



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di laurea

Fedra. Riscritture contemporanee del mito: Marina Cvetaeva e Sarah Kane

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Silvia Franza
n° matr. 2028995 / LMFIM

Anno Accademico 2023 / 2024

INDICE

INTRODUZIONE.....	Pg. 5
CAPITOLO I – Fedra, la luminosa.....	Pg. 9
1.1 Genealogia di Fedra.....	Pg. 9
1.2 Il nucleo narrativo della tragedia.....	Pg. 15
1.3 Euripide, Seneca, Racine.....	Pg. 21
1.4 Una lettura freudiana.....	Pg. 42
CAPITOLO II – Fedra: una figura del mito a teatro.....	Pg. 49
2.1 Corpo e identità di genere.....	Pg. 49
2.2 Il teatro e il femminile.....	Pg. 63
2.3 Per una storia performativa di Fedra.....	Pg. 74
CAPITOLO III – La Fedra di Marina Cvetaeva.....	Pg. 91
3.1 Marina Cvetaeva, “anima in fiamme”	Pg. 91
3.2 Una Fedra di ossa.....	Pg. 94
3.3 Le rappresentazioni teatrali.....	Pg. 110
CAPITOLO IV – La Fedra di Sarah Kane.....	Pg. 115
4.1 Sarah Kane e il teatro <i>In-Yer-Face</i>	Pg. 115
4.2 <i>Phaedra’s Love</i>	Pg. 120
4.3 Il tema del sacro.....	Pg. 133
4.4 La rappresentazione teatrale.....	Pg. 136
APPENDICE FOTOGRAFICA.....	Pg. 143
BIBLIOGRAFIA.....	Pg. 149

Introduzione

Il mito di Fedra supera i confini di tempo e spazio, viaggiando in secoli e contesti differenti. Se la figura della regina continua ancora oggi a vivere e trasformarsi nell'immaginario artistico e letterario, adattandosi allo scorrere delle epoche, è perché incarna, non una forza ancestrale, ma un sentimento. Fedra è amore totalizzante, anima passionale. Tutti sono Fedra quando amano, motivo per cui la sua storia non cadrà mai nell'oblio¹.

Focalizzarsi sul tema dell'incesto², quando si parla del mito della regina, sposa di Teseo, è riduttivo e fuorviante. Il perno della tragedia non deve essere tanto l'oggetto del desiderio di Fedra, quanto la potenza dell'*eros*. Arrivare ad amare un ragazzino, figlio del proprio marito, rimarca fino a che punto una persona possa agire fuori dalle leggi culturali, se guidata dalla passione. Allo stesso modo, la presenza divina³ è un'espedito per dare nome e forma al caso. Se Euripide, nella sua tragedia, affida ad Afrodite il ruolo di motore dell'azione, colei che spinge la regina ad innamorarsi per punire la misoginia di Ippolito⁴, il cui carattere è personificato da Artemide, già a partire da Seneca, la

¹ Il tema dell'oblio è affrontato attraverso lo studio delle negazioni simboliche che Francesco Orlando individua nella *Phèdre* di Racine, contrapponendo il mito di vergogna di Fedra al silenzio della regina, la quale, come per la storia di sua madre Pasifae, vorrebbe che la sua vicenda cadesse in un oblio pubblico, nel dimenticatoio di ciò che con forza si vuole reprimere.

² Il mito narra l'amore incestuoso di Fedra per Ippolito, figlio che Teseo ebbe dal precedente matrimonio con la regina delle amazzoni. Il sentimento di Fedra è da ricondurre ad un passato minoico molto più antico e ancestrale, che ha inizio dalla stirpe del Sole, legata alla Dea Madre.

³ Le divinità presenti nel mito sono Afrodite e Artemide, diametralmente opposte, in quanto una rappresenta Fedra e l'altra Ippolito, la prima è la dea vendicativa dell'amore e della fertilità, la seconda è la dea della caccia e della castità.

⁴ La questione della punizione lanciata da Afrodite contro Ippolito ha, in realtà, un legame molto stretto pure con Fedra e la sua stirpe, discendente del Sole. Secondo il mito, Afrodite aveva maledetto il Sole per aver raccontato ad Efesto, marito della dea, di una relazione clandestina tra lei e Ares, portando l'uomo tradito ad imprigionare i due amanti dentro una rete costruita apposta da lui, esponendoli pubblicamente davanti tutto l'Olimpo. Afrodite, umiliata, maledice il Sole e tutta la sua discendenza, condannandoli ad

psicologia umana prende il posto dell'elemento divino. Nel mito di Fedra non vi è alcun dio che muove e indirizza i sentimenti umani, sono gli stessi sentimenti che muovono l'agire umano. Fedra ama Ippolito e non Teseo, perché lei è amore e l'amore non soggiace a nessuna regola sociale.

La rettitudine della regina, il suo volersi con forza aggrappare al dovere di donna e di madre nella civiltà patriarcale in cui si trova a vivere, la conducono all'unico esito possibile per non cedere alla *follia* e perdere il senno, la morte. Il suicidio finale, che lega e accomuna tutte le Fedre passate e presenti, divide l'uomo, involucro di carne ed ossa, dal sentimento, superiore al corpo. Fedra, apparentemente, si purifica ed allevia la colpa di amare il figliastro togliendosi la vita, ma la morte del corpo è un modo per liberare il sentimento dalle norme ingiuste della società. Se la regina si suicida, non lo fa per onestà e rettitudine, ma per amare liberamente il figlio, svincolata da ciò che è terreno e regolamentato. Configurata come anti-Arianna, sorella di Fedra, innamorata di Teseo e da lui abbandonata nell'isola di Nasso, la regina cretese non viene abbandonata, ma si abbandona al sentimento. Incapace di resistere alla passione immemore, cede alla morte e consacra il suo amore dopo di essa. La fortuna dell'opera, malgrado il tema incestuoso, espediente che dà alla vicenda la connotazione di tragedia, deriva, quindi, da ciò che incarna veramente Fedra: l'amore.

Francesco Orlando, nella sua *Lettura freudiana della «Phèdre»*⁵ (1971), riferendosi all'opera di Racine, parla di «identificazione emotiva dello spettatore o lettore con il personaggio teatrale»⁶. Tale identificazione deriverebbe dalla finzione poetica in cui il personaggio vive, fuori dalla realtà. La menzogna, l'inganno di questo punto di vista, dà «la libertà di solidarizzare con l'illecito»⁷. La stessa tragedia, secondo Orlando, vincolerebbe lo spettatore/lettore a legarsi alla protagonista, diventando «complice di tutti i contenuti del testo»⁸. Se, quindi, al pubblico non pesa un argomento inaccettabile, come una storia d'amore proibita, che sia incestuosa o adulterina, deriva dalla consapevolezza che ciò che viene narrato non è vero. Ma la stessa consapevolezza di star leggendo o guardando un qualcosa di fittizio, comporta una negazione primaria, e cioè un dover

una serie di amori infelici e contro natura (F. Ghedini, *Maledette: Le donne nel mito*, prefazione di M. G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2023).

⁵ F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971.

⁶ Ivi, p. 20.

⁷ Ivi, p. 21.

⁸ Ivi, p. 20.

giustificare a se stessi di provare compassione per Fedra, nonostante l'incesto. Il "nonostante" va a negare e reprimere implicitamente il vero significato della tragedia, il motivo per cui risulta ovvio identificarsi in una regina che ama il figliastro. Giustificare l'ultimo termine della frase, il *figliastro*, mette in ombra il vero perno della tragedia, costituito dal verbo *amare*. È scontato identificarsi in Fedra, non perché pure lei è consapevole che quello che prova è sbagliato, ma perché sta amando, semplicemente e totalmente. Focalizzarsi sulla psicologia del personaggio, dando spazio al dissidio interiore che logora Fedra, è la chiave per entrare nella testa e nel cuore dello spettatore/lettore. Se si legge la tragedia prestando attenzione al sentimento, l'incesto inevitabilmente passa in secondo piano, diventando un mezzo per esprimere la lotta tra cuore e cervello, che è stata, è e sarà sempre presente nelle vite umane.

A partire da tale presupposto, fondamentale per valutare la fortuna del mito di Fedra lungo un arco temporale secolare, questa tesi si pone come obiettivo lo studio del percorso evolutivo compiuto dalla tragedia, fino a giungere a due importanti trasposizioni novecentesche, quelle di Marina Cvetaeva e Sarah Kane. Il focus su due soggettività femminili rappresenta un'ulteriore prospettiva argomentativa, oltre alla tragedia in sé, dal momento che implica una riflessione sul ruolo della donna nell'evoluzione del teatro contemporaneo e, di conseguenza, nell'evoluzione della società, tematica che verrà affrontata nel secondo capitolo, attraverso un'analisi sociologica e psicologica della figura di Fedra e delle attrici che l'hanno rappresentata, con l'ausilio degli studi intrapresi dalla filosofa statunitense Judith Butler nel suo libro *Gender Trouble*⁹ (1990). Il primo capitolo, invece, svolge un ruolo più introduttivo, allo scopo di presentare la genealogia della regina, partendo da un passato pre-patriarcale e rituale, più che mitico, e la genealogia della tragedia, soffermandosi sui principali drammaturghi che hanno reso il mito di Fedra immortale: Euripide, Seneca e Racine. L'analisi delle tre opere, con le loro analogie e differenze, apre la strada a tutte le successive rivisitazioni del mito e le rispettive performance teatrali, fino a giungere a quelle di Marina Cvetaeva e Sarah Kane, protagoniste, rispettivamente, dei capitoli tre e quattro. La decisione di soffermarsi su due donne verte sulla sensibilità con cui reinterpretano il mito, il quale diventa un tramite per parlare delle proprie esperienze personali e del loro sentire interiore.

⁹ J. Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990; trad. it. *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma, Laterza, 2023.

Il focus finale sulla Fedra della drammaturga britannica permette di chiudere il lavoro in modo circolare, ritornando alle origini del problema, l'ordine sociale, il quale lega inevitabilmente la regina alla morte, così come tutta la sua stirpe etrusca; che sia quella ateniese, imperiale o monarchica, poco cambia, l'oppressione verso chi va controcorrente è una tematica sempre attuale, ma riuscire a svincolarsi da divieti imposti culturalmente è la chiave di volta di tutte le Fedre del mito, che, togliendosi la vita, decidono di non rinunciare all'amore, sentimento in grado di liberare l'uomo dalla morsa sociale, salvandolo dalla falsità dilagante, e facendo crollare quella maschera, che, oggi come allora, grava sulla pura onestà, oppressa dalla ragione di stato.

CAPITOLO I

Fedra, la luminosa

Genealogia di Fedra

Prima del mito, quando la civiltà ellenica non aveva ancora dato una lettura patriarcale della storia, c'era il culto, imperniato di riti primitivi nati da una civiltà matriarcale mediterranea che attribuiva alla Dea Madre la creazione di ogni cosa. Generatrice e non generata, questa divinità prescindeva dalle leggi elleniche, non dipendeva da un dio maschio, non aveva padre e non aveva madre. Era *gyné*, fecondatrice e *parthénos*, vergine, era *potnia theron*, signora delle selve e degli animali, ma anche della caccia, del mare e del cielo¹⁰.

Nel culto veniva accompagnata da un paredro che le era figlio, nato dalla separazione dei due sessi, prima uniti nell'Essere androgino, e amante sottomesso, per desiderio di colmare quell'originaria compiutezza distrutta. I due venivano rappresentati nelle fattezze animali di Mucca e Toro, «l'essenza stessa del generare: il procreatore per eccellenza, assoluto. [...] che s'accorda coi grandi agenti della fecondità atmosferica, il Sole, la pioggia...»¹¹, o nelle fattezze astrali di Luna e Sole.

Non è difficile intuire come tali figure fossero collegate al ciclo agrario e all'influenza delle tre fasi lunari e come i riti a loro attribuiti servissero per assicurarsi un buon raccolto. Il cerimoniale doveva riprodurre l'unione sacra tra la dea e il suo

¹⁰ P. Pedrazzini, *Il culto cretese. La Pótnia minoica e il paredro-toro*, in *L' "ombra" di Fedra, la luminosa. L'archetipo dell'amore-proiezione nella tragedia, fra tensione dia-boliche e sim-boliche*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 37-45.

¹¹ N. Fusini, *La luminosa. Genealogia di Fedra*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 84.

compagno, che si concludeva col sacrificio del paredro, il cui sangue versato dava fecondità ai campi. Il tutto era condotto dalla danza di sacerdoti e sacerdotesse con travestimenti tauriformi e bovini, il cui compito, attraverso movimenti ritmici e circolari a imitazione di quelli del cosmo, era di riprodurre la coesione tra la dea madre-Luna e il paredro-toro-Sole: «danzando, l'uomo rispondeva al moto degli astri, al ritmico intreccio di stelle fisse e pianeti, tutti quei corpi che nella loro complessa armonia tengono in ordine il mondo»¹².

Sullo sfondo di tali riti, si levava il profilo della civiltà minoica di Creta, culla della cultura magico-primitiva e conservatrice del culto della dea madre. L'albero genealogico legato all'area mediterranea è fecondo di donne la cui storia è intrecciata con quella della *potnia* minoica e del suo paredro. Si pensi a Io della stirpe reale di Argo che Zeus, per amore della giovane, temendo l'ira della moglie Era, trasforma in giovenca e in seguito alla metamorfosi partorisce un figlio «bimembre, umano e taurino»¹³; o Europa, rapita da Zeus in sembianza di toro, dalla cui unione nascerà Minosse; Pasifae, figlia di Elios, dio del sole, definita *pasiphaessa* (luce che splende su tutto), epiteto che veniva attribuito pure alla dea madre, legata in matrimonio a Minosse, si innamorerà sotto influsso divino di un toro e, dopo aver reso possibile l'accoppiamento grazie a un travestimento da giovenca, genererà il Minotauro, mostro dall'aspetto tauriforme che verrà rinchiuso da Minosse nel labirinto di Creta¹⁴.

Ciò che per la civiltà ellenica potrebbe sembrare bestiale e cruento, nasconde una storia che va oltre il mito torbido della saga cretese: l'accoppiamento zoofilo, l'elemento bovino, l'immagine del labirinto, sono mitologemi che sprofondano in un culto legato alla terra, fecondatrice di vita. L'unione tra la donna e il toro simboleggia quella tra la Grande Dea, come la definisce Uberto Pestalozza¹⁵, e il figlio/amante, il percorso labirintico richiama ai passi di danza dei sacerdoti, il tutto in perfetta armonia con l'unità del cosmo e le fasi agricole:

Per la sua forma, esso genera un movimento a spirale, a ritorno, così che danzando nel labirinto, secondo i suoi giri, l'uomo incorpora le vibrazioni e i movimenti

¹² Ivi, p. 87.

¹³ U. Pestalozza, *Religione mediterranea. Vecchi e nuovi studi*, Milano, Bocca, 1951, p. 154.

¹⁴ P. Grimal, *Dizionario di mitologia greca e romana*, Brescia, Paideia, 1987. Per il mito di *Io* si veda p. 362; per *Europa*, pp. 288-289; per *Pasifae*, p. 523.

¹⁵ U. Pestalozza, *Eterno femminile mediterraneo*, Vicenza, Neri Pozza, 1996.

ordinati del cosmo. Il corpo umano diviene così l'universo, che sarà restaurato nel suo ordine, perché il danzatore col giusto movimento del corpo riparerà lo strappo.¹⁶

Lo strappo è quello primordiale dell'essere androgino, le cui nozze mistiche rappresentano l'unione tra il principio femminile, la luna, e il principio maschile, il sole. Ma se il toro è il sole, allora Pasifae è la luna e il labirinto diventa il luogo dove il Minotauro, figlio del connubio sacro, attua la danza solare come «inno alla vita»¹⁷, accompagnato da sette ragazzi e sette ragazze, sacerdoti e sacerdotesse travestiti rispettivamente da tori e da vacche come imitazione dell'unione divina.

L'arrivo di Teseo, eroe greco per eccellenza, vincitore di molte imprese, segnerà la vittoria del patriarcato ellenico sul matriarcato delle origini¹⁸. L'eliminazione del culto agrario minoico porta a una progressiva storpiatura delle figure sacre, un tempo venerate come simbolo di fertilità. L'accoppiamento di Pasifae col toro e la nascita del Minotauro vengono visti come qualcosa di ignominioso e ributtante, i quattordici giovani dati in pasto al mostro diventano un sacrificio eccessivo e di certo non indispensabile. Teseo, allora, entra in gioco con la sua virilità epica e uccide il minotauro ma non senza un indispensabile aiuto, il filo di Arianna, una delle figlie di Pasifae e Minosse. Innamorata dell'eroe, decide di aiutarlo ad uscire dal labirinto a condizione che egli la sposi e la porti con sé ad Atene. Il patto non sarà mantenuto, Teseo l'abbandona nell'isola di Nasso e sposa Fedra, sorella di Arianna, più giovane e seducente.

Non è la prima volta che un eroe rapisce e abbandona. Teseo lo fa prima con Elena e successivamente con Persefone nell'Ade. Conquista e non conserva, sempre alla ricerca di un'avventura in più che lo rende incapace di guardarsi indietro e provare nobili sentimenti. Incarnazione di una virilità fisica usata per lottare e vincere, ci si domanda chi, alla fine dei conti, sia veramente il mostro. Il toro, possente e fecondatore, incarnato dal Minotauro, è morto e con esso pure il culto a lui collegato. Teseo è riuscito a civilizzare un popolo primitivo cruento, inconsapevole del fatto che l'elemento mostruoso lo riguardi direttamente. Eroe e allo stesso tempo capace di bassezze, diventa egli stesso il toro del labirinto.

¹⁶ N. Fusini, *La luminosa...*, cit., p. 87.

¹⁷ Ivi, p. 88.

¹⁸ F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 41-42.

Il mito vuole che Arianna, lasciata sola, venga salvata da Dioniso e trasformata in costellazione, ritornando, quindi, nel novero delle luminosità celesti vicino alla dea madre Luna. Come nel caso di Pasifae, pure Arianna ha a che fare con la sfera della purezza, tanto che il suo nome «viene interpretato come “la sommamente pura” o “la sommamente splendente” ed è perciò spiccatamente lunare»¹⁹.

Sorte avversa spetta, invece, all'ultima discendente di questo passato arcaico luminoso. Incarnazione antropomorfa della divinità ctonia, dopo Io, Europa, Pasifae e Arianna, vi è Fedra, la luminosa, figlia della separazione originaria e di un albero genealogico macchiato e distorto dal patrocinio greco. Da divinità agraria a donna con un passato sconveniente, per essere accettata nel mondo patriarcale ateniese, sarà costretta al silenzio e successivamente alla morte.

Le origini preelleniche del personaggio, più che dai racconti, sono confermate dal ritrovamento archeologico di una statuetta in terracotta, un idolo proto-miceneo, raffigurante una figura femminile senza testa che si dondola su un'altalena, risalente ad un periodo che va dal 1500 a.C. al 1450 a.C. e rinvenuta all'interno di un sarcofago domestico ad Agía Triáda, a Creta. Il movimento ondulatorio dell'altalena, insieme alla danza, simboleggiava i riti agrari legati alla fertilità della terra, il susseguirsi delle stagioni e l'arco del sole nell'universo. Era, quindi, un richiamo alla vita, ma anche alla morte, un percorso ascensionale confermato dalla presenza di due uccelli alle estremità delle colonnine che reggono le corde dell'altalena.

Tale iconografia è stata successivamente ripresa dai greci e rielaborata nella festa ateniese dell'*Aiora*, dedicata a Erigone, figlia della primavera e amante di Dioniso. In seguito alla morte del padre, la giovane si impicca ad un albero. Il dio, volendo vendicarne la perdita, maledice tutte le altre fanciulle ateniesi che, seguendo l'esempio di Erigone, si impiccano dopo di lei. La vicinanza tra il movimento dell'altalena e quello dell'impiccagione si collegano a Fedra e al significato che Pausania dà a un dipinto di Polignoto di Thasos:

Arianna è seduta su una roccia. Immobile guarda la sorella che invece si lascia dondolare sull'altalena. Pausania non conosce per certo il perché della posa di Fedra.

¹⁹ G. Benelli, *Il mito e l'uomo, percorsi del pensiero mitico dall'antichità al mondo moderno*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 86-87.

Immagina che vi sia un'allusione velata alla fine tragica della principessa cretese. Quella corda cui tiene strette le mani, pensa Pausania, sta per la corda con la quale Fedra si impicca. Quel movimento di oscillazione è lo stesso del corpo che pende dall'alto della trave.²⁰

L'interpretazione data al dipinto, però, si avvale di una conoscenza tragica che va oltre ciò che Polignoto sapeva riguardo alla fine di Fedra. Il significato della giovane sull'altalena attinge ad una memoria arcaica legata ai riti agrari e all'oscillazione come simbolo di prosperità in onore della grande madre cretese da cui Fedra, e tutte le altre donne a lei imparentate, discendono.

Il non detto di Fedra, la necessità di nascondere le sue origini per conservare l'onore, vacilla nel momento in cui conosce Ippolito, figlio di Teseo e dell'amazzone Antiope. L'amore tormentato che la matrigna prova per il figliastro rientra a pieno titolo nella cerchia delle storie infelici e perverse che hanno segnato tutta la sua genealogia. Se, però, si guarda più in profondità, il mistero di questo innamoramento incestuoso trova spiegazione, non tanto nella maledizione familiare, quanto nell'antica unione tra dea madre e patero.

Ippolito, giovane bello e casto, è devoto solo ad Artemide e per lei annulla qualsiasi altra passione compromettente legata all'eros carnale:

Purezza e verginità sono qui il tratto intransitivo che distingue la ricerca di un'assolutezza inviolabile e non suscettibile di trasformazioni. [...] Corpo intatto, che non conosce gli atti della sessualità, anima vergine che rifugge le immagini e i discorsi dell'amore, Ippolito dispiega l'autorappresentazione di una differenza che è insieme condizione elitaria e qualità innata: segno di un'unicità che trova nella vergine Artemide la sua gioia e la sua giustificazione, definendo un nesso suggestivo e pregnante tra castità e amore del divino.²¹

Nato da un'amazzone nemica degli uomini, Ippolito vive per la caccia e in un connubio idillico con la foresta. La sua indole selvaggia e misogina lo rende incapace di amare, se

²⁰ Ivi, pp. 75-76.

²¹ D. Susanetti, *Il prato inviolato e l'anima sporca*, in Euripide, *Ippolito*, trad. it. di D. Susanetti, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 12.

non nella forma della *synousia*, come convivenza costante con un essere divino, intoccabile e invisibile, percettibile solo all'interno di una natura inviolata, lontana dalla corruzione e dalla volgarità della folla.

In una società politeista come quella greca, essere fedeli a una sola divinità può suscitare malcontento nelle altre. Così Afrodite, capricciosa e vendicativa, sapendo della repulsione che Ippolito prova nei confronti dell'*eros* e della dea, farà in modo di rompere l'armonia usando come arma il desiderio stesso, servendosi di Fedra, ormai segnata da una tradizione di amori infelici e contro natura (se Pasifae ed Europa peccano di zoofilia, lei pecca di incesto).

L'epilogo è tragico. Muoiono entrambi. Fedra si suicida, Ippolito viene ucciso travolto da un toro, mandato da Poseidone. Il cerchio si chiude con un animale fulcro della cultura cretese, dal paredro del culto al mostruoso toro del mito. Forse è proprio la sua presenza, come quella delle due divinità apparentemente opposte, a segnare un filo conduttore che ha inizio nella realtà preellenica della *potnia* minoica e si conclude con Fedra, incarnazione antropomorfizzata della stessa divinità.

Se tutto si collega, allora la passione incestuosa dell'eroina cretese altro non è che il desiderio profondo di una riunificazione sacra tra ciò che in lei rimane della dea madre e ciò che ha perduto del suo essere androgino. Afrodite e Artemide diventano le proiezioni divine delle due parti del sé, *ghyné* e *parthénos*, dove la prima è ancora presente nella donna, madre e amante, la seconda, invece, è trasfigurata in Ippolito, casto e in connubio con la natura, mentre la morte del giovane per mano del toro sottolinea un collegamento esplicito con il paredro delle origini cretesi. L'inconscio di Fedra, alla vista di Ippolito, fa risvegliare in lei un passato taciuto e mutilo della sua componente artemidea, presente anche nella madre del giovane, regina delle amazzoni, «anch'esse prodotto di una civiltà matriarcale [...], figure femminili che hanno le selve come loro luogo edenico, che praticano la caccia, che dominano sugli animali (in particolare il cavallo) e che usano come arma l'ascia bipenne propria della grande dea mediterranea»²². Il desiderio di ricongiungimento e unicità di Fedra si tramuta in amore per il figliastro, che equivarrebbe a quello che la dea madre nutre per il figlio-amante. Ippolito è il *parthénos*, è il toro, è il paredro. La morte di entrambi segna ancora una volta, così come era stato per le precedenti donne cretesi, la vittoria della parzialità su un equilibrio andato ormai perduto,

²² P. Pedrazzini, *L' "ombra" di Fedra, la luminosa*, cit., p. 74.

oppresso dal maschilismo ellenico che ha portato alla spartizione di titoli che in origine spettavano unicamente a una divinità femminile, troppo temuta dagli Achei per poter convivere con gli altri dei della mitologia greca.

Salito sul trono dell'Olimpo Zeus e affermatosi quel principio maschile caro al razionalismo della cultura ellenica, il femminile rimane comunque potente, ma frammentato e subordinato in una miriade di figure che attingono alla religiosità cretese. Svuotata dei suoi contenuti primordiali, Fedra viene riscritta nel ruolo di personaggio tragico come principessa cretese segnata da un amore infelice. Culto e mito confluiscono, così, nella drammaturgia che, a partire da Euripide, renderà questa eroina l'archetipo di un conflitto interiore insanabile ancor oggi fonte di grande interesse letterario e psicologico.

Il nucleo narrativo della tragedia

La storia di Fedra è un percorso che cavalca le linee del tempo. Si evolve con l'avanzare delle epoche, modificando grado di colpevolezza e sensibilità psichica, adeguandosi ai vari contesti sociali e culturali del mondo, rendendo il suo mito immortale. L'esordio come personaggio tragico si ha nel 428 a.C. con l'*Ippolito coronato* di Euripide, denominato così perché il protagonista si presenta in scena con una corona di fiori intrecciata per Artemide. È il punto di partenza di un percorso letterario che probabilmente aveva avuto inizio con Sofocle e col drammaturgo ateniese stesso che, secondo la tradizione, si era già cimentato nella stesura del dramma, dandogli il titolo di *Ippolito velato*, da cui si evince che il personaggio di Fedra avesse direttamente rivelato al giovane l'insano sentimento, costringendolo, per la vergogna, a coprirsi il capo.

Nonostante la storia incestuosa e perversa trovi un pubblico tanto restio da portare Euripide a modificare la trama, tra il 62 e il 65 d.C., nel versante latino, Seneca riscrive la tragedia ripresentando agli spettatori una Fedra che, spinta dal *furor*, nell'apice della sua passione, confessa a Ippolito il suo amore. Verrebbe da chiedersi se abbia preso spunto dal primo dei due drammi euripidei, ma tale ipotesi toglierebbe spazio e rilevanza alla IV delle *Lettere di Eroine* ovidiane, dove la matrigna scrive un'epistola al figliastro nella quale lo invita a lasciarsi andare e ad accettare i suoi sentimenti. In realtà, il lavoro di

Seneca si distacca da entrambi i possibili spunti testuali. A parte lo scheletro della narrazione, che comunque presenta delle importanti differenze, il filosofo latino pone l'accento su una certa propensione alla psicologia interna di Fedra, tormentata dal problema morale di vincere o essere vinta dalla passione lacerante.

Bisogna aspettare il 1677 per avere un'altra grande versione del mito, questa volta in Francia, riadattato in chiave cristiana e moderna, motivo per cui le iniziali critiche all'opera riguardano «la tendenza ad attribuire una psicologia eccessivamente francese a personaggi classici»²³. Capolavoro pre-illuminista, la *Phèdre* di Racine lascia dietro di sé e abbandona nell'oblio tutte le antecedenti rivisitazioni dell'eroina:

Dal francese *Hippolyte* di Garnier all'italiana *Fedra* di Bozza nella seconda metà del Cinquecento, dalle tragedie francesi dei galanti La Pinelière, Gilbert e Bidar alle versioni italiane di Bontempo e Tesauro nel Seicento²⁴.

Il successo di Racine viene messo a dura prova dalla tragedia omonima di Nicola Pradon²⁵, rappresentata a distanza di due giorni dall'altra. Non è tanto per la qualità di quest'ultima, ritenuta mediocre, quanto per l'opposizione che si viene a creare nei confronti del classicismo raciniano, considerato troppo semplice e scarso di inventiva, a portare Racine ad abbandonare il teatro, accogliendo la *Phèdre* come il «canto del cigno del drammaturgo»²⁶.

²³ R. Carifi, *Nota alla Phèdre*, in J. Racine, *Fedra*, introduzione di M. Yourcenar, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 129.

²⁴ P. Pedrazzini, *L' "ombra" di Fedra, la luminosa*, cit., p. 109. *L'Hippolyte* di Robert Garnier viene pubblicato nel 1573, e riprende la vicenda di Fedra in chiave morale e cristiana, sottolineando la negatività delle passioni; la *Fedra* di Francesco Bozza e *L'Hippolyte* di Pierre Guerin de la Pinelière, pubblicati rispettivamente nel 1577 e nel 1635, abbandonano la morale religiosa a favore di un'umanizzazione della regina, proiettata in un universo più cortese, rinascimentale e barocco; Gabriel Gilbert, nel 1646, pubblica il suo *Hippolyte* con una sostanziale novità: probabilmente per ridimensionare la colpa di Fedra, declassa Teseo, da sposo, a fidanzato della regina; così farà pure Bidar che, nel 1674, introduce un'altra importante innovazione: aggiunge, nella sua tragedia, una rivale di cui Ippolito si innamora, tale *Cyane*; nel 1640, Emanuele Tesauro scrive *L'Ippolito* in chiave metateatrale, gesuitica; mentre, nel 1659, Leopardo Bontempo, pubblica *L'Ippolito redivivo*, declassando Fedra a donna crudele e vendicativa (Ivi, note pp. 16-17).

²⁵ Nel 1677, due giorni dopo la rappresentazione teatrale di Racine all'Hôtel de Bourgogne, viene messa in scena presso il teatro Guénégaud l'opera *Phèdre et Hippolyte* di Nicola Pradon, «autore di scarse qualità, ma sostenuto dal potente salotto letterario della duchessa Bouillon» (R. Carifi, *Nota alla Phèdre*, cit., p. 129), artefice della "guerra" tra le due tragedie. Pradon, come Racine, introduce il personaggio di Aricia, di cui Ippolito si innamora, ma, forse per paura di essere criticato per la tematica incestuosa, accoglie Fedra nei panni di fidanzata di Teseo.

²⁶ P. Pedrazzini, *L' "ombra" di Fedra, la luminosa*, cit., p. 109.

Dopo un secolo di scarsi successi letterari, l'eroina cretese ritorna come protagonista del Novecento teatrale grazie a D'Annunzio²⁷ che, nel 1909, presenta una Fedra *fatal*, uscita più dalle pagine del *Piacere* che dal mito classico. Contemporaneamente, anche Umberto Bozzini²⁸ pubblica a Napoli la sua opera, molto più semplice e lineare, dove si perde nella possibilità che la matrigna, almeno per poco, venga veramente ricambiata da Ippolito. Nel versante spagnolo si ha, nel 1921, una rielaborazione borghese di Fedra fatta dal letterato e filosofo Miguel de Unamuno²⁹, il quale, nella sua opera, mescola psicologia freudiana e cristianità. Ciò che però rende la ripresa della tragedia più interessante, è l'ammontare di donne che in questo secolo fanno loro la storia di Fedra, la quale «viene certo reinterpretata, ma con una tensione di fondo che le accomuna e che marca una distinzione non da poco nei confronti di una tradizione millenaria tutta al maschile»³⁰. Tra le grandi scrittrici che hanno dato un contributo innovativo all'immagine della donna arsa dal desiderio, vi sono la poetessa russa Marina Cvetaeva³¹ che nel 1928 scrive un dramma in quattro quadri dove la passione per Ippolito rimane centrale, ma Fedra è fuori da qualsiasi colpa, limpida e innocente; Marguerite Yourcenar³² che nel 1935 dedica all'eroina tragica il quadro d'apertura di *Fuochi*,

²⁷ Cfr. III paragrafo, capitolo 2.

²⁸ Sei mesi dopo la messa in scena della tragedia dannunziana, nell'ottobre del 1909, Umberto Bozzini rappresenta la sua *Fedra*, molto più dolce e sensibile rispetto a quella del Vate, ma pur sempre malata d'amore. La struttura dell'opera e il tipo di scrittura, semplici e lineari, gli assicureranno un successo immediato e cinquanta repliche.

²⁹ La tragedia di Unamuno, concepita a partire dal 1910, prende spunto dalla Phèdre di Racine e mette al centro dell'opera il sentire cristiano, fatto non solo di preghiere, ma anche di sensi di colpa, peccato, redenzione. La novità sta nell'introdurre, insieme all'aspetto religioso, l'analisi psicologica e introspettiva del personaggio, la cui colpa non dipende da nessuna divinità, bensì è tutta umana. In Unamuno, umanizzazione e demistificazione sono necessarie per modernizzare la trama, così come lo è ridurre all'essenziale il testo, elidendo versi inutili, a favore di una verità concreta del dramma umano (P. Pedrazzini, *L' "ombra" di Fedra, la luminosa*, cit., nota 22, p. 20.).

³⁰ M. Rubino, *Fedra. Per mano femminile*, Genova, il melangolo, 2008, p. 23.

³¹ Cfr. I paragrafo, capitolo 3.

³² Marguerite Yourcenar (1903-1987), in tutto il suo percorso letterario, reinterpreta il mito greco per parlare di attualità. Lo stesso personaggio di Fedra ricorre spesso nei suoi scritti: ne *La moneta del sogno* del 1934, in cui la protagonista Marcella, durante un attentato fatto contro Mussolini, protegge un giovane studente, di cui si pensa sia amante; in *Fuochi*, raccolta di nove prose liriche d'amore, scritta nel 1935 e pubblicata l'anno dopo, dove la Yourcenar dedica il primo quadro, *Fedra o della disperazione*, proprio alla regina, rappresentata come una donna crudele e manipolatrice, priva d'amore, ma inebriata dal *furor* senecano; e nel dramma a un solo atto *Chi non ha il suo minotauro?*, dove, nelle quattro scene finali, compare una Fedra che, come in *Fuochi*, è malvagia e vendicativa, ma solo verso Teseo, colpevole di essere superficiale e cieco davanti le crudeltà. In quest'ultimo scritto, la novità sta, sia nell'instillare al re una doppia sofferenza, e cioè avere ucciso un figlio e non sapere se a torto o ragione, sia nella rilettura attuale dei personaggi in chiave politica, dove il minotauro e il labirinto alludono a Hitler, mentre Minosse e Teseo, a quella parte della popolazione che ignora gli orrori dell'olocausto e "fa l'occhiolino ai delitti organizzati" (M. Rubino, *Marguerite Yourcenar*, in *Fedra. Per mano Femminile*, cit., pp. 57-66.).

intitolato *Fedra o della disperazione*, dove la protagonista è vendicativa, colpevole e prova piacere nel far sprofondare insieme a lei Ippolito e Teseo, di cui se ne serve per raggiungere il suo obiettivo, la morte; e Sarah Kane³³ che nel 1996, con *Phaedra's Love*, rivoluziona completamente la storia del personaggio, ponendo l'attenzione drammatica su Ippolito, dove incesto e tradimento perdono di rilevanza davanti a un male molto più attuale, la depressione.

Accanto alla fortuna letteraria della tragedia, trasposta in modi e lingue differenti, vi è un problema legato alla difficile rappresentazione scenica di un testo troppo complicato che si affianca a un tema altrettanto delicato, lo scandalo di una donna nobile costretta a degradarsi davanti un sentimento incontrollabile. Poche sono le trasposizioni che vengono effettivamente rappresentate a teatro³⁴, e soprattutto in Italia, cui è mancato un esito come quello Raciniano, bisogna aspettare la metà del Novecento per poter parlare di una tradizione scenica italiana che comunque attinge principalmente dagli autori stranieri.

Nel 1957 va in scena presso il teatro Sant'Erasmus di Milano la Fedra di Racine, tradotta da Giuseppe Ungaretti³⁵, con la regia di Corrado Pavolini³⁶ e l'interpretazione attoriale femminile di Nadia Torrieri, ma solo a partire dagli anni Ottanta la ripresa del mito inizierà a farsi carico di una riproposta scenica e scenografica più contemporanea. Il primo regista che pone l'accento sui rapporti interpersonali tra i personaggi, sia per quanto riguarda l'importanza del dialogo, sia a livello fisico, dei movimenti del corpo, è Luca Ronconi³⁷ che nel 1984, al Teatro Comunale Metastasio di Prato, dirige la regia della

³³ Cfr. capitolo 4.

³⁴ La riscoperta della messa in scena di *Fedra* si deve a Racine, da cui derivano una quantità esorbitante di repliche, grazie alle quali, numerose attrici francesi e, successivamente, di altre nazionalità, si potranno cimentare nell'interpretazione di uno dei personaggi più complicati e intensi della storia teatrale. Dopo Racine e Pradon, per assistere alla rappresentazione di nuove trasposizioni della *Fedra*, bisogna attendere quella di D'Annunzio e, pochi mesi dopo, quella di Bozzini. Altre rivisitazioni, come quella della Cvetaeva, troveranno il loro esito sul palco solo nella seconda metà del Novecento.

³⁵ Nel 1950, Ungaretti si cimenta nella traduzione del testo di Racine, partendo dal presupposto che solo chi è poeta può permettersi di tradurre un altro poeta. L'idea di Ungaretti era di rimanere più fedele possibile al testo francese e solo parzialmente contaminare l'opera col suo gusto personale, essendo consapevole che, per un testo poetico, è impossibile rimanere del tutto impersonali.

³⁶ Corrado Pavolini (1898-1980), regista, drammaturgo, poeta e critico letterario, nel 1957 dirige la Fedra di Racine, avvalendosi della compagnia stabile del teatro Sant'Erasmus di Milano, con Diana Torrieri nei panni di Fedra e Gian Maria Volontè come Ippolito, segnando il suo debutto teatrale. La rappresentazione verrà trasmessa su Rai Uno, a omaggiare, mediante il teatro televisivo, l'opera raciniana, attraverso una scenografia barocca, di stampo seicentesco, enfatizzata dai vestiti rinascimentali dei personaggi femminili.

³⁷ Luca Ronconi, nel 1969, aveva già rappresentato al teatro Valle di Roma la *Fedra* di Seneca, con la traduzione di Edoardo Sanguineti, ma la messa in scena era risultata, agli occhi della critica, noiosa; ciò per la difficile rappresentabilità di un testo che, seppur tradotto per la messinscena, risultava comunque troppo

Fedra di Racine, interpretata da Anna Maria Guarnieri e tradotta da Giovanni Raboni, lo stesso che nel 1999 ripropone una nuova traduzione per il regista Marco Sciaccaluga³⁸, direttore del Teatro Stabile di Genova, che beneficerà della presenza di Mariangela Melato nei panni della matrigna cretese.

Una trasposizione teatrale moderna viene fatta anche per l'opera dannunziana grazie a Massimo Castri ed Ettore Capriolo³⁹, che nel 1988 riscrivono e riadattano il testo di partenza, troppo complicato e lungo per poter ricevere un qualche consenso dal pubblico. Maddalena Crippa, interprete di Fedra, porterà sul palco una *femme fatale*, carnefice e vittima del suo *furor* autodistruttivo, dai tratti voyeuristici e freudiani. Nel 2000, con la regia di Marinella Anacleiro⁴⁰ e la traduzione di Gian Maria Cervo, debutta

declamatorio e oratorio, costringendo gli attori a stare per la maggior parte del tempo fermi, obbligati a compiere solo alcuni gesti brevi e stilizzati. Nel 1984 decide di cimentarsi nuovamente nella seguente tragedia, questa volta partendo dal testo raciniano, ma le problematiche riscontrate dalla critica rimangono quasi del tutto invariate. La traduzione fatta da Giovanni Raboni risulta troppo prosastica e poco musicale, mentre Anna Maria Guarnieri, attrice che interpreta Fedra, viene ritenuta «troppo poco incestuosa», «senz'anima», «congelata dallo scienziato Ronconi» (M. Cambiaghi, *Fedra o del sovratesto: trasposizioni teatrali contemporanee di un mito classico*, in *Studi di amici e colleghi per Maria Teresa Grassi*, 2022, nota 11, p. 157.).

³⁸ La traduzione riproposta da Raboni, decisamente più musicale e lirica sul modello dell'alessandrino raciniano, accentua, attraverso l'uso consistente delle rime, il ritmo delle battute ed il movimento gestuale. Lo stesso regista afferma: «In scena ci sono dei corpi squassati dagli eventi. [...] in loro la parola si fa carne» (M. Sciaccaluga, *Note di regia*, in *Fedra di Racine. Regia di Marco Sciaccaluga*, Programma di sala dello spettacolo, Genova, Teatro Stabile, 1999.). Il dissidio interiore, l'angoscia, l'avversione vengono esplicitati, prima ancora che da una recitazione passionale, dalla fisicità messa in scena dagli attori. Mariangela Melato, attrice che interpreta Fedra, dichiara in un'intervista come, per raggiungere un buon grado di rappresentabilità, abbia dovuto immedesimarsi nella regina, diventando «i miei occhi, le mie mani, la mia voce» (M. G. Gregori, *Melato: Fedra, la mia metà*, in *L'Unità*, 6 aprile 1999.).

³⁹ Il regista Massimo Castri, con l'aiuto di Ettore Capriolo, mette in scena per il cinquantesimo anniversario della morte di D'Annunzio, la sua Fedra. Lo spazio all'aperto del Vittoriale ospita la scenografia di Maurizio Balò e «prevede una zona circolare dominata da un unico letto, non collocabile in un'epoca precisa, circondato da sette porte enormi, fortemente inclinate, da cui entrano, come fantasmi, i personaggi della tragedia, eccetto la protagonista. Fedra, interpretata da Maddalena Crippa, rimane per gran parte dello spettacolo sul letto, da cui si solleva solo per compiere gli atti decisivi del bacio e della morte finale; per il resto, resta sdraiata, rievocando in lunghi monologhi, come quello introduttivo, le radici del proprio passato, dal suo essere figlia di Pasifae, moglie adultera di Minosse, al suo rapimento da Creta [...] per mano di Teseo, presentato come un violento profittatore e uno stupratore di professione». L'interesse di Castri ricade principalmente sull'elemento freudiano dell'opera dannunziana, tanto che i fantasmi di Fedra, il suo dissidio interiore, la sua femminilità come colpa, vengono «messi in scena come incubi e apparizioni» (M. Cambiaghi, *Fedra o del sovratesto: trasposizioni teatrali contemporanee di un mito classico*, cit., p. 160.).

⁴⁰ Per la prima volta, dopo la messinscena di Sarah Kane al Gran Theatre di Londra nel 1996, *Phaedra's Love* viene replicata in italiano da Marinella Anacleiro, che si avvale della traduzione di Gian Maria Cervo per portare in scena una Fedra dipendente dall'amore di Ippolito e un Ippolito apatico, disinteressato alla vita, attraverso gesti e parole che richiamano al messaggio politico di fondo. La scenografia, ideata da Francesco Ghisu, è volutamente scura: «Nel buio della reggia si consuma dunque l'incontro dove il sesso non è gioia ma estremo, oltraggioso dispetto. Nel buio di un carcere Hyppolitus articolerà ragionamenti non meno dispettosi e malati. Nel buio di una notte senza scampo Teseo ritroverà la sua furia e consumerà altri oltraggi, lasciando al popolo il compito di fare giustizia sommaria e di consumare il banchetto, in un rituale antropofago d'espiazione inorridito ed ineluttabile» (G. Baffi, *Phaedra's Love: mito in palcoscenico*, La Repubblica, 22 Aprile 2001.).

presso il teatro San Nicola di Benevento la trasposizione teatrale italiana di *Phedra's Love*, la quale verrà rifatta nel 2003 da Fabrizio Arcuri⁴¹ e nel 2011 da Milvia Marigliano⁴². L'interesse per il mito classico ritorna con l'adattamento e la regia di Andrea De Rosa⁴³ che nel 2015 rilegge la storia in chiave contemporanea, confrontando i due principali pionieri della tragedia. Il sottotitolo, *Dalla Fedra di Seneca (con estratti dall'Ippolito di Euripide e delle Lettere di Seneca)*, conferma questa chiave di lettura.

Di fatto, tutte le versioni sopra elencate attingono, chi per un motivo e chi per un altro, ai tre grandi modelli, padri della fortuna dell'opera, Euripide, Seneca e Racine. La fama di Fedra, la sua universalità e la capacità, nonostante il tema incestuoso, di far empatizzare emotivamente il destinatario dell'opera (che sia uno spettatore a teatro, o un lettore) con il personaggio, sottolinea la bravura degli autori nell'usare la finzione poetica come schermo per filtrare la luce abbagliante di una donna lacerata dal bisogno di vivere una vita moralmente giusta, secondo i dettami sociali e un sentimento represso che sfocia implacabile dopo anni di silenzio.

⁴¹ Avvalendosi della traduzione di Barbara Nativi, Fabrizio Arcuri, grazie all'incontro tra la sua Accademia degli Artefatti e la Compagnia Numeriprimi, mette in scena nel 2003 una nuova rappresentazione della tragedia di Sarah Kane, la seconda in Italia dopo quella di Marinella Anacleiro. La novità sta nella scenografia, volutamente kitsch e fuori da qualsiasi indicazione temporale. Il tutto si svolge in un corridoio, «luogo di passaggio, non solo concreto, tra i vari ambienti di una dimora borghese, ma anche astratto, come luogo liminale tra la vita e la morte» (M. Cambiaghi, *Fedra o del sovratesto...*, cit., p.162.); le luci sono soffuse e di colori diversi, gli abiti e il mobilio richiamano all'età elisabettiana e moderna, tra i personaggi aleggia «una sensualità inquieta e infelice, erotismo e potere sono mescolati: pare che non ci sia più nulla che abbia senso fuori da quella rete di rapporti autodistruttivi» (V. Ottolenghi, *Phaedra's Love*, Gazzetta di Parma, 14 maggio 2003.).

⁴² Milva Marigliano, insieme al Teatro della Cooperativa, mette in scena *Phaedra's Love* sotto la forma di "studio". Gli attori, tra cui la Marigliano nel ruolo di Phaedra, si trovano quasi sempre seduti al vecchio tavolo di metallo, che costituisce, con le cinque sedie, l'unico oggetto in scena. I personaggi sono svuotati del loro ruolo dinamico, a favore del testo recitato. «Questa la scelta di Milvia Marigliano, che oltre a tenere alcune battute nella lingua originale e leggere gran parte delle indicazioni sceniche, dichiara il suo amore per la ricca opera di Sarah Kane portando sul palco il testo stesso nella sua concreta fisicità, il copione, anzi i copioni, ad ognuno il suo, le pagine sottolineate e appuntate su cui gli attori hanno veramente lavorato, studiato, fatto propri personaggi e intenzioni» (F. Brancaccio, *Phaedra's Love. Amori invisibili*, teatro.persinsala.it, 29 aprile 2011.).

⁴³ Andrea De Rosa, per la sua rappresentazione, si ispira alla Fedra di Seneca, ma il primo personaggio ad entrare in scena è una dea ambigua, che si presenta sul palco col nome di Venere Afrodite, a enfatizzare una mescolanza diretta con la tragedia euripidea, dove le divinità erano presenti. La Dea (Anna Coppola) introduce l'antefatto, «sottolineando la fatalità che guida i comportamenti degli umani, malgrado le loro stesse intenzioni, come una sorta di perfido *deus ex machina*». De Rosa, attraverso l'utilizzo simbolico di un cubo di cristallo, rappresentante la gabbia emotiva e pulsionale dei diversi personaggi, fa muovere gli attori dentro e fuori questo stato di *furor*, questo cubo che isola e induce alla riflessione, «attraverso monologhi o dialoghi». Il sentire dei diversi personaggi, così come la disperazione e il desiderio di Fedra, sono profondamente umani, e De Rosa svela l'insignificanza del ruolo divino nella vicenda solo alla fine, quando, di fronte a un Teseo piangente, che implora di essere ucciso, Venere Afrodite dichiara: «io non sono una dea, io non sono niente. Non si devono levare le mani al cielo: il dio ti è vicino, è con te, è dentro di te e come tu lo tratti, egli ti tratta» (M. Cambiaghi, *Fedra o del sovratesto...*, cit., pp. 163-164.).

Euripide, Seneca, Racine

La prima importante differenza visibile che segna un confine tra Euripide e gli autori successivi è il titolo. Al centro della tragedia greca c'è Ippolito, protagonista e artefice dell'ira di Afrodite. Il giovane peccatore di *hybris*, in quanto amante e veneratore di una sola e unica dea, Artemide, segna l'inizio della tragedia che immancabilmente andrà a colpire, come una pedina nel tavolo da gioco divino, Fedra, capro espiatorio e vittima sacrificale di un piano che ha come obiettivo la morte di Ippolito. Se dunque la matrigna si innamora del figliastro, non è certo per sua volontà, ma per la crudeltà e la noncuranza di Afrodite, cieca davanti al dolore umano.

Questo lo sguardo d'insieme che si ricava da una trama ad anello, aperta dal prologo di Afrodite e chiusa dall'esodo di Artemide, nel ruolo di *dea ex machina*. La presenza divina spiega

il significato della tragedia; la malattia di Fedra è mandata da Afrodite perché per la sensibilità dei greci la natura incomprensibile e potentissima dell'innamoramento fatale non può che essere 'divina'; allo stesso modo, quando Euripide fa cantare al coro la potenza di Eros non pensa al dio alato con le frecce, ma alla «forza potente che anche il poeta sente e riconosce nella vita umana». ⁴⁴

Quindi Euripide non vede nelle divinità degli esseri sovranaturali che condizionano a loro piacimento l'esistenza dell'uomo, bensì le caratterizza come personificazione di un qualcosa che va oltre il razio cinio morale, sentimenti erroneamente associati al divino. Ciò che probabilmente intende fare, focalizzando l'impianto tragico sull'azione di Afrodite, è «indurre implicitamente nello spettatore una critica spontanea alla religiosità del suo tempo»⁴⁵.

Si comprende questa spiegazione se si considera l'approccio sofisticato euripideo alla tragedia. L'importanza del dialogo tra i vari personaggi, l'utilizzo della parola nelle

⁴⁴ P. Pedrazzini, *L' "ombra" di Fedra, la luminosa*, cit., p. 71.

⁴⁵ Ivi, p. 72.

sue molteplici sfaccettature, permette a Euripide di analizzare a fondo la psicologia umana che si districa nella struttura labirintica dell'opera, caratterizzata da una serie di opposizioni e parallelismi propri dei due protagonisti.

Il primo episodio si apre con una Fedra malata e delirante che adagiata nel letto del suo stesso tormento si fa prendere dal desiderio e inizia ad invocare i luoghi cari ad Ippolito:

αἰαῖ·
πῶς ἄν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος
καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσαίμαν,
ὑπὸ τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτη
λειμῶνι κλιθεῖς' ἀναπαυσαίμαν;
[...]
πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἶμι πρὸς ὕλαν
καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνοι
στείβουσι κύνες
βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχριμπτόμεναι.
πρὸς θεῶν ἔραμαι κυσὶ θωύξαι
καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥῖψαι
Θεσσαλὸν ὄρακ', ἐπίλογγον ἔχουσ'
ἐν χειρὶ βέλος.⁴⁶

Lo slancio di libertà che la invade è sottolineato dal bisogno di togliersi il velo che le copre il capo, personificazione del pudore. I capelli sciolti sulle spalle come un'amazzone, il bisogno di stare insieme ad Artemide sono un urlo di dolore e nostalgia verso la parte mancante di Fedra, quella primordiale Dea Bianca che il mito ellenico ha spezzato in due e che la regina cerca di reprimere attraverso la necessità, dopo pochi versi, di ricoprire il capo per la vergogna (immagine ripresa dall'*Ippolito velato*).

Il tacere, così come nascondersi dietro un velo, è un altro motivo cardine della lotta interna a Fedra. Finché vive nel silenzio, la matrigna rimane moralmente limpida, finché non dice nulla, il suo segreto è al sicuro, finché vuole morire, la sua *virtus* resta incontaminata, ma basta una supplica in più da parte della nutrice per far sì che il *kalós*,

⁴⁶ Euripide, *Ippolito*, cit., vv. 207- 222.

«l'efficacia persuasiva della parola, il fascino insidioso di argomentazioni capaci di mutare le opinioni più radicate e di traviare gli animi più fermi»⁴⁷, abbia la meglio. Fedra si confessa. Il desiderio represso sfocia in parole confuse. Parla del toro, di sua sorella, della stirpe maledetta. Il labirinto del Minotauro qua diventa «labirinto verbale»⁴⁸ di esitazioni e inciampi. È compito della nutrice sbrogliare il nodo che lega la gola di Fedra pronunciando per la prima volta il nome fatale di Ippolito e sarà sempre lei che, all'inizio del secondo episodio, pensando di salvare la sua signora da una morte premeditata e risolvere la situazione, rivelerà al giovane l'incestuoso segreto.

Il discorso sofisticato che precede il dialogo con Ippolito sottolinea nuovamente la potenza persuasiva della parola. Avvalendosi del pretesto che «l'amore non colpisce solo gli uomini e le donne, ma sconvolge anche in cielo le anime degli dei»⁴⁹, la nutrice consiglia alla regina di farsi coraggio e amare:

ἀλλ', ὦ φίλη παῖ, λῆγε μὲν κακῶν φρενῶν,
 λῆξον δ' ὑβρίζουσ', οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις
 τάδ' ἐστί, κρείσσω δαιμόνων εἶναι θέλειν,
 τόλμα δ' ἐρῶσα θεὸς ἐβουλήθη τάδε·
 νοσοῦσα δ' εὖ πως τὴν νόσον καταστρέφου.
 εἰσὶν δ' ἐπωιδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι·
 φανήσεται τι τῆσδε φάρμακον νόσου.⁵⁰

Ma il *phármakon* in realtà non esiste. I filtri d'amore non sono altro che «i discorsi che essa rivolge a Ippolito per persuaderlo a ricambiare l'amore della matrigna»⁵¹. Qua la *sophia* ricopre un ruolo negativo. La sapienza usata per ingannare non giova a nessuno, tantomeno alla nutrice stessa che, dopo aver rivelato al giovane il peccato della matrigna, provoca in lui solamente disgusto e orrore. La richiesta di silenzio da parte della nutrice e il giuramento di Ippolito scatenano quella *rhésis*, invettiva misogina contro il genere femminile, che Fedra ascolta nell'ombra, in silenzio. È l'inizio della sua fine. Ippolito sa. È stata macchiata dalla parola ed è con essa che lei decide di vendicarsi e salvare la sua

⁴⁷ Ivi, p. 172.

⁴⁸ F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, cit., p.42.

⁴⁹ Euripide, *Ippolito*, cit., p. 171.

⁵⁰ Ivi, vv. 473- 479.

⁵¹ Ivi, p. 172.

fama. Sciolto il nodo del silenzio, ne stringe altri due più rigidi, quello del cappio e il pugno con cui tiene in mano la tavoletta accusatrice, dove incrimina falsamente Ippolito di averla stuprata.

Il secondo episodio si chiude con una forte antitesi tra l'immagine del volo evocata dal coro e il corpo fermo a mezz'aria di Fedra. Il desiderio di fuggire verso luoghi sconosciuti si scontra con la stasi della morte, ma questa morte libera Fedra e lega Ippolito. Teseo entra in scena e legge la lettera menzognera che provoca la sua ira e l'invocazione di Poseidone:

ὦ πάτερ Πόσειδον, ἄς ἐμοί ποτε
ἀράς ὑπέσχου τρεῖς, μιᾷ κατέργασαι
τούτων ἐμὸν παῖδ', ἡμέραν δὲ μὴ φύγοι
τήνδ', εἴπερ ἡμῖν ὄπασας σαφεῖς ἀράς.⁵²

La contesa verbale che segue è paragonabile a un dibattito processuale che non porta a nulla. La difesa dell'imputato si scontra col silenzio della morte e della parola scritta, oltre che col giuramento d'oblio fatto precedentemente alla nutrice riguardo il segreto incestuoso di Fedra. Ora il nodo del silenzio non libera nessuno, anzi lega Ippolito alla sua fine. L'accusa di Teseo si fa forte davanti l'irrevocabilità della parola, soprattutto quella scritta, sottolineandone l'inconfutabilità. Ma il testamento di Fedra non può essere verificato, manca quell'accertabilità a cui il re auspica:

φεῦ, χρῆν βροτοῖσι τῶν φίλων τεκμήριον
σαφές τι κεῖσθαι καὶ διάγνωσιν φρενῶν,
ὅστις τ' ἀληθής ἐστιν ὅς τε μὴ φίλος,
δισσάς τε φωνὰς πάντας ἀνθρώπους ἔχειν,
τὴν μὲν δικαίαν τὴν δ' ὅπως ἐτύγχανεν,
ὡς ἢ φρονοῦσα τᾶδικ' ἐξηλέγγετο
πρὸς τῆς δικαίας, κοῦκ ἂν ἠπατώμεθα.⁵³

⁵² Ivi, vv. 887- 890.

⁵³ Ivi, vv. 925-931.

Teseo, scettico di fronte al discorso parlato, vorrebbe che la parola fosse moltiplicata per due. A differenza della tirata misogina di Ippolito, il quale desidera una soppressione drastica della comunicazione per il genere femminile, il re concederebbe ben due registri ad ogni persona, uno falso e l'altro veritiero, così che, «questa reduplicazione del discorso, con la presenza di una “voce della verità” munita di funzioni di controllo, sottrarrebbe la comunicazione umana ad ogni falsificazione, giacché la seconda voce, quella di “controllo”, funzionerebbe appunto come *lie-detector*»⁵⁴. Ora, al testamento scritto lasciato da Fedra, manca quella seconda voce che permetterebbe di scagionare Ippolito e rivelare la menzogna. Teseo viene ingannato dall'inaffidabilità della parola, il doppio registro non può esistere, la sua irrevocabilità rimane l'unica vera legge inconfutabile.

Il quarto episodio è occupato dal messaggero che spiega la morte del giovane travolto da un toro divino uscito dal mare, luogo di Poseidone, ma anche di Afrodite stessa. L'acqua come simbolo di sventura colpisce Ippolito e allo stesso modo colpisce Fedra, arrivata da Creta sopra una nave “dalle bianche ali”. Teseo non si affligge, gioisce perché la sua ira è stata ascoltata e la sua vendetta attuata. Ma questo coinvolgimento divino è un'altra conferma del disinteresse nei confronti degli uomini. La sorte non regala sconti a nessuno, nemmeno al re.

L'arrivo di Artemide in chiusura del dramma, oltre a scagionare Ippolito dalle sue presunte colpe, sottolinea il distacco «tra due mondi nettamente distinti»⁵⁵. L'addio della dea è rassicurante e affettuoso ma ella non versa lacrime, «pur nella tenerezza, la dea Artemide non può che stare lontana. Proprio in questo, del resto, Artemide è l'ideale di Ippolito, e la sua è l'unica bellezza che Ippolito ama, la bellezza che si coniuga alla distanza»⁵⁶. In precedenza si era parlato di *synousia*, intesa come convivenza con un essere invisibile ed è proprio in questo frangente che l'amore del giovane si può concretizzare. Lo sguardo, connesso all'insorgere dell'*Eros*, è una capacità che Ippolito ripudia. Se gli occhi sono veicolo di innamoramento, lui si fa cieco davanti alle donne, compresa Fedra.

⁵⁴ O. Longo, *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, in *Atti delle giornate di studio su Fedra: Torino 7-9 maggio 1984*, Torino, Regione Piemonte, 1985, p. 85.

⁵⁵ A. Lesky, *La poesia tragica dei greci*, trad. it. P. Rosa, Bologna, il Mulino, 1996, p. 482.

⁵⁶ N. Fusini, *La luminosa*, cit., p. 52.

Il giovane alla fine si ricongiunge col padre in un lungo abbraccio, non privo di dolore da parte di entrambi. Ippolito soffre allo stesso modo in cui Fedra ha sofferto all'inizio. C'è una parola che viene usata, *odynē*, che unisce la sofferenza del tormento amoroso, erroneamente associato dal coro al dolore del parto («ὠδίνων τε καὶ ἀφροσύνας»⁵⁷) e il male fisico che attanaglia Ippolito in punto di morte («διὰ μου κεφαλῆς ἄισσους ὀδύναι [...] καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει»⁵⁸).

Il cerchio si chiude con un congiungimento inaspettato. Separati in vita, i due protagonisti si ritrovano uniti nell'onore della morte. Artemide ridà luce ad entrambi, discolpa Ippolito, uomo casto e puro, discolpa Fedra, donna virtuosa e fedele infettata nella psiche da Afrodite. Euripide, quindi, pone al centro della tragedia la crudeltà divina e affida la colpa di Fedra ad un volere superiore, mostrando una donna non ancora completamente carnefice della sua passione dal momento che non è ancora del tutto libera di agire per suo totale volere.

In seguito, col rifacimento senecano, il filosofo latino toglie dal dramma le due divinità e le fa coesistere all'interno della regina, realizzando un'opera incentrata sull'*humanitas*, nella quale l'esito morale dei personaggi dipende solo ed esclusivamente dalle loro scelte. L'evoluzione è di stampo stoico, al centro si insinua il problema morale di resistere o cedere alle passioni, declinate nel *furor*. Antitetivamente vi è la *bona mens* o *virtus* che, se perseguita, indirizza l'uomo al bene. Essendo lo stoicismo di Seneca laico, egli non pensa che il *logos* possa eliminare il male nel mondo, ma può sempre essere combattuto da un buon esercizio della virtù, intrisa di valori etici. Da questo punto di vista, la tragedia si spoglia del ruolo divino per introdurre l'antitesi *ratio/furor*, «prima ridotta a scontro inter-personale di due psicologie, Ippolito e Fedra, poi interiorizzata nel conflitto intra-personale della protagonista»⁵⁹, all'interno della quale si concentrano numerose antitesi, tra cui quella della *sapientia* e dell'*anti-sapientia*, declinata in *humanitas* e *anti-humanitas* o, per meglio dire, mostruosità insita nell'incesto, che raggiungerà il culmine con l'immagine finale grottesca del toro.

Il titolo stesso si discosta da quello euripideo ponendo al centro del dramma la matrigna. In egual maniera il prologo non sarà più di carattere informativo, affidato ad Artemide, bensì introduttivo, affidato alla monodia di Ippolito e al successivo monologo

⁵⁷ Euripide, *Ippolito*, cit., v. 164.

⁵⁸ Ivi, vv. 1351, 1371.

⁵⁹ G. G. Biondi, *introduzione*, in Seneca, *Medea Fedra*, trad. it. di A. Traina, Milano, Rizzoli, 1996, p. 46.

di Fedra che, «nelle loro antitesi psicologiche e metrico-stilistiche, vengono a costituire un binomio inscindibile»⁶⁰ e

rappresentano, nel loro insieme, [...] il programma di tutta la tragedia che è lo scontro non più – come nell’Ippolito di Euripide – di due divinità, Artemide e Afrodite, ma di due opposte psicologie (e passioni), quelle di Ippolito e di Fedra e, nel profondo della psicologia di Fedra, lo scontro del *furor* e della *ratio*.⁶¹

Nonostante manchino all’appello le due dee, ciò non toglie che il giovane sia devoto solo a Diana (identificata come Artemide dai Greci) e la regina dia la colpa del suo sentimento a Venere (Afrodite) e alla sua stirpe, segnata da amori mostruosi e infelici per volere degli dei:

iuuat excitatas consequi cursu feras
et rigida molli gaesa iaculari manu.
Quo tendis, anime? quid furens saltus amas?
fatale miserae matris agnosco malum:
peccare noster nouit in siluis amor.
genetrix, tui me miseret? infando malo
correpta pecoris efferum saeui ducem
audax amasti; toruus, impatiens iugi
adulter ille, ductor indomiti gregis--
sed amabat aliquid. quis meas miserae deus
aut quis iuuare Daedalus flammas queat?
non si ille remeet, arte Mopsopia potens,
qui nostra caeca monstra conclusit domo,
promittat ullam casibus nostris opem.
stirpem perosa Solis inuisi Venus
per nos catenas uindicat Martis sui
suasque, probris omne Phoebeum genus
onerat nefandis: nulla Minois leui
defuncta amore est, iungitur semper nefas.⁶²

⁶⁰ Ivi, p. 25.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Seneca, *Medea Fedra*, cit., vv. 112-128.

Come in Euripide, anche qui Fedra introduce il suo desiderio incestuoso trasponendolo col desiderio della caccia e dei boschi. Pure nel secondo atto, quando la nutrice descrive il delirio della regina, anch'esso ripreso dall'*Ippolito*, vi è un richiamo all'amazzone, madre del giovane, con cui Fedra vorrebbe identificarsi per penetrare le selve.

Se Fedra si giustifica dicendo che è “Venere che odia la stirpe del Sole”, la nutrice ostacola il suo ragionamento con un'argomentazione stoica, pragmatica, sottolineando molto chiaramente che le passioni non rappresentano il volere di nessuna divinità:

Deum esse amorem turpis et uitio fauens
finxit libido, quoque liberior foret
titulum furori numinis falsi addidit.
natum per omnis scilicet terras uagum
Erycina mittit, ille per caelum uolans
proterua tenera tela molitur manu
regnumque tantum minimus e superis habet:
uana ista demens animus asciuit sibi
Venerisque numen finxit atque arcus dei.⁶³

Ma tutta la sua *ratio*, contrapposta al *furor* di Fedra, viene meno quando la regina minaccia di uccidersi per preservare il suo “senso morale” e mantenere intatta la reputazione:

Non omnis animo cessit ingenuo pudor.
paremus, altrix. qui regi non uult amor,
uincatur. haud te, fama, maculari sinam.
haec sola ratio est, unicum effugium mali:
uirum sequamur, morte praeuertam nefas.⁶⁴

A questo punto la nutrice, costretta ad abbandonare la sua *sapientia* stoica per salvare Fedra dalla soluzione etica del suicidio, si propone di parlare con Ippolito.

⁶³ Ivi, vv. 195-203.

⁶⁴ Ivi, vv. 250-254.

L'intermezzo del coro rappresenta un'altra importante antitesi col punto di vista senecano. L'inno alla potenza irresistibile di Amore, inteso come dio figlio di Venere, scagionerebbe in parte Fedra dal suo tormento, associandolo a una forza che va oltre le capacità oppositive morali della regina, «rea non di amare, ma di amare Ippolito»⁶⁵. Il libero arbitrio, da questo punto di vista, non è più così tanto libero e lo dimostrano i continui rinvii alla genealogia di Fedra, da Europa a Selene, fino ad arrivare a Pasifae e Arianna. La nutrice stessa, quando prega Diana affinché il giovane si innamori della sua signora, attinge a una tradizione ben più antica di quella mitica:

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,
cuius relucet mundus alterna uice,
Hecate triformis, en ades coeptis fauens.
animum rigentem tristis Hippolyti doma:
det facilis aures; mitiga pectus ferum:
amare discat, mutuos ignes ferat.
innecte mentem: toruus auersus ferox
in iura Veneris redeat. huc uires tuas
intende: sic te lucidi uultus ferant
et nube rupta cornibus puris eas,
sic te regentem frena nocturni aetheris
detrahere numquam Thessali cantus queant
nullusque de te gloriam pastor ferat.⁶⁶

Il triplice aspetto della divinità che, oltre a quello della cacciatrice per cui è devoto Ippolito, fa riferimento al volto di Selene e a quello di Ecate, entrambe personificazioni della luna, rimanda a un sovrasenso testuale legato alla duplice immagine della dea madre, allo stesso tempo Artemide e Afrodite, Sole e Luna, prima della separazione androgina. Il secondo momento corale riprende la storia di Selene ed Endimione, pastore di cui si era

⁶⁵ Ivi, p. 189.

⁶⁶ Ivi, vv. 406-422.

invaghita la dea, al punto da arrestare ogni notte il percorso del carro lunare per scendere sulla terra e baciarlo. Il mitologema sottintende nella versione laicizzata l'amore di Fedra-Selene per Ippolito-Endimione, il cui volto lunare è "arrossito" alla vista del bel mortale:

et nuper rubuit, nullaque lucidis
nubes sordidior uultibus obstitit;
at nos solliciti numine turbido,
tractam Thessalicis carminibus rati,
tinnitus dedimus: tu fueras labor
et tu causa morae, te dea noctium
dum spectat celeres sustinuit uias.⁶⁷

Il secondo atto, a parte la descrizione clinica del delirio di Fedra, si distacca molto dall'impianto euripideo. Successivamente all'invocazione di Diana, vi è un dialogo tra nutrice e Ippolito che sfocia nella solita critica misogina alle donne, ma prima si dilunga in una disamina contro la dissoluzione morale della società che passa attraverso il disfacimento familiare, «punto di vista privilegiato anche per l'osservazione delle più ampie catastrofi politiche operate dalla storia»⁶⁸. Ippolito, privilegiando una vita solitaria e casta, fuori dalle mura della città e in mezzo alle selve, incarna e diventa portavoce di un valore stoico, la *tranquilla quies*, cara a Seneca, in opposizione con Fedra, il cui personaggio rappresenta il tormento, tutt'altro che tranquillo, della passione.

L'apice della tragedia si raggiunge con la prima delle due confessioni che segnano un distacco dal precedente dramma euripideo, quella dell'amore di Fedra per Ippolito e la confessione finale della colpa a Teseo. La dichiarazione della matrigna scaturisce dopo che, svenuta, si ritrova tra le braccia dell'amato. Come in Euripide, nonostante la precedente confessione fosse indirizzata alla nutrice, non manca quell'andamento verbale labirintico che conduce a poco a poco Fedra verso il suo minotauro, la rivelazione della passione incestuosa. Il *crimen* viene esplicitato da Seneca attraverso un altro espediente, l'appellativo *mater* che Ippolito usa per nominare Fedra. L'apostrofe, oltre a specificare il ruolo della regina, seppur matrigna, evidenzia l'ostacolo più grande alla realizzazione del desiderio amoroso, inducendo Fedra a ridimensionare il termine usato dal figliastro e

⁶⁷ Ivi, vv. 788-794.

⁶⁸ A. Borgo, *Lessico parentale in Seneca tragico*, Napoli, Loffredo, 1993, p. 77.

suggerire in alternativa l'appellativo *famula*, ovvero serva, ruolo che le permette di liberarsi da qualsiasi legame familiare e legarsi al tema elegiaco del *servitium amoris*:

Hi. Committe curas auribus, mater, meis.

Ph. Matris superbum est nomen et nimium potens:

nostros humilium nomen affectus decet;

me uel sororem, Hippolyte, uel famulam uoca,

famulamque potius: omne seruitium feram.⁶⁹

Addentrando per i meandri di un sentiero intricato, prima pone le mani avanti affermando: «quod volo me nolle»⁷⁰, frase che dimostra una profonda consapevolezza riguardo all'opposizione interiore tra la *voluntas* del desiderio (*quod volo*) e quella della *ratio* (*me nolle*) che sottintendono da una parte l'*anti-humanitas* della confessione a Ippolito e dall'altra l'*humanitas* della *bona mens*, riscattata con la confessione a Teseo, poi inizia il lungo discorso che si snoda nel paragone del giovane al padre e nell'invocazione alla sorella Arianna:

Hippolyte, sic est: Thesei uultus amo

illos priores, quos tulit quondam puer,

cum prima puras barba signaret genas

monstrisque caecam Gnosii uidit domum

et longa curua fila collegit uia.

quis tum ille fulsit! presserant uittae comam

et ora flauus tenera tinguebat pudor;

inerant lacertis mollibus fortes tori,

tuaeque Phoebes uultus aut Phoebi mei,

tuusue potius--talis, en talis fuit

cum placuit hosti, sic tulit celsum caput.

in te magis refulget incomptus decor:

est genitor in te totus et toruae tamen

pars aliqua matris miscet ex aequo decus:

in ore Graio Scythicus apparet rigor.

⁶⁹ Seneca, *Medea Fedra*, cit., vv. 608-612.

⁷⁰ Ivi, vv. 604-605.

Si cum parente Creticum intrasses fretum,
tibi fila potius nostra neuisset soror.
Te te, soror, quacumque siderei poli
in parte fulges, inuoco ad causam parem:
domus sorores una corripuit duas,
te genitor, at me gnatus. En supplex iacet
adlapsa genibus regiae proles domus.
respersa nulla labe et intacta, innocens
tibi mutator uni.⁷¹

Dopo aver ribadito l'opposizione volere-non volere, questa volta indirizzata alla parola «libet loqui pigetque»⁷² e aver sovrapposto i lineamenti di Ippolito a Diana e Febo, rispettivamente Luna-Artemide protettrice del giovane e Sole-Apollo capostipite della stirpe di Fedra, la matrigna, con slancio malinconico, si mette sullo stesso piano della sorella perché in ognuna di esse si annida la stessa sventura. Arianna ama il padre Teseo, Fedra ama il figlio Ippolito. Il primo, seguace di Afrodite, il secondo, casto e dai tratti fanciulleschi quasi androgini, seguace di Artemide, diventano i carnefici della morte delle due sorelle, una legata alla Luna e tramutata in costellazione, l'altra legata, come la madre Pasifae, a Venere. Ma se il destino di Arianna e Fedra si intreccia tragicamente è perché sono la stessa persona e cioè la dea madre che incorpora le due divinità. La sorella srotola il filo per Teseo, Fedra lo riavvolge conducendo Ippolito verso l'altro mostruoso toro che gli causerà la morte, lei «ricostruisce al fondo di sé un Labirinto in cui non può che ritrovarsi: il filo d'Arianna non le permette più di uscirne, dal momento che se lo avvolge intorno al cuore»⁷³.

Nemmeno l'orrore espresso da Ippolito e l'intento di sguainare la spada per ucciderla, fermano Fedra dal buttarsi tra le sue braccia e pregarlo di trafiggerla in modo da calmare una volta per tutte il suo *furor*:

Hippolyte, nunc me compotem uoti facis;
sanas furentem. maius hoc uoto meo est,
saluo ut pudore manibus immoriar tuis.

⁷¹ Ivi, vv. 646-669.

⁷² Ivi, v. 637.

⁷³ M. Yourcenar, *Fedra o della disperazione*, in J. Racine, *Fedra*, cit., p. VIII.

La pulsione di morte presente nella psiche di Fedra anticipa lo studio freudiano sul rapporto duale tra *Eros*, principio del piacere che tende al soddisfacimento del desiderio, e *Thanatos*, tendenza autodistruttiva grazie alla quale cessano le pulsioni sessuali. Così «seduzione ed esecuzione si mescolano in un gioco di specchi»⁷⁴ e la spada diventa il simbolo, l'*instrumentum* attraverso cui, sotto consiglio della nutrice, Fedra accuserà Ippolito di averla stuprata e con cui, alla fine del dramma, si toglierà la vita. L'arma "incontaminata" si macchia di due delitti, la morte indiretta del giovane, provocata dalla sua finta colpevolezza e quella diretta della regina.

Il secondo atto si chiude con la nutrice che ad alta voce grida l'abuso sessuale commesso da Ippolito:

Adeste, Athenae! fida famulorum manus,
fer opem! nefandi raptor Hippolytus stupri
instat premitque, mortis intentat metum,
ferro pudicam terret; en praeceps abit
ensemque trepida liquit attonitus fuga.⁷⁵

Ma sarà Fedra, nel terzo atto, a confidare a Teseo, appena rientrato dall'impresa negli inferi, la finta verità dello stupro. Questa seconda tragedia vede la regina oscillare tra il silenzio e la parola in un dialogo ricco di allusioni. Decisa a tacere, parlerà solo dopo le minacce di Teseo rivolte alla nutrice.

Se la precedente dichiarazione aveva provocato l'invettiva di Ippolito contro il genere femminile, dove la matrigna era stata paragonata, anzi innalzata a un livello di mostruosità superiore rispetto alla madre Pasifae, la confessione che fa ora Fedra causa l'invettiva di Teseo contro il figlio, privo di quel confronto dialettico caro a Euripide. Ippolito, senza voce in capitolo, accusato a prescindere e, quasi in un gioco di specchi, rapportato ad Antiope, la madre amazzone, si ritrova a combattere contro il toro "dalla cervice bluastro" mandato dal dio delle acque Nettuno per volere del padre.

Il racconto del messo, portavoce della notizia della morte del giovane, è anticipato da una sezione corale in apertura del quarto atto che lamenta il disinteresse divino nei

⁷⁴ A. Grieco, *Per amore. Fedra e Alceste*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 120.

⁷⁵ Seneca, *Medea Fedra*, cit., vv. 725-729.

confronti degli uomini a favore del Caso e dell'arbitrio. La descrizione del corpo fatto a brandelli sottolinea quel gusto barocco e macabro tipico del teatro senecano «in modo da mostrare al pubblico [...] le terribili conseguenze delle passioni eccessive, con una funzione didattica e moralistica, secondo il metodo dell'*ante oculos ponere*»⁷⁶. L'atmosfera infernale è messa in rilievo da particolari agghiaccianti che richiamerebbero l'antico rituale del puledro sacrificato, il cui sangue versato serviva per rendere fertili i campi

Praeceptis in ora fusus implicuit cadens
laqueo tenaci corpus et quanto magis
pugnat, sequaces hoc magis nodos ligat.
sensere pecudes facinus--et curru leui,
dominante nullo, qua timor iussit ruunt.
talis per auras non suum agnoscens onus
Solique falso creditum indignans diem
Phaethonta currus deuium excussit polo.
Late cruentat arua et inlimum caput
scopulis resultat; auferunt dum comas,
et ora durus pulcra populatur lapis
peritque multo uulnere infelix decor.
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 ruscus corporis partem tulit.⁷⁷

Il messaggero rievoca lo strazio dello smembramento facendo riferimento ai “campi tutto sangue” e all'inguine trapassatogli da un tronco. Viene da pensare che Seneca, ponendo l'attenzione sul membro maschile, simbolo di fecondità per i popoli primitivi, abbia

⁷⁶ P. Pedrazzini, *L' "ombra" di Fedra, la luminosa*, cit., p. 102.

⁷⁷ Seneca, *Medea Fedra*, cit., vv. 1085-1104.

voluto rievocare il cerimoniale dell'unione tra dea madre e pardo toro, idea avvalorata dai continui rimandi a Selene ed Endimione.

Il quinto atto si apre col pianto di Fedra sul corpo irriconoscibile di Ippolito e lo svelamento dell'inganno da parte della stessa ingannatrice. Nonostante Teseo si possa considerare una vittima del raggio, piangere il figlio ucciso lo mette sullo stesso piano della matrigna, in quanto entrambi hanno contribuito, seppur per motivi differenti, alla tragica fine del giovane. Credere solo a ciò che si vede è per Teseo un'arma a doppio taglio. L'occhio ingannatore l'ha reso cieco davanti alla verità e la spada, dapprima emblema dell'adulterio, ora diventa segno inconfutabile della superficialità di un eroe civilizzatore, capace di uccidere mostri ben visibili, ma ignorante nel comprendere la complessità psichica che si cela dentro i mortali.

Come nell'*Ippolito*, il vero eroe della tragedia rimane Fedra. Nella consapevolezza di provare un sentimento impuro, sia che si tratti di un capriccio divino o di una pulsione dell'anima, la regina tenta fino alla fine di reprimerlo. Lei compie il male senza volerlo, ed è proprio il suicidio che, in ultima istanza, la salva. Togliersi la vita con la spada dell'amato, la libera definitivamente dal peso dell'*eros*, permettendo all'*humanitas* di vincere sull'*anti-humanitas*.

A partire dai due modelli classici, nel Seicento Racine riscrive la tragedia introducendo delle varianti che vanno a storicizzare il mito in direzione della morale monarchica e cattolica del tempo. La storia viene riscritta e reinterpretata attraverso il dualismo tra *vizio*, inteso come peccato, e *virtù* cristiana, con la conseguente eliminazione delle due divinità simbolo di Ippolito e Fedra. Anzi, il giovane stesso è introdotto nella sfera di Afrodite dal momento che, per la prima volta, pure lui ama una mortale. Nella prefazione, Racine scrive:

Ho ritenuto di dovergli attribuire qualche debolezza che lo rendesse un poco colpevole nei confronti di suo padre, senza nulla togliere tuttavia a quella grandezza d'animo con la quale risparmia l'onore di Fedra lasciandosi opprimere per non accusarla. Definisco debolezza la passione che suo malgrado prova nei confronti di Aricia, figlia e sorella dei mortali nemici di suo padre.⁷⁸

⁷⁸ J. Racine, *Prefazione*, in Id., *Fedra*, cit. p. 5.

L'amore colpevole per la rivale porta Ippolito, in egual maniera di Fedra, inizialmente a sfuggire il sentimento, dichiarando di voler partire per andare a cercare il padre, ormai in viaggio da troppo tempo, poi a confessarlo al precettore Teramene e nel secondo atto ad Aricia. L'introduzione dell'*Eros* nella vita casta del giovane, elimina dal dramma l'invettiva contro le donne. Ciò non toglie che siano gli altri personaggi, tra cui Aricia stessa, a definire Ippolito privo di sentimenti. Racine spoglia il giovane dal suo peccato di *hybris* e permette ad Afrodite di primeggiare. Soggiogatore di cavalli, Ippolito viene soggiogato dall'amore cui si era «fièrement révolté»⁷⁹; il ribelle diventa mansueto davanti a un sentimento che lo porta ad abbandonare ciò che gli è più caro

Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune.
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune.
Mes seuls gémissements font retentir les bois,
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.⁸⁰

Ridimensionando Ippolito in una sfera più umana, Racine cerca di fare lo stesso con la matrigna, curandosi «di renderla meno odiosa di quanto non fosse nelle tragedie degli Antichi»⁸¹. Nonostante dichiararsi il suo sentimento direttamente, sarà la nutrice a ipotizzare una falsa accusa per salvare l'onore di Fedra e a svelarla a Teseo. L'inganno stesso viene addolcito, in quanto Ippolito non verrà additato come stupratore, bensì verrà colpevolizzato di tentato stupro.

Come in Seneca, il dualismo morale *vizio/virtù* è annidato dentro la regina, nella quale «concorrono in grado notevolissimo passione smisurata e severa analisi»⁸². Fedra viene descritta nel suo tormento interiore mentre si dibatte tra i due estremi del suo essere, da un lato sposa di Teseo, dall'altro discendente di una stirpe infelice e anch'essa contraddittoria. Legata al sole da parte di madre e alle tenebre, in quanto figlia del giudice infernale Minosse, Fedra cela in sé un'antitesi ancestrale, quella tra luce e ombra, opposizione presente in tutte e tre le riscritture del mito. Ma se Seneca cita il sole come richiamo alla stirpe di Fedra, Euripide e, a maggior ragione, Racine fanno riferimento

⁷⁹ J. Racine, *Fedra*, cit., v. 531.

⁸⁰ Ivi, vv. 549-552.

⁸¹ J. Racine, *Prefazione*, cit., p. 3.

⁸² L. Spitzer, *Il récit de Thérèse*, in J. Racine, *Fedra*, Genova, Marietti, 1999, p. 26.

all'antitesi per sottolineare, da una parte il divario tra il tacere rimanendo nell'ombra e il parlare "alla luce del sole"⁸³, dall'altra il contrasto tra vizio e virtù. Il drammaturgo francese definisce la passione incestuosa come una fiamma, tanto che la regina, quando rivela il segreto alla nutrice Enone, afferma: «Mon mal vient de plus loin. [...] Je reconnus Vénus et ses feux redoutables»⁸⁴ e, dopo aver paragonato il volto di Ippolito a Teseo, «Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire, et dérober au jour une flamme si noir»⁸⁵. Spegnerne il fuoco che arde dentro Fedra equivale a dire far vincere la virtù sul peccato ma, eliminare un connotato che è ancorato nella regina per discendenza, risulta impossibile. In tutte le versioni del mito la luminosità ha la meglio. Fedra parla e la luce divampa, accogliendo in sé pure quella di sua madre, entrambe trionfatrici sulla legge morale incarnata da Minosse, giudice che rappresenta il lato coscienzioso della figlia, tanto che, nell'ultima scena del quarto atto, Fedra, pentita dei delitti commessi, si vorrebbe nascondere dai suoi antenati, fuggire nella notte infernale dove, però, dovrebbe fare i conti col padre. La vergogna di essere giudicata da Minosse e la paura di disonorarlo, associano la regina a un sentire cristiano, sconosciuto a Euripide e Seneca, anche se i discorsi della nutrice richiamano a una vena giansenista raciniana. Come nel dramma greco, Enone spiega che l'amore è un errore scusabile, essendo una debolezza che piega pure gli dei e, in quanto tale, non può che far soccombere anche gli uomini:

L'amour n'a-t-il encor triomphé que de vous?
 La faiblesse aux humains n'est que trop naturelle.
 Mortelle, subissez le sort d'une mortelle.
 Vous vous plaignez d'un joug imposé dès longtemps.
 Les dieux même, les dieux de l'Olympe habitants,
 Qui d'un bruit si terrible épouvantent les crimes,
 Ont brûlé quelquefois de feux illégitimes.⁸⁶

L'impossibilità di vincere il fato e operare il bene, il pessimismo e l'inazione dell'eroe raciniano, derivano in Fedra proprio dalla passione amorosa. «Dietro l'apparente essenzialità dell'intreccio si muovono figure di estrema complessità morale e

⁸³ Euripide, *Ippolito*, cit., p. 79.

⁸⁴ J. Racine, *Fedra*, cit., v. 268, v. 277.

⁸⁵ Ivi, vv. 309-310.

⁸⁶ Ivi, vv. 1300-1306.

psicologica»⁸⁷, motivo per cui la trama non è portata avanti dall'azione degli eventi, bensì dall'azione delle passioni.

Secondo Lucien Goldmann, esiste un punto di non ritorno, superato il quale l'azione diventa incalzante e violenta. Esso coincide con l'illusione di poter conciliare «due necessità – mondana e morale – contrapposte»⁸⁸ e cioè quando Fedra, convinta della morte di Teseo, crede di poter conquistare Ippolito offrendogli il trono e, sciolta dai vincoli coniugali, di potersi finalmente abbandonare ad un amore moralmente puro. Varcata quella soglia, il punto di non ritorno la condurrà inevitabilmente alla tragedia, «al rifiuto del mondo»⁸⁹. Dentro quest'ottica, le divinità euripidee rappresenterebbero «le forze intramondane, ovvero le passioni che spingono l'uomo alla rovina»⁹⁰. Rappresentati in modo negativo e amorale, gli dei superstiti in Racine sono una personificazione concreta, nel caso di Venere, del desiderio incestuoso di Fedra, nel caso del «*monstre furieux* mandato da Poseidone»⁹¹, della passione rimasta repressa per troppo tempo. Il toro che esce dall'acqua e travolge il giovane, incarnerebbe Fedra stessa che si scaglia contro l'elemento negato, il corpo di Ippolito. Ma chi invoca il mostro, come in Seneca ed Euripide, è sempre Teseo, le cui imprese eroiche vengono riprese nello sfondo della tragedia. Uccisore di mostri, è visto come l'eroe civilizzatore contro un passato primordiale e minoico. Ma se la violenta razionalizzazione sembra avere la meglio contro tutto ciò che incarna Fedra, ribelle e selvaggia come il suo luogo d'origine, il represso non può rimanere nell'ombra per troppo tempo. Il tormento interiore della regina, le antitesi *luce/ombra*, *vizio/virtù*, *Pasifae/Minosse* vengono proiettate all'esterno nel dualismo *Creta/Atene*, *Fedra/Teseo*. Quindi, con la presunta morte del re legislatore, l'ordine costituito entra in crisi e ciò che fino ad ora è rimasto nascosto, sfocia prima nella dichiarazione d'amore della regina e successivamente nel mostro marino.

Le opposizioni sopra elencate servono anche ad evidenziare una certa interdipendenza tra i personaggi della tragedia, i quali si completano tra di loro e si mescolano in un rapporto duale fatto di uguaglianze e differenze. Nessuno è mai in scena da solo, i protagonisti sono sempre accompagnati da un confidente; Fedra ha Enone,

⁸⁷ R. Carifi, *Nota alla Phèdre*, cit., p. 129.

⁸⁸ P. Pedrazzini, *L' "ombra di Fedra", la luminosa*, cit., p. 125.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ivi*, p. 127.

⁹¹ *Ibidem*.

Ippolito ha Teramene e Aricia, Ismene. Ognuno completa l'altro in un rapporto equilibrato. Se da una parte si ha una figura inquieta e agitata, dall'altra i confidenti sono pacati e lenti. Ma i legami sono molteplici e coppie binarie presuppongono coppie contrapposte. Fedra è vista in antitesi con Aricia, Teseo e Ippolito, anche se il rapporto col figliastro presenta un punto di contatto per quanto riguarda l'amore colpevole nei confronti del marito e del padre, oltre al fatto che per entrambi svelare il sentimento equivarrebbe dar voce ad uno scandalo. Ippolito è in conflitto con la regina ma parzialmente anche col padre donnaiolo, osannato per le sue imprese, criticato per essere uno sposo infedele. Aricia è in opposizione col re e la regina ma conforme all'immagine di Ippolito, entrambi contro l'amore si piegano alla vista dell'altro. Chi, però, vive il desiderio d'unione come una spinta votata all'insuccesso, in quanto innamorata del suo doppio-antagonista, è Fedra, le cui oscillazioni accompagnano la protagonista per tutta la tragedia, a differenza dei due precedenti drammi dove le azioni contraddittorie si esauriscono all'inizio, nel delirio d'amore dove invoca le selve. Fedra «compie i gesti irrevocabili; li compie senza deciderli, li compie come fuori di sé, e poi vorrebbe riprenderseli»⁹². Essendo questa, come dice Roland Barthes, la tragedia della parola, i gesti di cui si parla equivalgono alla rottura del silenzio che avviene per tre volte, in una «gravità crescente»⁹³. La confessione alla nutrice, a Ippolito e infine a Teseo sono irreversibili e portano inevitabilmente alla morte.

La prima oscillazione si trova in apertura della tragedia. Fedra si nasconde, rifugge il giorno, vuole stare dentro il palazzo ma, in egual maniera dell'*Ippolito*, si fa prendere dal desiderio. I veli che la coprono diventano pesanti, scioglie il nodo del pudore e smania di sedersi «à l'ombre des forêts!»⁹⁴. L'azione contraddittoria scaturisce dalla necessità di tenere nascosto ciò che non si può pronunciare e dal desiderio di morire per evitare che la parola prenda forma e si espanda:

Proprio nel momento in cui più tace, Phèdre, con un gesto compensatorio, respinge le vesti che la coprono e vuol mostrare la sua nudità. È chiaro allora che Phèdre è anche una tragedia del parto. Enone è veramente la nutrice, la levatrice, colei che

⁹² R. Trotta, *Il furore di Fedra*, in J. Racine, *Fedra*, Genova, Marietti, 1999, p. 10.

⁹³ R. Barthes, *La potenza della parola*, in Id. *Fedra*, cit., p. 45.

⁹⁴ J. Racine, *Fedra*, cit., vv. 176-177.

vuol liberare Phèdre dalla sua parola a qualunque prezzo, che estrae il linguaggio dalla cavità profonda in cui è racchiuso.⁹⁵

Così il compito della nutrice è quello di richiamare Fedra alla vita, aiutata pure dalla falsa notizia della morte di Teseo, che dona speranza alla regina.

La seconda oscillazione coincide con la dichiarazione di Fedra a Ippolito. Dal momento in cui esterna il suo sentimento, perde dignità, ha orrore di sé. La regina vive la sua passione come una colpa e parlarne le suscita vergogna. Questo turbamento accresce nel momento in cui Ippolito, durante la confessione, non la degna di uno sguardo:

Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.⁹⁶

Il giovane non è più quella persona misogina e fiera delle tragedie precedenti. Non guardare Fedra equivale a rifiutare il suo sentimento, in una prospettiva per cui lo sguardo simboleggia l'innamoramento connesso all'*eros*. La regina si vergogna perché ora ha la certezza di non essere ricambiata. «Lo sguardo mancato, lo sguardo che nega l'umanità di Fedra»⁹⁷, la traduce in un mostro. Ma è proprio questa mostruosità intrinseca in lei che la rende un essere superiore, legato a una stirpe ancestrale. La vergogna che prova equivale a non accettare la sua natura arcaica e divina, causa di repulsione da parte del mondo, rappresentato da Ippolito, Teseo e Aricia. Di conseguenza la confessione, prima addolcita da riferimenti mitici e dal paragone del giovane al padre, si trasforma in un incalzante attacco furibondo che sfocia, come in Seneca, nel desiderio di essere uccisa dalla spada che Ippolito sta puntando contro il suo petto, evidenziando ancora una volta la connessione tra *Eros* e *Thanatos*. Il motivo dell'arma contaminata lasciata alla regina e la fuga del giovane, permetteranno alla nutrice di ipotizzare la falsa accusa. Prima, però, Fedra oscilla nuovamente nell'illusione di poter conquistare Ippolito aggrappandosi, sia al fatto che lui non sappia come amare, sia alla questione del regno. Con Teseo morto, la regina vorrebbe proporgli di prendere il trono e fare da padre al suo fratellastro. La speranza è vana, il re è vivo e Fedra ridiscende nell'abisso della disperazione.

⁹⁵ R. Barthes, *La potenza della parola*, cit. p. 46.

⁹⁶ J. Racine, *Fedra*, cit., vv. 691-692.

⁹⁷ R. Trotta, *il furore di Fedra*, cit., p.13.

La successiva azione contraddittoria passa dapprima per lo svelamento del finto oltraggio subito per bocca della nutrice (anche se Fedra non si macchia con parole menzognere, risulta comunque complice dell'inganno dando via libera ad Enone e soprattutto mostrandosi oltraggiata agli occhi del marito), e in seguito dal senso di colpa che la induce a confessare il crimine a Teseo, anticipato dallo scontro verbale tra padre e figlio. Come in Euripide, il re non vuole sentire ragioni e, senza pensarci due volte, invoca Nettuno. Se Fedra e Ippolito si fanno scrupoli nel parlare, consapevoli del fatto che la parola è un'arma irreversibile, Teseo, «che pur ha saputo *tornare* dall'inferno, [...] parla troppo presto; [...] abbastanza potente per dominare la contraddizione della morte, non può tuttavia disfare il linguaggio»⁹⁸.

La quasi confessione di Fedra si interrompe nel momento in cui il re le dice dell'amore di Ippolito per Aricia. Presa dalla gelosia, il suo rimorso si trasforma repentinamente in odio. Questo nuovo sentimento, oltre a rendere la regina più umana, garantisce una profonda interdipendenza tra i personaggi. L'azione di ognuno è fondamentale e ugualmente necessaria affinché la tragedia raggiunga l'apice drammatico. Se Ippolito non è più quel giovane misogino del mito precedente, se ama Aricia, è perché in Fedra possa scoppiare la gelosia.

L'odio nei confronti del figliastro e l'orrore di sé autorizzano il ritorno del desiderio suicida di Fedra. Il cerchio si chiude allo stesso modo in cui è iniziato, col proposito di morire, dal momento che solo la morte porta soluzione al conflitto. Così, l'ultima oscillazione della regina coincide con la terza confessione e il suicidio per effetto del veleno che la libera e la purifica. Il ritorcersi del corpo a causa dell'antidoto, così può essere definito se ne si comprende l'ossimoro, richiama al tormento iniziale succeduto dalla prima confessione. Proprio in questo frangente Enone si chiede «Quel charme ou quel poison en a tari la source?»⁹⁹ e più avanti Fedra stessa, dichiarandosi ad Ippolito, dice:

J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même,
Ni que du fol amour qui trouble ma raison

⁹⁸ R. Barthes, *La potenza della parola*, cit., p. 48.

⁹⁹ J. Racine, *Fedra*, cit., v. 190.

Ma lâche complaisance ait nourri le poison.¹⁰⁰

Quindi il veleno che viene usato per depurarsi dalla colpa è anche metafora del suo amore. Paradossalmente, il male che la tormenta e la consuma ha come unico rimedio l'essenza stessa del dolore. Ciò che la uccide alla fine la salva.

Il veleno di Fedra è quello che Medea portò ad Atene e che usò per uccidere la rivale in amore Creùsa. Il fatto che Medea sia una potente maga e zia della regina da parte di madre, sottolinea un collegamento con la dea primordiale. Entrambe segnate da una sorte infelice, umanizzate contro voglia e ridotte a eroine tragiche del *furor* che divampa senza freni, si contraddistinguono per la capacità di resistere all'*anti-humanitas*. Medea, rifiutando di sopportare un'autorità patriarcale, usa il veleno come vendetta mentre Fedra, potenzialmente propensa ad accettare la sua regressione antropomorfa, lo usa come purificazione. L'eroina di Racine si contraddistingue perché lotta, non contro gli altri ma contro se stessa. Le continue oscillazioni del personaggio, le illusioni che la portano a sperare e le disillusioni che la rigettano nell'abisso, servono a spiegare quanto la fragilità umana riesca ad insidiarsi e disumanizzare anche i più potenti. «Racine usa la parola *monstre* per diciotto volte in *Phèdre*»¹⁰¹; l'insistenza sulla mostruosità coopera con la necessità di segnare un confine cristiano tra ciò che è diabolico, l'amore terreno, e ciò che è moralmente corretto. Ma Fedra è umana, nonostante si reputi e venga reputata un *monstre*, perché prova vergogna e desidererebbe che la sua storia, come quella di sua madre, fosse inghiottita dall'oblio della repressione.

Una lettura freudiana

Nel 1913 Freud pubblica *Totem und tabù*¹⁰², una raccolta di saggi che segnano il connubio tra antropologia e psicanalisi, attraverso lo studio del comportamento di una tribù primitiva australiana, accostato a quello dei nevrotici. Il primo saggio è dedicato alla

¹⁰⁰ Ivi, vv. 673-676.

¹⁰¹ P. Pedrazzini, *L' "ombra" di Fedra*, la luminosa, cit., p. 128.

¹⁰² S. Freud, *Totem und Tabù. Ubereinstimmung in Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1913), trad. it., *Totem e Tabù. Concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, con una introduzione di K. Kerényi, Torino, Boringhieri, 1997.

questione dell'incesto, visto come divieto cardine sul quale si basa lo sviluppo della società. L'orrore nei confronti di questo tabù regolava il buon vivere delle civiltà cosiddette totemiche. Per ogni tribù vigeva la regola per cui nessun membro, veneratore dello stesso totem, poteva avere rapporti sessuali, dal momento che l'appartenenza era ereditaria e quindi tutti possedevano lo stesso patrimonio genetico.

Una legge proibitiva, più è radicata e antica, più ha la possibilità di diventare un tabù, vale a dire qualcosa che viene considerato naturalmente sbagliato, profano, impuro. Se prima l'incesto era visto come un divieto sociale, ora la sua negatività è radicata nell'inconscio collettivo. Ma ciò che è proibito non viene mai del tutto eliminato dalla mente, bensì rimosso.

Rimuovere con la negazione il tabù è comunque sempre un modo di appropriarsene, consciamente o inconsciamente. Freud definisce *fissazione psichica* la nevrosi ossessiva che deriva «dall'atteggiamento ambivalente»¹⁰³ di queste popolazioni verso i loro tabù:

A livello inconscio niente sarebbe più gradito loro che trasgredirli, ma hanno anche il timore di farlo... La forza magica attribuita al tabù è riconducibile alla capacità di indurre gli uomini in tentazione. Essa si comporta come un contagio perché l'esempio è contagioso e perché nell'inconscio le voglie proibite si spostano su oggetti diversi. L'espiazione per la violazione del tabù mediante una rinuncia dimostra che alla base del rispetto del tabù c'è una rinuncia.¹⁰⁴

Nel saggio *Die Verneinung*¹⁰⁵, pubblicato nel 1925, Freud ritorna, in ambito individuale, sul tema dell'ambivalenza. Usando i termini *rimozione* e *rimosso*, fa riferimento rispettivamente alla negazione, intesa come non accettazione del rimosso, e alla passione inconfessabile. Quindi, negare una pulsione equivarrebbe ad affermarla, senza però accettarla. Fedra si trova in bilico tra la civiltà del potere basata su leggi proibitive e tabù da rispettare, e il desiderio trasgressivo del ritorno a uno stato di natura. In ambito sociale, come nel caso dell'incesto, Francesco Orlando ha poi spiegato come i

¹⁰³ Ivi, p. 28.

¹⁰⁴ Ivi, p. 32.

¹⁰⁵ S. Freud, *Die Verneinung* (1925), trad. it., *La negazione*, in *Opere*, vol. X, *inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti (1924-1929)*, Torino, Boringhieri, 1978, pp. 197-201.

termini utilizzati da Freud avrebbero maggior rilevanza collettiva se venissero sostituiti con le espressioni *repressione* (sociale) e *represso*, cioè elemento socialmente negato.¹⁰⁶

A partire dalla tragedia di Euripide, prescindendo dalla presenza o meno delle divinità, ogni versione del mito presenta il tema dell'amore proibito come qualcosa di mostruoso, fonte di vergogna per sé e per l'altro. Le oscillazioni della regina tra il dire e il non dire sono lo specchio di quell'atteggiamento ambivalente di cui parlerà Freud nel XX secolo e, come Racine nel Seicento, così Euripide prima di lui, scrivono della *repressione* attraverso la parola *oblio*. Dimenticare lo scandalo ponendovi sopra il velo del «silence éternel»¹⁰⁷ è desiderio della Fedra francese che, invocando il mito di Pasifae, non solo lo accosta alla sua sventura, ma ne fa motivo di oblio. La regina spera che la vergogna morale che l'attanaglia non diventi «un mito di vergogna»¹⁰⁸, che i mostri della sua stirpe, fisici o psichici che siano, vengano soppressi, se non da Teseo, sterminatore di mostri preistorici per eccellenza, almeno da Fedra stessa. Ciò che lei desidera più del desiderio stesso è il silenzio, la repressione del represso. Ma l'unico che riesce veramente, in tutte e tre le versioni, a non parlare è Ippolito. Se in Euripide il giovane ha la bocca serrata dal giuramento fatto alla nutrice, in Racine non parla perché, appunto, si vergogna. Il rifiuto di dar voce a ciò che reputa aberrante, viene comunque tradito dalle parole irreversibili della regina e della nutrice che liberano, un po' alla volta, accompagnandolo lungo tutto il labirinto della storia, il represso. Così il filo che un tempo era servito per far uscire sano e salvo Teseo, rappresentante di una nuova civiltà patriarcale, simbolo di repressione, ora viene usato a favore del mostro.

Chi, alla fine della vicenda, dopo la morte della regina, invoca il ricordo sopra l'oblio della dimenticanza è Artemide, la quale trasforma la storia in mito, di modo che Racine, nel Seicento, faccia dire a Teseo:

D'une action si noire

Que ne peut avec elle expirer la mémoire!¹⁰⁹

¹⁰⁶ F. Orlando, *Lettura Freudiana della <<Phèdre>>*, cit., p. 23.

¹⁰⁷ J. Racine, *Fedra*, cit., v. 252.

¹⁰⁸ F. Orlando, *Lettura Freudiana della <<Phèdre>>*, cit., p. 37.

¹⁰⁹ J. Racine, *Fedra*, cit., vv. 1645-1646.

Potesse la memoria del suo crimine spiare insieme alla regina. Ma il mito è già mito perché nel 426 a.C. Euripide ha voluto che l'amore di Fedra non cadesse nell'oblio. L'ennesima morte della matrigna, l'espiazione della colpa attraverso il suicidio, non cancellerà il fatto che il represso ha vinto sulla repressione. Il labirinto non crolla, si fortifica. Ciò che era, è tuttora, magari più nascosto ma mai del tutto cancellato.

In chiave freudiana può essere letta pure l'entrata in scena di Fedra quando, assalita dalla passione, invoca i luoghi cari a Ippolito, la caccia e le fiere. Il desiderio di contaminazione con ciò che ama l'amato, ha un gusto melanconico, di sofferenza, la cui spiegazione psicologica è trattata nel saggio *Das Ich und das Es*¹¹⁰ del 1923. Freud, già nel 1915, si era dedicato al tema della melanconia in uno scritto breve intitolato *Trauer und Melancholie*¹¹¹ dove, associata all'esperienza della perdita, la melanconia non era altro che il rifiuto del lutto e tale negazione passava attraverso l'incorporazione dell'Altro nella struttura dell'Io, con «atti magici di imitazione»¹¹². L'interiorizzazione che ne derivava era una strategia per non dover mai dire addio, così che non fosse mai «necessario abbandonare la relazione d'amore»¹¹³.

Se al lutto si sostituisce l'impossibilità di avere l'oggetto amato, il risultato non cambia. Fedra, consumata da questa mancanza, interiorizza Ippolito, sottoposto al tabù dell'incesto, e lo nega. La regina non desidera più il figliastro, desidera essere il figliastro e amare ciò che ama lui, imitarlo nella caccia. La sua identità si mescola a quella di Ippolito e la rabbia, il conflitto, dapprima provati per l'oggetto desiderato e vietato, si riversano nell'Io, sotto forma di dialogo interiore. Quando Fedra, dopo aver invocato le selve, prende coscienza del suo sfogo delirante, si rimprovera: «dove corri, mio cuore? Che delirio ti fa amare le selve?»¹¹⁴, le fa dire Seneca, oppure: «dove si è smarrita la mia mente?»¹¹⁵, scrive Euripide. Accusare se stessi, spiega Freud, è in realtà un modo per rimproverare l'oggetto amato, ma il senso di colpa riversato, in questo caso, sulla regina è autodistruttivo. Freud mette in guardia il lettore dall'interiorizzazione dell'altro in quanto, se portato all'estremo, conduce inevitabilmente al suicidio. Consolidare la propria

¹¹⁰ S. Freud, *Io e l'Es*, in *Opere*, vol. IX, *L'io e l'Es e altri scritti (1917-1923)*, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 491-501.

¹¹¹ S. Freud, *Lutto e Melanconia*, in *Opere*, vol. VIII, *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti (1915-1917)*, Torino, Boringhieri, 1978, pp. 102-118.

¹¹² J. Butler, *Gender Trouble*, cit., p. 85.

¹¹³ S. Freud, *Lutto e Melanconia*, cit., p. 109.

¹¹⁴ Seneca, *Medea Fedra*, cit., p. 179

¹¹⁵ Euripide, *Ippolito*, cit., p. 69.

identità attraverso un ri-orientamento e la sublimazione del desiderio, come la spinta in chiave artemidea di Fedra, agirebbe a favore di una naturalizzazione della legge del divieto e la negazione, dapprima esterna, verrebbe anch'essa interiorizzata attraverso l'incorporazione del desiderio/Ippolito, diventando, appunto, un tabù dimenticato nei meandri dell'inconscio umano. Ma se il rimosso è più potente della rimozione e ciò che viene negato non è mai del tutto eliminato, allora Fedra non può fare altro che morire e svincolarsi dalla lotta psichica tra un Io travestito per effetto della legge e un Io melanconico, nostalgico del represso. Dato che l'inconscio è il luogo del represso e che, come spiega Jacques Lacan, l'identità è costruita culturalmente a partire dalla legge che proibisce l'incesto, la Legge del padre, essa è inevitabilmente destinata a fallire:

L'annientamento di tale coerenza, attraverso un inavvertito ritorno al rimosso, rivela non solo che l'identità è una costruzione, ma anche quanto il divieto che costruisce l'identità sia inefficace (la Legge del padre non andrebbe intesa come una volontà divina deterministica, ma come un'eterna dilettante che prepara il terreno per un'insurrezione contro il sé).¹¹⁶

Se la rimozione è il fondamento dell'identità, allora Lacan ha ragione a scrivere in *Die Bedeutung des Phallus*¹¹⁷ (1958) che le donne sono contrassegnate da una mancanza, la quale viene prontamente negata da un mascheramento, che fa parte delle strategie di incorporazione melanconiche. Questa mancanza coincide, secondo Lacan, con la mancanza del fallo, inteso come significante del desiderio, e l'unico modo, culturalmente accettabile, per colmare tale privazione è attraverso il travestimento:

Ella intende essere desiderata e amata un tempo per quello che non è. Ma quanto al suo desiderio ella ne trova il significante nel corpo di colui cui è rivolta la sua domanda d'amore.¹¹⁸

Fedra colma la mancanza di Ippolito non solo volendosi contaminare coi luoghi cari all'oggetto del suo amore, bensì mostrandosi agli occhi degli altri come una matrona

¹¹⁶J. Butler, *Gender Trouble*, cit., p. 44.

¹¹⁷J. Lacan, *La significazione del fallo: die Bedeutung des Phallus*, in *Scritti*, vol. II, Torino, Einaudi, 1974.

¹¹⁸Ivi, p. 691.

esemplare, dedita ai suoi doveri di moglie e regina, tanto che Euripide nella sua tragedia le affida l'invettiva contro coloro che hanno compiuto adulterio:

μισῶ δὲ καὶ τὰς σώφρονας μὲν ἐν λόγοις,
λάθραι δὲ τόλμας οὐ καλὰς κεκτημένας;¹¹⁹

Per reazione difensiva Fedra porta all'eccesso il travestimento, avvalorando la tesi di Joan Rivière che, nel saggio del 1929 *Womanliness as a Masquerade*¹²⁰ (1929), spiega come la mascherata sia funzionale a celare la colpa agli altri ma soprattutto a se stessi. Questa difesa inconsapevole, spiega Rivière, non serve solo a nascondere la propria colpa, ma anche la rabbia che scaturisce da questa involontaria rimozione.

Ritornando così a Freud e allo studio sulla melanconia, il risentimento dapprima rivolto all'oggetto amato ora viene mascherato in autoaccusa e accusa verso coloro che hanno peccato della stessa colpa. L'incorporazione e interiorizzazione di ciò che si deve rifiutare porta non solo ad indossare un travestimento, ma soprattutto a preservare tramite la negazione il desiderio, nel caso di Fedra, incestuoso. Tale negazione, quindi, non è mai assoluta dal momento che, diventando tutt'uno con l'identità della regina, trova spazio all'interno del suo confine psichico. L'inconscio, nella sua variante melanconica, incorpora a sua volta quella nostalgia pre-culturale derivante da un piacere originario, trattenuto da una legge destinata a fallire.

¹¹⁹ Euripide, *Ippolito*, cit., vv. 413-414.

¹²⁰ J. Rivière, *La femminilità come travestimento*, in *Il mondo interno. Scritti 1920-1958*, Milano, Cortina, 1998, pp. 88-100.

CAPITOLO II

Fedra: una figura del mito a teatro

Corpo e identità di genere

Nel 1990 la filosofa statunitense Judith Butler pubblica il libro *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, teorizzando la performatività di genere a partire da un approccio post-strutturalista. Secondo la Butler, possedere un apparato maschile o femminile non dà al nuovo nascituro il diritto di avere un genere. Esso si stabilizzerà dal momento in cui qualcuno, presumibilmente il medico, affermerà che si tratta di un maschio o di una femmina. Da questo momento in poi, al corpo verranno assegnati una serie di atti decisi culturalmente, *performances* da seguire e ripetere a seconda che si tratti di un bambino o una bambina. L'immagine del corpo come «superficie di iscrizione degli eventi»¹²¹, ripresa dal saggio di Michael Foucault *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* (1971), sottolineerebbe un concetto di identità costruita e regolata politicamente e socialmente. Se ogni singolo gesto che viene attuato ha una dimensione di genere e il genere è un fatto culturale, la stessa identità sarà frutto dei divieti e degli assoggettamenti della storia; in egual modo, anche il desiderio rifletterà il genere di appartenenza e viceversa. Partendo da questo presupposto, è necessario porre una distinzione tra ciò che si considera naturale e ciò che, invece, è naturalizzato. Gli atti, in quanto «montature fabbricate»¹²², sono generalmente costruiti, istituiti da tabù culturali repressivi che hanno *naturalizzato* divieti nati per volere sociale, e il corpo, feticcio permeabile, iscrive su di sé questa apparente naturalezza, illudendosi di avere una propria interiorità pulsionale, soprattutto se le pulsioni sono conformi al volere sociale. La performance di genere, nel suo significato di messa in scena rituale, avrebbe, quindi, la funzione di far sopravvivere,

¹²¹ M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia* (1971), in *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Torino, Einaudi, 2001, p. 50.

¹²² J. Butler, *Gender Trouble*. cit., p. 193.

più che l'individuo, la cultura stessa, motivo per cui, spiega la Butler, chi non rispetta il proprio ruolo sociale «ha conseguenze evidentemente punitive»¹²³, come nel caso di Fedra che, valicando i confini del suo corpo naturalizzato e infrangendo il tabù dell'incesto, firma la sua condanna a morte.

Se ciò che si deve mostrare pubblicamente è una finzione culturale, allora l'aspetto naturale che prescinde dalla società dovrebbe celarsi all'interno del corpo stesso o prima dell'imposizione della legge del Padre. Parlare di interiorità significa parlare di psiche, mente, coscienza, anima. Già Platone riconosceva una superiorità gerarchica tra interno ed esterno, ipotizzando una sottomissione del corpo all'anima e una liberazione di quest'ultima alla propria incarnazione. Ma pensare la coscienza come luogo delle pulsioni naturali contrasta con l'idea culturale che associa la mente alla mascolinità e il corpo alla femminilità, essendo la mente superiore al corpo. Ancora una volta, la gerarchia di genere prevale sul naturale, insidiandosi entro i confini della superficie corporea, stabiliti dagli stessi tabù sociali. Julia Kristeva, riprendendo il lavoro dell'antropologa Mary Douglas, in *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*¹²⁴ (1980), parla della permeabilità del corpo, non solo come minaccia per una possibile contaminazione con un esterno deregolamentato, ma anche come possibilità di espulsione di un'alterità sporca¹²⁵. Pertanto, lo stesso confine che delimiterebbe l'interno dall'esterno diventa labile e soggetto a leggi in continua evoluzione che vengono inevitabilmente incorporate ma difficilmente interiorizzate. La naturalità degli atti che un individuo compie non dovrà, quindi, essere cercata nella mente, troppo vicina ai confini corporei, bensì in uno spazio ancor più interiore, profondo e nascosto, sia alla società sia a se stessi, l'inconscio. Foucault ipotizza «l'idea di un corpo che precede la propria iscrizione culturale», libero dall'assoggettamento e dai limiti sociali, presupponendo «una materialità precedente alla significazione e alla forma»¹²⁶, una materialità che va cercata prima della nascita del divieto o fuori di esso, nell'inconscio. Judith Butler, discutendo sull'esistenza di culture pre-patriarcali, di stampo matriarcale, scrive:

¹²³ Ivi, p. 197.

¹²⁴ M. Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, 1996; trad. it. *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino, 1975.

¹²⁵ Cfr. J. Butler, *Gender Trouble*, cit., pp. 188-189.

¹²⁶ Ivi, p. 185.

L'autogiustificazione di una legge di repressione o di subordinazione si fonda sempre su una storia che racconta come stavano le cose *prima* dell'avvento della legge stessa e come è accaduto che la legge sia emersa nella sua forma attuale e necessaria. La fabbricazione di tali origini tende a descrivere uno stato delle cose precedente alla legge, secondo una narrazione necessaria e unilineare che culmina (giustificandola) nella costituzione della legge stessa¹²⁷.

Autogiustificare una legge, così come criticarla, parlando di un passato irrecuperabile o ideale, risulta un problema. Una narrazione prestorica parte sempre dal racconto di un presente storico legittimato, giusto o sbagliato che sia. Parlare di un *prima* fuori dalle leggi di divieto, passando attraverso le strutture culturali, ha come conseguenza la creazione di un passato che è sempre già permeato da costrutti, fabbricato dalle leggi stesse. Questo *prima* sarà, quindi, sempre al servizio di un *dopo* e, ancora, la stessa narrazione avverrà entro un linguaggio formatosi e strutturatosi dopo la legge. Foucault, nella *Storia della sessualità*, ipotizza una legge universale che non solo nega, ma anche produce il desiderio represso, arrivando così a corrodere la credenza di una sessualità originaria¹²⁸. A tal riguardo, il divieto diventa produttivo in quanto il corpo e l'identità di un individuo saranno fondati e prodotti in e attraverso esso, senza avere accesso a un mondo *prima* o *fuori* il divieto stesso. In merito alla teoria foucaultiana, si può affermare che è lo stesso tabù dell'incesto a fabbricare e vietare la pulsione incestuosa, dal momento che nessuno può realmente sapere quali desideri permeassero prima della nascita di tale legge, desideri che è ragionevole immaginare situati in un inconscio per natura trasgressivo e indicibile, nonostante sia «pienamente interno alla cultura, ma del tutto escluso dalla cultura *dominante*»¹²⁹.

L'impossibilità di rapportarsi ad un passato sconosciuto non preclude l'idea lacaniana, nata dallo studio della negazione freudiana, di un inconscio che nasconda al soggetto una pienezza originaria. Seppur la sua teoria sottolinei l'incapacità di raccontare un tempo storico atavico, precedente alla propria nascita e strutturi l'inconscio come un linguaggio che, in quanto tale, dovrebbe localizzarsi dopo la legge del divieto, precisa come lo stesso discorso non possa essere unilineare, ma debba contare su un Altro

¹²⁷ J. Butler, *Gender Trouble*, cit., pp. 53-54.

¹²⁸ Ivi, p. 110.

¹²⁹ Ivi, p. 113.

simbolico. Questo Altro è il luogo della ragione in cui l'esistenza dell'individuo si forma e prende senso, il che potrebbe essere la cultura con cui si viene a contatto, ma anche una memoria esiliata che precede il soggetto parlante. La verità che si manifesta nell'inconscio è, infatti, una verità scabrosa, scomoda e coincide col desiderio, da cui il soggetto tende a difendersi, rimuovendolo. Secondo Lacan, questa verità parlerebbe nelle formazioni dell'inconscio e cioè il sogno, il lapsus, il moto di spirito e il sintomo, luogo della sofferenza psichica, in cui la verità ritorna in forma enigmatica, pronta ad essere decifrata. L'inconscio è concepito come discorso dell'Altro in quanto parla una lingua che l'individuo sociale non conosce, quindi, credere che *prima o fuori* l'istituzione della legge non esista un linguaggio, è frutto di divieti imposti socialmente e dell'inaccessibilità a un codice dialettico estraneo, metaforico. Il passato pre-giuridico resta inconoscibile all'interno di un discorso circolare tra Io e Cultura, ma ciò non toglie che possa manifestarsi attraverso un senso di «nostalgia per la perdita pienezza della *jouissance* [...]». In effetti, la perdita non potrebbe essere concepita come perdita se l'irrecuperabilità di quel piacere non designasse un passato barrato per il presente dalla legge del divieto»¹³⁰.

La nostalgia, così come la melanconia freudiana, la rabbia, il delirio, la follia sono sintomi derivanti da un desiderio represso e una natura vietata, linguaggi metaforici espressi da Fedra e scaturiti dal suo inconscio. Quando la regina fa il suo ingresso in scena, viene rappresentata in preda al vaneggiamento, sintomo che Euripide associa all'irrazionalità della passione e Seneca all'ultimo stadio della malattia stoica dell'animo, il *furor*. La nutrice si interroga sull'origine del *nosos* senza, però, riuscire a comprendere cosa affligga Fedra; il linguaggio usato dalle due interlocutrici è differente, uno è quello dell'inconscio, istintuale, nostalgico, motivo per cui la regina invoca e desidera trovarsi in una selva incontaminata, l'altro è quello sociale, circoscritto all'interno dei confini culturali e, pertanto, incapace di apprendere un discorso secondo natura. Fedra stessa, nel pieno del suo delirio, desidera spogliarsi dalla pesantezza del titolo nobiliare, sciogliendo i capelli e togliendosi i pesanti vestiti sfarzosi. Seneca carica di ideologia questi atti svincolati dal moralismo romano, affidando proprio alla capigliatura il compito di far rinvenire Fedra che, dopo aver recuperato la coscienza del suo ruolo sociale, rivuole le chiome acconciate. Capelli al vento e capelli legati sottintendono un binomio

¹³⁰ Ivi, p. 82.

fondamentale per quanto riguarda la comprensione del desiderio incestuoso di Fedra, quello tra *natura* e *cultura*, anticipato dal binomio *represso* e *repressione*, preso in esame nel capitolo precedente. La matrigna, quindi, possiede un'identità e un corpo scissi tra due fronti, quello dell'oppressione, per cui l'agire è regolato entro confini sociali, e quello della libertà, guidata dall'inconscio ed espressa attraverso atti folli, contraddittori.

L'antropologo Claude Lévi-Strauss, ne *Les Structures élémentaires de la parenté*¹³¹ (1949), ha studiato i rapporti di parentela sottolineando come la distinzione tra natura e cultura risieda nel matrimonio, atto specifico dell'uomo. I legami che si formano dopo tale unione sottintendono leggi naturalizzate, diventate universali in tutte le culture, il tabù dell'incesto e l'esogamia. Quest'ultima, in particolare, lega patronimicamente gruppi specifici di persone al di fuori della propria cerchia familiare. A spostarsi da un clan all'altro, dopo il matrimonio, sono sempre le donne:

La patrilinearità è garantita dall'espulsione rituale delle donne e, reciprocamente, dall'importazione rituale delle donne. In quanto mogli, le donne non solo garantiscono la riproduzione del *nome* (il fine funzionale), ma realizzano anche una relazione simbolica tra clan di uomini. [...] Nel matrimonio la donna non si qualifica come identità, bensì come semplice termine relazionale che distingue e insieme lega i vari clan in un'identità patrilineare¹³².

Per apprendere la scissione interna a Fedra si deve, dunque, partire dall'unione con Teseo. Il legame che si forma segna il passaggio dalla natura alla cultura, con conseguente trasferimento della regina da Creta ad Atene, luogo simbolo della legislazione patriarcale. "L'espulsione rituale" dalla natura e "l'importazione rituale" nella cultura, danno vita in Fedra a un *sintomo* di non appartenenza e un desiderio che contrasta con la legge universale del Padre. La perdita dell'identità naturale genera nella regina insoddisfazione, «che viene istituita dal divieto dell'incesto: la *jouissance* originaria si perde nella rimozione primaria che fonda il soggetto»¹³³ artificiale. Fedra si conforma alla nuova identità, reprime la tensione verso la libertà nascondendosi dietro le mura del palazzo,

¹³¹ C. Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Universitaires de France, 1949; trad. it. *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli, 2003.

¹³² J. Butler, *Gender Trouble*, cit., p. 58.

¹³³ Ivi, p. 64.

mantenendo un silenzio assordante. Legata all'accordo matrimoniale, si sottomette al ruolo di matrona greca, rispetta il vincolo praticando la *sophrosune* e rimanendo fedele a Teseo. Del resto, nell'antichità, era la donna a dipendere dal potere del marito ed essere di sua proprietà, al contrario dell'uomo che apparteneva solo a se stesso ed era libero di avere rapporti sessuali con altre persone al di fuori della cerchia coniugale. Più lo status sociale e giuridico della donna era elevato, più le si richiedeva un certo grado di temperanza e padronanza di sé, attributi che, nel pensiero greco, erano tipici dell'uomo:

Esattamente come, nella casa, è l'uomo che comanda, e come, nella città, non spetta agli schiavi, né ai fanciulli né alle donne esercitare il potere, ma agli uomini e agli uomini soltanto, così ciascuno deve far valere in se stesso le sue qualità di uomo. La padronanza di sé è un modo d'essere uomo in rapporto a se stesso, vale a dire di comandare a ciò che deve essere comandato, di costringere all'obbedienza ciò che non riesce a governarsi da sé, di imporre i principi della ragione là dove sono latitanti¹³⁴.

L'ingovernabile coinciderebbe con la pratica dei piaceri e saperli tenere a bada, dominandoli, renderebbe la persona, uomo o donna che sia, virile. Essendo, però, la virilità un connotato maschile, automaticamente si tenderebbe ad associare l'incapacità di dominio e quindi l'intemperanza, ad una prerogativa femminile. «Essere intemperanti, infatti, significa essere, nei confronti della forza dei piaceri, in uno stato di non resistenza, in una posizione di debolezza e di sottomissione»¹³⁵, tipica della donna (governata) nei confronti dell'uomo (governante) o, nel caso di Fedra, della passività nei confronti del desiderio. Se, però, i greci fanno coincidere la libertà con la *sophrosune* e la schiavitù con la dipendenza dal piacere, considerando le origini di Fedra, sarebbe più opportuno associare la libertà allo slancio verso il desiderio naturale e la schiavitù alle imposizioni della buona condotta virile. Il dissidio tra natura e cultura, quindi, si insinua nelle viscere del rapporto schiavo padrone, con conseguente ribellione del servo a favore di una libertà repressa. Il binomio si sviluppa in tutte le tragedie dedicate a Fedra e viene espresso

¹³⁴ M. Foucault, *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984; trad. it. a cura di L. Guarino, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 87.

¹³⁵ Ivi, p. 89.

implicitamente nelle molteplici dissimmetrie, proprie dei personaggi e dell'ambiente in cui si svolge la vicenda.

A differenza di Ippolito e Teseo, che incarnano un solo versante del binomio, rispettivamente quello della natura e quello della cultura, la regina si trova a fare i conti con entrambi i pesi della bilancia, mediante un dissidio interiore tenuto a bada da scelte socialmente accettabili, conformi alle regole culturali, il silenzio e la segregazione. In tutte e tre le tragedie analizzate nel capitolo precedente, Fedra fa la sua comparsa in scena durante un momento di lotta interna tra natura e cultura. Il desiderio di evasione, per cui «la passione che non può essere manifestata verso Ippolito viene manifestata verso l'universo di Ippolito»¹³⁶, contrasta con la regola di segregazione impostasi e impostale dalla società, in quanto donna. Lo slancio esterno, fuori dal palazzo, in una natura selvaggia e libera, non rompe, però, la regola del silenzio, essendo questo spazio il luogo di un linguaggio Altro rispetto a quello culturale. Ma Fedra sa che uscire dalle mura e spogliarsi degli abiti regali alla luce del sole, sono sintomo di una libertà che deve rientrare, nascondersi sotto un velo, rimanere al buio. La temperanza virile della regina le permette di dominare e tenere nascosto il suo desiderio, attraverso un'altra importante scelta a favore della cultura, la morte, inizialmente tentata col digiuno, ennesima forma di non-comunicazione se si pensa che «il cibo viene di regola assunto nel quadro rituale della convivialità»¹³⁷.

Nell'*Ippolito*, Euripide contrappone due decisioni, quella del giovane di cibarsi insieme ai suoi compagni dopo la caccia (vv. 108-113), «scelta, ingenua e spontanea, di vita», e quella del digiuno di Fedra (v. 135), «che è scelta di morte»¹³⁸. Un altro significato intrinseco al digiuno è il voler mantenere il corpo puro, intatto, lontano dal contatto con la natura. Allo stesso modo, Ippolito preserva la sua ingenua purezza, non contaminandosi con le donne. Ma la castità del giovane, alla stregua del desiderio incestuoso di Fedra, è pur sempre una forma di trasgressione sociale, incarnazione di una pulsione naturale. La misoginia portata all'estremo, come si evince dalla celebre *rhexis* contro il sesso femminile (vv. 616-668), e «la permanenza di Ippolito in uno stadio adolescenziale»¹³⁹, lo isolano dalla vita pubblica, oltre a rifiutare drasticamente il pilastro culturale del

¹³⁶ O. Longo, *Ippolito e Fedra, fra parola e silenzio*, cit., p. 81.

¹³⁷ P. Pedrazzini, *L'“ombra” di Fedra, la luminosa*, cit., p. 215.

¹³⁸ O. Longo, *Ippolito e Fedra, fra parola e silenzio*, cit., p. 84.

¹³⁹ Ivi, p. 82.

matrimonio, disobbedendo a una delle leggi fondamentali della società, la riproduzione. I due protagonisti, quindi, seppur in forme e modi differenti, simboleggiano una spinta verso la natura, più pura e manifesta quella di Ippolito, più trasgressiva e inconscia quella di Fedra. L'unico che incarna il versante culturale è Teseo; nel suo ruolo di eroe e marito, tradisce e compie imprese gloriose senza disobbedire alle leggi del Padre, libero di comandare e decidere per sé in quanto uomo.

In Euripide, dopo la scena del delirio, dove Fedra ha rivestito i panni della fanciulla cretese, segue, quasi in contrapposizione, il discorso alle donne di Trezene. Spogliata del suo tormento interiore, la regina ritorna ad essere la donna ateniese virile e lucida che, ricostruendo la storia d'amore incestuosa, spiega l'antinomia tra parola e silenzio, per poi concludere con la decisione irremovibile della morte. Il bisogno di tacere nasconde in sé un altro binomio, quello «tra il mito (di fronte al quale si sta in silenzio [...]) e la tragedia (che è ontologicamente dialogo e parola)»¹⁴⁰. Il primo, «nemico del *logos*, ovvero di quella legge che in rapporto alla *cosa* pone la *parola* come sua espressione»¹⁴¹, alluderebbe alla natura, mentre la tragedia, invenzione artificiale, rappresenterebbe la cultura. Fedra dimostra come il silenzio serva a proteggere il suo *nomos*, il suo *kleos*. Il desiderio di morte, in quanto scelta socialmente gloriosa, sottintende un rifiuto tragico del mito, inteso come «la cosa del desiderio, cosa materna per eccellenza»¹⁴². La parola, «verità aurorale del mondo greco», è il «frutto che annienta Fedra» e «genera il mostro che l'uccide: il desiderio di Ippolito è il suo Minotauro, che non riesce a nascondere nel labirinto del cuore»¹⁴³.

Chi infrange il volere di Fedra è la nutrice, «personaggio umile e non eroico»¹⁴⁴ che sfrutta la parola per salvarle la vita. Seppur rientri nella sfera culturale, il suo ruolo vacilla tra le leggi sociali e la *physis*. Nonostante, all'inizio, non capisca il male che affligge la regina e necessiti di una rivelazione pronunciata con parole socialmente riconosciute, una volta appreso il desiderio ed averlo ripudiato (si ricordi che la nutrice fa comunque parte del mondo reale e i divieti sono in lei tutti naturalizzati), decide di aiutare Fedra attraverso la menzogna. Il ruolo della nutrice diventa, quindi, mostrare il lato

¹⁴⁰ P. Pedrazzini, *L'“ombra” di Fedra, la luminosa*, cit., p. 214.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² N. Fusini, *La luminosa*, cit., p. 94.

¹⁴³ *Ivi*, p. 96.

¹⁴⁴ P. Pedrazzini, *L'“ombra” di Fedra, la luminosa*, cit., p. 226.

negativo dei divieti culturali e, conseguentemente, della parola. La sua identità, costruita all'interno di una società patriarcale, la costringe a mentire per salvare la regina, mascherandone la colpa incestuosa. La nutrice, una volta venuta allo scoperto la pulsione naturale di Fedra, decide di ricoprirla di uno strato protettivo culturale, in modo da evitare «le conseguenze evidentemente punitive»¹⁴⁵. Il sembrare di essere, contrapposto all'essere, porta con sé il timore di venire scoperta, messa a nudo e poiché ogni parola può essere menzogna, la regina decide di non contaminarsi, lasciando alla nutrice il compito di trovare un modo per ingannare la cultura. Il mutismo di Fedra, a favore del *kleos*, sottintende un bisogno di accettazione e giudizio altrui positivo ma, dal momento in cui la parola prende il sopravvento e la passione incestuosa viene smascherata, il codice eroico si investe di un bisogno ancora più drastico, il suicidio, visto come atto glorioso, sacrificio necessario per la propria fama e la sopravvivenza culturale.

L'onore che Fedra agogna in tutte le versioni della tragedia ha a che fare con la sorte dei figli maschi in relazione alla successione al trono. Il motivo della lucidità morale che prevale nella regina risiede nel bisogno di «lasciare in retaggio ai suoi figli legittimi una vita gloriosa [...] e al tempo stesso [...] non disonorare i propri ascendenti regali»¹⁴⁶. Il ruolo della famiglia, che rende proibita la relazione con Ippolito, viene ribadito più volte soprattutto in Seneca e Racine, considerando come la legislatura romana e il forte sentire cristiano fossero molto più severi riguardo ai rapporti sessuali, rispetto alla cultura greca. Seneca ribadisce il crimine dell'incesto attraverso le parole della nutrice che, una volta scoperta la passione di Fedra, fa leva sugli antenati per riportarla sulla via della *bona mens*, abbandonando il *vitium*. Cosa dirà suo padre, giudice infernale? Si è forse dimenticata del Minotauro, frutto dell'unione tra umano e bestiale? La mescolanza genera mostri e, confondere il marito col figlio, sovverte le leggi della stirpe, caposaldo della cultura. La stessa invettiva di Ippolito, dopo la dichiarazione, sfrutta esempi mitici per sottolineare come «il male del mondo è [...] nella violazione degli affetti famigliari»¹⁴⁷. La situazione cambia quando Fedra crede che Teseo sia morto. Racine, utilizzando questo nuovo espediente tragicomico, fa in modo che la regina si illuda di poter amare Ippolito senza peccato, continuando a vivere nella fama; illusione che «presuppone l'unione di

¹⁴⁵ J. Butler, *Gender Trouble*, cit., p. 197.

¹⁴⁶ O. Longo, *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, cit., p. 93.

¹⁴⁷ G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note al teatro di Seneca*, Palermo, Palumbo, 1984, p. 85.

valori che nella realtà empirica e quotidiana sono contraddittori, cioè l'unione della gloria e della passione, della purezza assoluta e dell'amore proibito, della verità e della vita»¹⁴⁸. La realtà culturalmente accettata è rappresentata dalla coppia Ippolito-Aricia. Loro non hanno alcun legame familiare e, seppur lei sia figlia del nemico di Teseo, comunque Ippolito la può amare «alla luce del sole»¹⁴⁹. Per Fedra, il sentimento puro dei due giovani, vale come «uno schiaffo morale alla sua sofferenza»¹⁵⁰, che si tramuta in gelosia nei confronti di Aricia e della possibilità di vivere il suo amore pubblicamente.

L'onore della regina si trova, quindi, entro confini di leggi sociali patriarcali; rispettare il codice eroico è funzionale ai suoi figli maschi e ad una loro possibile successione al trono. La distinzione tra natura e cultura si insinua già a partire dall'identità di genere che, come spiega la Butler, è un fatto sociale, ma sottintende una serie di leggi e divieti principalmente destinati al versante femminile. La clausura e il silenzio che Fedra si impone, è anche un'imposizione del suo genere. La società greca, così come quella francese del Seicento, confinava le donne all'interno delle loro abitazioni, come «miglior mezzo per tutelare la virtù»¹⁵¹. Quando Fedra fa il discorso alle donne trezenie, elenca una serie di piaceri ai quali può accedere senza avere conseguenze sociali punitive: le lunghe chiacchierate, l'ozio e il pudore. Vincenzo di Benedetto, in *Euripide: teatro e società*¹⁵² (1971), spiega come queste "attività" potevano raffigurare la vita della regina nel chiuso del palazzo e come le impedissero di realizzare il proprio bene, e cioè il suicidio prestabilito:

Il «pudore» [...] è da intendere come una specie di ritegno, come esitazione e mancanza di decisione. Si tratta dunque di qualcosa di affine all'ἀργία (inerzia, pigrizia) [...] e si capisce anche il nesso con «le lunghe conversazioni e l'ozio» [...]: l'abbandonarsi al ritmo della vita quotidiana (e i piaceri della vita quotidiana consistono essenzialmente per Fedra nell'ozio e nelle lunghe conversazioni tra le mura della sua casa) è qualcosa che si connette strettamente con l'inerzia e il ritegno di agire¹⁵³.

¹⁴⁸ L. Goldmann, *Il Dio nascosto*, cit., p. 577.

¹⁴⁹ P. Pedrazzini, *L'«ombra» di Fedra, la luminosa*, cit., p. 267.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ V. Citti, *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli, Liguori, 1978, p. 140.

¹⁵² V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1971.

¹⁵³ *Ivi*, p. 10.

Il suicidio stesso è un fatto che, nelle diverse tragedie, si conforma all'identità di genere. Euripide fa morire Fedra dentro la camera nuziale, nel silenzio del palazzo, unico spazio concesso alle donne greche che, «sempre abbastanza libere di uccidersi, non sono invece libere di sottrarsi alle loro radici spaziali, e il profondo rifugio dove si danno la morte è anche il simbolo della loro vita [...] che si realizza solo nelle istituzioni, matrimonio, maternità, che legano le donne al mondo e alla vita dell'uomo»¹⁵⁴. La scelta dell'impiccagione non è casuale; secondo i greci, la morte più gloriosa doveva essere quella «accettata, ma non cercata»¹⁵⁵ (con spargimento di sangue, durante una battaglia), motivo per cui Euripide fa morire Fedra, che cerca la morte, nel modo meno glorioso possibile e perciò «attribuibile alla donna (o allo schiavo, o al derelitto)»¹⁵⁶. Con Seneca e successivamente con Racine, il suicidio della regina avviene pubblicamente, dopo aver confessato la verità. La Fedra latina introduce la scena della morte con un monologo che le ridà, attraverso uno slancio umanissimo, onore. Ormai spogliata del peso della cultura, dapprima se la prende con Teseo, incarnazione della stessa, «che con la sua insensibilità ha sempre rovinato i vincoli familiari»¹⁵⁷, e da ultimo si rivolge al cadavere di Ippolito, sopra cui si toglierà la vita per mano della spada, scelta considerata più «virile e stoica»¹⁵⁸ nella Roma imperiale di Seneca. Così, pure Racine opta per un'alternativa appropriata al panorama francese seicentesco, e cioè l'avvelenamento, «considerato dalla società [...] più "nobile" rispetto al laccio o al ferro»¹⁵⁹.

Ai confini patriarcali ben marcati dell'identità di genere, si aggiungono quelli degli atti performativi. Come spiega la Butler, la possibilità di agire all'interno della società, si ammantava di una dimensione teatrale. Ogni singolo atto che viene compiuto dai personaggi tragici (così come dalle persone che agiscono nel mondo), è un atto, fabbricato e ripetuto, che porta con sé delle regole culturali, leggi che guidano la performance degli attori/persona. Appena Fedra entra in scena, delirante, esprime il suo stato emotivo attraverso movimenti disarticolati. Seppur, nel dramma euripideo, esca dal palazzo distesa

¹⁵⁴ N. Lourax, *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 23.

¹⁵⁵ Ivi, p. 11.

¹⁵⁶ P. Pedrazzini, *L' "ombra" di Fedra, la luminosa*, cit., p. 298.

¹⁵⁷ Ivi, p. 301.

¹⁵⁸ Ivi, p. 303.

¹⁵⁹ Ivi, p. 304.

su un letto e vagheggi di correre per le selve, non è ferma; si agita «con la figura e con la voce»¹⁶⁰ e si solleva quando decide di andare nel bosco, fino a che, ritornata in sé, chiede di essere coperta con un velo, simbolo di vergogna per aver agito di impulso, fuori da una performance socialmente accettabile. A differenza della protagonista greca, quella raciniana compare in scena sorretta dall'ancella, «non estenuata e abbandonata sul suo letto nella semplicità trascurata nelle vesti, ma [...] vestita dei suoi abiti regali»¹⁶¹, questo perché il panorama seicentesco non permetteva di mostrare agli occhi del pubblico una regina così dismessa, in preda al delirio delle proprie emozioni. Fedra è in piedi, ma le tremano le gambe, desidera trovarsi distesa in un prato e quando ritorna in sé, piange, gesto spontaneo che suscita compassione nel pubblico. Il delirio contenuto della regina francese va a braccetto con le regole di etichetta della corte, anche se ciò vuol dire rinunciare in parte alla dinamicità delirante della Fedra greca. Un altro gesto di forte valore rituale, questa volta compiuto dalla nutrice per costringere la regina a parlare e svelare il suo male, è la supplica. Nell'ambiente greco esistevano codici culturali che avevano un'importanza sacra e costringiva, che imponevano *aidós*. Inginocchiarsi a terra, afferrare la mano di Fedra e supplicarla, obbliga la regina a rispettare il volere della nutrice, seppur ciò comporti scontrarsi col codice eroico cui lei si uniforma:

Non essendo qui possibile, data la situazione del dramma, una conciliazione fra i due codici, deve di necessità stabilirsi fra di essi un ordine di priorità, una gerarchia, e qui quello che prevale è il codice che ha caratteristiche più “universali”: e nella società greca ha maggior grado di “universalità” il codice “rituale”, cui tutti si conformano, che non il codice “eroico-cavalleresco”, che è quello riconosciuto come obbligante solo da un determinato strato sociale. Delle implicazioni sociali dei due codici, e della “universalità” del primo, è testimonianza il fatto che portatore e usufruttore di esso è un soggetto di basso profilo sociale, la Nutrice appunto, certamente di condizione servile¹⁶².

Racine sostituisce la supplica col ricatto emotivo della nutrice, che minaccia Fedra di togliersi la vita prima di lei. Nella società seicentesca, l'atto greco non aveva più alcun

¹⁶⁰ F. Ferrari, *L'alfabeto delle muse. Storia e tesi della letteratura greca*, vol. II, Bologna, Cappelli, 1995, p. 222.

¹⁶¹ L. Cavalli-E. Grandi, *Il mito di Fedra nella tragedia*, Bologna, Zanichelli, 1911, p. 185.

¹⁶² O. Longo, *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, cit., p. 90.

valore sacro, di conseguenza l'importanza del momento viene sottolineata da un'altra «indicazione di messa in scena: *Tu le veux. Lève-toi*: «all'universo tragico ci si accosta in piedi»¹⁶³; l'imperativo, rivolto da Fedra ad Enone, è conforme al livello di complessità legato al nome che dovrà essere pronunciato: Ippolito.

Dopo la supplica/ricatto vi è la dichiarazione, in Euripide fatta dalla nutrice, in Seneca e Racine, da Fedra stessa. Nel dramma greco la dinamica scenica si sdoppia in un fuori, dove si trova la regina che ascolta e riferisce al coro, e un dentro il palazzo, dove la nutrice svela l'amore di Fedra a Ippolito, non prima di avergli estorto un giuramento di silenzio. Se inizialmente l'ancella era ricorsa all'espedito della supplica per far parlare la matrigna, ora, dinnanzi al giovane, sfrutta il giuramento solenne per farlo tacere. Nella cultura greca, «infrangere il giuramento prestato con le formalità di rito, invocando su di sé la punizione divina in caso di spergiuro, equivaleva a sottoscrivere la propria sentenza di morte», oltre al fatto che «l'osservanza di giuramento era imposta non solo dal [...] codice "rituale", ma anche dal codice "eroico", "cavalleresco"»¹⁶⁴. Ippolito, quindi, non può parlare e questo vincolo esteriore è enfatizzato dal gesto della supplica che la nutrice ripropone al giovane, quando, come prima reazione alla passione di Fedra, reagisce volendo gridare al pubblico ciò che ha sentito. L'utilizzo di entrambi i codici da parte dell'ancella, sia quello rituale che quello eroico, firmano la condanna a morte di Fedra e Ippolito.

La performance del dramma senecano, al momento della dichiarazione, passa attraverso la spada del giovane che, sdegnato dal *crimen* della matrigna, le afferra i capelli e con un gesto impulsivo vorrebbe trafiggerla. Fedra lo supplica, alla stregua della nutrice euripidea, di toglierle la vita. La scena presenta una serie di atti performativi che vacillano tra l'aggressivo e il sessuale. L'odio per le donne si concentra nel gesto del trapasso con la spada che, nondimeno, potrebbe richiamare l'atto della penetrazione fallica. Ippolito, coi suoi movimenti, sottintende il ruolo della donna nella società romana, causa di tutti i mali e oggetto delle voglie sessuali maschili. Nella messinscena della menzogna, Seneca contrappone «l'attivismo dinamico della nutrice» con «la passività di Fedra»¹⁶⁵, la quale acconsente tacitamente al piano dell'ancella; dopo che quest'ultima ha urlato ad alta voce

¹⁶³ L. Goldmann, *Il Dio nascosto*, cit., p. 587.

¹⁶⁴ O. Longo, *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, cit., pp. 91-92.

¹⁶⁵ P. Pedrazzini, *L'"ombra" di Fedra, la luminosa*, cit., p. 281.

lo scandalo, introducendo l'inganno, è il turno di Fedra, la cui colpa rappresenta «una manifestazione dei *vitia* del palazzo»¹⁶⁶. Protagonista della menzogna, dopo essere stata minacciata da Teseo di torturare la nutrice per farla parlare («attenuante etica»¹⁶⁷), la regina confessa l'accusa diffamante. La sua passività viene meno a causa dell'aggressività perentoria del marito, che Seneca usa per giustificare «la calunnia da parte di una donna regale»¹⁶⁸.

La novità performativa di Racine risiede, invece, nel mantenimento del silenzio e nella gelosia. Umiliata dalla superbia del giovane che, dopo la confessione, scappa inorridito, la regina, dapprima si illude di poterlo conquistare offrendogli il regno, per poi acconsentire al piano accusatorio della nutrice. L'avallo passa attraverso il silenzio che Fedra interromperà solo nell'ultima scena, con la confessione dell'inganno. L'astuzia di Racine sta, però, nell'interporre tra la messinscena della menzogna e la redenzione finale, la scoperta da parte di Fedra dell'amore socialmente accettato tra Aricia e Ippolito. La regina, in preda al rimorso per aver causato l'esilio di Ippolito e la vendetta del padre, tenta, in un primo momento, di rompere il silenzio persuadendo Teseo a risparmiare il giovane, ma scopre dalle parole del marito il sentimento inaspettato che lega l'amato a un'altra donna. Fedra, ferita nell'orgoglio, dà libero sfogo ai suoi sentimenti contrastanti e il rimorso iniziale si trasforma in odio per Ippolito. La performance della gelosia prolunga il silenzio della matrigna, il quale ora si trasforma in gesto vendicativo, causando la morte del giovane.

Le performance dei diversi personaggi rientrano in un quadro culturale consono al periodo storico di stesura del testo. Se Euripide sfrutta i codici rituali/eroici conformi al suo tempo, Seneca e successivamente Racine devono trovare altri escamotage per fare in modo che Fedra parli e si confidi con la nutrice, così che dopo possa acconsentire all'inganno. I motivi che rimangono, però, imprescindibili in tutte le epoche sono la condizione della donna e la differenza di rango sociale. Dalla tragedia greca a quella francese, Fedra, protagonista femminile, è vittima di una cultura patriarcale che la costringe a rispettare valori morali opprimenti. Rinchiusa tra le mura del palazzo, stretta dentro abiti sfarzosi, deve pensare alla sua immagine di regina e ai suoi figli. Non può

¹⁶⁶ G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale*, cit., p. 103.

¹⁶⁷ P. Pedrazzini, *L'“ombra” di Fedra, la luminosa*, cit., p. 283.

¹⁶⁸ G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale*, cit., p. 102.

permettersi di sbagliare perché ciò andrebbe a contaminare il suo onore e quello della famiglia. La gelosia introdotta da Racine è un eccesso rispetto al costume di corte; la passione spinta all'estremo è funzionale alla confessione finale. Se in Seneca Fedra parla ancora d'amore e spera di ricongiungersi con l'amato nella morte, in Racine il sentimento è stato vinto, con la gelosia si è arrivati al punto più basso e ora non si può far altro che risalire, grazie all'aiuto della carità cristiana. Un altro personaggio che rimane invariato è la nutrice, donna di rango inferiore a cui, in tutte e tre le scritture tragiche, viene affidato il ruolo di ideatrice dell'inganno. Il suo agire è giustificato, oltre che dall'identità di genere, dal rango sociale di appartenenza. Fedra non potrebbe pensare a una menzogna, in quanto regina, ma non denigra la soluzione trovata, in quanto donna. Il dramma dell'azione può avvenire anche perché a muoversi nella tragedia sono femmine, le quali sconvolgono l'ordine naturalizzato delle leggi. Fedra, alla fine, in un modo o nell'altro, riesce a salvare la sua dignità perché si pente delle azioni commesse, dei sentimenti istintuali provati, ma la cultura non salva nessuno. Chi pecca, muore, e la società evolve sopra ossa di eroine che hanno osato uscire dai confini delle leggi patriarcali.

Il teatro e il femminile

La gestualità tragica di cui si è parlato nel paragrafo precedente faceva riferimento a movimenti inscritti nel dramma, non ancora rappresentati sopra un potenziale palcoscenico. Il teatro, con la sua recitazione e la performance davanti ad un pubblico, ha una storia che in parte e inizialmente presenta uno schema più rigido rispetto alla tragedia scritta. Così come il mito di Fedra, pure la messa in scena teatrale evolve nel corso dei diversi periodi storici e gli stessi personaggi, man mano che ci si avvicina al XX secolo, acquistano una libertà recitativa e gestuale, in grado di tracciare un percorso che li condurrà verso una maggior interpretazione psicologico-introspettiva. La nascita dei teatri stabili, l'introduzione della figura del regista, la scenografia come ampliamento esteriore del sentire del personaggio, il rapporto tra la parola e il corpo, contribuiscono al raggiungimento di una veridicità passionale e gestuale, grazie alla quale diventa più semplice rapportarsi ed immedesimarsi con i diversi personaggi del dramma. Così come

il regista, anche la figura femminile fa il suo ingresso a teatro molto più tardi, sia come attrice, sia come spettatrice.

Nell'Atene del V secolo a. C., l'arte rispecchiava la politica e l'assenza delle donne rifletteva la loro condizione sociale marginale, relegate all'interno della sfera privata ed escluse da quella pubblica, che era proprietà degli uomini. La nascita del nucleo familiare e di una società fondata sul patriarcato, porta alla creazione di nuovi miti, come quelli di Fedra, Alceste, Medea, Antigone, tutti personaggi femminili, interpretati da attori maschi travestiti e frutto di un'invenzione stereotipata, specifica di una visione patriarcale privilegiata. Per questi ruoli, venivano selezionati ragazzi giovani, con voci ancora crude e di timbro più femminile, così da poter impersonare meglio il personaggio. Nel teatro greco, ciò che, infatti, ricopriva un ruolo fondamentale era la voce, in quanto «mezzo principale dell'espressione drammatica»¹⁶⁹, oltre che modo per esternare le emozioni ed i sentimenti dei diversi personaggi. Si consideri che gli attori erano soliti indossare maschere che coprivano la mimica del volto, di conseguenza l'utilizzo della tonalità di voce era funzionale a comprendere l'andamento del dramma.

In questa prospettiva, il teatro ateniese si configura come teatro di genere maschile e l'opera che segna l'inizio di questa oppressione femminile è l'*Oresteia* di Eschilo, «unica trilogia greca sopravvissuta» che, «narrando l'assassinio di Agamennone (l'*Agamennone*), la vendetta compiuta dal figlio Oreste (le *Coefore*), e la sua assoluzione al termine di un processo tenuto ad Atene (le *Eumenidi*)», mostra «l'evoluzione del concetto di giustizia [...] nel passaggio dalla società matriarcale a quella patriarcale»¹⁷⁰. Con la caduta delle amazzoni, simbolo del potere femminile, e l'ascesa di Atena, incarnazione della nuova immagine della donna ateniese, generata dal padre Zeus, il quale aveva mangiato la madre Meti per acquisire la capacità di riprodursi, e priva di sesso, si dà inizio ad un'epoca caratterizzata da figure femminili che, come spiega Aristotele nella *Poetica*, potrebbero pure ricoprire il ruolo di protagoniste nel dramma teatrale, ma sarebbero protagoniste ambigue in quanto mancano di quelle qualità tipiche del genere maschile, l'intelligenza, il coraggio virile, la purezza, la bontà¹⁷¹; non a caso Euripide

¹⁶⁹ O. G. Brockett, *History of the Theatre*, Newton, Allyn & Bacon, 1987, trad. it. *Storia del teatro, Dal dramma sacro dell'antico Egitto al nuovo teatro del Duemila*, Venezia, Marsilio, 1988, p. 30.

¹⁷⁰ Ivi, p. 21.

¹⁷¹ Sull'ascesa di Atena e la *Poetica* di Aristotele cfr. Sue-Ellen Case, *Aristotle*, in *Feminism and Theatre*, London, Macmillan, 1988, pp. 16-19.

intitola la sua tragedia *Ippolito*, sottolineando il ruolo secondario che ha Fedra, funzionale a mettere in luce le virtù del giovane. La Grecia del V secolo è, quindi, caratterizzata da un'immagine femminile stereotipata, non solo perché interpretata da maschi con abiti e maschere femminili, ma anche perché questi attori erano abituati a portare in scena donne oggetto, utili ai fini della trama. Ma un drammaturgo fuori dalle righe come Euripide, inscenando personaggi femminili complessi, agitatori dell'azione tragica, mette in dubbio i valori tradizionali e lo stesso ruolo della donna, la quale rimane comunque intrappolata all'interno dell'ambito domestico. Fedra non può modificare il corso degli eventi a suo favore, la sua rimane una prigioniera artistica e funzionale alla sorte di Ippolito, ma può scegliere di togliersi la vita per amore. Non è un caso che la maggior parte delle antieroina euripidee si scontrino con amori infelici, ciò perché la passione, i sentimenti melensi, l'impulsività e il dolore, nell'antichità, erano associati alle donne, abbastanza deboli da cedere alle tentazioni. Platone, nella *Repubblica*, arriva persino a condannare l'interpretazione, da parte di giovani maschi, dei ruoli femminili, con la paura che in qualche modo potessero esserne condizionati negativamente. Lo scopo di Euripide, portando in scena donne a tutto tondo, è quello non solo di deviare il modo di pensare comune, ma anche di analizzare un comportamento precluso agli uomini, stati emotivi che giungono a picchi più drammatici, seppur delimitati dentro confini famigliari.

A differenza del teatro greco, quello latino di età imperiale dà spazio pure alle donne. In ogni caso la tragedia veniva ancora recitata da attori maschi i quali, grazie all'uso delle maschere, potevano interpretare più ruoli, anche quelli femminili. Se, però, si pensa alla tragedia di Seneca, è molto probabile che, visto il tipo di scrittura erudito, fosse fatta per essere letta o al massimo declamata da una singola persona. La presenza femminile nell'arte romana è dovuta, invece, ad una maggior separazione rispetto a valori civili e religiosi. L'arte teatrale non si limitava alla messa in scena di tragedie e commedie, bensì esistevano altri due tipi di intrattenimento minori, il *mimo* e il *pantomimo*, a cui la donna poteva assistere e, nel primo dei due casi, pure apparire in scena come attrice, cantante o danzatrice. Si tenga presente che gli attori occupavano «un posto molto basso nella considerazione pubblica»¹⁷² e, a maggior ragione per le forme teatrali minori, venivano reclutate persone di rango inferiore, come schiavi e, appunto, donne. Queste ultime portavano in scena nelle piazze il loro corpo, fino ad arrivare all'esibizione del

¹⁷² O. G. Brockett, *History of the Theatre*, cit., p. 78.

nudo. La storia patriarcale le definiva attrici-cortigiane, in quanto la performance teatrale spesso poteva trasformarsi in performance volgare, essendo il loro corpo unica fonte di reddito e indipendenza. La cultura maschilista tendeva, quindi, ad incentivare questa visione della donna come oggetto del desiderio maschile, enfatizzando il sesso come prima forma di oppressione e lo stupro come trasposizione pratica di tale ideologia, arma del patriarcato. Rimane, però, una testimonianza positiva del successo femminile in ambito artistico; si tratta di Teodora, attrice mimica e ballerina, che, esibendosi al Circo Imperiale di Costantinopoli, dove suo padre lavorava come guardiano d'orsi, diventò famosa soprattutto per le sue movenze erotiche. Vedendola, l'imperatore Giustiniano se ne innamorò e desiderò sposarla. Nel VI secolo d.C., con l'ascesa del cristianesimo e l'introduzione dell'idea di pentimento e salvezza dell'anima, il sovrano riuscì a promulgare un editto che permetteva alle attrici-cortigiane di lasciare la loro professione e diventare mogli legali di cittadini romani¹⁷³. Il matrimonio di Teodora segnò una svolta importante, eliminando nuovamente la presenza delle donne nelle scene e contemporaneamente vietando qualsiasi tipo di rappresentazione teatrale, considerata eretica dalla Chiesa. Per quattro secoli dopo il sacco di Roma (410 d. C.), il teatro, fino a quel momento ufficialmente riconosciuto, fu abolito.

Bisogna aspettare il Rinascimento e lo sviluppo delle corti e delle accademie per assistere ad un cambiamento significativo della considerazione teatrale. Il recupero e lo studio delle commedie e delle tragedie classiche, culmina nella messa in scena di personaggi mitici rivisti in chiave moderna, più verosimile. Ma i testi teatrali erano scritti principalmente da poeti di corte e rappresentati da cortigiani in particolari occasioni. Pure Fedra, alla fine del XVI secolo, trova nuove forme di riscrittura, seppur mediocri, umanistiche, di ispirazione cristiana e rinascimentali. È il caso dell'*Hippolyte* di Robert Garnier¹⁷⁴ e della *Fedra* di Francesco Bozza¹⁷⁵. Non è chiaro se questi drammi siano stati poi messi in scena, il periodo è ancora molto legato ad un sentire medievale cristiano, lo

¹⁷³ Per la storia di Teodora cfr. Sue-Ellen Case, *Women Pioneers*, in *Feminism an Theatre*, cit., pp. 30-31.

¹⁷⁴ Drammaturgo francese che nel 1573 pubblica la prima tragedia francese su Fedra. Rifacendosi alla regina senecana ed euripidea, Garnier rilegge il mito «secondo una linea cristiana che contrappone a un *Hippolyte justifié* una *Phèdre reprouvée*» (M. Mastroianni, *Robert Garnier, Théâtre complet. Tome II : Hippolyte*, in *Studi Francesi*, 162 (LIV | III) | 2010, 542-543.), riprendendo la tematica politica dei rapporti sociali e del matrimonio, ispirata dall'interesse rinascimentale per la storia biblica del giovane casto Giuseppe e la moglie seduttrice di Potifar (*Genesi* 37-50).

¹⁷⁵ Poeta di origine cretese che, nel 1577, scrive per la prima volta in lingua italiana il dramma sul mito di Fedra, riprendendo per lo più spunto da Seneca.

stesso Garnier fa recitare a Fedra preghiere. Se nell'ambito tragico si hanno ancora dubbi, la nascita della commedia dell'arte segna una svolta sia per quanto riguarda la rappresentazione, sia in merito alla questione femminile. Per la prima volta gli attori si organizzano in compagnie professionali, formate da donne e uomini che hanno un loro personaggio fisso da interpretare generalmente per tutta la vita, improvvisando battute a partire da canovacci. La maggior parte dei copioni è comica e le attrici vengono ancora viste come cortigiane di facili costumi, ma il successo è così immediato da incontrare ben presto fortuna all'estero, soprattutto nella Francia barocca del XVII secolo.

Ad eccezione del teatro elisabettiano, dove nel Seicento vigeva ancora una visione della donna legata alla sfera immorale della prostituzione, motivo per cui nei drammi di Shakespeare i ruoli femminili erano quasi totalmente affidati ai ragazzi, il teatro francese si sposta di corte in corte in un clima barocco di desacralizzazione del mito, come nel caso dell'*Hippolyte* di Pierre Guerin de la Pinelière¹⁷⁶ e di Gabriel Gilbert¹⁷⁷. Ma il vero successo in ambito teatrale del mito di Fedra si ha con la pubblicazione, nel 1677, del dramma di Racine, in concomitanza con quello di Pradon. Rappresentata per la prima volta al teatro pubblico dell'Hôtel de Bourgogne, in forte competizione col Théâtre du Guénégaud dove, invece, debutta la tragedia del rivale, la *Phèdre* di Racine è l'ultimo testo del *grand siècle*, ma il primo ad essere messo in scena dalla Comédie Française, la compagnia di Stato ufficiale francese che nascerà per volere di Luigi XIV nel 1680¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Scritta nel 1635, la tragedia riprende quasi fedelmente quella senecana. A differenza di Garnier, il dramma di La Pinelière lo si può definire "di palazzo", in quanto tutto si svolge all'interno di una corte desacralizzata, dove «non sono gli dei, come invece avveniva nel mito classico, a provocare gli eventi funesti, bensì gli uomini» (D. Mauri, *Il mito cristianizzato di Daniela Dalla Valle all'interno dei nuovi studi sul mito*, in *Studi Francesi*, 162 (LIV | III) | 2010, p. 492).

¹⁷⁷ Drammaturgo francese che, seguendo il modello senecano, probabilmente rifacendosi alla precedente tragedia di Garnier, scrive, nel 1646, *Hypolite, ou Le garçon insensible*, dove, con l'intento di rendere meno scandaloso l'amore di Fedra, decide di far retrocedere Teseo a suo futuro sposo, non ancora marito.

¹⁷⁸ Fino alla prima metà del XVII secolo i principali teatri pubblici parigini erano l'Hôtel de Bourgogne e il Théâtre du Marais, costruito nel 1634 riadattando una sala per la pallacorda, per poi essere ricostruito nel 1644, subito dopo un incendio. Questo spiegherebbe perché, nel 1647, pure l'Hôtel de Bourgogne venga risistemato, in modo da competere col rivale, vantando una struttura altrettanto nuova (O. G. Brockett, *History of the theatre*, cit., pp. 253-254). Dopo il successo di Racine nella tragedia e di Molière nella commedia, le compagnie parigine professionali, alla fine del 1600, erano cinque: quelle dei due rispettivi Hôtel, la compagnia dell'Opéra di Lully (creatore dell'opera francese) con la sua sede ufficiale al Palais Royal, una compagnia della commedia dell'arte e quella di Molière. Alla morte del commediografo, nel 1673, avviene una fusione tra le diverse compagnie; con la chiusura del Marais per volere di Luigi XIV, la rispettiva compagnia dell'Hôtel e quella di Molière si fondono, inaugurando, sempre nel 1673, il Guénégaud. Tale soluzione dura fino al 1679, anno in cui Mademoiselle Champmeslé, principale attrice tragica del Bourgogne (inizialmente aveva recitato presso il Théâtre du Marais, fino al 1670), lascia la sua compagnia per unirsi a quella del Guénégaud. A risolvere la questione sarà ancora una volta il re, con la decisione di fondere pure le seguenti formazioni, dando vita alla Comédie Française, primo teatro nazionale del mondo (Ivi, p. 265).

L'attrice che rappresenta Fedra, di cui si ha per la prima volta nella storia della fruizione del mito una documentazione a riguardo, è Marie Desmares, detta Mademoiselle Champmeslé¹⁷⁹. Musa indiscussa dello scrittore francese e interprete di tutte le altre eroine dei drammi raciniani, dopo *Bérénice* e *Iphigénie*, la Champmeslé si cimenta in quello che ben presto diventerà il personaggio più complesso da rappresentare, punto di arrivo nella carriera attoriale di molte attrici dopo di lei, come Elisabeth Rachel Félix¹⁸⁰ nel 1843 e Sarah Bernhardt¹⁸¹ nel 1903. Vittima e insieme carnefice, furiosa e patetica, Fedra incarna in sé quelle dicotomie che erano solite trovarsi in due personaggi distinti, la rabbia e la gelosia da una parte, il pianto e il dolore dall'altra. Con la messa in scena raciniana presso l'Hôtel de Bourgogne, si dà inizio ad una serie di repliche e rifacimenti che porteranno alla riscoperta di un mito poco rappresentato, non solo per la questione incestuosa, ma anche per la difficoltà di interpretare una donna passionale, logorata nel profondo, i cui sentimenti devono essere espressi con il solo aiuto della recitazione in versi alessandrini. Motivo per cui la fortuna scenica del mito reinterpretato da Racine fatica ad uscire dai confini francesi, essendo tale verso difficile da tradurre in altre lingue.

¹⁷⁹ La Champmeslé debutta per la prima volta all'Hôtel de Bourgogne nel ruolo di Hermione in *Andromaque*, tragedia di Racine. La bravura nell'interpretare i sentimenti d'amore e collera del suo personaggio, le aprono la strada verso il suo primo ruolo tragico da protagonista nell'omonimo dramma raciniano, *Bérénice* (1670). La tragedia segna un cambiamento importante nei gusti del pubblico, che inizia a preferire personaggi commoventi, inclini ai sentimenti, piuttosto che gli eroi indomiti e senza macchia delle opere di Corneille. Nel gennaio del 1672, la Champmeslé interpreta Atalide nella nuova pièce di Racine, *Bajazet* (come Fedra, pure Atalide morirà in scena per amore) e nel dicembre dello stesso anno riveste il ruolo di Monime nel *Mithridate*. La critica riserva solo complimenti per un'attrice che ha la capacità di incantare e far emozionare gli ascoltatori, grazie alla naturalezza della sua recitazione e al saper piangere in scena. Risale al 1674 il debutto nel ruolo di Iphigénie della Champmeslé, presso la corte di Versailles, subito dopo il quale, nel 1677, crea il personaggio di Phèdre, con cui inaugurerà, nel 1680, la Comédie Française. L'ultimo suo lavoro sarà l'interpretazione di una seconda Iphigénie, quella del dramma *Oreste et Pylade* di La Grange-Chancel (1697). Fino alla fine della sua vita, la Champmeslé rimarrà l'attrice più importante della Comédie Française, dove reciterà più volte, in numerose repliche, i ruoli di Hermione, Monime e Phèdre (Georges Forestier, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, 2006).

¹⁸⁰ «Simbolo dell'attrice tempestosa, [...] nel 1838 fu assunta dalla Comédie Française, dove presto diventò la maggiore attrazione, ottenendo uno stipendio esorbitante [...]. I suoi spettacoli restituirono la popolarità al repertorio classico, che era notevolmente decaduto durante il periodo romantico. [...] Non era adatta alle parti comiche e secondo i critici del tempo non era in grado di riprodurre in modo convincente la tenerezza, la dolcezza femminile, la gaiezza o la cordialità: la sua forza interpretativa risiedeva nella raffigurazione del disprezzo, del trionfo, della follia, della malignità e dell'avidità», motivo per cui la potente interpretazione che fa di Phèdre è una delle più apprezzate del suo tempo (O. G. Brockett, *History of the theatre*, cit., pp. 384-385). Vd. infra, Appendice fotografica, fig. 1.

¹⁸¹ Entrata a far parte della Comédie Française nel 1872, per poi abbandonare la compagnia nel 1880, figlia di cortigiane, presa una strada lavorativa diversa, diventò una delle maggiori dive di fine ottocento e primattrice mondiale, organizzatrice delle sue tournée e dei suoi teatri. Il suo successo nacque da una «padronanza delle tecniche della recitazione unita ad una personalità magnetica» (Ivi, p. 421). Vd. infra, Appendice fotografica, fig. 2.

La fine del XVII secolo segna l'inizio di una carriera teatrale proficua per le donne, sia nel ruolo di attrici, sia come autrici. Un esempio di riscrittura femminile si ha nel 1689 in Spagna con Sor Juana Inés de la Cruz¹⁸², poetessa messicana che lavora per la commedia *Amor es más laberinto*, rappresentata in onore del compleanno del viceré di Città del Messico, fino ad arrivare al XX secolo con la riscrittura in chiave moderna e la messa in scena di *Phaedra's Love* della drammaturga inglese Sarah Kane¹⁸³.

Dal Settecento in poi la tendenza verso uno stile di recitazione più realistico, un maggior livello qualitativo delle rappresentazioni e un accentuato gusto romantico, impongono personaggi passionali con cui il pubblico si può immedesimare, tra cui donne che acquistano centralità nell'azione drammatica, come *Mirandolina*, protagonista della *Locandiera* (1753) di Carlo Goldoni, che verrà messa in scena da attrici quali Adelaide Ristori¹⁸⁴ e Anna Maria Guarnieri¹⁸⁵, future interpreti della Fedra raciniana, rispettivamente nel 1856 e nel 1984, e Fedra stessa che sarà al centro di riscritture e interpretazioni più o meno importanti, fino ad approdare nel Novecento italiano con D'Annunzio e Umberto Bozzini, ideatori di due regine antitetiche, una sensuale e l'altra visibilmente più dolce, la prima rappresentata nel 1909 al Teatro Lirico di Milano da Teresa Franchini¹⁸⁶, la seconda interpretata magistralmente nello stesso anno al teatro

¹⁸² Fu una delle prime donne intellettuali a valicare i limiti di genere, lottando per l'uguaglianza e i diritti umani. La sua sete di conoscenza, la portò addirittura a travestirsi da uomo per frequentare l'università (un tempo vietata alle donne), scelta che poi abbandonerà per studiare da autodidatta nella biblioteca di famiglia. Intelligente e carismatica, riuscì a raggiungere una fama tale da entrare a corte, dove, nel 1680, le verrà commissionata la scrittura di una commedia per celebrare gli anni del nuovo viceré conte di Galve, Gaspar de Silva. Il testo, *Amor es más laberinto*, riprende la storia mitica di Teseo e del labirinto di Creta, imbevendola di riferimenti politici legati alle circostanze storiche del momento. Secondo una rilettura della commedia, Minosse rappresenterebbe il viceré crudele uscente, mentre l'eroico Teseo incarnerebbe il conte di Galve. Sembra un po' improbabile se si considera che alla festa era presente pure il precedente conte. Potrebbe comunque essere che Sor Juana abbia fatto tesoro della risorsa mitica come materiale allegorico per elogiare il nuovo viceré e le sue virtù, oltre a rappresentare ideali politici di comportamento.

¹⁸³ Per Sarah Kane si veda capitolo 4.

¹⁸⁴ Proveniente da una famiglia di attori, già all'età di tre anni iniziò a calcare i palchi di teatro e a quattordici le venne affidato il ruolo di protagonista nella *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (1836). Entrò a far parte della Compagnia Reale Sarda, fondata nel 1821 da Vittorio Emanuele I, e all'età di diciotto anni diventò prima attrice, prendendo il posto della celebre Carlotta Marchionni, sua maestra e guida, raggiungendo ben presto una fama mondiale. Girò il mondo interpretando personaggi tragici, stranieri e italiani, come *Lady Macbeth* di Shakespeare, *Medea* di Ernest Legouvé, *Rosmunda* di Alfieri, *Maria Stuarda* di Shiller, *Fedra* di Racine, e personaggi di commedie, come *Elisabetta D'Inghilterra* di Giacometti e la *Locandiera* di Goldoni.

¹⁸⁵ Col rinnovamento del teatro italiano, dopo la seconda guerra mondiale, si assiste ad un proliferare di attrici e registi che collaborano alla formazione di nuove compagnie. Tra questi vi è Anna Maria Guarnieri (1934-) che, grazie alla guida di maestri come Luca Ronconi, Giorgio De Lullo e Massimo Castri, darà voce a numerosi personaggi tragici come *Ifigenia*, *Antigone*, *Cassandra* e, appunto, la *Fedra* di Racine.

¹⁸⁶ Celebre attrice italiana (1877-1972) che, insieme ad Eleonora Duse, fu protagonista di molte tragedie dannunziane, oltre che insegnante di recitazione.

Valle di Roma da Italia Vitaliani¹⁸⁷, la cui bravura la porterà a rivestire il ruolo di capocomico. Sono anni importanti per il teatro e così pure per le compagnie, che si spostano in tutto il mondo per portare in scena le loro opere; nasce il divismo e con esso inizia ad insinuarsi una nuova immagine della donna attrice, apprezzata per la sua bravura interpretativa, per la sua intensità e potenza. Da cortigiana, debutta come diva e, fuori dalla dimensione domestica, può permettersi di creare una propria autonomia, lontana dallo sguardo borghese maschilista. Ai vertici del successo, in una posizione quasi paritaria rispetto all'attore maschio, se non addirittura dominante, le donne del XIX secolo, fino ai primi anni del Novecento, vivono nell'isola di libertà che si sono create, pioniere di se stesse e, come nel caso della Vitaliani e di molti altri nomi femminili internazionali quali Sarah Bernhardt, Marija Savina o Vera Komissarževskaja¹⁸⁸, imprenditrici e organizzatrici del proprio teatro. La centralità femminile è giustificata dall'interesse pubblico per le passioni, perfettamente interpretate da donne travolgenti, sensuali, più inclini ad esprimere sentimenti drammatici rispetto agli uomini, e da una questione di guadagno, dal momento che attrici che si esibiscono in un palcoscenico, portano più pubblico in sala.

L'apparente emancipazione nasconde, quindi, una solida visione della donna come oggetto visivo, segno costruito da e per lo sguardo maschile in chiave erotica, se si considera «anche la scarsa moralità attribuita alle attrici»¹⁸⁹. Seppur il mondo del teatro in questi anni rappresenti una comunità a sé, diametralmente opposta alle regole ancora fortemente patriarcali, esso, oltre a non essere riconosciuto nella società, cela un'atmosfera di invidia e finta considerazione da parte di attori e critici maschi, ancorati ad una visione femminile subordinata a doveri familiari, da cui le donne si difendono attraverso l'uso di un atteggiamento sprezzante, prepotente e meschino, un pugno di ferro efficace per avere il controllo della propria compagnia teatrale. Si può dunque affermare

¹⁸⁷ Attrice teatrale e cinematografica (1866-1938), cugina della Duse e per questo sempre paragonata e contrapposta a lei, fu una delle prime donne a rivestire il ruolo di capocomico, grazie al suo temperamento schietto e fiero.

¹⁸⁸ Entrambe importanti attrici russe di primo Novecento, imprenditrici di sé e della loro compagnia. La Savina fu «responsabile del repertorio [...] del teatro Aleksandriskij» (M. Schino, *Potere e disordine, Donne nel teatro tra Otto e Novecento*, in *Teatro e Storia*, 2021, p. 79.), mentre la Komissarževskaja aprì nel 1904 a Pietroburgo un proprio Teatro Drammatico, col desiderio di avere come attore e regista Mejerchòl'd, grazie al quale sperava potesse raggiungere «quello spiritualismo teatrale che era da tempo in cima dei suoi pensieri» (A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima, I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 2002, p. 106.).

¹⁸⁹ M. Schino, *Potere e Disordine, Donne nel teatro tra Otto e Novecento*, cit., p. 91.

che quella delle attrici, fino agli inizi del Novecento, è, da una parte, una «comunità marginalizzata» rispetto a una visione del mondo regolamentata dall'uomo, dall'altra, una «comunità utopica o rivoluzionaria [...] sul palcoscenico, e anche lì in modo un po' occultato»¹⁹⁰.

Forte del secolo precedente e permeabile alle nuove avanguardie, il teatro contemporaneo mescola e divide naturalismo e simbolismo. La psicologia del personaggio, messa in scena dagli attori, si fonde col costruttivismo del corpo, la voce e il movimento collaborano nel rappresentare i sentimenti, così come la luce e la scenografia stessa. Ma le avanguardie che nascono fra le due guerre, vanno a creare una frattura tra realismo, inteso come rappresentazione eccessiva delle emozioni del personaggio/attore, e materialità del corpo, liberata dalla tradizionale associazione psicologica. Pioniere del simbolismo attoriale è l'inglese Edward Gordon Craig, secondo cui gli attori devono prima di tutto rinunciare alla sfera emozionale e cioè «quel folle desiderio di immettere vita nel loro lavoro, perché sempre questo vuol dire portare sulla scena gesti eccessivi, una mimica affettata, discorsi altisonanti»¹⁹¹, e dopo aver rinunciato alla condizione emotiva, devono diventare segno astratto, strumentalizzato, disumanizzato tra tutti gli altri segni della scena (luce, musica, costumi, scenografia), affidando il linguaggio passionale al movimento, principale mezzo di comunicazione allusivo. L'attore diventa danzatore, esprimendosi in una danza-agonia libera, quasi rituale, in quanto ha l'obiettivo di rappresentare con il corpo una spiritualità incorporea, lo stato d'animo del personaggio.

Seguace del pensiero simbolista/espressionista, Mejerchol'd porta all'estremo la concezione di Craig, mettendo prima il movimento, l'esteriorità e poi la parola¹⁹². Come si può evincere, l'abbandono della sfera psicologica conduce inevitabilmente a una diminuzione sorprendente delle attrici, il cui successo era principalmente determinato dalla messa in scena dei sentimenti più disparati, attraverso gesti che andavano a colmare l'intensità emotiva affidata alla voce, e viceversa; Intensità che viene recuperata da

¹⁹⁰ Ivi, p. 94.

¹⁹¹ E.G. Craig, *L'attore e la supermarionetta* (1907), in *L'arte del teatro. Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 45.

¹⁹² Per un'analisi più dettagliata sulla nuova visione teatrale di Edward Gordon Craig e sul teatro di Mejerchol'd cfr. S. Pietrini, *La dissoluzione dell'attore fra Otto e Novecento: percorsi di un'estetica antinaturalistica*, in *Saggi e Studi*, vol. IX, n. 1-2, I castelli di Yale, 2021, pp. 101-134.).

scrittrici, quali Marina Cvetaeva¹⁹³ e Marguerite Yourcenar¹⁹⁴, che, in chiave autobiografica, ripercorrono la psicologia di personaggi femminili della Grecia antica, tra cui Fedra e il suo conflitto interiore. La nascita di nuove teorie teatrali e l'approdo ad una concezione più alta del teatro, che inizia ad essere riconosciuto all'interno della società e non più come comunità a sé, da un lato «lascia sempre più spazio agli artisti-intellettuali», dall'altro lo toglie alle donne, le quali «sono adorate, come artiste, ma non sono accettate, se non da qualche singolo, come maestre di un pensiero sul teatro»¹⁹⁵. Legate, quindi, ad una rappresentazione più psicologica, simile al teatro di Stanislavskij¹⁹⁶, le attrici sono destinate all'ennesima dissoluzione, per ritornare poi pienamente alla fine del XX secolo.

La seconda metà del Novecento, portandosi dietro gli strascichi dell'ultimo conflitto mondiale, sviluppa un teatro psicanalitico, dove il recupero della psicologia dei personaggi diviene funzionale alla messa in scena delle teorie freudiane, e di denuncia verso una borghesia ipocrita e amorale, sottolineando il divario tra ricchi e poveri. Fedra stessa è frutto di rivisitazioni contemporanee, che vedono la regina con occhi critici d'analisi introspettiva, come l'*Ippolito* di Elena Bono¹⁹⁷, dramma pubblicato nel 1952 e più volte rappresentato a teatro, con Emma Gramatica¹⁹⁸ nei panni di Fedra, attrice eccelsa

¹⁹³ Si veda nota cap. I.

¹⁹⁴ Si veda nota cap. I.

¹⁹⁵ M. Schino, *Potere e Disordine, Donne nel teatro tra Otto e Novecento*, cit. p. 95.

¹⁹⁶ Fondatore del Teatro d'Arte di Mosca (1897), fu l'ideatore di un nuovo metodo di recitazione che rivoluzionò il teatro ottocentesco. Con la nascita della figura del regista e il bisogno di coordinare meglio il lavoro attoriale, Stanislavskij sentì la necessità, partendo da teorie naturalistiche, di creare un metodo per rendere la recitazione più realistica e sentita possibile. Predecessore che S. prese come modello fu l'attore italiano Tommaso Salvini che, insieme ad Adelaide Ristori, venne considerato uno dei «massimi interpreti teatrali» dell'Ottocento, «celebre per la sua capacità di assimilare completamente il carattere del personaggio, identificandovisi totalmente» (O. G. Brockett, *History of the theatre*, cit., p. 436.). Il realismo psicologico dell'insegnante russo si basava su un *sottotesto*, e cioè la capacità dell'attore di immaginarsi la vita del personaggio, renderlo una persona a tutto tondo e analizzarlo più in profondità rispetto alla superficialità del copione. Ciò era utile all'attore per diventare il personaggio, assimilarlo completamente, senza limitarsi ad interpretarlo in scena. Per il sistema di Stanislavskij cfr. O. G. Brockett, *History of the theatre*, cit., pp. 534-535.

¹⁹⁷ Scrittrice e traduttrice, nel 1952 pubblica *Ippolito*, dramma che riprende in chiave moderna il mito di Fedra, dove i tre protagonisti vengono trasportati «in una masseria sperduta nella Maremma» (P. Pedrazzini, *L'“ombra” di Fedra, la luminosa*, cit., nota 26 p. 21.). Ricorrere al mito, per Elena Bono, è un modo di rileggere e ridare spazio a personaggi femminili che il mito stesso, con la nascita del patriarcato, ha allontanato. Le tragedie diventano una risorsa per riflettere sul ruolo attuale della donna e la posizione che occupa nella società (D. Cerrato, *Voci di donne e di dee nella poesia di Elena Bono*, Congresso “Le voci delle dee”, Università di Sassari, 20, 21, 22 settembre 2012.).

¹⁹⁸ Figlia della sarta di Eleonora Duse e sorella dell'attrice Irma Gramatica, entrò a far parte del mondo teatrale in giovane età interpretando il ruolo della sirenetta nella *Gioconda* di Gabriele D'Annunzio. Nel 1900 diventò prima attrice e, grazie alle sue qualità imprenditoriali, fu una tra le ultime capocomiche del secolo. Nonostante avesse una voce meno dolce e sonora e un aspetto meno femminile rispetto ad Irma, la sua perseveranza e versatilità le permise di adattarsi a numerosi ruoli, seguendo l'onda della modernità.

elogiata dal drammaturgo e psichiatra Carlo Terron¹⁹⁹, autore di un'altra riscrittura moderna del mito, *Ippolito e la vendetta*, messa in scena nel 1958 dalla regia di Vittorio Gassman; oppure la trasposizione cinematografica del regista Jules Dassin che, nel 1962, produce la scenografia di *Phaedra*, interpretata dall'attrice Melina Mercouri e scritta da Margatia Liberaki, con uno scopo di denuncia sociale, contro lo sfruttamento del popolo greco e la condizione delle donne negli anni Cinquanta²⁰⁰. Così come Fedra, pure Medea diventa musa della rielaborazione moderna del mito; nel 1949 viene rappresentata la tragedia di Corrado Alvaro²⁰¹, *Lunga notte di Medea*, accompagnata dalle musiche di Ildebrando Pizzetti, che, nel 1915, aveva musicato la *Fedra* di Gabriele D'Annunzio. Affidata alla regia di Tatiana Pavlova, l'opera porta in scena una Medea esule, vittima di una persecuzione razziale, dove l'infanticidio diventa causa dell'odio corinzio verso l'altro, lo straniero.

Dagli anni Cinquanta, il ritrovato interesse per una psicologia di stampo tragico-esistenziale dei personaggi, fa sì che il genere femminile riconquisti le sale, eliminando poco per volta quell'aura peccaminosa che, fino agli inizi del secolo, aveva contraddistinto l'immagine dell'attrice. Venuta meno la concezione negativa, questo ruolo e, seppur eccezionalmente, pure quello della regista, rimangono lavori

Non a caso, nel 1957, sulla rivista *Sipario*, il drammaturgo Carlo Terron scrive: «ragionata e sentimentale, riflessiva ed immediata, lucida ed istintiva, calcolata e spontanea, sorvegliata ed abbondante, contenuta ed eloquente, pudica e scoperta, prevista e sorprendente, aristocratica e popolare, superba ed umile, antica e nuova; effimera come un soffio e scolpita nel marmo. E tuttavia, ogni volta che la si rivede, c'è lo stupore dell'inedito, la sorpresa di una scoperta: qualcosa di più, uno stato di grazia di quel momento e per quel momento» (C. Terron, *Emma Gramatica o l'età della grazia*, da *Sipario*, n. 133, Maggio 1957.).

¹⁹⁹ Sotto richiesta di Vittorio Gassman, Carlo Terron, nel 1957, scrive *Ippolito e la vendetta: nuova versione borghese di una vecchia storia eroica*, trasferendo il mito antico in un immaginario borghese moderno: «Fedra è coetanea ed ex compagna di scuola di Ippolito - un'anima fragile, in conflitto con il padre - da cui è attratta solo superficialmente, come lei stessa capirà alla fine, stringendosi a Teseo, il personaggio "grande" che tutto ha compreso. *Ippolito e la vendetta* (come il precedente *Giuditta*) mette in discussione la morale borghese con i suoi pregiudizi e le sue ipocrisie, facendo emergere le paure e le fragilità dell'uomo contemporaneo, indagato nel suo doloroso analfabetismo emotivo» (P. Pedrazzini, *L'“ombra” di Fedra, la luminosa*, cit., nota 27, p. 21.).

²⁰⁰ Per la *Phaedra* di Margarita Liberaki cfr. M. Rubino, *Margarita Liberaki*, in *Fedra, Per mano femminile*, cit., pp. 67-73.

²⁰¹ Alla fine della seconda guerra mondiale, Corrado Alvaro attualizza il mito di Medea, umanizzando una regina la cui vendetta viene ridimensionata nel quadro contemporaneo della violenza razziale. Medea è straniera nella terra di suo marito Giasone, discriminata dai corinzi e da Creonte, padre di Glauce. La situazione si aggrava quando Creonte in persona giunge dinnanzi a Medea riferendole le future nozze tra sua figlia Glauce e Giasone. Il necessario esilio della regina e i suoi due figli, considerati barbari e inferiori per razza e cultura, conducono una Medea offesa e sofferente alla vendetta. Il titolo dell'opera, *Lunga notte di Medea*, sottintende la durata dell'avvenimento, che avviene nell'arco di una sola notte. La stessa regista e interprete di Medea, Tatiana Pavlova, fu un'esule russa che, negli anni Venti, emigrò in Italia, dove riformò il teatro secondo il metodo Stanislavskij e Orlov, fondendo tradizione e sperimentalismo.

anticonformisti per donne che, all'interno dei canoni della cultura dominante dell'epoca, erano solite occuparsi ancora della casa. Lo stesso recupero del mito va in direzione di una riscoperta, in chiave moderna, della psicologica delle eroine greche e delle pulsioni più segrete. Rappresentare Medea, Fedra, Antigone, Ifigenia, Elena permette di applicare un nuovo sentire tragico a personaggi che hanno dato origine alla tragedia. Registi come Ronconi e Sciacaluga²⁰², portando sulle scene teatrali donne del mito, creano un nuovo filone di grandi attrici, che raggiungono i livelli delle primedonne di fine Ottocento. Mariangela Melato²⁰³, con le sue interpretazioni di Cassandra (1972), Medea (1987), Christine come una moderna Clitennestra (1997) e per finire Fedra (1999), incorpora le diverse protagoniste e diventa, attraverso la parola e il corpo, Cassandra, Medea, Clitennestra e Fedra. Capire come esprimere il tormento femminile e, infine, interpretarlo, non è certo dovere degli uomini. Il successo delle attrici e la loro riscoperta, è funzionale al successo del teatro stesso. L'amore, la gelosia, l'emotività, scriveva Platone, sono sentimenti che spettano alle donne, più fragili e inclini al traviamiento. Ora le emozioni appartengono a tutti indistintamente, ma è giusto che i ruoli femminili siano interpretati da donne che sanno e riconoscono l'importanza di far sentire la propria voce, da un lato frastuono per un dominio ancora parzialmente patriarcale, dall'altro, grido di emancipazione contro la repressione psico-culturale femminile.

Per una storia performativa di Fedra

Il teatro segna l'inizio di una nuova forma di espressione umana, che si distacca dal rito religioso. Una teoria in particolare coniuga l'origine del teatro con lo sviluppo della danza, intesa come movimento ritmico, imitativo della natura e degli animali. Fin dagli esordi, quindi, la performance riveste un ruolo essenziale, interpretativo e simbolico, prima rituale e poi, spogliato del suo movente utilitaristico religioso, teatrale. La nascita del ruolo attoriale, come personificazione di personaggi più o meno divini, porta allo sviluppo del dramma e alla formazione del mito, come sostituto del rito

²⁰² Per Ronconi e Sciacaluga cfr note 28 e 29, capitolo 1.

²⁰³ Per Mariangela Melato si veda C. Formenti, *Breve storia di un'attrice intermediale*, in *Mariangela Melato. Tra cinema, teatro e televisione*, Milano, Mimesis, 2016, pp. 9-18.

ancestrale. Voce, musica, travestimenti (maschere e costumi) e danza sono elementi che confermano un passaggio diretto dalla forma rituale a quella teatrale. La rappresentazione favorisce, così, la divulgazione dei modi di pensiero delle diverse società, garantendo la fruizione e l'ancoraggio di credenze e tabù, espressioni della ricerca spasmodica di un ordine sociale. Inoltre, la messa in scena dei miti in epoche diverse sottintende una sempre nuova reinterpretazione del messaggio, che si fa carico dei fatti storici e politici del tempo; il teatro di Euripide, ad esempio, deve essere letto e studiato tenendo conto del condizionamento esercitato dalla guerra del Peloponneso, la quale causò forti squilibri interni allo stato ateniese, oltre che della visione socratica del pensiero umano, secondo cui chi conosce cos'è giusto e persegue il bene, non può non essere felice²⁰⁴.

La presenza divina in Euripide è un espediente per scardinare visivamente i principi della *polis* di Pericle, venuti meno con la crisi dello stato e il divampare dell'irrazionalità. Quando, dopo l'ingiusta morte di Ippolito, Euripide cede la parola ai servi, fa esprimere loro l'angoscia e il dubbio riguardo la giustizia divina:

ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ', ὅταν φρένας
ἔλθῃ,
λύπας παραιρεῖ· ζύνεσιν δέ τιν' ἐλπίδι κεύθων
λείπομαι ἔν τε τύχαις θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι
λεύσσω·
ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν ἀμείβεται, μετὰ δ' ἴσταται
ἀνδράσιν αἰὼν
πολυπλάνητος αἰεῖ.²⁰⁵

Il ruolo di Venere e di Artemide equivale al fato. Non vi è ordine nelle vicende umane e nulla avviene secondo una ragione: comportarsi bene non necessariamente porta ad essere felici, e Fedra, con la sua scelta tragica di morte, rende chiara questa disillusione. La regina fa di tutto per seguire la *virtus*, ma l'unico modo per non disonorare il marito e i figli, alla fine, risulta essere il suicidio. La visione pessimista provocata dalla crisi sociale si riversa, con Euripide, nel teatro, il cui compito è di rendere visibile il pensiero del

²⁰⁴ V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit., pp. 132-135.

²⁰⁵ Euripide, *Ippolito*, cit., vv. 1102-1110.

drammaturgo riguardo la situazione storica attuale, affidando, alla messa in scena, la rappresentazione di un mito, che diventa performance del disordine sociale.

Il V secolo a. C. è un secolo di innovazione dal punto di vista teatrale greco, soprattutto per la tragedia, da cui derivano nomi di drammaturghi che hanno segnato l'inizio di un percorso che giunge fino a noi. La performance greca nasce con l'introduzione di tre attori in scena, che erano soliti ricoprire anche più ruoli se il dramma lo richiedeva; nell'*Ippolito*, ad esempio, era probabile che il personaggio di Fedra interpretasse pure Teseo, trovando, così, una spiegazione del perché marito e moglie non si incontrassero mai in scena, e del perché Euripide avesse escogitato l'espedito della tavoletta come interlocutore della menzogna, oltre a convalidare l'ipotesi secondo cui il drammaturgo, prima avesse deciso come distribuire i diversi ruoli attoriali, e, solo successivamente, avesse introdotto l'escamotage della lettera accusatoria²⁰⁶. Tutto ciò era possibile grazie all'uso delle maschere, il cui compito, oltre a caratterizzare il genere femminile o maschile, era quello di rappresentare un'espressione fissa, idealizzata, uno stato d'animo. La necessità di indossare delle maschere, abbastanza grandi da riprodurre pure l'acconciatura dei capelli, era dovuta alla distanza che separava gli attori dal pubblico. Ciò portava l'attore a dover enfatizzare i movimenti semplificandoli, in modo da renderli visibili allo spettatore. Ma il compito più importante, grazie a cui si otteneva consenso da parte dei Greci, era il saper utilizzare la voce, declamando; «la recitazione aveva comunque un carattere più declamatorio che realistico, infatti non cercava tanto di rispecchiare le caratteristiche dell'età e del sesso, quanto piuttosto di riflettere la gradazione emotiva appropriata»²⁰⁷. Lo stesso Sofocle, come Euripide, era solito porre l'attenzione sulla sfera psicologica dei suoi personaggi, riconoscendo il valore di una buona analisi introspettiva, per garantire la riuscita della messa in scena tragica. La performance non si limitava, però, all'intonazione e ai gesti degli attori; tutto concorrevano a creare un'atmosfera performativa in grado di esprimere lo stato d'animo richiesto dal dramma. Insieme agli attori, pure il coro, la musica, la danza e la stessa scenografia, aiutavano ad enfatizzare lo stile performativo. Nell'*Ippolito*, Euripide si avvale di due cori, uno femminile, delle donne di Trezene, e l'altro maschile, dei cacciatori; il primo viene posto al fianco di Fedra, il secondo, di Ippolito. Il coro, durante lo svolgersi della

²⁰⁶ A. Meriani, *Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a D'Annunzio*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, «Sinestesia», XXIV, a cura di Carlo Santoli, pp. 390-391.

²⁰⁷ O. G. Brockett, *History of the Theatre*, cit., p. 30.

vicenda, riveste più ruoli, commenta, ammonisce, difende e compiangere, il tutto attraverso il canto, che «trasforma in onda sonora il pathos della vicenda»²⁰⁸, e la danza, che è movimento rituale, perché ripetuto ed espressivo. La performance coreutica, unita a parole evocative e ad un linguaggio fisico, descrittivo, fa sì che il pubblico possa immaginare le scene evocate dal coro, dando ad esse una parvenza reale, visiva e mentale. Così come il coro, anche la scenografia doveva rientrare nella performance, concorrendo ad enfatizzare l'elemento visivo caro ad Euripide. L'edificio scenico, chiamato *skéné*²⁰⁹, doveva rappresentare la facciata di un palazzo, presumibilmente quello di Teseo, formato da una o più porte, attraverso le quali gli attori entravano e uscivano dalla casa a seconda delle scene; nei pressi della facciata erano collocate due statue, raffiguranti Artemide ed Afrodite, visibili al pubblico, così da simboleggiare la castità di Ippolito e l'*eros* di Fedra. La presenza delle effigi divine viene confermata nel prologo dall'entrata in scena del giovane, che, ritornato dalla battuta di caccia, si ferma ad onorare la statua di Artemide, ignorando quella di Afrodite²¹⁰.

La prima entrata in scena della Fedra euripidea, invece, sfrutta la presenza della porta, segnando già un divario significativo e morale tra fuori e dentro il palazzo, tra il potere e le selve:

ἀλλ' ἦδε τροφὸς γεραῖά πρὸ θυρῶν
τῆνδε κομίζουσ' ἔξω μελάθρων²¹¹.

Il delirio della regina divampa e si consuma dinanzi alla porta del palazzo, sopra un letto che viene portato fuori, dove la performance di una Fedra irrequieta si apre con l'atto di togliersi il velo e sciogliersi i capelli, e si chiude col gesto di ricoprire il volto con lo stesso velo, che prima era stato ferocemente ripudiato. Tutto, non solo le parole, concorrono a far capire lo stato d'animo del personaggio, la stessa *skéné* diventa funzionale alla performance visiva. Se si pensa al momento della dichiarazione, la

²⁰⁸ N. Fusini, *La luminosa*, cit., p. 63.

²⁰⁹ La *skéné* era la struttura sul retro del palcoscenico ed equivaleva ad un edificio provvisorio in legno che veniva montato in occasione delle opere teatrali, uno sfondo convenzionale che nel IV secolo a. C. diventerà fisso, in pietra (cfr. O. G. Brockett, *History of the Theatre*, cit., pp. 39-41).

²¹⁰ S. Amendola, *Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di Fedra*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, «Sinestesie», XXIV, a cura di Carlo Santoli, p. 356.

²¹¹ Euripide, *Ippolito*, vv. 170-171.

presenza della porta è fondamentale per garantire una buona riuscita performativa. Fedra da fuori, visibile al pubblico, origlia alla porta ciò che sta avvenendo all'interno dell'edificio e informa il coro della situazione. La nutrice ha svelato il segreto incestuoso della regina e ora Ippolito sta inveendo. Lo spettatore, in questa scena, non vede la mezzana parlare al giovane, ma apprende l'esito della dichiarazione solo attraverso le parole che Fedra si scambia col coro:

Per eliminare motivi di scandalo, quindi, Euripide costruisce una dinamica scenica che modifica i codificati rapporti tra scena, fuoriscena e retroscena, allargando così lo spazio dell'azione, che non è più delimitato dall'orizzonte visivo degli spettatori, facendo proseguire la vicenda drammatica anche al di là di questi limiti²¹².

Così come per la dichiarazione, pure la morte di Fedra e la scoperta del corpo di Ippolito da parte di Teseo, avvengono tra l'interno e l'esterno della *skené*. Nel primo caso, il re chiede ai servi di togliere i chiavistelli e aprire le porte affinché sia il pubblico, sia Teseo riescano a vedere il cadavere della regina; nel secondo caso, dopo che la morte di Ippolito è stata evocata dal coro attraverso un linguaggio fisico, immaginifico, giunge un messaggero, il quale, fuori dalla porta del palazzo, comunica a Teseo, che sta uscendo, la fine tragica del figlio. Segue l'entrata in scena di Artemide, che collabora alla riuscita performativa. In conclusione della tragedia, la divinità appariva sopraelevata rispetto ai personaggi umani, grazie all'uso della *mechané*, una sorta di gru costruita sul tetto della *skené*, fuori dalla vista del pubblico, il quale riusciva a vedere solo l'attore sospeso a mezz'aria, dando, così, l'idea del volo. L'utilizzo di tale macchinario diffuse il termine *deus ex machina*, e cioè quell'intervento divino che, alla fine del dramma, chiariva la situazione, riabilitando il nome del personaggio protagonista. Nell'ultima scena, il pubblico vede arrivare Ippolito sorretto dai servi²¹³, si agita come Fedra nel delirio iniziale, ma il suo dolore è fisico. Padre e figlio ora si trovano davanti la *skené* e, spinti da Artemide, che esce prontamente di scena perché, in quanto divinità, non può vedere i

²¹² P. Pedrazzini, *L'“ombra” di Fedra, la luminosa*, cit., p. 240.

²¹³ Tutti i personaggi che non uscivano dal palazzo, come il messaggero e Ippolito, giungevano dagli *eisodoi*, entrate laterali che si trovavano ai lati dell'orchestra. Quella di sinistra doveva condurre alla campagna, mentre quella di destra, alla città di Trezene. Presumibilmente, il messaggero e Ippolito entravano in scena da sinistra, essendo la parte dell'«aperta campagna, teatro delle cacce di Ippolito», e del «mare, presso il quale il giovane subirà un incidente mortale» (V. di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 2002, p. 125.).

defunti, si riconciliano. Gli ultimi gesti di Ippolito riprendono quelli della regina nella prima scena del dramma; entrambi, utilizzando il verbo *κρύπτω*²¹⁴, chiedono di essere coperti: Fedra per la vergogna, Ippolito perché sta morendo. La performance si chiude dietro Teseo che, rientrando a palazzo seguito dal cadavere del figlio sorretto dai servi, segna la fine della tragedia.

Il dramma euripideo lo si può definire un dramma espressivo. Per quanto l'uso necessario delle maschere nell'antichità nascondesse le reali espressioni facciali dei personaggi, la recitazione declamatoria, unita alla gestualità degli attori, all'utilizzo intelligente della scenografia, al canto e alla danza del coro, favorivano la riuscita di un'opera ricca di *pathos*. Attraverso la vista, il pubblico veniva coinvolto nell'azione e la parola non bastava più. Così come Fedra, che ai versi 486-89 dell'*Ippolito*, formulava una pesante critica al *logos*, andando contro i bei discorsi, fatti con lo scopo di ingannare e deviare gli animi, Euripide affida il vero significato introspettivo del personaggio agli atti che compie, e il pianto, insieme al canto doloroso del coro, rappresentano l'unica conclusione valida per l'universo tragico del drammaturgo.

Il teatro tragico latino, a partire dal I secolo a. C., ricalca quello precedente greco, seguendone le convenzioni. Lo stile recitativo doveva essere declamatorio e i movimenti degli attori, lenti ed enfatici, ridotti all'essenziale, così da essere visti dal pubblico. Al pari del teatro ellenico, gli attori romani erano uomini, indossavano maschere e molto probabilmente si trovavano ad interpretare più ruoli. La scenografia, chiamata *scaenae frons*, raffigurava solitamente una facciata di palazzo, con colonne e statue dipinte, o un tempio. Dallo sfondo si aprivano porte, elemento fondamentale performativo, in quanto, come si è visto con le tragedie euripidee, gli attori potevano uscire ed entrare, dando l'idea allo spettatore di un fuori e un dentro dove si svolgevano le scene. Indipendentemente da questi punti di contatto, però, il teatro tragico romano era più filosofico ed umanistico, non nasceva in funzione della visibilità, per la rappresentazione, e a tale riguardo è determinante considerare quali tragedie del periodo latino siano sopravvissute. La maggior parte di queste appartengono a Seneca, le cui opere erano scritte per la *recitatio*²¹⁵, più che per la *performance*, tutte adattate e costruite a partire da tragedie greche, riviste in chiave morale, psicologica e non più politica. Euripide scriveva per la

²¹⁴ Il verbo viene usato da Fedra al v. 245 e da Ippolito al v. 1458.

²¹⁵ Le *recitationes*, in età romana, erano letture pubbliche che spesso venivano fatte in piazza, per dare la possibilità a tutti, compresi gli analfabeti, di poterle ascoltare.

polis, creando una linea di continuità tra il passato e il suo presente; il pubblico, nelle tragedie euripidee, si poteva rispecchiare nello spirito democratico dello Stato, che l'irrazionalità della guerra stava ormai scardinando. La scelta di rappresentare miti tragici derivava dalla demistificazione di valori sofisticati, di giustizia, su cui i greci, a partire da Teseo, avevano fondato la loro civiltà. Se, quindi, Euripide poteva rappresentare le sue opere, era perché queste venivano viste come un evento pubblico, politico, che trovava continuità proprio a partire da quei miti, i quali «facevano parte della storia ininterrotta della sua città, fondata da Teseo»²¹⁶. Seneca, dal canto suo, non si trova a dover affrontare la situazione politica di Euripide, oltre a non percepire quell'aura di continuità con l'antico. Se da una parte, sapendo il suo legame con la famiglia imperiale, essendo, o essendo stato, precettore di Nerone²¹⁷, non poteva imbastire la tragedia di riferimenti politici, dall'altra, non vi era nessun motivo collettivo che spingeva Seneca a rappresentare l'opera al pubblico romano.

In conclusione, considerando l'impegno di Seneca, prima di pedagogo e, in seguito, di consigliere presso la corte imperiale, è plausibile che il filosofo abbia scritto la tragedia «in funzione psicologica, additando negli eroi positivi o negativi degli *exempla* da imitare e da evitare»²¹⁸, come esortazione, per Nerone, a diventare un buon imperatore, oppure, se si fa risalire la composizione della tragedia agli anni del ritiro alla vita privata del drammaturgo, come accusa contro il decadimento e la corruzione imperiale. L'insegnamento che si nasconde dietro il testo sottintende una fruizione dell'opera destinata ad un pubblico elitario e non comunitario. Il luogo e il tempo perdono di

²¹⁶ C. Segal, *La tragedia di Seneca e il dramma dell'io*, in Seneca, *Tragedie*, a cura di V. Faggi, Torino, Einaudi, 1991, p. IV.

²¹⁷ La vita di Seneca si divide in quattro momenti fondamentali: l'esilio in Corsica (41-49 d. C.) per volere di Messalina, moglie dell'imperatore Caligola; il ritorno a Roma grazie alla nuova imperatrice Agrippina, che volle Seneca come precettore di suo figlio Domizio; l'inizio del principato di Nerone e il ruolo di Seneca come consigliere (54-62 d. C.); il ritiro a vita privata, dedicandosi esclusivamente ai suoi studi, fino alla morte suicida per ordine dello stesso Nerone (62-65 d.C.). In tutti e quattro i momenti, se si coglie il significato intrinseco della *Fedra*, Seneca avrebbe potuto scrivere la tragedia, imbastendola di un valore positivo o negativo. Se si colloca la stesura dell'opera nel 48, sarebbe facilmente riscontrabile un collegamento tra il tema dell'incesto e il motivo per cui Seneca è stato mandato in esilio. All'epoca, il filosofo fu coinvolto in un grosso scandalo a causa di Messalina che, gelosa della sorella di Caligola, la accusò di adulterio, incolpandola di essersi unita a Seneca, nonostante fosse sposata. Scrivere una tragedia che parla di un amore proibito, contestandolo, servirebbe per scagionarsi dalle accuse, ma è anche vero che un'opera ambigua composta durante l'esilio sarebbe stata nascosta da Seneca e non divulgata. È molto più probabile ricondurre la *Fedra*, o al periodo che vede il filosofo al fianco di Nerone, prima come pedagogo e poi come consigliere, trovando nel testo un valido insegnamento per un futuro imperatore, che non deve abbandonarsi al *furor*, o al periodo del ritiro, come accusa e condanna contro la strada intrapresa da Nerone.

²¹⁸ G. G. Biondi, *Introduzione*, cit., p. 32.

importanza se non vi è più quel legame tra storia e mito, tra uomo e divinità. Umanizzare la tragedia, ponendo le basi per un nuovo tipo di teatro, che troverà spazio nel Seicento, rende l'opera difficilmente rappresentabile, essendo più focalizzata sull'interiorità del personaggio, che sul susseguirsi dei fatti. Ciò influisce sulla struttura stessa della tragedia, che perde la dinamicità e oggettività euripidee, fondamentali per trovare un'impostazione visiva. I dialoghi di stampo stoico della nutrice per far rinsavire Fedra, la critica ai costumi imperiali di Ippolito, come monito o accusa contro il deterioramento della società, la stessa descrizione macabra, in stile barocco, della morte del giovane, sono scene che difficilmente possono essere rappresentate. Gli insegnamenti che vengono impartiti, così come il punto di vista senecano, trovano, nella bocca di chi li pronuncia, una fisicità statica. Non è necessaria alcuna performance quando si vuole descrivere filosoficamente e moralmente il «dramma della dissoluzione familiare»²¹⁹, e non è nemmeno auspicabile rappresentare gli unici due momenti d'azione della tragedia, la dichiarazione diretta di Fedra ad Ippolito con la conseguente reazione del giovane, che sguaina la spada per trafiggere la regina, e la confessione finale della matrigna, seguita dal suo suicidio, scene forse troppo forti e inammissibili per un pubblico romano del I secolo.

Perché la storia mitica di Fedra venga nuovamente rappresentata e trovi un connubio tra il testo e l'atto performativo, bisogna attendere gli ultimi decenni del Seicento, quando Jean Racine e Nicolas Pradon portano in scena simultaneamente le rispettive tragedie. Il successo di Racine è garantito, oltre che dal rifacimento del mito in chiave moderna, contestualizzato sul binomio religioso virtù/peccato, anche dalla straordinaria performance di Mademoiselle Champmeslé, attrice eclettica, più volte ricordata per la sua capacità di interpretare diversi ruoli attoriali. Vestita da romana, davanti ad uno sfondo raffigurante un palazzo a volta, la Champmeslé, come primo gesto performativo, si siede. Entrata in scena sorretta da Enone, «stremata dai fantasmi che le affollano la mente e che le abitano l'intero corpo»²²⁰, si lascia cadere sulla sedia, unico oggetto presente sul palco. Il delirio iniziale si riversa sulla performance dell'abbandono muscolare, Fedra non ha più forze e le è impossibile continuare a reggersi in piedi. Il quadro iniziale è subito caratterizzato da un forte naturalismo, inteso come «qualche cosa

²¹⁹ A. Borgo, *Lessico parentale in Seneca tragico*, cit., p. 77.

²²⁰ R. Trotta, *Il furore di Fedra*, cit., p. 9.

di puramente psicologico»²²¹, ma dignitoso. La regina raciniana non dimentica il suo rango sociale, perfettamente inserita nella corte francese di Luigi XIV; le sue oscillazioni sono quasi sempre moderate e prova vergogna per la sua colpa. La stessa recitazione è più naturale, verosimile e meno declamatoria. Linguaggio e performance attoriali, quindi, si inseriscono nel panorama del tardo barocco seicentesco, dove la gloria e la passione travolgente trovano negli antichi un modello tragico da imitare, senza, però, quell'esemplarità declamatoria, inverosimile, che rendeva poco realistici i personaggi. In questo universo fatto d'eleganza si muove e recita Mademoiselle Champmeslé, primadonna della compagnia teatrale di Racine, la cui bravura porta l'attrice a chiedere al poeta di affidarle un ruolo dove possa esprimere tutti i sentimenti, dal *furor* al *dolor*. Il repertorio di donne interpretate, le aveva permesso di cimentarsi nei diversi stadi passionali, da quello più geloso, arrogante e invidioso di Hermione, nell'*Andromaque*, a quello più dolce, fatto di pianti e sospiri, tipico di eroine come Atalide, nel *Bajazet*, e Iphigénie, nell'omonima tragedia. Tutte queste opere, che Racine porta in scena, presentano nella trama dei doppi femminili, ognuno dei quali incarna una specifica tipologia sentimentale; nell'*Andromaque*, ad esempio, se Hermione rappresenta il lato negativo della passione, vi è Andromaca che, invece, esprime quello positivo; allo stesso modo, nell'*Iphigénie*, il doppio è caratterizzato dal contrasto Erifile/Ifigenia. Così, la Champmeslé, forte di tutte le sue precedenti interpretazioni, ambisce ad un ruolo che le permetta di riassumere, in un unico personaggio, l'universo passionale su cui si era sempre cimentata. La scelta non può che ricadere su Fedra, unica tragedia raciniana che non presenta quel tipico bilanciamento sentimentale che vedeva contrapposte due figure. La presenza della rivale Aricia non serve a riempire emozioni espresse a metà, poiché fa già tutto Fedra. Nella regina si cela Hermione e si cela Andromaca: è fiera e patetica, è luce e buio, prova gelosia e vergogna per la sua stessa situazione, Aricia in confronto è statica, dentro e fuori, creata e portata davanti allo spettatore per far sì che Fedra possa raggiungere lo stadio più alto della passione. Le diverse testimonianze critiche a riguardo della *pièce*²²², mostrano una regina che fa il suo ingresso sul palco pallida e tremante, le

²²¹ E. Auerbach, *Naturalizza e stilizzazione*, cit., p. 42.

²²² Si veda *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, scritta nel 1677 dopo la messa in scena della Fedra di Pradon e Racine. L'anonimo, autore della *dissertation*, analizza entrambe le opere, favorendo, nonostante la severità della critica e il tema incestuoso ben espresso, quella di Racine. Ugualmente, Jean-Léonor Le Gallois, signore di Grimarest, scrive, nel 1707, un *Traité du récitatif*, nel quale elogia la recitazione della Champmeslé.

cui battute, quasi sussurrate, sono intervallate da momenti di silenzio e sospiri. La performance di Fedra è alle dipendenze della verosimiglianza psichica e fisica; una persona debole, che non mangia da giorni, intenta a morire, non può recitare con enfasi, non ne avrebbe le forze, ma piange e si lamenta, come avviene all'inizio del terzo atto, quando, dopo essersi dichiarata ad Ippolito, lui la respinge. La ricchezza di sfumature del personaggio permette alla Champmeslé, e a tutte le attrici francesi dopo di lei, di alternare momenti in cui il lamento fa da protagonista, ad attimi di rabbia gelosa, in cui prende il sopravvento la furia, ciò grazie anche alla capacità di rendere naturale un tipo di recitazione cantata, cara a Racine e al suo tempo. È, però, da far presente che la capacità performativa dell'attrice non andava di pari passo con quella degli attori secondari, ancora troppo statici e poco collaborativi rispetto a ciò che richiedeva l'azione scenica. Nella *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*²²³, lo scrittore anonimo sottolinea questa sostanziale divergenza, esaltando l'espressività della Champmeslé e criticando l'inerzia di alcuni personaggi, come Teramene, confidente di Ippolito, che non fa trapelare nessun tipo di emozione, nemmeno un po' di stupore, quando vede Fedra con in mano la spada del principe, trascinata via da Enone, e come Teseo, fermo e inespressivo durante tutto il *récit* della morte del figlio.

La successiva evoluzione performativa avviene tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, con l'introduzione delle nuove innovazioni teatrali. Gli attori, insieme all'ambientazione scenica, contribuiscono ad una rappresentazione meno convenzionale possibile, sfavorendo la declamazione e la solita gestualità rigida, a vantaggio di un maggior realismo, che, però, troverà alcuni ostacoli nel simbolismo della riforma di Gordon Craig. In questo quadro di rinascita teatrale, ritrova nuova forma e successo pure il mito di Fedra, grazie soprattutto alle scoperte archeologiche di Sir Arthur Evans, archeologo britannico che, nel 1900, riportò alla luce i resti del palazzo di Minosse, a Cnosso. Gabriele D'Annunzio trova ispirazione e spunto per scrivere la tragedia di Fedra proprio a partire dal coinvolgimento e l'interesse che tale scoperta aveva suscitato nel suo animo, oltre che dalle parole di Eleonora Duse, la quale, tempo addietro, si era rammaricata «di non poter tentare la rappresentazione della *Phèdre* di Jean Racine per la difficoltà insuperabile di una traduzione italiana che conservasse la divina melodia e

²²³ *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, Paris, C. de Sercey, 1677.

l'elegiaco ardore dei versi originali»²²⁴. D'Annunzio, accettata esplicitamente la sfida, scrive in pochi mesi un'opera fatta di endecasillabi e settenari in stile prosastico, musicalizzati dall'impiego dell'*enjambement*. L'aspetto sinfonico verrà, poi, accentuato e apprezzato da Ildebrando Pizzetti, che, nel 1915, porterà alla scala di Milano il dramma dannunziano musicato.

La prima messa in scena dell'opera, presso il teatro Lirico di Milano non ha, però, il successo sperato. Le cause del riscontro negativo derivano, oltre che da un testo troppo descrittivo e ampoloso per essere facilmente recitato, anche dal poco tempo che la compagnia Fumagalli ha per impararlo, e da una scenografia frettolosa ed estremamente ingombrante, che porta a ridurre drasticamente le performance attoriali, limitate anche dall'assenza dell'analisi psichica e introspettiva dei personaggi, elemento fondamentale naturalistico, sostituito con il decadentismo estetico del Vate²²⁵. D'Annunzio, seppur nel testo della tragedia avesse previsto tutto, dagli oggetti che dovevano trovarsi in scena, fino ai gesti che gli attori erano tenuti a compiere, è consapevole dell'iniziale insuccesso, dovuto ad un'opera troppo grande, raccontata in stile classico ed eccessivamente erudita, nonostante la modernità del personaggio di Fedra, completamente diversa dalle precedenti, estremamente sensuale e provocatoria, fiera ed implacabile come una divinità, potente ed orgogliosa regina cretese, tanto che lo stesso D'Annunzio, nell'intervista al «Corriere della Sera», fatta poco prima del debutto in scena, dice:

La mia eroina è, come in Euripide, come nel Racine, tutta invasa dal morbo insanabile [...]. Ma non è la gemebonda inferma euripidea che giace sul suo tormentoso letto e non osa parlare a Ippolito né osa parlare a Teseo, ma sol morire legando alle sue mani esangui le tavolette accusatrici. Né pur somiglia alla 'grande dame' raciniana [...]. La mia eroina è veramente la Cretese. È nata nell'isola dei dardi e del dittamo, nella terra insanguinata dai sacrifici umani e assordata dal bronzo percosso dei Coribanti, nata dall'adultera dei pascoli e da quel crudele Minos che accese una così furibonda e criminosa passione in Scilla, figlia di Niso. Ma ha, in una carne che pesa, una grande anima alata e ansiosa di volo²²⁶.

²²⁴ R. Simoni, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, in «Corriere della Sera», 9 aprile 1909.

²²⁵ P. Pedrazzini, *La prima messinscena al Lirico di Milano*, in *L'«ombra» di Fedra, la luminosa*, cit., pp. 139-140.

²²⁶ R. Simoni, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, cit. D'Annunzio, nella corrente intervista, cita, oltre alla passione amorosa, un tratto distintivo della sua Fedra:

L'entrata in scena di Teresa Franchini (Fedra dannunziana) è all'insegna della spettacolarità, ma una spettacolarità statica, un'immagine fatta di chiaro-scuro, un «*tableau vivant*»²²⁷. L'ingresso della protagonista è preceduto dal quadro tenebroso e sepolcrale delle sette Supplici, che stanno attendendo in ginocchio e «*con la faccia a terra, sotto i foschi manti, gemebonde*»²²⁸, l'arrivo delle salme dei figli morti durante la battaglia di Tebe. Il quadro, in un «*klimax* emozionale ascendente»²²⁹, diventa ancora più buio per l'annuncio della presunta morte di Teseo. Tutto improvvisamente tace e, nel tenebroso silenzio, fa il suo glorioso ingresso, nella luce, Fedra. Un'unica battuta si leva dalla sua bocca, quasi a suggellare il quadro superomistico iniziale: «O Tàtato, la luce è nei tuoi occhi!»²³⁰. Così, D'Annunzio, fin dal primo Atto, suggella questo profondo legame tra amore e morte, attraverso l'immagine scenica del fuoco, simbolo delle pratiche funerarie e del cieco *furor*, il quale verrà spento alla fine della rappresentazione solo ed esclusivamente da Fedra, unica in grado di arrestare la sua passione, togliendosi la vita. La morte, quindi per tutto l'arco della rappresentazione, segna un'importante antitesi tra la Grecia olimpica, timorosa di essa, intesa come il fine della vita, e l'antica civiltà minoica, con i suoi riti sacrificali e il culto della Dea Madre, sottinteso dall'uso spasmodico del numero sette, come le sette madri che attendono i corpi dei sette figli morti a Tebe, simbolo dei sette ragazzi e delle sette ragazze sacrificati al Minotauro, e dall'uccisione della schiava tebana Ipponoe, anch'essa sacrificata dalla regina sull'altare di Ecate per gelosia.

L'antitesi tra il mondo di Fedra e quello civile di Trezene, dove si svolge la storia, viene evidenziato quattordici anni dopo la prima rappresentazione, con la messa in scena della tragedia dannunziana presso il Teatro dell'Opera di Parigi. Il successo, questa volta,

«il fermento di empietà contro l'ingiusta tirannide degli Iddi»; come in Seneca e Racine, anche D'Annunzio rinuncia alla presenza divina sulla scena, ma delinea comunque un rapporto tra la regina e le forze divine, che si traduce in una vera e propria sfida. Fedra, attraverso un buon uso della sua empietà, sentimento che deriva dal desiderio di liberazione dalla superiorità del mondo divino, riesce a vincere contro le dee che hanno determinato il suo tragico destino: «Ella può dire finalmente ad Afrodite: "Dea tu non hai più potenza". Ella vince Afrodite, ella vince Artemide» (S. Amendola, *Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio...* cit., pp. 354-355).

²²⁷ V. Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 443.

²²⁸ G. D'Annunzio, *Fedra*, Milano, Treves, 1909, p. 15.

²²⁹ P. Pedrazzini, *L'"ombra" di Fedra, la luminosa*, cit., p. 175.

²³⁰ G. D'Annunzio, *Fedra*, cit., p. 15.

è assicurato dalla magnificenza della scenografia, firmata Léon Bakst²³¹, e dalla primattrice Ida Rubinstein²³², danzatrice dei Balletti russi, per questo molto più votata al movimento, accompagnato dalle musiche di Ildebrando Pizzetti. Sono anni in cui il teatro sperimenta l'antica unione tra parola, musica e azione/danza, incrementando la performance visiva con scenografie esemplari e l'attenzione per le luci. Léon Bakst, reduce da un precedente viaggio in Grecia, ricrea sulla scena il palazzo di Pitteo²³³, decorato, però, in stile minoico; i tori e i polipi con i tentacoli a forma di serpente, idoli di culti antichi, ornano le colonne nere del palazzo e richiamano ad un passato ancestrale e potente, che rispecchia il carattere fiero, oltre che la provenienza della Fedra dannunziana. Sullo sfondo si intravede il mare, fonte di vita per l'isola di Creta, ma di morte per Ippolito, non più casto e misogino, bensì giovane emulatore del padre. Forse per questo suo nuovo carattere, più audace, tra i due attori in scena si instaura un rapporto quasi erotico e carnale, che culmina col bacio performativo di Fedra, rubato ad un Ippolito dormiente, che subito si desta. La rappresentazione del gesto incestuoso è una danza tra cacciatore e preda. Fedra si avvicina come una pantera, simbolo di lussuria, sensuale ed elegante, Ippolito è braccato alla colonna dove si era assopito. La regina gli afferra le ginocchia, lo supplica di trafiggerla con la «mannaia lunata dell'amazzone»²³⁴. Così, il corpo a corpo tra i due personaggi diventa un corpo a corpo tra amore e morte, e la

²³¹ Pittore, illustratore e scenografo ebreo russo, Léon Bakst (Grodno, 1866 – Parigi, 1924), cimentandosi nell'Art Nouveau e nel simbolismo di primo Novecento, rivoluziona l'arte scenica e costumistica, attraverso l'uso di forti tinte cromatiche e un accostamento tra stile classico e tradizione russa, rivisitati in chiave fantastica e orientale. Il suo contributo più importante si ha nei balletti russi, per cui lavora al fianco del fondatore Sergej Djagilev, assumendone la direzione artistica e disegnando i costumi per danzatrici come Anna Pavlova e Ida Rubinstein. Per quanto riguarda il teatro, già agli inizi del XX secolo collabora col Teatro Aleksandrinskij e nel 1906 disegna il sipario per il teatro dell'attrice Vera Komissarževskaja. Il suo stile si consolida dopo il viaggio studio in Grecia, fatto nel 1907 col pittore Valentin Serov. Il colore acquista un valore simbolico e sublime nei suoi disegni, che gli permettono di diventare uno dei principali scenografi della Parigi avanguardista novecentesca. Vd. infra, Appendice fotografica, fig. 3 e 4.

²³² Danzatrice e attrice di origine russa, la Rubinstein (1883-1960), consapevole del suo corpo stretto, della sua bellezza androgina, che la porterà ad interpretare pure ruoli maschili, come il San Sebastiano dannunziano, e del suo fascino voluttuoso, inizia la sua carriera da diva della Belle Époque, grazie soprattutto al ballerino e maestro dei Teatri Imperiali Michael Fokin, il quale riuscirà a farla scritturare nei Balletti russi. Dopo aver interpretato ruoli come la scandalosa *Salomè* di Oscar Wilde, che le costerà la censura in Russia, a causa delle danze considerate troppo dissolute, *Antigone*, *Cleopatra* e, appunto, *San Sebastiano*, con le musiche di Debussy, lascia i Balletti per creare una propria compagnia, a cui prendono parte anche Fokin e Léon Bakst, iniziando, così, a finanziare una numerosa serie di Balletti, assegnandosi il ruolo di prima ballerina, tra cui, il più famoso, il *Bolero* di Ravel, ordinato e interpretato nel 1928, e *Persefone* di Stravinskij, nel 1934.

²³³ Vd. infra, Appendice fotografica, fig. 3.

²³⁴ G. D'Annunzio, *Fedra*, cit., p. 151. Come in Seneca, pure nella *Fedra* dannunziana la regina afferra la spada del figliastro e lo supplica di trafiggerla.

disperazione di Fedra non deriva più dal senso di colpa per essersi dichiarata, ma dall'indifferenza che Ippolito prova nei suoi confronti. La regina dannunziana non si pente e non piange, rimane orgogliosa e sensuale fino alla fine, è la straniera che impone la sua presenza «indimenticabile»²³⁵ su un mondo patriarcale, e se la scelta interpretativa ricade su Ida Rubinstein, è anche per questo aspetto che accomuna l'attrice ad un personaggio così dissoluto.

La riscoperta della danza, così come si è accennato in D'Annunzio grazie all'interpretazione della ballerina russa, è un fatto, appunto, ampiamente russo. La nascita dei *Ballets Russes*, nel 1909, segna una svolta culturale e artistica pure nel panorama teatrale, che, fra le due guerre, si va a mescolare con le nuove avanguardie rivoluzionarie futuriste. La rottura con il passato passa per la biomeccanica di Mejerchol'd, secondo cui «determinati tipi di attività muscolare provocano particolari emozioni. Di conseguenza, gli attori, per suscitare in se stessi o nel pubblico la risposta emotiva desiderata, dovevano solo realizzare un appropriato modulo cinetico»²³⁶. Tra gli artisti più influenti della nuova visione teatrale, vi è anche il regista Aleksandr Tairov²³⁷, che, negli anni Venti, reinterpreta miti classici in chiave avanguardista, secondo la forma dell'alienazione e dello straniamento. Con lui, la sperimentazione teatrale passa per «un repertorio politicamente disimpegnato»²³⁸, oltre che per l'antichità, attraverso le realizzazioni sceniche di opere come la *Salomè* di Wilde, l'*Antigone* di Hasenclever e la *Fedra* di Racine. Quest'ultima, rappresentata al teatro Kamerny²³⁹ di Mosca nel 1922, costituì uno shock iniziale per il pubblico, a partire da una rivisitazione del testo francese sulla base di quello euripideo, con l'idea di dare all'opera il giusto peso arcaizzante, smorzato da una scenografia di stampo cubista, allestita su un pavimento inclinato, che andava a limitare il movimento attoriale²⁴⁰. Gli unici elementi a richiamare il mondo greco erano, oltre al testo, una grande colonna bianca sullo sfondo e i costumi degli attori, costretti ad

²³⁵ Ivi, p. 216.

²³⁶ O. G. Brockett, *History of the Theatre*, cit., p. 579.

²³⁷ Attore, regista e critico teatrale russo, Aleksandr Tairov (1885-1950) iniziò la sua carriera artistica, prima come attore, anche sotto la direzione di Mejerchol'd, e successivamente, nel 1914, aprì, insieme alla moglie e attrice Alisa Koonen, il Teatro da Camera a Mosca, inaugurato con la messa in scena di *Sakuntala*, dramma indiano, che sancisce l'incontro tra Oriente e Occidente, presente nella maggior parte delle sue rappresentazioni. Lo stile di Tairov si divide in due filoni, quello comico, pantomimico, dove si rifà al teatro mejercholdiano, e quello tragico, più solenne e statico.

²³⁸ Ivi, p. 580.

²³⁹ Teatro da Camera fondato nel 1914 dallo stesso Tairov.

²⁴⁰ Vd. infra, Appendice fotografica, fig. 5.

indossare dei grossi elmi e lunghi abiti, che, insieme al pavimento, andavano a smorzare e rendere discontinua l'azione. La performance era garantita solo dalla trasfigurazione delle emozioni e dagli attimi di posa in cui gli attori si mettevano alla fine di ogni Atto, quasi ad emulare delle statue. Tairov, nella *Fedra*, attribuisce importanza non tanto ad una gestualità morbosa, quanto ad una sintesi tra emozione e forma, che i suoi attori dovevano saper esprimere in scena. Ad interpretare la regina, nel 1922, fu Alisa Koonen²⁴¹, attrice passionale, riconosciuta soprattutto per i suoi ruoli tragici, moglie di Tairov e fondatrice, insieme al marito, del Teatro Kamerny di Mosca. La *Fedra* della Koonen era caratterizzata da un'espressività magnetica, accentuata da un trucco pesante che andava a marcare le espressioni facciali degli stati d'animo. Il pathos, incarnato dalla Koonen con pose passionali, trova, nella messa in scena, un collegamento tra inizio e fine, un punto d'arrivo di tutta la vicenda, mediante, appunto, una posa. L'attrice, nel primo Atto, giunta al centro della scena, cade in ginocchio e piega il corpo per esprimere il suo dissidio interiore, ed è così che, alla fine, Fedra fa il suo ultimo ingresso, morente e sanguinante, dopo essersi pugnalata il cuore, riprendendo la posa iniziale, inginocchiata e col corpo piegato, questa volta dal dolore²⁴².

La rilettura della Fedra di Tairov, più arcaica e appassionata, costituisce, molto probabilmente, «una delle principali fonti di ispirazione della Cvetaeva degli anni '20»²⁴³. L'interesse si lega principalmente al modo in cui Tairov fa esprimere ai suoi personaggi le emozioni, nodo fondamentale presente in tutta la poetica della scrittrice russa Marina Cvetaeva, che, nel 1928, pubblicherà a Parigi la sua *Fedra*²⁴⁴, ricca di elementi biografici e caratterizzata da un amore per il mondo mitico che ha inizio dai racconti della madre Marija:

Attraverso la filigrana di una madre dalla personalità chiaroscurale e romantica, l'accostamento al mito antico finisce per essere, fin da subito, un'esperienza emotiva ed esistenziale, prima che conoscitiva. Le storie degli antichi eroi le scorrono nelle

²⁴¹ Alisa Koonen (1889-1974) è stata attrice russa e allieva del metodo Stanislavskij, grazie a cui diventerà una tra le principali attrici drammatiche del suo periodo.

²⁴² Vd. infra, Appendice fotografica, fig. 6.

²⁴³ S. Romani, *Nell'ombra di Afrodite. Arianna e Marina Cvetaeva*, in *Il trono variopinto. Figure e forme della Dea dell'Amore*, a cura di L. Bombardieri, T. Braccini, S. Romani, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2014, p. 165.

²⁴⁴ M. Cvetaeva, *Fedra*, a cura di M. Rea, Pisa, Pacini, 2011. M. Cvetaeva, *Fedra*, a cura di L. De Nardis, Roma, Bulzoni, 1990.

vene; la vista si nutre delle antichità greco-romane che riempiono le sale museali di cui il padre era sovrintendente²⁴⁵.

Motivo per cui, la *Fedra* della Cvetaeva è così eccessivamente sentita e personale rispetto alle precedenti trasposizioni mitiche, legata ad una storia drammatica, fatta di perdite, esilio e un tragico amore. È una Fedra più ancestrale e arcaica, come quella rappresentata da Tairov, che troverà il suo primo spazio scenico solo nel 1988, presso il Teatro Taganka, per la regia di Roman Viktjuk, quando, occuparsi dell'opera della Cvetaeva, non sarà più considerato un reato nella Russia sovietica²⁴⁶. È una Fedra fatta di musica e danza, estremamente corporale, che vedrà in scena un intreccio di corpi interconnessi, a formare un'unica figura passionale. Seppur sia un dramma composto nella prima metà del Novecento, la *Fedra* della poetessa russa troverà, per la sua prima rappresentazione, un impianto moderno controverso e sperimentale, tipico del teatro dell'ultimo Novecento, periodo che sarà affrontato nei seguenti capitoli, incentrati, appunto, sull'ultimo filone evolutivo della regina cretese, la cui storia si concluderà con la rivisitazione pulp della drammaturga inglese Sarah Kane.

²⁴⁵ S. Romani, *Nell'ombra di Afrodite. Arianna e Marina Cvetaeva* cit., p. 168.

²⁴⁶ Per i riferimenti biografici su Marina Cvetaeva e la rappresentazione teatrale della sua *Fedra*, si veda il capitolo successivo.

CAPITOLO III

La Fedra di Marina Cvetaeva

Marina Cvetaeva, “anima in fiamme”

La storia di Marina Cvetaeva, a partire dalla sua nascita, è legata al mito, fonte psicologica ed emotiva per la scrittura di opere non espressamente biografiche, un’autorappresentazione costante per tutta la vita fino al gesto tragico del suicidio. Fin da piccola, la Cvetaeva ascolta e apprende le storie classiche e mitiche di amori ed eroi antichi, che la mamma Marija, spirito austero e romantico, racconta come fiabe alle sue due figlie. Anche al padre, professore di letteratura latina all’università di Mosca e direttore di diversi musei, si deve un avvicinamento precoce al mondo classico e alla lettura dei miti greci²⁴⁷.

Insieme al ruolo dominante della famiglia, un altro elemento che forgia il carattere della Cvetaeva è l’incontro di poeti e studiosi con personalità travagliate, che portano la giovane donna appena diciassettenne a cimentarsi nella scrittura. Il primo importante incontro, sigillato dalla pubblicazione della raccolta poetica *Album Serale* (1910), è quello con il poeta e amico paterno Lev Kobylinskij Ellis. È lui a far conoscere a Marina il suo primo grande amore, Vladimir Nilender, «studioso di antichità classiche, traduttore degli inni orfici e dei frammenti di Eraclito. Marina ha diciassette anni; Nilender ventisei. Le farà scoprire il mistero del mito di Orfeo che rimarrà per lungo tempo una delle costanti della sua vita»²⁴⁸. Un amore giovanile destinato a non durare che, però, dà il via alla

²⁴⁷ S. Romani, *Nell’ombra di Afrodite. Arianna e Marina Cvetaeva, in Il trono variopinto. Figure e forme della Dea Madre*, cit., pp. 168-169.

²⁴⁸ Ivi, p. 169.

poetica tragica cvetaeviana e, l'anno successivo alla prima pubblicazione, porta alla conoscenza di colui che diventerà l'amore della sua vita, marito e padre dei suoi futuri figli. Marina incontra per la prima volta Sergej Efron, aristocratico ebreo di due anni più giovane, sulla riva del mare della Crimea orientale, a Koktebel, luogo identificato dall'amico e poeta Maximilian Vološin con l'antica Cimmeria, nota già a Omero come la porta dell'Ade, in cui Orfeo si reca per rivedere Euridice²⁴⁹. L'incontro è già di per sé imbevuto di quel clima mitico e spirituale caro a Cvetaeva, tanto che i due si sposano l'anno successivo e la prima figlia, avuta ad appena vent'anni, viene chiamata Ariadna, detta Alja. Il nome, scelto da Marina perché impegnativo²⁵⁰, rimanda al mito cretese, che, a partire dal 1924, diventa tutt'uno con la vita travagliata della poetessa, la quale si riconosce in tutte le figure femminili della stirpe del Sole e, a sua volta, riconosce gli uomini che incontra durante la sua vita nei rispettivi uomini del mito, vedendo in Serëža, soprannome che Cvetaeva dà ad Efron, il suo Teseo, destinata come Arianna ad inseguirlo costantemente, rendendo in lui «omaggio al valore dei cavalieri antichi»²⁵¹, e, come Fedra, a tradirlo per vivere amori irraggiungibili e totalizzanti, magari solo in forma epistolare, a favore di legami disincarnati e spirituali. La ricerca spasmodica di un desiderio proibito porta la scrittrice, nel 1923, tra le braccia di Konstantin Rodzevič, ufficiale della flotta rossa ed ex collega universitario del marito a Praga: «proprio la relazione, non celata, di sua moglie con un uomo che lui disprezza finisce per scavare un solco profondo fra i due sposi»²⁵², scavato anche dal fatto che, nel 1917, Serëža si era unito all'Armata Bianca, lasciando Marina e i suoi figli poveri e soli, destinati all'esilio. Il rapporto con Rodzevič dura fino al momento in cui lui non le chiede di sposarla: «Amandomi, lui voleva tutto: la vita, la semplice vita in comune»²⁵³. Per Marina, che ha votato la sua vita a Serëža, tutto il restante amore non può che rimanere irraggiungibile, un desiderio che resta eterno e mai compiuto.

²⁴⁹ Ivi, p. 170.

²⁵⁰ «La chiamai così per il romanticismo e per la presunzione che guidano la mia vita. Arianna. Suona in modo impegnativo!» (M. Cvetaeva, *Alja, piccola ombra. Lettere alla figlia*, a cura di G. Spendel, Milano, Mondadori, 2000, p. 18.).

²⁵¹ P. Volpe, *Tra biografia e poesia: la Fedra di Marina Cvetaeva*, in *Il dolore di Fedra tra passato e presente*, Trieste, EUT, 2014, p. 50.

²⁵² S. Romani, *Nell'ombra di Afrodite...*, cit., p. 172.

²⁵³ L. Artuffo, *L'amore irraggiungibile di Marina Cvetaeva. Appunti su Fedra, Arianna e Zar-fanciulla*, p. 15.

È, però, grazie a questa nuova consapevolezza che la poetessa inizia a comporre il suo primo dramma teatrale, dando il via ad un progetto che concretizza la visione mitica della sua esistenza, fino alla morte suicida nel 1941. L'idea di base è quella di scrivere una trilogia di opere, ognuna delle quali incentrata su una particolare donna amata da Teseo, in tre età differenti e in tre modalità altrettanto diverse²⁵⁴. La prima, *Arianna*, il cui titolo iniziale, almeno fino al 1940, è *Teseo*, narra in cinque quadri²⁵⁵ la storia d'amore labirintica di Cnosso. Arianna rappresenta l'età giovanile di Teseo, che ama la ragazza per poi abbandonarla nell'isola di Nasso. La novità è racchiusa nel IV quadro, in cui si apprende il motivo dell'abbandono: Teseo non lascia Arianna per crudeltà e infantilità, ma per uno slancio di generosità. Dopo la contesa verbale con Bacco, in cui si discute su chi dei due abbia il diritto di stare con la giovane cretese, Teseo cede volontariamente la donna al dio, avendo quest'ultimo la possibilità di offrire ad Arianna l'immortalità. L'eroe ateniese non può arrivare a tanto, dato che è umano, e così pure il suo amore giovanile, destinato a finire. Marina assorbe e incarna su di sé l'archetipo della donna abbandonata, diventando inevitabilmente l'Arianna dei suoi scritti. Così come la principessa, nell'anno della stesura dell'opera, la poetessa russa viene abbandonata da un altro dei suoi amori irraggiungibili, lo scrittore russo Boris Pasternak, con cui doveva incontrarsi per la prima volta nel marzo del 1923, dopo che si erano scambiati numerose lettere. L'amico decide di lasciare Berlino per ritornare in Russia e l'incontro tanto atteso salta. La delusione lega indissolubilmente Arianna alla Cvetaeva, che dedica all'episodio dell'abbandono non solo il primo capitolo della fatidica trilogia su Teseo, ma anche il ciclo *Provoda*²⁵⁶, contenuto nella raccolta poetica *Dopo la Russia*, in cui si legge:

E in cosa sperare se anche l'aria

²⁵⁴ «Il mio Teseo è stato concepito come una trilogia: Arianna-Fedra-Elena, ma per scaramanzia non l'ho annunciato: per farlo dovrò almeno aver completato due parti. Sapete che a Teseo toccarono in sorte tutte le donne?, tutte – per sempre: Arianna (l'anima), Antiope (l'amazzone), Fedra (la passione), Elena (la bellezza). Elena di Troia. Il settantenne Teseo la rapì quand'era una bambina di sette anni e a causa sua morì. Quanti amori, e tutti sfortunati. L'ultimo fu il peggiore di tutti, perché amava una bambola» (M. Cvetaeva, *Deserti luoghi. Lettere 1925-1941*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1989, p. 96.)

²⁵⁵ «Il primo si intitola “Lo straniero” ed è ambientato ad Atene, nella piazza antistante il palazzo regale; il secondo, “Teseo presso Minosse”, è collocato a Cnosso [...]; il terzo è “Il labirinto”, tutto ospitato di fronte all'ingresso del labirinto; il quarto, “Naxos”, è una lunga sticomitia fra Bacco e Teseo intorno alla roccia di Nasso sulla quale riposa Arianna addormentata; il quinto “La vela” rappresenta la chiusura del cerchio: siamo di nuovo nella piazza davanti al palazzo di Egeo; è l'ottobre del 1924» (S. Romani, *Nell'ombra di Afrodite...*, cit., p. 173.).

²⁵⁶ Tradotto in italiano da Serena Vitale, il ciclo di carmi prende il nome di *I fili del telegrafo* e viene pubblicato nella raccolta *Dopo la Russia* nel 1928, anno di pubblicazione della *Fedra*.

tutta di te è imbevuta?
Se è Nasso ormai il mio scheletro!
E il sangue nelle vene – Stige!
Tutto l’invano è in me! Lo vedo
ad occhi chiusi: senza fondo!
Anche la data mente ... «Abbando-
Ma non sono Arianna io, mai
-nata!»²⁵⁷

Arianna, essenza stessa della Cvetaeva, viene abbandonata da Teseo, che è Pasternak, Rodzevič e, inevitabilmente e per sempre, Efron.

La poetessa completa la stesura di *Arianna* nel 1924, per poi pubblicare l’opera a Parigi nel 1927 sulla rivista di emigrazione russa “Versty”, di cui Efron fu uno dei direttori. Contemporaneamente alla pubblicazione del primo capitolo, la Cvetaeva inizia a scrivere la seconda parte della trilogia, *Fedra*, ovvero la maturità di Teseo. È proprio in questo periodo che Pasternak fa conoscere a Marina per via epistolare il poeta tedesco Rainer Maria Rilke, che diventa subito amico-amante nell’anima e modello mitico-spirituale. Legati da una stima ed un rispetto reciproci, Rilke e Cvetaeva si scambiano diciassette struggenti lettere d’amore tra l’aprile ed il novembre del 1926, l’ultima delle quali non troverà risposta a causa della malattia del poeta tedesco, il quale morirà nel dicembre dello stesso anno. Nel fitto scambio epistolare a tre (Pasternak-Cvetaeva-Rilke), la poetessa scrive: «L’amore vive di esclusione, di segregazione, di allontanamento. Vive nelle parole e muore nelle azioni»²⁵⁸. Ancora una volta, l’irraggiungibilità è la chiave per capire l’amore che lega i tre poeti, da cui Marina inizierà a scrivere la sua *Fedra*. La vicenda biografica si ammanta di immaginario mitico e la Cvetaeva, abbandonati i panni di Arianna, si trasfigura nella regina cretese sposa di Teseo-Efron.

Fedra di ossa

²⁵⁷ M. Cvetaeva, *Dopo la Russia e altri versi*, a cura di S. Vitale, Milano, Mondadori, 1988, p. 65.

²⁵⁸ M. Rea, *Fedra ovvero la passione*, in *Fedra* di Marina Cvetaeva, cit., p. 14.

Marina Cvetaeva, in una delle sue lettere, scrive: «la Fedra di Kuzmin non l'ho mai letta. Le fonti della mia Fedra e in genere di tutta la mia mitologia sono un libro tedesco di Gustav Schwab per la gioventù. O meglio – il materiale, le fonti sono in me: io stessa»²⁵⁹. In realtà, se si va ad analizzare la sua opera, è probabile che la poetessa avesse letto sia la tragedia di Euripide, tradotta per la prima volta in russo nel 1906, sia quella di Seneca, in lingua tedesca o francese, dal momento che la traduzione russa della *Fedra* latina verrà pubblicata solo nel 1937. Oltre ai due autori classici, non è da dubitare che la Cvetaeva abbia letto il rifacimento dannunziano e assistito, nel suo periodo parigino, ad alcune trasposizioni teatrali raciniane, compresa quella a Mosca fatta da Tairov nel 1921. La visione ancestrale e più arcaica, rispetto alla regina seicentesca francese, della Fedra reinterpretata da Tairov, diventa fonte di ispirazione e recupero del mito per una poetessa che il mito, in fondo, non l'aveva mai abbandonato.

La poetessa scrive la sua *Fedra* in poco più di sei mesi. L'anno è il 1927, il luogo è la Francia. Marina, ormai esule da cinque anni, vive da sola con i figli, il marito è lontano. In questo clima di emarginazione ed incomprendimento, cerca l'irraggiungibile in amori che non possono in nessun modo impadronirsi della sua vita quotidiana, di quella è padrone già Efron. La stesura della Fedra diventa un espediente per psicanalizzare il suo bisogno di sentirsi necessaria e desiderata per e da qualcuno, amando nel *bytie*, senza mai dirompere nel *byt*. Queste due parole russe, intraducibili in italiano, riassumono il delirio esistenziale di Fedra-Marina; entrambe rifiutano il *byt*, la vita quotidiana, domestica, privata, a favore del *bytie*, che, nel significato opposto alla parola precedente, significherebbe vita spirituale, fuori da quella terrena. Lo slancio verso il *bytie* di Fedra-Marina è lo slancio verso quei desideri che non possono concretizzarsi, che devono rimanere irraggiungibili:

Fedra doveva apparire agli occhi della poetessa l'incarnazione di quell'amore cercato e più volte vissuto: non era importante per lei che Fedra s'innamorasse di Ippolito, era importante che Fedra amasse di un amore disperato, destinato a finire

²⁵⁹ M. Cvetaeva, *Deserti luoghi*, cit., p. 171. La lettera è datata 4 Aprile 1933. In un'altra, scritta dieci anni prima (28 agosto 1923), durante la stesura di *Arianna*, afferma che l'unico libro che riesce a leggere e in cui ricava le fonti della vicenda cretese è un «enorme volume tedesco» (M. Cvetaeva, *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1988, p. 218.).

tragicamente. L'amore per la Cvetaeva, infatti, difficilmente è gioia, piuttosto è sofferenza nel timore di non essere riamati²⁶⁰.

Già da giovanissima, Cvetaeva si approccia ad un amore non ricambiato. Lei stessa ricorda che all'età di sei anni, andando a vedere a teatro l'*Evgenij Onegin* di Puškin, era rimasta incantata nel confrontarsi per la prima volta all'amore:

Una panchina. Sulla panchina siede Tat'jana. Poi arriva Onegin, ma non si siede, e lei si alza. Tutti e due stanno in piedi. E parla solo lui, tutto il tempo, a lungo, e lei non dice una parola. E qui io capisco che il mio gatto fulvo, Avgusta Ivanovna, le bambole non sono l'amore, questo è l'amore: una panchina, sulla panchina lei, poi arriva lui e parla tutto il tempo, e lei non dice una parola [...]. La mia prima scena d'amore era stata di non amore: lui *non* amava, perciò non si era seduto, amava *lei*, perciò si era alzata [...]. Questa mia prima scena d'amore segnò tutte le mie seguenti, tutti i miei infelici, non ricambiati, impossibili amori²⁶¹.

Questa visione drammatica dell'amore, spiega Cvetaeva, influenzerà, oltre che la vita personale, pure la sua poesia, raggiungendo l'apice della disperazione col personaggio tragico di Fedra, innamorata perdutamente, senza, però, essere ricambiata. Tenendo conto, quindi, di questo episodio e del verso che, negli ultimi anni, aveva preso la vita della poetessa, scrivere una Fedra che si distaccasse dall'immaginario collettivo delle regine precedenti, doveva risultare una sorta di testamento spirituale. Come Marina, pure Fedra, lontana da casa e sola, trova nell'innamoramento una via di fuga dalla realtà opprimente, ma, essendo il suo destino votato all'infelicità (almeno di ciò era convinta la poetessa russa ed in questa direzione condurrà la sua esistenza), l'amore provato non può che essere unidirezionale, seppur limpido ed innocente.

Il progetto che, inizialmente, doveva concentrarsi sulla figura di Teseo, con la pubblicazione di *Fedra* sulla rivista *Sovremennye zapiski* nel 1928, trova un'altra strada. L'insuccesso registrato dalla critica degli emigrati russi²⁶² di Parigi e il disinteresse nel

²⁶⁰ P. Volpe, *Tra biografia e poesia...*, cit., p. 52.

²⁶¹ M. Cvetaeva, *Moj Puškin*, in *Sočinenija v dvuch tomach*, a cura di Anna Saakjanc, Mosca, 1984, vol. II, trad. it. di L. De Nardis, pp. 316-317.

²⁶² «Georgij Adamovich sostenne che la nuova *pièce* era “urlata e strillata, non scritta”, Vladislav Chosadevic puntò il dito contro “una imperdonabile e inelegante mescolanza di stili”, Vladimir Nabokov scrisse da Berlino che la sua amica “si divertiva con inintelligibili orditure di rime”, rincarando la dose con

rappresentare a teatro la sua tragedia, che verrà riscattata solamente alla fine del secolo, porta Cvetaeva a non scrivere l'ultimo capitolo del trittico, quello dedicato ad Elena, la bellezza fatta di carne, protagonista dell'ultima età di Teseo, la vecchiaia. L'interesse per la storia mitica era mutato già a partire dalla scelta della poetessa di eliminare da *Fedra* l'ultimo quadro²⁶³, quello incentrato esclusivamente su Teseo, in modo da concentrare tutta la passione sulla figura di una nuova regina, del tutto innocente e per niente sensuale. In realtà, Cvetaeva, già nel marzo 1923, aveva dedicato due poesie, *Il lamento* e *Il messaggio*, all'immagine di Fedra, rifacendosi però molto di più alla regina dannunziana, sensuale e passionale, per cui il sentimento era visto come “lava ardente” e la cretese anelava ad un bacio consolatore dell'anima. Il cambio di rotta, da una Fedra più colpevole ad una completamente innocente, deriva dagli eventi della vita della poetessa; se nel 1923 Cvetaeva si trova a Praga, in un clima più conforme alla sua poetica, vivendo una storia d'amore con Rodzevič, nel 1927 la poetessa è a Parigi, in un ambiente che fatica ad apprezzare il suo stile, lontana dalle sue conoscenze più fervide e in lutto per la morte di Rilke. La drammatica innocenza di questa seconda Fedra, non più di carne, ma di ossa, nasce dalla malinconia della poetessa e dalla sua sensibilità femminile.

La vicenda è narrata in quattro quadri ed il primo, *La sosta*, si apre con l'immagine musicale del coro maschile. Gli amici di Ippolito, giovani cacciatori che inneggiano alla grandezza di Artemide, elencano parole che richiamano alla natura e alla caccia, con uno stile alto, a “passo spedito”²⁶⁴, usando molte allitterazioni e pochi verbi, anacoluti ed «epiteti espressi sottoforma di aggettivi composti»²⁶⁵, dando il ritmo ad ipotetici passi di danza. Il coro dei ragazzi, infatti, «è come un corpo di ballo maschile diretto da un coreografo immaginario»²⁶⁶, la natura, con cui i giovani diventano tutt'uno, si fondono in un panismo saffico; questa, almeno, è l'idea che ci si fa leggendo il primo quadro, tanto che alla fine del secolo, tutte le messe in scena teatrali tratte dalla *Fedra* della Cvetaeva,

la lamentela secondo cui Fedra provocava soltanto “stupore e una forte emicrania”. La veemenza di questi critici russi, emigrati per tutta Europa, contro la *pièce* si spiega in buona parte con il fatto che si era avvezzi a una Cvetaeva poetessa, non drammaturga» (M. Rubino, *Fedra. Per mano femminile*, cit., p. 39, note comprese.).

²⁶³ *I cavalli*, dove la nutrice dichiara di aver inventato di suo pugno l'accusa contro Ippolito e Teseo riabilita la memoria del figlio, insieme a quella di Fedra.

²⁶⁴ M. Cvetaeva, *Fedra*, a cura di M. Rea, cit., v. 133.

²⁶⁵ E. Bazzarelli, *La poesia di Innokentij Annenskij*, Milano, Mursia, 1965, p. 117. Annenskij fu filologo e traduttore del teatro euripideo. Il suo stile verrà imitato dalla Cvetaeva, tra cui l'uso degli aggettivi composti.

²⁶⁶ L. Artuffo, *L'amore irraggiungibile di Marina Cvetaeva...*, cit., p. 1.

saranno accompagnate da balletti. Dopo la caccia, il coro si ferma per banchettare, solo un loro compagno non mangia, è Ippolito “fuggi-femmine”, “donneostile”, “in-afferrabile”, “in-superabile”²⁶⁷; la negazione lo accompagna come un’ombra, quasi a delineare già il comportamento che avrà nei confronti della regina e ad annunciare l’esito della sua fine. Il giovane è inquieto perché ha sognato sua madre defunta, l’Amazzone:

Non mi fa felice il cinghiale

Non mi fa felice il bosco

Non mi fa felice la vita

Ho fatto un sogno.²⁶⁸

Lo stile è quello virgiliano, dell’*Eneide*. Così come i fantasmi che compaiono dall’Ade, pure Antiope è niente più che “fumo”, “vapore”²⁶⁹; non parla, addita il petto sanguinante del figlio, che vede una ferita aperta, non ancora realmente avvenuta, e subito dopo, con lo stesso dito, fa un segno di silenzio. È forse un sogno premonitore? I compagni ridono, solamente un servo lo avverte:

Una madre non si alza dalla tomba invano:

Padrone mio, bada!²⁷⁰

A differenza degli Ippoliti precedenti, quello russo non esalta mai direttamente la caccia e le selve, cela nel cuore un brutto presentimento, è schivo e agitato come l’Amleto di Shakespeare, tutto concentrato sulla figura di sua madre, «che continua a vivere in lui, in un esemplare rapporto edipico»²⁷¹. L’interesse per l’Amazzone era già stato reso noto da uno poema che la Cvetaeva aveva composto nel 1920, intitolandolo *Car’-Devica (Zar-fanciulla)*. La favola riprendeva il tema del mito di Fedra, l’amore impossibile tra una matrigna-serpe, la Zarina, e il figliastro, amante della musica, ma il focus, più che sulla passione incestuosa, era concentrato sulla forza e determinazione dell’Amazzone russa, insieme donna e re, incarnazione della potenza del Sole. La principessa guerriera del 1920

²⁶⁷ M. Cvetaeva, *Fedra*, a cura di M. Rea, cit., vv. 218, 223, 230, 242.

²⁶⁸ M. Cvetaeva, *Fedra*, a cura di L. De Nardis, cit., vv. 277-280.

²⁶⁹ Ivi, vv. 321, 324.

²⁷⁰ Ivi, vv. 354-355.

²⁷¹ Ivi, p. 14.

non è altro che la rappresentazione fiabesca della Cvetaeva che, in quel periodo, si era trovata ad affrontare la guerra civile russa, forte contro la miseria, impavida come un'aquila (questa la similitudine che ricorreva nel poema). In egual maniera, l'Antiope della Fedra verrà paragonata da Ippolito ad un'aquila:

SERVO

Ma tu stesso chi dunque sei,
Se non il figlio di una donna?

IPPOLITO

Guarda in alto! Di un'aquila, e non di una donna²⁷²

Il primo quadro si chiude con l'entrata in scena di Fedra. La regina si è persa nel bosco, è impaurita, sembra una principessa da fiaba e, come tale, arriva in suo soccorso Ippolito, il principe. La Cvetaeva introduce un'importante novità: i due non si sono ancora mai visti. L'inconoscibilità che li divide sarà palcoscenico per l'innamoramento a prima vista della regina e la seguente presentazione:

FEDRA

Una cosa permettimi
Di sapere: cosa fai nella quiete della valle?
Giacché hai tratti regali!

IPPOLITO

Servo Artemide. E tu?
A quel che sento sei straniera?

FEDRA

Servo Afrodite, sono cretese.²⁷³

Le battute delineano fin da subito un conflitto insanabile, due differenti religioni che in nessun modo troveranno unione.

Il secondo quadro, *Il riconoscimento*, prende come modello Euripide. Allo stesso modo dell'*Ippolito*, l'atto si apre con delle ancelle preoccupate per la condizione della

²⁷² M. Cvetaeva, *Fedra*, a cura di L. De Nardis, cit., vv. 1146-1149.

²⁷³ Ivi, vv. 377-382.

loro regina e una Fedra delirante, che invoca il “ramo di mirto”²⁷⁴, *suk*, ed il “passo di un cavallo”²⁷⁵, *skok*. Entrambi gli elementi, uniti foneticamente dall’occlusiva *k*, che richiama al galoppo e spezza le parole, quasi ad imitare il senso d’angoscia della regina cretese, sottintendono due diversi significati: il primo simboleggia l’amore e la morte, pianta sacra ad Afrodite, da cui Fedra appenderà il suo cappio; il secondo fa riferimento al nome di Ippolito nel suo significato originario, “colui che sfrena i cavalli”. Il delirio della Fedra russa, così come avviene per il sogno del figliastro, è spia di un brutto presentimento, un presagio che la spaventa:

Volerai al galoppo,
mi inchinerò a te dal ramo.
È pesante il frutto per quel ramo,
Pesante frutto per il ramo è l’angoscia.

[...]

Finito è il passo!
S’è spezzato il ramo!²⁷⁶

Ippolito verrà ucciso travolto dai suoi cavalli, Fedra, come un “frutto pesante”, penzolerà dal ramo di mirto. Ciò che prova la regina è, però, un forte senso d’angoscia. A differenza delle sue predecessore, che, avendo già ben chiaro il loro sentimento e il ruolo nefando di matrigne, erano ben consapevoli della morte come unico rimedio possibile, la Fedra russa «non si è macchiata di nessuna colpa» e, quando deciderà di togliersi la vita, «sarà non una scelta di autopunizione, ma una scelta d’amore»²⁷⁷.

La fine del delirio coincide con una serie di domande, “Dove sono? Chi sono? Cosa sono?”²⁷⁸, che Fedra, spaesata, rivolge alla nutrice. Se nelle tragedie precedenti, la regina rinsavisce, prova vergogna e chiede di essere coperta, qua manca quel dissidio interiore, tra amore e dovere, che le farebbe provare quel senso di colpa tipico delle altre Fedre, a maggior ragione se si considera che la Cvetaeva, con lo scopo di annullare

²⁷⁴ Ivi, v. 428.

²⁷⁵ Ivi, v. 429.

²⁷⁶ Ivi, vv. 486-489, 498-499.

²⁷⁷ Ivi, pp. 18-19.

²⁷⁸ Ivi, v. 501.

qualsiasi elemento negativo nella sua regina russa, non le fa avere figli propri, eliminando, così, il problema dell'onore e della sorte familiare.

Al rinsavimento, segue il dialogo tra la nutrice e Fedra. La balia, nel ruolo di alter ego della regina, rappresentante della passione descritta nelle due poesie del 1923, chiede in modo provocatorio, facendo leva sull'età del marito, se il matrimonio con Teseo la renda felice:

Fedra potrebbe essere tuo padre!

Invece marito si fa chiamare

[...]

Che felicità è con il *marito*

Di tua sorella, Fedra, e oltretutto vedovo!²⁷⁹

L'inutilità di Teseo viene motivata dalla balia in due differenti modi: è vecchio, va per la cinquantina, ma soprattutto è stato con altre donne, tra cui Arianna. Fedra non cede, resiste alle provocazioni della nutrice, lei ama suo marito, è saggio e clemente, ma in fondo la balia ha intuito che qualcosa si è smosso nella sua "bambina"²⁸⁰ ed il battito del cuore, dapprima timido e rassegnato, ora scalpita per qualcuno, seppur in modo intimo. Come la nutrice euripidea, anche quella russa esorta Fedra a rivelare il suo segreto; la novità sta, però, nella reazione della balia alla notizia dell'innamoramento per il figliastro:

Cara, cosa nascondevi?

È stupenda, stupenda questa unione!

[...]

L'amico è qui, il re oltremare,

Il momento è prezioso: servitene!²⁸¹

Come fuoco che divampa, la nutrice, incarnazione della passione e della seduzione che mancano in Fedra, suggerisce alla sua regina di agire di notte, nel nero della boscaglia, nascosta dagli sguardi della rettitudine:

²⁷⁹ Ivi, vv. 572-573.

²⁸⁰ Ivi, v. 539.

²⁸¹ Ivi, vv. 810-811, 1006-1007.

Prendi l'ora, la più quieta di tutte...

[...]

Prendi l'ora, la più solitaria di tutte...

[...]

Prendi un cespuglio, il più folto di tutti,

Un pendio, il più sonnolento di tutti...

[...]

Prendi il respiro più profondo di tutti:

[...]

Nei cespugli

Di mirto – bocca sulla bocca!²⁸²

Alla fine la balia consiglia di scrivere una lettera sullo stile delle *Heroides* ovidiane, per rispetto del carattere pudico e chiuso della regina, la quale non sarebbe riuscita a dire nulla di fronte all'amato. L'escamotage della parola scritta trova il suo modello in Euripide, ma se qua si tratta di una dichiarazione d'amore, nell'*Ippolito* è un'accusa menzognera.

Il terzo quadro, *La confessione*, inizia con il dialogo tra Ippolito ed il servo che, nel primo quadro, era stato interrotto dall'arrivo di Fedra, persa nel bosco. L'immagine che si presenta nuovamente è quella del sogno premonitore, seguita da un elogio che il servo fa all'Amazzone, guerriera contro la sua stessa stirpe al fianco di Teseo, lei "pari a un uomo, no, pari a un dio"²⁸³, nonostante l'avversione contro i maschi, combatte per amore del figlio. Antiope cede la sua identità sterile a favore della maternità. Il tema in questione viene ripreso dalla Cvetaeva nel 1932, nella *Lettera all'Amazzone*, destinata alla poetessa lesbica Natalie Clifford Barney, di cui Marina era una profonda ammiratrice. Il problema che viene presentato nella missiva riguarda l'unica falla che, secondo la Cvetaeva, era presente nell'omosessualità: il non poter avere figli. Sulla base di tale idea, l'Amazzone che viene tratteggiata nella *Fedra*, un po' perché, come la regina, incarna il sentire della poetessa russa, un po' per giustificare la lotta contro le sue simili senza dare alcun credito ad un potenziale innamoramento per Teseo, è la stessa che si trova nella lettera: «una guerriera che amava le donne e disdegnava il sesso maschile, che non aveva

²⁸² Ivi, vv. 834, 839, 845-846, 851, 863-864.

²⁸³ Ivi, v. 1081.

però resistito al richiamo profondo della Natura, alla voce del Bambino»²⁸⁴; caratteristica, invece, a cui resiste Ippolito, il cui odio per le donne passa attraverso la decisione di non generare prole. L'invettiva contro il genere femminile, decisamente meno cruenta rispetto ai modelli precedenti, anticipa l'entrata in scena della nutrice, la quale porge al giovane la lettera d'amore della sua padrona, dove in intestazione si legge «A Ippolito - figlio di Teseo - segretamente»²⁸⁵. Ricalcando il contrasto luce-buio presente in Racine, la Cvetaeva affida all'avverbio *segretamente* l'ira del giovane, il quale maledice tutto ciò che avviene di nascosto, al buio, il che comprenderebbe la serie di consigli dati a Fedra dalla nutrice; Ippolito rifiuta di leggere, vedere, sentire quello che non sta “alla luce del giorno”²⁸⁶ e come gesto estremo, quasi con l'intento di purificarsi dal tocco dell'oggetto ignobile, distrugge la tavoletta. Ha inizio, così, la dichiarazione della regina, che appare come un fantasma sulla soglia, col dito davanti la bocca, a chiedere silenzio. Il gesto è quello che compie l'Amazzone nel sogno premonitore, in modo da creare un legame tra ciò che era solo presagito e l'inizio della fine. Più che un dialogo, la confessione si presenta come un monologo delirante dove, nel suo primo quarto, Ippolito non ha nemmeno capito chi sia la donna di fronte a lui:

FEDRA

Guarda! Davvero per la prima volta mi

Vedi?

IPPOLITO

Lo giuro! Come se la tua immagine fosse stata lavata!²⁸⁷

L'innocenza e la pudicizia della Fedra russa si tramutano in coraggio. Il suo amore totalizzante prende il sopravvento dinnanzi al giuramento del giovane. A differenza dei modelli passati, la regina prega il figliastro di ascoltarla, non di mantenere il silenzio sulla dichiarazione. Fedra esordisce dal principio, dall'incontro nel bosco:

L'inizio

²⁸⁴ L. Artuffo, *L'amore irraggiungibile di Marina Cvetaeva*, cit., p. 23.

²⁸⁵ M. Cvetaeva, *Fedra*, a cura di L. De Nardis, cit., v. 1167.

²⁸⁶ “Alla luce del giorno” viene ripetuto da Ippolito per tre volte (ivi, vv. 1170, 1171, 1180), alternando l'anafora con la locuzione “alla luce del sole” (ivi, vv. 1177-1179.).

²⁸⁷ Ivi, vv. 1231-1233.

Fu uno sguardo. Per strade senza pendio
Fu un passo. Mi sbaglio: fu un cespuglio
Di mirto²⁸⁸

Ancora una volta il mirto riecheggia nelle parole della regina, ma se *prima* era sinonimo di un amore totalizzante, ora questa totalità si traduce in morte. Fedra ha il coraggio di parlare perché “ciò che uccide non si scrive nelle lettere, si sussurra”²⁸⁹. Lei è già morta e nel suo delirio invita Ippolito a seguirla. La Cvetaeva modifica il significato che il suicidio ha nelle altre tragedie: Fedra non pensa a togliersi la vita per purificarsi, lei è già pura; la sua richiesta estrema è un’estrema richiesta d’amore eterno, un modo per unirsi senza colpe, né peccato:

Io splendente? L’ombra di
Un’ombra! Tutto il colore sul letto
Di Ippolito. Non ha mirato,
Ma ha colpito.
[...]
Ma sotto il velo nuziale
Il sonno con te sarebbe troppo poco.
[...]
Sogno, non notturno, ma eterno,
Senza fine, - che piangano! —²⁹⁰

Fedra, la splendente, perde la sua luce ancestrale dinnanzi ad un amore che per la prima volta le prosciuga tutte le energie. Ippolito, inavvertitamente, l’ha colpita con la freccia di Cupido e lei, priva di forze, chiede come risarcimento una sola parola. Il giovane gliela concede, gelida e sferzante:

Rettile.²⁹¹

²⁸⁸ Ivi, vv. 1273-1276.

²⁸⁹ Ivi, vv. 1295-1296.

²⁹⁰ Ivi, vv. 1329-1332, 1334-1335, 1341-1342.

²⁹¹ Ivi, v. 1351.

L'immagine del serpente ha un forte valore simbolico di origine ctonia, legato alla *potnia minoica*²⁹², in quanto simbolo di fertilità e unione tra vita e morte. Il significato che, però, sottintende Ippolito è più lascivo, legato ad Afrodite, divinità che si è generata dalla divisione della Grande Madre per volere della società patriarcale. Ma se si va ad analizzare la dinamica dell'innamoramento, il serpente non può essere Fedra, vittima della freccia di Eros; chi si è insinuato in lei, avvelenandola, è proprio Ippolito. Non a caso, quando Teseo incolperà il figlio per la morte della moglie, userà lo stesso appellativo.

In apertura del quarto quadro, *L'alberello*, la nutrice piange ed inveisce contro il giovane sul cadavere di Fedra, impiccata su un ramo di mirto, come già implicitamente era stato preannunciato. Riprendendo la trasmutazione naturale della regina in frutto, la nutrice, nel lungo monologo lirico («poco adatto alla messinscena»²⁹³), lamenta la morte della sua bambina attraverso un panismo in stile saffico, più che dannunziano:

Ha dato la siepe di mirto
Un frutto sconosciuto
[...]
Il frutto avanti e indietro,
Sempre avanti e indietro,
Sempre indietro e avanti.²⁹⁴

Il movimento ondulatorio, oltre a rendere visibile l'idea del corpo a penzoloni, rimanda al moto dell'altalena nel suo significato simbolico preellenico legato ai miti agrari, al susseguirsi delle stagioni, della vita e della morte²⁹⁵. Al dolore per la perdita, segue l'invettiva contro il *ladro-spregiatore delle donne*²⁹⁶:

Avaro-arido
Chi ha spiccato il volo,

²⁹² Nel palazzo di Cnosso, a Creta, furono ritrovate numerose statuette femminili con serpenti. La più famosa rappresenta una dea con in testa un felino, simbolo della natura selvatica, che tiene in entrambe le mani, sollevati, due serpenti, nella loro duplice valenza di vita e di morte. Il seno scoperto della divinità simboleggia la fertilità.

²⁹³ M. Rubino, *Fedra. Per mano femminile*, cit., p. 53.

²⁹⁴ M. Cvetaeva, *Fedra*, a cura di L. De Nardis, cit., vv. 1354-1355, 1359-1361.

²⁹⁵ Cfr. I paragrafo, capitolo 1 per il collegamento simbolico tra Fedra e l'altalena.

²⁹⁶ M. Cvetaeva, *Fedra*, cit., v. 1396.

Chi ha volteggiato nei begli occhi castani,
Si è raggelato e si è invischiato —²⁹⁷

L'immagine del volo associata a Fedra ricorda quella dell'*Ippolito* euripideo invocata dal coro alla fine del secondo episodio. La trasfigurazione è avvalorata dall'epiteto che usa la nutrice per parlare della sua regina: *colomba*²⁹⁸. L'animale non solo riprende l'idea del volo, ma è anche simbolo di amore e purezza. In antitesi a Fedra, si insidia l'insensibilità di Ippolito, definito dispregiativamente dalla nutrice *cane*²⁹⁹, che insozza e schiaccia le donne, trasmutazione parecchio differente rispetto a quella iniziale cantata in apertura della tragedia dal coro degli amici di Ippolito, i quali, con fervore maschile, l'avevano definito *cervo*³⁰⁰. Un'altra antitesi che ricorre nella parte finale del monologo della nutrice è il contrasto tra il nero, colore legato al concetto della passione, a tutto ciò che viene fatto in segreto, nell'ombra e per questo inaccettabile socialmente, ed il bianco, colore puro della colomba:

Con la nerezza *di lui*
Ti renderò bianca.
Come eri anticamente – quella
Ancora sarai per il re.
Con la tua nerezza
Lo renderò nero.³⁰¹

La promessa che fa la balia dinnanzi al corpo morto di Fedra è di non macchiare il suo onore agli occhi di Teseo, di mantenere viva l'immagine di una regina innocente, quale effettivamente è, e pura. L'odio nei confronti di Ippolito si tramuta nella calunnia, questa volta frutto di vendetta esclusiva da parte della nutrice:

Davanti agli occhi di Teseo
Giurerò sul corpo di lei
Che ciò che è nero è bianco,

²⁹⁷ Ivi, vv. 1397-1400.

²⁹⁸ Ivi, v. 1422.

²⁹⁹ Ivi, vv. 1446, 1450.

³⁰⁰ Ivi, v. 212.

³⁰¹ Ivi, vv. 1406-1411.

Giurerò sulla sua terra
Che ciò che è bianco è nero
La realtà menzogna, la menzogna realtà³⁰²

A questo punto arriva Teseo, introdotto dalle voci delle ancelle. Come in Euripide, si chiede perché non ci sia nessuno ad accoglierlo, solo il silenzio. Il personaggio del re, alla stregua di tutte le altre tragedie, è privo di carattere, significativo solo per quanto riguarda l'invocazione di Poseidone, motore che condurrà inevitabilmente alla morte del figlio. Prendendo come modello la tragedia greca, la Cvetaeva fa giungere Teseo da un non specificato viaggio oltremare, quando il suicidio di Fedra si è già compiuto. La scoperta della moglie morta è seguita dal racconto menzognero della nutrice, che incolpa Ippolito, lo *sfrontato*³⁰³. Contrariamente ai precedenti drammi, però, Teseo non spende parole per la regina, indifferente dinnanzi una donna il cui sentimento si era assopito da tempo; a lui interessa sapere "il nome"³⁰⁴ di chi ha infamato il suo letto. L'onore, caro a Fedra, almeno fino a Racine, qua viene spostato in Teseo, avvalorando ancor di più l'innamoramento della regina per Ippolito, giustificato dalla presenza/assenza di un marito insensibile all'amore.

A seguito dell'invocazione a Poseidone, vi è l'intermezzo corale delle amiche di Fedra, un compianto funebre, che ricorda «i cori nuziali russi (e Fedra è sentita anche come russa), in cui il 'canto delle amiche' in onore della giovane sposa, la vigilia delle nozze, era un canto di lode e anche un canto di dolore»³⁰⁵. La descrizione della regina ricorda il quadro del pittore John Everett Millet, *Ophelia*. La natura prende il sopravvento nel canto danzante delle amiche, le quali credono alla sua pura innocenza. La ripetizione della parola *suk*, che si trova insistentemente in tutta la tragedia, a partire dalla scena delirante di Fedra, lega la storia della regina a quella della poetessa stessa: «la morte per impiccagione, forse, era già un'ossessione profonda di Marina Cvetaeva, come un'oscura, inconscia, premonizione o invito che fosse, alla sua morte»³⁰⁶; un'ipotesi azzardata che, però, fa del ramo di mirto un simbolo di passaggio tra l'amore e la morte, quasi ad

³⁰² Ivi, vv. 1451-1456.

³⁰³ Ivi, vv. 1483, 1485, 1487.

³⁰⁴ Ivi, v. 1515. Teseo non dice altro, è perentorio: "il nome!"

³⁰⁵ E. Bazzarelli, *Sulla «Fedra» di Marina Cvetaeva*, in *Letteratura e filologia. Scritti in memoria di Giorgio Dolfini*, a cura di F. Cercignani, Milano, Cisalpino, 1986, p. 56.

³⁰⁶ Ivi, p. 57.

avvalorare l'idea esistenziale che aveva la Cvetaeva sull'importanza dell'irraggiungibilità del desiderio.

Il canto delle amiche si conclude con l'arrivo del messaggero, che porta la “notizia terribile”³⁰⁷ della morte di Ippolito. Ha inizio, così, parallelamente al canto dedicato a Fedra, quello per il giovane. Il coro degli amici ricorda una litania; loro credono all'innocenza del figlio, tanto che rimproverano il comportamento di Teseo, il quale, dinnanzi al corpo morto del giovane, lo definisce *rettile*³⁰⁸ (come Ippolito aveva fatto con Fedra):

Con la vergogna, e non con l'alloro

Il re raccoglie il figlio.

[...] sulla cui bellezza

Perfino le pietre... —

Si sono intenerite!

[...]

Con una rettitudine tanto dolce

Dei tratti — hai mai visto le serpi?

Le pietre hanno avuto pietà

E il padre è spietato?³⁰⁹

L'accostamento del sasso all'insensibilità umana era un leitmotiv dantesco, dove, nelle *rime petrose*, aveva accomunato l'ostilità di una donna nei confronti dell'amore, alla durezza del sasso. Tale paragone verrà ripreso dalla lirica novecentesca per esprimere la condizione interiore di impotenza di fronte al dilagare della guerra. Lo stesso poeta russo Osip Mandel'stam, amico della Cvetaeva, nel 1913 pubblica la sua prima raccolta di versi intitolandola *Kamen'* (*La pietra*). Ma nella Fedra, tale accostamento si avvicina di più al significato dantesco, avvalorato dal fatto che Marina, a causa della tubercolosi della madre, si era dovuta spostare per un periodo in Italia.

L'innocenza del giovane, cantata e difesa dagli amici di Ippolito, viene finalmente confermata dal servo, che porta con sé la lettera d'amore scritta da Fedra e mai letta dal figliastro. La Cvetaeva, nel suo dramma, ribalta completamente l'utilità della tavoletta:

³⁰⁷ M. Cvetaeva, *Fedra*, cit., vv. 1682-1683.

³⁰⁸ Ivi, vv. 1775, 1777, 1779. Il termine, ripetuto tre volte, serve a sottolineare il suo significato negativo.

³⁰⁹ Ivi, vv. 1800-1801, 1804-1806, 1814-1817.

«la lettera non è più l'elemento che accusa ma diventa quello che proscioglie e assolve»³¹⁰. A questo punto la nutrice, ricoprendo il ruolo di Artemide nella tragedia greca, risolve la situazione riabilitando l'onore della sua regina, macchiato dalle parole sprezzanti del marito: «Tu Fedra, tutta intera, non vali un dito di Ippolito!»³¹¹. La balia si infligge la colpa di aver istigato con parole lascive l'innocenza della sua bambina; chiede di essere punita, ma Teseo ha capito:

Non gli intrighi di una vecchia, ma un vecchio conto,
una lita ben nota, antica.

Non c'è colpevole. Tutti sono innocenti.

[...]

Il nome è l'odio di Afrodite

Per me, per il giardino devastato di Naxos

In una nuova forma e in un nuovo modo —

Ma è punita sempre la stessa colpa.³¹²

Il re è consapevole che l'unico ad avere colpa per l'esito sventurato degli eventi è proprio lui, punito da Afrodite per aver abbandonato Arianna-anima a Nasso. Il Fato si è imbattuto attraverso la morte del figlio, lasciando Teseo solo. Se la Cvetaeva decide di non rendere Fedra una madre, è anche per rendere più dolorosa la perdita di Ippolito, che, paradossalmente, non aveva alcuna intenzione di generare prole:

non avendo dato culle, tomba

sono e per la madre e per il padre.³¹³

Se Ippolito, in apertura del terzo quadro, si reputa una tomba, sottolineando, così, l'importanza di portare avanti una stirpe, a scaraventarlo dentro il tumulo è proprio il padre. La scelta voluta del figlio si tramuta in punizione per Teseo, il quale decide in extremis di seppellire insieme Fedra e Ippolito:

³¹⁰ M. Rubino, *Fedra. Per mano femminile*, cit., p. 54.

³¹¹ M. Cvetaeva, *Fedra*, cit., vv. 1874-1875.

³¹² Ivi, vv. 1964-1966, 1970-1973.

³¹³ Ivi, vv. 1119-1120.

Là, dove il mirto risuona, pieno del lamento di lei,
innalzate loro un comune tumulo.
Possano almeno là — pace ai due sventurati! —
Le ossa di Fedra coprire quelle di Ippolito.³¹⁴

La conclusione della tragedia ricalca la distinzione che la Cvetaeva aveva fatto sulle tre donne di Teseo: Arianna, l'anima; Fedra, le ossa; Elena, la carne. Il significato dell'accostamento tra la regina e le ossa non riguarda solamente la fine di lei. L'immagine che fornisce il re al lettore/spettatore è un abbraccio eterno, che dura anche dopo la morte. Allo stesso modo dell'abbraccio, pure l'amore di Fedra rimarrà imperituro. La Cvetaeva affida alla regina cretese un forte tratto autobiografico, e cioè la propria concezione dell'amore, significativo solo nella sua irraggiungibilità terrena. La vita della poetessa russa, alimentata da molte storie sentimentali, troverà, alla fine, una direzione univoca a quella di Fedra: l'anno successivo a quello della pubblicazione della tragedia, Marina conosce il suo Ippolito, Nikolaj Gronskij, di vent'anni più giovane, il quale morirà a causa di un incidente all'età di venticinque anni. In seguito, la Cvetaeva ritornerà in Russia. Siamo nel giugno del 1939; agli inizi di agosto il marito Efron e la figlia Alja vengono arrestati dalla polizia segreta. In uno stato di totale miseria e disperazione, inutile a chiunque e senza alcun amico rimasto, Marina decide di togliersi la vita il 31 agosto del 1941, dopo essere stata sfollata presso la città di Elabuga, nel Tatarstan, ancora una volta lontana da casa.

Le rappresentazioni teatrali

La prima trasposizione teatrale che si ha della *Fedra* di Marina Cvetaeva risale al 1988, ben sessant'anni dopo la pubblicazione della *pièce*. Il ritardo sulla riscoperta della poetessa russa è da attribuire alla situazione politica in cui la famiglia si era trovata durante il periodo sovietico. La Cvetaeva, contraria al regime staliniano, venne considerata una traditrice della patria, e le sue opere, pura eresia. Con la disgregazione

³¹⁴ Ivi, vv. 1975-1978.

dell'Unione Sovietica, ritrovarono vita testi che erano stati per lungo tempo censurati, e tra questi pure la *Fedra*.

Il primo teatro ad ospitare la messinscena dell'opera cvetaeviana è il Taganka, non a caso definito il «più controverso e sperimentale»³¹⁵ tra tutti gli altri teatri russi. Il Taganka viene fondato a Mosca nel 1964 dalla direzione di Jurij Ljubimov, maestro teatrale dedito alla musica e alla danza, ai movimenti dinamici, al rifacimento in chiave libera e moderna di testi teatrali, con lo scopo di mettere in scena una rabbia giustificata dalla realtà nuda e cruda, attraverso «opere al limite della legalità» e «tecniche produttive formalistiche»³¹⁶. La sua irriverenza gli costò l'espulsione dalla Russia nel 1984. Durante il suo periodo d'esilio, dove fece conoscere il suo stile nell'Europa occidentale, al teatro Taganka si susseguirono una serie di registi russi in egual modo controversi, tra cui Roman Viktjuk³¹⁷, regista ucraino che seguì il primo allestimento della *Fedra*, con Alla Demidova³¹⁸ nei panni della regina. Fu l'attrice, la quale col teatro Taganka aveva una certa esperienza, dal momento che si era trovata a lavorare al fianco di Ljubimov, a chiedere una collaborazione con Viktjuk, con lo scopo di sfatare il mito dell'anti-teatralità delle opere di Marina Cvetaeva. Ciò che scaturì da questa unione fu una rappresentazione nuova rispetto allo stile sperimentale del Taganka, oltre ad essere l'opera più seria portata in scena dal regista ucraino.

In uno scenario cupo e spoglio, dove la scenografia consta di un semplice muro in mattoni con delle finestre, compare, spostata verso destra, una porta, da cui gli attori entrano ed escono liberamente. Il palco è privo di oggetti, l'unico elemento che viene trasportato da Fedra, e rimane ben visibile durante tutta la rappresentazione, è una grossa corda, simbolo della morte suicida e di un legame eterno con il figliastro e con la poetessa russa; dal soffitto del teatro scendono, inoltre, nastri oro e verdi, metafora della natura, presente in tutta la tragedia della Cvetaeva, e figurazione di un collegamento tra il mondo

³¹⁵ O. G. Brockett, *History of the Theatre*, cit., p. 648.

³¹⁶ *Ibidem*. Cfr. pp. 648-649 per Jurij Ljubimov.

³¹⁷ Regista e successore del teatro di Alexander Tairov, Roman Viktyuk (1936-2020) è stato un esteta del teatro moderno, ricevendo nel 1997 il premio internazionale dell'Istituto del Damma Italiano. Fondatore del Roman Viktyuk Theatre, che troverà pianta stabile solo nel 1996, il regista, nell'arco della sua vita, si è cimentato nella rappresentazione di diverse opere, tra cui, le più importanti, *M. Butterfly* (1991), *Salomè* (1998), *La signora senza Camelie* (1991) e *Maids* (1988).

³¹⁸ Attrice russa, famosa principalmente per aver collaborato come prima attrice al teatro Taganka per le opere di Ljubimov insieme al suo compagno di scena Vladimir Vysotsky, si affermerà nei ruoli tragici solamente dopo l'interpretazione di Fedra, grazie alla quale riuscirà ad esprimere tutta la sua bravura recitativa. Nel 2018 riceverà il premio internazionale Stanislavskij per il suo contributo allo sviluppo dell'arte teatrale in Russia.

umano, terreno e quello divino. Alla Demidova porta in scena una regina in lutto, tutta vestita di nero, colore che la Cvetaeva associa anche alla passione, e sopra la veste, un mantello regale, con cui si protegge e si nasconde dal desiderio verso il figliastro e dagli attacchi di Ippolito, una sorta di bozzolo protettivo creato da lei e per lei; gli attori maschi sono a petto nudo, vestiti come ballerini pronti per esibirsi alla Scala. Ogni passo compiuto sul palco è un passo di danza, lento, plastico, mimetico e intimo, sul modello della *Fedra* di Tairov³¹⁹. La poesia della Cvetaeva, il suo sentire autobiografico, viene, così, trasposto nel movimento: ogni parola pronunciata in modo ritmico e articolato è accompagnata da un gesto che defluisce nelle mani, con le quali Fedra sfiora se stessa e un Ippolito fuggente, esprimendo il delirio e l'amore non corrisposto, il dolore e la morte. Le mani dei due attori non si toccano mai veramente, quasi a sottolineare l'impossibilità di un'unione determinata dal Fato, ma i corpi si intrecciano, specificando una connessione emotiva e spirituale.

La messa in scena del 1988 rappresenta per il regista ucraino l'inizio di un legame profondo con la poetessa russa, che si va a consolidare nel 2015, con una nuovissima messa in scena di *Fedra*, questa volta al Roman Viktyuk Theatre di Mosca. Lo straordinario successo della trasposizione teatrale è dovuto alla spettacolarità della rappresentazione artistica, sintesi armoniosa di parola, danza e musica, e a delle scelte registiche particolari, che hanno garantito un approccio al mito sia tradizionale, sia moderno e simbolico. Una tra le principali novità introdotte dal regista è la scelta di utilizzare solo attori maschi, come avveniva nel teatro greco antico, ma se in Euripide si usavano le maschere per riconoscere le diverse parti attoriali, qua l'identificazione dei ruoli è affidata al colore degli abiti, ognuno dei quali nasconde un suo significato³²⁰. La regina, quindi, in questa seconda trasposizione, è interpretata da Dmitry Bozin³²¹, attore

³¹⁹ Viktyuk si rifà molto alla gestualità portata in scena da Tairov nella sua rivisitazione della *Phèdre* raciniana del 1922. Pure il noto critico di balletto, Andrei Levinson, definì i movimenti del regista adatti ad esprimere i sentimenti più intimi, profondi e primordiali. La stessa Demidova notò che lo spirito di Alisa Koonen, attrice che interpretò Fedra nel '22, rimase con lei per tutto il tempo, trasmettendole alcuni gesti significativi, come il sollevamento delle mani verso l'alto, a domandare al cielo "perché" di questo suo desiderio indicibile (*Виктук Р. Г., Демидова А. С. Страсти по Федре в четырех снах*. Радиоспектакль. 2013, trad. it., R. G. Viktyuk, A. S. Demidova, *La passione di Fedra in quattro sogni*, spettacolo radiofonico, 2013.). Vd. infra, Appendice fotografica, fig. 7.

³²⁰ il modello rimane sempre Tairov. È da lui che Viktyuk prende la gamma di colori che decide di usare in scena ed il significato ad essi collegato.

³²¹ Artista teatrale e cinematografico, nel 1995 è diventato attore protagonista del Roman Viktyuk Theatre, per il quale ha interpretato ruoli in *Salomè* (1998), *Il Maestro e Margherita* (2001), *Maids* (2006). Nel 2005 ha vinto il premio come Artista onorato della Federazione Russa. Vd. infra, Appendice fotografica, fig. 8.

principale del Viktyuk Theatre, così come lo era stata Alla Demidova per il Taganka. Un'altra importante innovazione è l'interpretazione più intima, passionale, quasi cerimoniale e solenne della vicenda; il sottotitolo, *Il mistero dello spirito*, evidenzia la scelta del regista di portare in scena, non tanto i personaggi fisici della storia, quanto le loro emozioni personificate, attraverso una maggior consapevolezza delle parole pronunciate: Fedra non è più la regina cretese innamorata del figliastro, ma raffigura, sotto una maschera da persona in carne ed ossa, il desiderio instillato da Afrodite, lo *spirito della Notte*, la passione antica; ciò lo si capisce dal colore oro della sua gonna, che richiama, secondo la simbologia cromatica, l'elemento divino. Gli altri colori presenti in scena sono la veste nera del Fato-nutrice³²², in quanto il destino è un destino di morte, e il bianco del coro, quasi a raffigurare dei sacerdoti che cantano e compiono movimenti plastici sincronizzati, in modo rituale, essendo esso portavoce del volere divino. L'accompagnamento musicale, presente pure nella prima versione del 1988³²³, è fondamentale per il ritmo tamburellante che incalza gli attori, i quali si muovono in un palco prevalentemente spoglio, con dei nastri oro che cadono dall'alto, analogamente alla messa in scena precedente, dove, però, Viktyuk aveva aggiunto fili di corda verdi, ad indicare l'elemento terreno. I corpi scultorei degli attori, che si muovono nella scena a torso nudo, vanno a creare una coreografia di danza ginnica dove vengono alternati momenti frenetici, di rabbia, spesso accompagnati dal suono di un tamburo che Fedra-Bozin colpisce, scandendo il tempo delle sue battute, urlate con veemenza virile, e momenti più lenti, ondulatori, seguiti da un tono di voce melodioso, sullo stile del testo della Cvetaeva. Ciò che, però, accomuna questa performance a quella del 1988 è il voler congelare per qualche secondo la posa attoriale: se Bozin solleva le mani al cielo, così come aveva fatto la Demidova e, prima di lei, la Koonen, ferma il gesto, affinché il pubblico se lo ricordi, quasi a creare un'immagine, sul modello del teatro di Tairov. Lo stile in questione si rifà alla plasticità scultorea, oppure alle figure umane disegnate nei vasi antichi³²⁴, creando, così, un filo conduttore tra il teatro contemporaneo e la mitologia, cara alla Cvetaeva.

³²² È la nutrice che nella *Fedra* della Cvetaeva conduce, prima la regina attraverso la lettera, poi Ippolito con la calunnia, alla morte.

³²³ Grazie alle musiche del compositore russo Edison Denisov.

³²⁴ Луначарский А.В. *Камерный театр. «Федра»*, Известия ВЦИК, 1922, n. 33, 11 февраля. С.3. Trad. it., A. V. Lunacarskij, *Fedra nel teatro da camera*, Izvestia, n. 33. 11 febbraio 1922, p. 3.

CAPITOLO IV

La Fedra di Sarah Kane

Sarah Kane e il teatro *In-Yer-Face*

L'interesse di Sarah Kane per il teatro nasce in adolescenza e si alimenta durante gli anni universitari. Dopo essersi iscritta alla Bristol University, inizia a scrivere e dirigere opere, oltre a cimentarsi nella recitazione. Il rapporto con l'accademia risulta fin da subito essere conflittuale, poco incline al suo carattere anticonformista, tanto da causarle diverse difficoltà, che andranno a delineare un nuovo modo, eccessivo e fuori dai canoni, di fare teatro. Lei stessa afferma di essere incorsa in numerosi problemi con le autorità scolastiche proprio per il suo carattere trasgressivo, giungendo ad eventi tragicomici con professori, a dir poco sconcertati dalla sua visione macabra del mondo. L'episodio che, tuttavia, più di tutti l'avvicina ad un'intima rivoluzione rappresentativa è la visione, nel 1992, di *Mad*, opera teatrale dello scrittore e drammaturgo Jeremy Weller. L'esperienza viene descritta dalla Kane come una svolta, a partire da un'analisi più cruda e veritiera della società, nel suo aspetto malato e corrotto, fonte di un mal di vivere esistenziale, più che personale:

I've seen one piece of theatre that changed my life – Jeremy Weller's *Mad*. It changed my life because it changed me – the way I think, the way I behave or try to behave. If theatre can change lives, then by implication it can change society, since we're all part of it. I also think it's important to remember that theatre is not an external force action on society, it's part of it, a reflection of the way people within that society view the world.³²⁵

³²⁵ H. Stephenson, N. Langridge, *Rage And Reason: Women Playrights on Playwriting*, London, Bloomsbury, 1997, p. 133.

La messa in scena dell'opera, estremamente semplice, si componeva di undici sedie disposte sul palco a semicerchio, mentre la dodicesima, quella del regista, dava le spalle al pubblico. L'idea era quella di ricreare un reparto psichiatrico di terapia di gruppo, nel quale nove donne, supportate da due attori professionisti, si erano offerte di parlare della loro esperienza con la malattia mentale, rivivendo e ricreando episodi del loro passato. La novità, oltre a rappresentare la condanna sociale nei confronti di una condizione mentale causata dalla società stessa, stava nel coinvolgimento empatico dello spettatore, il quale diventava parte integrante dello spettacolo, trovandosi alla stessa altezza del palco, seduto sulle stesse sedie usate dagli attori:

It was a very unusual piece of theatre because it was totally experiential. As an audience member, I was taken to a place of extreme mental discomfort and distress. Mad took me to hell and the night I saw it I made a decision about the kind of theatre I wanted to make – experiential.³²⁶

La rottura della quarta parete e la partecipazione emotiva di Sarah Kane nei confronti dello spettacolo, portano la drammaturga inglese a scrivere e dirigere il suo primo vero dramma provocatorio, intitolato, per l'appunto, *Blasted*³²⁷ (dal verbo *to blast*, esplodere, con il duplice significato di *scoppiati* e *dannati*). La rappresentazione, avvenuta nel gennaio del 1995 al Royal Court Theatre di Londra, annovera la Kane all'interno di un nuovo genere di teatro, iperbolico, zeppo di sesso, violenza e abusi, denominato *in-yer-face*³²⁸. Al centro di questa modalità perturbante di fare teatro vi è l'interesse verso le tinte cupe e cruente delle scene elisabettiane e giacobine del Cinquecento e del Seicento, che creano un legame emotivo ed esperienziale con le sofferenze moderne, frutto di una società egoista. Classicità e attualità si incontrano nelle prime opere della Kane, il cui obiettivo è di stimolare nel pubblico una riflessione, o addirittura un cambiamento, grazie a cui il passo successivo diventi automaticamente una

³²⁶ A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Faber & Faber, 2001, p. 92.

³²⁷ Vd. Appendice fotografica, fig. 9.

³²⁸ Il fenomeno in questione riguarda il teatro inglese degli anni Novanta e, nonostante Sarah Kane si sia sempre opposta a una qualsiasi classificazione del suo stile («Non credo nei movimenti. I movimenti definiscono in retrospettiva e sempre in relazione alle imitazioni», J. Thielemans, *Rehearsing the Future*, London, 1999, p. 10), non è difficile pensare alla sua figura come caposcuola di tale movimento. L'interesse verso tutto ciò che suscita orrore e conflittualità, con un chiaro scopo di rivolta contro le istituzioni, è la base dell'*in-yer-face* e la Kane, animo sensibile, sentendo su di sé il peso dell'indifferenza, non può, con il suo teatro dell'eccesso, non farne parte.

spinta attiva, un moto rivoluzionario, contro l'alienazione e l'indifferenza di fine XX secolo. Provocazione e disagio sono le cifre fondamentali di *Blasted*, durante il quale lo spettatore viene catapultato, attraverso due differenti scenari, in un inferno sempre più profondo e disturbante. La prima parte dell'opera si svolge in una camera d'albergo lussuosa, in cui una ventunenne balbuziente e ingenua, Cate, viene stuprata dal quarantacinquenne razzista Ian, giornalista di guerra. La seconda parte, ambientata sempre nella stessa stanza, irrimediabilmente distrutta dall'arrivo di una bomba, vede un rovesciarsi dei ruoli ed un progressivo trasformarsi dell'impianto scenico iniziale, da realistico a onirico, sotto forma di incubo. Ian, che prima aveva sopraffatto e umiliato la giovane donna, ora si trova a ricoprire la parte della vittima, subendo da un soldato brutalità inimmaginabili, tra cui gli abusi precedentemente inflitti a Cate, fino ad arrivare al cannibalismo. L'evento che spinge Sarah Kane a scrivere un testo tanto macabro è l'ingiustizia del conflitto in Bosnia, per portare alla conclusione che qualsiasi guerra nasce e si diffonde da una società in tempo di pace, ma una pace mascherata, dietro la quale si nasconde l'immoralità dei suoi abitanti.

Dopo la prima messa in scena di *Blasted*, opera che fin da subito accende la curiosità di molte persone, i pareri critici sono pressoché discordanti, ma tutti incentrati sul tema della crudeltà, usata in maniera gratuita, ingiustificata o meno che sia. La novità di un teatro che si distacca da qualsiasi precedente artistico, seppur si intravedano alcuni richiami classici orrorifici³²⁹, indirizza i giudizi al versante etico della rappresentazione, portando critici e giornalisti ad interrogarsi sulla morale e l'esperienza emotiva che lo spettacolo ha suscitato.

Sedici mesi dopo il debutto di *Blasted* nulla nell'opinione pubblica è cambiato, ma questa volta le critiche ad un eccessivo uso della violenza si rivolgono alla nuova *pièce* teatrale della Kane, *Phaedra's Love*: «Sarah Kane's first play, "Blasted", provoked outrage over its portrayal of sex and violence. Now she's updating Greek myth, and promising more of the same»³³⁰. Rappresentato per la prima volta il 15 maggio del 1996 presso il Gate Theatre di Notting Hill, il nuovo dramma si propone di rivisitare in chiave moderna il mito di Fedra, prendendo come unico spunto mitico la tragedia di Seneca. La

³²⁹ «Le immagini di *Blasted* sono antiche, sono state viste in tutte le grandi epoche dell'arte, in Grecia, nel teatro giacobita, nel No e nel Kabuki» (E. Bond, *A Blast at Our Smug Theatre*, «Guardian», 28 gennaio 1995, trad. di M. Rubino in *Fedra...* cit., nota 2, p. 94.).

³³⁰ D. Benedict, *What Sarah did next*, «Independent», 15 maggio 1996.

scelta della trasposizione deriva dalla richiesta, rivolta alla Kane, del Royal Court Theatre, di partecipare alla rassegna *New Playwrights Ancient Source*, progetto il cui obiettivo era unire classico e contemporaneo, attraverso una rilettura innovativa dei drammi antichi. Se si considera il lavoro della Kane incentrato più sulla performance esperienziale che sul testo in sé, la drammaturga molto probabilmente non avrebbe mai pensato di cimentarsi in una fantomatica ripresa classica per suo volere ed interesse, dal momento che gli autori antichi erano soliti concentrarsi sulla parola, lasciando l'azione in secondo piano; lei stessa afferma: «I've always hated those plays – everything happens offstage»³³¹. Inizialmente, quindi, l'autrice si mostra scettica riguardo alla partecipazione al progetto; in realtà, è proprio questo limite a spingerla verso la ripresa di un classico che, fino a quel momento, si era avvalso meno di quanto avrebbe potuto dell'elemento performativo. Paradossalmente, l'interesse della Kane ricade proprio sulla tragedia senecana, unica ad essere stata scritta per venir letta e non rappresentata; ciò che, però, colpisce la drammaturga inglese è il *Thyestes* del tragediografo latino, messo in scena nel luglio del 1994 da Caryl Churchill, capostipite rivoluzionaria della drammaturgia, modello teatrale per Sarah Kane³³². Le tinte violente e cupe del Tieste, spingono la Kane a leggere *Fedra* e cimentarsi nella trasposizione tragica del mito, attraverso una modernizzazione della storia in chiave *in-yer-face*, proiettando i protagonisti in un immaginario contemporaneo, la corte monarchica inglese, intrisi di quelle sofferenze esistenziali tipiche della crisi morale del secolo, mantenendo, però, vivido il tabù dell'incesto, assolutamente in linea con il carattere provocatorio e dissacrante del teatro *in-yer-face*, così come la critica al potere, già presente in Seneca: «I read Phaedra, and surprisingly enough it interested me. It depicts a sexually corrupt royal family, so it's completely contemporary»³³³.

L'ultima opera con cui Sarah Kane esprime il concetto di arte viva, chiudendo il filone della performance come cardine di un teatro votato all'azione, è *Cleansed* (Purificati), rappresentata al Royal Court Theatre nel 1998, anno di svolta per la sua concezione di teatro, dopo il quale la parola sarà protagonista nei successivi lavori. L'opera, che a detta dell'autrice racconta una storia d'amore, ha come sede un campus universitario, le cui stanze, man mano che l'azione prende piede, si trasformano in luoghi di tortura, rievocando nella fattezze un ospedale psichiatrico. Dietro le diverse forme di

³³¹ A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre...*, cit., p. 109.

³³² «Caryl Churchill had done a version of one of his plays, Thyestes, which I liked very much» (*Ibidem.*).

³³³ G. Saunders, *About Kane: The Playwright & the Work*, London, Faber & Faber, 2009, p. 67.

violenza che, ancora una volta, diventano il centro del giudizio critico, si cela la concezione dell'amore come annullamento della protagonista Grace, con un chiaro riferimento ai *Fragments d'un discours amoureux* (1977) di Roland Barthes³³⁴, presenti pure in *Phaedra's Love* attraverso il concetto del dono. La perdita del sé, in questo caso di Grace, inserisce l'amore all'interno dell'ossessione amorosa, che porta la donna a non accettare la morte del fratello Graham e la conseguente trasmutazione di lei in lui:

Io devo somigliare a chi amo. Io postulo (ed è questo ciò che mi delizia) una conformità di essenza fra l'altro e me. Immagine, imitazione: faccio il maggior numero possibile di cose come l'altro. Io voglio essere l'altro, voglio che lui sia me, come se noi fossimo uniti, rinchiusi nel medesimo sacco di pelle³³⁵.

L'assenza, poiché è di questo che parla Sarah Kane nella sua *pièce*, è quella dell'essere androgino di Platone, costretto a dividersi per volere di Zeus. Grace, attraverso la forza salvifica dell'amore, saprà riunificare la sua metà mancante, ristabilendo l'androgino originario.

Il percorso intrapreso conduce la drammaturga inglese verso una progressiva concezione di tempo e spazio indistinti ed evanescenti, in quanto spogliati di ogni significato allegorico, insignificanti ai fini della trama, la quale troverà nella parola la sua massima espressione. Il precedente *experiential theatre*, basato sull'esperienza visiva della performance violenta, cede il posto ad una tipologia rappresentativa fatta solo di linguaggio, e quindi esercizio uditivo più che visivo. In *Crave*³³⁶, ultima opera messa in

³³⁴ «Ho letto un saggio di Roland Barthes, in cui si fa un paragone tra la condizione di un innamorato respinto e quella di un prigioniero di Dachau [...]. Più lo leggevo, e più pensavo a questo paragone, e più mi rendevo conto che il parallelismo era emotivo piuttosto che letterale. In definitiva, quello di cui ho scritto su *Purificati* è un gruppo di prigionieri, in cui la prigionia è evidentemente una metafora» (G. Saunders, *Intervista a Sarah Kane*, in *Love me or kill me: Sarah Kane e il teatro degli estremi*, trad. it. L. Belleggia, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, p. 21.).

³³⁵ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2001, p. 15.

³³⁶ L'opera verte su uno scambio dialettico che avviene, quasi coralmemente, tra quattro personaggi privi di nome, identificati solo da lettere, A B C ed M, due donne e due uomini, senza che si trovino in un luogo preciso. Per la prima volta, l'azione cede il posto alla parola, la quale crea movimento attraverso l'uso di diversi registri e lingue straniere, con lo scopo di dare musicalità alle battute, che si susseguono senza sosta, una dietro l'altra, a formare un coro di voci, sul modello di *The waste land* di Thomas Eliot. Seppur i temi trattati siano quelli cari a Sarah Kane, come l'uso di droghe, la pedofilia e l'instabilità psichica, la scrittura si ispira alla Bibbia, tanto che le ultime battute dei personaggi riprendono un passo dell'*Apocalisse* (O. G. Brockett. *History of the Theatre*, cit., p. 692.).

scena dall'autrice prima della morte suicida nel Febbraio 1999, e poi in *4.48 Psychosis*³³⁷, rappresentata postuma nel 2000, si nota questo progressivo mutamento verso un teatro di parola, spogliato delle diverse atrocità sceniche precedenti; per staccarsi dallo stile crudo delle prime tre opere, la Kane userà uno pseudonimo, Marie Kelvedon, con l'intento di dare inizio ad un nuovo periodo artistico, che, però, durerà solo il tempo di *Crave*.

4.48 Psychosis è l'ultimo passaggio essenziale verso la soppressione totale dell'azione; forse non a caso Sarah Kane decide di togliersi la vita dopo la stesura del testo, senza poter godere della sua rappresentazione. La messa in scena di un monologo non è prettamente necessaria, e l'ultima drastica decisione della drammaturga è spiegata tra le righe di questo testo, il cui tema analizzato e fortemente sentito dall'autrice, la depressione, rappresenta il filo conduttore di tutte le altre sue opere. Se in precedenza era stata spiegata attraverso altri personaggi, come Ippolito, il quale incarna l'inguaribile condizione psicotica di un odio esistenziale verso di sé e verso il male del mondo, ora è la stessa Kane a fare le veci di questa malattia con un'opera che si potrebbe definire una lettera d'addio, il testamento spirituale di una donna oltremodo sofferente, che è riuscita a rendere teatralmente la sua malattia esistenziale.

Phaedra's Love

Per capire la scelta del titolo fatta da Sarah Kane, bisogna prima ripercorrere la vicenda e concentrarsi sulle novità introdotte dalla drammaturga, a partire dal tempo e dal luogo designati, coerenti con il messaggio dell'opera. Le prime indicazioni sceniche fanno riferimento ad un palazzo reale e, più nel dettaglio, ad una stanza, presumibilmente la camera da letto di Ippolito, dove il giovane guarda la tv e mangia un hamburger. Gli oggetti sparpagliati per l'ambiente, giochi elettronici costosi, pacchetti di patatine e biancheria sporca, introducono non solo lo stato d'animo indolente del personaggio, apatico ed inattivo, ma anche la contemporaneità dell'azione, che si svolge nel presente vissuto dalla stessa Kane. Il consumismo, implicitamente rappresentato dagli elementi in

³³⁷ «*Psicosi delle 4.48* prende titolo e tema dall'ora in cui più comunemente ci si suicida a Londra, moltiplicando i riflessi di cento storie di isolamento angosciato e di rifiuto di ogni sollievo e soluzione. Non destinato esplicitamente alla scena, è diventato oggi il testo più rappresentato della Kane nel mondo» (M. Rubino, *Fedra...*, cit., nota 7, p. 95.).

scena, è uno dei tanti problemi della società, in grado di alienare e istupidire il popolo. Un altro importante elemento che Sarah Kane fa subito presente al lettore è la regalità della famiglia³³⁸. L'idea di nobiltà, fondamentale per esprimere l'antitesi tra ciò che la corte dovrebbe rappresentare e l'ipocrita immoralità che, invece, si cela dietro un finto perbenismo, è una chiara disamina contro la vera famiglia reale britannica; non a caso, quelli erano gli anni del famoso scandalo denominato Camillagate³³⁹, seguito, l'anno successivo la pubblicazione di *Phaedra's Love*, dalla morte di Lady Diana. Le affinità che legano la regina cretese e la principessa d'Inghilterra, riconosciute da Kane, che vede nella sua opera dei forti rimandi e similitudini tra le due vicende, rendono entrambe le figure dei simboli di ribellione contro il potere costituito, comunque macchiato da una corruzione interna, capace di eliminare chiunque persegua dei valori che nuocerebbero all'ordine monarchico³⁴⁰. Il dramma che Kane rappresenta, oltre a denunciare la falsità, l'inganno e l'ipocrisia sociale del mondo contemporaneo, mette in scena un forte sentire intimo e personale, una visione cupa della vita, emotivamente instabile, incarnata dal giovane Ippolito, che, oltre a prendere le redini dell'intera opera, diventando il centro psicologico e attivo di tutta la tragedia, simboleggia la condizione personale di Sarah Kane, rendendo *Phaedra's Love* un'opera introspettiva e autobiografica³⁴¹.

La prima scena chiarifica subito la principale novità introdotta dalla drammaturga inglese: Ippolito. Seppur l'inizio rispecchi la versione senecana del mito, ponendo subito l'attenzione sulla figura del giovane, e non più, come in Euripide, sul ruolo divino³⁴², il carattere del personaggio, così come il suo modo di comportarsi, viene completamente ribaltato. Seneca apre la sua *Phaedra* con una monodia di Ippolito, il quale si presenta in

³³⁸ «Sarah Kane trasporta l'azione alla corte di Inghilterra, in quella Buckingham Palace che diventa nel suo dramma luogo di solitudine, di degrado e di perversione. Non fu subito evidente, invece, come l'attacco e l'insofferenza della giovane scrittrice fossero rivolti contro ogni forma di sopraffazione, compresi i nuclei di potere storici e coevi della Corte di Inghilterra» (M. Rubino, *Fedra...*, cit., p. 99.).

³³⁹ Scandalo reale che vedeva protagonisti l'allora principe del Galles Carlo e Camilla Parker Bowles, in cui una telefonata intima e a dir poco controversa tra i due amanti era stata registrata e resa pubblica, dimostrando il tradimento di Carlo nei confronti della moglie Diana.

³⁴⁰ N. Tabert, *Gespräch mit Sarah Kane*, in *Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er*, Reinbeck, 1998, trad. di L. Belleggia, pp. 8-21.

³⁴¹ «Suppongo che la mia condizione personale in quel periodo mi abbia spinto a scrivere un dramma sulla depressione. L'attenzione, quindi, si è spostata inevitabilmente su Ippolito» (N. Tabert, *Gespräch mit Sarah Kane*, cit.).

³⁴² Un elemento affine tra Seneca e la Kane è l'interesse per la psicologia del personaggio. Entrambi, nelle rispettive reinterpretazioni del mito, eliminano la presenza divina come causa della vicenda, focalizzando le scelte dei personaggi sul libero arbitrio. Il teatro dei due autori si può definire umanistico, in quanto l'azione si genera «nell'animo e nella psiche dei personaggi umani, non nei disegni divini» (P. Pedrazzini, *L'“ombra” di Fedra...*, cit., p. 91.).

tutta la sua purezza e misoginia, in mezzo alla natura; la Kane, invece, non dà voce al principe, sono i gesti e la stanza a parlare e descriverlo. Ciò che fa, mangiare un panino, guardare la tv, soffiarsi il naso con un calzino sporco, masturbarsi con un altro calzino, sono atteggiamenti che vengono ripetuti, uguali a se stessi, in modo vuoto e “senza un barlume di piacere”³⁴³. L’atteggiamento menefreghista e apatico di Ippolito, completamente nuovo rispetto ai suoi precedenti classici, simboleggia la sua personale rivoluzione, un urlo silenzioso contro la sporcizia sociale. Lo stoicismo senecano cede il posto al solipsismo di un giovane che affronta le ingiustizie in modo passivo e, come si vedrà, estremamente onesto. La sua ribellione consiste nel non indossare nessuna maschera sociale, trafiggendo con la cruda verità chiunque si trovi a conversare con lui, senza nessuna remora o senso di colpa. Questo “atteggiamento verso la vita” lo distingue dallo “stile di vita”³⁴⁴ dell’Ippolito senecano: boschi, caccia e castità vengono sostituiti da una più realistica onestà.

Oltre a presentare la psicologia del personaggio, in linea con quella di Kane³⁴⁵, il prologo funge da anticipatore rispetto a quello che succederà nell’ultima scena del dramma: la tv accesa, in un crescendo di scene violente e sonorità, enfatizza tutti i movimenti ritmici di Ippolito, fino ad arrivare, nel picco più alto di intensità visiva e uditiva del film, alla masturbazione. Sesso e violenza, come verrà ampiamente mostrato durante lo svolgersi degli eventi, rappresentano la natura del personaggio; se, tuttavia, inizialmente, questi due elementi sono vissuti da Ippolito in modo passivo e annoiato, messi sullo stesso piano del cibo, che viene ingurgitato senza alcuno scopo o piacere, alla fine del dramma, nella scena ottava, la violenza inflitta al giovane dalla folla, diventando protagonista attiva, laddove, nel prologo, era solo osservata passivamente, sveglierà Ippolito dalla sua apatia, facendolo godere per la prima volta.

La seconda scena introduce per la prima volta Fedra nel dramma, mentre dialoga col medico di corte riguardo alla condizione apatica e svogliata del figliastro. Se Seneca presenta, fin dalla sua prima apparizione, la regina come schiava d’amore delirante, identificandola nel ruolo di protagonista della tragedia, Sarah Kane la mostra al pubblico nella sua doppia natura di madre e amante. Tutto il dialogo con il dottore verte su due

³⁴³ S. Kane, *Tutto il teatro*, intr. a cura di L. Scarlini, trad. it. B. Nativi, Torino, Einaudi, 2000, p. 61.

³⁴⁴ N. Tabert, *Gespräch mit Sarah Kane*, cit.

³⁴⁵ Entrambi non riescono a trovare un compromesso per accettare la disonestà che permea sulla società. Il loro punto debole consiste in una ricerca sfrenata di una verità che solo loro perseguono, e sarà proprio questa loro incapacità a condurli inevitabilmente alla morte (N. Tabert, *Gespräch mit Sarah Kane*, cit.).

stati d'animo, che procedono di pari passo con lo sciorinarsi di battute brevi e conflittuali: la naturale preoccupazione di una madre/innamorata per il figlio malato/l'oggetto d'amore ed uno stato di irriverente arroganza nei confronti di un medico, che sembra rappresentare gli occhi e la voce del pubblico; apparentemente consapevole, come lo spettatore, dei reali sentimenti di Fedra, non tarda a chiedere alla regina se ha mai avuto rapporti sessuali con Ippolito. La matrigna, con un'ironia tipica della drammaturga inglese, viene colta in flagrante subito e senza tanti giri di parole, trasformando lo scambio di battute tra i due interlocutori in un processo svogliato, giocato sull'antitesi tra la realtà dei fatti, presentata in modo diretto dal dottore, e la maschera imposta dalla società, indossata male da Fedra:

Doctor – Does he have sex with you?

Phaedra – I'm his stepmother. We are royal.

[...]

Doctor – Are you in love with him?

Phaedra – I'm married to his father.³⁴⁶

Il continuo giustificarsi di Fedra attraverso frasi brevi e taglienti, tanto quanto le domande poste dal medico, introducono uno dei temi principali della tragedia in generale: l'incapacità da parte della società, con le sue leggi culturali, di comprendere l'amore della regina, costretta a parlare la lingua del popolo, identificandosi come matrigna, autogiustificando, così, l'eccessiva preoccupazione per Ippolito. La novità, ancora una volta, verte sul figliastro, il cui male banalizzato e non compreso dal dottore, annovera il giovane all'interno del mondo inconoscibile di Fedra. Se nelle precedenti tragedie, Ippolito, benché con fatica³⁴⁷, rientra all'interno di un linguaggio comprensibile per la ragion di stato, ora la sofferenza che lo attanaglia viene ridotta ad un semplice capriccio adolescenziale, in quanto non accettata culturalmente: il male di vivere di Ippolito, essendo causato dalla società, non può essere da essa capito.

La terza scena introduce un nuovo personaggio, Strofe, figlia legittima di Fedra, che, presumibilmente, ricopre il ruolo della nutrice nelle precedenti tragedie. Il dialogo

³⁴⁶ S. Kane, *Phaedra's Love*, London, Methuen Drama, 2002, pp. 4-5.

³⁴⁷ La colpa di Ippolito sta nella sua estrema misoginia, scelta naturale che, però, ha delle conseguenze culturali. Cfr. *Corpo e identità di genere*, capitolo 2.

tra madre e figlia avviene, come per lo scambio di battute col dottore, in modo schietto e veloce. Le frasi, brevi ma significative, racchiudono la follia amorosa di Fedra, che si mostra vulnerabile agli occhi di Strofe. L'incipit della scena riprende, con contemporanea originalità, il delirio della regina:

Strophe is working.

[...]

Strophe – Mother.

Phaedra – Go away fuck off don't touch me don't talk to me stay with me.³⁴⁸

A partire dalle indicazioni sceniche, si può intuire il ruolo simbolico che ricopre Strofe: la figlia lavora, a differenza sia della madre, sia di Ippolito. L'universo che ricopre la ragazza è attivo, in linea con la legge culturale, perfettamente integrata all'interno della corte, perché abile nell'indossare la maschera sociale. Rappresentante del potere monarchico, Strofe si adegua al suo status di ospite all'interno del palazzo, oggettivamente estranea alla famiglia reale, per questo perfettamente in linea con la mentalità egoistica di corte.

Il delirio di Fedra culmina con un grido, che sottolinea l'incapacità comunicativa e l'incomprensione che separa la regina dalla figlia, così com'era avvenuto col dottore. Le due si trovano su differenti piani: Fedra, in preda al suo delirio d'amore, è cieca di fronte alla sofferenza della figlia, inconsapevole di causare dolore a Strofe, la quale si sente soppiantata da Ippolito; Strofe, fondamentalmente per motivi personali ed egoistici, minimizza il sentimento della madre, consigliandole, come aveva fatto la nutrice euripidea, di intrattenere una relazione con lui, per levarselo di testa. La ragazza cambia repentinamente idea dopo aver intuito la potenza del sentimento, spronandola, così, a lasciar perdere, sottolineando la differenza d'età, il matrimonio con Teseo ed il suo ruolo di matrigna. La sostanziale differenza tra la regina euripidea e quella inglese sta nella consapevolezza dell'errore: la Fedra greca è consapevole che il suo sentimento è sbagliato, sa che i consigli della nutrice sono "infami"³⁴⁹, diversamente dalla Fedra attuale, molto più incline ad assecondare il desiderio. Allo stesso modo, l'antitesi senecana tra il volere e il non volere viene ripresa dalla Kane nell'ultimo scambio di

³⁴⁸ S. Kane, *Phaedra's Love*, cit., p. 7.

³⁴⁹ Euripide, *Fedra*, cit., p. 87.

battute della terza scena; se, però, nel dramma latino il *quod volo me nolle*³⁵⁰ è interiorizzato in Fedra, la cui tragedia si consuma nella psiche, in quello inglese mancano i conflitti dell'anima: la regina non è in grado di lottare, se non per il suo amore.

Nascosti tra le parole pungenti e deliranti di Fedra, accecata dalla passione, si celano i sentimenti di Strofe, profondamente diversa rispetto alle nutrici del mito, spinta ad aiutare la madre, non per amore, ma per un tornaconto personale. Tre sono i motivi che si possono intuire attraverso le sue parole e che verranno confermati nelle scene successive: il primo, più superficiale, è la gelosia, espressa con parole rancorose e alle volte ironiche, per paura di venir considerata meno rispetto ad Ippolito; i seguenti due motivi, abilmente nascosti dalla stessa Strofe, spiegano e contestualizzano il primo, presumibilmente di facciata. Paura e invidia caratterizzano meglio la natura della figlia, la quale da una parte teme che la passione incestuosa della madre vada a compromettere il suo posto all'interno della corte reale, dall'altra, prova risentimento nei confronti della donna e di Ippolito, causato da una precedente storia tra Strofe ed il fratellastro, ipotizzata, e successivamente confermata, dalla conoscenza che la ragazza ha riguardo il comportamento del giovane:

Strophe – Mother. If someone were to find out.

Phaedra – Can't deny something this big.

Strophe – He's not nice to people when he's slept with them.

Phaedra – Might help me get over him.

Strophe – Treats them like shit.³⁵¹

Strofe, per tutto il susseguirsi degli avvenimenti, oltre ad incarnare il potere monarchico, autorevole e moralmente giusto solo di facciata, porta con sé il peso di una competizione, prima con Ippolito, per il ruolo di figlio prediletto, poi con la madre, per il ruolo di amante del giovane, che la risucchierà in un vortice menzognero, di cui lei stessa, alla fine, sarà vittima.

La quarta scena, incentrata sull'incontro e la dichiarazione della regina al figliastro, si apre con una descrizione di ciò che, nella sua stanza, sta facendo Ippolito, ritrovato nella stessa situazione monotona della prima scena. Come nel prologo, il

³⁵⁰ Seneca, *Fedra. Medea*, cit., vv. 603-604.

³⁵¹ S. Kane, *Phaedra's Love*, cit., p. 9.

giovane sta guardando la tv a volume alto, mentre mangia e gioca con una macchinetta telecomandata:

*His gaze flits between the car and the television apparently getting pleasure from neither.
He eats from a large bag of assorted sweets on his lap.³⁵²*

L'ingresso in scena della regina viene completamente ignorato da Ippolito; paradossalmente, l'indifferenza di lui, seppur per motivi più esistenziali, è uguale a quella dell'Ippolito greco e latino: tutti e tre i personaggi, insensibili all'amore di Fedra, non prendono in considerazione la sua ossessione. La scena gioca su un importante contrasto: Ippolito, adolescente ribelle, che ignora chi gli sta attorno, e Fedra, la quale compie tre importanti gesti, che la delineano come madre premurosa e amante sottomessa:

*Phaedra enters carrying a number of wrapped presents.
She stands for a few moments watching him.
He doesn't look at her.*

[...]

She puts the presents down and begins to tidy the room –

[...]

Phaedra moves to switch on a brighter light.³⁵³

È il compleanno di Ippolito e Fedra entra nella sua stanza col pretesto di portare dei regali lasciati dai sudditi; ciò introduce il motivo del dono, perno di tutto l'episodio, simbolo d'amore e sacrificio, che verrà spiegato attraverso le parole di Roland Barthes. Il secondo atto di fede compiuto da Fedra nei confronti del giovane, che l'annovera nella lista delle amanti soggiogate dalla passione, è il gesto di sistemare la cameretta al figliastro. Terzo e ultimo atto, che dà inizio all'azione scenica effettiva, è l'accensione della luce, la quale desta Ippolito dal suo imperturbabile annichilimento. Ha inizio il solito scambio di battute brevi e veloci, sul modello della sticomitia, caratterizzate da parole taglienti e volgari, soprattutto da parte del giovane, che, per la prima volta, apre bocca, principalmente per confermare il suo carattere, delineato nelle scene precedenti e descritto da terzi. Il dialogo

³⁵² Ivi, p. 12.

³⁵³ *Ibidem.*

inizia con una domanda provocatoria, che il figliastro rivolge, senza nessuna remora, a Fedra: «When was the last time you had a fuck?»³⁵⁴. Da qua in poi, lo scambio di battute verterà su due differenti obiettivi, delineati dal tono che i due interlocutori usano nel pronunciare le frasi brevi e dirette, così come i silenzi di Fedra, simbolo di un'invalicabile incomunicabilità con Ippolito. Il figliastro, attraverso l'uso eccessivo di parole volgari e moleste, tenta di ferire la regina, con l'obiettivo di farsi odiare, tanto che, durante lo scambio di battute, più volte le chiederà: «Hate me now?»³⁵⁵; dal canto suo, Fedra risponde al giovane sempre in modo pacato e accondiscendente, anzi, è proprio lei che, speranzosa di ottenere qualcosa, porta sempre la conversazione sul versante del sesso, unico argomento accomunante, mezzo per trovare un punto di contatto fra i due, con l'obiettivo di dichiararsi, offrendo ad Ippolito il suo dono, simbolo d'amore, ancora nella sua componente fisica:

She undoes his trousers and performs oral sex on him.

*He watches the screen throughout and eats his sweets.*³⁵⁶

L'indifferenza di lui è ancora più pesante e crudele se si considera la consapevolezza dell'amore di Fedra. La colpa di Ippolito riguarda l'incapacità di comprendere la vera profondità del sentimento della regina, che viene, implicitamente, accomunato al sentimento che provano tutti gli altri per il principe, superficiale e ipocrita. Se Ippolito gioca con l'amore di Fedra, chiamandola ripetutamente “mamma”³⁵⁷ e parlando dei rapporti avuti con Strofe, è esclusivamente per dar fastidio e farsi odiare, così come lo odiano tutti gli altri (Strofe compresa), e così come lui stesso si odia.

La fine del dialogo coincide con un climax di cattiverie e violenza, sul modello dell'Ippolito senecano, che sguaina la spada per trafiggere la regina. In Sarah Kane non c'è arma alcuna, l'apice si raggiunge prima con le parole e poi con i gesti. Dopo la fellatio, il divario tra i due diventa sempre più netto e l'indifferenza di Ippolito porta Fedra a

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ Ivi, pp. 14,16, 23.

³⁵⁶ Ivi, p. 19. Vd. infra, Appendice fotografica, fig. 10.

³⁵⁷ Pure in Seneca, Ippolito chiama Fedra “madre” ma lo fa con l'ingenuità di uno che non ha appreso il sentimento della donna, tanto che poi la regina lo invita a chiamarlo “schiava”, in quanto schiava d'amore (Seneca, *Medea Fedra*, cit., p. 211.).

parlare di una presunta ex fiamma del giovane, tale Lena, per smuovere l'insensibilità del principe:

Hippolytus – No one burns me.

Phaedra – What about that woman?

Silence. Hippolytus looks at her.

Hippolytus – What?

Phaedra – Lena, weren't you –

*Hippolytus grabs Phaedra by the throat.*³⁵⁸

L'atto di violenza istintivo spiegherebbe il motivo del comportamento aggressivo di Ippolito. Attribuire, però, la depressione del giovane ad un'ipotetica rottura con una ragazza, andrebbe a sminuire il motivo della falsità sociale e della cruda onestà di Ippolito, legata all'incapacità del giovane di accettare l'ordine monarchico e il degrado del mondo³⁵⁹. L'assalto del principe al collo della regina anticipa lo schiaffo di lei, causato da ciò che Ippolito, provocatoriamente, dice per accendere il *furor* nella donna e giustificare, così, la sua scelta di morte:

Phaedra – You are just like your father.

Hippolytus – That's what your daughter said.

*A beat, then Phaedra slaps him around the face as hard as she can.*³⁶⁰

Le parole del principe, oltre a confermare il rapporto, prima solamente ipotizzato, tra Strofe e Ippolito, alludono pure ad un altro scabroso rapporto, forse ancor peggiore, quello tra la figlia e Teseo. Ciò che qua sta cercando di fare il principe è creare un'arena competitiva tra le due, giocata sui confronti e i paragoni.

La scena si conclude in modo tragicomico, con Ippolito che, ancora una volta, banalizza la portata del dono di Fedra. L'ultima battuta sottolinea, invece, un'importante

³⁵⁸ S. Kane, *Phaedra's Love*, cit., p. 20-21.

³⁵⁹ La stessa Kane, in una sua intervista, afferma un legame tra depressione e monarchia: «Nell'Amore di Fedra ho cercato di mettere in evidenza le basi della monarchia, e buona parte della stampa si è voluta attaccare a questa cosa. Per me, però, è una pièce che parla della depressione, a me sembra che ci sia un rapporto molto evidente tra monarchia e depressione. È una pièce che parla di un uomo che si sente inutile, e che infatti lo è – è un principe» (G. Saunders, *Intervista a Sarah Kane*, cit., p. 21.).

³⁶⁰ Ivi, p. 21

condizione generale, frutto di una contemporanea visione negativa del mondo, che la stessa drammaturga inglese avverte³⁶¹:

Hippolytus – See a doctor. I’ve got gonorrhoea.

[...]

Hippolytus – Hate me now?

Phaedra – [...] No. Why do you hate me?

Hippolytus – Because you hate yourself.³⁶²

La quinta scena verte su un altro importante dialogo, anch’esso conflittuale, veloce ed insistente, sul modello della sticomitia, quello tra Strofe ed Ippolito. Fedra si è uccisa³⁶³ e fuori la folla avanza, colma di rabbia e vendetta, verso il palazzo reale. La figlia, oltre a ricoprire il ruolo della nutrice, diventa qui messaggera di morte. Il tono estremamente serio e preoccupato di Strofe entra in contrasto con l’iniziale ironia di Ippolito che, ancora una volta, non prende sul serio chi gli sta davanti:

Strophe – My mother’s accusing you of rape.

Hippolytus – She is? How exciting.³⁶⁴

Strofe tarda a raccontare del suicidio di Fedra, dando tempo al principe di giudicare, attraverso un uso sarcastico delle parole, le azioni della ragazza, criticando, battuta dopo battuta, il suo vile comportamento ipocrito di facciata, a scopo di nascondere una più autentica invidia. Il focus è sulla lussuria dell’intera famiglia reale, i vizi vengono mostrati tramite le colpe della ragazza, dal rapporto con Ippolito stesso a quello con Teseo, atti sicuramente poco nobili rispetto alla visione sociale che vorrebbe dare Strofe di sé:

Strophe – If you didn’t I’ll stand by you.

³⁶¹ «I’m simultaneously Hippolytus and Phaedra. Both lethally cynical and obsessively in love with someone who’s unlovable» (A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, cit., p. 110.).

³⁶² S. Kane, *Phaedra’s Love*, cit., p. 23.

³⁶³ Come in Euripide, pure nella tragedia inglese Fedra muore prima di Ippolito, solo dopo averlo accusato di stupro. Oltre alla tempistica, un’altra caratteristica che accomuna i due drammi è il motivo del silenzio, più volte citato dalla Kane, come escamotage dell’incomprensione. L’influenza greca diviene un motivo filologico interessante se si considerano le parole della drammaturga inglese: «I read Euripides after I’d written Phaedra’s Love. And I’ve never read Racine so far. Also, I only read Seneca once» (G. Saunders, *About Kane: The Playwright & the Work*, cit., p. 67.).

³⁶⁴ S. Kane, *Phaedra’s Love*, cit., p. 24.

[...] Burn with you.

[...] Sake of the family.

[...] You are my brother.³⁶⁵

L'amore per la famiglia, tematica che si trova in molte altre tragedie classiche, prima fra tutte l'*Antigone*, viene qua svuotato del suo valore sacrificale, in quanto incarnato da una persona che riveste un ruolo molto più meschino.

Il momento di svolta tragico si ha nell'attimo in cui Strofe rivela ad Ippolito il suicidio della regina; se fino ad allora il giovane si era mostrato sarcastico e distante, raccontando addirittura di aver svelato a Fedra le scappatelle della figlia, con l'unico scopo di ferire, ora il tono cambia drasticamente e, dinnanzi alla violenza di Strofe, il principe calma la sua furia provocatoria e l'abbraccia³⁶⁶. Il senso di colpa presenza sulla scena, come fardello e dolore di aver causato la morte di Fedra. Per la prima volta, Ippolito si toglie la corazza narcisista e comprende l'amore della matrigna: «This is her present to me»³⁶⁷. Rivalutare il dono fatto dalla regina, significa apprendere pure tutti i precedenti suoi gesti, in una luce diversa, reale, non più filtrata attraverso lo sguardo negativo e disprezzante del figliastro: «She really did love me. [...] Bless her»³⁶⁸.

I doni che Fedra fa ad Ippolito sono due, uno concreto e l'altro simbolico, per questo più significativo ed irreversibile. Il primo, la fellatio, è un modo per tradurre i sentimenti di Fedra in azione, dichiararsi attraverso un gesto che, presumibilmente, Ippolito dovrebbe capire, visto il suo rapporto col sesso. L'errore del primo regalo, che porterà la regina ad attuare il secondo, è l'incomunicabilità del significato che si cela dietro questo; se Fedra pensa di avvicinarsi ad Ippolito col sesso, credendo che per il giovane ciò abbia un valore, dall'altra parte il principe vede nell'atto sessuale qualcosa di insignificante. Da questo momento, si forma l'unica colpa attribuibile al figliastro: non aver capito l'importanza del dono d'amore di Fedra, abbassandolo e banalizzandolo al livello di tutti gli altri rapporti sessuali che ha avuto³⁶⁹. Roland Barthes, nei suoi

³⁶⁵ Ivi, p. 26.

³⁶⁶ Vd. infra, Appendice fotografica, fig. 11.

³⁶⁷ Ivi, p. 28.

³⁶⁸ Ivi, p. 29.

³⁶⁹ «On the female side of the spectrum, sex is viewed as an offering, an act of self-sacrifice, and becomes the instrument of the beloved's salvation. [...] For her, sex is the best form of self-expression, as it conveys the full force of her emotion, and the most effective means of curing Hippolytus from his paralysing self-loathing. However, in *Phaedra's Love* it is a selfless (and, ultimately, thankless) gift which, just like the gifts Hippolytus receives from his subjects on his birthday, is meant to be a token of appreciation and love.

Fragments, scrive: «Il regalo non è necessariamente una porcheria, ma nondimeno esso ha una certa vocazione per il rifiuto [...]: “Cosa vuoi che me ne faccia del tuo dono!” “Tuo-dono” diventa il nome-farsa del regalo amoroso»³⁷⁰. Ippolito rifiuta il regalo di Fedra, portando la regina a compiere il passo successivo: «Io ti darò più di quanto tu dai a me, e così ti dominerò»³⁷¹. Nell’ottica dello scambio, la regina, sacrificando la sua vita, obbliga il ragazzo ad accettare il dono e apprendere finalmente il suo gesto d’amore, comprendendone la potenza:

Ed ecco allora che l’idea di suicidio mi salva, poiché “io la posso parlare” (e non me ne privo): rinasco e coloro quell’idea con i colori della vita, sia che la rivolga aggressivamente contro l’oggetto amato (ricatto morale ben noto), sia che mi unisca fantasmaticamente ad esso nella morte³⁷².

La morte di Fedra parla ad Ippolito, gli svela l’arcano del vero amore, smuovendo l’animo apatico del giovane; il dono lo sveglia dalla sua taciuta rivoluzione, portandolo a compiere un qualsiasi moto che si discosti dalla monotonia alienante del suo stile di vita. Scegliendo di assecondare l’accusa di stupro³⁷³ fatta dalla matrigna, Ippolito si costituisce dinnanzi all’intera folla, smascherando le nefandezze del palazzo, liberando se stesso dalle sue sofferenze e salvando l’onore dell’unica donna che, alla fine, lo ha veramente amato:

«La morte di Fedra è, ironicamente, l’incontrovertibile dimostrazione d’amore che Ippolito attendeva. Ippolito vede il sacrificio di Fedra come “il suo regalo”, un gesto che finalmente lo libera dai suoi tormenti. Paradossalmente, la morte di Fedra determina la salvezza di Ippolito»³⁷⁴.

By treating her gift as coldly and disinterestedly as he treats the presents of his citizens, Hippolytus deprives Phaedra's gesture of its emotional and moral importance, and sees her as interchangeable with the anonymous populace of his kingdom» (Z. Ginnaopoulou, *Staging Power: the Politics of Sex and Death in Seneca's Phaedra and Kane's Phaedra's Love*, in *Sarah Kane in Context*, a cura di L. De Vos and G. Saunders, New York, Manchester University Press, 2010, p. 61.).

³⁷⁰ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 66.

³⁷¹ Ivi, p. 67.

³⁷² Ivi, p. 196.

³⁷³ Se si pensa alla dinamica con cui, in realtà, è Fedra a praticare la fellatio ad Ippolito, sarebbe da identificare proprio alla regina l’accusa. Paradossalmente, e per la prima volta nella storia delle rivisitazioni tragiche del mito, chi compie lo stupro è proprio Fedra.

³⁷⁴ G. Saunders, *Love me or kill me: Sarah Kane e il teatro degli estremi*, cit., p. 135.

L'antinomia sta proprio nello svelare la verità attraverso l'ennesima menzogna, e le tre scene seguenti giocano su questa contrapposizione.

L'ultimo incontro significativo smaschera la più macabra ala della corruzione, la Chiesa: in prigione, Ippolito parla col prete, il quale cerca di condurlo ad un'inutile redenzione, confessando un incesto che non ha realmente commesso, così da poter evitare una possibile rivoluzione sociale, mantenendo intatto l'ordine: «I have no intention of covering my ars. I killed a woman and I will be punished for it by hypocrites who I shall take down with me»³⁷⁵. Allo stesso modo, il giovane consiglia al prete di confessare le sue colpe, dopo averlo indotto a compiere peccato, praticandogli sesso orale. Così come Fedra cerca di svelare il suo amore attraverso la fellatio, pure Ippolito svela l'immoralità religiosa usufruendo dello stesso metodo.

Le scene sette e otto sono caratterizzate, rispettivamente, dall'arrivo di Teseo e dalla folla inferocita che si lancia contro Ippolito. Il re non piange sopra la pira funeraria di Fedra, ma compie gesti plateali come strapparsi i capelli e le vesti; l'assenza del pianto e la presenza della violenza, che si autoinfligge, sono indicatori del reale stato d'animo di Teseo, il quale, privo di veri sentimenti nei confronti della regina, si scarnifica esclusivamente per la vergogna subita dal figlio, che ha macchiato, coi suoi gesti, la maschera monarchica della famiglia reale. Se la violenza, nella drammaturgia di Kane, serve a rappresentare visivamente una condizione psicologica ed il sentire dei personaggi, *Phaedra's Love* non può che finire con un massacro purificatore. La carneficina finale, attuata dalla «folla cieca, feroce e manipolabile»³⁷⁶, oltre a simboleggiare tutto il marciume presente nella società, ha le caratteristiche di un rito sacro, tanto che le ultime parole di Ippolito, con gli occhi rivolti al cielo, saranno: «Vultures. If there could have been more moments like this»³⁷⁷. La sacralità della scena ha inizio con l'incendio della pira su cui è disposto il corpo di Fedra; l'immagine attinge da un repertorio classico, in cui la presenza del fuoco, nel suo valore purificatore, simboleggia il sacrificio della regina. A differenza di tutti gli altri personaggi, che vengono dilacerati in scena, la morte

³⁷⁵ S. Kane, *Phaedra's Love*, cit., p. 34-35.

³⁷⁶ M. Matteuzi, *Phaedra's love di Sarah Kane (1996): una cruda riscrittura tra Euripide e Seneca*, in *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, a cura di A. Pociña Pérez, A. López, Spagna, Universidad de Granada, 2008, p. 615. La folla ricopre il ruolo del toro nel mito classico, il fatto che sia "manipolabile" sottintende la condizione della società contemporanea, alienata e plasmata dalla ragion di stato. Così come Teseo, il dottore, il prete e Strofe, pure la folla è colpevole in quanto non riconosce la verità.

³⁷⁷ S. Kane, *Phaedra's Love*, cit., p. 40-41.

della matrigna avviene nell'ombra, in quanto il suo suicidio si ammanta di un valore più alto e intimo, non sporcato da fini sociali, e per questo tenuto nascosto da una società corrotta. Fedra non può essere carne da macello, la sua morte sancisce un legame definitivo con la verità, simboleggiando l'impossibilità di vivere in un mondo che non può accettare il suo amore, troppo puro per un ambiente così profondamente corrotto. La morte corporale, quindi, permette alla regina di non macchiare il suo sentimento, rendendolo eterno. In egual maniera, il massacro di Ippolito lega i due nella morte, ancor più che in Euripide o Seneca, dal momento che, per la prima volta, è il giovane a voler morire per raggiungere la pace.

Phaedra's Love è un'opera ricca di simboli, di cui la stessa Kane ed il suo sentire entrano a far parte: l'atto incestuoso, così come il suicidio, non ricoprono più quell'aura peccaminosa, intrisa di vergogna, tipica delle precedenti tragedie, bensì diventano veri e propri atti d'amore; il suicidio, spogliato del ruolo vendicativo o punitivo, appare nel suo valore sacrificale, mostrando al pubblico fin dove può spingersi il sentimento immortale della Fedra inglese. Ecco che si spiega pure la scelta del titolo: nonostante, ad una prima lettura, risulti evidente la centralità di Ippolito, se qualcosa in lui si smuove ed evolve è solo grazie all'amore della regina; il cambiamento avviene appena Fedra decide di agire³⁷⁸, esternando la sua passione, unica veramente in grado di smascherare la corruzione sociale e scatenare il collasso della monarchia.

Il tema del sacro

Una delle scene più repellenti del dramma è sicuramente la sesta, in cui il dialogo tra Ippolito ed il sacerdote si trasforma, dopo uno scambio di battute, in un atto di immoralità, che va contro qualsiasi principio religioso. Il rapporto con il sacro delineato in *Phaedra's Love* è frutto di un percorso che ha inizio con *Blasted* e ricalca la visione atea e disincantata della stessa Kane, per cui la religione, così come la monarchia, assorbirebbe in sé l'ipocrisia tipica della ragion di stato, fautrice di un'immagine della

³⁷⁸ «Phaedra is the first person to become active in the play – her accusation and suicide liberates Hippolytus and sets off the most extraordinary chain of events leading to the collapse of the monarchy» (H. Stephenson, N. Langridge, *Rage And Reason*, cit., p. 134).

realtà falsa e corrotta. Sul versante religioso, la drammaturga inglese si distacca da qualsiasi precedente classico del mito; se in Euripide il ruolo della divinità era preponderante, in quanto deliberatore delle sorti umane, e in Seneca spariva quasi del tutto, usato solamente da Fedra per giustificare il desiderio incestuoso, in Sarah Kane, come in Racine nel Seicento, vi è la ripresa di un'immagine religiosa consona al periodo storico di fruizione dell'opera. La regina cristiana francese cede il posto ad un Ippolito ateo, sostenitore di una fede ormai dimenticata, cara alla Fedra raciniana, l'onestà: la matrigna seicentesca si redime togliendosi la vita, solo dopo aver dichiarato apertamente le sue colpe; Ippolito, privo di colpe, si toglie la vita a causa di coloro che rifiutano l'onestà.

L'antitesi della sesta scena del dramma verte sulla visione disillusa e critica del giovane, il quale mette sullo stesso piano religione e monarchia, entrambe simbolo di corruzione, capaci di scagionarsi da peccati che rimangono impuniti; lo stesso sacerdote, per convincere il principe a redimersi, fa leva sull'importanza della famiglia e dello stato, con lo scopo di mantenere un ordine antirivoluzionario, insistendo sull'assunto che non è importante ciò che si fa, ma ciò che si vuole far vedere, e cioè come dovrebbe essere l'immagine del monarca agli occhi del popolo. Ma Ippolito gioca col prete, lo stuzzica e gli rimprovera la sua falsa fede, diventando lui stesso padrone del destino del sacerdote, prendendo il posto di Dio; lo "induce in tentazione" e, come era ovvio, lo fa crollare dinnanzi all'ebbrezza del peccato, vanificando il ruolo della confessione, che in precedenza aveva utilizzato per cercare di scagionare e salvare Ippolito:

Hippolytus – Do you believe in God?

Priest – *Looks at him*

Hippolytus – I know what I am. And always will be. But you. You sin knowing you'll confess. Then you're forgiven. And then you start all over again. How do you dare mock a God so powerful? Unless you don't really believe.

Priest – This is your confession, not mine.

Hippolytus – Then why are you on your knees? God certainly is merciful. If I were him I'd despise you. I'd wipe you off the face of the earth for your dishonesty.

Priest – You're not God.

Hippolytus – No. A prince. God on earth. But no God. Fortunate for all concerned. I'd not allow you to sin knowing you'd confess and get away with it.

Priest – Heaven would be empty.³⁷⁹

Sarah Kane affida ad Ippolito l'arduo compito di vanificare il ruolo della salvezza cristiana; se Dio esistesse veramente, come fa finta di credere il prete, con lo scopo di confessarsi ed auto-perdonare i propri peccati, allora non ci dovrebbe essere la possibilità di una redenzione in extremis. La potenza divina, se fosse onesta e giusta, non sprecherebbe tempo a perdonare persone vili, bensì le disprezzerebbe e le eliminerebbe dalla faccia della terra, come vorrebbe fare Ippolito. Il principe non vuole confessare le sue colpe perché il ruolo del perdono, affidato ad un sacerdote depravato, sarebbe vano; se ha commesso qualche peccato, è giusto che si presenti davanti a Dio come peccatore, non come falso pentito. Attraverso questa tagliente sticomitia, che verte sull'antitesi tra l'onestà di Ippolito e la fede del prete, la Kane illustra un'importante questione: «Se non sei sicuro dell'esistenza di Dio puoi pararti il culo, vivendo con cautela perché non si sa mai, oppure puoi vivere la tua vita come preferisci. Se esiste un Dio che non riesce ad accettare l'onestà di questo gesto, tanto peggio»³⁸⁰. Al centro di qualsiasi valore rimane la verità, unica valida religione che permette al singolo di rinascere spiritualmente: chi è onesto con se stesso e riconosce i propri errori, avrà la possibilità di morire con serenità.

Così come Ippolito, anche Ian, protagonista di *Blasted*, vive un rapporto con il sacro inesistente. Entrambi atei, vittime di una società malsana, credono nella punizione, piuttosto che nella salvezza cristiana. Nichilisti apatici che sfogano il loro senso di frustrazione su donne innocenti, peccano, Ippolito di solipsismo, Ian di corruzione morale. Il principe viene punito dalla folla inferocita, Ian dal soldato che gli infliggerà le stesse pene inflitte nella prima parte del dramma a Cate. Ciò che tuttavia li accomuna più dell'atteggiamento miscredente e disilluso, è la ricerca della morte come salvezza e conoscenza di sé: tutti e due i protagonisti, dopo aver vanificato l'esistenza di Dio³⁸¹, arrivano ad anelare la morte-salvezza, attraverso la punizione che subiscono. Un altro importante punto di contatto è l'assimilazione di entrambi alla figura divina: Ippolito si paragona ad un Dio sceso in terra per il suo ruolo monarchico, in quanto, se volesse, potrebbe rappresentare un giudice divino; viceversa, Ian viene divinizzato dallo sguardo

³⁷⁹ S. Kane, *Phaedra's Love*, cit., p. 34.

³⁸⁰ M. Ravenhill, *Obituary: Sarah Kane*, «Independent», 23 febbraio 1999, trad. it. di L. Belleggia.

³⁸¹ Ian arriva a definirlo "the cunt" quando, cercando di togliersi la vita con una pistola scaricata in precedenza da Cate, non riesce (S. Kane, *Blasted*, London, Methuen Drama, p. 54.).

del pubblico, soprattutto nelle ultime scene di *Blasted*, la cui performance ricorda la Passione di Cristo:

Non avevo mai capito il modo in cui Ian veniva deificato finché non ho visto la prima *performance* del dramma. Quando ho guardato il sangue portato via dalla pioggia ho capito fino a che punto questa immagine fosse simile a quella di Cristo. Questo non significa che Ian non venga punito. Ovviamente lo è, difatti muore. Tuttavia, scopre che la cosa che aveva tanto deriso – la vita dopo la morte – in realtà esiste, e che questa è peggiore di dove stava prima. È davvero l'inferno³⁸².

La presenza-assenza di Dio ed il dibattito che, in entrambe le opere, viene a formarsi, prima tra Ian e Cate, successivamente tra il prete ed Ippolito, sottolinea il punto di vista esistenziale disilluso dei protagonisti. La guerra in *Blasted*, e la corruzione in *Phaedra's Love*, portano all'estrema conseguenza di non poter più credere ad un'immagine positiva di speranza, come dovrebbe essere quella divina. Se il giornalista ed il principe si aggrappano alla morte, è perché vedono in essa il loro Dio, redentore dalle sofferenze terrene ed educatore alla riconoscenza verso Cate e Fedra, uniche due figure positive di entrambi i drammi; il fatto che siano donne non sembra essere un caso: entrambe vittime di manipolazione e violenza, simbolo della società contemporanea, resistono in nome di un più alto scopo salvifico, in quanto uniche persone che hanno compreso il bisogno d'amore dei protagonisti, patetici nel loro essere tremendamente disgustosi. Solamente alla fine delle rispettive opere, sia Ian, che Ippolito, apprendono il ruolo delle figure femminili: *Blasted* si chiude con un grazie rivolto a Cate, mentre, in *Phaedra's Love*, Ippolito riconosce il valore del regalo fatto dalla matrigna.

La rappresentazione teatrale

La riscrittura del mito di Fedra è, in ordine di decisione, la terza proposta di Sarah Kane. Quando, nel 1995, viene contattata dal Gate Theatre per partecipare al progetto

³⁸² S. Kane, *Lettera a Graham Saunders*, 31 ottobre 1997, in G. Saunders, *Love me or kill me*, cit., p. 117.

New Playwrights Ancient Source, spronata dal suo agente Mel Kenyon³⁸³, decide di cimentarsi nella riscrittura del *Woyzeck*³⁸⁴ di Büchner; la proposta iniziale viene declinata dalla direzione: il Gate Theatre ha già in programma una rassegna sul drammaturgo tedesco, in cui, comunque, la Kane partecipa nell'ottobre del 1997 con l'allestimento del suo *Woyzeck*. La seconda proposta ricade, allora, sul *Baal*³⁸⁵ di Brecht, di cui aveva già iniziato la stesura. Quando la direzione artistica sconsiglia di mettere in scena pure questa seconda opera, alla Kane viene suggerito di cimentarsi in una tragedia greca o latina; se la decisione finale ricade sul mito di Fedra, lo si deve probabilmente solo al *Thyestes* di Caryl Churchill, la cui riscrittura contemporanea della storia mitica, attraverso un «liberal use of electronic media to create a pervasive sense of spectatorship»³⁸⁶, porta l'autrice a leggere Seneca³⁸⁷.

Il 15 maggio del 1996 Sarah Kane affida la regia di *Phaedra's Love* a Cath Mattock³⁸⁸, ma cambia repentinamente idea, occupandosi lei stessa della direzione. La scelta va giustificata prendendo in considerazione le precedenti messe in scena di *Blasted*:

³⁸³ «Il Gate ci telefonò chiedendo a Sarah se fosse interessata all'adattamento di un dramma classico. La spinsi a farlo perché dopo *Dannati* era molto stressata e delusa» (G. Saunders, *Conversazione con Mel Kenyon, 13 novembre 2000*, in *Love Me or Kill Me*, cit., p. 227-228.).

³⁸⁴ Le tematiche affrontate da Büchner nella prima metà dell'Ottocento sono simili a quelle di *Phaedra's Love*: entrambe le opere, seppur in tempi e contesti differenti, criticano l'immoralità sociale ed il controllo che i potenti possono esercitare sulle classi inferiori, plasmandole. Il protagonista, Franz Woyzeck, soldato isolato per la sua bassa posizione sociale, preso in giro ed umiliato dai superiori, si ritrova a lavorare come cavia per un dottore, simbolo dell'innovazione scientifica ai danni dell'uomo, in modo da mantenere col suo misero salario la compagna Marie e il figlio. La situazione precipita nel momento in cui Woyzeck scopre i tradimenti della donna con un ufficiale; l'infedeltà di Marie segna la rottura psichica di Franz, già vacillante a causa degli esperimenti medici. Paradossalmente, la regressione all'animalità del protagonista si rivolge contro l'unica donna che abbia mai amato, uccidendola. Il delitto diventa, così, simbolo di un malessere sociale e psicologico più ampio, in cui la vittima non coincide con la persona uccisa, bensì con l'assassino.

³⁸⁵ Prima opera teatrale di Bertolt Brecht, scritta nel 1918 ad appena vent'anni. Il personaggio di *Baal* presenta alcuni importanti punti in comune con Ippolito, tanto da portare Sarah Kane ad utilizzare delle scene scritte inizialmente per quest'opera, in *Phaedra's Love* (N. Tabert, *Gespräch mit Sarah Kane*, cit.). La somiglianza tra i due protagonisti, risiede sull'atteggiamento amorale, irriverente e ribelle di entrambi: Baal, poeta disilluso, ha un rapporto col sesso molto simile a quello di Ippolito; spogliato della componente sentimentale e attrattiva, l'atto sessuale si veste di quell'aspetto sfrenato e seduttivo, che porta le persone, vittime del loro raggio, a trovarsi in una posizione di inferiorità e dipendenza. Come Fedra, pure Johanna, sedotta e ripudiata, si toglierà la vita.

³⁸⁶ E. Bexley, *Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra Plays*, in *Trends in Classics*, vol. 3, 2011, p. 368.

³⁸⁷ Cfr. N. Tabert, *Gespräch mit Sarah Kane*, cit.

³⁸⁸ Produttrice televisiva e amica della Kane che, allora, aveva deciso di rinunciare alla regia di *Phaedra's Love*, in quanto la stessa Kane aveva contestato il suo allestimento: «Sarah thinks Kath is not directing the play as it should be directed – “she's just staging it”» (D. Farr, *Walking into Her Rehearsal was like Entering a Religion*, «Guardian», 26 October 2005.).

Molte rappresentazioni di *Dannati* mi avevano lasciato la sensazione di non aver ritrovato sulla scena le immagini da me create. Così ho pensato che se avessi diretto io stessa *L'amore di Fedra* non ci sarebbero stati colpevoli. Se la rappresentazione non fosse riuscita ne sarei stata la sola responsabile e mi sarei resa conto di quanto quelle immagini fossero difficili da mettere in scena³⁸⁹.

L'impianto scenico riprende quello di *Mad*, in cui il punto focale sta nella rottura della quarta parete. In *Phaedra's Love*, Kane decide, nel suo progetto iniziale, di far sedere il pubblico a terra, formando un semicerchio; successivamente, verranno posizionate sedie, panche e poltrone lungo tutta la messinscena, ideata come un edificio romano dallo scenografo Ian Curtis; gli attori, allo stesso piano di chi li guarda, camminano liberamente per tutto lo spazio teatrale: «Mentre Ippolito si gingilla a una estremità della scena, facendo casino con una macchina radiocomandata, Fedra sfiora gli spettatori mentre gli si avvicina»³⁹⁰. L'atmosfera che si viene a creare è calda, claustrofobica, e la sensazione del pubblico, proiettato all'interno della rappresentazione, è quella di origliare le conversazioni di una famiglia problematica³⁹¹. L'obiettivo è rendere colui che osserva la scena parte integrante di ciò che sta avvenendo, sottolineando, ancor più nel profondo, l'insignificanza della vita moderna. Il legame tra personaggio e pubblico diventa possibile grazie all'immedesimazione attoriale, spiegata dall'allora direttore artistico del Gate Theatre, David Farr: «Entering her rehearsal room was like walking into a religion. Every actor was utterly consumed in their individual act of faith»³⁹²; proseguendo nel discorso, aveva sottolineato come Cas Harkins, interprete di Ippolito, per entrare nel suo ruolo, si fosse chiuso per diversi giorni da solo in uno stanzino piccolo. Lo stile di immedesimazione potrebbe vagamente ricordare quello del teatro di Stanislavskij, in cui l'attore doveva diventare il personaggio, assimilandolo completamente.

Kane crea una “commedia”³⁹³ che non si limita all'opera teatrale, ma valica i suoi confini, dilagando nella vita effettiva; questo passaggio, dall'irrealtà della

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ A. Sierz, *In-Yer-Face*, cit., p. 143.

³⁹¹ Ivi, p. 108.

³⁹² D. Farr, *Walking into her rehearsal was like entering a religion*, cit.

³⁹³ L'umorismo di *Phaedra's love*, satira della moderna società, si cela dietro le battute taglienti di Ippolito, la cui comicità deriva proprio dal suo essere fondamentalmente depresso: «Probabilmente è un tipo di umorismo che salva la vita. Quando iniziai a pensare di scriverlo, lessi un articolo di giornale su un uomo che soffriva di depressione clinica da tre anni. Diceva che la sola cosa a cui riusciva ad aggrapparsi era un senso dell'umorismo molto macabro, [...] che lo teneva ancorato a terra. Stranamente, quando sei depresso

rappresentazione alla realtà dell'esistenza, si fa sempre più forte, in un climax ascendente di brutalità, man mano che si giunge all'ultima scena del dramma. La violenza fisica, chiave di volta di tutta l'opera, per la drammaturga inglese non può non essere rappresentata, al fine di non lasciare il dramma incompleto, nonostante la messa in scena di tanta crudeltà possa risultare una sfida, soprattutto sul piano impressionabile:

Decidemmo che avrei tentato di rendere la violenza nel modo più verosimile possibile. [...] La prima volta che provammo l'ultima scena, con tutto quel sangue e le finte budella, ci traumatizzò. Tutti gli attori erano coperti di sangue, avendo appena stuprato ed essendo stati sgozzati; poi uno di loro disse: "è il dramma più disgustoso in cui abbia mai recitato" e se ne andò. Ma alla luce del lavoro che avevamo fatto fino a quel momento, sapevamo tutti che quell'orrore derivava dal viaggio emotivo che ci aveva portati fin lì. Quindi sentivamo che non era gratuito, era solo sgradevole³⁹⁴.

L'interesse per la messa in scena della violenza nasce dalla rappresentazione che Edward Bond fece di *Saved*³⁹⁵ nel 1965 al Royal Court Theatre, scatenando, come conseguenza, la censura; Sarah Kane, dopo la lettura del dramma, dichiarò: «I was deeply shocked by the baby being stoned. But then I thought, there isn't anything you can't represent on stage. If you are saying you can't represent something, you are saying you can't talk about it, you are denying its existence, and that's an extraordinary ignorant thing to do»³⁹⁶.

Le vittime predestinate a sorbirsi in prima persona tutte le atrocità, toccandole con mano, sono gli spettatori, i quali diventano inconsapevolmente complici del massacro: scoprendo di aver avuto seduti accanto, fin dall'inizio, attori che interpretano la folla, si sentono quasi defraudati del loro ruolo di semplici osservatori, catapultati in quell'inferno e costretti a rinnovarsi come parte integrante dello spettacolo; la rottura definitiva della quarta parete si ha nel momento in cui, sopra le teste del pubblico, iniziano a cadere brandelli di pelle dei personaggi, rendendo definitivamente lo spettatore tutt'uno con

il senso dell'umorismo è l'ultima cosa ad andarsene; quando se ne va anche quello sei perso. E Ippolito riesce a non perderlo mai» (N. Tabert, *Gespräch mit Sarah Kane*, cit.).

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ L'opera è una critica verso la povertà culturale e sentimentale degli anni '60, di un popolo frustrato dalla disoccupazione, che sfoga la sua rabbia in una violenza ingiustificata. La scena apice della pièce, che costerà al drammaturgo inglese la censura, è la lapidazione di un neonato all'interno della sua culla.

³⁹⁶ C. Bayley, *A Very Angry Young Woman*, «Independent», 23 gennaio 1995.

l'azione. Non a caso, come in *Blusted*, le critiche si concentrano principalmente sull'uso eccessivo degli atti osceni: nelle pagine del *Guardian*, Michael Billington³⁹⁷ aveva ferocemente contestato il lavoro della Kane, affermando, attraverso un paragone con la storia mitica, come non rimanesse nulla delle tematiche affrontate dai precedenti classici: «In classical legend, the power of the story lies in two things: the sense of stepmotherly passion beating against moral restraint, and the punishment of Hippolytus for spurning the power of love. But put the story in a modern context and most of that internal conflict disappears»³⁹⁸; morale lasciata da parte, ciò che dell'opera rimaneva era una rabbia trasformata in spettacolo, con l'effetto di inquietare il pubblico. Sotto un versante più ironico, Paul Taylor, su *The Independent*, aveva parlato del "Blasted-level" degli ultimi dieci minuti del dramma, in cui «the mob set upon Hippolytus and rape, castration, disembowelment and an orgy of neck-slitting ensues», concludendo la critica con un consiglio rivolto ai prossimi coraggiosi spettatori di *Phaedra's Love*: «Kane's highly visceral production seats the audience in the thick of this, so it might be advisable not to wear your best frock»³⁹⁹.

Per apprendere meglio l'orrore cui si va incontro alla fine della messa in scena, è necessario ripercorrere l'azione che chiude il dramma: la scena non verte più su uno scambio di battute, bensì può essere definita un episodio corale, in cui compaiono, oltre ai personaggi della famiglia reale rimasti in vita, alcune figure del popolo, in un atteggiamento rivoltoso. Attraverso una crudeltà pari a quella Senecana, dove a non essere riconosciuto, perché ridotto a brandelli dal toro, è Ippolito, qua il mascheramento interessa Teseo e Strofe, i quali si camuffano per non essere individuati dalla folla inferocita. Sarah Kane riesce a rendere tragicomica pure questa carneficina, smascherando la corruzione monarchica, proprio grazie al mascheramento del re e della sorellastra: Teseo, non riconoscendo Strofe, intenta a difendere Ippolito dal massacro, prima la stupra e poi l'ammazza, incarnando ancora una volta su se stesso la depravazione reale. La morte del figlio è ancor più violenta di quella della sorellastra; caduto tra le braccia di Teseo, un uomo incita il re ad ucciderlo:

³⁹⁷ Critico teatrale del *Guardian*, consapevole di essere stato uno dei critici che più ha turbato Sarah Kane, prima della morte della drammaturga ha, con onestà, ritrattato il suo giudizio, affermando che «what he once called puerile tosh, he had come to realise was a work of "moral seriousness"» (S. Hattenstone, *A Sad Hurrah*, «Guardian», 1° luglio 2000).

³⁹⁸ M. Billington, *Classic case of love and guts*, *Guardian*, 21 maggio 1996.

³⁹⁹ P. Taylor, *Back with a Vengeance*, «Independent», 23 maggio 1996.

Man 1 – Kill him. Kill the royal slag.

Hippolytus looks into Theseus' face.

Hippolytus – You.

Theseus hesitates, then kisses him full on the lips and pushes him into the arms of Man 2.

Theseus – Kill him.⁴⁰⁰

L'esitazione rivela un barlume di umanità, ma, per preservare la monarchia, incarnata da Teseo, è necessario eliminare colui che, agli occhi del popolo, ha causato la morte della regina; fin dall'inizio, il re tenta di attutire l'ira della folla contro tutto il potere regio, attraverso battute del tipo: «Show trial. Him in the dock, sacrifice the reputation of a minor prince, expel him from the family», oppure «Say they've rid themselves of the corrupting element. But the monarchy remains intact»⁴⁰¹, cercando di indirizzare l'odio del popolo contro un unico esponente della famiglia reale. Comincia, così, «un martirio di calci e coltellate»⁴⁰², una donna taglia i genitali ad Ippolito⁴⁰³, i quali vengono bruciati su un barbecue e poi lanciati da bambini come fossero una palla, Teseo squarcia il ventre del figlio, ne estrae le viscere e le getta sul fuoco. Il calvario, paradossalmente, cessa con un sorriso e con la frase-simbolo pronunciata da Ippolito: «If there could have been more moments like this»⁴⁰⁴. Oltre a ricordare un vero e proprio sacrificio, la morte del giovane segna «un punto di contatto tra la dimensione spirituale e quella fisica»⁴⁰⁵, assicurandosi la vittoria contro la corruzione dilagante; il godimento finale, individuato nel sorriso, sottolinea il raggiungimento di uno stato di pace mentale, che scagiona Ippolito da qualsiasi colpa.

La difficoltà, come si evince dalla narrazione, non riguarda tanto la messa in scena della violenza o il taglio dei genitali, bensì l'utilizzo del fuoco e la presenza dei corvi; la Kane, contrariata dal non poter usufruire di elementi reali, soprattutto per motivi legati

⁴⁰⁰ S. Kane, *Phaedra's Love*, cit., p. 38.

⁴⁰¹ Ivi, p. 37.

⁴⁰² M. Rubino, *Fedra...*, cit., p. 107.

⁴⁰³ Sarah Kane, per descrivere le atrocità inflitte ad Ippolito, prende liberamente ispirazione da Seneca, il quale parla di membra moribonde e l'inguine trapassato da un tronco bruciacchiato, senza essere scevro di macabri dettagli.

⁴⁰⁴ S. Kane, *Phaedra's Love*, cit., p. 41.

⁴⁰⁵ G. Saunders, *Love Me or Kill Me*, cit., p. 140.

alla sicurezza, optò per «un gioco di ombre e un marchingegno», mentre il fuoco venne realizzato «con degli effetti sonori e una sorta di scintillio»⁴⁰⁶.

Ritornando al ruolo del pubblico, preponderante nella scena ottava, si può notare come Sarah Kane, attraverso la partecipazione indiretta dell'osservatore al massacro, abbia voluto esprimere implicitamente una critica contro la società, burattino della ragion di stato e per questo facilmente manipolabile. Il fine, come in Seneca, è quindi educativo, nonostante lo scopo pedagogico verta su due differenti piani: nel dramma latino, Ippolito muore per dare una dimostrazione al pubblico di ciò che il *furor* può fare se lo si persegue; viceversa, nel dramma inglese, Ippolito muore per colpa dell'inettitudine della folla, la quale non riesce a vedere la verità, in quanto raggirata e indotta a odiare un innocente.

La novità del teatro di Sarah Kane è, in definitiva, la rappresentazione dell'elemento conturbante, messo in scena senza remora alcuna per esprimere un messaggio di denuncia e di speranza. L'obiettivo dell'*in-yer-face* non è scandalizzare chi osserva atti violenti, bensì portare il pubblico a fare esperienza, seppur attraverso la finzione teatrale, del male: «A volte dobbiamo discendere nell'inferno con l'immaginazione per evitare di finirci per davvero. È fondamentale appropriarsi e ricordare eventi mai vissuti per evitare che questi avvengano realmente. Preferisco rischiare l'overdose a teatro che nella vita reale»⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ G. Saunders, *Conversazione con Phyllis Nagy, 17 luglio 2000*, in *Love Me or Kill Me*, cit., p. 243.

⁴⁰⁷ N. Tabert, *Gespräch mit Sarah Kane*, cit.

Appendice fotografica



Fig. 1. – Elisabeth Rachel Félix interpreta Fedra nella *Phèdre* di Jean Racine, stampa “ai sali d’argento” in bianco e nero, 1852, J. Vallou de Villeneuve, coll. Comédie-Française.



Fig. 2. – Sarah Bernhardt interpreta Fedra nella messa in scena della *Phèdre* di Jean Racine, prodotta e diretta dall’attrice stessa presso il teatro Rinascimento di Parigi nel 1893. Il disegno fu realizzato nello stesso anno dall’artista Henri de Toulouse-Lautrec.

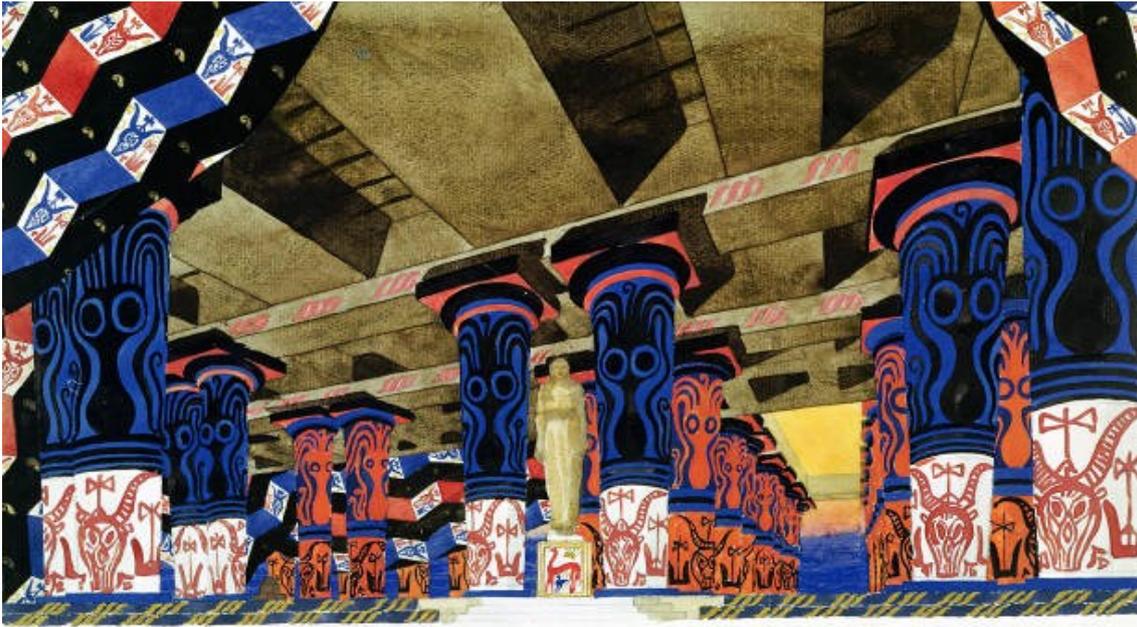


Fig. 3. – Bozzetto di scena dello scenografo Léon Bakst per la *Fedra* di D'Annunzio, 1923, Museo Nazionale d'Arte Moderna, Centre Pompidou, Paris, France.



Fig. 4. – Costume di scena ideato da Léon Bakst per Ida Rubinstein nel dramma *Fedra*, 1923, coll. Privata.



Fig. 5. – Alisa Koonen interpreta Fedra nella *Phèdre* di Jean Racine, messa in scena dal regista Alexander Tairov presso il teatro Kamerny di Mosca (1922). La foto, conservata presso il Museo del teatro Bakhrushin, immortalava la regina (a destra) nell'atto d'accusa verso Ippolito (a sinistra), piegato all'indietro e con la mano sinistra alzata. Enone, insieme ai soldati, osserva la scena dietro la matrigna.

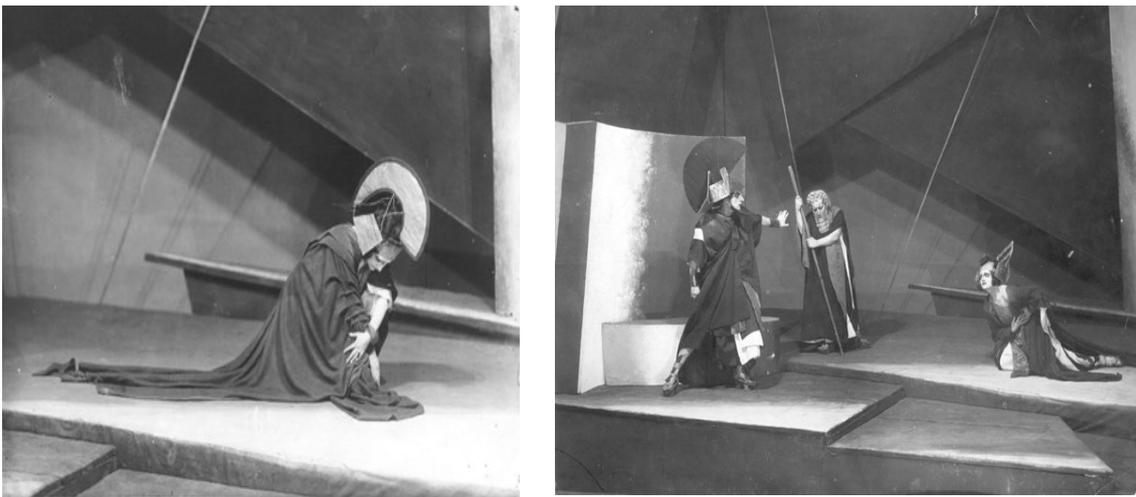


Fig. 6. – Prima (a sinistra) e ultima (a destra) apparizione di Alisa Koonen (Fedra) nella messa in scena di A. Tairov.



Fig. 7. – Alla Demidova nel ruolo di Fedra durante le prove della messa in scena di Roman Viktjuk per la *Fedra* di Marina Cvetaeva, presso il teatro russo Taganka (1988).



Fig. 8. – Dimitry Bozin interpreta lo Spirito della Notte che si è impossessato della maschera di Fedra; dietro di lui, Ivan Ivanovich interpreta il Fato durante lo spettacolo *Fedra. Il mistero dello spirito*, diretto da Roman Viktjuk presso il Viktjuk Theatre (2015).



Fig. 9. – Pip Donaghy nel ruolo di Ian nella messa in scena di *Blasted* di S. Kane (1995), diretta da James Macdonald presso il Royal Court Theatre Upstairs di Londra. Foto di Ivan Kyncl.



Fig. 10. – Cas Harkins, nel ruolo di Ippolito, si fa fare una fellatio da Fedra, interpretata da Philippa Williams. La foto, scattata da Pau Ros, immortalava una delle scene più importanti della prima rappresentazione di *Phaedra's Love*, diretta da S. Kane nel 1996 presso il Gate Theatre di Notting Hill a Londra.



Fig. 11. – Ippolito abbraccia Strofe, interpretata da Catherine Cusack, dopo aver appreso dalla sorellastra il suicidio di Fedra. Foto di scena.

Bibliografia

- Amendola, Stefano. 2022. *Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide a D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di 'Fedra'*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, «Sinestesie», XXIV, a cura di Carlo Santoli, pp. 353-370.
- Anonimo. 1677. *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, Paris, C. de Sercy.
- Artuffo, Livia. *L'amore irraggiungibile di Marina Cvetaeva. Appunti su Fedra, Arianna e Zarfanciulla*.
- Baffi, Giulio. 22 aprile 2001. *Phaedra's love: mito in palcoscenico*, La Repubblica.
- Barthes, Roland. 2001. *Frammenti di un discorso amoroso*, traduzione di R. Guidieri, Torino, Einaudi.
- Bayley, Clare. 23 gennaio 1995. *A Very Angry Young Woman*, «Independent».
- Bazzarelli, Eridano. 1965. *La poesia di Innokentij Annenskij*, Milano, Mursia.
- Bazzarelli, Eridano. 1986. *Sulla «Fedra» di Marina Cvetaeva in Letteratura e filologia. Scritti in memoria di Giorgio Dolfini*, a cura di F. Cercignani, Milano, Cisalpino, pp. 31-62.
- Benedict, David. 15 maggio 1996. *What Sarah did next*, «Independent».
- Benelli, Gian Carlo. 1992. *Il mito e l'uomo. Percorsi del pensiero mitico dall'antichità al mondo moderno*, Milano, Mondadori.
- Bexley, Erica. 2011. *Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra Plays*, in *Trends in Classics*, vol. 3, pp.365-393.
- Billington, Michael. 21 maggio 1996. *Classic case of love and guts*, «Guardian».
- Bond, Edward. 28 gennaio 1995. *A Blast at Our Smug Theatre*, «Guardian».
- Borgo, Antonella. 1993. *Lessico parentale in Seneca tragico*, Napoli, Loffredo.
- Brancaccio, Francesca. 29 aprile 2011. *Phaedra's love. Amori invisibili*, teatro.persinsala.it.

- Brockett, G. Oscar. 1987. *History of the theatre*, Newton, Allyn & Bacon. Trad. it. a cura di C. Vicentini, *Storia del teatro: Dal dramma sacro dell'antico Egitto al nuovo teatro del Duemila*, Venezia, Marsilio, 1988.
- Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Trad. it. *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, traduzione di Sergia Adamo, Bari, Laterza, 2023.
- Cambiaghi, Mariagabriella. *Fedra o del sovratesto: trasposizioni teatrali contemporanee di un mito classico*, "LANX" 30 (2022), Studi di amici e colleghi per Maria Teresa Grassi, pp. 154-166.
- Case, Sue-Ellen. 1988. *Feminism and Theatre*, London, Macmillan.
- Cavalli, Lelia. Grandi, Emma. 1911. *Il mito di Fedra nella tragedia*, Bologna, Zanichelli.
- Cerrato, Daniela. 20, 21, 22 settembre 2012. *Voci di donne e di dee nella poesia di Elena Bono*, congresso "Le voci delle dee", Università di Sassari.
- Ciani, Maria Grazia. 2003. *Fedra, variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio.
- Citti, Vittorio. 1978. *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli, Liguori.
- Craig, Edward Gordon. 1907. *L'attore e la supermarionetta*, in *L'arte del teatro. Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Cvetaeva, Marina. 1988. *Dopo la Russia e altri versi*, a cura di S. Vitale, Milano, Mondadori.
- Cvetaeva, Marina. 1988. *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi.
- Cvetaeva, Marina. 1989. *Deserti luoghi. Lettere 1925-1941*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi.
- Cvetaeva, Marina. 1990. *Fedra*, a cura di L. De Nardis, Roma, Bulzoni.
- Cvetaeva, Marina. 2000. *Alia, piccola ombra. Lettere alla figlia*, a cura di G. Spindel, Milano, Mondadori.
- Cvetaeva, Marina. 2011. *Fedra*, a cura di M. Rea, Pisa, Pacini.
- D'Annunzio, Gabriele. 1909. *Fedra*, Milano, Treves.
- De Lorenzis, Angela. 1998. *Ronconi e Racine. La regina della Fedra*, Napoli, I.V.O.
- De Vos, Laurens. Saunders, Graham. 2010. *Sarah Kane in context*, New York, Manchester University Press.

- Degl'Innocenti Pierini, Rita. 2007. *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Firenze, Polistampa.
- Di Benedetto, Vincenzo. 1971. *Euripide: Teatro e società*, Torino, Einaudi.
- Di Benedetto, Vincenzo. Medda, Enrico. 2002. *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi.
- Douglas, Mary. 1996. *Purity and Danger. An Analysis of concepts of Pollution and Taboo*. Trad. it. *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino, 1975.
- Euripide. 2006. *Ippolito*, traduzione di Davide Susanetti, Milano, Garzanti.
- Farr, David. 26 ottobre 2005. *Walking into Her Rehearsal was like Entering a Religion*, «Guardian».
- Ferrari, Franco. 1995. *L'alfabeto delle muse. Storia e tesi della letteratura greca*, vol. II, Bologna, Cappelli.
- Forestier, Georges. 2006. *Jean Racine*, Paris, Gallimard.
- Formenti, Cristina. 2016. *Mariangela Melato tra cinema, teatro e televisione*, Milano, Mimesis.
- Foucault, Michel. 1971. *Nietzsche, la genealogia la storia*, in *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Torino, Einaudi, 2001.
- Foucault, Michel. 1984. *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard. Trad. it. a cura di L. Guarino, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Freud, Sigmund. 1913. *Totem und Tabù. Ubereinstimmung in Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Trad. it. *Totem e Tabù. Concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei neurotici*, con una *Introduzione* di K. Kerényi, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Freud, Sigmund. 1915. *Trauer und Melancholie*. Trad. it. *Lutto e Melanconia*, in *Opere 8, Introduzione alla psicanalisi e altri scritti (1915-1917)*, Torino, Boringhieri, 1978.
- Freud, Sigmund. 1925. *Das Ich und das Es*. Trad. it. *Io e l'Es*, in *Opere 9, L'Io e L'Es e altri scritti (1917-1923)*, Torino, Boringhieri, 1977.
- Freud, Sigmund. 1925. *Die Verneinung*. Trad. it. *La negazione*, in *Opere 10, inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti (1924-1929)*, Torino, Boringhieri, 1978.
- Fusini, Nadia. 1990. *La luminosa. Genealogia di Fedra*, Milano, Feltrinelli.

- Ghedini, Francesca. 2023. *Maledette: Le donne del mito*, Venezia, Marsilio.
- Goldmann, Lucien. 1971. *Il dio nascosto*, Bari, Laterza.
- Graves, Robert. 1990. *I miti greci*, presentazione di Umberto Albini, traduzione di Elisa Morpurgo, Milano, Longanesi.
- Graves, Robert. 1992. *La dea bianca: grammatica storica del mito poetico*, traduzione di Alberto Pelissero, Milano, Adelphi.
- Gregori, Maria Grazia. 6 aprile 1999. *Melato: Fedra, la mia metà*, L'Unità.
- Grieco, Agnese. 2005. *Per amore. Fedra e Alceste*, Milano, Il Saggiatore.
- Grimal, Pierre. 1987. *Dizionario di mitologia greca e romana*, Brescia, Paideia.
- Hattenstone, Simon. 1° luglio 2000. *A Sad Hurrah*, «Guardian».
- Kane, Sarah. 2000. *Tutto il teatro*, introduzione di L. Scarlini, traduzione di B. Nativi, Torino, Einaudi.
- Kane, Sarah. 2001. *Blasted*, Londra, Methuen Drama.
- Kane, Sarah. 2002. *Phaedra's love*, Londra, Methuen Drama.
- Lacan, Jacques. 1974. *La significazione del fallo: Die Bedeutung des Phallus*, in *Scritti, II*. Trad. it a cura di G. Contri, Torino, Einaudi.
- Lanzarone, Nicola. 2022. *Considerazioni sulla 'Fedra' di D'Annunzio e quella di Seneca*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, «Sinestesie», XXIV, a cura di Carlo Santoli, pp. 371-386.
- Lesky, Albin. 1996. *La poesia tragica dei greci*, traduzione di P. Rosa, edizione italiana a cura di V. Citti, Bologna, Il Mulino.
- Lévi-Strauss, Claude. 1949. *Les Structures élémentaires de la parenté*, Parigi, Universitaires de France. Trad. it. *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Longo, Odone. 1985. *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, in *Atti delle giornate di studio su Fedra: Torino 7-9 maggio 1984*, Torino, Regione Piemonte.
- Lourax, Nicole. 1998. *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma-Bari, Laterza.
- Matroianni, Michele. 2010. *Robert Garnier, Théâtre complet. Tome II: Hippolyte*, in *Studi Francesi*, 162 (LIV | III).

- Matteuzzi, Maurizia. 2008. *Phaedra's Love di Sarah Kane (1996): una cruda riscrittura tra Euripide e Seneca*, in *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, a cura di A. Pociña Pérez e A. López, Spagna, Universidad de Granada.
- Mauri, Daniela. 2010. *Il mito cristianizzato di Daniela Dalla Valle all'interno dei nuovi studi sul mito*, in *Studi Francesi*, 162 (LIV | III).
- Meriani, Angelo. 2022. *Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a D'Annunzio*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, «Sinestesie», XXIV, a cura di Carlo Santoli, pp. 387-407.
- Musatti, Cesare L. (a cura di). 1978. *Opere. Vol. 10: inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti (1924-1929)*, Torino, Boringhieri.
- Orlando, Francesco. 1971. *Lettura freudiana della «Phedre»*, Torino, Einaudi.
- Ottolenghi, Valeria. 14 maggio 2003. *Phaedra's love*, Gazzetta di Parma.
- Pedrazzini, Paola. 2009. *L' "ombra" di Fedra, la luminosa. L'archetipo dell'amore-proiezione nella tragedia, fra tensioni dia-boliche e sim-boliche*, Roma, Bulzoni.
- Pestalozza, Uberto. 1951. *Religione Mediterranea. Vecchi e nuovi studi*, Milano, Bocca.
- Pestalozza, Uberto. 1996. *Eterno femminile mediterraneo*, Vicenza, Neri Pozza.
- Petrone, Gianna. 1984. *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note al teatro di Seneca*, Palermo, Palumbo.
- Pietrini, Sandra. 2021. *La dissoluzione dell'attore fra Otto e Novecento: percorsi di un'estetica antinaturalistica*, in *Saggi e Studi*, vol. IX, n. 1-2, I castelli di Yale, pp. 101-134.
- Racine, Jean. 1993. *Fedra*, introduzione di Marguerite Yourcenar, traduzione di Roberto Carifi, Milano, Feltrinelli.
- Racine, Jean. 1999. *Fedra*, Genova, Marietti.
- Ravenhill, Mark. 23 febbraio 1999. *Obituary: Sarah Kane*, «Independent».
- Ripellino, Angelo Maria. 2002. *Il trucco e l'anima, I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi.
- Rivière, Joan. 1929. *Womanliness as a masquerade*. Trad. it. *La femminilità come travestimento*, in *Il mondo interno. Scritti 1920-1958*, Milano, Raffaello Cortina, 1998.

- Romani, Silvia. 2014. *Il trono variopinto. Figure e forme della Dea dell'Amore*, Alessandria, Ed. dell'Orso.
- Rubino, Margherita. 2008. *Fedra, per mano femminile*, Genova, Il Melangolo.
- Saunders, Graham. 2005. *Love Me or Kill Me: Sarah Kane e il teatro degli estremi*, traduzione di L. Belleggia, Roma, Editoria & Spettacolo.
- Saunders., Graham. 2009. *About Kane: The Playwright & the Work*, Londra, Faber & Faber.
- Schino, Mirella. 2021. *Potere e Disordine, Donne nel teatro tra Otto e Novecento*, in *Teatro e Storia*.
- Sciaccaluga, Marco. 1999. *Note di regia*, in *Fedra di Racine. Regia di Marco Sciaccaluga*, Programma di sala dello spettacolo, Genova, Teatro Stabile.
- Segal, Charles. 1991. *La tragedia di Seneca e il dramma dell'io*, in *Seneca, Tragedie*, a cura di V. Faggi, Torino, Einaudi.
- Seneca, Lucio Anneo. 1989. *Medea, Fedra*, introduzione di G. G. Biondi, traduzione di A. Traina, Milano, Rizzoli.
- Sierz, Alex. 2001. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Londra, Faber & Faber.
- Simoni, Renato. 9 aprile 1909. *L'origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, «Corriere della Sera».
- Stephenson, Heidi. Langridge, Natasha. 1997. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, Londra, Bloomsbury.
- Tabert, Nils. 1998. *Gespräch mit Sarah Kane*, in *Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er*, traduzione di L. Belleggia, Reinbeck, pp. 8-21.
- Taylor, Paul. 23 maggio 1996. *Back with a vengeance*, «Independent».
- Terron, Carlo. 1957. *Emma Gramatica o l'età della grazia*, Sipario, n. 133.
- Thielemans, Johan. 1999. *Rehearsing the Future*, intervista con Sarah Kane e Vichy Featherstone, Londra.
- Valentini, Valentina. 1993. *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni.
- Volpe, Paola. 2014. *Il dolore di Fedra tra passato e presente*, Trieste, EUT.

Виктук Р. Г., Демидова А.С. Страсти по Федре в четырех снах. Радиоспектакль. 2013, trad. it., R. G. Viktyuk, A. S. Demidova, La passione di Fedra in quattro sogni, spettacolo radiofonico, 2013.

Луначарский А.В. Камерный театр. «Федра», Известия ВЦИК, 1922, n. 33, 11 февраля. С.3. Trad. it., A. V. Lunacarskij, Fedra nel teatro da camera, Izvestia, n. 33. 11 febbraio 1922.