



GRAECA TERGESTINA

**Praelectiones Philologiae Tergestinae
coordinate da
Olimpia Imperio, Francesco Donadi e Andrea Tessier**

5

Comitato scientifico internazionale

Maria Grazia Bonanno (Università di Roma 'Tor Vergata'),
Antionietta Gostoli (Università di Perugia), Enrico V. Maltese
(Università di Torino), Glenn W. Most (Scuola Normale
Superiore Pisa), Orlando Poltera (Université de Fribourg),
Paolo Scarpì (Università di Padova), Renzo Tosi (Università
di Bologna), Paola Volpe (Università di Salerno), Onofrio
Vox (Università di Lecce), Bernhard Zimmermann (Albert-
Ludwigs-Universität Freiburg)

Il presente volume è stato realizzato con
il contributo del fondo di ricerca Farb2012
(prof.ssa Paola Volpe) del Dipartimento di
Studi Umanistici dell'Università di Salerno

© Copyright 2014 EUT

EUT Edizioni Università di Trieste
via E. Weiss, 21, 34128 Trieste
email eut@units.it
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione
elettronica, di riproduzione
e di adattamento totale e parziale
di questa pubblicazione,
con qualsiasi mezzo (compresi
i microfilm, le fotocopie e altro)
sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-8303-579-1

E-ISBN 978-88-8303-580-7

UPI
UNIVERSITY
PRESS ITALIANE

Il dolore
di Fedra
tra passato
e presente
Paola Volpe

ROBERTO VOLPE
(1914-1976):
a cent'anni dalla nascita

*... del padre sono i figli Eternità**

*Liberamente tradotto da Eschilo, *Coevole*, vv. 503-504.

Premessa

Eva, Pandora, Gaia: divinità o semplici esseri umani, le donne occupano da sempre un ruolo centrale nelle vicende dell'umanità. Non c'è aspetto della nostra società, della nostra storia e della nostra cultura che non rechi una marcata impronta femminile. Anche nella Grecia antica, a volte semplicisticamente bollata come 'maschilista' – abusando tra l'altro di una categoria pienamente moderna –, i grandi eroi (Achille, Ettore, Ulisse) dividono sia il racconto dell'*epos* sia la scena del teatro con donne altrettanto straordinarie (Elena, Andromaca, Penelope). Donne queste che appartengono sì alla favola bella del mito, ma che incarnano sentimenti pienamente umani: sono madri, mogli e amanti, sono regine e schiave, personaggi incredibilmente forti, ma anche vittime delle loro eccessive passioni. Proprio una straordinaria e, spesso, dolente umanità caratterizza il personaggio di Fedra, cui questo volume è dedicato; ed è sempre questa umanità che ha fatto sì che la regina cretese, moglie di Teseo e madre/amante di Ippolito, abbia potuto rinascere continuamente: portata in scena per ben due volte da Euripide – un *unicum* nella storia drammaturgica dei Greci – Fedra ha lasciato l'acropoli di Atene e il Teatro

di Dioniso per giungere, attraversando i secoli, e rivivere nella Francia del Re Sole, nella Spagna franchista o nella Russia della rivoluzione bolscevica. Questo percorso dal passato al presente compiuto dall'immortale Fedra ho provato a disegnare e racchiudere nelle pagine di questo libro nel quale l'Eternità del mito va a fondersi e a confondersi con l'Eternità dei miei più cari e sinceri Affetti.

Paola Volpe

Alcuni dei saggi che compongono questo libro sono già apparsi in riviste e volumi miscellanei, ma sono stati per l'occasione rivisti e aggiornati. Indico di seguito le sedi di provenienza: *La Fedra di Miguel de Unamuno: dall'accusa al perdono*, in A.A.V.V., *Penelope e le altre: 33° Convegno Internazionale di Americanistica* (Salerno, 11-13 maggio 2011), Salerno 2012, pp. 28-36; *Tra biografia e tragedia: la Fedra di Marina Cvetaeva*, «Atti dell'Accademia Pontaniana» 71, 2012, pp. 453-464; *La Fedra borghese di Llorenç Villalonga*, in G. Bastianini, W. Lapini, M. Tulli (edd.), *Harmonia: scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, vol. I, Firenze 2012, pp. 873-883.

La *Phèdre* di Pradon:
un caso di polemica letteraria

Amore ambiguo malanno
Amore tiranno

Nicolas Pradon è autore sul quale molto ha pesato la personalità di Racine e la satira nei suoi confronti di Nicolas Boileau, poeta e scrittore, ma soprattutto critico letterario, il quale nella *querelle* tra antichi e moderni, che agitò l'ambiente letterario e artistico francese alla fine del XVII secolo, fu sostenitore – al pari di Pradon – degli antichi, i quali avevano raggiunto la perfezione in tutte le arti. Si deve a Charles de Beaurepaire¹ se si conosce meglio la biografia di Pradon, che nacque nel 1644, stando a quanto si ricava dal registro battesimale di Rouen, dove si legge che il 21 gennaio di quell'anno era stato battezzato Jacques, figlio di Jacques Pradon e Marguerite De Lastre². Intraprese la professione di avvocato, ma in lui fu la passione artistica ereditata dal nonno materno ad avere la meglio. Le sue prime prove letterarie furono l'opera in versi *Le péché originel* e *Pirame et Thisbè*, dedicata al Duca di Montausier e presentata all'Hôtel di Bourgogne nel 1674. A queste si aggiunsero altre opere tra le quali *Phèdre et Hippolyte*, dedicata alla Duchessa di Bouillon,

che fu in qualche modo la sua protettrice. La *Phèdre* di Pradon fu rappresentata per la prima volta il 3 gennaio del 1677 all'Hôtel Guénégaud, appena due giorni dopo quella di Racine, messa in scena all'Hôtel de Bourgogne.

Grande fu il successo che l'opera di Pradon raccolse presso il pubblico (ben venticinque rappresentazioni, di cui sedici consecutive), tanto che l'autore stesso con compiacimento osservava «le Public m'en fit la justice toute entière pendant trois mois». Ma se tali notizie sono esatte, c'è da chiedersi il motivo della polemica e dell'accusa – oggi diremmo di plagio – nei confronti del nostro³, anche se era noto in diversi ambienti che Racine stesse componendo una tragedia il cui protagonista era Ippolito: Racine, infatti, era solito leggere parte del suo lavoro presso gli intellettuali suoi amici come padre Dominique Bouhours⁴, al quale il drammaturgo spesso aveva scritto nel 1676 perché questi analizzasse alcune parti dell'opera. Evidentemente la *Phèdre* di Racine circolava molto anche al di fuori della cerchia dei suoi sostenitori e alcuni partecipanti ai salotti letterari, estimatori di Pradon, erano probabilmente presenti anche alle letture raciniane. Sulla prima fase di questa 'Guerra delle due *Phèdre*' ci si può avvalere di due testimonianze: la prima risalente ai *Mémoires* di Louis Racine, l'altra ad un resoconto sti-

lato da Sainte-Beuve. Entrambe raccontano di tentativi di lasciare vuoti i teatri a seconda se fosse Racine o Pradon a mettere in scena la tragedia. Quale e dove sia la verità è difficile dire ma una prova di quanto fosse vivace la contesa è offerta da due sonetti, il primo attribuito al duca di Nevers, il secondo, forse, allo stesso Racine o a Boileau:

1.

*Dans un fauteuil doré, Phèdre tremblante et blême,
Dit des vers où d'abord personne n'entend rien.
Sa nourrice lui fait un sermon fort chrétien,
Contre l'affreux destin d'attenter sur soi-même.
Hippolyte la hait presque autant qu'elle l'aime;
Rien ne change son cœur ni son chaste maintien.
La nourrice l'accuse; elle s'en punit bien;
Thésée a pour son fils une rigueur extrême.
Une grosse Aricie, au teint rouge, aux crins blonds,
N'est là que pour montrer deux énormes tétons,
Que, malgré sa froideur, Hippolyte idolâtre.
Il meurt enfin, trainé par ses coursiers ingrats;
Et, Phèdre, après avoir pris de la mort aux-rats,
Vient, en se confessant, mourir sur le théâtre.*

2.

*Dans un palais doré, Damon, jaloux et blême,
Fait des vers, où jamais personne n'entend rien,
Il n'est ni courtisan, ni guerrier, ni chrétien;
et souvent, pour rimer, il s'enferme lui-même.*

*La Muse, par malheur, le hait autant qu'il l'aime;
il a d'un franc Poète et l'air et le maintien.
Il veut juger de tout, et n'en juge pas bien,
Il a pour le Phébus une tendresse extrême.
Une sœur vagabonde, aux crins plus noirs que blonds,
Va par tout l'univers promener deux tétons,
Dont malgré son pays Damon est idolâtre.
Il se tue à rimer pour des lecteurs ingrats;
L'Énéide, à son goût, est de la mort aux rats.
Et, selon lui, Pradon est le roi du théâtre.*

La guerra dei sonetti non fu che una tappa, forse l'ultima, di tale disputa, dalla quale Pradon uscì ridimensionato ma non vinto, continuando ad essere ispirato da un forte sentimento verso il suo maestro Corneille, come si legge ai vv. 63-70 nell'*Épître en vers a Madame La Dauphine*, che precede il testo del *Regulus*:

*Esprit du grand Corneille anime nostre veine,
Toy, qui fus toujours seul le maistre de la Scène
Dont le sçavoir profond & les nobles écrits [65]
Touchent toujours les cœurs, enlèvent les esprits,
Tous ces traits immortels en te faisant revivre,
Nous inspirent l'envie & l'ardeur de te suivre.
La mort impitoyable éteignant son flambeau,
Tient Melpomene en pleurs aux pieds de son tombeau.*

E Corneille fu un punto di riferimento costante per Pradon, un esempio che egli, però, seppe migliorare ed

adattare alla società del suo tempo grazie alla maggiore importanza attribuita nelle sue opere al sentimento dell'amore. Nelle note a *Phèdre et Hippolyte* Pradon confessava di aver creato in Ippolito un giovane moderno, che non aveva nulla da spartire con quel 'barbaro' della tradizione euripidea, mostrando così che i costumi raffinati del suo tempo in nulla potessero essere paragonati a quelli del passato talvolta così rozzi e così selvaggi. Propria del tempo era anche la richiesta di protezione a *Vostre Altesse*, la duchessa de Bouillon:

«(...) Bien que ce prince fût le plus habile chasseur de son temps, son adresse aurait cédé sans doute à celle que vous faites admirer si souvent à toute la France dans ce noble exercice, et il aurait été charmé de vous y voir avec tout cet éclat et cette grâce qui vous accompagnent toujours (...) Outre le mérite de sa personne et l'éclat de son rang, elle possède encore, au-dessus de celles de son sexe, des avantages plus solides du côté de l'esprit (...)».

(*Épître à Madame la duchesse de Bouillon*).

Splendore e grazia sono le virtù di Madame de Bouillon, della quale l'autore si dichiara «molto umile e molto ubbidiente servitore». Egli chiede protezione consapevole di quanto stia per fare ovvero distruggere in Ippolito quella «fierezza piena di spine», ren-

dendolo così un uomo dallo sguardo languido e innamorato. Si tratta dunque di una riscrittura del tutto nuova, in cui trova posto il personaggio di Aricia che egli ricava da Filostrato Maggiore, una riscrittura che altri poeti avevano già compiuto (il riferimento è a Robert Garnier, che aveva rappresentato *Hippolyte* per la prima volta nel 1573, e a Gabriel Gilbert con il suo *Hypolite ou le garçon insensible* del 1647) e non per questo ciò aveva destato scandalo; era forse proprio l'emulazione a creare le opere più belle della letteratura. Pradon difende il principio dell'emulazione e, passando al campo della pittura, egli afferma che mai era stato considerato negativamente un quadro che riprendesse temi già trattati. E se questo era vero in pittura perché non doveva esserlo anche in poesia, considerato che «la poésie, et surtout le poème dramatique, qui est une peinture parlante, n'était pas de pire condition»⁵?

Come si è visto, la polemica tra Pradon e Racine non può offrire al lettore alcuna soluzione ma è possibile dire senza ombra di dubbio che sia l'opera di Pradon che quella di Racine riprendono da Euripide spunti e frasi e che, pur non raggiungendo il livello poetico della tragedia raciniana, quella di Pradon è un'opera ricca di *pathos*, nella quale Ippolito, uomo di caccia, all'improvviso sente il palpito del suo cuore per

una giovane donna, Aricia. E così all'amore di Fedra, peccaminoso ed incestuoso (ma è poi veramente incestuoso?), si contrappone l'amore puro di Aricia e quello inatteso di Ippolito, che ne viene completamente travolto.

La pièce di Pradon si apre con un Ippolito preoccupato per i tristi presagi che funestano i suoi sonni, ai quali pensa di poter mettere fine solo allontanandosi da Fedra – «fatale strumento dell'odio degli dei e del loro risentimento» – la cui amicizia troppo tenera lo opprime:

*Sì, Ida, mi fa tremare, tanti tristi presagi
Sono del Cielo in collera i funesti messaggi,
Non so con quale crimine quest'Ippolito odioso
Su di sé le minacce degli Dei possa attrarre;
Vedo tutte le notti cento funebri immagini
Che il loro orrore aggiungono a quello delle tenebre.
Stamattina nel Tempio, durante il Sacrificio,
Un Serpente s'è avvolto al collo della Vittima:
Con la bava alla bocca la gola le ha squarciato,
Un fiotto di quel sangue mi è zampillato in volto.
Il sacerdote scosso di fronte a quel prodigio,
Mi ha lasciato all'Altare, tutto pieno di sangue;
Sono uscito dal Tempio, e giammai Sacrificio
Non s'è visto iniziare sotto più neri auspici.
Ah! Ancora sto fremendo, e ovunque guardi io vedo
E il biasimo del fulmine e l'ira degli dei.*

(...)

*Da Fedra allontaniamoci, fuggiamo questi luoghi;
Sì, Ida, è a causa sua che il Cielo ci minaccia,
L'assai bramata Gloria, e Fedra, ahimè, mi scacciano,
Pavento che lei sia il fatale strumento
Dell'odio degli Dei e del loro castigo.*

(Pradon, atto I, vv. 1-16 e 20-23)⁶.

Sia in Pradon che in Racine Fedra non è che la matrigna pericolosa che vide il suo sposo partire senza sentire alcun rimpianto. Ma se allontanarsi da Fedra è una necessità, quanto è doloroso invece andare via da Trezene! Ida, il suo precettore (in Racine è Teramene) non comprende le parole del giovane:

*Chi mai può trattenermi, Signore, in questa corte?
Voi siete dell'Amore il nemico giurato,
Solo la Caccia amate e i più ostici piaceri,
Ovunque vi si chiama col nome d'insensibile,
E il vostro stesso Padre, sia triste, sia geloso,
A voi consegnò Fedra, fidandosi di voi
(Pradon I, vv. 87-92).*

Ai suoi occhi appare così Ippolito, quell'Ippolito che in Euripide offriva ad Artemide una corona di fiori: «per te li ho colti in un prato dove il pastore non porta le sue greggi al pascolo, dove il ferro della falce non è passato (...)» (Eur. *Hipp.* vv. 73 ss.). Ed è lo stesso Ippoli-

to raciniano che Fedra dice «nutrito dalle foreste, delle quali conserva la durezza» (Racine in Ciani 2003, p. 134). Ma non è più duro il suo cuore perché egli non disprezza più Amore, non è più solitario e scontroso perché – così confessa Ippolito ad Aricia –

*Da quando io vi ho vista la caccia ho abbandonato,
Fu quella a darmi un tempo i più dolci piaceri:
E quando ora ci vado è per pensare a voi.
(Pradon I, vv. 126-128).*

È Aricia ad aver toccato il cuore del giovane ed è proprio Aricia il personaggio più nuovo della tragedia di Pradon in quanto ella assomma in sé il ruolo della nutrice e quello della fanciulla innamorata: basti solo dire – come mostrato da O. Classe nella sua edizione di *Phèdre et Hippolyte* (1987) – che il personaggio di Pradon occupa il 16% del discorso, là dove in Racine soltanto l'8%⁷. Ad Aricia Classe attribuisce anche quelle che egli chiama *Confidential Strategies* della donna come appare evidente nell'atto primo, vv. 197-202, dove ella difende – pur innamorata di Ippolito – la regina agli occhi del giovane:

*Solo ieri di voi ancora parlava
Con accenti che quasi mi rendevan gelosa;
E fu dura, Signore, mantenere il contegno,*

Quando celavo i fuochi dietro un'ingiusta maschera
E lei rimproverava allora con ardore
L'eccessiva freddezza con cui di voi parlavo.
Si direbbe, vedendola languire abbattuta,
Che un segreto veleno lento la stia uccidendo (...).

Tali 'strategie' sono ancora evidenti in atto I, vv. 273-276 (*Ah! Signora, Teseo sarebbe certo stato / Un più adeguato oggetto di quel bel Sacrificio; / Ma ardendo per suo Figlio, Cielo, che vi aspettate? / Ippolito, il Figlio del vostro illustre Sposo*), ai vv. 289-290 (*Signora, ricordatevi che sul severo Ippolito, / Gli incanti dell'Amore mai non ebbero effetto*), ed ancora in atto II, vv. 408-412 (*Ah! Se potete, Signore, soffocate i vostri sospiri, / Ricordate, ricordate il vostro felice disinteresse, / Che l'amore vi restituisca un'aria d'indifferenza, / E per celare a Fedra un'innocente passione, / Imporrete al vostro ardore una finta freddezza?*).

Aricia è sorpresa e confusa dinanzi all'improvvisa ed imprevista confessione di Ippolito e teme perciò di poter cadere in un 'dolce errore'. Ma allora se il giovane la ama, perché mai partire? E Ippolito le dice che si allontanerà per la gloria – egli è il figlio di Teseo – ma anche e soprattutto per Fedra. Ma perché – chiede Aricia – da Fedra, *fiera e piena di fascino*, (Pradon I, v. 185), che per lui nutre un'amicizia tenera e sincera? Non comprende Aricia e anzi difende la regina

che soffre ed è consumata da un male oscuro: *Sovente in preda al pianto mai non smette di gemere, / L'assenza di Teseo è per lei un martirio ...* (Pradon I, vv. 205-206); «Com'è debole, distrutta, senza forze!» (Eur. *Hipp.* v. 274); ed ancora «La regina è quasi giunta al suo momento fatale (...) lei muore tra le mie braccia (...) un disordine eterno regna nel suo spirito. Un inquieto assillo la strappa dal letto» (Racine, Atto I, vv. 144-148, trad. it. in Ciani, 2003, p. 109). Fedra è straziata da cupi rimorsi: come la madre Pasifae, come Arianna, abbandonata sulle rive del mare, ella morirà per ultima e la sua morte è la più miserabile perché dell'amore ha «tutte le furie». La nutrice in Euripide, Enope in Racine, Aricia in Pradon assumono il compito di consolare la donna, *che affonda mortalmente nei più neri dolori* (Pradon I, v. 216), perché i suoi sospiri e il fuoco, che la agita, non sono per Teseo ma per Ippolito e, come si legge anche in Seneca (*Phaedr.* vv. 646-649), la donna rivede il giovane Teseo in Ippolito

*Scortato da un'illustre e eccelsa giovinezza
In lui vidi l'onore e il fiore della Grecia,
Di un giovane Eroe l'aria, una fronte maestosa;
I dolci lineamenti ed il fuoco negli occhi,
Quell'assai fiero fascino, e quel suo gran carattere
(Che reca sulla fronte l'augusto genitore)*

Trafiggendomi il cuore mi accecarono gli occhi
(Pradon I, vv. 257-261).

La confessione di Fedra sconvolge Aricia, che comprende quanto un amore offeso possa partorire una grave vendetta: «Ho paura per i vostri occhi e per il vostro viso» (Pradon II, v. 405) dirà ad Ippolito e sarà proprio lei a spingerlo alla partenza. La decisione, ormai presa, viene annunciata a Fedra: *Nato da Antiope, un'illustre amazzone, / E figlio del grande Teseo, sa bene che ad oggi / Non ho ancora fatto niente per essere degno di lei o di lui (...) la sua spada ha fatto grondare del sangue dei leoni (...) il mio nome appena scritto sulla corteccia degli alberi, / Non è ancora impresso però sul bronzo o sui marmi, / Il nome di Ippolito e le sue più grandi imprese, / Sono conosciute solamente agli echi dei nostri boschi, / Mentre il nome glorioso dell'illustre Teseo / Occupa con splendore tutta la fama* (Pradon II, vv. 434-458). L'immagine, dunque, di Teseo e delle sue grandi imprese incita la virtù del giovane: dopo un lungo addio la scena termina con le parole di Fedra che s'illude di aver visto negli occhi di Ippolito un languore tenero, un animo agitato. È l'illusione di una donna innamorata. Nulla rivela Fedra ad Ippolito nella tragedia di Pradon, mentre in Racine la donna, presa da furore, confessa il suo amore, in nome del quale, volentieri, sarebbe scesa nel celebre Labirinto e

lì si sarebbe ritrovata o perduta per sempre. Il ritorno di Teseo, dopo che era giunta a Trezene la falsa notizia della morte dell'eroe, rende ancora più cupa l'atmosfera tragica, in cui alla gioia di Teseo si contrappone l'ansia della regina; alla volontà dell'uomo di stringere a sé la donna, Fedra non può che rispondere «fermatevi Teseo, non profanate dei sentimenti così belli. Io non merito più queste dolci premure» (Racine, Atto III, vv. 914-915, trad. it. in Ciani 2003, p. 139).

È tremante anche la Fedra di Pradon nei suoi sospiri e nei suoi fremiti d'amore, in ogni modo tenta di allontanare lo sposo a motivo dell'arrivo di Deucalione da Creta, ma l'uomo la rassicura: non da fuori verrà il pericolo *perché gli dei mi fanno temere un pericolo domestico* (Pradon III, vv. 853-854); l'oracolo di Delo gli ha infatti predetto che egli sarà (...) *amante e padre infelice / perché una mano cara / ruberà l'oggetto del tuo amore* (Pradon III, vv. 862-864). È bene dunque che Ippolito sposi Aricia e che si celebri in un solo giorno un doppio matrimonio (v. 902).

L'incontro con Teseo è stato difficile per Fedra che ha dovuto fingere dinanzi al suo promesso sposo e lo ha ingannato perché nessun sospiro era per lui, ma tutto era per Ippolito: *volevo vedere Teseo, ma non ho visto che Ippolito!* (Pradon III, v. 714). Ancora illudendosi che quegli occhi innamorati del giovane fossero per

lei, la donna parla con il figliastro dal quale conosce tutta la verità: non è Fedra l'oggetto dell'amore ma Ari-cia. Ella a questo punto non può che manifestare i suoi sentimenti (dunque non è la nutrice a rivelare l'incon-fessabile passione!) presa da disperazione e dal dolore estremo: *ti amavo, è vero, barbaro, e ti odio* – un'eco evi-dente del catulliano *Odi et amo* – ed ancora *Tuttavia ti amavo, e tu l'hai dovuto sapere, / Mille volte nei miei occhi la mia fiamma si è potuta vedere, / Infedele a Teseo, e tutta per te, / Tu gli hai rubato il mio cuore, le mie promesse, e la mia fedeltà; / Sì, crudele, ed è questo che mi fa disperare, / Rendimi il mio cuore, ingrato, per restituirlo a tuo padre.* (Pradon III, v. 1008 ss.).

A nulla servono le parole di Ippolito, di quell'Ip-polito che ella chiama *crudele e sempre fiero e selvaggio* (Pradon III, v. 1029) e Fedra, al culmine della sua ira, promette di vendicarsi della sua rivale. Ippolito tenta in ogni modo di placare la regina, prostrandosi ai suoi piedi, ma, a questo punto, entra Teseo che ormai pensa di conoscere i sentimenti del figlio per Fedra (così gli ha fatto credere la donna) e difende la donna, creden-do che in lei vi siano solo vergogna e risentimento, ed esclama *il traditore ai vostri piedi non merita che il lampo della mia rabbia!* (Pradon IV, v. 1366) ... *Che affoghi ne-gli abissi delle acque questo sangue impuro* (Pradon IV, v. 1421). La preghiera a Nettuno e la richiesta di punizio-

ne sono pronunciate senza esitazione perché è necessario che Ippolito muoia, è *troppo poco l'esilio!* (Pradon IV, v. 1393). Fedra tenta allora di fermare Teseo e prega il cielo di saper scegliere la vittima; una Fedra ormai pentita, ma troppo tardi. Ad Aricia Teseo rivela la sua verità ma è proprio la giovane principessa, sia pure tra dubbi e con l'amarezza di chi è stata o crede di essere stata tradita, a svelare ogni segreto. Alle parole di Teseo «sospira per Fedra», la fanciulla esclama «credevo amasse me» (vv. 1522 e 1532). Teseo comprende infine la verità: non per Fedra ma per Aricia Ippolito sospirava. E in un tragico monologo con l'animo sconvolto e confuso il sovrano si chiede:

*I miei occhi non hanno potuto scandagliare questo amore?
Mio figlio è il mio rivale, o Fedra è infedele,
Ippolito è innocente. O Fedra è colpevole.
L'uno o l'altra mi offendono, e io ho per nemico
O il sangue o l'amore, o la mia amante, o mio figlio (...)
Temo di scoprire Ippolito fedele,
E tremo di trovare la regina colpevole.
(Pradon V, v. 1570 ss.).*

Ai suoi occhi tutto appare chiaro: Teseo vuole ritrovare l'amore del figlio! Cerca allora la regina ma Megista gli comunica che anche lei è partita da Trezene; ancora un eccesso di rabbia, ancora la gelosia lo assalgono:

*corro a spargere sull'altare degli dei il loro sangue criminale
egli grida (Pradon V, v. 1628).*

A questo punto giunge Ida, il precettore, che narra
la morte del giovane:

*Sul suo carro sale con fretta,
I suoi superbi cavalli (...), / dei loro nitriti riempiono l'aria
(...)
E va più lentamente sulla riva del mare,
In una calma profonda il mare si ritira,
Come un vasto stagno sembra addormentato,
(...)
Quando dal suo stesso seno si solleva un'improvvisa tempesta
L'acqua si gonfia (...)
Una montagna d'acqua si solleva sulla sabbia,
Gira, si apre, e vomita un mostro spaventoso,
La sua forma è di un toro (...),
A questo punto, i cavalli di Ippolito
Completamente terrorizzati vogliono fuggire,
Con la voce e la mano egli tenta di fermarli (...)
Vediamo – ha detto – se il sangue di Teseo
Sul toro riporta una facile vittoria,
Il Minotauro si piegò a Creta al suo braccio,
E gli dei riservarono questo mostro alla mia virtù.
Ma i suoi cavalli, in fuga dal mostro che li impauriva,
Non obbediscono più al padrone e
Trascinano il carro (...)
Ippolito cade (...)
La sua testa balza insanguinando la terra,*

*E le rocce scoscese gli scorticano il fianco (...)
Sul suo corpo <la regina> versa lacrime,
Abbraccia con amore questo principe sfortunato
(...)
Gli pronuncia il nome della sua cara Aricia.
Il principe apre gli occhi, e con sguardo moribondo
Cerca la principessa (...)
Non trova che Fedra, e le sue tristi palpebre
Sempre si chiudono, rifiutando la luce (...)
E Fedra ha spento nel suo sangue la sua deplorable fiamma
(...).*
(Pradon V, vv. 1651 ss.)

Termina così la tragedia o forse sarebbe meglio parlare di melodramma nel quale, pur nell'adesione ai temi del mito, Pradon inserisce elementi nuovi, alcuni dei quali presenti anche in Racine: la gelosia di Aricia, il desiderio di vendetta di Fedra. Su tutto l'ombra del Minotauro, del labirinto, della gloria da Teseo conquistata, da Ippolito desiderata e vanamente cercata. Abitatore delle selve, feroce, intatto, rude, amante solo della caccia, della vita libera e pura dal vizio, sprezzante dell'amore e orgoglioso della sua castità, Ippolito diviene in Pradon un giovane innamorato che perde la sua insensibilità al fascino dell'amore, la sua ritrosia, la sua oscura fierezza davanti alla purezza di Aricia, allo stesso modo del poeta, che, rivolgendosi alla sua pro-

tettrice, dice: «Ne vous étonnez pas, Madame, s'il vous paraît dépouillé de cette fierté farouche et de cette insensibilité qui lui était si naturelle ; mais en aurait-il pu conserver auprès des charmes de V. Altesse?».

NOTE

1 Cf. de Beaurepaire 1899, pp. 127-148.

2 Cf. Beaucamp 2006.

3 Sulla polemica tra Pradon e Racine cf. Bussom 1922.

4 Cf. Laurens-Vuilleumier 2001, pp. 193-197.

5 Pradon fa qui riferimento al trattato detto *Del Sublime* e soprattutto alla sezione terza, nella quale si parla della vana e puerile ampollosità del dire.

6 Per il primo atto della *Phèdre* mi avvalgo della traduzione isometrica realizzata dal dr. Vincenzo De Santis, cui va il mio sincero ringraziamento. Le traduzioni dei brani tratti dai restanti atti sono mie.

7 Cf. Classe 1987, pp. XII-XVI.

La *Fedra* di Miguel de Unamuno:
dall'accusa al perdono

Ti ho sempre amato, prima ancora di conoscerti
(Unamuno, *Fedra*)

Un lenzuolo bianco, una donna, Fedra, innamorata di un amore non lecito, una nutrice severa, Eustaquia, un marito, Pedro, un figlio-figliastro, Hipólito: sono questi i personaggi della *Fedra* moderna di Unamuno. La prima domanda che ci poniamo è perché solo un lenzuolo bianco e la risposta ad essa non può che essere duplice. «La scena disadorna (...) è l'emblema della Spagna povera e priva di passione e la Fedra di Unamuno si identifica con il dolore dell'umanità nell'eterno e irrisolto conflitto *ratio-furor*» (Unamuno 2010, p. 7 ss.). La seconda risposta è nella formazione classica dello scrittore, che studia Lettere e Filosofia all'Università di Madrid e che vuole riportare la tragedia alla 'primitiva nudità' classica, così da suscitare nell'ascoltatore emozioni tali da purificarne il suo animo.

«Il teatro poetico – Unamuno afferma che è sua intenzione *fare poesia* e non *oratoria drammatica* – non è quello che ci viene presentato in lunghe tirature di versi perché qualunque attore e attrice dalla voce gradevole e dal tono piacevole e rassereneante le possano

recitare, declamare o canticchiare; il teatro poetico sarà quello capace di creare caratteri, di mettere in piedi anime agitate dalle passioni eterne e di penetrare l'anima, modificandola, senza ricorrere, sebbene ne abbia bisogno, alle arti ausiliari» (Unamuno 2010, p. 41)¹. È evidente qui il riferimento ad Aristotele *Poetica* 6.1449b:

La tragedia (...), mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare l'animo dalle passioni.

La catarsi dalle passioni è quindi uno degli elementi principali del teatro di Unamuno, una catarsi evidentemente in chiave cristiana, che si attua nella «continua autoanalisi e interrogazione sul senso ultimo dell'esistere» (così Manzoni 2006).

In tale contesto la *Fedra* di Unamuno, se da un lato diventa il mezzo per dialogare con il mondo classico, dall'altro è una dichiarazione esplicita di quali dovrebbero essere i princìpi ai quali un vero drammaturgo deve ispirarsi in aperto contrasto con il teatro a lui contemporaneo, come Unamuno scrive in una lettera del 16 novembre 1911. Ed è interessante indagare in che modo la *Fedra* euripidea trovi la sua eco in quella dello scrittore spagnolo e se, in qualche misura, questa debba considerarsi debitore anche della *Fedra* senecana, alla quale, in verità, Unamuno non accenna.

Nella presentazione del suo dramma, Unamuno², dopo aver elencato i personaggi, così afferma:

«il tema generatore di questa tragedia è lo stesso dell'*Ippolito* di Euripide e della *Fedra* di Racine³. L'intreccio è però completamente diverso da entrambe le tragedie. Dei personaggi si sono mantenuti solamente i nomi tradizionali di Fedra e Ippolito (Hipólito); la nutrice (*trophòs*) di Euripide, Enone in Racine, diventa Eustaquia. In Euripide sono presentati pure Venere, Diana, Teseo, due messaggeri, serve e un coro di donne della Trezenia, mentre in Racine Teseo, Aricia, Teramene, Ismene, Panope e le guardie»
(Unamuno 2010, p. 44)⁴.

La tragedia di Euripide si apre con Afrodite che inneggia al suo potere e alla sua fama, che solo un uomo disprezza: Ippolito. Ed è infatti proprio il giovane ad irrompere sulla scena nell'atto di offrire una corona di fiori ad Artemide:

accetta, o mia signora, per i tuoi capelli d'oro questa corona, colta da una mano pia. Solo io fra gli uomini ho l'onore di poter stare con te e di parlarti; non vedo il tuo volto, ma sento la tua voce
(Eur. *Hipp.* vv. 82-86).

È questa la colpa, agli occhi di Afrodite, che il giovane deve scontare. La preghiera e la lode *alle cupe foreste e alle vette del monte di Atene* (Sen. *Phaedr.* v. 1) mancano nella tragedia spagnola, ma presente – pur assente – è Ippolito nei pensieri di Fedra e nel suo cuore ribelle. Quell'amore, che solo a pronunciarlo, desta sgomento, così come sgomento crea il ricordo della madre, conosciuta a stento, ma della quale

sembra di sentire sulle labbra il suo bacio, un bacio infuocato in lacrime

(Unamuno 2010, p. 47).

Una madre, che, *preda di una mostruosa passione, ha amato il capo feroce di bestie selvagge: era un brutto il suo amante, insofferente al giogo, re di un branco brado* (Sen. *Phaedr.* vv. 114-119). La richiesta di Fedra e il diniego della nutrice di Unamuno trovano la propria risposta così in Seneca e se ne comprende facilmente il perché. Fedra però non può ricordare la sua infanzia, come giunse al suo matrimonio, come ella cedette alla sua generosità, non al suo amore, come infine ella accettò di essere compagna di Teseo-Pedro: «Sposa distrattamente Teseo»: dice la Yourcenar nella sua *Fedra* (Yourcenar 1984, p. 3). Entrò così sposa nella casa di chi diviene padre, marito, ma, soprattutto, nella casa

di Ippolito, nel quale la donna confessa di vedere ora, presa dalla passione incestuosa,

il volto di Teseo, ma quello di un tempo, il suo volto di ragazzo, quelle guance lisce appena ombreggiate dalla prima peluria (...) i capelli stretti da un nastro, un pudico rossore sulle guance delicate, muscoli vigorosi nelle tenere braccia (Sen. Phaedr. vv. 646-653).

Quando devo abbracciare Pedro vedo in lui, nei suoi occhi, soprattutto quelli del mio Hipólito (...) sono gli stessi e mi illudo (Unamuno 2010, p. 53).

La confessione è fatta alla balia, Eustaquia, alla quale Fedra parla anche di un bacio – ritorna il tema del bacio – che crea nella donna un'ondata di calore e un nodo alla gola.

La balia è un personaggio centrale del mito e assume nelle varie tragedie sul mito di Fedra atteggiamenti sempre diversi. È in Euripide semplicemente la *nutrice*, ma è una nutrice che prende le vesti di maga, pronta com'è a preparare incantesimi d'amore: essi guariranno Fedra dalla 'malattia', ma è necessario prendere un simbolo dell'amato, un ciuffo di capelli o un lembo di veste. La serva mostra così di essere pronta ad aiutare la sua padrona, che muore per amo-

re, e anzi la esorta a deporre i tristi pensieri e ad amare senza paura:

Un dio l'ha voluto! Ed è un dio, una dea irresistibile, che si aggira nelle altezze del cielo e nei flutti del mare. Tutto nasce da lei. È lei che genera e dà desiderio
(Eur. Hipp. vv. 442 ss.).

No, non si può resistere alla dea – lo stesso Zeus non ha potuto sottrarsi – e dunque non esiste l'amore colpevole

perché se è amore, non è colpevole, e se è colpevole (...)
(Unamuno 2010, p. 51).

Un richiamo forte ad un comportamento onesto è, invece, quasi gridato dalla nutrice di Seneca:

Sposa di Teseo, illustre stirpe di Giove, caccia presto dal casto cuore i pensieri proibiti, spegni la fiamma, non assecondare una sinistra speranza: chi resiste in principio all'amore, ha salvezza e vittoria; chi alimenta e blandisce il dolce male, tardi rifiuta di portare il giogo (...) Il primo dovere è volere il bene e non sbandare fuori dal percorso intrapreso, il secondo contrassegno del pudore è conoscere un limite nel peccare
(Sen. Phaedr. vv. 129-141).

36 E se in Seneca la balia pare riluttante, ma al contempo rassegnata, più dura e severa è l'Eustaquia di Unamu-

no, che vede Fedra colpita, tormentata dal demonio che le penetra le ossa *simile ad una pioggerellina continua* (Unamuno 2010, p. 53), posseduta, stregata. Ma non può che abbracciarla, consapevole com'è *che questo non è uno di quei dolori che si curano con parole altrui. E poi affiora la mia fanciullezza al cuore (...) ricordi, sì, sì, è una fatalità essere nata una donna* (Unamuno 2010, p. 55)⁵.

Il colloquio tra Fedra e la nutrice s'interrompe: entra Pedro/Teseo, che, come Hipólito, ma con spirito del tutto diverso, parla della 'benedetta caccia', che allontana il figlio dalle gioie del matrimonio e chiede – ironia tragica – proprio a Fedra di parlare al giovane perché la donna è sua coetanea e con lui ha più confidenza:

Fagli capire che c'è un'età in cui si deve prendere coscienza e non vivere come un fungo (...) con te s'intenerisce: ti adora (...) E tu, tu lo ami proprio come un figlio, no?
(Unamuno 2010, p. 56).

L'amore, una parola ambigua, difficile da pronunciare soprattutto se l'oggetto 'amato' è un figlio, anzi un figliastro, un giovane che ama

la vita di campagna sotto il cielo libero, all'aria aperta (...) le querce, i ruscelli, le rocce non provano invidia, non hanno odio (...) non hanno bisogno di lottare per amare
(Unamuno 2010, p. 58).

Così Seneca:

non c'è vita più libera e pura dal vizio e più seguace dei costumi antichi di quella che abbandona le mura e ama le selve (...) Qui cinguettano i queruli uccelli e tremano i frassini e i vecchi faggi mossi dal vento

(Sen. *Phaedr.* vv. 482 ss.).

È qui che ha sede la pace dell'anima, è qui che prende vigore il respiro vitale, è qui che non si conosce violenza, che non vi sono eccessi.

Violenza, eccessi, richieste non esaudite, baci che fanno paura: il giovane Ippolito ad un tratto si trova, per così dire, di fronte ad una realtà che non è sua e che lo sgomenta. Indietreggiando, esclama “Madre!”, ma non così Fedra vuole essere chiamata:

Chiamami sorella, Ippolito, oppure schiava. Sì, schiava: per te sono pronta ad ogni servizio (...)

(Sen. *Phaedr.* vv. 611-612).

Non mi chiamare madre, in nome di Dio, Hipólito, chiamami Fedra

(Unamuno 2010, p. 64).

La verità è detta! In Euripide dalla nutrice, in Seneca e in Unamuno da Fedra stessa. Lo sgomento del giovane amato si muta in ira:

*O madre Terra, e tu, luce del Sole, che cosa ho dovuto sentire,
parole che non si possono ripetere*
(Eur. Hipp. vv. 601-602);

*Via da me, non toccarmi, non contaminare il mio corpo con
le tue mani lascive*
(Sen. Phaedr. vv. 704 e s.);

*Prima preferirei incontrare una femmina di cinghiale in
gabbia*
(Unamuno 2010, p. 66).

Neanche l'ira del giovane spinge la donna a recedere dalla sua passione, ma è proprio nel diverso comportamento della donna che la tragedia di Unamuno si stacca dalle altre. In Euripide è affidata ad una tavoletta la falsa confessione della regina:

Grida la tavoletta, grida cose tremende. Come fuggire il peso delle sventure? (...) Ippolito ha osato accostarsi al mio letto con la violenza, ha offeso il sacro occhio di Zeus
(vv. 879-886).

Poi la terribile maledizione di Teseo: *O Posidone, padre mio, fa' morire mio figlio, fa' che non passi questo giorno (...)* (vv. 887-890); in Seneca ad una spada con il sigillo di Ippolito, il quale – grida la nutrice – *in preda ad una incestuosa libidine, le è addosso, la stringe, la minaccia di morte,*

alla sua resistenza snuda il ferro (...) è in nostra mano il corpo del delitto (Sen. Phaedr. vv. 725 ss.). Ed ancora la spada nella Fedra di Racine: ho riconosciuto la spada – esclama furente Teseo – strumento della sua rabbia, questa spada di cui lo armai per un uso più nobile (IV, vv. 1009-1010).

Nella tragedia di Unamuno, invece, tutto è affidato a Fedra che, appoggiando la testa al petto di Pedro, singhiozzando, confessa il suo amore, i suoi baci non puri, ma desiderati. Più che irato, l'uomo appare sgomento in quel crescendo di domande che rivolge ad Hipólito:

come hai osato posare gli occhi (...) gli occhi e le labbra su tua madre? (...) Era questa la tua caccia? Taci? Dai, parla, vieni qui, confidati con me! Sì, sì, è una disgrazia, lo so (...)
(Unamuno 2010, p. 93).

A nulla valgono le proteste del giovane: il padre lo allontana, coprendosi il volto con le mani e scoppiando in singhiozzi. Pedro non somiglia in nulla all'eroe classico soprattutto quando, chiuso nel suo dolore, lamenta la condotta del figlio, di quell'unico figlio, cui egli aveva dato una madre forse troppo giovane e poi, attribuendo a sé ogni colpa, si dice egoista per non aver avuto la pazienza di aspettare dei nipoti e per aver desiderato altri figli... e da Fedra!

Non l'ho amato soltanto! È stata la carne, la carne maledetta! Sarà questo un castigo? Mio figlio, proprio mio figlio, il mio unico figlio

(Unamuno 2010, p. 94).

Non ira, dunque, ma solo amarezza e afflizione.

Entra intanto sulla scena Fedra quasi moribonda, appoggiandosi al braccio di Eustaquia: in Euripide è la nutrice ad annunciare la morte della donna (*La regina, la sposa di Teseo, si è impiccata*, mentre il coro le fa eco: *È finita. La regina non c'è più. È appesa al cappio!*: vv. 776 ss.); in Seneca Fedra, confessando il suo amore e la sua colpa, si uccide con la spada dicendo *O morte, solo sollievo di un amore colpevole, o morte, solo riscatto di una purezza perduta, sei tu il mio rifugio: aprimi le braccia e dammi pace* (Sen. *Phaedr.* vv. 1188-1190). In Racine Fedra, rompendo un silenzio ritenuto ingiusto e desiderando rendere ad Ippolito la sua innocenza, invoca la morte che sottraendo la luce ai miei occhi, rende al giorno che essi sporcavano tutta la sua purezza (V, vv. 1043-1044). In Unamuno Fedra consegna ad Eustaquia una lettera, la sua confessione:

Senza questa la Vergine, la mia Vergine Addolorata, non mi perdonerebbe. Quando sarò morta, chiusero gli occhi e la bocca, che si porterà il suo ultimo bacio, consegna questa lettera a Pedro, suo padre»

(Unamuno 2010, p. 110).

Ella desidera solo essere perdonata in nome della verità che, se limpida, purifica e in nome di Gesù, *mio Maestro di dolore, Tu con il dolore mi hai dato la fede e essa mi salverà* (Unamuno 2010, p. 110).

Muore Fedra per un amore che ella ha custodito nel suo cuore, per un amore non colpevole, per un amore che l'ha posseduta e trascinata, per un amore che Ippolito – al pari degli altri uomini – non ha compreso. Lo afferma Eustaquia, capovolgendo l'invettiva misogina della tragedia classica:

Pensate che vi spettino di diritto le donne, per questo non ve ne curate. Un uomo raramente capisce la differenza tra gli amori, siete tutti egoisti, libertini perché egoisti e perché egoisti virtuosi (...)
(Unamuno 2010, p. 118).

Scriva R. Valenti Pettino: «La morte per Fedra è la *hora del descanso*, l'ultima possibilità di incontrar Ippolito e riceverne *el beso del viatico* (...) Il bacio di Ippolito si trasforma (sembra possa trasformarsi, al limite dell'atto sacrilego) nell'estrema unzione cristiana; dunque, per quel bacio, tutto, la vita, la morte, l'eterno» (Unamuno 2010, p. 29). Morta Fedra, resta nelle mani di Pedro quella lettera che ricongiungerà il padre con il figlio: Fedra ha compiuto il suo miracolo alla fine di un'esi-

stenza nella quale ella continuamente si è interrogata sul significato del suo amore. In ciò risiede il vero senso della filosofia tragica di Unamuno, per il quale quanto più il personaggio cerca di sapere chi è, tanto più la tragedia diventa profonda (cf. Zambrano 2006, p. 100). Il mito di Fedra – afferma Racine nella prefazione al suo dramma – ha tutte le qualità che Aristotele esige nell'eroe della tragedia e che sono proprie a provocare la compassione e il terrore. Infatti Fedra non è né completamente colpevole, né completamente innocente.

In Unamuno la colpa si purifica nella preghiera alla Vergine, nella richiesta di perdono e in quella lunga e inestinguibile agonia di Fedra, che è il culmine della guerra umana tra vita e morte: una guerra tra vita e morte perché «è per causa di lui che lei è morta, è per causa di lei che lui non ha vissuto; lui non le deve che la morte, lei gli deve i soprassalti di un'inestinguibile agonia (...) Come ogni vittima, è stato lui il suo boia» (così Yourcenar 1984, p. 5). Come Don Chisciotte, anche la Fedra cristiana⁶ alla fine vorrà recuperare le ragioni del cuore contro la *mentira*; perché vivere è cercare nella verità la vita e nella vita la verità. E allora il significato della tragedia è tutto racchiuso nelle parole di un Pedro ormai consapevole:

*(...) dopo tutto è stata una santa martire!
Ha saputo morire!*
(Unamuno 2010, p. 130).

NOTE

1 In una lettera del 16 novembre 1911 Unamuno scrive ancora: «Creo haber hecho un drama de pasión de que nuestro teatro contemporáneo anda escaso. Nuestro supremo dramaturgo de hoy, Benavente, es muy ingenioso y fino, pero apatético. Resulta frío e incisivo» (cf. Unamuno 2010, p. 41).

2 È opportuno ricordare che già Seneca aveva mutato il titolo della tragedia euripidea in *Fedra*: dall'autore latino in poi sarà infatti la donna la vera protagonista del dramma.

3 Scrive Unamuno in una lettera al poeta Guzman «il mio impegno maggiore sarà posto in una *Fedra* che è una modernizzazione della tragedia di Euripide e di Racine (...) i miei personaggi sono di oggi».

4 Scrive ancora Unamuno: «Al fin creo que llevaré mi Fedra, de que te habrá hablado Elorrieta, al Español. Es una tragedia de una desnudez extrema, de un mínimo de personajes y escenas, llevado todo a la suma sobriedad ya la mayor concentración posible. Veremos cómo pasa. Pasión, creo la tiene. (Carta de 26 de abril de 1912)».

5 *Fra le sue umide lenzuola di febbricitante si consola con bigli di confessione risalenti alle confidenze infantili balbettate nel collo della nutrice; succhia la mammella del dolore; alla fine diventa la miserevole serva di Fedra*: così Yourcenar 1984, p. 4.

6 L'opera fu tradotta in italiano nel 1922 e Adriano Tilgher così intitolava un suo articolo, apparso sul *Mondo* del 6 gennaio 1923, dedicato all'eroina di Unamuno.

Tra biografia e poesia:
la Fedra di Marina Cvetaeva

*Ippolito! Ippolito! Mio prigioniero!
Nel mio seno, nella mia Fontana ardente
Invece dei petali di Ippolito
C'è il becco delle Arpie!
Ippolito! Ippolito! Bere!
Figlio, o figliastro? No: mio complice!
Non c'è sotto i miei piedi la pietra
Ma lava ardente. E l'orrore dell'Olimpo*

ed ancora

*A Ippolito dalla madre, da Fedra, dalla regina
Al ragazzo capriccioso la cui bellezza fugge lontano da Fedra.
Come cera dal potente Febo (...) così,
A Ippolito da Fedra: lamento delle tenere labbra
Consola con le tue labbra l'anima mia!
Come consolare l'anima
senza che le labbra si tocchino.
Quando si baciano le labbra
Si bacia Psiche che vola alle labbra dell'altro (...)¹*

Sono queste due liriche che – mi sembra – possono fare da premessa alla Fedra di Marina Cvetaeva, pubblicata a Parigi nel 1928 e presentata come seconda tragedia² di una trilogia intitolata Teseo. «Il mio Teseo

– scrive Marina – è stato concepito come una trilogia: *Arianna – Fedra – Elena* (...) Sapete che a Teseo toccarono in sorte tutte le donne? Tutte e per sempre: Arianna (l'anima), Antiope (l'amazzone), Fedra (la passione) ed Elena (la bellezza)»³. Un groviglio, dunque, di passioni, di sentimenti ambigui e forti che attraevano questa donna che vive in un momento storico convulso, contrassegnato dalla prima e dalla seconda Rivoluzione Russa, e in una temperie culturale fortemente 'decadente', influenzata dalla filosofia nietzschiana, dal paganesimo 'sensuale ed estetizzante' e da esperienze mistiche che la Cvetaeva evocherà per la prima volta all'indomani della morte dell'amica Nadja e, con forza maggiore, quando morirà Rainer Maria Rilke nel 1926⁴. Ciò risulta evidente se brevemente si esaminano i momenti più importanti della vita di Marina, poetessa dell'eccesso, donna delle passioni smisurate, simbolo di trasgressione; e ancora «leone prigioniero», «spirito in gabbia, Fenice immortale»⁵.

La Cvetaeva nasce nel 1892, la madre⁶ le appare come una eroina romantica, amante com'è della letteratura, della musica, della pittura e, proprio come un'eroina, nasconde un segreto nel cuore, segreto che è soprattutto fame di vita. In una lettera allo scrittore Rozanov Marina scrisse: «la giovinezza della mamma, come la sua infanzia, fu solitaria, morbosa, in-

quieta, profondamente introversa. Gli eroi: Wallenstein, Possart, Ludwig di Baviera. In una notte di luna andò in barca sul lago dove lui era annegato. Un anello le scivolò dal dito – l'acqua lo inghiottì – si era promessa sposa al re morto»⁷. Il padre, al contrario, è un uomo buono, remissivo, pronto a smussare gli atteggiamenti della moglie, ma chiuso poi nel suo mondo e distaccato dalla vita quotidiana: Ivan Cvetaev amò moltissimo le civiltà classiche e a lui si deve forse il primo approccio della poetessa al mondo classico e alla lettura dei miti greci. Più tardi Marina scriverà ad un amico, conosciuto a Parigi, perché le invii un libro di miti per la gioventù di Gustav Schwab⁸ e poi anche a Rilke chiedendo: «regalami una mitologia greca (in tedesco) – niente filosofia – semplice e dettagliata: i miti. Da bambina, mi pare, avevo un libro di Stoll»⁹. Ma sono soprattutto i viaggi – in Germania, di cui ricorderà con nostalgia la Foresta Nera con «le sue valli dorate, i boschi pieni di suoni, accoglienti e insieme paurosi», in Italia, per la malattia della madre, a Losanna, dove frequenterà un collegio, e il ritorno in Russia, dove la Rivoluzione accende in lei l'amore per la patria – a forgiare il suo carattere insieme con alcuni incontri. Quello con Nilender, «il primo uomo in carne e ossa a costringerla ad attendere con ansia un incontro, a struggersi, a piangere, a scrivere versi»¹⁰ e,

più tardi, quello con Vološin, di sedici anni più grande di lei, al quale dedica questi versi: «La mia anima sazia! (Non sfiorando le labbra non è dato saziare l'anima!) Non è dato, prostrandosi alle labbra, non prostrarsi a Psiche, della bocca ospite alata. Saziami l'anima, e dunque: le mie labbra sazia».

Ma il 5 Maggio 1911 Marina incontra per la prima volta Sergej Efron a Koktebel, nella Crimea orientale, che Vološin – che a Marina sembra rivestire i panni di Erodoto – identifica con l'antica Cimmerica, terra ai confini del mondo, (già nota ad Omero che vi poneva la porta dell'Ade: «... là 've la gente dei Cimmerici alberga cui nebbia e buio sempiterno involve ...»: *Od.* XI, vv. 14-15), dove «si congiungono di Caucaso e Balcani i crinali, e le rive di queste povere contrade ebbero in dono l'alto pathos della lirica» (M. Vološin) e dove «Omero tace, e il mare nero esulta e rumoreggia e con pesante rombo s'accosta al capezzale» (O. Mandel'stam). Dicendo «il nostro incontro è un miracolo», Marina si innamora subito di Sergej descrivendolo così: «Sottile come un giovane ramo, ha gli occhi splendidamente inutili. Due abissi sotto le ali spalancate nelle sopracciglia». E, nel dichiarare il suo amore, ancora canta «vita: gioia spalancata di salutarsi al mattino!» ed ancora «In lui rendo omaggio al valore dei cavalieri antichi (...)». Fu un legame forte

e profondo, con lui divise ansie e dolori, la fame e la morte in una continua tensione sulla quale *ronzano i lirici fili*. Ma ciò non le impedì di conoscere e di vivere altri e nuovi affetti come quello per la Parnok alla quale, presa da ebbrezza e da febbrile volontà di vivere, dice: «Vi amo! Come una nube di tempesta sopra di voi è il peccato!», ed ancora, nel giorno dell'addio, quasi novella Saffo, canta «Nei giorni che furono mi eri come madre, di notte potevo chiamarti, luce febbrile, luce insonne, luce dei miei occhi nelle notti che furono». Ma più tardi è l'amore per Mandel'stam a non darle pace ed è proprio questa passione a fare di Marina una Fedra. Ella gli dirà, presagendo la morte, «una donna sarà la tua rovina. Ecco cosa dice, ragazzo, questo segno sulla mano». È da Sergej, però, che Marina torna perché ha promesso di seguirlo ovunque come un cagnolino (1917). Sono gli anni della Rivoluzione, contrassegnati dalla morte della figlia Irina (1920), sono gli anni in cui ella perde amici come Rilke e come Majakovskij, morto suicida nel 1930, sono gli anni della guerra, dell'invasione della Cecoslovacchia, dell'arresto e della fucilazione di Efron (1941). Sono gli anni in cui la donna si sente incalzata ed oppressa dalle sventure. Incapace ormai di lottare si toglie la vita: «ella non muore perché non ha più forza di vivere: se c'è una ragione per vivere, le forze si tro-

vano. Non era stato un *lapsus*, nella sua ultima poesia, quel “sono la vita, arrivata per la cena (...)”. Se muore è perché non vede alcuna necessità di vivere»¹¹. Lei che, per tutta la vita, aveva cercato qualcuno cui essere necessaria, sente che il suo compito è finito e, un anno prima della sua morte, scrive: «Io non voglio morire, voglio non essere. Assurdo. Finché sarò necessaria (...) ma, mio Dio, sono così insignificante, posso fare così poco! Vivere sino in fondo è come masticare sino in fondo. Assenzio amaro». Era morta quella donna che aveva dato a Nadežda Mandel’štam «l’impressione di una capricciosità naturale e sorprendente. Mi sono rimasti in mente i capelli corti, l’andatura leggera, quasi infantile e la voce meravigliosamente simile al suono di versi di una poesia. Era testarda e bizzarra, ma adesso, dopo aver letto i versi e le lettere della Cvetaeva, ho capito che ella cercava dappertutto e in chiunque le delizie e la pienezza dei sentimenti»¹².

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 tragicamente. L’amore per la Cvetaeva, infatti, difficilmente è gioia, piuttosto è sofferenza nel timore di non essere riamati ed è lei stessa a raccontare questa pena, quando narra un epi-

sodio della sua vita. Aveva sei anni, era a teatro a vedere l'*Eugenio Onegin*¹³ di Puškin e una scena l'aveva profondamente turbata, una scena che ella definisce di 'non amore': «lui non amava (...) perciò non si era seduto, amava lei, perciò si era alzata, non erano stati nemmeno un minuto insieme, non avevano fatto niente insieme, avevano fatto cose completamente opposte: lui parlava, lei taceva, lui non amava, lei amava, lui se ne era andato, lei era rimasta (...)»¹⁴. Tali considerazioni possono facilmente adattarsi a Fedra perché Fedra – come Tat'jana – s'innamora di un uomo che ella sa non avrebbe potuto amarla. «Una Fedra, quella della Cvetaeva, diversa dai suoi illustri modelli, una Fedra 'innocente' pur amando di un amore incestuoso, una Fedra creata per la prima volta dalla sensibilità della donna»¹⁵. Non vi è in questa Fedra la moglie felice, non vi è la madre che ama in Ippolito il volto di Teseo giovane, come in Seneca e Racine¹⁶, la Fedra di Marina è una donna sola, senza marito perché sempre lontano e senza figli, che s'innamora, forse per la prima volta, perdutamente come la Fedra ovidiana in *Her.* IV 35 e ss.

La Fedra russa, di *ossa* e non di *carne*, pur ricollegendosi inevitabilmente al mito e alla tragedia euripidea, nasce dal profondo dell'anima, come la Cvetaeva stessa scrisse in una lettera a Jurij Ivask: «Le fonti della mia Fedra (...) sono io stessa, dentro di me»¹⁷.

La tragedia che, come si è accennato, doveva rientrare in una trilogia, è divisa in quattro quadri: *La sosta*, *Il riconoscimento*, *La confessione*, *L'alberello*¹⁸.

L'opera si apre con un coro di giovani che inneggiano ad Artemide¹⁹: «Lode ad Artemide per l'ardore, per il sudore (...) Lode ad Artemide per le infinite cose del bosco (...) Lode ad Artemide per il guado, per la ripa (...) per la gioia dei sensi e dei muscoli (...) per lo sguardo, per il fiuto (...) per il pudore, per il male (...) per il corno, per la zanna» (Cvetaeva 1990, vv. 7 ss.). In Euripide è Ippolito a rivolgersi alla dea offrendole una corona di fiori colti in un prato che non conosce il calpestio delle greggi o il ferro della falce. E nella Cvetaeva è sempre il coro a mostrare il suo disprezzo per le donne «(...) noi non abbiamo bisogno di donne! (...) non abbiamo dolcezza per le donne», parole che riecheggiano quelle dell'Ippolito euripideo rivolte al servo «quanto ad Afrodite, va pure tu a portarle il mio saluto (v. 113)». Alla felicità del Coro si contrappone la preoccupazione del giovane che ha sognato la madre «Non c'era volto, solo lo sguardo degli occhi (...) non ci fu parola. Ci fu un segno della mano. Un tuono colmo di silenzio» (Cvetaeva 1990, vv. 294-308), un tuono dunque, come nell'*Edipo a Colono*, presagio di morte. Entra in scena Fedra che ha perduto la strada e che chiede aiuto ad Ippolito, non senza aver domandato

chi sia quel giovane dai tratti regali. È il primo incontro tra il servo di Artemide e la serva di Afrodite!

Nel secondo quadro, *Il riconoscimento*, le ancelle (in Euripide è il coro delle donne di Trezene) annunciano il male oscuro della regina: «È chiusa in casa e giace a letto sfinita dal suo male (...) non si nutre e la sua angoscia segreta la spinge a desiderare la morte» (Eur. *Hipp.* vv. 131-140); «Non ha dormito. Ma non ha nemmeno vegliato (...) Le mani torce e strizza (...) Vaneggia» (Cvetaeva 1990, vv. 400-405). Arriva poi sulla scena la nutrice, l'*alter ego* di Fedra; ella ha per la donna dolci parole di conforto: «(...) coraggio, figlia; non aggarti, non essere impaziente. Con calma e buona volontà sopporterai più facilmente il male» (Eur. *Hipp.* vv. 202-205); «Dormi, piccolo latte mio, dormi, vita mia» (Cvetaeva 1990, v. 417).

Non c'è requie per Fedra, il dolore le martella le tempie, «cola come acqua bollente per le guance» (Cvetaeva 1990, v. 449), il cuore batte simile allo scalpito di un cavallo²⁰. In una poesia dedicata a Mandel'stam aveva così descritto la sua passione: «Romba, rumoroso cuore. Amore, bacio appassionato! Ah, quest'urto bestiale! Ah, sangue temerario!».

Dinanzi a lei la nutrice non può che ammettere che nella mente della regina «sangue e ragione hanno litigato» (Cvetaeva 1990, v. 491) e ancora una volta non le

resta che cantare una ninna nanna che le ricorda una njanja russa²¹ più che la balia cretese: «fa' la ninna, non ti svegliare, conchiglietta sul fondo del mare (...)» (Cvetaeva 1990, vv. 537-538). La nutrice riveste nelle due tragedie in esame un ruolo fondamentale e, se in Euripide è lei a rivelare l'amore della regina ad Ippolito, nella *Fedra* cvetaeviana è proprio lei a spingere la regina a manifestare il suo amore dicendole che Teseo è troppo vecchio: «Va per i cinquanta (...) potrebbe essere tuo padre. Invece marito si fa chiamare! (...) È marito, bellezza, ma non solo tuo (...) Non ti lascerebbe, se tu gli fossi necessaria. Fedra, non ti è marito!».

Essere necessaria a qualcuno è stato per tutta la vita di Marina un elemento importante; per questo suo *non essere necessaria* ella si impiccherà, dopo che, in un momento di gioia e in una Unione Sovietica senza più romanticismo e senza più poesia, aveva scritto così, pensando a Serëža, Alija e Mur: «E finalmente ho trovato chi mi è necessario: qualcuno ha bisogno di me – come dell'aria di me – suo pane e respiro».

La vecchiaia di Teseo²², è questa dunque la motivazione che rende Fedra innocente, nonostante costei elenchi le numerose virtù dello sposo che è valoroso, umile, generoso per poi concludere «semplicemente mi è marito» (Cvetaeva 1990, v. 640). Anche la nutrice euripidea, come già ricordato, incalza la regina a rive-

lare i suoi sentimenti così come in Racine: «Signora, nel nome delle lacrime che ho versato per voi, per le vostre deboli ginocchia che tengo abbracciate liberate il mio spirito da questo dubbio funesto» (I, vv. 243-245: trad. it. in Ciani 2003).

Quando la nutrice euripidea conosce la verità, la sua prima reazione è di incredulità, di sgomento: «Ahimè! Che cosa dici, figlia! Tu mi uccidi! Non posso tollerarlo, donne, non voglio più vivere. O giorno maledetto, odiosa luce del sole! Voglio sfraccellarmi al suolo, liberarmi dalla vita, voglio morire» (Eur. *Hipp.* vv. 352-357)²³. Al contrario la nutrice della Cvetaeva reagisce con gioia («è stupenda questa unione»: Cvetaeva, v. 811), mostrando così la sua vera indole: ella è la Fedra di carne pronta ad abbandonarsi all'amore, consapevole che l'amore non è un *male sconosciuto*, ma in verità un *male antico* (Cvetaeva 1990, v. 516). Ed è proprio la vecchia donna a spingere Fedra, in nome del *legame di latte*, a non aver timore nel liberare il cuore dai segreti, dagli affanni, dalle pene «(...) Eppure ti sono madre, eppure mi sei figlia! Oltre a quella del sangue, la voce del latte (...) esiste: è una seconda maternità» (Cvetaeva 1990, vv. 745-749). Alla volontà di Fedra di nascondere ancora quello che considera un sentimento impossibile, la nutrice replica: «non preoccuparti, figlia. Farò tutto come si deve» (Eur. *Hipp.* v. 521)²⁴. La stessa

decisione appare nel comportamento della donna nella tragedia cvetaeviana quando incita Fedra ad obbedire alle 'malie di Afrodite': «Ama dunque pure, ama il tuo tiratore imberbe. Della tua giovinezza mi nutrirò Come allora (...) della mia giovinezza ti nutristi (Cvetaeva vv. 958-962). Ad una lettera è affidata la confessione della Fedra russa come nelle *Eroidi* di Ovidio (IV).

Siamo al terzo quadro: *La confessione*. Un servo consegna la lettera ad Ippolito che guarda e scorge «a Ippolito figlio di Teseo, segretamente», ma il giovane non leggerà e romperà la tavoletta. Ma ecco apparire Fedra che, non riconosciuta, esclama addolorata: «Mi hai guardata così poco, ciecamente, senza dartene ragione (...) Mi hai guardato così, di sfuggita! La mia bellezza!» (Cvetaeva 1990, vv. 1225-1228)²⁵. E, poi, narra l'inizio della sua improvvisa passione: «fu uno sguardo. Per strade senza pendio fu un passo (...) fu un cespuglio di mirto (...) fu un cespuglio, fu uno scricchiolio (...) Tu attraverso i rami, tu attraverso le palpebre, tu attraverso i sacrifici» (Cvetaeva 1990, vv. 1275-1292). Ippolito intanto si dice 'figlio', 'figliastro'²⁶ e poi chiama Fedra 'rettile' (Cvetaeva 1990, v. 1351), riassumendo in una sola parola tutto il suo odio per le donne, che in Euripide abbraccia i vv. 616-667²⁷.

Il quarto quadro, *L'alberello*, inizia con il pianto della nutrice su Fedra che si è impiccata, così come in Eu-

ripide. Anche a tale proposito – al di là della fonte – si può scorgere un elemento fortemente autobiografico: «Portate un ferro affilato per liberarle il collo» grida la nutrice euripidea (Eur. *Hipp.* vv. 780-781), «Ah, guarda con la cintina! Pende (...) come un uccello nella trappola come un pesce nella rete si è impigliata (...) nel cappio per lo sciocco figliastro? No, per un lattante» le fa eco la balia della Cvetaeva (Cvetaeva 1990, vv. 1380-1427). L'ira della vecchia donna esplode nel terribile giuramento: «Davanti agli occhi di Teseo giurerò sul suo corpo che ciò che è nero è bianco, giurerò sulla sua tomba che ciò che è bianco è nero, la verità menzogna, la menzogna verità (Cvetaeva 1990, vv. 1451-1455). E così ella agirà raccontando al re che Fedra non è morta per una malattia, ma si è uccisa per lo sguardo degli occhi di uno sfrontato. In Euripide è una tavoletta ad accusare Ippolito: «grida la tavoletta, grida cose tremende!» (Eur. *Hipp.* vv. 877-878). Ed è sempre la nutrice ad imprecare contro il giovane Ippolito, finché Teseo non lancia la sua maledizione: «O Padre Posidone, delle tue preghiere che mi promettesti di esaudire, compine una giustiziando mio figlio» (Eur. *Hipp.* vv. 887-889). Così nella Cvetaeva l'imprecazione paterna: «Padre Posidone! Vegliardo Oceano (...) Vegliardo lungimirante (...) è peggio che se avesse ucciso! Non c'è più tempo: un rettile – così aveva

chiamato Fedra Ippolito, *nda* – avevo per figlio! (...) Sia stregato, sia maledetto!» (vv. 1539-1580). In Euripide, a questo punto, irrompe Ippolito, mentre nella tragedia russa è il coro delle ancelle che accompagnano nella morte Fedra, lodandone la timidezza, il coraggio, il sudore: «due eternità, due piante: l'alloro, il mirto. Non hanno tradito la parentela! Come tu, 'la moglie di Teseo', così lui 'lo sposo di Fedra' (Cvetaeva 1990, vv. 1609-1612).

Sia nel dramma antico che in quello moderno è un messaggero a dover descrivere l'atroce morte del giovane Ippolito:

«Eravamo sulla spiaggia vicino all'acqua (...) Arrivò poi lui sulla spiaggia da noi e come noi piangeva (...) Prende con le sue mani le briglie (...) afferra la frusta e sferza le puledre (...) Un'eco nella terra come di tuono di Zeus manda un tremendo fragore (...) I cavalli rizzarono la testa (...) quando volgemo lo sguardo verso il litorale marino, vedemmo un'onda enorme (...) e proprio mentre l'onda si infrangeva ne spunta un mostruoso toro selvaggio (...)»
(Eur. *Hipp.* vv. 1173 ss.).

«È morto colui cui hai dato la vita! In polvere i tuoi giorni! Ha sorpassato il cavaliere un flutto con l'aspetto di un toro. Ha galoppato sul cavaliere come vapore dietro i passi del cavaliere (...). I cavalli impauriti sbuf-

fano, ma il toro è già quasi un palazzo fino al cielo!
Una montagna!
(Cvetaeva 1990, vv. 1687-1699)²⁸.

La vendetta è compiuta: il 'rettile' è morto! Se in Euripide è Artemide a svelare la verità, nella Cvetaeva è il servo a consegnare a Teseo quella lettera che è il segno tangibile dell'onore, della virtù, dell'onestà del giovane. Al lamento dell' Ippolito morente euripideo si sostituisce la vergogna di un padre che troppo ha voluto dar fede alla moglie, alla quale rivolge parole di disprezzo: «Tu, tutta intera non vali un dito di Ippolito» (Cvetaeva 1990, vv. 1874-1875). Ma è la nutrice – la Fedra di carne ancora viva – a porre il suggello alla tragedia nel tentativo estremo di difendere la sua 'bambina': «Re, è pura! Toro e ramo, cadavere e cadavere, di queste mani, di queste labbra opera (...) di tutta la famiglia io sono la tomba» (Cvetaeva 1990, vv. 1875-1884) e, poi, canta la sua ultima ninna nanna «Né al ceppo, né all'insetto (...) con la mia nerezza ti renderò bianca. Dormi, tesoro mio. Mirto, danza al vento. Con la mia fandonia, io, più nera della fuliggine, tu, più bianca della gloria, siamo rimaste» (Cvetaeva 1990, vv. 1942-1949)²⁹. Ma Teseo sa bene che non l'incantesimo di una vecchia, ma un vecchio colpo del destino hanno distrutto la sua casa. Gli dei comanda-

no, la nutrice ne è stato il loro strumento; il nome del 'colpevole' è uno solo: Afrodite.

La tragedia euripidea termina con un ultimo lamento di Teseo: «O gloriosa terra di Atene e di Pallade, di quale uomo resti priva! »(Eur. *Hipp.* vv. 1459-1460). Anche quella cvetaeviana si chiude con le parole del re: «Là, dove il mirto³⁰ risuona, pieno del lamento di lui, innalzate loro un comune tumulo. Possano almeno là – pace ai due sventurati! – le ossa di Fedra coprire quelle di Ippolito» (Cvetaeva 1990, vv. 1975-1978)³¹. Forse era quello che Marina sognava per sé: morire ed essere sepolta con l'unico uomo che ella aveva veramente amato: Sergej Efron. Fedra come Marina; Ippolito come Serëža.

NOTE

1 Ricavo la traduzione italiana di queste due poesie (*Il lamento* e *Il messaggio*) di M. Cvetaeva da Bazzarelli 1987, pp. 35-36.

2 La seconda tragedia era intitolata *Arianna* e, scritta a Praga tra il 1923 e il 1924, era stata pubblicata sempre a Parigi nel 1927.

3 Cf. Cvetaeva 1989, p. 96. La terza tragedia non fu, però, mai scritta.

4 Rilke muore nel 1926. A lui dedica un saggio *La tua morte* e una lettera in versi *Per l'anno nuovo* «(...) ma perché l'altro mondo,/ il nostro- io l'ho capito a tredici anni/ al Novodevicy: non senza, ma con ogni lingua (...)».

5 Vitale 2006, p. IX.

6 In *Mia madre* e *La musica* così la ritrae al pianoforte: «(...) la vedo con i suoi capelli corti e appena ondulati, la testa mai china, sempre eretta sull'alto fusto del collo, anche quando scriveva e suonava, tra due candele rigide quanto lei (...)»

7 Cvetaeva 1988, pp. 33-34.

8 G. Schwab, *Die Schönsten Sage des Klassischen Altertums*, 1838-1840.

9 H.W. Stoll, *Mythologie der Griechen und Römer*, pubblicato per la prima volta a Lipsia nel 1849: cf. Cvetaeva 1989, p. 67.

10 Schweitzer 2006, p. 67. Nilender è uno studioso dell'antichità e con lui la Cvetaeva scopre Eraclito di Efeso e Orfeo. Il

filosofo Fedor Stepun lo ricorda così: «Studente universitario Nilender era un giovane entusiasta che con sacro fervore lavorava alla traduzione degli inni orfici e dei frammenti di Eraclito di Efeso» (Stepun 1956, I p. 270).

11 Schweitzer 2006, p. 530.

12 Nadežda, moglie del poeta Mandelščam, così la ricorda in *Vtoraja kniga* [Secondo libro], Mosca 1990 (p. 380).

13 Puškin, 1972.

14 Cvetaeva 1984, II, pp. 316-317.

15 Cvetaeva 1990, p. 11.

16 La *Fedra* di Racine fu rappresentata a Mosca nel 1921 a cura di Tairov, che volle ricondurre «la tragedia alle fonti del mito, alle radici remote dell'Ellade, a una Ellade ancora barbara e asiatica – ossia fuori dall'ambito dell'età di Racine»: Ripettino 1965, p. 358 Nella prefazione alla tragedia Racine, considerando la donna né del tutto colpevole né del tutto innocente, così dice: «Ella è vincolata dal proprio destino e dalla collera degli dei ad una passione illegittima di cui lei per prima ha orrore». È ipotesi plausibile che la Cvetaeva conoscesse la *Fedra* di Gabriele D'Annunzio, dal momento che il poeta «era lettura universale e non poteva certo essere ignorato da chi scriveva una *Fedra*»: Bazzarelli 1987, p. 52.

17 Cf. *Russkij Literaturnyj Archiv* 1956, p. 209.

18 I personaggi della *Fedra* sono Fedra, Teseo, Ippolito, Nutrice, Servo, Amici, Ancelle.

19 In Euripide è Afrodite ad apparire per prima, in Seneca è Ippolito così come in Racine, mentre in D'Annunzio è Etra, madre di Teseo. Ma Ippolito, nella versione russa, è – come evi-

denzia Karlinsky 1989, p. 19 – «un animo tormentato pieno di incertezze, di rimpianti, un animo senza dubbio più moderno di quello degli Ippoliti antichi».

20 Nella *Fedra* è dominante l'elemento fonico: cf. Zvetemich 1979, pp. 23-24.

21 Così come Stravinsky in ambito musicale, la poetessa voleva ridare vita alla tragedia greca classica immergendola nel folklore russo: cf. Karlinsky 1989, p. 216.

22 «Cf. *Sen. Phaedr.* vv. 646-659 e *Ov. Her.* IV: «Al tempo in cui feci ingresso in Eleusi (...) un amore ardente si impadronì di me fin nel profondo delle ossa. Avevi una veste bianca, i capelli inghirlandati di fiori, un pudico rossore aveva accentuato il colorito del tuo viso (...)».

23 «Per queste candide chiome della vecchiaia io suppli-ce, e per questo petto stanco di affanni e per queste a te care mammelle ti prego, frena la follia» (*Sen. Phaedr.*, vv. 246-248).

24 «Io sono pronta a subire qualunque conseguenza: il coraggio dei vecchi è la libertà che si avvicina (...) Sonderò di mia iniziativa quell'anima scontrosa, tenderò di ammansire quel suo cuore di pietra» (*Sen. Phaedr.* vv. 271-273).

25 La bellezza e il suo sfiorire sono temi presenti nella poesia della Cvetaeva che, ad esempio, guardando in se stessa, così scrive: «come un serpente alla vecchia pelle / guardo alla mia giovinezza (...)» ed ancora «Non per caso ti sfioro la mano: / ti dico addio come a un amante / Strappata dal fondo mio seno / mia giovinezza – vai da altre!».

26 «Il nome di madre è superbo e troppo potente; al mio affetto si addice un nome più umile. Chiamami sorella, Ippolito, o ancella, o piuttosto proprio ancella; prenderò su di me ogni ser-

vizio (...) (Sen., *Phaedr.* vv. 609-611). Teramene nella *Fedra* di Racine chiama la regina ‘pericolosa matrigna’ In D’Annunzio è Fedra ad esclamare «Non io ti sono madre. Non mi sei tu figlio, no».

27 Cf. Sen. *Phaedr.* vv. 566-573.

28 Cf. Sen. *Phaedr.* vv. 1004 ss.: «All'improvviso l'immenso mare si rigonfiò dal profondo e crebbe su fino alle stelle (...) Si erge sconquassata la massa sferica delle onde (...) il mare si abbatte sulla terra e segue il suo mostro (...). Un toro, che porta ben alto il collo azzurro (...)». In D’Annunzio è il cavallo Arione a travolgere il giovane Ippolito.

29 La gioventù, nella poesia della Cvetaeva, è contrassegnata di colori chiari come il bianco (sono questi i colori predominanti dei *Versi giovanili*); il senso di angoscia presente in *Verste* è contraddistinto dai toni cupi come il nero e il corvino. Così come all’usignolo dei *Versi giovanili* si contrappongono corvi e civette.

30 La pianta del mirto è citata spesso nell’opera della Cvetaeva: cf., ad esempio, i vv. 427, 863, 1275, 1610, 1975. È evidente che la poetessa abbia ben conosciuto il significato simbolico di questa pianta che appare indissolubilmente legata a Fedra. Si veda a tale proposito Pausania XXXII 3: «Dall'altra parte del recinto c'è uno stadio detto di Ippolito; al di sopra di esso, un tempio di Afrodite *Kataskopia*: da qui infatti, quando Ippolito faceva ginnastica, Fedra lo spiava (...). Qui inoltre era ancor piantato ai miei tempi, il mirto con le foglie tutte bucherellate (...), disperata, e non trovando remissione alla passione, Fedra si sfogava con le foglie di questo mirto (...)». Proprio ad un ramo di mirto, secondo la tradizione, ripresa dalla Cvetaeva, Fedra si impiccò. Simbolo di amore e di morte, la sua presenza risulta determinante nel corso della tragedia e soprattutto all’inizio del secondo quadro, quando Fedra, in preda al delirio d’amore,

ha la visione di un ramo piegato dal peso di un frutto, chiaro presentimento della propria morte. «Il ritorno ossessivo della parola *suk* (ramo) è inoltre rafforzato dalla vicinanza di altri due termini ricorrenti *skok* (galoppo) e *stuk* (colpo): come si può facilmente notare, tutte e tre le parole iniziano con una sibilante e contengono l'occlusiva velare *kappa*, che sembra voler martellare senza sosta l'udito dell'ascoltatore, così come è martellata la mente sconvolta di Fedra»: De Nardis 1989, p. 42.

31 In Seneca Teseo offre al figlio gli estremi onori funebri: «(...) Ecco, ricevi questi onori ultimi da tuo padre. Tu dovrai essere trasportato alla tomba più di una sola volta; intanto il fuoco consumi queste membra (vv. 1273-1274). In Racine, mentre Fedra beve il veleno, Teseo si avvia ad abbracciare il figlio morto e invita a rendergli i meritati onori.

La *Fedra* borghese
di Llorenç Villalonga

«Il carattere dei Greci divenne a tal punto l'ideale di tutta l'esistenza umana, da consentire di affermare che essi rappresentavano la missione dell'uomo nella forma più pura» (von Humboldt 2007, p. 451).

Nella breve premessa alla *Fedra*¹ Llorenç Villalonga (Palma de Mallorca, 1897-1980) osserva che Euripide conserva «un sentido arqueológico» e che la donna non può essere considerata «un monstruo»: Ippolito non ha il suo sangue nelle vene. «Credo che Racine vide questo in un primo momento. Il presunto incesto passava forse nel poeta francese in secondo piano. Io mi decido ad eliminarlo»². La vera tragedia di Fedra risiede per Villalonga nel fatto che ella non solo ha il doppio dell'età di Ippolito, ma ha soprattutto un sentire e una cultura differenti che impediranno loro di incontrarsi³. La tragedia diviene perciò inevitabile.

La scena del prologo⁴ è un sipario nero calato dietro al quale parla dal regno dei morti Fedra, narrando la sua terribile storia⁵. Ella, che ha mangiato il frutto dell'Albero della Scienza, non merita nel suo orgoglio alcuna clemenza, ma è pure consapevole di aver dato vita e sapere a quel giovane, del quale conosce la gra-

zia delle spalle e l'armonia del volto, i vizi e la fiducia cieca davanti al pericolo, del tutto sordo alle dolci parole d'amore della matrigna. «Nella nostra causa, Ippolito, mia è la parte migliore: tu eri tutta la Vita, ma io sono l'Arte. Tutto ciò che tu sei stato e hai compiuto esiste solo perché io l'ho guardato. Io conserverò il tuo volto, i tuoi gesti ad uno ad uno. Non nascondere il timore che se ne perda qualcuno. Per annotarli tutti mi sporsi sul Labirinto»⁶. Il prologo ruota dunque intorno a tre elementi: la *Vida*, ovvero l'elemento dionisiaco, che si realizza solo perché l'*Arte*, l'elemento apollineo, l'ha guardato; il *Laberinto*, infine, che è, al tempo stesso, «la componente ereditaria del personaggio, la macchia che inquina il sangue della stirpe»⁷, ma anche il luogo nel quale Fedra, vinta dal desiderio di comprendere e di comprendere il suo amore, resterà per sempre imprigionata⁸. Sembra cioè che quel filo d'Arianna, che aveva salvato Teseo dal Minotauro, abbia perduto la sua forza salvifica: Fedra sarà uccisa proprio dal suo orgoglio di comprendere e il Labirinto assumerà così il significato della morte⁹.

La scena dove si svolge l'azione appare divisa in due stanze: la maggiore, a sinistra, è una sala da ballo, la minore rappresenta la casa di Fedra. Su un balcone vi è la stessa protagonista, in compagnia di Enone, ad attendere l'arrivo di Ippolito al ballo del solstizio. L'a-

nimo di Fedra sussulta ad ogni passare di automobile, ma forse il giovane non verrà. Ella è addolorata nel fisico e nell'animo e a nulla valgono le parole di conforto della nutrice e di Teseo, che appare súbito nella sua dimensione di piccolo borghese, convertito in un antieroe moderno¹⁰: «passami la mano tra i capelli» (quei capelli che le pesano tanto come in Euripide, *Ippolito*, vv. 201-202). E poi la protagonista lamenta la sua triste esistenza in un'isola che le causa una «sensación angustiosa»: la stessa aria le toglie il respiro e lo stesso mare la infastidisce, così come il sole («Quest'aria pesante che mi soffoca, questo mare di un azzurro così insolente e questo sole!»¹¹). Giunge a questo punto, con l'amica Lilí Degrain¹², Carolina La Tour de Montigny, che ha nell'economia dell'opera il compito di recuperare momenti del passato. «Carolina è l'amica, la coetanea e, in un certo senso, *alter ego* o specchio "liberato" dal peso coattivo che pesa su Fedra. Costei ha, infatti, compiuto quel riconoscimento di sé che le permette di vivere con leggerezza quelle pulsioni, che in Fedra sono ancora il conflitto portante e distruttivo di un'esistenza»¹³. Con Carolina si rivive il passato felice di Fedra, il collegio, la classe di storia nella quale si studiava la sua discendenza, quella di «Dimitri di Frau, primo conte di Boscana, figlio di una regina Comnena, discendente di Pasifae, figlia del

Sole»¹⁴ e la tragedia di Racine, nella quale si alludeva appunto alla stirpe misteriosa

*Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois; Soleil,
je te viens voir pour la dernière fois.*
(*Phèdre*, vv. 169-172)

Ed ancora la corte di Alfonso XII: il re ancora la ricorda. Ma Fedra risponde all'amica che ormai non è più la contessa di Boscana, ma solo la signora d'Orfilia, da quando ha sposato Teseo, diventando così una donna malata e dimenticata¹⁵. L'arrivo improvviso di Ippolito, un giovane, che nei lineamenti somiglia a Teseo giovane (cf. Villalonga 1954, p. 35), accompagnato da un tassista, interrompe quest'atmosfera fatta di ricordi, di rammarico per ciò che non è stato. Egli – è subito evidente – non ha nulla del giovane euripideo, seguace di Attis, amante delle selve dei boschi, ma, come il personaggio del dramma antico, ama la vita libera e senza legami, mostrandosi così «proclive alla regola che vuole nella dissipazione dei consumi l'ultimo baluardo contro la dissoluzione consumistica della personalità»¹⁶. I due giovani parlano di un quadro di Regoyos, il quale si è intestardito a dipingere un gio-

vane dai riccioli d'oro, completamente nudo, morto sul mare¹⁷; Ippolito non può che aggiungere che il pittore è folle e che egli parla «di arte classica, dell'isola così greca, del sole ...»¹⁸. Sottile è l'ironia di questo giovane, la cui vita ruota in un *tourbillon* fatto di cognac e gin, di cocaina e di morfina, di una truffa ai danni della *Comandancia*, pronto com'è a rompere con Aricia (personaggio raciniano), una creatura quest'ultima che in un mondo così decadente riesce a conservare la purezza del suo amore innocente e della sua giovane età¹⁹; una donna diversa certamente da Carolina, che invece rimane 'fulminata' dall'avvenenza di Ippolito tanto da suscitare la gelosia di Fedra: «È solo mezz'ora che lo conosci. Un'amicizia davvero rapida»²⁰.

Per gelosia o per amore Fedra denuncia Ippolito al governatore (per poi pentirsene immediatamente), nel tentativo di salvarlo dal baratro in cui il giovane sta per cadere, inconsapevole dei pericoli che corre, perché è un cespuglio (*mata*), una disgrazia (*calamidad*)²¹! Una *calamidad* che appare in tutta la sua drammaticità in quella richiesta di cinque grammi di 'bicarbonato' puro (la cocaina) e in quella citazione della Cubana e delle sue fanciulle. Una *calamidad* della quale viene improvvisamente a conoscenza la stessa Carolina, che in ogni modo – come la nutrice di Euripide – tenta di svelare al giovane l'amore di Fedra, fino a

quando a bassa voce non gli rivela «Fedra ti ama molto»²². Ma Ippolito sembra essere sordo a tale confessione: per lui Fedra è solo la matrigna che lo ha sempre odiato perché egli non è nobile («Credo che Fedra non mi perdoni la mancanza di nobiltà»²³), una donna malata bisognosa di uno psicanalista. A tale affermazione Carolina non può che esclamare «Per Dio è molto triste»²⁴, sapendo bene che all'amica non rimane che accettare quel giovane che si sta perdendo in una vita così dissoluta. Una *calamidad* che ha una sola via di salvezza: la partenza per l'America, ma non in compagnia di quel signor Bent, che aveva offerto ad Ippolito una traversata dell'Atlantico a bordo di una barca inaffondabile²⁵. Ritorna così l'incubo del mare e di quel quadro che altro non è che l'immagine della morte del giovane.

L'ultima parte della tragedia è tutta dedicata a Fedra in preda a rimorsi e a nulla valgono le parole di Carolina che le ricorda come Ippolito non sia suo figlio. Non vi sarebbe dunque motivo alcuno di fare una tragedia: la verità è una sola, Ippolito ha ventitré anni e Fedra quaranta! Anche questo non sembra a Carolina un ostacolo e spinge nuovamente l'amica ad *harmonizar*. Ma Fedra, «nou don Quixot que investia volves»²⁶, è decisa a non tradire il marito e, quasi con impeto, risponde all'amica «jamás», svelando così la

natura del suo stesso amore per il figliastro: in Ippolito Fedra ama quel Teseo che un tempo giunse a Creta e che ora non era più quello che la sposò. «Sì, principe, per Teseo io mi struggo, io brucio. L'amo non quale gli Inferi lo hanno visto adorare volubile mille oggetti diversi e del Dio dei morti profanare l'alcova; ma fedele, ma fiero, persino un po' selvaggio, incantevole, giovane, capace di prendersi ogni cuore...» (così Racine, vv. 634-640, trad. Ciani 2003). Selvaggio, incantevole, fiero, così appare ora Ippolito a Fedra: «l'amore per il Teseo d'un tempo si estende al figlio di lui, l'incesto, nella misura in cui tale parola ha qui ancora un senso, è anche in Fedra il segno di un legame di eccezionale potenza nei confronti di una immagine a cui la realtà non può adeguarsi a sufficienza. Ma l'amore per la pura immagine di Teseo non ha solo per effetto di destare in Fedra l'amore per Ippolito; esso ne impedisce a un tempo la soddisfazione»²⁷. Un amore che trova il suo epilogo nella partenza di Ippolito, che porta con sé il *Don Quijote*²⁸, un libro *divertido* (Villalonga 1954, p. 70), e nella morte-suicidio di Fedra. L'ultimo incontro tra la matrigna e Ippolito è fatto di parole che se denotano rimorso da parte della prima («... non sono stata una madre per te. È certo che l'orgoglio mi ha perduto»²⁹ ed ancora «non mi serbare rancore»³⁰), rivelano da parte del secondo un'improvvisa e, forse, sincera

comprensione («Non tormentarti. Sapevo che eri malata!»³¹). Ritorna però l'incubo di quel quadro e di quel giovane morto sul mare e, infatti, «... ti ho visto morto in mezzo al mare, morto, solo, nudo...»³². La visione del giovane nelle onde accompagna così l'uscita di scena di Ippolito e di Fedra che, prendendo delle pastiglie rosse e non bianche³³, dormirà in eterno, mentre Teseo inconsapevolmente esclama «domani sarà del tutto tranquilla!»³⁴. Per Teseo Fedra non è quindi colpevole, ma lo era per Villalonga? A tale conclusiva domanda si può rispondere con Alzamora: «Acabam de dir que Fedra és culpable d'amor, i així ho podem comprovar en el mite clàssic segons Eurípides i Seneca, i també en la reelaboració de Racine... però dins la visió de Villalonga, aquest amor culpable pren un matís distint i molt important: Fedra és culpable... d'orgull, i aquest orgull, al seu torn, s'origina en l'afany de coneixement del personatge: és orgullosa perquè *ha mossegat el fruit de l'Arbre de la Ciència*, i perquè, per a ella, *l'existència va ser vibrar, comprendre...*»³⁵.

NOTE

1 Il testo di riferimento, da cui si cita, è Villalonga 1954, edizione in castigliano: le traduzioni del testo di Villalonga 1954 sono mie. La vicenda editoriale della tragedia appare piuttosto complessa: la prima edizione, in castigliano, fu scritta e pubblicata nel 1932 in pochissimi esemplari. Uno di essi è donato da Villalonga all'amico Salvador Espriu; nel 1936, dopo lo scoppio della guerra, questi ne redige una versione in catalano, versione che non è una semplice traduzione in quanto introduce alcune variazioni, migliorandone notevolmente il testo. Villalonga, entusiasta per la traduzione e per l'apporto espriano, decide di ritornare sul testo del 1932 e ne fa una nuova redazione, che arriva nelle mani di J. Pomar, scrittore egli stesso e biografo di Villalonga (cf. Pomar 1995), che nel 1954 pubblica ancora in castigliano una versione più riuscita della precedente del 1932. Nel 1966 la *Fedra* in catalano appare nel primo volume delle *Obres completes* di Villalonga (cf. Vidal Alcover 1980, pp. 122-133). Per una visione completa sull'opera di Villalonga cf. Rosselló Bover 2004; De Benedetto 2007, pp. 49-59.

2 «Creo que Racine vio esto en primer término. El pretendido incesto pasaba, tal vez, para el poeta galo, al segundo plano. Yo me decido a eliminarlo» (Villalonga 1954, p. 5).

3 «Villalonga força la dicotomia entre Fedra i Hipòlit encolomant-li al segon uns orígens humils com a mínim discutibles, perquè a Sèneca i Racine s'insisteix pejorativament en la seva condició de bàrbar» (così Edo i Julià della *introdució* a Espriu 2002, p. X).

4 È nel prologo che si può cogliere l'influsso esercitato su Villalonga dalla filosofia nietzschiana.

5 La semplicità della scena riprende il significato della Fedra raciniana che, stanca del peso degli ornamenti e della capigliatura, si mette a sedere: segno di sottomissione dello spirito alla volgare tirannia del corpo: cf. Steiner 1965, p. 79.

6 «En nuestro pleito, Hipólito, mía es la mejor parte: tú eras toda la vida, pero yo soy el Arte: Todo lo que tú has sido y lo que has realizado existe solamente porque yo lo he mirado. Yo guardaré tu rostro, tus gestos, uno a uno. No abrigues el temor que se pierda ninguno. Para anotarlos todos me asomé al laberinto» (Villalonga 1954, p. 8).

7 Ciani 2003, p. 15.

8 Alzamora 1999, pp. 85-99.

9 Il tema del labirinto e quello del Minotauro sono ricorrenti nella tragedia di Racine che se ne serve «non solo per ricollegare Fedra all'oscuro... ma anche per costruire una sorta di confronto tra Teseo ed Ippolito» (Ciani 2003, p. 15).

10 Espriu 2002, pp. 70-71: «Teseu, aquest home profús i amable, aquesta brillant ficció de caràcter, va emmirallar per un moment una imatge en plenitud. Teseu, parany d'aigües tèrboles, entelat cristall narcisista, primera temptativa d'invitació al suïcidi, l'única i monstruosa vida paradoxal que Fedra podia aconseguir» Teseo avrebbe potuto aspirare a redimersi da questa forma di decadimento psicologico grazie un comportamento paterno, ma Ippolito non gliene dà la possibilità a causa della sua innata insofferenza.

11 «Este aire pesado, que ahoga, este mar de un azul tan insolente i... Este sol!» (Villalonga 1954, p. 17).

12 «... Una deliciosa noia francesa. Tenia unes orelles bellíssimes i un coll «que reclamava un martiri escollit». Posseïa una paraula triada i una cultura molt personal. L'administrava amb discreció i sense esforç. Era fina, esvelta. Movia distingidament les mans, aquest art rar, tan difícil. Els turmells fràgils, els genolls perfectes...» (Espriu 2002, p. 66).

13 Grilli 2009, p. 177.

14 «Demetri de Frau, primer conde de Boscana, hijo d'una basilisa Comné, era descendiente de Pasifae, hija del Sol» (Villalonga 1954, p. 48).

15 Le ragioni del matrimonio non felice con Teseo sono spiegate dallo psicoanalista: Fedra lo ha sposato per sottometterlo, affetta – come nei casi studiati da Adler -, da un complesso di inferiorità, volontà di potenza, predominio del io. D'altronde Teseo era diventato di un tedio mortale, imborghesito e un po' beghino.

16 Grilli 2009, p. 178.

17 Il quadro diventerà nel seguito della tragedia l'incubo di Fedra, che morirà pensando a quel giovane travolto dalle onde del mare.

18 «Está loco. Habla del arte clásico, de esta isla casi griega, del sol...» (Villalonga 1954, p. 27). Carolina considera «una maravilla» quel quadro che per Ippolito è «una maravilla que me ha puesto en ridiculo ante mis compañeros».

19 La *pequeña* la chiama Carolina (Villalonga 1954, p. 45).

20 «Hace media hora que le conoces. Una amistad bien rápida» (Villalonga 1954, p. 47).

21 Villalonga 1954, p. 36.

22 «Fedra te quiere mucho» (Villalonga 1954, p. 57).

23 «Creo que Fedra non me perdona mi ausencia de estirpe» (Villalonga 1954, p. 57).

24 «Por Dios... Es muy triste!» (Villalonga 1954, p. 57).

25 Allan Bent è lo strano uomo che invita Ippolito a compiere una traversata sull'Atlantico, partendo da La Coruña con la sua barca inaffondabile e grazie alla sua conoscenza di correnti marittime favorevoli. Tra Bent e Ippolito intercorre un dialogo che rasenta il comico: all'acqua da bere (quella di mare!) il giovane contrappone il cognac, per poi restare senza parole quando Bent afferma che si può vivere con appena sei mandorle al giorno. Eppure il giovane è pronto ad affrontare una tale avventura, non essendo un buon rematore. Ma poi darà al suo amico tassista la possibilità di fuggire con il suo passaporto (Tonino sa bene come contraffarlo) e il suo denaro.

26 Espriu 2002, p. 70.

27 Szondi 1999, p. 107.

28 Nell'edizione catalana si cita l'*Atlantide*, un romanzo avventuroso che Pierre Benoît aveva scritto nel 1919.

29 «Nunca he sido una madre para ti. Es bien cierto que me ha perdido el orgullo» (Villalonga 1954, p. 67).

30 «No me guardas rencor?» (Villalonga 1954, p. 68).

31 «No te atormentes. Comprendía que estabas enferma» (Villalonga 1954, p. 68).

32 «... Te he visto muerto en medio del mar, muerto y solo, desnudo...» (Villalonga 1954, p. 69).

33 «La tragedia greca aveva mostrato l'eroe nella sua tragica lotta con il fato e il suo soccombere ad esso: la lotta di Fedra contro il fato termina con quelle pillole rosse che Enona ingannata le dà» (Szondi 1962, p. 46).

34 «Mañana estará completamente tranquila» (Villalonga 1954, p. 73).

35 Alzamora 1999, p. 92.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Alzamora 1999

S. Alzamora, *Drama i tragèdia dins el cicle de Fedra de Llorenç Villalonga i Salvador Espriu*, in P. Rosselló Bover (ed.), *Actes del Colloqui Llorenç Villalonga*, Mallorca-Barcelona 1999, pp. 85-99.

Bazzarelli 1987

E. Bazzarelli, *Sulla «Fedra» di Marina Cvetaeva*, in *Letteratura e filologia. Studi in memoria di Giorgio Dolfini*, Milano 1987, pp. 31-61.

Beaucamp 2006

J. Pradon. *Scipion L'africain* (Tragedie 1697). Edition critique établie par Chloé Beaucamp sous la direction de Georges Forestier, 2006-2007 (edizione critica online).

Beaurepaire 1899

C.de Beaurepaire, *Notice sur le poète Pradon*, Rouen 1899.

Bussom 1922

T.W. Bussom, *A Rival of Racine: Pradon*, Paris 1922.

Ciani 2003

M. G. Ciani (ed.), *Fedra. Variazioni sul mito*, Venezia 2003.

Classe 1987

J. Pradon, *Phèdre et Hippolyte*, éd. by O. Classe, Exeter 1987.

De Benedetto 2007

A. De Benedetto, *Il senso di Fedra e dei suoi ritorni in Spagna*, in M. D'Agostino et al. (edd.), *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*. Atti del Convegno dell'Università di Salerno 6-7 aprile 2006, Soveria Mannelli 2007, pp. 49-59.

Cvetaeva 1984

M. Cvetaeva, *Moj Puskin*, Moskva 1984.

Cvetaeva 1988

M. Cvetaeva, *Il paese dell'anima: lettere, 1909-1925* (a cura di S. Vitale), Milano 1988.

Cvetaeva 1989

M. Cvetaeva, *Deserti luoghi*, Milano 1989.

Cvetaeva 1990

M. Cvetaeva, *Fedra* (a cura di L. De Nardis), Milano 1990.

De Nardis 1989

L. De Nardis, *Lessico, sintassi e ritmo nella 'Fedra' di Marina Cvetaeva*, «ACME [Università degli Studi di Milano]» 42, 1989, pp. 37-45.

Espriu 2002

S. Espriu, *Fedra. Una altra Fedra, si us plau*, edició de Miquel Edo i Julià, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (Edicions 62), Barcelona 2002.

Grilli 2009

G. Grilli, *Il Mito di Fedra tra incontro e confronto: Salvador Espriu e Llorenç Villalonga dinanzi ai classici*, «Quaderno del Dipartimento di Letterature Compare» 5, 2009, pp. 173-215.

- Humboldt 2007
W. von Humboldt, *Scritti filosofici*, a cura di F. Tessitore e G. Moretto, Torino 2007.
- Karlinsky 1989
S. Karlinsky, *Marina Cvetaeva*, Napoli 1989.
- Manzoni 2006
F. Manzoni, *Il teatro filosofico di Miguel de Unamuno*, "Leadership medica" n. 2, 2006 (rivista online).
- Pomar 1995
J. Pomar, *El meu Llorenç Villalonga*, Palma de Mallorca 1995.
- Puškin 1972
A. S. Puškin, *Eugenio Onegin*, trad. it. E. Lo Gatto, Firenze 1972.
- Ripettino 1965
A. M. Ripettino, *Il trucco e l'anima*, Torino 1965.
- Rosselló Bover 2004
P. Rosselló Bover (ed.), *Llorenç Villalonga und sein Werk*, Frankfurt a. M. 2004.
- Russkij Literaturnyj Archiv*
Russkij Literaturnyj Archiv, New York 1956.
- Schweitzer 2006
V. Schweitzer, *Marina Cvetaeva, I giorni e le opere*, Milano 2006.
- Steiner 1965
G. Steiner, *Morte della tragedia*, trad. italiana a cura di G. Scudder, Milano 1965.
- Stepun 1956
F. Stepun, *Byvshee i nesbyvsheesia*, New York 1956.

Szondi 1962

P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, trad. it. di R. Buzzo Margari, con introduzione di C. Cases, Torino 1962.

Szondi 1996

P. Szondi, *Saggio sul tragico*, trad. it. di G. Garelli, a cura di F. Vercellone, introduzione di S. Givone, Torino 1996.

Unamuno 2010

M. de Unamuno, *Fedra*, Roma 2010.

Vidal Alcover 1980

J. Vidal Alcover, *Petita historia de Fedra i les seves versions*, in Id., *Llorenç Villalonga i la seva obra*, Barcelona 1980, pp. 122-133.

Villalonga 1954

L. Villalonga, *Fedra*, Mallorca 1954.

Vitale 2006

S. Vitale, *La gloria di Marina Ivanovna* in V. Schweitzer, 2006.

Yourcenar 1984

M. Yourcenar, *Fuochi*, Milano 1984.

Zambrano 2006

M. Zambrano, *Unamuno*, a cura di M. Gómez Blesa, Milano 2006.

Zveteremich 1979

P. Zveteremich, *Nota introduttiva a M. Cvetaeva*, *Poesie*, Milano 1979, pp. 23-24.

INDICE

- 7 Premessa
- 11 La *Phèdre* di Pradon:
un caso di polemica letteraria
- 31 La *Fedra* di Miguel de Unamuno:
dall'accusa al perdono
- 47 Tra biografia e poesia:
la *Fedra* di Marina Cvetaeva
- 69 La *Fedra* borghese
di Llorenç Villalonga
- 83 Bibliografia essenziale

Graeca Tergestina

Studi e testi di Filologia greca

coordinati da

Olimpia Imperio e Andrea Tessier

- 1 Dionigi di Alicarnasso, *Sulla composizione dei nomi* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων), a cura di F. Donadi e A. Marchiori, Trieste, EUT 2013, 425 pp. [ISBN 978-88-8303-473-2]
- 2 C. O. Pavese, *La metrica e l'esecuzione dei generi poetici tradizionali orali nell'Ellade antica* (in preparazione)
- 3 A. Tessier, *Vom Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca d'inizio Ottocento*, Trieste, EUT 2012², 157 pp. [ISBN 978-88-8303-386-5]

Graeca Tergestina

Praelectiones Philologiae Tergestinae

coordinate da

Olimpia Imperio, Francesco Donadi e Andrea Tessier

- 1 L. Lomiento, *Antichi versi greci. Considerazioni sullo statuto documentario delle fonti metriche*, Trieste, EUT 2013, 66 pp. [ISBN 978-88-8303-523-4]
- 2 M. G. Bonanno, *La lettura del filologo*, Trieste, EUT 2014, 56 pp. [ISBN 978-88-8303-568-5]
- 3 O. Imperio, *Aristofane tra antiche e moderne teorie del comico*, Trieste, EUT 2014, 68 pp. [ISBN 978-88-8303-550-0]
- 4 A. Tessier, *Peani in dattili tra Ellade classica ed età imperiale*, Trieste, EUT 2014, 74 pp. [ISBN 978-88-8303-545-6]
- 5 P. Volpe, *Il dolore di Fedra tra passato e presente*, Trieste, EUT 2014, 90 pp. [ISBN 978-88-8303-579-1]

Finito di stampare nel mese di settembre 2014
presso EUT Edizioni Università di Trieste