolito velato", che dovette suscitare scandalo tra gli spettatori.

Per Seneca però non ci fu problema in quanto la Roma neroniana era assai più spregiudicata e "moderna" dell'Atene periclea, e l'incesto era tra i temi entrati nella cronaca non meno che nella letteratura.

Amore e morte è il binomio tragico già racchiuso nel mito che Seneca elabora e strizza fino a trarne gli effetti più spasmodici ed esasperati, da romanticismo barocco, ed il barocco è nel gusto del tempo, nel fondo della vita e dello spirito oltre che nella retorica di moda.

Dapprima la protagonista coglie l'attimo di furore omicida di Ippolito con masochismo sublime e, in seguito, dopo la morte del ragazzo, la sua disperazione è tale da sperare di congiungere il suo destino a quello di lui attraverso la morte, di accompagnarlo oltre essa.

Fedra così viene ad essere la prima creatura della poesia antica che porti, o si illuda di portare, romanticamente il suo amore, il suo peccato, al di là della vita.

I motivi di confronto tra il modello euripideo e la tragedia senecana sono individuati in base a tre parametri basilari.

Il primo sicuramente riguarda il contrasto passione/castità che diviene in Seneca contrasto tra "furore" e "mens bona". In Euripide il dualismo è costituito dallo scontro tra i due personaggi e tra le due divinità che rappresentano queste forze: Afrodite, che apre la tragedia, e Artemide, che la chiude come "dea ex machina".

In Seneca la lotta si trasferisce direttamente all'interno della coscienza della donna e, nello stesso tempo, si assolutizza in quella tra "furore" e "mens bona", tra asservimento alle passioni, di cui l'amore risulta l'esempio più tipico e devastante, e libertà da esse, filone conduttore della morale stoica.

In Euripide, anche nella seconda edizione, Fedra non è più la primitiva ed istintiva cretese che conosce solo le leggi della passione, ma una donna che lotta contro il suo desiderio colpevole, contro il demone che l'agita, anche se è comunque destinata a perire e a distruggere tutta la famiglia.

In Seneca, invece, anche se il personaggio è sconfitto, si afferma la possibilità dell'uomo di lottare con la passione e dominarla, in quanto l'amore non è un'imposizione dell'onnipotente divinità, ma puro istinto che l'uomo può controllare con la fermezza dello spirito.

L'altro parametro preso in analisi è quello che evidenzia la trasformazione di Ippolito da devoto alla dea Artemide a saggio stoico per Seneca.

Infatti nella versione euripidea il giovane ci è presentato come un casto seguace della dea, amante solo delle selve e della caccia, in Seneca egli diventa una sorta di filosofo sulla quale bocca l'autore pone le massime tipiche della saggezza stoica; quindi, lo stesso amore per la vita silvestre diviene distacco dalle passioni, disprezzo degli onori e del potere.

Il terzo ed ultimo parametro riguarda un elemento di attualità politica, cioè l'accusa al potere ritenuto autoritario e privo di "lume".

Esso è un ulteriore elemento a favore della originalità del testo senecano ed è sicuramente legato al rapporto che lo scrittore aveva col principato di Nerone.

Fedra, infatti, non è solo la donna in preda alla insana passione, ma anche la regina abituata ad imporre il proprio volere su quello degli altri e non a sottostarsi ad esso.

Comunque tutte le differenze e gli elementi originali dell'opera di Seneca rispetto al modello greco non fanno altro che ricondurci alle differenze culturali e politiche delle due epoche, oltre che riflettere la matrice stoica dell'operato dello scrittore latino.

La Fedra di Racine

Figlia del re degli Inferi Minosse e di sua moglie Pasifae, che doveva innamorarsi del toro inviato da Poseidone e dare alla luce il minotauro, discendente del Sole per parte di madre, Fedra fu data in sposa a Teseo, eroe attico. A Trezene o ad Atene, dove lui sarebbe venuto a celebrare i misteri, Fedra incontra Ippolito, figlio di Teseo e di un'amazzone chiamata a seconda delle versioni Melanippe, Antiope o Ippolita, e si innamora di lui. La storia di Fedra comincia in realtà con questa passione, dapprima taciuta, poi confessata sia alla nutrice sia allo stesso Ippolito durante l'assenza di Teseo, il cui ritorno provoca la calunnia di Fedra, il suo suicidio e la morte di Ippolito, imprudentemente maledetto da suo padre, in un combattimento con un mostro marino inviato da Poseidone.

Presentiamo qui di seguito la sintesi della tragedia raciniana, di cui diamo un riassunto atto per atto, inserendo successivamente la prefazione scritta dallo stesso Racine:

- ATTO I: La tragedia si apre con la decisione di Ippolito di allontanarsi da Aricia, la fanciulla amata, per andare alla ricerca di Teseo. Compare sulla scena Fedra che è consunta da un male misterioso. Enone, sua nutrice e confidente, riesce infine a strapparle il segreto: Fedra ama il figliastro e pensa con sollievo

alla morte. L'atto si chiude con l'annuncio della morte di Teseo e da ciò Fedra è indotta ad un barlume di speranza.

- ATTO II: Ippolito rivela il suo amore ad Aricia, colei che, per decreto paterno, non dovrebbe amare. Il dialogo tra i due viene interrotto dall'arrivo di Fedra. Durante l'incontro la regina inizia col raccomandargli d'aver cura di suo figlio, ma la sua passione non tarda a tradirsi con parole allusive finché esplose in una confessione disperata. Davanti a un Ippolito incredulo e turbato Fedra afferra la spada del giovane e tenta di uccidersi, ma sopraggiunge la nutrice che la porta via mentre ha ancora in mano la spada. Intanto corre voce che Teseo sia ancora vivo.
- ATTO III: Enone esorta Fedra a partire, ma la regina spera ancora di poter conquistare il cuore di Ippolito offrendogli di regnare su Atene. Manda così Enone a convincere il figliastro, ma poco dopo questa ritorna con l'annuncio dell'arrivo di Teseo. Fedra sgomenta pensa solo alla sua morte, rifiutandosi di dimenticare Ippolito nonostante le insistenze della nutrice. Dopo l'arrivo di Teseo con il figlio il dubbio si insinua nella mente del re creduto morto, in seguito alle ambigue parole della regina semi incosciente e di Ippolito. Nell'ultima scena Ippolito in un dialogo con Teramene, sua confidente, si chiede quello che veramente nasconda la reticenza della matrigna.
- ATTO IV: Enone accusa Ippolito aggiungendo alla calunnia indizi quali la spada per confermare la veridicità del suo discorso e convincere così Teseo. Il re impreca contro il figlio invocando Nettuno perché lo punisca. Ippolito tenta inutilmente di difendersi confessando il suo amore per Aricia, senza accusare Fedra, ma il padre non si lascia convincere. Fedra supplica il marito di risparmiar Ippolito, pensando anche di confessare il suo folle amore, ma, cieca di gelosia dopo aver appreso di avere una rivale, non dice nulla in sua difesa lasciando così allontanare Teseo iracondo. Dapprima sola e in seguito con Enone, Fedra si abbandona al suo furore, ma sopraggiunto il rimorso scaccia malamente la nutrice.
- ATTO V: Aricia rimprovera ad Ippolito il suo silenzio, ma egli le spiega le ragioni, sperando che a rendergli giustizia sarebbe stata l'ignominia che Fedra avrebbe in seguito subito. A Ippolito non resta nient'altro che fuggire e invita Aricia a seguirlo per poterla sposare. Teseo incontra poi Aricia e dalle sue parole allusive viene spinto ad interrogare nuovamente Enone. Appresa la morte della nutrice e il delirio in cui è caduta Fedra, capisce il suo errore e prega Nettuno di salvare il figlio, ma sopraggiunge Teramene ad annunciare la morte di Ippolito dopo lo scontro con un mostro marino. Alla fine del racconto di Teramene appare Fedra che giustifica Ippolito confessando la sua passione. Per effetto di un veleno la regina muore di fronte a Teseo che dopo aver invocato l'oblio su tutta la vicenda decide di rendere onore al figlio e di accogliere Aricia come figlia.

la prefazione di Racine

"Ecco un'altra tragedia il cui soggetto è tratto da Euripide". Nello stendere questa tragedia l'autore francese apporta però alcune modifiche rispetto al tragediografo greco in particolare nel delineare i protagonisti:

- Fedra, per Racine non è né del tutto colpevole né del tutto innocente: "E' vincolata dal proprio destino e dalla collera degli dei ad una passione illegittima di cui lei per prima ha orrore". Essa compie ogni sforzo per sconfiggerla, preferendo di gran lunga la morte, ma alla fine è proprio l'eroina tragica ad essere sconfitta confessando il suo tremendo amore; ed è la voce della morte di Teseo, basata sulla storia di un viaggio favoloso del re di Atene come la si trova in Plutarco, che porta Fedra a fare la sua confessione che non avrebbe mai osato fare finché avesse creduto vivo il marito. Proprio per questa parziale innocenza Racine ha tentato di renderla meno odiosa di quanto non fosse nell'originale greco, affidando l'accusa contro Ippolito alla nutrice: a questa infatti si addiceva meglio una simile bassezza piuttosto che ad una principessa capace poi di esprimere sentimenti tanto nobili e virtuosi.
- Ippolito, mentre in Euripide e Seneca è accusato di aver realmente violentato la matrigna, nella *Phèdre* viene accusato solo di averne avuto l'intenzione. Inoltre Racine gli ha attribuito "...qualche punto debole che lo avrebbe reso un poco colpevole nei confronti del padre senza peraltro sminuire tutta la grandezza d'animo con cui risparmia l'onore di Fedra e si lascia opprimere per non accusarla", chiamando debolezza "...la passione che suo malgrado prova per Aricia, figlia e sorella dei mortali nemici di suo padre".

Il mito di Fedra ha sempre avuto un ottimo successo di pubblico, sia nell'antichità che nel XVII secolo, perchè, a parere di Racine, "...essa possiede tutte la qualità che Aristotele esige dall'eroe tragico e che sono adatte a suscitare la compassione e il terrore".

Inoltre tra tutte le tragedie da lui scritte, egli afferma con sicurezza che "...in nessun'altra la virtù è messa maggiormente in luce. Ogni più piccola colpa è severamente punita. I peccati d'amore si confondono con i veri peccati. Le passioni vengono descritte per mostrare tutto il disordine di cui sono causa". Il fine ultimo di tutti i tragediografi è quindi mostrare questa virtù, facendo diventare il teatro una scuola in cui la si insegna al pari delle scuole filosofiche; ed è questo che in ultima istanza si augura Racine.

La Fedra di D'Annunzio

La Fedra di D'Annunzio è una figura artisticamente viva con atteggiamenti tra il folle e demoniaco. Ella, per assecondare troppo la sua passione trasgredisce le leggi morali e sociali che regolano la convivenza umana. È un essere primitivo, che non si integra nella normale vita, le cui manifestazioni anzi suscitano in lei delirio e agitazione. Nella tragedia dannunziana non spicca molto la sacralità tipica del dramma greco, ma piuttosto è posto l'accento su quanto d'umano suscita dolore e sofferenza. Ella si inasprisce alla notizia che Teseo è vivo, in quanto vede distrutta la propria gioia malvagia, mentre si inebria, rivivendo la gloriosa ultima ora di Capaneo, folgorato da Giove su le mura di Tebe. Fedra esalta, quindi il sacrificio eroico che fu coronato dal sacrificio d'amore di lui moglie Evadne mentre mostra odio per Teseo, che rappresenta l'ostacolo costante al suo sogno vertiginoso di piacere, al suo amore non corrisposto per il figliastro Ippolito. Sentimenti di odio e di ammirazione eroica nutrono l'anima complessa di Fedra. Ella è consapevole dei suoi impulsi incoercibili al piacere, al peccato, alla trasgressione e si vergogna di questa sua colpa. E proprio dal conflitto dei suoi desideri inappagati, dei sentimenti peccaminosi nasce la sua malvagità, la sua empietà che la porta ad esaltare la ribellione di Capaneo a Zeus e il sacrificio amoroso di Evadne. Il personaggio mitologico, trattato da Euripide, diventa in D'Annunzio un tipo dannunziano. In Euripide spicca la donna che si strugge, langue e tutt'al più si esagita. In D'Annunzio Fedra è ansia furiosa, folle, abbandonata alle suggestioni del senso e dell'istinto sfrenato, che vede nell'erotismo e nella sensualità il mezzo per manifestare la vita profonda e segreta dell'io che sfugge al controllo dell'intelletto. È insomma un misto di voluttà e istinto. Ella è quindi un'interprete genuinamente dannunziana dell'ideale orgiastico ed amorale del poeta, di un ideale immorale di una vita fondata sull'accettazione di ogni invito dei sensi, e sull'egocentrismo assoluto, sul rifiuto della razionalità, in nome di una conoscenza del mondo da raggiungere attraverso la suggestione immediata dei sensi, sul trionfo della vitalità istintiva. Ed in nome di questo abbandono all'ebbrezza dei sensi e ai suggerimenti dell'istinto, l'erotismo di Fedra diventa angoscia, agitazione irrefrenabile, empietà furente contro Afrodite, abbattimento alternato, orgoglio passeggero, ma vilipeso al pensiero che tra qualche ora Ariadne la schiava tebana sarà tra le braccia di Ippolito. L'atteggiamento della Fedra euripidea è, potremmo dire, quasi romantico, di un dolore realistico e struggente, per un bene che non l'appartiene, quello della Fedra di D'Annunzio è tipicamente decadente, irrazionale, naturalistico, istintivo e perciò di una vogliosità incontrollata che assale Ippolito con tutti i mezzi a sua disposizione, dalla sfrontatezza invereconda e immorale alla lusinga di una promessa di potenza. Al rifiuto del giovane, ella passa alle offese e alle minacce, all'esasperante incalzare e alla folle presa. Ippolito fugge e Fedra momentaneamente s'abbatte. Ma ella, demone terribile s'inalbera presto nella sua fierezza amazzonica per l'ultima opera di ribellione alla ragione, e di esaltazione dell'istinto, ricorrendo, in maniera spietata e cinica, alla calunnia. Tuttavia non bisogna considerare questo gesto come fine a se stesso, ma come gesto di franca rivolta al volere degli dei e del Fato, come Capaneo di cui ella è stata ammiratrice ed esaltatrice. E questo prometeismo suggella la sua ribellione alle leggi della ragione per cercare, ma senza risultati, di far prevalere l'istinto sulla ragione, anche contro il volere degli dei. Fedra in D'Annunzio è, in conclusione, anima viva, con qualche mistura di follie nietzschiane; appartiene a quella categoria di caratteri demoniaci che, troppo asserviti dalla loro passione, si mettono al di sopra delle leggi e della morale nella convivenza degli uomini; nature primitive in cui è convulsione e spasimo ogni normale manifestazione di vita. Fedra uccise Ippolito non per vendicarsi della repulsa, ma per vincere Afrodite, per domare in sé l'incestuoso amore per il figliastro. E potrà dunque infine celebrare il proprio nome come "il nome di chi sovverte antiche leggi per porre una sua legge arcana", e chiamare su di sé a bella posta l'ira di Artemide, ingiuriandola come casta ed inutile protettrice dell'ucciso Ippolito, mentre anche nella morte è lei la vittoriosa, lei che, pura ormai di colpa, si ricongiunge all'amato.