

Angelo Favaro
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
angelo_prof@yahoo.it

Una rilettura della 'Fedra' Dannunziana: L'incomprensione dell'eroe nella tragedia della passione

Abstract: This article aims to give the reader a passionate re-interpretation of Gabriele D'Annunzio's tragedy *Fedra* a hundred years after its publication and first performance. The best way of reading this essay is to connect it with three main elements: 1) the tragedy *Fedra* must be set against the particular moment in Gabriele D'Annunzio's life when he wrote it and against his sentimental and professional experience at that time. It must also be compared with his other works of the same period. 2) the creation and the performance of *Fedra*, which is the only one D'Annunzio wrote in unrhymed hendecasyllables, fit in well with the Italian and European literary landscape of the time. 3) it is a perfect example of Gabriele D'Annunzio's esthetic and theatrical theories, which he was elaborating with Eleonora Duse in those years, and which can be found in some of his articles and essays as well as in his novel *Il Fuoco*. It is also a supreme work of literature from the period of transition between the XIXth and the XXth century.

Keywords: *Fedra*, tragedy, myth, Gabriele D'Annunzio, theatre, drama, theatrical theories, Eleonora Duse, *Il Fuoco* novel, Italian literature XIXth - XXth century.

Riassunto: L'articolo vuole riproporre una rilettura appassionata della tragedia di Gabriele D'Annunzio *Fedra*, a cento anni dalla pubblicazione e dalla messa in scena. La chiave interpretativa del presente saggio è connessa con tre elementi significativi: 1. la tragedia di *Fedra* si deve collocare in un momento significativo dell'esperienza biografica, sentimentale e di scrittura di D'Annunzio, e sempre in relazione ad altre sue opere coeve; 2. la composizione e la messa in scena della tragedia, l'unica che il poe-

ta scrive integralmente in versi endecasillabi sciolti, si inseriscono nel panorama teatrale europeo ed italiano; 3 l'opera si dimostra come un compiuto esempio concreto sia delle formulazioni di estetica e prassi teatrali che D'Annunzio va elaborando, con l'ausilio di Eleonora Duse in quegli anni, e che si ritroveranno non solo ben spiegati in alcuni interventi critici e giornalistici, ma anche nel romanzo *Il Fuoco*; sia come alta produzione poetica e letteraria fra Ottocento e Novecento.

Parole-Chiave: Fedra, tragedia, mito, D'Annunzio, dramma, teoria del teatro, Eleonora Duse, *Il Fuoco* romanzo, letteratura Italiana dell'Ottocento e Novecento.

*Tutto mi parla, tutto è segno
per me che so leggere.
in ogni cosa
è posta per me una volontà
di rivelazione: una volontà
di dire, come significa la poesia*
Gabriele d'Annunzio, *Libro segreto*

Fedra è esempio unico di tragedia, nello sterminato panorama letterario e di scrittura creativa di Gabriele d'Annunzio, completamente scritta in versi endecasillabi sciolti ed è anche l'unica opera di argomento classico e mitologico prodotta dallo scrittore de *Il Piacere: l'editio princeps* del testo, per i tipi dei Fratelli Treves, risale al 10 aprile del 1909¹, la prima messa in scena al Teatro Lirico di Milano, si data al giorno successivo, ad opera della Compagnia di Mario Fumagalli e Teresa Franchini², vi recitò anche il giovane Gabriellino, figlio del poeta, nella parte di Ippolito, per espressa volontà del padre. In questa tragedia come in un 'libro segreto' da rendere finalmente noto al pubblico d'Annunzio versa nel crogiolo della poesia la propria vita, i propri desideri, ma su tutto l'insostenibile solitudine e l'incoercibile incomprendimento in cui si imbatte ogni sua azione e riflessione, ogni suo scritto.

L'inizio del XX secolo aveva portato con sé i simboli e le inquietudini, elaborati e intensamente contraddittori del secolo precedente, e, al contempo, stava rivelando corroboranti impulsi avanguardistici e propulsive estetiche, originali ed effimere, che andavano confliggendo con la necessità di recupero della cultura occidentale greco-latina, bizantina, medievale, rinascimentale, barocca, via via fino all'avventura novecentesca, fra momentanei entusiasmi e delusioni altrettanto poco

esemplari, ma, dalla compresenza di istanze opposte, d'Annunzio e molti altri in Europa avevano potuto continuare a trarre linfa per la creazione letteraria. Non solo tutta l'opera di Gabriele d'Annunzio è intrisa dell'affascinante e pervasiva atmosfera d'intensa e inquieta percezione di un critico e spaesante *attraversamento* epocale, fra due secoli di trasfusioni e trasmissioni poliedriche, ma potrebbe essere complessivamente esemplificata nel personaggio di Fedra, nella omonima tragedia, eroina della solitudine abnorme e di altrettanto potente poesia.

Nella presente ricorrenza, a cento anni dalla pubblicazione e dalla prima messa in scena della tragedia, non può rimanere inascoltato l'invito a rileggere e riconsiderare la complessa ed esaltante impresa di scrittura tragica e realizzazione drammaturgica di *Fedra*, opera scaturita dall'elaborazione di differenti materiali, fra vita e mito, o di vita come mito, e mito che nutre la vita, opera in cui allo studio indefesso e alla ricerca infaticabilmente protratta si fondono le esaltazioni della passione, intermittenti con la condizione malinconica e la solitudine d'un artista.

Alla confluenza di due secoli, Gabriele d'Annunzio, esempio unico in Italia, pone il problema di un necessario ripensamento dell'azione drammatica e della produzione teatrale, affiancandosi alle esperienze d'Avanguardia europea, dopo aver sedimentato le speculazioni che Friedrich Nietzsche effettuò in *La nascita della Tragedia dallo spirito della musica* (1872), recuperando l'esperienza wagneriana dell'opera d'arte totale, *Gesamtkunstwerk*, ricorrendo alla fusione delle arti - musica, danza e poesia. In tal modo Gabriele d'Annunzio entra, con toni originalissimi, nel dibattito simbolista, non solo non ignorando le prove teatrali europee, che da Ibsen, Strindberg, Cechov, Rolland, Maeterlink, approdano alle teorie sulla luce dello scenografo svizzero Adolphe Appia, e conoscendo, dal 1905, l'opera di Edward Gordon Craig, inoltre, nondimeno, precede l'avvento delle grandi prove teatrali italiane di Chiarelli, Pirandello, Bontempelli.

Le opere teatrali di Gabriele d'Annunzio testimoniano l'esigenza di protagonismo o di compiacere le donne innamorate, il proprio egotico narcisismo, ma altresì il desiderio di mettere la propria arte al fuoco delle esperienze europee, attraverso il materiale letterario di più difficile trattamento: la scrittura drammaturgica.

Ed è una certezza indubitabile che non poca parte ebbe Eleonora Duse nell'indurre Gabriele d'Annunzio ad entrare nei temi e nei problemi della drammaturgia europea, si rimembri che ella portò sulle scene, nel 1906, per la prima volta in Italia, il *Rosmersholm* di Ibsen, con le scene di Gordon Craig, al teatro della Pergola di Firenze.

Fedra rimane il primo e unico esempio di tragedia mitologica in versi nella drammaturgia italiana di inizio secolo.

Nella genesi della tragedia si tramano in un tessuto inestricabile, come in ogni opera di Gabriele d'Annunzio, l'esperienza esistenziale e sentimentale del poeta, l'ispirazione, le vicende di cronaca e cultura dell'epoca³, con l'infaticabile e compulsivo lavoro di lettura ed elaborazione delle fonti letterarie e artistiche, e la formulazione di una poetica che, ben lungi dal definirsi in una compiutezza statica, va via via sempre più e con contorni più netti delineandosi⁴.

Ricca è la documentazione sulla genesi e sulla produzione del testo⁵, ove confluiscono in vario modo e secondo differenti strategie: le riflessioni sul teatro drammatico e sulla civiltà classica, precedentemente sviluppate, sin dal 1895 durante la nota crociera in Grecia⁶, e le meditazioni sulle suggestioni ricavate dalla lettura dell'opera di Carlyle e di Nietzsche⁷. Non è priva l'opera, inoltre, dei frutti dell'amicizia e delle conversazioni con Angelo Conti⁸, né dei lacerti della tormentata storia d'amore con l'attrice Eleonora Duse⁹ e della vicenda, non meno tormentata e disperata, vissuta con Giuseppina Mancini¹⁰, che si conclude intorno al 5 ottobre 1908. All'incirca dal 14 ottobre comincia, eccezion fatta per un biglietto del marzo 1908, la fitta corrispondenza e la nuova passione d'amore per Nathalie de Goloubeff¹¹, la "Diana Caucasica", chiamata dal poeta Donatella Cross, vicenda che durerà con alterne vicende fino al 1915. In Nathalie-Donatella dobbiamo riconoscere la Thalassia dedicataria della tragedia. Nelle lettere a Nathalie-Donatella, documento essenziale dell'amore e del lavoro indefesso, nonché delle intenzioni estetiche profusi per la *Fedra*, egli si firma Gabriele o Gabri o Stelio, come il protagonista del romanzo *Il Fuoco* Stelio Effrena, infiammato portavoce della poetica teatrale e drammaturgica di d'Annunzio.

Fedra è tragedia d'un variato chiaroscurale poetico, d'ignote e misteriose emozioni, in una raffinata atmosfera purpurea ellenistico-bizantina.

L'opera, dopo una seria preparazione e non senza il ricorso ad una nutrita documentazione, fu scritta, come testimoniano le lettere alla de Goloubeff e ai Fratelli Treves¹² in quarantasei giorni, esattamente fra il 18 dicembre 1908 e il 2 febbraio 1909, e acutamente osserva Piero Gibellini: «se la gestazione mentale dell'opera fu lunga, la sua elaborazione fu assai rapida [...]. Il 14 novembre 1908 la tragedia era solo un progetto senza nome, due mesi e mezzo dopo, la notte fra il 2 e il 3 febbraio 1909, Gabriele ne vergava l'ultima pagina.»¹³.

Se, dunque, ormai pienamente e adeguatamente sondato possa ritenersi il lavoro di «gestazione» ed «elaborazione», nonché di scrit-

tura febbrile, molto meno percorso appare il territorio di formulazioni drammaturgiche e di estetica teatrale in cui si colloca la tragedia, come punto d'arrivo d'una lunga serie di studi e meditazioni, che, fin dal 1892-1895, d'Annunzio attiva sulla «transitività delle arti dalla pittura al teatro»¹⁴.

D'Annunzio fonde nella *Fedra* in piena sintonia e coerenza le suggestioni e le riflessioni di estetica drammaturgica, che era andato abbozzando e sviluppando dal 1897: egli descrivendo con toni esaltanti il teatro di Orange, coglie l'occasione per una dura requisitoria sul teatro della sua epoca, e, ripercorrendo le origini del genere tragico dal diti-rambo, vuole riaffermare la funzione della parola del poeta tragico: «la parola del poeta, pur non compresa, per il potere misterioso del ritmo reca un turbamento profondo che somiglia a quello del prigioniero il quale sia sul punto di essere liberato dai duri vincoli. La felicità della liberazione si spande poco a poco in tutto il loro essere; le loro fronti solcate si rischiarano; le loro bocche [...] si dischiudono alla meraviglia». La riflessione ha il pregio, tutto dannunziano, di un'ebbrezza esaltante e di un'appassionata nonché appassionante apologia della funzione del teatro, oltre ogni tempo e oltre «l'industria ignobile» della cultura, dal momento che «l'opera drammatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possano manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che ci trasfigurano subitamente la vita». Dunque, conclude d'Annunzio: «sarà gloria dei poeti risollevar quella forma alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso»¹⁵.

Rilasciando un'intervista a Mario Morasso, il poeta si diede a definire, con la consueta solennità entusiastica, nel dettaglio il progetto di un «teatro di festa», il teatro di Albano, che stava vagheggiando insieme alla Duse, affermando di voler «cooperare al rinascimento della tragedia», restituendo «alla rappresentazione del dramma il suo carattere antico di *cerimonia*»¹⁶. A distanza di qualche mese, il progetto del teatro d'Albano e l'estetica drammaturgica si chiariscono ulteriormente, il progetto prevede che si mettano in scena: «tragedie nelle quali all'assoluta modernità dell'ispirazione si congiunga una purezza di forma non indegna dei tempi d'Atene», e prosegue d'Annunzio dichiarando che «la musica - come la danza - potrà adornare la tragedia con poemi e intermezzi o in certi momenti supremamente lirici accompagnando le parole dei singoli personaggi e del coro, il quale tornerà nell'antico onore, riassumendo importanza antica», per il poeta e la Duse 'il teatro di Albano' sarà pronto ad ospitare tutti coloro che abbiano un'«idea geniale» e sappiano esprimerla «latinamente», e

l'avverbio con rassicurante indeterminazione viene rivelato: «ma non è vero (come da molti si crede) che i poeti, i tragedi d'Albano debbano essere di stirpe latina, così come io non pretendo tali gli architetti, del tempio delle muse, ma l'educazione loro artistica, ma il loro ideale di bellezza deve essere greco-latino, cioè classico»¹⁷.

Per giungere ad affermare la propria personale rilettura della tragedia greca, quasi volesse scrivere una nuova poetica aristotelica, in una lettera all'amico Angelo Conti: «l'essenza della tragedia greca [...]: assenza di azione in scena [...], l'azione è sempre extra, è sempre raccontata, rappresentata, dalla parola, dal ritmo [...]. Sentimento musicale che circola per tutta l'opera, dal primo all'ultimo grido, che è alle origini del *Canto*»¹⁸.

Con la solida guida delle indicazioni che Gabriele d'Annunzio offre, si è sollecitati ad entrare nel testo tragico di *Fedra*, scritto come documento teatrale direttamente improntato a quelle 'esternazioni' di estetica drammaturgica appassionatamente formulate da d'Annunzio per il 'teatro di Albano'.

Il *mito* di Fedra, come ogni mito, con le sue variazioni e rielaborazioni, si presta ed esorta scrittori e artisti a riproposizioni e riscritture nella sua *tragica* dimensione archetipica¹⁹. Ma per d'Annunzio i valori e la valenza si moltiplicano in una serie di possibilità espressive perfettamente atte a rappresentare il tormento della propria anima e della propria vita.

Il testo tragico di Gabriele d'Annunzio affonda le proprie radici nel mito, variamente rielaborato in alcune opere che precedono la scrittura della sua *Fedra*: evidentemente egli ha letto e studiato, carpito materiali dalle tragedie classiche: *l'Ippolito* di Euripide, la *Fedra* di Seneca, per quanto riguarda l'eroina, ma in generale eco dai *Sette contro Tebe* e dall'*Orestiate* di Eschilo e dall'*Edipo Re* Sofocle, nonché dalle *Supplici* di Euripide sono comprovate nelle continue contaminazioni fra i testi antichi e l'opera moderna, inoltre evidente è il ricorso alla *lettera di Fedra* dalle *Heroides* di Ovidio, e nondimeno, per medesima affermazione del poeta egli conosce sia la *Fedra* (1677) di Racine, da cui vuole prendere le distanze, sia il poemetto *Fedra* (1866) di Swinburne, che, invece come qualcuno ha tentato di dimostrare, sarebbe stato depredata a piene mani²⁰. In una lettera del 3 aprile 1909, al suo fido segretario Benigno Palmerio, Gabriele d'Annunzio enumera i volumi di cui si è servito per la scrittura della *Fedra*, che sono alla Capponcina e che devono essere recuperati, per non finire nelle mani dei creditori. Ci conforta Gibellini spiegando come segue il ricorso alle varie fonti: «d'altra parte presupponendo negli spettatori la padronanza del microtesto, o sovratesto,

costituito dalla somma delle altre *Fedre*, il poeta poteva dimostrare la propria originalità introducendo delle varianti al “racconto” (*mythos*), modificando lo sviluppo narratologico più che i dettagli dello stile, le microtessere formali, spesso fedeli fino alla parafrasi delle fonti»²¹.

Nella struttura testuale della *Fedra*, in tre atti, il poeta mantiene la regola aristotelica dell’unità di tempo: la vicenda si svolge tutta nell’arco di un solo giorno, dall’alba al tramonto, ma viola consapevolmente l’unità di luogo. L’azione si svolge, nel primo atto, nell’atrio della Reggia di Trezene, appartenuta a Pitteo; il secondo atto, invece, ha luogo nel peristilio che precede il gineceo del palazzo, da cui si vedono la selva e il mare; infine il terzo atto è ambientato in un selvaggio anfratto nei pressi del mare e d’una rupe scoscesa. L’unità d’azione sfugge ad ogni semplificatoria definizione, se non si ha conoscenza perspicua del mito risulta arduo ordinare lo svolgimento degli eventi: essi si susseguono e intrecciano in continue narrazioni, che, oggi, sarebbero registrate come pratiche ipertestuali. Prova ne sia la necessità di inserire alcuni accorgimenti nella prima e seconda edizione, ma che non sono più stati, colpevolmente, riprodotti nelle edizioni successive.

In quella prima edizione, si possono verificare tre peculiarità: 1. la tragedia è divisa in tre atti, ed ogni atto è *introdotto* da una xilografia descrittiva-esplicativa dell’atto stesso; 2. la tragedia è in versi endecasillabi sciolti, che è possibile seguire, perché segnalati con numero progressivo ogni 10 versi; 3. nella parte conclusiva del volume, si trova un *RERUM INSIGNIUM INDEX*, e nella pagina successiva, si legge un utilissimo elenco di episodi tragici, con il numero dei versi occupato da ciascun episodio, all’interno della tragedia, quasi fossero i titoli di capitoli romanzeschi, o di un dizionario mitologico classico: nel primo caso potremmo considerare il testo tragico come una narrazione epica, o appunto alla stregua di un romanzo in versi di ascendenza seicentesca, nel secondo caso potremmo, invece, pensare ad un dizionario vero e proprio di mitologia in poesia.

La morte di Capaneo, vv. 306-405; *l’olocausto di Evadne*, vv. 495-571; *la cetra di Dedalo*, vv. 603-650; *l’apparizione di Afrodite*, vv. 772-870; *l’enigma di Fedra*, vv. 1176-1179; *il novo aedo*, vv. 1221-1394; *il fratello di Pegaso*, vv. 1412-1586; *la danza di Elena*, vv. 1709-1734; *il teschio di Orfeo*, vv. 1850-1865; *Minos il talassocrate*, vv.1874-1903; *il cadavere coronato*, vv. 1985-2001; *il toro all’ara*, vv. 2770-2810; *Ippolito e Arione*, vv. 2837-2941; *l’arco di Artemide*, vv. 3193-3218. Pratica intertestuale *ante litteram*. Tale indice di luoghi notevoli è dimostrazione di una sostanziale mancanza d’unità d’azione, o più esattamente si configura come segno di complessità e di un’ipertrofia ‘narrativa’ dannunziana, per cui, all’interno dell’azione

principale dell'innamoramento di Fedra per Ippolito, si svolgono altri numerosi episodi e talune digressioni, che solo la poesia sa rendere efficacemente funzionali alla godibilità del testo. L'opera vive, in tal senso, in una inafferrabile metamorfosi, in cui risulta difficile reperire la prevalenza di una scrittura drammatica univoca. La poesia mutevole delle analogie si esaspera nel catturare il segreto ultimo della vita, e nel verso endecasillabo si dispone ad una sintassi paratattica, quasi omerica, si frantuma negli infiniti enjambement, assicurando la continuità del significato, pur rendendo concitata la lettura, d'Annunzio esalta così il rilievo quasi plastico delle parole, non semplicemente esotiche o arcaizzanti, ma d'una modernità antica, distanti e presenti al contempo, e i lessemi stessi costituiscono il vibratile e penetrante fattore coesivo dell'opera.

Ogni atto si apre con l'invocazione in greco alla morte vincitrice Ω ΘΑΝΑΤΕ ΠΑΙΑΝ o *tanate paian*, frammento tratto da una perduta tragedia eschilea *Aiace*.

Il primo atto si svolge all'alba. La scena è a Trezene. Siamo nel palazzo di Pitteo.

Entra in scena Etra, madre di Tèseo, e accoglie le madri dei sette caduti a Tebe, di cui Tèseo è stato inviato a recuperare i cadaveri per la sepoltura. L'inizio della tragedia offre una contaminazione della vicenda delle *Supplici* di Euripide con il prologo dell'*Edipo Re* di Sofocle. Si vede giungere la nave di Tèseo con le vele nere, e si teme che sia morto l'eroe, esattamente come nel mito dell'uccisione del Minotauro in Apollodoro. Giunge anche Fedra, invocando Tanato, la morte, "O Tanato la luce è nei tuoi occhi". Successivamente segue il messaggero, Eurito d'Ilaco, ad annunciare la vittoria di Tèseo. Narra la morte di Capaneo, cui fa seguito la morte della moglie Evadne, che si getta sul rogo del marito.

Soli rimangono Fedra e il messaggero. Ella dona all'uomo una cetra, realizzata da Dedalo, e lo investe poeta, aedo, eco dell'investitura aedica ricevuta da d'Annunzio ad opera della decima Musa, in una sezione della *Laus vitae*. Eurito, da auriga di Capaneo, a nunzio, ammette di dover vedere Ippolito, per dargli tre doni che a lui sono stati inviati dal Re Adrasto di Argo, che aveva guidato la spedizione dei sette contro Tebe, unico a salvarsi perché fuggito sul suo cavallo Arione. I tre doni sono: 1. il cavallo Arione, appunto; 2. un cratere d'argento; 3. una fanciulla, bellissima, schiava tebana, Ipponoe. Viene subito chiamata affinché Fedra la veda, e in quel frangente rivela il dolore d'amore per Ippolito. Ipponoe è figlia del re Astaco. A questo punto come fosse una veggente Fedra pre-sente la morte di Ippolito, così dopo aver preso la

fanciulla con la forza e portata sotto l'altare sacrificale, Fedra le pone un enigma: *or chi domò il fuoco con il fuoco? Chi spense la face con la face? Or chi l'arco ferì con l'arco?*, e dal momento che la schiava non risponde esattamente, la colpisce con una spilla, uccidendola. Fedra stessa potrebbe essere la risposta: ella doma il fuoco d'Afrodite col proprio fuoco, spegne l'ardore con il proprio ardore, colpisce l'arco di Artemide col proprio arco. Si scorgono le fiamme della nave che ha riportato le ceneri degli eroi morti a Tebe, e Fedra giustifica la morte della fanciulla sostenendo che l'ha immolata alle Forze Profonde, sacrificio di una che era della stirpe d'Astaco, uccisore d'eroi.

Si è ormai giunti alla parte centrale del giorno, è il secondo atto. La scena si svolge nel gineceo, alla presenza dell'auriga messaggero, ormai divenuto aedo.

L'aedo confessa a Fedra inconsolabile, insonne e che smania addolorata, il suo amore. Ella delira. Finché giunge Ippolito in scena, preannunciato dall'abbaire dei cani molossi, ha una mano ferita, a causa del tentativo di aggiogare il cavallo Arione. Una lunga digressione ha luogo: il mito di Bellerofonte che uccise la Chimera, dopo aver domato Pegaso. Ippolito narra come ha aggiogato Arione, sembra di udire le parole di d'Annunzio esperto di cavalli. Fedra rapita alla fine urla: "Bello sei, bello come il più bel dio". Tenta di conquistarlo, esaltando la sete di guerra, di gloria e di azione del fanciullo, stanco ormai di cacce e cani e cavalli, e gli offre armi, navi, terre, mentre il ragazzo vorrebbe soltanto seguire in guerra il padre. Ippolito comunica a Fedra che Tèseo gli ha promesso in sposa la più bella donna di Grecia, ancor giovinetta, Elena, e sta per andare a compiere il sacrificio delle sue chiome ad Artemide. Viene introdotto un personaggio, che per la prima volta troviamo in una tragedia di struttura e argomento classico greco-latino, un pirata fenicio, di nome Chelubo, una sorta di *Ullisside*, proviene da Psàmato, originale tessera preziosa di d'Annunzio. Il pirata fenicio mostra le sue mercanzie a Fedra e Ippolito. L'una rimane meravigliata dalle mercanzie per le donne, l'altro è catturato dalle narrazioni di viaggi, di lotte e di guerre. Ippolito ormai del tutto soggiogato dall'uomo gli domanda: "come fai tu per tutto conoscere?". Ippolito sente scendere la stanchezza sul suo corpo, dopo che lentamente Fedra ha congedato tutti, facendoli uscire di scena, si avvicina al fanciullo, di cui è follemente innamorata, come una pantera dionisiaca. Ella lo bacia ed egli se ne accorge e ne ha orrore. Minacciato dalla donna che ha il suo fato in pugno, impavido prova ribrezzo e offende la Pasifàeia. "Sei la donna di Tèseo" ribadisce Ippolito, e risponde Fedra: "non la donna di Tèseo, ma la cosa fui del rubatore". Accecato dall'ira, Ippolito

impugna la sua sagari amazonia, e trascina la donna per i capelli, ma non l'uccide, le dice duramente: "figlia di Pasifae. Te anche dissenno la mostruosa Cipride, avvelenò de' suoi veleni... non t'accostare a me tu che ti strisci obliqua come la pantera doma". Fugge, così, divincolandosi e lasciando la sua ascia lì. Entra in scena Tèseo, che ha visto il figlio fuggire inquieto sul carro. Fedra gli rivela, usando le parole di un frammento di Saffo, che il fanciullo è entrato nella notte, violando le sue stanze, così Ippolito ha tentato violenza su di lei. Tèseo, a questo punto, scaglia la maledizione contro il figlio, invocando Poseidone.

Il terzo atto si apre quando la luce della luna comincia a rischiarare l'azzurro tenue e appaiono le prime stelle.

Una rupe, un'ara, il tempio di Afrodite Catascopia, ci sono l'aedo e Tèseo scettrato, seduto su un masso, a terra il cadavere di Ippolito, avvolto in una pelle di leone, Etra con gli efebi, compagni di Ippolito, piangono composti, intonando una trenodia. L'aedo-messaggero narra la morte del ragazzo che nudo montò Arione, dopo il sacrificio di un toro bianco, ma viene disarcionato dal cavallo, che ne divora il ventre e gli sbrana gli inguini. Tèseo si accusa della morte del figlio.

Ecco Fedra giunge su un carro: rivela la menzogna e dopo aver velato il corpo di Ippolito, offende Artemide: appare a questo punto un arco che scaglia una freccia e uccide la donna, ma Fedra è lieta di morire, perché così vincerà anche l'arco e la freccia della dea, raggiungendo il fanciullo.

Alcuni rilievi, benché in forma cursoria, risultano opportuni.

«Fedra è un testo teatralmente difficile, certamente più destinato alla lettura che non alla rappresentazione [...]. Solo leggendo e rileggendo, andando sì avanti, ma soprattutto tornando indietro, è possibile scovarne la ragione ed il senso, smontarne il meccanismo»²²: così Marziano Guglielminetti, e monito le sue parole: solo da continue letture e riletture del testo tragico, si rileva come tutto *canti* un vario canto nell'opera, e tutto sia *signum* e *sema* che inducono a sostenere che «le varie incarnazioni della Fedra di D'Annunzio verso la rivelazione di sé come nuova dea segnano altrettante tappe di un'evoluzione tragica che ripercorre nella mitologia classica più possibilità di rappresentazione, per acquietarsi alla fine in ciò che è oltre tutte queste»²³. E al contempo alcuno potrebbe negare che «l'elaborazione della Fedra [...] implica una molteplice letteratura. Per compiere una riscrittura eroica del mito tragico di Fedra, D'Annunzio contamina entro il genere tragico [...], e quello epico[...]. La sobrietà della tragedia classica è patentemente estranea alla Fedra dell'abruzzese»: se è incontrovertibile la contaminazione e l'accumulazione, stilemi propri della produzione

dannunziana, non si comprende invece esattamente cosa si voglia intendere con «la sobrietà della tragedia classica»²⁴: la tragedia greca è frutto della civiltà in cui è stata prodotta, non è sobria o eccessiva, è semplicemente la tragedia greca eschilea, o sofoclea, o ancora euripidea, ed ogni poeta tragico esprime una poetica differente, non sobria o smoderata, ma essenzialmente confacente al messaggio pienamente paideutico che egli vuole comunicare al pubblico, il *demos* ateniese, radunato a teatro, per condividere o discutere o criticare i valori della *polis*, e per godere d'una poesia imperitura. *Fedra* è capolavoro dannunziano: tragedia sperimentale e d'avanguardia, eppure soffusa e tutta intrisa di una classicità 'simbolista' e bizantina, una classicità che ossimoricamente definiremmo anti-classica, ed un'atmosfera bizantina, che si potrebbe considerare pienamente nel solco della modernità emblematica primo-novecentesca.

L'indicazione più pertinente di lettura della tragedia è offerta da Gabriele d'Annunzio nella fluviale intervista rilasciata a Renato Simoni, giova riprodurre un frammento: «ho pensata un'opera di passioni libere e forti, di pura fiamma, che si svolga davanti ad altissime tende d'un colore profondo [...], la commozione che suscitavano in tutti gli studiosi le scoperte degli scavi di Creta mi volse lo spirito a considerare non la tragedia di Fedra, ma quella di Pasifae... la tragedia della creatura solare [...] la tragedia del labirinto, la tragedia di Dedalo e di Icaro [...]. Cercai di liberarmene con quel *Ditirambo d'Icaro* ov'è appena disegnato il prologo del dramma [...]. Quando tornai a Fedra, non seppi disgiungere dal suo volto la maschera materna... cosicché la mia Fedra è veramente una Pasifaeia [...]. Due sono le potenze eroiche che operano nell'animo di Fedra: il fermento di empietà contro l'ingiusta tirannide degli Iddii e l'aspirazione verso il sublime amore che... tra il dio e l'uomo sceglie l'uomo e nel dolore meravigliosamente s'immola»²⁵. I miti minoici²⁶ consentono al poeta un'opera di passioni libere e forti.

Le *Personae Fabulae*, come si legge nell'*editio princeps*, sono: Fedra. Ippolito. Teseo. Etra. Il messo e l'aedo. La nutrice Gorgo. La schiava tebana. Il pirata fenicio. Gli efebi. Le fanti. Gli aurighi. I calvacatori. I canattieri.

Si ravvisano, in base alla presenza in scena, ovvero in relazione alle cosiddette battute recitate, come protagonista: Fedra, e personaggi comprimari: Ippolito, Ilico messo-aedo, il pirata fenicio, Chelubo. Teseo appare come un personaggio secondario e inconsistente.

Fedra e Ippolito sono noti nella tradizione letteraria sin dalle origini sofoclee, vi è notizia di una tragedia di cui non ci è giunto il testo, ed euripidee, ben due tragedie un *Ippolito velato*, non giunta, e un *Ippolito*

coronato, al contrario il messo-aedo e il pirata fenicio sono creazioni e inserzioni squisitamente dannunziane.

Vien fatto di credere, non del tutto erroneamente ed erraticamente, che spoliazioni e contaminazioni, dalla tradizione classica e nella ricerca anti-classica, la creazione e l'ammirazione compiaciuta, fra vita privata e invenzione letteraria dei personaggi e della poesia di *Fedra*, siano sempre e in ogni caso la trasposizione nella scrittura letteraria della *vita inimitabile* dell'*artifex* infaticabile. Gabriele d'Annunzio indossa le vesti e la maschera, di volta in volta, di Fedra, di Ippolito, di Ilico, di Chelubo. Un d'Annunzio ubiquo o multanime che occupa ogni verso della tragedia. Fedra è la luminosa ma al contempo votata ad un dolore e ad una morte preconizzata dal suo amore impossibile, e basterebbe rileggere le pagine del *Solus ad Solam* per ritrovare fusa e confusa all'anima dell'eroina le anime del poeta e dell'amata Giusini. Ippolito ama i cavalli ed è esperto di cani, di lotta, giovane curioso del mondo e in cerca di gloria: in quante occasioni, fra scrittura epistolare, diaristica e poetica, nel *Notturmo* come nel *Libro Segreto*, l'esperienza dell'uomo d'Annunzio viene rivissuta come giovane efebo e come Ippolito, così come il poeta sente d'essere, anche ormai anziano? Il messo o il nunzio rievoca, nell'etimologia del nome, d'Annunzio, e al contempo diviene aedo, poeta, e nelle sue parole è la quintessenza del potere della poesia: «Io sono colui' l qual porta le parole/ che traggono più presto il pianto agli uomini/ me riempiono d'orgoglio il cuor nascosto/ e consacrano l'ultima speranza». In Chelubo, infine, e nella lunga sequenza ekfrastica d'oggetti preziosi presentati a Fedra, chi non riconoscerebbe il d'Annunzio collezionista, durante tutta la propria esistenza, d'oggetti preziosi e rari? Oggetti tanto amati da generare nel poeta una vera depressione per la vendita all'asta di tutto ciò che era nella villa della Capponcina, sia libri rari e antichi sia preziose suppellettili, non si può, in questa sede, tacere dell'arredamento della sua ultima residenza: il Vittoriale degli Italiani. Inoltre il pirata fenicio viaggia e ama conoscere, sapere, capire, sperimentare, senza timore alcuno, esprimendosi quasi come l'*Ullisside* di *Maia* amato e vagheggiato da d'Annunzio, come colui che rifiuta ogni norma e misura di vita, come re di tempeste, nelle molteplici varianti della tradizione occidentale.

L'opera nella sua straordinaria complessità si ricompone, dunque, nella coerenza della *vita inimitabile* e della poetica di Gabriele d'Annunzio, non superuomo, ma poeta, come non è la sua *Fedra* una superdonna, ma una vera donna capace di un sacrificio estremo; si ricompone altresì nella riflessione teorica sul teatro, precedente la composizione della tragedia, ove finalmente si è potuto verificare puntualmente

che la tragedia della Pasifàeia è una tragedia in cui «all'assoluta modernità dell'ispirazione *si congiunge* una purezza di forma non indegna dei tempi d'Atene», ma non per questo trasferibile ad Atene, bensì propriamente di pari dignità nel presente moderno e novecentesco.

Fedra è sola sin dall'inizio della tragedia, sola ed incompresa anche da chi l'ama come l'aedo, ed è sempre incomprensibile a tutti. L'archetipo mitico di Fedra, per come ci è stato proposto da Euripide a Racine, è straniato e rovesciato, e opera in un contesto che le è tutto completamente ostile ed estraneo, nella compattezza dell'*ethos* comune e condiviso, ma in d'Annunzio questa condizione si amplifica: Fedra irrompe frantumando le certezze di Etra, delle Supplici, di Ippolito e Teseo, l'enormità della differenza è la cifra connotativa del personaggio. Ella rievoca sovente l'enormità del *ghenos* da cui discende, tutto è smisurato in lei, l'*eros*, la passione, la vendetta, la lascivia, e anche lo stato di follia iniziale.

Fedra è paradigma mitologico dannunziano, in cui l'uomo arcaico, rituale, della civiltà primigenia si mesce e confonde con l'uomo storico, reale, della contemporaneità, e a ciò concorrono perfettamente il teatro e il mito. Eroina mitica, ma anche *alter ego* del poeta, dei suoi travestimenti e d'ogni donna da lui amata, segna il pieno e totale superamento del teatro naturalista e borghese, verso un teatro di poesia e simbolista, ma anche d'avanguardia, un'avanguardia squisitamente mediterranea e dannunziana. Dalla malinconia e dal raccoglimento del poeta scaturisce un'opera varia e complessa che ancora sa generare la meraviglia luminosa e infera della passione quando Fedra rivelandosi dice: "il mio sangue/ è maturo di te,/ come il succo del frutto, insino al cuore,/ insino alle radici della mia/ bellezza e del mio male", nella consapevolezza dell'unicità, della solitudine e dell'incomprensione ella proclama irrimediabilmente e dannunzianamente: "la Terra porterà/ ancora i giorni e gli uomini e le biade/ e le opere e la guerra e il vino e i lutti/ innumerevoli, e non porterà/ un amore che sia come l'amore/ di Fedra".

Note

1. D'Annunzio, Gabriele, *Fedra*. Milano: Fratelli Treves editori, 1909. Per la composizione del presente articolo si è consultata l'*editio princeps* della tragedia curata dallo stesso d'Annunzio, nella pregevole pubblicazione dei Fratelli Treves e con le immagini di Adolfo De Carolis.
2. Numerose sono nel presente testo le colpevoli omissioni, non le si imputino a dimenticanza o ad ignoranza, ma allo spazio concesso e all'impossibilità di ripercorrere la sterminata bibliografia e le infinite suggestioni e riflessioni sulla tragedia di *Fedra*, protratte nel tempo da chi scrive, e che impediscono una ricognizione in sapiente sintesi.

3. AA.VV., *Le molte vite dell'imaginifico. Biografie, mitografia e aneddotica - atti del XXVIII Convegno di studi dannunziani*, Pescara: Ediares, 2001. In particolare gli articoli di Angelo Piero Cappello, pp. 151-171; Riccardo Scrivano, pp. 13-30. Per quanto attiene alle biografie che evidenziano il rapporto fra vita e scrittura: Andreoli, Annamaria, *Il vivere inimitabile - vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano: Arnoldo Mondadori editore, 2000. Chiara, Piero, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano: Mondadori, 2001.
4. Molti si sono occupati della poetica dannunziana *in fieri*, ma un quadro chiaro e studiato offre Niva Lorenzini nell'introduzione e nelle note a: d'Annunzio, Gabriele, *Il Fuoco*, Milano: Arnoldo Mondadori editore - edizione con il patrocinio della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", 1998.
5. Essenziali per il problema delle fonti, dell'ideazione e della composizione della *Fedra*: Barberi Squarotti, Giorgio, *Lo spazio della diversità: la «Fedra»*, in D'Annunzio e il Classicismo, Atti del Convegno - Gardone Riviera, 20-21 giugno 1980, in «Quaderni del Vittoriale», n. 23, settembre-ottobre 1980. pp. 115-141. Pavan, Mario: *Modelli strutturali della mitologia greca nella Fedra di D'Annunzio*, Atti del Convegno - Gardone Riviera, 20-21 giugno 1980. pp. 155-168. Gibellini, Piero, *Gabriele e Fedra*, in *Dal gesto al testo*, Milano: Mursia, 1995, e con introduzione a cura dello stesso: d'Annunzio, Gabriele, *Fedra*, Milano: Oscar Mondadori, 2001. Caliaro, Ilvano, *Nell'officina della Fedra*, in *D'Annunzio lettore-scrittore*, Firenze: Leo Olschki editore, 1991. Di particolare rilevanza: D'Annunzio, Gabriele, *Lettere a Natalia De Goloubeff (1908-1915)*, a cura di Andrea Lombardinilo, Lanciano: Rocco Carabba editore, 2005.
6. La crociera nello Ionio e nell'Egeo, a cui d'Annunzio fu invitato da Edoardo Scarfoglio, proprietario dell'imbarcazione *Fantasia*, con George Herelle, suo traduttore francese, Guido Boggiani, Pasquale Masciantonio, durò dal 29 luglio al 24 settembre, e comunque il poeta spassato dal mal di mare decise di abbandonare la compagnia degli amici, facendo ritorno in Italia il 16 agosto. Da non passare sotto silenzio che d'Annunzio portò con sé in Grecia, fra gli altri testi classici, due guide d'eccezione: il volume delle *Excursions archéologiques* di Charles Dihel, oltre all'ovvio volume di Pausania sulla *Perigesi della Grecia*.
7. Nella biblioteca di d'Annunzio presso il Vittoriale si conservano sia una traduzione in francese dell'opera di Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero worship and Heroic in History*, a cura di J.B.J. Izoulet-Loubatières, edita da Armand Colin a Parigi, nel 1888, e *La nascita della Tragedia* e *L'opera d'arte dell'avvenire* di Frederich Nietzsche, lette in francese, e giungono ad interferire, nella speculazione tutta estetizzante di d'Annunzio, dal dibattito d'oltralpe.
8. Di fecondo stimolo e lunghe riflessioni per d'Annunzio fu il saggio che l'amico Angelo Conti pubblicò su «Il Marzocco», il 27 febbraio del 1898, dal titolo *La tragedia antica*.
9. Trasfigurata in letteratura è sia la formulazione di un'estetica metateatrale sia la storia d'amore con Eleonora Duse, entrambe nel romanzo capolavoro di d'Annunzio *Il Fuoco*, *op.cit.* Il poeta prende l'eteronimo di Stelio Effrena e la bella attrice è Foscarina.
10. In forma di diario frammentario la vicenda dell'incontro, dell'innamoramento, della fine della storia con Giuseppina Mancini è narrata da d'Annunzio nel *Solus ad solam - seguito dalla lettere a Giusini*, in *Prose scelte*, a cura di Gianni Oliva, introduzione di Antonio Antonucci. Roma: Newton Compton editori, 1995. pp. 3-85.
11. La ricostruzione critica nonché la pubblicazione integrale dell'epistolario è stata completata dall'arguto e attento lavoro di Andrea Lombardinilo, *Lettere a Natalia De Goloubeff*, *op.cit.*
12. D'Annunzio, Gabriele, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano: Garzanti, 1999.
13. D'Annunzio, Gabriele, *Fedra*, *op. cit.* p. III.

14. Si consulti, come di seguito ha fatto chi scrive, il volume di Valentini, Valentina, *La Tragedia Moderna e Mediterranea – sul Teatro di Gabriele d’Annunzio*, Milano: Francoangeli editore, 1992. p. 20. Non adeguato allo spazio concesso effettuare una ricognizione completa delle formulazioni in campo di estetica teatrale e drammaturgica, effettuate da d’Annunzio, ma al fine della comprensione del testo della *Fedra* si offrono *specimina* pertinenti.
15. *Ibidem*, pp. 78-79, da d’Annunzio, Gabriele, *La rinascenza della tragedia*, «La Tribuna», 3 agosto 1897.
16. Morasso, Mario, *Un colloquio con Gabriele d’Annunzio*, «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897.
17. Orvieto, Angelo, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele d’Annunzio*, «Il Marzocco», 12 dicembre 1897.
18. Campana, Enrico, (a cura di), *Carteggio col dottor Mistico*, «Nuova Antologia», 1 gennaio 1939, p. 26. La lettera di Gabriele d’Annunzio ad Angelo Conti, che viene chiamato dottor Mistico e funge da modello per il personaggio di Daniele Glauro, ne *Il Fuoco*, esprime esattamente la poetica tragica dannunziana.
19. Per una narrazione compiuta del mito si consultino: Apollodoro, *I Miti Greci - Biblioteca*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Milano: Fondazione Lorenzo Valla - Arnoldo Mondadori editore, 1996. Kerényi, Károly, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano: Mondadori, 1986, pp. 439 e sgg. Il mito di *Fedra* si è ribadito in una iterazione ininterrotta di *Fedre* che proseguono ai nostri giorni con vari esiti e in varie riscritture.
20. Lucini, Gian Piero, *L’indimenticabile risciaquatura delle molte Fedre*, in «La Ragione» 27 giugno 1909.
21. In d’Annunzio, Gabriele, *Fedra*, a cura di Piero Gibellini, *op.cit.* pp. XX-XXIV.
22. Guglielminetti, Marziano, *La Fedra di D’Annunzio, e le altre Fedre*, in ATTI DELLE GIORNATE DI STUDIO SU FEDRA, Torino, 7,8,9, maggio 1984. Torino: Edizione della Regione Piemonte, 1985, p. 33.
23. *Ibidem*, p. 45.
24. Caliarì, Ilvano, *Sulle tracce di Chelubo e d’altri*, in *op.cit.* pp. 11 e sgg.
25. Simoni, Renato, *L’origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, «Corriere della Sera», 9 aprile 1909.
26. Dal 1893, Arthur Evans scopre e porta alla luce, in varie campagne archeologiche, l’ancora sconosciuta civiltà minoica, con gli scavi de *il Palazzo di Cnosso* a Creta.

Riferimenti bibliografici

- Andreoli, Annamaria. *Il vivere inimitabile – vita di Gabriele d’Annunzio*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2000.
- AA.VV., *Le molte vite dell’imaginifico. Biografie, mitografia e aneddotica – atti del XXVIII Convegno di studi dannunziani*, Pescara, Ediars, 2001.
- Caliario, Ilvano. *Nell’officina della Fedra*, in *D’Annunzio lettore-scrittore*, Firenze, Leo Olschki editore, 1991.
- Campana, Enrico. (a cura di), *Carteggio col dottor Mistico*, «Nuova Antologia», 1 gennaio 1939.
- Chiara, Piero. *Vita di Gabriele d’Annunzio*, Milano, Mondadori, 2001.
- Maria Grazia Ciani: Euripide, Seneca, Racine, d’Annunzio, *Fedra*, Venezia, Marsilio, 2003.

- D'Annunzio, Gabriele. *Fedra*, Milano, Fratelli Treves editori, 1909, I edizione dell'opera.
- D'Annunzio, Gabriele. *Fedra*, introduzione a cura di Piero Gibellini Milano, Oscar Mondadori, 2001.
- D'Annunzio, Gabriele. *Il Fuoco*, Milano, Arnoldo Mondadori editore - edizione con il patrocinio della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", a cura di Niva Lorenzini, 1998.
- D'Annunzio, Gabriele. *Lettere a Natalia De Goloubeff (1908-1915)*, a cura di Andrea Lombardini, Lanciano, Rocco Carabba editore, 2005.
- D'Annunzio, Gabriele. *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano. Garzanti, 1999.
- D'Annunzio, Gabriele. *Solus ad solam - seguito dalla lettere a Giusini*, in *Prose scelte*, a cura di Gianni Oliva, introduzione di Antonio Antonucci, Roma, Newton Compton editori, 1995, pp. 3-85.
- Gibellini, Piero. *Gabriele e Fedra*, in *Dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995.
- Guglielminetti, Marziano. *La Fedra di D'Annunzio, e le altre Fedre*, in *ATTI DELLE GIORNATE DI STUDIO SU FEDRA*, Torino, 7,8,9 - maggio 1984 - Torino, Edizione della Regione Piemonte, 1985.
- Lucini, Gian Piero. *L'indimenticabile risciaquatura delle molte Fedre*, in «La Ragione» 27 giugno 1909.
- Morasso, Mario. *Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897.
- Orvieto, Angelo. *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Il Marzocco», 12 dicembre 1897.
- Pavan, Mario. *Modelli strutturali della mitologia greca nella Fedra di D'Annunzio*, Atti del Convegno - Gardone Riviera, 20-21giugno 1980, pp. 155-168.
- Simoni, Renato. *L'origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, «Corriere della Sera», 9 aprile 1909.
- Squarotti, Giorgio Barberi. *Lo spazio della diversità: la «Fedra»*, in *D'Annunzio e il Classicismo*, Atti del Convegno - Gardone Riviera, 20-21giugno 1980, in «Quaderni del Vittoriale», n. 23, settembre-ottobre 1980, pp. 115-141.
- Valentini, Valentina. *La Tragedia Moderna e Mediterranea - sul Teatro di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Francoangeli editore, 1992.