

Gabriele d'Annunzio

FEDRA



EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Fedra

Gabriele d'Annunzio

FEDRA

edizione critica e commentata a cura di
Edoardo Ripari

IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI

Questo volume è stato pubblicato
con il contributo del
Comitato per l'Edizione Nazionale
delle Opere di Gabriele d'Annunzio

ISBN 9788889320112
© 2024 Il Vittoriale degli Italiani

INTRODUZIONE

Abbreviazioni

AA = Annamaria Andreoli, *Note a Gabriele d'Annunzio, Fedra*, in Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni, misteri*, 2 voll., a cura di Annamaria Andreoli, con la collaborazione di Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori «I Meridiani», 2013, vol. 2, pp. 1585-1617.

AS = Arrigo Simintendi, *Le metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da ser Arrigo Simintendi da Prato*, Prato, per Ranieri Guasti; comprende i volumi *I primi 5 libri delle Metamorfosi d'Ovidio* (1846), *Cinque altri libri delle Metamorfosi d'Ovidio* (1848) con il *Supplemento ai primi dieci libri dell'Ovidio maggiore nelle Metamorfosi* (1848, 1) e *Gli ultimi cinque libri delle Metamorfosi di Ovidio* (1850).

GBS = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Lo spazio della diversità: la Fedra*, in *D'Annunzio e il classicismo*, Atti del Convegno, Gardone Riviera, 20-21 giugno 1980, «Quaderni del Vittoriale», IV, 23 (settembre-ottobre 1980), pp. 115-41.

GFA = Giuseppe Fulvio Accardi, *L'enigma di Fedra. Sulla poetica drammaturgica d'una citazione dannunziana*, «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. LXIX, n.s., fasc. 1, gennaio-marzo 2016, pp. 43-54.

INTRODUZIONE

GLP = Giuseppe Lando Passerini, *Il vocabolario della poesia dannunziana. Con una epistola a Gabriele D'Annunzio*. In Firenze, G.C. Sansoni, 1912.

IC = Ilvano Caliaro, *D'Annunzio lettore-scrittore*, Firenze, Leo Olschki editore, MCMXCI.

LAD = Ludwig August Dindorf, *Pausaniae descriptio Graeciae, recognovit et praefatus est Ludovicus Dindorfius, graece et latine cum indice completissimo*, Parisiis, Editore Ambrosio Firmin Didot, 1845.

MG = Mario Giannantoni, commento manoscritto alla *Fedra* di d'Annunzio – Archivi del Vittoriale.

MP = Massimo Pavan, *Modelli strutturali e fonti della mitologia greca nella 'Fedra' di G. d'Annunzio*, in *D'Annunzio e il classicismo*, cit., pp. 155-168.

PG = Pietro Gibellini, *Introduzione e Note a Gabriele d'Annunzio, Fedra*, a cura di P. Gibellini, Milano, Mondadori, 1986.

PSV = Paul de Saint-Victor, *Les deux masques*, 3 voll., Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1880 (*Les antiques*. I. *Eschile*), 1882 (*Les antiques*. II. *Sophocle, Euripide, Aristophane, Calidasa*), 1884 (*Les modernes. Shakespeare. Le théâtre français depuis ses origines jusqu'à Beaumarchais*).

RS = Renato Simoni, *L'origine e il significato della Fedra dannunziana. Una conversazione col Poeta*, «Corriere della Sera», 9 aprile 1909, poi in Gianni Oliva (a cura di), *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Lanciano, Carabba, 2002, pp. 137-51.

SC = *La Grecia descritta da Pausania, volgarizzamento con note al testo ed illustrazioni filologiche, antiquarie e critiche di Sebastiano Ciampi*, 6 tomi (1826-1841); t. I (1826), t. II (1829), t. III (1832), t. IV (1836), t. V (1838), t. VI (1841), Milano: coi tipi di Paolo Andrea Molina.

SM = *Poèmes et ballade de A. C. Swinburne*, trad. Gabriel Mourey, Paris, Albert Savine, 1891.

TB = Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1861-1879, 4 voll.

ABBREVIAZIONI

TP = Tiziana Piras, *Note a Gabriele d'Annunzio, Fedra*, introduzione di Pietro Gibellini, a cura di Tiziana Piras, Milano, Mondadori, 2001.

VB = Victor Bérard, *Les Phéniciens et L'Odyssee*, 2 tt., Paris, Armand Colin, 1902-1903.

Opere di Gabriele d'Annunzio

L'ala d'Italia è liberata, Roma, La Fionda, 1919.

La Beffa di Buccari, con aggiunti *La canzone di Quarnaro*, *Il catalogo dei trenta di Buccari*, *Il cartello manoscritto* e *Due carte marine*, Milano, Treves, 1918.

Angelo Cocles, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, Milano, Mondadori, 1935.

La città morta, Milano, Treves, 1898.

Contemplazione della morte, Milano, Treves, 1912.

La crociata degli innocenti. Mistero in quattro atti, Milano, I gioielli de L'Eroica, 1920.

Le faville del maglio — Tomo I. *Il venturiero senza ventura e altri studi del vivere inimitabile*, Milano, Treves, 1924; — Tomo II. *Il compagno dagli occhi senza cigli*, Milano, Treves, 1928.

La figlia di Iorio. Tragedia pastorale, Milano, Treves, 1904.

Forse che sì forse che no, Milano, Treves, 1910.

Francesca da Rimini, Milano, Treves, 1901.

Il fuoco. I romanzi del melograno, Milano, Treves, 1900.

Giovanni Episcopo, Napoli, Luigi Pierro, 1892.

OPERE DI GABRIELE D'ANNUNZIO

La Gloria, Milano, Treves, 1899.

La Leda senza cigno; racconto, seguito da una *Licenza*, Milano, Treves, 1916.

LG = *Lettere a Natalia de Goloubeff (1908-1915)*, a cura di Andrea Lombardinilo, Lanciano, Carabba, 2005.

LT = *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Garzanti, 1999.

Le martyre de Saint Sébastien, Milano, Treves, 1911.

L'innocente, Napoli, Bideri, 1892.

La nave, Milano, Treves, 1908.

Notturmo, Milano, Treves, 1921.

Le novelle della Pescara, Milano, Treves, 1902.

La Pisanelle ou la mort parfumée, «Revue de Paris», 1912, trad. it. di Ettore Janni, *La Pisanella*, Milano, Treves, 1914.

Più che l'amore. Tragedia moderna, Milano, Treves, 1907.

I sogni delle stagioni. Sogno d'un tramonto d'autunno, Milano, Treves, 1899.

Solus ad solam, Firenze, Sansoni, 1939.

Trionfo della morte, Milano, Treves, 1894.

LA GENESI

1. *Una composizione febbrile*

Nella notte di mercoledì 3 febbraio 1909, alle ore 2 e 40 minuti «precise», Gabriele d'Annunzio mette la parola «fine» alla sua nuova tragedia e telegrafa agli amici più intimi (tra questi Clemente Origo, Ugo Ojetti e Edoardo Scarfoglio) per informarli della sua ultimogenita. Per il poeta il sollievo è tale che, accesi i motori della sua «rossa automobile» e abbandonata la Capponcina, non vi fa ritorno sino alla notte del giorno seguente per recarsi direttamente a dormire, lasciando in trepida attesa i giornalisti che lo aspettano da ore per strappargli più informazioni possibili sull'opera appena licenziata, di cui conoscono solo il titolo: *Fedra*. Per saperne di più, però, devono accontentarsi di quanto fornisce una persona – certamente il tuttofare Benigno Palmerio – che grazie alla sua «intimità» con Gabriele conosce alcune scene della tragedia e può assicurare che essa «è riuscita una cosa superba, una vera cosa d'arte che meraviglierà il pubblico per la fedeltà storica e per la grande immaginazione artistica». Precisa anche che negli ultimi diciassette giorni l'Imaginifico si è posto «alacremenente» al lavoro, senza uscire di casa o

INTRODUZIONE

scendere in giardino, ma, messosi alla scrivania «al tocco dopo mezzanotte» fino «alle nove o alle dieci della mattina seguente», dopo un «pasto frugale» se ne è andato a riposare fino alle quattro pomeridiane. Aggiunge infine che il nuovo parto si compone di tre atti per un totale di poco più di tremila versi, e che Gabriele ha tentato di rappresentare intorno alla figura della sua protagonista «l'intero mondo eroico prima della guerra di Troia», comprendendovi le vicende dei «Sette re contro Tebe» e un'«apparizione di Elena adolescente».¹

Il resoconto conferma la natura febbrile e il ritmo frenetico della composizione di *Fedra*, ma i giorni della sua ideazione e scrittura sono più dei diciassette ricordati da Palmerio, e aumentano anzi sino a quarantasei, come dimostrano le testimonianze epistolari che consentono di ricostruire con andamento quasi quotidiano il processo di scrittura del solo dramma dannunziano di argomento mitologico.

Per d'Annunzio si tratta di un periodo di grandi difficoltà, tanto che la tragedia, come informa Gabriellino, nasce «nelle condizioni più avverse alla meditazione ed al sogno», nel pieno della crisi finanziaria:² da tempo il poeta

¹ *Come d'Annunzio ha composto «Fedra». Diciassette giorni e 3000 versi*, Firenze, 4 febbraio, «Giornale d'Italia», n. 36, 5 febbraio 1909, p. 4.

² Cfr. Gabriellino d'Annunzio, *Ricordi dannunziani*, in «La Lettura», XII, n. 11, novembre 1912, pp. 989-996, p. 994: «D'Annunzio aveva appena condotto a termine la *Fedra*, che scrisse, com'è noto, in ventisette giorni, nelle condizioni più avverse alla meditazione ed al sogno, in un periodo acutissimo della sua crisi finanziaria. Nondimeno egli era riuscito ad isolarsi dalla cruda vita reale, con una serenità che stupiva i suoi amici, ed a ritrarsi con Fedra e con Teseo nel mitico mondo della sua tragedia, mentre la nube gli si addensava sul capo più che mai minacciosa. In quei ventisette giorni aveva lavorato quasi ininterrottamente. Dormiva dalle dieci del mattino alle cinque del pomeriggio. Alle cinque faceva una doccia, si esercitava un po' coi manubri, e si rimetteva a tavolino, restandovi tutta la notte, e costringendo la servitù ad un orario impossibile. All'esercizio coi manubri annetteva un'importanza capitale: “Senza di essi – mi

conduce vita elegante e mondana, fatta di lusso e spese superflue fino all'inverosimile che certo non si confanno alla necessità pratica di mantenere madre e moglie, amanti e figli legittimi e non.

Questa situazione riflettono le missive che Gabriele invia all'editore Treves, le quali forniscono, fra le assillanti richieste di soccorso in denaro, le tappe di un processo di scrittura intenso e ininterrotto. Così il 30 ottobre 1908 il poeta assicura di lavorare «duramente»: ³ se a settembre, quando i due si sono incontrati in Capponcina, Gabriele era intento a una tragedia ambientata in una Maremma dantesca e sepolcrale, ora egli, abbandonato quel progetto, è tornato a un altro «più severo», *Fedra* evidentemente, di cui non ha che «quattro personaggi», «ma ben tagliati in pietra forte». ⁴ Ci sono certo Fedra e Ippolito, attorno ai quali ruota tradizionalmente il dramma, e dovrebbe probabilmente esserci Teseo, sebbene in d'Annunzio egli abbia un ruolo dimidiato; ma il quarto? Si tratta forse di Etra, madre dell'eroe ateniese? In verità la moglie di Egeo, che troviamo all'inizio del primo atto e nella parte conclusiva della tragedia, sembra creazione successiva, quando cioè il poeta decide di contaminare il suo architetto (l'*Ippolito* di Euripide) con le *Supplici* euripidee, ossia, come ci informano altre lettere, in due momenti tra inizio dicembre e metà gennaio dell'anno dopo, ⁵ lo stesso periodo in cui nasce, come vedremo, il personaggio del pirata fenicio. Più probabile pensare, allora, a Eurito d'Ilaco, il messaggero e auriga del carro di Capanèo che grazie a Fedra diventa aedo e col quale,

diceva un giorno additandomi gli attrezzi – non avrei potuto scrivere la *Fedra*. Tutta l'energia necessaria al mio lavoro m'è provenuta da questa ginnastica». Ed io pensavo che la critica, per quanto cerchi ed indaghi, non arriverà mai a precisare tutti gli elementi – compresi i manubri – che possono concorrere alla formazione di un'opera d'arte».

³ *LT*, p. 336.

⁴ Ivi, pp. 336-7.

⁵ Cfr. *LG*, 5 dicembre 1908, 17 e 20 gennaio 1909 (rispettivamente alle pp. 234, 259 e 260).

INTRODUZIONE

in una compenetrazione fra biografia e tragedia, si identifica lo stesso Gabriele.

A metà novembre questi, che non riesce a onorare i prestiti e continua a essere travolto da spese e lusso, torna a scrivere a Treves stilando un elenco delle «opere postume» che promette all'editore a garanzia degli anticipi necessari a fronteggiare i creditori: *Fedra* vi è compresa, ancora senza nome ma senz'altro identificabile, insieme al romanzo *Forse che sì forse che no*, al mistero della *Vita e morte di San Francesco*, a quello del *Martirio di San Sebastiano*, ai *Sogni delle stagioni* (ossia quattro poemi tragici di cui solo due sono portati a compimento) e ai *Tre peccati del bellissimo nemico*.⁶

Passa un mese questa volta (15 dicembre), prima di un'altra lettera, in cui il poeta, evidentemente soddisfatto dei suoi progressi, sollecita Treves a una stampa rapida della tragedia, «onde evitare di predisporre copioni dattilografici per la recita» che collimerà con l'uscita del volume, per il quale, come già avvenuto per la *Francesca da Rimini*, chiede inchiostro rosso e nero.⁷ All'inizio dell'anno seguente (2 gennaio) *Fedra* è già sotto le mani «brutali» del copista e il 4 gennaio d'Annunzio può promettere all'editore il manoscritto completo entro pochi giorni.⁸ Il lavoro è indefesso, certamente, ma Gabriele, pressato dai debiti, rassicura Treves anticipandone la consegna, che d'altro canto tarda a venire: il 24 dello stesso mese egli annuncia infatti che l'opera, composta di «2500 versi circa non comprese molte didascalie», sarà terminata «entro la settimana»: da tre giorni egli non vede il sole, si reca a letto «verso le otto della mattina, con le finestre chiuse» per levarsi «alle quattro del pomeriggio» e mettersi subito «alla tavola del supplizio».⁹ Già a buon punto, dunque, la copia «patisce una pausa

⁶ Cfr. *LT*, p. 337.

⁷ *Ivi*, p. 339.

⁸ *Ivi*, pp. 343-4.

⁹ *Ivi*, p. 346.

per un malessere del diligente amanuense-veterinario», il Palmerio;¹⁰ ma Gabriele tira dritto e due giorni dopo torna a confessare all'editore di non levarsi dalla sua «divorante» eroina nemmeno per mangiare e auspica un'edizione analoga a quella lussuosa delle *Laudi*.¹¹

Il 10 febbraio Gabriele informa Treves che il copista terminerà la sua fatica entro quella notte. Auspicando di vedere quanto prima le bozze, egli ha intanto concordato con Adolfo De Carolis i disegni da utilizzare. Da una settimana sul manoscritto c'è la parola «fine», e ora il poeta, nelle sue parole all'editore, dimostra totale consapevolezza di rapportarsi, mediante una lettura contestuale e contrastiva, «al sovratesto rappresentato dalle altre Fedre»;¹² e soprattutto, si dichiara pienamente convinto di aver trattato il soggetto con grande novità, tanto da aggiungere, in un post scriptum, una sorta di sfida: «Pubblica pure quante Fedre e quanti Ippoliti sono nel mondo. Serviranno a mostrare la potenza con cui ho rinnovato il soggetto». ¹³ Di questo d'Annunzio è certo: già due mesi prima (16 dicembre 1908), scrivendo all'amante del momento, ha vantato la novità della sua prossima tragedia rispetto ai precedenti antichi e moderni («J'ose, après Euripide, après Sénèque, après Racine, donner une *Phèdre nouvelle*»)¹⁴ e molti anni più tardi, in una lettera senza data a Domenico Bartolini dell'Oleandro, avrebbe rilanciato con orgoglio:

Stampami anche un solo esemplare della tragedia Fedra che è la sola vera tragedia ellenica esistente nella storia di tutte le letterature, al cui paragone l'Ifigenia in Tauride di Goethe è un tentativo opaco

¹⁰ *PG*, p. 8.

¹¹ Cfr. *LT*, p. 346.

¹² Cfr. Pietro Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, p. 126.

¹³ *Ivi*, p. 349.

¹⁴ *LG*, pp. 240-1.

INTRODUZIONE

e falso.¹⁵

2. *La genesi interiore*

Il percorso sin qui tracciato non rappresenta che una parte della vicenda compositiva di *Fedra*; quella che Pietro Gibellini, nell'introduzione alla prima edizione commentata della tragedia, definisce «storia esterna».¹⁶ A essa il filologo giustappone un'altra storia, «interna»¹⁷ se non meglio interiore e intima, ricostruibile grazie alle lettere di Gabriele all'amante Nathalie de Goloubeff ribattezzata Donatella Cross.

Per meglio entrare nello spirito di queste lettere, rivelatrici dei «fantasmi» e dei «turbamenti emotivi» che accompagnano la creazione del dramma,¹⁸ è forse utile ricordare, brevemente, quanto lo scrittore ha appena vissuto: l'interruzione dolorosissima della relazione con Giuseppina Mancini (Giusini), giunta a conclusione nel settembre 1908. Scoperta dal marito e incapace di rinunciare all'amore del poeta, la donna giunge ai limiti della follia; e Gabriele, tormentato dall'accaduto, affida ai frammenti di un diario (pubblicato postumo, trent'anni dopo, col titolo *Solus ad solam*) la sofferta condizione interiore, confidando così tutto il conflitto che sarà poi condiviso dall'eroina cretese.¹⁹

Poco prima, a Roma, Gabriele ha conosciuto Nathalie de Goloubeff, bella contessa russa naturalizzata francese, già sposata e madre di due figli. Lei ha appena ventisei anni.

¹⁵ La lettera è citata in P. Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, cit., p. 126.

¹⁶ Cfr. *PG*, pp. 7-8.

¹⁷ Ivi, pp. 8-11.

¹⁸ Così *AA*, II, p. 1588.

¹⁹ Cfr. Andrea Lombardinilo, *Da Giusini a Donatella: l'epistolografo tra malinconia e incanto (1908)*, in *LG*, pp. 27-42.

Gabriele ne ha compiuti quarantacinque. Il loro amore non può che essere intensamente sensuale, caratterizzato anzi da quella torbida passionalità che si riflette poi appieno nella *Fedra*. E le lettere fra i due ci introducono con esattezza nel «clima di eccitazione mentale e amorosa» in cui d'Annunzio «fa scorrere il suo fluido inchiostro», illustrandoci così il «sostrato psichico» della tragedia.²⁰

«Votre image – le scrive il poeta il 27 ottobre 1908 – est un lieu de lumière [...]. Et, tout à coup, vous mordez, comme une panthère».²¹ Non c'è già, in queste parole, il riflesso della “luminosa” figlia di Pasifae, di colei che si muove col passo obliquo della «pantera» e siede «fascinata ai ginocchi di Diòniso»? Un mese dopo in realtà (27 novembre), d'Annunzio, quasi per eccesso di lirismo e sensualità, trova difficoltà a scrivere:

Moi, je n'ai que le souvenir et le désir, et la solitude effrayante, et l'œuvre que je ne peux pas toucher parce qu'elle brûle mes outils et me doigts. J'ai des heures de combat acharné contre les ombres, et une volonté impétueuse de chant qui ne trouve pas la parole, et une instabilité mentale qui me fatigue comme si chacune de mes pensées était une maîtresse capable de sucer avec des lèvres fugitives toute ma moelle. Je suis malade de vous [...].²²

Eppure appena due giorni dopo, sebbene in immagini lugubri e angosciate, sembra affacciarsi all'immaginazione di Gabriele il fantasma della sua tormentata eroina, evocata dai prati di asfodelo, quasi come «s'avanzano» le «Ombre» sul «prato asfòdelo» sul finale della tragedia:

La plénitude! Je n'ai compris la vertu de cette parole

²⁰ Così P. Gibellini, *Introduzione a Gabriele d'Annunzio, Fedra*, a cura di T. Piras, Milano, Mondadori, 2001, pp. IX-X.

²¹ *LG*, p. 202.

²² Ivi, p. 226.

INTRODUZIONE

qu'en respirant près de toi. Aujourd'hui j'ai de la vie un sentiment funèbre. Je marche sur la prairie d'asphodèles, la tête renversée. Ma chair a souffert une mortelle usure.²³

È accanto a questa «usura mortale» che nella lettera del giorno seguente, di fianco alla figura della Cretese, spira anche l'odore della lavanda («“Spicanardi”. Et ma bouche en était toute parfumée»²⁴), come l'alito di una Tebana, Ipponè, che il re Adrasto ha portato schiava con sé per cederla in dono a Ippolito: «Simile hai la bocca / alla parola, il fiato / simile al fiore della spicanardi. / Il tuo nome?» (vv. 905-8), la incalzerà Fedra rósa dalla gelosia.

L'ispirazione, insomma, è sulla soglia, ma fatica ancora a trasformarsi in parola; ogni parola, anzi, è soppesata «non plus dans ma main mais dans la tienne. Et c'est terrible, parce qu'aucune intensité d'expression ne me contente», scrive Gabriele il 5 dicembre: la fase preparatoria si dilata, anche per la necessità di effettuare ricerche sui «grands chars grecs qui portèrent les Septs contre Thèbes».²⁵ D'Annunzio insomma, come pure si è accennato, ha letto o riletto le *Supplici* di Euripide: con il dolente suono del loro pianto per la morte dei figli eroi, cui si aggiunge quello di Etra, avrà inizio la tragedia. Colpisce del resto che sin da subito all'*Ippolito* euripideo si affianchino altri testi, sebbene per il momento la *contaminatio* caratteristica dell'intera opera si limiti ai modelli tragici. In verità, pochi giorni dopo Gabriele sembra avere appena abbandonato il dramma dantesco sulla «Mère déchirée» (l'incompiuta *Buonarrotta o la Madre folle* i cui frammenti saranno orgogliosamente esibiti, molti anni dopo, nel *Libro segreto*), ma finalmente il nome della figlia di Pasifae è pronunciato in maniera esplicita e con parole di entusiasmo dilagante:

²³ Ivi, p. 229.

²⁴ Ivi, p. 230.

²⁵ Ivi, p. 234.

l'ouragan des musiques et des images était irrésistible en moi. [...] je me suis jeté sur une autre proie, avec la rapidité des grands oiseaux rapaces. Vraiment j'ai possédé Phèdre à l'ombre du myrte transpercé par son épingle d'or. [...] Vous m'avez donné la puissance de féconder la matrice épuisée.²⁶

In questa stessa missiva del 16 dicembre troviamo un accenno a un'ode che, nelle intenzioni di Gabriele, dovrebbe precedere la tragedia («Rien ne ressemble à l'Ode pure comme ton corps nu»),²⁷ come anche confermano lettere successive (quella del 12 febbraio 1909 in particolare²⁸), ma che non ci è giunta. Più interessante è forse osservare che nell'«immaginazione notturna» del poeta egli e Nathalie «si confondono con i loro “doppi” letterari»: ²⁹ l'innamorato paragona le pagine crivellate dal suo pensiero inquieto alle foglie del mirto trapassato da Fedra; lo stesso significato, la stessa fusione di gesto e testo acquisterà fra qualche giorno l'invio all'amata dell'«enigma» che campeggerà sul frontespizio della tragedia, quello che d'Annunzio ha ricavato, dissimulandone l'origine, dall'Antologia Palatina³⁰ e con cui Fedra/Sfinge alluderà alla vendetta contro Tèseo e Ippolito:

Or chi domò col fuoco il fuoco? Or chi
spense la face con la face? Or chi

²⁶ Ivi, p. 240.

²⁷ Ivi, p. 241.

²⁸ Qui Gabriele annuncerà: «Une grande Ode sapphique *A Thalassia* précède le texte. Je vous enverrai cette Ode pour que vous la lisiez avec attention et vous me disiez – avec la plus fraternelle franchise – si elle peut être imprimée ou si vous y trouvez quelques images qui pourraient faire reconnaître, sous le masque de Thalassia, Nathalie» (ivi, p. 274). Ha osservato *PG*, p. 10: «La saffica non ci è pervenuta: avrà riconosciuto, la bella dama franco-russa, i tratti del suo volto di Diana caucasica (così il d'Annunzio) sotto la maschera cretese della Donna del Mare?».

²⁹ A. Lombardinilo, *Il poeta all'opera, tra pubblico e privato*, in *LG*, p. 52.

³⁰ Cfr. *GFA*, p. 43.

INTRODUZIONE

con l'arco ferì l'arco?

Non meno interessante però, anche ai fini della cronologia testuale, è notare l'allusione al «myrte transpercée», testimone che il poeta, nel suo *furor* creativo, è altrettanto sobrio e razionale nel trarre ispirazione da fonti erudite, come, in questo caso, la *Periegesi* di Pausania da cui ricava l'immagine.³¹

Da questo momento, come si è visto nel ripercorrere la «storia eterna» del testo, il procedimento creativo acquista laboriosità costante, senza mai perdere spinta immaginifica e potenza inventiva. Il 16 dicembre Gabriele giunge così a un primo bilancio, «come quando lo sguardo si volge a ritroso sulle travagliate notti passate»:³²

[...] De temps en temps je travaillais à ma tragedie.
Je ne pouvais que transcrire le cris de ma douleur.
Le vous donnerai ces quelques pages nocturnes, où
Phaedra s'abandonne à son délire.³³

La «Muse chantante» ha potenziato la forza creativa del poeta, nelle cui parole ormai «slancio erotico e slancio creativo» appaiono «inscindibili», al punto che Donatella, definita la sola a conoscere il segreto di *Fedra*, viene a identificarsi con la figlia di Pasifae:³⁴

Te souvient-il de notre dernière nuit? La volupté
était accompagnée par un rythme d'une langueur
apollinienne. J'ai retrouvé ce rythme dans mes
étreints tragiques. Personne ne connaît le secret de
mon œuvre. Toi seule, maintenant, tu le connaît.
[...] J'ai ce soir un feu terrible dans mes reins. Je vais

³¹ Cfr. *IC*, p. 46.

³² Così *AA*, II, p. 1590.

³³ *LG*, p. 240.

³⁴ Ancora *AA*, II, p. 1590.

LA GENESI

faire crier la fille de Pasiphaé toute la nuit.³⁵

Con un ritmo di lavoro di undici ore ininterrotte (scrive il 18 dicembre: «Je travaille onze heures de suite, sans bouger»³⁶), Gabriele si convince di lì a breve (21 dicembre) che la sua nuova tragedia sarà terminata entro due settimane («Je veux terminer Phœdra en deux semaines»³⁷).

Tre giorni dopo (24 dicembre), invia all'amata una pagina del manoscritto con i versi 549-557 di *Fedra*,³⁸ in cui il messo, raccontando il sacrificio prodigioso di Evadne, dialoga con l'eroina sempre più ammirata e risoluta:

MESSO: Scorgemmo le sue braccia
alte, come le faci di Persèfone.

FEDRA: Senza cintura. E sola, o Amore!, sola
la nudità del fuoco
era su lei, sul desiderio eterno.

MESSO: E i guerrieri intonarono il peàne,
sommessi, in cerchio.

FEDRA: O nozze!
Ed ella si curvò come si curva
il labbro della fiamma
per nutrirsi e gioire.

Altri e più numerosi versi (1049-1069) Gabriele invierà nella lettera del 29 dicembre; protagoniste ne sono la gelosa eroina e la schiava tebana sua rivale, che si affrontano in un duello verbale in cui Ippolito è l'oggetto della contesa.

FEDRA

Stanotte

³⁵ *LG*, p. 241.

³⁶ *Ivi*, p. 243.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ivi*, pp. 245-6.

INTRODUZIONE

come l'Orsa declini all'Occidente
e dal mar sorga il grande
òmero d'Orione, o figlia d'Àstaco,
sino alle labbra ti rimbalzerà
il cuore udendo il suono del suo passo;
e sarai tutta gelo
sino al fiore diviso del tuo petto,
e tutta del colore della notte
come la nube che si scioglie, senza
le tue midolle, senza le tue vene;
ché spenta avrai la face;
ché men terribile è fisare il volto
di Tàtato che il suo
volto nudo, Ipponòe.

LA SCHIAVA TEBANA

È dietro a te Tàtato! È dietro a te,
Fedra, il fanciullo nero! Tutto intorno
arde.

La lettera di accompagnamento rivela da un lato un poeta immerso nel lirismo e nel ricordo idillico, abbastanza razionale per ricorrere a citazioni colte (il XXIV idillio di Teocrito), dall'altro un amante scosso dall'ardore erotico e divenuto «une étrange matière voluptueuse et embrasée». Raccordo fra i due, è lo Stelio Effrena del *Fuoco*, il portavoce dell'idea dannunziana di teatro, in cui Gabriele, nel firmare questa e tante altre missive di questi mesi, si identifica:

Ma fiancée, j'ai passé trois heures avec toi, au grand air, sur la route de San Gimignano, seul avec toi. J'avais besoin de respirer. Ce matin je me suis couché à sept heures. J'étais courbé «comme le bois du figuier sauvage entre les mains de l'ouvrier qui construit la roue du char». J'aime a t'écrire des mots d'amour sur le revers de ces feuilles «orgueilleuses». La journée était si claire et si froide; et le pâle collier de la lune pendait au cou de Donatella invisible, là-bas, sur les pins de notre ivresse.

J'avais sous mes yeux la main de marbre enfoncée
dans la chevelure de violettes.
Ma fiancée, je te veux dans mon lit. Je ne suis pas
un homme, ce soir; je suis une étrange matière
voluptueuse et embrasée.
Stelio³⁹

Letteratura e vita, erotismo creativo e sensuale tornano a collimare, e il poeta, oltre a identificarsi con Eurito, è qui anche un Ippolito non più efebo, così come Nathalie è un Fedra nient'affatto madre mentre viene meno il *topos* psicanalitico della donna matura in preda alla passione sensuale per l'amante-figlio. Ma non sarà così, in fondo, anche nella tragedia?⁴⁰

Certo, fra amante e amata la complicità è in questa fase pressoché totale: nella lettera inviata il giorno seguente, Donatella è ancora destinataria delle «eccedenze di laboratorio» di Gabriele⁴¹ ed è còlta di nuovo nel gesto simbolico con cui la Cretese trafiggerà le foglie del sacro mirto, mentre l'allusione alla musica marina che pervade i versi la prefigura quale dedicataria di *Fedra*:

Chaque matin, avant de me coucher, je brûle toutes
les pages refusées, toutes les feuilles criblés par la
pensée inquiète comme les feuilles de ce myrte que
Phèdre transperçait de son aiguille à Trézène. Ce
matin j'ai hésité devant cette étrange feuille qui
contient l'énigme de la Titanide. Je vous l'envoie,
pour vous amuser et pour vous effrayer. Vous y
découvrirez quelques enfantillages ... magiques.⁴²

La dedica arriva infatti di lì a breve, il 12 gennaio 1909: «Mon poème est chaud de toi, Thalassia. Je veux le

³⁹ Ivi, p. 248.

⁴⁰ Cfr. P. Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, cit., p. 129.

⁴¹ Così *AA*, II, p. 1590.

⁴² *LG*, p. 249.

INTRODUZIONE

consacrer à toi sous le signe de Thalassia»;⁴³ e «A Thalassia» campeggerà nell'occhiello del volume, «incisa dal bulino di De Carolis in una silografia a piena pagina», a suggellare l'evidente volontà di instaurare l'analogia tra Donatella e la figlia del talassòcrate Minosse.⁴⁴

In dirittura d'arrivo, il ritmo non rallenta: il 13 Gabriele racconta di aver sentito cantare Félia Litvinne ricostruendo una sorta di colonna sonora per la sua *Fedra*,⁴⁵ il 17 e il 20 lavora al personaggio del pirata fenicio Chèlubo (accenna infatti ai «Phéniciens qui naviguent dans mon poème méditerranéen»,⁴⁶ spia anche della lettura di *Les Phéniciens et l'Odyssee* di Victor Bérard) e promette di inviare le traduzioni dei tragici greci di Felice Bellotti (non spregevoli, ma somiglianti all'originale come una statua di Canova ai formidabili Torsi del frontone occidentale)⁴⁷ e finalmente, il 31 gennaio, promette all'amata l'invio del manoscritto e condivide con lei, come ha già fatto con Treves, l'emozione del prossimo compimento dell'opera:

J'écris la dernière scène. Je la terminerai peut-être dans la nuit. Je ne sais pas encore. Je suis comme un agonisant, avec une force terrible. [...] Je tremble devant mon œuvre, avec je ne sais quel déchirant regret. Je suis un dieu malade, ce soir. Demain je serai un homme misérable.⁴⁸

Occorre aspettare ancora qualche giorno, come sappiamo, perché apponga al manoscritto la parola fine, ma prima di salire sulla sua «rossa automobile» per lasciare la Capponcina Gabriele si congeda da colei che, «sous le nom de Thalassia», ne ha ispirato e seguito i passi confondendosi

⁴³ Ivi, p. 255.

⁴⁴ Cfr. P. Gibellini, *Introduzione*, cit., p. IX.

⁴⁵ Cfr. ivi, p. VII-VIII e n.

⁴⁶ *LG*, p. 259.

⁴⁷ Ivi, p. 261; e cfr. *PG*, 86, p. 10.

⁴⁸ *LG*, p. 269.

col «fantasma» della Minoide:⁴⁹

Amour, mon amour, je viens d'achever la tragédie de Phèdre, à trois heures du matin. Je ne peux pas te dire mes souffrances de ces dernières jours, de ces dernières heures. Tout à coup, la grande ligne s'est close avec une exactitude divine, comme un anneau infrangible et éternel. Et j'ai senti dans ma poitrine un cœur gonflé de merveilleuses larmes. [...] je veux te remercier, je veux te baiser les genoux. Je dois cette oeuvre si noble et si sévère, ce poème flamboyant de feu solaire et résonnant de musique marine, à Donatella, à ton amour.⁵⁰

Di lì a breve, lungo i fili telegrafici e telefonici della Penisola si propaga «il lieto annuncio di nascita della tragedia ultimogenita» di d'Annunzio, di quella *Fedra* che Giuseppe Antonio Borgese presto definirà «vittoriosa debellatrice della moralità convenzionale» e descriverà come «colei che, assassinando, raggiunge la purità per la non complicata ragione che dove si sazia la fame dei vermi si spegne la sete di libidine. E il suo nome è “ineffabile”».⁵¹

3. *La «genesi d'autore»*

Il 9 aprile, giorno che precede il debutto di *Fedra* al Teatro Lirico di Milano, d'Annunzio concede un'intervista a Renato Simoni del «Corriere della Sera», ripresa da uno scritto di cui restano una minuta in italiano e una in francese in APV, mss. 6950 e 6900. Il poeta vi ricostruisce,

⁴⁹ Cfr. P. Gibellini, *Introduzione*, cit., p. X.

⁵⁰ *LG*, pp. 271-2.

⁵¹ Giuseppe Antonio Borgese, *Gabriele d'Annunzio. Con bibliografia, ritratto e autografo*, Napoli, Ricciardi, 1909, pp. 115-6.

INTRODUZIONE

o «reinventa con tensione critica oltre che celebrativa»,⁵² la genesi della tragedia, riandando ad alcuni anni prima, quando cioè ha udito una «grandissima attrice» (Eleonora Duse?) «rammaricarsi di non poter tentare la rappresentazione della *Phèdre* di Jean Racine per la difficoltà insuperabile di una traduzione italiana» in grado di conservare la «divina melodia e l'elegiaco ardore dei versi originali» («Il n'est pas, au théâtre, de rôle plus complexe et plus difficile que celui de Phèdre»⁵³). Racine viene qui omaggiato dal suo emulo, che tuttavia non manca di marcare la distanza incolmabile tra il mondo antico e quello del *grand siècle* in cui Fedra e Tèseo si sono ritrovati a vivere:

È un peplo di stile Luis XIV. Ma l'arte cristiana di Jean Racine ebbe fuochi più bianchi a trasmutar i metalli della poesia antica. «C'est Venus toute entière à sa proie attachée». Ma in verità, non una stilla di sangue pagano corre nelle vene azzurre di quella che Paul de Saint-Victor chiamava la Duchessa d'Atene, ricordandosi dello Shakespeare che fece Duca d'Atene Tèseo nel *Sogno di una notte di mezza estate*. I sentimenti della patrizia, il delirio della peccatrice, i rimorsi della paziente si agitano nell'anima di colei che sembra dover finire non uccisa dal veleno di Medea, ma riconciliata con Dio nel convento delle Carmelitane «où les nobles repenties de la Cour allaient cacher leur blessures».⁵⁴

E certo Gabriele ha avuto, tra i principali suoi propositi, quello di restituire «sangue pagano» all'eroina tutta «cristiana» del drammaturgo francese, nei confronti della quale esprime qui sostanziale dissenso mostrando l'ironia tipica di chi «è proteso verso il rilancio della tragedia mediterranea»⁵⁵ e muove a una «*rénovation épique*»

⁵² *PG*, p. 11.

⁵³ Così *PSV*, III, p. 388.

⁵⁴ Cfr. anche *APV*, ms. 6900, b-e (in *appendice*).

⁵⁵ Così *AA*, II, p. 1593.

del soggetto raciniano.⁵⁶ È stato comunque allora, con il capolavoro di Racine in mente, che Gabriele ha pensato di «comporre un poema tragico intorno alla sorella di Arianna»; finché il progetto non ha preso una direzione inaspettata a seguito di quelle scoperte archeologiche a Creta che tanta commozione hanno provocato «in tutti gli studiosi».

D'Annunzio, nelle parole a Simoni, concede molto all'archeologia: non è stata, del resto, proprio l'archeologia di vitale importanza anche per il suo esordio drammaturgico, quando, oltre un decennio prima, sulla scia del fascino e dell'emozione per gli scavi di Schliemann a Micene, egli ha messo mano alla *Città morta?* Come allora a Micene, adesso a Creta, in cui gli scavi descritti da Angelo Mosso nelle sue *Escursioni nel Mediterraneo* (Milano, 1907) hanno riportato alla luce le rovine di Cnosso, di Haghia Triada e di Festo, riaccendendo la passione di Gabriele e la sua fantasia, il poeta vede confermata l'idea che le discipline archeologiche costituiscono un ponte ideale fra tragedia antica e sua moderna risurrezione ed è preso dall'affascinante mito cretese che ormai si sta diffondendo in tutto il Vecchio Continente. È in questo contesto, infatti, che Giuseppe Antonio Borgese, inviato da Berlino per la «Stampa», vi ricorre in un articolo del 28 novembre 1907 per spiegare ai suoi lettori le importanti innovazioni scenografiche di Mariano Fortuny:

Quest'isola misteriosa dove Angelo Mosso ha scoperto le radici della civiltà europea, è capace di tutte le sorprese, anche d'insegnare, coi frammenti di una cultura di dieci secoli anteriore al Cristo, l'arte di vestirsi alle signore del ventesimo secolo dopo Cristo. Proprio a Berlino, nel museo etnografico e nella stessa sala dove s'ammira il tesoro troiano dello Schliemann, si serbano, in una vetrina quasi

⁵⁶ Così Gabriele nelle dedica della *Fedra* a Georges Hérèlle, ricordata in *ibid.*

INTRODUZIONE

inosservata, due statuette di ceramica, che sono fra le cose più commoventi che il sottosuolo degli antenati abbia serbate per noi. Sono due donne contemporanee del Minotauro [...]. Nihil sub sole novum. [...] Il Fortuny non s'è ispirato a quelle due statuette, ma ai motivi ornamentali che ricorrono nei vasellami, nelle stoffe e nei fregi architettonici di quel popolo che faceva e viveva molte cose, che noi crediamo nuove di zecca, quando Romolo e Remo, erano ancora sulle ginocchia di Giove e l'*Iliade* non era stata scritta. Motivi grandiosi e originali, nei quali con una breve linea elicoidale è espressa la legge con cui s'increspa l'onda, con cui s'incava la conchiglia, con cui sboccia il fiore. Il Fortuny ha imitato e sviluppato questi motivi, l'ha incisi su tavole di legno e li ha fatti stampare.⁵⁷

Comprendiamo, grazie a queste parole dietro le quali non è del resto inverosimile vi sia lo zampino dello stesso d'Annunzio, il fascino diffuso per l'universo cretese appena riportato alla luce e le cui ombre raggiungeranno un'intera generazione di artisti, almeno sino alle sperimentazioni scenografiche di Léon Bakst messe alla prova proprio con *Fedra*;⁵⁸ e comprendiamo altresì come questo stesso universo, che è anche e soprattutto mito delle origini di una grande civiltà, abbia per qualche tempo, paradossalmente, distolto l'attenzione di Gabriele dalla «sorella di Arianna» per proiettarla sulla madre Pasifae, «nata dal Sole e dall'Oceanina», sulla «tragedia della creatura solare fatta preda schiumosa d'Afrodite nefanda, la tragedia del Labirinto, la tragedia di Dedalo e d'Icaro e di quel Minos figlio di Licaste che fu il primo Talassocrate, il remotissimo fondatore dell'imperialismo marittimo, re del più vasto regno insulare, padrone di una vera armata navale da lui condotta alla guerra di Sicilia contro Còcalo». Del resto,

⁵⁷ Cit. in *AA*, pp. 1598-9.

⁵⁸ Cfr. Carlo Santoli, *Fedra di d'Annunzio. Dall'Ellade all'interpretazione del mito*, prefazione di Annamaria Andreoli, Venezia, Marsilio, 2019.

oltre a questa evidente sottolineatura politica (Fedra come Basiliola della *Nave* esaltatrice del potere imperialista; la geografia mitica come idea del dominio dei mari espressa già in *Più che l'amore*; il trasferimento nel mondo degli dèi e degli eroi di quell'utopia imperialista già veicolata, certo più sfacciatamente, dalle ultime tragedie),⁵⁹ Gabriele non torna forse con queste parole agli anni in cui ha scritto il più lungo poemetto alcionio, il *Ditirambo IV*?

[...] «La figlia del Sole
a me poggiate come ad un virgulto
sul limite dei paschi
guatava il candido armento dei buoi
pascere lungo il Cèrato rupestro [...]».
«O Pasife, che guardi?»
chiede il Re sopraggiunto. Ed anelava
nella sua barba violetta come
l'uva cidònia; ché membruto egli era
e gravato di giallo adipe il fianco.
«Io guardo il toro bianco,
quello che tu non désti a Posidone»
la figlia di Perseide rispose.

Ma la fascinazione di Gabriele per il mito del Labirinto e del Minotauro, di Pasifae, Arianna e Tèseo non ha già una sua rilevanza nel romanzo di qualche anno prima? Nel *Fuoco*, invero, il nome di Arianna «evoca immediatamente riferimenti all'amore, al labirinto, all'abbandono, alle nozze con Dioniso»:⁶⁰

E come egli [Stelio] respirava nei rami e palpitava in essi e aveva tutti i sensi presi da quel piacere, la comunione della sua vita con la vita arborea si fece più stretta e l'incanto della sua immaginazione rinnovò

⁵⁹ Cfr. Mariella Cagnetta, *Idea di Roma, colonialismo e nazionalismo nell'opera di D'Annunzio*. «Quaderni del Vittoriale», 23, settembre-ottobre 1980, p. 171.

⁶⁰ *AA*, II, p. 1587.

INTRODUZIONE

in quel viluppo di vie dubbie l'industria del primo fabbro di ali, il mito del mostro nato da Pasifae e dal Toro, la favola attica di Teseo in Creta. Tutto quel mondo si fece reale per lui.⁶¹

È ascoltando il canto di Arianna che Stelio interroga:

Era quello forse il divino pianto della Minoide protesa invano le braccia deluse, dalla riva di Nasso deserta, verso l'Ospite flavo? La favola veniva, l'inganno del tempo era abolito.⁶²

«Per qualche tempo», dunque, questa «visione» ha sedotto Gabriele «per la grandezza dei suoi lineamenti e in forza del suo dolore, in quell'isola sacra che è un focolare di miti meravigliosi». «Troppo» occupato dall'«ombra del Toro» e della «falsa vacca», egli non ha saputo disgiungere, una volta tornato a *Fedra*, la «maschera materna» dal volto della sua eroina; né ha saputo «interamente domare il furore lirico» da cui è nato il *Ditirambo*, tanto che la sua Fedra «è veramente una Pasifaeia, come per ispregio la chiama Ippolito; è indissolubilmente avvinta dal sangue e dal fato della madre miseranda».

È una Fedra, quindi, più vicina, sotto questi rispetti, al modello senecano, in cui pure vengono meno tutti gli elementi esterni all'azione che tanto gravano la tragedia euripidea e si coglie il significato tragico della donna. Giacché Fedra è certo, come in Euripide, come in Racine, «tutta invasa dal morbo insanabile», ma non è né «la gemebonda che giace nel suo tormentoso letto e non osa parlare a Ippolito né osa parlare a Tèseo, ma sol morire legando alle sue mani esangui le tavolette accusatrici»; né tantomeno la «grande dame» raciniana:

La mia eroina è veramente la Cretese «che il vizio

⁶¹ *Il fuoco*, p. 300.

⁶² *Ivi*, p. 95.

della patria arde e il suo vizio» secondo l'espressione di Seneca. «Cressa!» la chiama Ippolito per dispregio. È nata nell'isola dei dardi e del dittamo, nella terra insanguinata dai sacrifici umani e assordata dal bronzo percosso dei Coribanti, nata dall'adultera dei pascoli e da quel crudele Minos che accese una così furibonda e criminosa passione in Scilla, figlia di Niso. Ma ha, in una carne che pesa, una grande anima alata e ansiosa di volo.

Nella «creazione del nuovo personaggio», Gabriele ha così registrato «prontamente» e in parte precorso «le acquisizioni di archeologi e mitografi», facendo della sua scena lo «spazio della diversità» e della sua eroina la portatrice di quelle «diversità cretesi» che trasgrediscono dionisiacamente, in linea col pensiero nietzschiano e con l'*Origine de la tragédie*, la razionale e apollinea civiltà ateniese:⁶³ dagli dèi olimpici al culto di Thànatos e della Notte, dallo scontro tra *deae ex machina* all'abbandono alla sfrenatezza dell'eros dionisiaco, dall'eroe che guarda al divino al connubio dell'umano con la ferinità, dai marmi del Partenone alle geometrie labirintiche.

4. Fedra e la musica

Non dal *logos* nascerebbe la tragedia, ma dallo «spirito della musica», giacché il coro non nasce dal *logos* ma da un dio: quello dell'ebbrezza, della musica sfrenata e della danza, di uno sguardo che si getta oltre l'abisso. Partire da Euripide, il tragediografo filosofo amico di Socrate e dei sofismi, significa andare oltre colui che ha eliminato la musica dalla tragedia dichiarandone la fine e ritornare alle origini: è certo questo uno degli obiettivi principali che si è proposto, col suo teatro, il poeta lettore di Nietzsche e di *Die Geburt Der*

⁶³ Cfr. P. Gibellini, *Introduzione*, cit., p. XIII; e soprattutto *GBS*, pp. 126-7.

Tragödie.

Anche il Doctor Mysticus del resto, in quella *Beata riva* che Gabriele ha prefato, si è accorto che se la tragedia antica, come opera d'arte, «è ancora un mistero per molti dotti ed è interamente ignorata dalla moltitudine», il «filosofo» e chi ne ha l'«anima», come pure chi possiede la «visione del poeta», possono intuire «il segreto della sua bellezza e l'essenza della sua vita» dalle «recenti scoperte musicali». ⁶⁴ Non è stata anche l'idea di Stelio, che appena un anno prima ha espresso una visione tutta nietzschiana e wagneriana di *Gesamtkunstwerk* affidando un ruolo tanto importante alla musica?

Il carro di Tespi, come la bocca d'Acheronte, è così lieve da non poter sopportare se non il peso delle ombre o delle immagini umane. Su la scena comune quelle immagini sono distanti così che qualunque contatto con loro ci sembra impossibile come il contatto coi fantasmi mentali. Esse sono distanti ed estranee. Ma facendole apparire nel silenzio ritmico, facendole accompagnare dalla musica alla soglia del mondo visibile, io le avvicino meravigliosamente perché rischiaro i fondi più segreti della volontà che li produce. ⁶⁵

Certo, Stelio Effrena, alter-ego di d'Annunzio, che nella finzione romanzesca del *Fuoco* regge il feretro di Richard Wagner, ne corregge, almeno in parte, l'idea, giacché a suo dire il primato va comunque accordato alla «parola», «fondamento di ogni opera d'arte che tende alla perfezione»; ⁶⁶ eppure la musica, che non è esterna al dramma ma ne è emanazione e lo incornicia, non ha il nobile scopo di accrescerne la risonanza espressiva, dal momento

⁶⁴ Angelo Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, prefazione di Gabriele d'Annunzio, Milano, Treves, 1900, p. 147.

⁶⁵ *Il fuoco*, pp. 216-7.

⁶⁶ Cfr. *PG*, p. 17.

che essa resta «il principio e la fine del verbo umano»?⁶⁷ Gabriele, di Stelio, è perfetto alter-ego anche quando scrive a Conti per ribadire la sua posizione: «l'essenza della tragedia greca» è «l'assenza dell'azione scenica»; l'azione è sempre extra, «sempre raccontata, rappresentata, dalle parole, dal ritmo»; il «Canto» nasce dal «sentimento musicale che circola per tutta l'opera, dal primo all'ultimo grido». ⁶⁸ Ma Gabriele non ha già espresso la stessa idea quando, anni prima, in una conversazione con Angelo Orvieto, ha confessato il proposito di mettere in scena «tragedie nelle quali all'assoluta modernità dell'ispirazione si congiunga una purezza di forme non indegna dei tempi di Atene» e in cui «la musica – come la danza – potrà adornare la tragedia con poemi e intermezzi o in certi momenti supremamente lirici accompagnando le parole dei singoli personaggi e del coro, il quale tornerà nell'antico onore, riassumendo importanza antica»?⁶⁹

Forse, più che per il valore documentario che pure gli è insito e che suscita l'interesse dello storico, questa tarda testimonianza di Ildebrando Pizzetti acquista fascino e importanza per la sua capacità di suggerire, tra le righe e dietro il resoconto di un episodio contingente, un'altra genesi di *Fedra*:

La prima idea di scrivere *Fedra* venne a d'Annunzio da un mio tentativo di musicare una riduzione dell'*Ippolito* di Euripide, tentativo che non avrei, credo, condotto mai a termine, ma a testimonianza del quale rimangono, fra le mie carte inutili, una ventina di pagine di partitura [...]. Come ognuno sa, *Fedra* – dico il poema tragico – fu scritta in men di due mesi, fra il dicembre del 1908 e il febbraio del

⁶⁷ *Il fuoco*, p. 216.

⁶⁸ G. d'Annunzio, *Carteggio col Dottor Mistico*, a cura di E. Campana, «Nuova Antologia», 1 gennaio 1939, p. 26.

⁶⁹ Angelo Orvieto, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Il Marzocco», 12 dicembre 1897.

INTRODUZIONE

1909, e del fervente travaglio del poeta io serbo la confidenza in alcuni telegrammi e lettere inviati da lui via via che egli procedeva nel suo lavoro. E non appena la tragedia fu stampata ne ricevetti uno dei primi esemplari.⁷⁰

Non fosse per altro, Pizzetti, cui Gabriele affiderà nel 1913 il compito di musicare la sua tragedia scrivendone il libretto per il melodramma, conferma, con queste parole, il ruolo tutt'altro che marginale avuto dalla musica di cui il poeta si è circondato nei giorni della composizione di *Fedra*. Non ha già fornito il poeta, nella lettera a Nathalie del 13 gennaio 1909, la «colonna sonora» idealmente sottesa a *Fedra* raccontando all'amante le impressioni in lui suscitate la sera prima dall'ascolto del soprano Litvinne?

Elle a chanté *In questa tomba oscura* et – après – *Divinités du Styx*; et des lieder de Schumann, et la Mort d'Isolde. Il fallait bien toute cette masse de chair, toute cette corpulence bovine pour soutenir de si hautes architectures vocales [...]. Elle avait accompli le prodige de l'éternelle Poésie: elle m'avait transporté *au delà du Voile*. Qu'elle aussi soit louée.⁷¹

Ha osservato Gibellini, il primo a commentare queste parole:

L'invocazione alle divinità stigie della *Fedra* dannunziana consuona con il motivo funebre dei

⁷⁰ Ildebrando Pizzetti, «*Fedra*». *Memorie e appunti di un musicista per la biografia del Poeta*, «Scenario», 4 aprile 1938, p. 199. E si vedano, per i rapporti fra il poeta e il musicista, Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci, *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, Torino, EDT, 1998; Carlo Santoli, *Gabriele d'Annunzio. Dal Sogno d'un tramonto d'autunno a Parisina*, Biblioteca digitale della modernità letteraria, Pisa, ETS, 2016 (*Fedra*, cap. 5, pp. 144-75).

⁷¹ *LG*, p. 257.

tre pezzi citati, ma soprattutto con l'aria dell'*Alceste* di Gluck (che la Litvinne aveva cantato in francese, per la prima volta, nel 1904), il melodramma in cui l'amor coniugale spinge la mitica eroina a sfidare Tànato e l'Ade. Suggestivo anche il testo di *In questa tomba oscura*, l'arietta di Giuseppe Carpani che venne musicata da una settantina di compositori, fra i quali spiccano Salieri, Danzi, Wiegler, Beethoven, Pàer.⁷²

Suggestiva, soprattutto, la *Mort d'Isolde*, l'eroina wagneriana cui pure qualcuno vorrà paragonare quella di Gabriele.⁷³

Non si può del resto dissentire da Pizzetti, quando osserva che «nessun'altra fra le opere drammatiche di d'Annunzio» gli è sembrata «tanto ricca di germi musicali, altrettanto potente a suscitare musica, creata, direi, proprio per essere integrata dalla intonazione musicale»:

Ed oggi penso la stessa cosa. E cominciai a lavorare:
e cominciarono la mia ebbrezza e il mio tormento.⁷⁴

⁷² PG, pp. 8-9. Questo il testo dell'arietta: «In questa tomba oscura / Lasciami riposar; / Quando vivevo, ingrata, / Dovevi a me pensar, // Lascia che l'ombre ignude / Godansi pace almen / E non bagnar mie ceneri / D'inutile velen».

⁷³ Cfr. Rubens Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1988, p. 84.

⁷⁴ I. Pizzetti, «Fedra», cit., p. 200. E cfr. Sergio Prodigio, *D'Annunzio. Il musicista invisibile*, Roma, Aracne, 2018.

APPROSSIMAZIONI

1. *Dalla scoperta di Nietzsche al teatro di Albano*

Sabato 6 febbraio, il «Giornale d'Italia» pubblica un'intervista che il giorno precedente Gino Carocci è riuscito a strappare a Gabriele.¹ Tra gli argomenti affrontati ci sono anche la nuova tragedia e i laboriosi giorni della sua composizione: ancora «diciassette», nelle parole del poeta, che introduce nuovi elementi per riflettere sulla genesi del dramma. Il primo, contingente, riguarderebbe una recente «rapida escursione automobilistica attraverso l'Italia»:

La mia mente era piena di lirismo: sentii che la prosa non era più sufficiente ad esprimere i miei sentimenti e senz'altro abbandonai la tragedia moderna.

Quella di *Fedra*, apprendiamo in seconda istanza, è la ripresa di un'idea che Gabriele ha tanto «accarezzato» ben «dieci anni prima» e che dunque è giunta sulla carta dopo

¹ Gino Carocci, *Un'intervista con G. D'Annunzio. Due tragedie: «Fedra» — «La Pietà»*, «Il Giornale d'Italia», n. 37, 6 febbraio 1909, p. 3.

INTRODUZIONE

una lunga gestazione, riesplora «quasi d'improvviso» e come un'«ossessione». La rapidità con cui la tragedia è stata composta, dunque, poggia su un decennio di riflessioni e industriosa preparazione, senza le quali non si spiegherebbe d'altro canto la grande erudizione filologica e archeologica sfoggiata dal poeta.

Ma perché Gabriele ha ripreso solo ora un progetto vecchio, abbandonato all'epoca della sua rottura con Elenora Duse?² Forse l'imminente uscita di un'altra *Fedra*, a firma del giovane e sconosciuto Umberto Bozzini, può spiegare per quale motivo l'«ossessione» di «rievocare l'età eroica della Grecia antica», di «rappresentare intorno alla figura dell'eroina l'intero mondo eroico preomerico» si sia affacciata con tanta urgenza proprio in questi mesi? Lo studio accurato per una «artistica e severa ricostruzione» di quel mondo giunge del resto da lontano, e, a ben vedere, ancora più addietro di quel decennio indicato apertamente nell'intervista, che rimanda all'esordio drammaturgico della *Città morta*. Senza necessariamente risalire alla «scaturigine prima dell'appassionato desiderio» del giovane poeta di «conoscere la civiltà greca e latina e compenetrarsi panicamente con il mistero ancestrale del mito»,³ si dovrebbe riandare ad almeno tre momenti cruciali della sua biografia intellettuale: la scoperta di Friedrich Nietzsche, attraverso mediazioni francesi, nel biennio 1892-1893;⁴ il viaggio in Grecia nel 1895, filtrato dal baedeker di Charles Diehl *Excursions archéologiques*⁵ e l'intensificarsi, nei mesi immediatamente seguenti, del culto ellenico, sollecitato

² Cfr. Marziani Guglielminetti, *La Fedra di d'Annunzio e le altre Fedra*, «Atti delle giornate di studio su Fedra», Torino, 7-8-9 maggio 1984, Torino, Edizione della Regione Piemonte, 1985, p. 33.

³ *AA*, II, p. 1585.

⁴ Cfr. Mario Cimino, *Superuomo*, in *Il mondo di d'Annunzio: temi, forme, valori*, 40° Convegno nazionale di studi, «Rassegna dannunziana», a. XXXII, n. 65/66, 2015, pp. XXXVII-XLVI

⁵ Cfr. *PG*, p. 13.

dall'amicizia col Doctor Mysticus e dalla relazione con Eleonora Duse, colla quale Gabriele tornerà a salpare alla volta della Grecia alla fine del gennaio 1899, «mentre progredisce il *Fuoco* e si accumulano i materiali per *Maia*»;⁶ e infine le scoperte di Heinrich Schliemann. Aspetti, questi, su cui giustamente ha già insistito Pietro Gibellini nelle sue introduzioni alle due edizioni di *Fedra* da lui curate: una apparsa per Mondadori nel 1986, l'altra uscita per gli stessi tipi nel 2001 con le annotazioni di Tiziana Piras.

Il filologo ha ricordato, in particolare, un brano della nietzschiana *Nascita della tragedia* su cui d'Annunzio ha certo meditato a lungo e senza il quale non si spiegherebbero né la sua scrittura teatrale né tanto meno *Fedra*, frutto anch'essa e più di altri drammi di riflessioni sul mito e sulla sua connessione con rito e teatro:

Come i marinai greci nel tempo di Tiberio – scrive dunque il filosofo dell'Übermensch – udirono da un'isola solitaria il grido agonizzante «il gran Pan è morto!», così si potevano ora udire risuonare per l'intero mondo greco queste grida penose: «La tragedia è morta e la poesia è perita con essa».⁷

Nietzsche commenta qui il tramonto dell'età tragica, quando Eschilo e Sofocle lasciano il posto a Euripide e Dioniso ad Apollo e Socrate, cosicché «il tempio meraviglioso giace in rovina». Un luogo cruciale, questo, della ricezione dannunziana del filosofo tedesco, tanto che Gabriele vi torna ancora in *L'annunzio* (vv. 115-8) posto in apertura a *Maia* (vv. 115-8):

E dal culmine dei cieli alla radice del mare
balenò, risuonò la parola solare:
«Il gran Pan non è morto»,

⁶ Cfr. *AA*, II, p. 1586.

⁷ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1973, p. 75.

INTRODUZIONE

e nel *Fanciullo* alcionio (vv. 292-7):

E un tempio ecco apparire, alte ruine
cui scindon le radici
errabonde. Gli antichi iddii son vinti.
Giaccion tronche le statue divine
cadute dai fastigi;
dormono in bruni pepli di corimbi.

È a questo punto che il compito del poeta è diventato «fermare e fissare» un «improvviso / ritorno dell'infanzia lontana», recato dal «fuggevole, orfico Fanciullo-Ermete»⁸ (vv. 302-4):

Rialzerò le candide colonne,
rialzerò l'altare
e tu l'abiterai unico dio.

Non è stato anche di Nietzsche, in fondo, il desiderio di soddisfare la «fame mitica» dell'uomo moderno?

E ora l'uomo senza miti sta, eternamente affamato, in mezzo a tutti i passati, e scavando e frugando cerca radici, a costo di scavare per questo nelle antichità più remote. A che cosa accenna l'enorme bisogno della cultura moderna insoddisfatta, l'affastellarsi di innumerevoli altre culture, la divorante volontà di conoscere, se non alla perdita del mito, alla perdita della patria mitica, del mitico grembo-materno?⁹

Da simili attese, certo, nasce di lì a breve l'esigenza di incontrare il mito alla sorgente e di recarsi in Grecia, dove si riaccende in Gabriele un sempre più ardente desiderio per la drammaturgia. E nei taccuini egli ci parla di quel viaggio come di una «peregrinazione dell'anima»,¹⁰ in cui

⁸ PG, p. 14.

⁹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 152.

¹⁰ Così Francesco Giardinazzo, *D'Annunzio 1895. Un viaggio in Grecia*,

coglie l'«armonia prodigiosa» delle cose viste e si stupisce della «meravigliosa e aulente aridità», della «profondità dello spazio», della «lontananza del tempo»;¹¹ che diventa un eterno presente in grado di correggere l'«errore» della temporalità, scopo del poeta come confessato a Sarah Bernhardt:

Le but de mon effort? L'erreur du temps n'a-t-elle
donc pas disparu?¹²

«Stanotte», ha telegrafato Gabriele quel 3 febbraio 1909 a Edoardo Scarfoglio, «ho finito la mia tragedia che anch'essa ha origine dal nostro viaggio in Grecia. Perciò ti ringrazio e ti abbraccio».¹³

A distanza di due anni da quel viaggio, un anno prima che le scoperte archeologiche di Schliemann vengano a confermare la vitalità archetipica di antichi e acronici mitologemi, Gabriele ha reso pubbliche, in un articolo apparso su «La Tribuna» il 2 agosto 1897 e intitolato *La rinascenza della tragedia*, le sue riflessioni di estetica drammaturgica che aprono una lunga serie di studi sul

Firenze, Aletheia, 1996, p. 11. E cfr. G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965, pp. 35-6, 38-40, 46-7, 50-1, 54-9; Id., *Altri taccuini*, a cura di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976, pp. 10, 14, 17-8. Si vedano anche Giuseppe Papponetti, *Gabriele d'Annunzio e la passione per l'antico*, in AA.VV., *Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*, a cura di C. Santoli, «Sinestesie», a. VI-VII, 2008-2009, pp. 225-64 e Gabriele d'Annunzio, Guido Boggiani, Georges Hérelle, Edoardo Scarfoglio, *La crociera della «Fantasia»*. *Diari del viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895)*, a cura di Mario Cimini, Venezia, Marsilio, 2010.

¹¹ Così Gabriele in una lettera a Emilio Treves del 6 settembre 1895, in *LT*, pp. 167-8.

¹² In *Sarah Bernhardt e Gabriele d'Annunzio la poesia del teatro: carteggio inedito (1896-1919)*, a cura di Franca Minnucci, Pescara, Ianieri, 2005, p. 46.

¹³ *Come D'Annunzio ha composto «Fedra»*, cit.

INTRODUZIONE

teatro e sulla «transitività delle arti».¹⁴ Il lettore di Nietzsche vi distingue «Apollo il musagète», «dio solare» e «divinità bugiarda e mutevole», da «Dionysos», «colui che rivela agli uomini la maggiore verità sulla vita», «Dio più potente e benevolo», «primo salvatore del mondo» che «conduce il coro degli astri scintillanti e impone un ritmo a tutte le voci della notte». Anche Conti, del resto, lo definirà «re della notte», che «regna non fra i suoni fugaci e mutevoli, ma tra le voci profonde della vita, non fra i canti e fra i pianti e l'allegrezze, ma nel canto, nel pianto e nella gioia eterna del mondo: fin dove il rombo e l'urlo dell'esistenza s'allontana e si perde nel silenzio della vita».¹⁵ Si tratta insomma, come pure ribadirà Stelio Effrena nel *Fuoco*, di restituire all'uomo moderno la capacità dionisiaca di cogliere il divenire *sub specie aeternitatis*, di lacerare il velo di Maia e scorgere, sotto il mutamento apparente, archetipi immutabili, riconducendo così l'«errore del tempo» nell'«eterno ritorno» e restituendo alla tragedia il suo «primigenio statuto» religioso.¹⁶ Ecco dunque, fra suggestioni nietzschiane e wagneriane, l'idea del teatro di Albano enunciata nell'articolo del 2 agosto:

Noi edificheremo in questo luogo solenne e solitario un teatro di festa che rimarrà aperto nei primi due mesi della primavera romana. Vi si rappresentano soltanto le opere di quei nuovi artisti i quali considerano il dramma come una rivelazione di bellezza comunicata alla moltitudine, e l'arco scenico come una finestra aperta su una ideale trasfigurazione della vita. Edificando questo teatro noi abbiamo la speranza di cooperare al rinnovamento della tragedia. Noi vorremmo

¹⁴ Cfr. Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 20.

¹⁵ Cfr. A. Conti, *Beata riva*, cit., p. 247. Val la pena ricordare, con *AA*, II, p. 1587, che la copia di *Fedra* donata da d'Annunzio a Conti reca questa dedica autografa: «Ad Angelo Conti — per le profonde visioni della Beata Riva — il fratello Gabriel — Maggio 1909».

¹⁶ Cfr. *PG*, p. 15.

APPROSSIMAZIONI

restituire alla rappresentazione del dramma il suo carattere antico di cerimonia.

Leggendo queste parole, e tornando con la mente a *Fedra*, emerge chiaro come in quest'ultima Gabriele ha fuso coerentemente le sue suggestioni di estetica drammaturgica, in cui ha voluto riaffermare la funzione del poeta tragico che col suo «potere misterioso del ritmo» reca «un turbamento profondo» somigliante a quello del «prigioniero» sul punto di «essere liberato dai duri vincoli». ¹⁷

Come colto a sua volta da ebbrezza ed esaltazione, anche Gabriele ha voluto presentare la sua apologia della funzione del teatro oltre l'«industria ignobile» della cultura. Non è forse, l'opera drammatica, la sola forma vitale con cui i poeti possono manifestare alla folla «la rivelazione della Bellezza», «comunicarle i sogni virili ed eroici che ci trasfigurano subitamente la vita?». ¹⁸ Ecco perché la sua battaglia deve muovere anzitutto contro il teatro borghese e verista, allora dominante, che da un secolo ormai ha espunto il mito dalle scene del teatro italiano. ¹⁹ Si tratta dunque, ora, di rompere coi canoni della verosimiglianza del teatro naturalista contrapponendovi «personnages» che siano a un tempo «types» e «symboles» ²⁰ e, di pari passo, mettere a tacere la stessa verosimiglianza linguistica che ancora i naturalisti hanno innalzato a bandiera del proprio teatro. Ecco come Gabriele ha risposto al critico Giovanni Pozza, che ha messo sotto accusa la *Città morta*:

¹⁷ *Il fuoco*, p. 137.

¹⁸ Angelo Favaro, *Una rilettura della "Fedra" dannunziana: l'incomprensione dell'eroe nella tragedia della passione*, «Fragmentos», n. 36, giugno 2009, pp. 27-42: 31.

¹⁹ Cfr. *PG*, pp. 17-8 e si veda, dello stesso, *Fedra*, in *Il mito nella letteratura italiana*, Opera diretta da P. Gibellini, V/2, *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di Alessandro Cinquegrani, Morcelliana, Brescia, 2009, pp. 275-97: 284-6.

²⁰ Così d'Annunzio a Sarah Bernhardt, in *Sarah Bernhardt e Gabriele d'Annunzio la poesia del teatro*, cit., p. 46.

INTRODUZIONE

Chi oppone «Ma nella vita quotidiana non si parla così» mostra di non intendere che cosa sia l'arte tragica e anche, in genere, che cosa sia l'arte.²¹

Su questo punto, spesso oggetto degli strali dei detrattori, Gabriele è sempre tornato convintamente, e ancora nel 1906, quasi a giustificare di nuovo le sue scelte e a spiegare a se stesso e al pubblico le ragioni degli insuccessi, egli premette a *Più che l'amore* un lungo saggio (*Dell'ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade*) in cui ribadisce:

Ho io voluto portare su la scena una maschera fedele dell'uomo effimero? È necessario ripetere ancora che nello spazio scenico non può aver vita se non un mondo ideale, che il Carro di Tespi, come la Barca d'Acheronte, è così lieve da non poter sopportare se non il peso delle ombre e delle immagini umane? che lo spettatore deve aver coscienza di trovarsi innanzi a un'opera di poesia e non innanzi a una realtà empirica e ch'egli tanto più è nobile quanto più atto a concepire il poema come poema? Io ho diffuso ad arte la dubbiozza del crepuscolo su l'uno e l'altro degli episodii; e ho voluto che il giorno della mia tragedia «al principio della primavera, tra due vespri» fosse un giorno di trasfigurazione.²²

«Giorno della Purificazione» sarà similmente quel 2 febbraio 1909 in cui, a «Mezzanotte», Gabriele traccia una barra orizzontale in basso all'ultima carta del manoscritto contenente *Fedra* per congedarsi dalla tragedia; quella dell'eroina «indimenticabile» che, «su l'entrare della Notte», «sorridente» alle «stelle» (vv. 3219-21) e al pubblico che ne attende lettura e visione.

²¹ Cfr. la lettera pubblicata sul «Corriere della Sera» del 16 marzo 1901, ora in Giovanni Pozza, *Cronache teatrali*, a cura di Gian Antonio Cibotto, Vicenza, Neri Pozza, 1971, pp. 346-7.

²² *Più che l'amore*, p. 13.

2. *Il sorriso di Fedra*

Il sorriso di Fedra è quello di Capanèo, l'empio che si immola sulle mura di Tebe, folgorato da un dio «senza baleno» (v. 415), con in volto un «sorriso che non era d'uomo» (v. 417); è quello di Evadne che «sola e coronata» (v. 509) si getta sul «ruggito delle fiamme» (v. 521) per un sacrificio ierogamico ed empio gridando: «la Vittoria è meco. E me con essa / pronta vedete al volo che va alto» (vv. 523-4). Sono loro, ricordati dall'auriga-aedo, ad additare a Fedra il destino da scegliere: quella «bella morte» che ne fa un modello dell'*Übermensch* dannunziano.

Che Gabriele guardi direttamente a Friedrich Nietzsche, d'altro canto, conferma il ms. 16443 conservato in APV fra i materiali preparatori di Fedra. Vi troviamo trascrizioni da *Così parlò Zarathustra* (o meglio, con tutta probabilità dall'*Ainsi parlait Zarathoustra* nella versione francese di Henri Albert, da cui il drammaturgo attinge e traduce), il «quinto vangelo» in cui il filosofo tedesco presenta la sua idea del «superuomo», che tanta suggestione avrà per la sensibilità speculativa e la scrittura di d'Annunzio, attento a rileggere le vicende degli eroi tragici attraverso le parole del profeta nietzschiano; vi troviamo, in particolare, stralci da un capitolo della prima parte del libro, *De la mort volontaire*, attraverso cui Gabriele può riflettere sulla «morte che compisce — che pei viventi è uno stimolo e una promessa»; la «bella morte» che, come sarà poi nelle *Faville*, «consacra le speranze dei viventi»,²³ soprattutto quando, come Gabriele ha ricordato anche in una pagina di *Dell'ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade* alludendo proprio alla sorte eletta da Capanèo, si sceglie di «morire su la muraglia e spandere una grande anima».²⁴

Gibellini è nel giusto, dunque, quando osserva che «l'elemento di modernità» che Gabriele introduce «nel

²³ *Le faville del maglio* — Tomo I, p. 148.

²⁴ APV, ms. 16443; e cfr. *Più che l'amore*, p. 21.

INTRODUZIONE

suo *remake* della tragedia antica è di matrice nietzschiana» e consiste in un «atto puro»,²⁵ quell'azione estrema con cui il libero arbitrio del superuomo lo affranca dalla necessità del destino:

L'Atto puro – è convinzione di Stelio – segna la sconfitta dell'antico Destino. L'anima nuova rompe a un tratto il cerchio di ferro ed è stretta, con una determinazione generata dalla follia, da un lucido delirio che è simile all'estasi, che è come una profonda visione della Natura.²⁶

Non è dunque un «atto puro» quello di Leonardo, quando nella *Città morta* uccide la sorella per sottrarla a un destino di incesto o adulterio? E Leonardo, con quel gesto, non recupera in fondo quel progetto narrativo superomistico inaugurato con Giorgio Aurispa nel *Trionfo della morte*, proseguito con Claudio Cantelmo nelle *Vergini delle rocce* e approdato proprio, con Stelio Effrena, in quel *Fuoco* che pure è stato definito «manifesto letterario del superuomo»?²⁷ Non rientra allora, nella stessa dimensione narrativa, anche Lucio Settala, esteta e creatore «al di là del bene e del male», in quella *Gioconda* imperniata d'una dimensione prometeica nella quale inizia, come ebbe a intuire Alfredo Gargiulo nel lontano 1912, la stagione del «parossismo del superuomo»?²⁸ Sotto questi rispetti, anche il Ruggero Flamma della *Gloria* presenta evidenti tratti superomistici, propri di chi ambisce addirittura alla conquista di Roma e al rinnovamento della «Forza latina», aiutato dalla donna bellissima e spietata, Elena Comnèna, che coi suoi tratti serpentini e da Gorgone è a sua volta incarnazione di una figura che tornerà più volte,

²⁵ P. Gibellini, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

²⁶ *Il fuoco*, p. 223.

²⁷ L'espressione è di Carlo Salinari, trascritta da Paolo Alatri in *D'Annunzio*, Torino, UTET, 1983, p. 212.

²⁸ Alfredo Gargiulo, *Gabriele D'Annunzio: studio critico*, Napoli, Perrella, 1912, pp. 242 sgg.

fra mille variazioni, nel teatro dannunziano, sino all'esempio supremo della Pasifaeia. Certo, in questo periodo Gabriele guarda a Carlyle e a Rolland,²⁹ senza smettere di corteggiare Wagner, piuttosto che a Nietzsche, ma è proprio ora che egli legge ammirato lo *Zarathustra*, che già presiede al lessico e alle dinamiche politiche della società di massa propri della tragedia.

È vero: con *Francesca da Rimini* e *Parisina*, con *La figlia di Iorio* e *La fiaccola sotto il moggio*, l'elemento superomistico accenna ad attenuarsi,³⁰ ma eroi ed eroine non continuano a porsi, con il loro sacrificio totale, in un orizzonte «al di là del bene e del male»? È così per Francesca, che contrappone due fratelli sino al sangue e sacrifica tutto alla sua idea assoluta dell'Amore; è così per Gigliola, «rediviva Elettra», che con la sua magnanimità «scellerata e dura» tutto sacrifica alla «smania di vendetta».³¹

L'«atto puro», si diceva, «segna la sconfitta dell'antico Destino». Ma tragedia del destino pur resta *Fedra*: come può, l'eroina cretese, sconfiggerlo, se è vero che «quello che fu [...] ritornerà» come torna «la materna colpa» (vv. 633-4)? Come può «afferrare il destino alla gola» e diventare, ella stessa, «curva della necessità»?³² Con il dramma antico, come pure con le due tragedie che lo precedono – *Più che l'amore* e *La nave* –, Gabriele sembra orientare diversamente la sua strategia narrativa, risalendo alle origini del suo teatro per recuperarne e potenziarne alcuni elementi. Torna a primeggiare, innanzitutto, il superuomo, l'eroe che con l'istinto alla ribellione si scopre pronto alla suprema affermazione negando se stesso con un atto che solo non

²⁹ Cfr. Ezio Raimondi, *D'Annunzio e il simbolismo*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di studio, Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973, a cura di Emiliano Mariano, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 25-64.

³⁰ A. Gargiulo, *Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 299 sgg.

³¹ Cfr. *PG*, p. 19.

³² F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1976, p. 261.

INTRODUZIONE

può «essere distrutto». Così Corrado Brando considera il suo delitto «virtù prometeica» e «creatrice», affermando:

Chiunque possenga sé, per essersi conquistato a prezzo di travagli, considera come suo privilegio il diritto di punirsi o di farsi grazia, e non lo concede agli altri. Se il cerchio si serra, egli vuol dedicare ancora qualche sacrificio umano in un gran rogo alla sua libertà, perché almeno gli schiavi della piazza si volgano e si ricordino.³³

Si tratta forse di «glorificare il delitto»? O sono solo «i grossi e i sottili Beoti» a pretenderlo?³⁴

La mia tragedia – ha scritto Gabriele a premessa di *Più che l'amore* – [...] interpreta con insolita audacia il mito di Prometeo: la necessità del crimine che grava su l'uomo deliberato di elevarsi fino alla condizione titanica; e conferisce non so che selvaggio ardore patetico all'impeto iterato della volontà singola verso l'universale, alla smania di rompere la scorza dell'individuazione per sentir sé unica esistenza dell'universale.³⁵

Così l'eroe, per rompere l'«individuazione» e generare «un cerchio di potenze più alte»,³⁶ sceglie quell'autoimmolazione la cui purezza niente e nessuno può scalfire:

L'eroe, votato all'errore e al dolore, soffre non per purificarsi d'una passione criminosa, non per espiare il suo peccato e per riacquistare la sua innocenza ma per essere – di là dal terrore e dalla pietà – «nell'eterna gioia del divenire». Mentre

³³ *Più che l'amore*, pp. 20 e 172.

³⁴ Ivi, p. 12.

³⁵ Ivi, p. 30.

³⁶ *Ibid.*

appare paziente, egli raggiunge il grado massimo della sua attività; la quale, dopo di lui, continua a operare. Le leggi umane, l'ordine naturale, l'uso, il costume possono essere sovvertiti dal suo atto; ma il suo atto genera un cerchio di potenze più alte, una inaspettata sovrabbondanza di vita superna. Destinato a scomparire, l'eroe diffonde e perpetua intorno a sé la sua volontà eroica, che la colpa non può distruggere né menomare.³⁷

Non sembrano anticipare, queste parole, la storia di Basiliola e, più ancora, quella di Fedra, tutte e due vittoriose nel momento in cui si scoprono «libere per la morte e libere nella morte»?³⁸

In *Più che l'amore*, come nella *Nave*, scorgiamo con facilità gli elementi che saranno poi caratteristici della tragedia antica. Così la necessità del crimine rivendicata da Brando torna, nella *Nave*, come efferatezza drammatica di delitto e vendetta, violazione delle regole sociali, volontà di rottura dell'ordine costituito; e se Brando si definisce «devastatore»,³⁹ «Distruzione» si nomina Basiliola,⁴⁰ «demonia» e «sirena»⁴¹ incarnazione di tutte le donne lussuose che l'hanno preceduta (Bibli «che corse furibonda dietro il suo / fratello»; Mirra «che piena uscì / dal letto di suo padre»; Pasife «che s'ebbe il bue»; Dèlila «che troncò su' suoi ginocchi / la forza del chiomato»; Iezabèl «che voltolò le sue vergogne nude / nel sangue dei profeti» e Hogla «che proba / sostenne il capro»⁴²) sino alla nuova incarnazione di Fedra; che come Fedra «ha fatto innanzi a sé l'incantazione / di Ecàte»⁴³ e ora rivendica di appartenere solo alla morte («- non sono / se non di quella morte che

³⁷ Ivi, p. 12.

³⁸ Cfr. ivi, p. 22.

³⁹ Ivi, p. 183.

⁴⁰ Cfr. *La nave*, p. 68.

⁴¹ Ivi, p. 69.

⁴² Ivi, p. 114.

⁴³ Ivi, p. 113.

INTRODUZIONE

m'eleggo») precipitandosi fulminea sull'ara dei Naumachi, «con la bocca protesa, simile nella felicità dell'atto a chi assetato affondi tutto il corpo nella polla, per trarne il più lungo sorso». ⁴⁴ La necessità del delitto diventa, insomma, necessità dell'autoimmolazione, giacché l'eroe – oltre la pietà e oltre il terrore – non è se non la manifestazione del «dio doloroso», «la sola persona tragica presente sempre nel dramma primitivo», Zagreo che «si manifesta per atto e per parole in un eroe solitario esposto al desiderio, alla demenza, al patimento, alla morte». ⁴⁵

La «felicità dell'atto» di Basiliola corrisponde allora al «sorriso» della lussuriosa e delittuosa Cretese, «superfemmina» in tutta la sua volontà di potenza: nel rifiuto dei valori prestabiliti, nell'orgoglio della propria eccezionalità, nel desiderio di dominare le più svariate possibilità realizzando la propria esistenza come possibilità infinita. Qual'altra può essere allora la vera meta di quest'eroe «se non la distruzione di sé medesimo, la dissoluzione liberatrice dei suoi mali votata al trionfo della Volontà imperitura e al culto dell'eterna Gioia ch'è il polso della vita universale»? ⁴⁶ «O tenebra, mia luce!», ⁴⁷ ha esclamato Corrado Brando, colui che ha inseguito il dio del quale è ombra; lo stesso dio senza nome della luminosa, sulla cui «efferata bellezza» ribalena il «sorriso che già brillò su le mura di Tebe» (did. v. 2460) prima di darsi alla «gioia del divenire». ⁴⁸

⁴⁴ Ivi, p. 244.

⁴⁵ *Più che l'amore*, pp. 13-4.

⁴⁶ Ivi, p. 14.

⁴⁷ Ivi, pp. 19 e 26.

⁴⁸ Ivi, p. 12.

LE ALTRE FEDRE

1. *Dal casto Ippolito all'empia Fedra*

Sur la scène antique qui nous est connue, c'est là que l'amour apparaît pour la première fois. Eschyle et Sophocle l'avaient proscrit de leur drames redoutant sa terrible influence sur la vertu des héros; Euripide osa le montrer dans toute son ardeur. De la passion qu'il alluma dans la coeur de Phèdre, a jailli l'inextinguible flamme qui dévore, depuis des siècles, tous les théâtres du monde.¹

Per Gabriele, che certo conosce queste parole di Saint-Victor sull'*Hippolyte Couronné* di Euripide, tornare a raccontare la storia della Minoide, signora del mare infetta del morbo insanabile d'amore, ha significato accettare una sfida per restituire con fiamma più accesa l'ardore della passione che anima la tragedia antica, ma anche escogitare gli espedienti narrativi e tematici più arditi per rinnovarne l'orizzonte di senso.

¹ *PSV*, II, p. 298.

INTRODUZIONE

Esemplificazione della «forza incontenibile dell'eros, inteso sia come propulsione fisica, sia come energia dell'amore che nulla teme»,² la vicenda di Fedra giunge a noi attraverso un accidentato percorso. L'*Ippolito coronato* – στεφανοφόρος alludeva alla ghirlanda che il giovane figlio di Tèseo, all'inizio della tragedia (vv. 73 ss.), appende alla statua di Artemide – è il titolo del secondo tentativo di Euripide di raccontare la torbida passione della matrigna per l'efebo figliastro. Il precedente *Ippolito velato* (καλυπτόμενος), vero 'grado zero' del percorso intertestuale e interculturale che dalle Grandi Dionisie del 428 a.C. giunge a d'Annunzio e oltre, aveva avuto un'accoglienza così negativa da meritare la *damnatio memoriae* e quindi la scomparsa. Tradizione vuole che motivo dello scandalo fosse una scena ben precisa: Ippolito apprendeva direttamente da Fedra l'insano desiderio erotico nei suoi confronti e colto da subito orrore si velava il capo (da qui il titolo della tragedia). Euripide dovette riscrivere l'opera attribuendo convenientemente a Enone, nutrice della Cretese, la responsabilità della rivelazione. È da questo momento che prende vita un progressivo cambiamento nell'eroina, divenuta col tempo sempre meno vittima pietosa e sempre più ribelle e «diversa».³

Nel *Coronato* la vicenda si svolge tra due epifanie divine. Nel prologo, che apre su un *theologèion*, Afrodite rimprovera la superbia di Ippolito, che la ignora dando tutto se stesso ad Artemide (vv. 1-23). Subito dopo ella descrive, al passato, gli effetti della sua vendetta sui personaggi, soprattutto su Fedra, strumento divino per la punizione dell'efebo (vv. 24-40); di seguito (vv. 41-57) ella parla al futuro: cosa sarà di Fedra e cosa accadrà a Ippolito? Nell'epilogo è Artemide a prendere la parola: ella svela l'innocenza di Ippolito e promette di

² Gianni Oliva, *Da Roma antica al Vittoriale. Fedra dalle Heroides a d'Annunzio*, in Id., *I luoghi delle parole. Geografie letterarie dopo l'unità*, Milano, Bruno Mondadori, 2020, p. 127.

³ Cfr. GBS e Francesco Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 16 e 20.

vendicarsi sulla dea rivale provocando la morte del giovane Adone, di cui Afrodite si è invaghita; Fedra, invece, sarà resa immortale dalla poesia (vv. 1298-430). La prospettiva tragica viene all'improvviso rovesciata: Ippolito, colpevole, diventa innocente, il padre Teseo un assassino incolpevole e Fedra – che resta vittima e strumento della dea dell'amore – degna d'essere ricordata per la sua nobiltà d'animo.

Tutta la vicenda, insomma, non è stata che il progetto di dee rivali, la cui volontà ha attinenza solo «mediata e strumentale» con il destino di Fedra, giacché l'opposizione è concentrata sulla sorte di Ippolito;⁴ consequenziale resta a ogni modo la separazione tra mondo umano e mondo divino, preoccupato quest'ultimo solo di conservare le proprie prerogative; esattamente all'opposto di quanto avverrà in d'Annunzio, in cui i due mondi sono in relazione costante, fino allo scontro diretto dell'eroina sia con Afrodite (vv. 772-827) sia con Artemide (vv. 3158-70). Le quali, nonostante il venir meno dell'espedito *ex machina*, non perdono del tutto il proprio ruolo: non sono nominate nelle *personae fabulae*, ma rientrano fra i protagonisti del *Rerum insignium index*, dove compaiono le diciture *Apparizione di Afrodite* (vv. 702-870) e *L'arco di Artemide* (vv. 3193-218), episodi che Gabriele colloca all'inizio e alla fine del dramma così da mantenere la funzione narrativa di *Ringkomposition* propria del *Coronato*.⁵ Ma in Euripide l'eroina, che si suicida convinta di affermare così la propria volontà, accondiscende a quanto Afrodite ha già stabilito per lei, trovandosi dunque annichilita tra due forze contrapposte; con dizione

⁴ Cfr. Dario Del Corno, *Sull'«Ippolito di Euripide», in Fedra da Euripide a D'Annunzio. D'Annunzio a Harvard*, «Quaderni dannunziani», 5-6 (1989), Milano, Garzanti, 1990, pp. 47-50: 47.

⁵ Stefano Amendola, *Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e d'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di «Fedra»*, in *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, «Sinestesie», n. 24, 2022, pp. 353-70: 357 (Premessa di Elena Ledda, Saggi introduttivi di Giovanni Isgrò e Carlo Santoli).

INTRODUZIONE

«enigmatica», la Fedra euripidea è eroina del «non sapere», fedele alla norma che sancisce il conflitto irrisolto tra volontà di autodeterminazione dell'individuo e le forze che lo limitano dall'esterno:

Fedra – ha scritto Dario Del Corno – non conosce il bene, è personaggio tragico in quanto non conosce il bene. E sa di non conoscere il bene, perciò non sa decidere, e per questo sceglie la morte.⁶

Ella non si uccide perché non può avere Ippolito, né perché intende utilizzare la morte come strumento di vendetta, ma «per la disperazione del proprio mistero, perché la condizione umana vuole che si muoia senza conoscere».⁷ Niente di più lontano dalla soluzione deliberata dall'«indimenticabile» dannunziana: il poeta, per sottolineare la distanza della sua opera dalla tradizione, inserisce infatti l'episodio di Capanèo ed Evadne quale esempio di empietà e ribellione per la sua eroina.

Per la prima rivelazione impietosa dell'empietà di Fedra – ha osservato Gabriele nella ricordata intervista a Renato Simoni – ho scelto l'episodio di Capanèo, non soltanto perché è uno dei più insigni, eternato nella nostra lingua da padre Dante, ma perché quell'eroe era tra i Sette Capi contro Tebe [...]. Ora Evadne è la sposa di Capanèo, già rimasta insensibile all'amore di Apollo. E l'esempio del suo olocausto è appunto in quella tragedia di Euripide, chiamata le *Supplici*, onde io ho tratto il Coro delle Madri [...].

Del resto è proprio la «bella morte» di Capanèo ed Evadne, si è visto, a dare inizio al percorso che condurrà Fedra alla piena consapevolezza del proprio destino e del modo per imporsi su di esso liberandosi per sempre dalla persecuzione

⁶ D. Del Corno, *Sull'«Ippolito» di Euripide*, cit., p. 48.

⁷ Ivi, p. 50.

mossa da Afrodite contro di lei e la sua stirpe. Simbolo di liberazione diventa così il velo che l'eroina stende sul cadavere dell'efebo, richiamo palese al *Velato* euripideo, mentre al *Coronato* rinviano i vv. 3158-70, con l'attacco rivolto dalla Cretese ad Artemide. Se nel dramma antico la dea della caccia non fa che riaffermare il necessario rispetto delle leggi divine, lasciando morire per timore di Zeus il mortale da lei più amato fra i mortali, in quello novecentesco di questo amore, di questa predilezione si svelano e denunciano ipocrisia e viltà: il solo vero amore è quello di Fedra.⁸

Col suo trionfo sulle divinità nemiche, la «vertiginosa» svela di fatto il significato di ciò che Gabriele ha dichiarato orgogliosamente a Simoni: «E non ho temuto di togliere il freno alle passioni umane, sotto l'ombra degli iddii ingiusti».

2. Una confessione epistolare: la Fedra di Ovidio

Rispetto a Euripide, innovazioni di non poco conto presenta la IV delle *Heroides* ovidiane, in cui Fedra è autrice di una lunga epistola: non più dunque di «calunniosi *Mémoires d'Outre Tombe*, sulle sue tavolette di pino»,⁹ ma di parole galanti d'accorata e ardente passione, come pure di supplica, a Ippolito, cui ella ha deliberato di scrivere dopo aver tentato a lungo e inutilmente di parlare. L'amore, qualunque ne sia la natura, qualunque aspetto assuma o sofferenza provochi, è sempre legittimo: Ippolito metta da parte l'ossessione venatoria e riconosca i diritti di Afrodite. Pronta a tradire il tabù dell'incesto risalente ai «rustici tempi

⁸ Cfr. Marziano Guglielminetti, *La «Fedra» di d'Annunzio e le Fedre nella tradizione classica*, in *Fedra da Euripide a d'Annunzio*, cit., pp. 85-97.

⁹ Michel David, *Mito e tragedia di Fedra nella letteratura psicanalitica*, in *Fedra da Euripide a d'Annunzio*, cit., pp. 9-46: 21.

INTRODUZIONE

saturni»,¹⁰ la Cretese è ormai priva di ogni pudore e invoca l'amore e il perdono dell'amato.

Ovidio – ha scritto Gianni Oliva – [...] trasforma in un contesto elegiaco personaggi e situazioni epiche e tragiche. Gli elementi tragici però [...] non mancano del tutto in quanto connessi strettamente alla carica emotiva di Fedra, al suo desiderio, al suo dolore e agli avvenimenti luttuosi che ne derivano. [...] La rilettura ovidiana del mito assume a tratti un tono spregiudicato, soprattutto quando Fedra maledice i propri figli, colpevoli con la loro esistenza di impedire a Ippolito l'ascesa al trono.¹¹

Contro il precedente euripideo, Fedra diventa una perversa matrigna «che preferisce il proprio figliastro ai figli naturali, arrivando a giustificare anche la delicata situazione pseudo-incestuosa»;¹² ma non per questo mancano elementi di razionalizzazione, «psicologicamente abile, dei conflitti complessi della tragedia»,¹³ secondo modalità che ritroveremo anche in Seneca.

All'epistola di Ovidio deve molto Gabriele, che pure, insistendo sulla volontà di emulare il pagano Euripide in dissenso col cristiano Racine, non nomina l'amatissimo autore dei *Metamorphosēon libri*; ma come ha osservato Gibellini, è proprio nel Sulmonese che egli trova «la rimozione dell'influsso divino quale causa scatenante della passione proibita, radicata invece nel cuore umano e coltivata con il soccorso della mente», come pure vi trova «il coraggio della confessione aperta, anzi dell'invito palese corredato dallo scaltro avvertimento che vivere sotto lo stesso tetto allontanerà ogni sospetto: particolari tutti assenti, anzi inconcepibili nel personaggio greco di Euripide, da cui

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ G. Oliva, *Da Roma al Vittoriale*, cit., pp. 128-30 passim.

¹² Ivi, p. 130.

¹³ M. David, *Mito e tragedia di Fedra*, cit., p. 22.

l'eroina dannunziana dista assai più che dalla *Phaedra* dei latini Ovidio e Seneca». ¹⁴

3. *La confessione diretta: Phaedra di Seneca*

Nella *Phaedra* senecana, l'eroina è affetta, come in Euripide, da un *morbis* che la consuma ma la cui eziologia si distanzia da quella del Greco. Non la «gemebonda inferma» euripidea sarà la Fedra di Gabriele, ma «la Cretese» che «il vizio della patria arde e il suo vizio», secondo l'espressione dello stoico latino. Nella cui tragedia la protagonista si confessa esplicitamente all'efebo, senza l'intermediazione della nutrice o filtri epistolari.

Se in Euripide Afrodite e Artemide giocano la loro eterna partita utilizzando cinicamente i mortali come pedine di una crudele scacchiera, in Seneca esse vengono interiorizzate, lottano cioè nell'anima della protagonista, che chiama gli dèi a testimoni della sua lacerazione tra *voluntas* e *ratio* (vv. 604-5: «Vos testor omnis, caelites, hoc quod volo / me nolle»). Ma il tragediografo insiste soprattutto sull'odio di Afrodite per la stirpe del Sole (vv. 124-8: «Stirpem perosa Solis invisi Venus / per nos catenas vindicat Martis sui / suasque, probris omne Phoebeum genus / onerat nefandis: nulla Minois levi / defuncta amore est, iungitur semper nefas»), facendo della vicenda tragica l'ultimo episodio della saga cretese di Minosse, Pasifae e il toro bianco, di Arianna, Tèseo e il Minotauro. Fedra diventa così la Cretese che riconosce in sé il nefando male che ha colpito la madre (v. 113: «fatale miserae matris agnosco malum»; vv. 115-7: «Genetrix tui me miseret: infando malo / correpta pecoris efferum saevi ducem / audax amasti»).

Ecco la principale eredità senecana nel *remake* di

¹⁴ P. Gibellini, *D'Annunzio moderno Ovidio*, in Id., *Un'idea di d'Annunzio. Trent'anni di studi*, Lanciano, Carabba, 2023, pp. 501-11: 504.

INTRODUZIONE

Gabriele, che pure recupera dal latino i livelli della dizione poetica caratterizzata dall'enfasi sul *pathos* secondo un gusto che l'autore novecentesco sente appropriato alla sua poetica. Non che i punti di contatto tra le due Fedre si fermino qui. Anche a livello drammaturgico Gabriele è più vicino a *Phaedra* che non a *Ἰππόλυτος στεφανοφόρος*: innanzitutto perché, se in Euripide l'eroina tronca col suicidio la propria vita «nel bel mezzo del dramma», restando preclusa «a un ulteriore svolgimento umano e poetico», ora essa «continua a campeggiare sulla scena sino alla fine», giungendo proprio nel finale al culmine di un'evoluzione che è anche rivelazione del messaggio filosofico senecano: la «scoperta della libertà» e quindi della «responsabilità umana». ¹⁵ Pensiamo poi alla scena in cui l'efebo, ancora sublimemente e disumanamente casto, fugge via inorridito dalle *avances* della matrigna, lasciando a terra la «sàgari» amazzonia che proverà la sua colpevolezza agli occhi del padre. Eppure in Euripide, come poi in d'Annunzio, l'idea di ritorcere contro Ippolito l'accusa più grave, quella di incesto, viene direttamente da Fedra, laddove in Seneca essa è subito attribuita alla nutrice: strategia narrativa che stempera la colpa della regina e la salva da un degrado moralmente insanabile. Tutte le varianti della tragedia convergono comunque su un punto: all'arrivo di Teseo, ritornato dal viaggio agli inferi con Piritoo, l'eroina calunnia l'innocente efebo presso il re.

Assistendo alla prima rappresentazione della *Fedra* dannunziana, i critici di allora hanno colto immediatamente l'assonanza fra l'eroina novecentesca e il modello latino, e un giovane Goffredo Bellonci, sulle colonne del «Giornale d'Italia» del 10 aprile 1909, ha espresso meglio di altri questa sorta di filiazione. Dopo aver elogiato la strategia drammaturgica che dimidia il ruolo della nutrice a favore della confessione diretta, «felice scelta di tragedia» che pure

¹⁵ Francesco Giancotti, *Profilo della «Fedra» di Seneca (con raffronti dannunziani, specie in rapporto al finale)*, in *Fedra da Euripide a d'Annunzio*, cit., pp. 51-75: 54.

dispiacque a spettatori antichi (Gaio Sidonio Apollinare) e moderni (Otto Riddeck), Bellonci osserva:

Certo, codesta Fedra è prossima parente di quelle donne che ai tempi dell'impero andavano la notte nei trivi e amavano giacer resupine tra le braccia di molti uomini: v'ha in lei, nei suoi costumi e nel suo linguaggio l'anima di una cortigiana; e il pensiero più agevole risale alle sue origini, e la mente pronta ricorda il fratello bestiale di lei, il Minotauro e la voglia impura della sua madre Pasifae che volle esser piena di un toro. Ma quanta fiamma di sensualismo arde per entro la tragedia romana e come è felice l'impeto della passione femminile che si abbatte su la freddezza dell'efebo figliastro; e come anche è naturale il trapasso tra l'ansito enorme del desiderio e la furia della vendetta dalla quale è spinta a mentire la verità e ad accusare Ippolito innanzi a Teseo.¹⁶

4. *Ancora Racine*

La *Phèdre* di Jean Racine, tragedia dallo spirito proprio eppure «espressione caratteristica di tutto lo stile neoclassico»,¹⁷ differisce sostanzialmente ancor più che formalmente da tutti i precedenti. Da un lato l'arte del Francese, in grado di creare una «grandezza del tutto priva di grandiosità», mette in sordina fremiti e deliri dei personaggi contrapponendo all'esibizione «lo statuto dell'occultamento e della reticenza»;¹⁸ dall'altro l'eroina

¹⁶ Goffredo Bellonci, *La persona tragica di «Fedra» da Euripide al Racine al D'Annunzio*, «Il Giornale d'Italia», n. 100, 10 aprile 1909, p. 3.

¹⁷ Cfr. George Steiner, *La morte della tragedia* (1961), trad. it. G. Scudder, Milano, Garzanti, 1992², p. 75.

¹⁸ Giovanni Raboni, *Introduzione* a J. Racine, *Fedra*, trad. it. di G. Raboni, apparati e note di R. Held, Milano, BUR, 2022², p. 7.

INTRODUZIONE

divenuta cristiana è costruita secondo la morale giansenista: cosciente di compiere il male, di compierlo in modo involontario spinta da forze irresistibili, ella sa di non essere libera, che è del tutto vano contrapporsi al mondo e al male, cercare di sconfiggerlo avvalendosi di strumenti puramente mondani;¹⁹ priva della grazia divina, combattuta dall'amore e dal terrore della colpa, ella è perduta a priori, condannata alla morte e all'oblio ma allo stesso tempo «indimenticabile»; non certo dannunzianamente, ma «nella pietà segreta, nell'inconfessabile tremore del poeta».²⁰

Le carte 6900, 6902 e 6903 dell'APV, interamente dedicate alla *Phèdre* raciniana (con stralci da I, 1 e 3, II, 5, III, 1 e 2) e alla sua recente ricezione nell'opera di Paul de Saint-Victor (di cui si riportano parole che confluiranno nell'intervista del 9 aprile), aiutano a comprendere i momenti chiave della lettura e dell'appropriazione dannunziane. Torna la tradizione dell'odio di Venere verso le figlie del Sole («O haine de Vénus! O fatale colère! / Dans quels égarements l'amour jeta ma mère», trascrive Gabriele):

Ô toi, qui vois la honte où je suis descendue,
Implacable Vénus, suis-je assez confondue!
Tu ne saurais plus loin pousser la cruauté.
Ton triomphe est parfait; toutes tes traits ont porté.

Ma qui Fedra, che soffre tutte le furie d'amore («De l'amour j'ai toutes les fureurs», I, 4), giunge a fingersi matrigna per evitare di imbattersi nel «crime», convincendo Tèseo a confinare Ippolito a Trezene. Giunta la falsa notizia della morte del re ateniese, la nutrice Enone vorrebbe che sia Fedra a prenderne il posto: Ippolito diventi suo marito o sia il suo schiavo. Subentra qui un motivo dinastico estraneo alla tragedia di Gabriele: i possibili pretendenti al

¹⁹ Cfr. Giorgetto Giorgi, *Racine e la sua «Phèdre»*, in *Fedra da Euripide a d'Annunzio*, cit., pp. 77-83: 82.

²⁰ G. Raboni, *Introduzione*, cit., p. 10.

trono sono Ippolito in quanto figlio di Tèseo, malvisto però dagli Ateniesi per la sua ascendenza materna, Fedra stessa o il figlio da lei avuto con Tèseo, o infine Aricia, la discendente dei Pallantidi che di Ippolito, «timido ma appassionato amante»,²¹ è innamorata.

Come in Seneca, Fedra confessa il suo amore direttamente all'efebo (II, 5):

Eh bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur.
 J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
 Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même,
 Ni que du fol amour qui trouble ma raison,
 Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
 Objet infortuné des vengeances célestes,
 Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.

E Ippolito, che abbiamo visto trasformato in amante e in «cortigiano e *galant homme*»,²² come da tradizione rifiuta le profferte incestuose e viene calunniato davanti al padre. Questi scaglia la sua maledizione, ma Fedra lo scongiura di risparmiarlo il figlio, salvo poi apprendere da Tèseo dell'amore di questi per Aricia e gelosa tramare contro di lei. Nell'esplosione di «passioni elementari più sfrenate e distruttive di quelle che comunemente si manifestano tra gli uomini»,²³ per spiegare le quali il tragediografo torna a ricorrere agli dèi, Fedra non smette di essere consapevole della sua colpa (IV, 6):

Mes crimes désormais ont comblé la mesure:
 Je respire à la fois l'inceste et l'imposture;
 Mes homicides mains, prompts à me venger
 Dans le sang innocent brûlent de se plonger.

Così, di fronte al cadavere dell'amato per sempre

²¹ G. Steiner, *La morte della tragedia*, cit., p. 76.

²² *Ibid.*

²³ Ivi, p. 77.

perduto, ella sceglie il suicidio utilizzando il veleno che Medea ha portato ad Atene.

5. *Phaedra di Swinburne*

Il poemetto drammatico *Phaedra* compare nella prima serie dei *Poems and ballads* pubblicati da Charles Algernon Swinburne nel 1866. Gabriele lo legge nella traduzione francese di Gabriel Mourey apparsa a Parigi nel 1891 per i tipi di Albert Savine. Si tratta di un dialogo tra l'eroina cretese e Ippolito, inframmezzato da alcuni interventi di un coro, che guarda al modello senecano ben più che a quello di Euripide. E come in Seneca e poi in d'Annunzio, Fedra rifiutata dall'efebo lo supplica di darle la morte. Ma più ancora che alla tragedia latina, lo scrittore inglese guarda con particolare attenzione a Ovidio, attraverso cui rimodula il mito in modo da «contrastare l'ideologia puritana e moralistica» dell'Inghilterra vittoriana.²⁴

Fedra è ora una donna senza scrupoli, dalla dilagante e sfrenata forza erotica, secondo una fenomenologia delle passioni più accese e violente che certo non è nuova nell'opera di Swinburne; e violento è lo stesso linguaggio dell'eroina, «predatrice» dal corpo «spotted deeper than a panther's grain» (III, 19) eppure colpita a tal punto dalla malattia d'amore da essere anche «a deer / specked red from thorns laps deep and loses pain» (I, 22).

Le consonanze con la tragedia di Gabriele, per strategia narrativa e tono, sono tali che il poeta viene accusato di plagio in un duro articolo di Gian Pietro Lucini (smentito solo parzialmente da un più accondiscendente Benedetto Croce e poi strenuamente dal dannunziano Antonio Bruers),²⁵ sebbene già in precedenza Goffredo Bellonci, nel

²⁴ G. Oliva, *Da Roma al Vittoriale*, cit., p. 129; e cfr. *PG*, p. 32.

²⁵ Cfr. Gian Pietro Lucini, *L'indimenticabile risciacquatura delle molte*

ricordato articolo, abbia ricondotto le affinità al comune modello senecano:

Lo Swinburne, il poeta grandissimo dei *Songs before sunrise*, ha composta una sola scena, terribile e cupa, tra Ippolito e Fedra e, riprendendo un motivo di Seneca, ha mostrato la donna supplice perché il figliastro la uccida, e la ha fatta parlare parole di amore selvaggio e sensuale e di rievocazione orgogliosa della sua bestiale origine. Ed ecco la Fedra «indimenticabile», la Fedra del d'Annunzio: quale che sia per essere il giudizio del pubblico e quello del critico, è lecito sino da ora affermare che egli ha voluto anzi ripigliare i modi di Seneca che quelli del Racine e di Euripide.²⁶

Se di fronte ad altri modelli i critici di allora come di oggi hanno sempre sviluppato considerazioni relative alle riprese o alle innovazioni narrative di d'Annunzio, di fronte alla *Phaedra* swinburniana le riflessioni hanno virato verso le affinità di accento, sensibilità e gusto. Emerge su tutti l'archetipo condiviso della *femme fatale* «prepotente e crudele»,²⁷ figura che attraversa la storia letteraria tutta (con Medea, Salomé, Semiramide ...), ma che proprio in autori quali Swinburne e Wilde (e d'Annunzio) raggiunge una sorta di punto massimo per intensità; e torniamo con la mente a Basiliola della *Nave*, con la quale Fedra condivide un altro motivo già dello Swinburne: la concezione della divinità come eccesso di delitto e violenza e insieme, gnosticamente,

«Fedre», «Ragione», 27 giugno 1909 (poi in Id., *Antidannunziana*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, pp. 260 sgg.); le osservazioni apparse sulla crociana «Critica», VIII, fasc. 1; X, fasc. 6; XI, fasc. 6; XII, fasc. 1; e Antonio Bruers, *Fedra di Gabriele d'Annunzio: saggio d'interpretazione*, Roma, Fondaco di Baldanza, 1922.

²⁶ G. Bellonci, *La persona tragica di «Fedra»*, cit.

²⁷ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica (1948)*, introduzione di Paola Colaiacono, Firenze, Sansoni, 1996, p. 166.

INTRODUZIONE

come massimo di innocenza. Elementi, questi, che se da un lato sono «pura convenzione e corrente letteraria», dall'altro riflettono quegli «aspetti della vita corrente» di cui la letteratura è specchio.²⁸

6. *Fedra di Bozzini*

Autore di una *Fedra* contemporanea alla dannunziana è Umberto Bozzini, la cui tragedia esce a Napoli il 10 aprile 1909, stesso giorno in cui l'omonima di Gabriele viene rappresentata al Teatro Lirico di Milano. Com'è noto, l'avvocato e drammaturgo di Lucera accuserà d'Annunzio di essersi indebitamente appropriato del manoscritto che egli ha consegnato, nell'ottobre dell'anno prima, alla compagnia di Fumagalli e Franchini, i quali nel febbraio seguente restituiranno la somma anticipata perché decisi a rappresentare l'altra *Fedra*. Se in passato i critici hanno trascurato il possibile contributo della tragedia di Bozzini per quella dannunziana, altri, su tutti Lanza e Rosati nelle «Giornate di studio su Fedra», hanno sottolineato le discordanze tra l'opera di Gabriele e quella dei predecessori Bozzini compreso (sentimenti e personaggi da un lato teneri, innocenti e ingenui, dall'altro duri, perversi e nutriti di slanci superomistici);²⁹ più di recente Gianni Oliva, sottolineando come il dramma bozziniano sia stato salutato dai contemporanei come una rivelazione grazie alla capacità di far vivere la vecchia tragedia lasciando trapelare un'inquietudine comune all'ormai saturo dramma borghese, ha ricordato che

²⁸ Ivi, p. 182.

²⁹ Cfr. Diego Lanza, *Una vittoria di Euripide: l'Ippolito* e Giampiero Rosati, *Forma elegiaca di un simbolo letterario: la Fedra di Ovidio*, entrambi in «Atti delle giornate di studio su Fedra (Torino, 7-9 maggio 1984)», a cura di Renato Uglione, Torino, Regione Piemonte, 1985, rispettivamente alle pp. 99-112 e 113-31.

la denuncia di plagio nei confronti di Gabriele è mossa da precisi riscontri testuali tra le due opere.³⁰

Anche in Bozzini Fedra è la cretese figlia di Pasifae e Minosse, che ora, come già in Seneca (vv. 89-91: «cur me in penates obsidem invisos datam / hostique nuptam degere aetatem in malis / lacrimisque cogis?»), vive come un «martirio» il matrimonio con colui che ne ha ucciso il fratello, sedotto e abbandonato la sorella. Anche qui Fedra è vittima della maledizione di Afrodite contro la stirpe di Pasifae e delle «figlie del Sol». E se Tèseo, considerato dai suoi cittadini «re giusto», nemico del lusso e della superbia, esaltato per l'uccisione del Minotauro, rappresenta il rispetto per i valori condivisi e gli dèi olimpici (III, 1), la donna, astiosa soprattutto verso Afrodite di fronte alla quale si sente però come una «misera foglia esposta al vento», riserva il suo rancore verso tutti i «superbi mortali» che non si curano dei dolori degli uomini e che quindi è inutile invocare (I, 3). Anche in Bozzini, come in Gabriele, Fedra è ossessionata dal delitto materno, e nei suoi deliri rammenta con orrore il momento in cui Pasifae si è innamorata del bianco toro (II, 1). E come d'Annunzio, Bozzini guarda a Pausania quando ricorda lo stadio in cui «nudi e lucenti de la bionda oliva / s'addestrano gli atleti»: Fedra vuole esservi condotta per potersi bagnare nelle acque del vicino «sacro Ilisso» (II, 2). È vero, qui l'eroina, per non cedere alla sua passione, ha finto con Tèseo il suo odio per Ippolito, che, così come in Racine, è stato allontanato dalla città; ma per poter osservare dall'alto il luogo in cui il giovane è confinato, ella ha fatto innalzare un tempio proprio alla dea più odiata. E infine, soprattutto, in Bozzini come in Gabriele è assente una vera confessione di Fedra, che si rivela a Ippolito con un bacio. Inorridito, anche qui l'efebò ricorda alla matrigna il «sangue di colei che il toro / orrendo amò» e da cui egli avrebbe dovuto guardarsi. Di

³⁰ Cfr. G. Oliva, *Da Roma antica al Vittoriale*, cit. e Id., *Da Umberto Bozzini a d'Annunzio: guerra per la "Fedra"*, «Studi medievali e moderni», n. 1, 2013, pp. 57-71.

INTRODUZIONE

qui la sua invocazione al padre «uccisore di mostri», giacché mostro è anche Fedra (II, 6), che tale si riconosce auspicando di essere però uccisa dal marito, salvo poi calunniare davanti a lui l'amato.

Le convergenze, non poche, finiscono qui. Bozzini ambienta la sua opera ad Atene, non a Trezene; Tèseo è assente perché deve espiare con l'esilio la strage dei Pallantidi (I, 1), come in Racine; e come in Euripide, Ippolito è indifferente nei confronti di Afrodite, tanto che un sacerdote lo ammonisce: si ricordi che la madre amazzone è morta per salvare l'amato marito da un dardo scagliato contro di lui; nato dall'amore, non ne ripudi la dea (I, 2). Ribelle ma tutt'altro che empia, Fedra chiede allo stesso sacerdote di sacrificare lei alla dea nemica, non più le «bianche timide colombe» (I, 3). Diverso è anche il ruolo della nutrice, per cui Bozzini torna a guardare alla tradizione: solerte nell'aiutare Fedra, è ricambiata nell'affetto; ma Fedra ha disgusto del suo desiderio incestuoso e si augura di morire presto; una volta morta, Enone dichiara a Ippolito il segreto custodito dalla matrigna e si prende cura dei suoi figli.

Soprattutto, a differenza della Fedra di Gabriele e delle altre, qui la Cretese è anche madre: se ne ricorda l'abilità nel raccontare al piccolo Ippolito i miti della sua terra; e di Ippolito si sottolinea l'amore filiale verso di lei, che lo bacia proprio perché ha frainteso la natura del sentimento (II, 6). Anche in Bozzini Fedra possiede un «ago crinale»: ma non se ne serve per trapassare il mirto di Afrodite, né per sacrificare agli dèi della Notte una schiava di cui si è ingelosita, bensì per uccidersi dopo che Tèseo è tornato a rinfacciarle la natura di Pasifaeia.

7. Tradizione e innovazione

Opera tutta novecentesca, la *Fedra* dannunziana vive della sua arte combinatoria e della capacità di contaminare

tradizione e innovazione nei diversi elementi che la compongono: nei toni come nelle scelte narrative, nella lingua come nella caratterizzazione dei personaggi. Del resto è lo stesso Gabriele, nella più volte ricordata intervista a Simoni, che incoraggia una lettura comparativa della sua opera:

Come in Euripide la mia Fedra delira; come in Seneca imitato da Racine, svela a Ippolito il suo amore, a lui chiede che l'uccida, non esaudita lo accusa a Teseo, dinanzi al cadavere lacerato confessa la sua propria colpa ed esalta l'innocenza del giovinetto; come nell'*Eroide* ovidiana, manifesta il suo odio contro Teseo, accusa costui a Ippolito quale uccisore spietato dell'amazzone, al diletto offre la signoria di Creta e il famoso impero di Minos. Di tutte le più note peripezie mi sono giovato ad arte per rinnovarle; ché la vera invenzione consiste nel trarre dal vecchio il nuovo inaspettatamente. E la profonda diversità delle opere, come delle voci umane, è data dall'accento.

Da un lato l'intreccio tragico dannunziano recupera, pur apportando innovazioni talvolta clamorose, personaggi ed episodi maggiori della tradizione, dall'altro inventa motivi e circostanze senza precedenti. Pensiamo ad esempio a Teseo e Ippolito. Assente da casa al principio di tutte le Fedre, Teseo si trova ora nell'Ade con Piritoo, ora, sempre con questi, in Epiro per aiutare l'amico a rapire la moglie del re; ora è in esilio a espiare la sue efferatezze contro rivali politici ora infine, in d'Annunzio, a Tebe per riscattare i cadaveri di sette eroi defunti. Ovunque, se si eccettua Euripide, ha un passato da stupratore; anche nel giansenista Racine, in cui pure si accenna, fra le sue varie imprese, quella che lo vede coinvolto con Elena di Sparta (I, 1: «Hélène à ses parents dans Sparte dérobée»).

Giovane, bello e avventuroso, l'Ippolito euripideo è il casto amante della caccia, allevato al costume degli orfici. Seguace di Artemide anche in Seneca, egli è definito «torvus

INTRODUZIONE

aversus ferox», al punto che la nutrice di Fedra chiede a Ecate: «*animum rigentem tristis Hippolyti doma*» (v. 412). Solo in Racine, in cui per la prima volta viene meno l'insensibilità amorosa che costituisce il fulcro del dramma euripideo, egli sente la forza d'amore e confessa ad Aricia (II, 2):

Contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve:
Présente je vous fuis, absente je vous trouve;
Dans le fond des forêts votre image me suit;
La lumière du jour, les ombres de la nuit,
Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite,
Tout vous livre à l'envi le rebelle Hippolyte.

Non certo innamorato, in Gabriele il giovane, perduto ogni carattere efebico e diventato nonché emulo anche riflesso del padre «domatore di centauri», prova desiderio erotico per Ipponoe, la schiava tebana dono di Adrasto, che vorrà sostituire con la bellissima Elena dopo che la gelosa Cretese l'ha sacrificata alla notturna Ecate. Personaggio che crea, nel giudizio di Bellonci, il «massimo dissidio fra le attese del pubblico» e ciò che accade sul palco, la Tebana immette nel *remake* dannunziano elementi propri di Cassandra quale l'ha descritta Eschilo nell'*Agamennone*. Ripresa e amplificazione del motivo raciniano, ella entra a far parte di temi cari a Gabriele, su tutti la rivalità erotica fra donna matura e vergine nel fiore degli anni.

Maledetto da Teseo, Ippolito ora perdona il padre prima dell'ultimo respiro (Euripide) o addirittura gli raccomanda l'amata (Racine), ora è riportato in scena già defunto, tra il pianto di chi non può che lamentarne la perdita e ricomporne le spoglie. A ucciderlo, nella tradizione, è un essere marino: toro selvaggio uscito dal mare, «*corniger ponti horridus*» e mostro dalla «*fronte large [...] armé de cornes menaçantes*» e dal corpo «*couvert d'écailles jaunissantes*». Solo in Gabriele però l'uccisore assume i connotati del cavallo Arione, altro dono di re Adrasto, dai muscoli che «guizzano» e la «schiumeggiante onda crinita» dal «negrore di gorgo» e

«gonfia d'ira belluina» (vv. 1521-4), con il quale il poeta ripropone in chiave di assoluta modernità il mito acquoreo della tradizione, ora recuperando tessere del passato alcionio, dall'*Onda* all'*Ippocampo*, ora presentando centauri e motori del vicino futurismo.³¹

Invenzione dannunziana è anche Eurito, creatura composita memore di Eschilo (*Sette contro Tebe*, vv. 423 sgg.) e Euripide (*Fenicie e Supplici*), di Virgilio e Dante (chiamati in causa da Paul de Saint-Victor in *Les deux masques* per il racconto di Capanè ed Evadne)³², forse anche di Bozzini, che dà a un pescatore la funzione di messo annunciante a Ippolito il prossimo arrivo del padre. E in fondo, egli è ulteriore prestito omerico e ovidiano, fatto com'è di tessere semiotiche e sintattiche dell'Omero di Giovanni Pascoli e dell'Ovidio medievale di ser Arrigo Simintendi tanto caro a Gabriele. Innamoratosi di Fedra, divenuto per suo amore aedo, egli è soprattutto il portavoce del poeta, che come si è visto vi si identifica.

Al suo fianco c'è Chèlubo, il pirata fenicio che «assolve una squisita necessità di natura estetica e poetica»: ³³ come l'Erode della *Salomé* wildiana, già in parte incarnato dal mercatante della *Francesca da Rimini*, egli porta con sé mercanzie preziose e «offre critopazi, berilli, smeraldi»³⁴ e un rimedio pratico per l'insonnia alla tormentata Fedra; vanta la sua esperienza per terre e mari, descrive imprese e luoghi a Ippolito, cui soprattutto rivela la bellezza di Elena. Come Eurito, è a sua volta alter-ego dannunziano, interprete inedito e fedele dei fondamenti della sua vita nonché il solo «storico» che Gabriele possa concepire:³⁵ quello che come Ulisse sa e conosce i popoli e i luoghi perché ne ha fatta diretta e profonda esperienza.

³¹ Cfr. *AA*, II, pp. 1611-2.

³² Cfr. *ivi*, p. 1607 e *PSV*, I, pp. 401-3.

³³ *AA*, II, p. 1610.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ivi*, p. 1611.

INTRODUZIONE

Come ha intuito Gibellini, fra le tante varianti del racconto, «microtessere formali spesso fedeli fino alla parafrasi delle fonti» in mezzo alle quali sta lo stesso poeta, «secondo la pratica consueta dell'autocitazione»,³⁶ una macrovariante spicca su tutte e prima di tutte e costituisce verosimilmente il più importante dei mutamenti introdotti da Gabriele per «rinnovare il soggetto» con la «potenza» dichiarata a Treves: il cambiamento dello statuto di genere, con un'inedita *contaminatio* tra epopea e dramma.³⁷

Fedra – ha aggiunto Andreoli – è opera del Novecento, dove il pathos è garantito esclusivamente dalla poesia, non demandabile a un solo genere letterario, frantumata e moltiplicata, proprio sulla scena, in epos, elegia, così in espressioni corali come in lirica notturna appena sussurrata, fino quasi a trasmutarsi in romanzo in versi mentre ciascun episodio è un capitolo tanto autonomo quanto essenziale allo svolgimento dell'azione.³⁸

³⁶ *PG*, p. 20.

³⁷ *Ivi*, pp. 22-3.

³⁸ *AA*, II, p. 1596.

LE FONTI

1. *Un mosaico di letture*

Il 3 aprile 1909, dall'Hotel Cavour a Milano dove attende alle prove della *Fedra*, Gabriele scrive a Benigno Palmerio elencando i volumi di cui si è servito per la stesura della tragedia e che sono alla Capponcina; vanno recuperati perché non finiscano nelle mani dei creditori:

Caro Benigno,

la rappresentazione, dopo tante noie e tanti sforzi, è fissata per sabato santo. Al ricevere questa mia, ti prego, va alla Capponcina; e tra i libri che sono sulla tavola e intorno – nel mio studio – cerca i seguenti:

- * Euripidis, Aeschyli, Sophoclis *Fabulae*, grandi volumi in latino e greco, rilegati in pergamena
- * *Les deux Masques* di P. Saint-Victor (3 volumi)
- * Un volume di Racine con la *Phèdre*
- * Le tragedie di Seneca: il testo latino e la traduzione
- * *Poèmes et Ballades* di Swinburne
- * Euripide – *Tragédies* et traduction de Leconte de Lisle

INTRODUZIONE

I volumi

* Plutarco, *Le vite* – un volume dov'è la vita di Teseo

* *Le Eroïdi* di Ovidio (un volume antico)

Ti sarà facile trovarli, perché son tutti là. Inoltre nel cassetto della piccola tavola che sta presso la grande, tra questa e il leggio, a destra della sedia dove mi siedo, prendi *tutte le cartelle*, fanne un fascio. E libri e carte chiudili in un bauletto (ce ne dev'essere ancora uno di cuoio) e spedisce il bauletto come bagaglio a Milano mandando lo scontrino per espresso. Mi raccomando alla tua diligenza consueta.

Io sono affaticatissimo per le prove. Appena data la rappresentazione tornerò

A rivederci. Salutami Argia
Gabiellino è qui e ti abbraccia

Il tuo
Gabriele¹

Questi libri, che sono serviti a «rappresentare intorno alla figura dell'eroina l'intero mondo eroico, preomerico» tramite una ricostruzione «artistica e severa»,² sono solo una parte dei testi che, in un «infaticabile e compulsivo lavoro di lettura ed elaborazione»,³ sono confluiti, variamente dissimulati, all'interno dell'eruditissima tragedia.

Fedra, come e più ancora della *Nave*, presenta infatti un *modus scribendi* che si offre come una sorta di «repertorio ed epilogazione di un genere letterario che esiste solo nella rete e attraverso la rete del già scritto», con calchi spesso operati «massicciamente sull'erudizione più peregrina», oltre che su una «molteplice letteratura»⁴. Come ha osservato Ilvano Caliaro, che su d'Annunzio lettore-scrittore ha scritto un importante saggio:

¹ La lettera, conservata alla Biblioteca Cantonale di Lugano, è riportata in P. Gibellini, *Introduzione*, cit., 2001, pp. XX-XXI, da cui si cita.

² G. Carocci, *Un'intervista con G. D'Annunzio*, cit.

³ A. Fàvaro, *Una rilettura della "Fedra" dannunziana*, cit., p. 30.

⁴ *IC*, p. 7.

Per compiere una riscrittura eroica del mito tragico di Fedra, d'Annunzio contamina entro il genere tragico (i testi classici della tradizione di Fedra: Euripide, Seneca, Ovidio, ma anche Swinburne) e quello epico (i testi di Eschilo e di Euripide concernenti l'epos tebano, dai quali egli desume il disegno eroico della protagonista), e congiuntamente tra i due generi.⁵

Troviamo dunque diversioni descrittive e narrative, come pure numerosissimi dettagli mitologici, geografici, etnografici e onomastici ellenici, secondo un «feticismo» tutto dannunziano «per le minuzie»⁶ e un gusto per il preziosismo che simula e dissimula. È quanto succede già con l'enigma sfingeo a triplice scansione che Fedra rivolgerà a Ipponoe, posto sul frontespizio e citazione di un epigramma anonimo tratto dall'*Antologia Palatina* (IX, 449): «Τίς πυρί πῦρ ἔδαμάζεε ; τίς ἔσθεσε λαμπάδι πυρσόν ; / τίς κατ' ἐμῆς νευρῆς ἐτέρην ἐτανύσσατο νευρήν ; / καινός Ἔρωσ κατ' Ἐρωτος ἐμῶ μένει ἰσοφαρίζει»;⁷ o ancora con l'*exergo* posto all'inizio di ogni atto: quell'Ω ΘΑΝΑΤΕ ΠΑΛΙΑΝ ricavato da un perduto *Filottete* eschileo che Gabriele ha ripreso dai *Tragicorum graecorum fragmenta* collezionati da Johann August Nauck.

Sofocle, col suo *Edipo re*, presta il motivo dei rami di ulivo in mano alle supplici, Eschilo, con le *Supplici* appunto, il rituale funebre che accompagna al rogo i sette eroi morti a Tebe, mentre Euripide, con la tragedia omonima, la macrosequenza narrativa che apre la *Fedra*. Ancora Eschilo, questa volta coi *Sette contro Tebe*, fornisce tutti i materiali tratti dalla saga tebana: oltre ai sette, i nomi delle madri, la lotta fratricida, Capanèo ed Evadne, il re d'Argo ... Infine, per Ipponoe, Euripide presta elementi con *Ifigenia* ed Eschilo con *Agamennone*, entrambi letti nella versione francese di

⁵ Ivi, p. 11.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. *GFA*, p. 43.

INTRODUZIONE

Leconte de Lisle e con commento di Paul de Saint-Victor.⁸

Accanto ai tragediografi, ci sono fonti non occasionali, ma debitamente recuperate all'occorrenza: dalla *Biblioteca* di Apollodoro, Gabriele trae sparsamente quelle informazioni sui miti che ritiene funzionali al suo lavoro; da Diodoro Siculo riprende invece la notizia che dall'acropoli ateniese fosse possibile scorgere Trezene; Senofonte gli è di grande aiuto, soprattutto con l'*Equitazione* ma anche con il *Cinegetico* e l'*Ipparco*, per la conoscenza di cavalli e cavalleria sfoggiata da Ippolito, mentre con la *Vita di Teseo* di Plutarco gli è possibile ricostruire i principali eventi riguardanti l'eroe «domatore di centauri», dalla nascita al rapimento di Fedra, comprese le vicende delle Amazzoni, sebbene per quel che concerne il mondo delle vergini guerriere un certo supporto gli sia arrivato — come mostra il ms. 6916 di APV — anche dalle *Storie* di Paolo Orosio lette nel volgarizzamento di Bono Giamboni. Ci sono ancora, sparsamente consultati, Strabone con la *Geografia*, Erodoto con le *Storie*, Silio Italico, Nonno di Panopoli, lirici e innografi vari (ma Pindaro su tutti).⁹

Certo, con la sua padronanza dei classici Gabriele può leggere direttamente gli autori qui menzionati; Giorgio Pasquali ha tenuto anzi a ricordare che «il greco di d'Annunzio è di prima mano: egli ha bevuto direttamente alla fonte».¹⁰ Ma non si deve dimenticare che egli ha attinto a piene mani anche da testi e autori più vicini nel tempo o contemporanei, che si sono offerti, fra l'altro, anche come «collettori» di fonti. L'elenco è copioso e guarda soprattutto, ma non esclusivamente, alla Francia. Apollodoro, ad esempio, è accompagnato, se non meglio filtrato, dalla *Mythologie de la Grèce antique* di Paul Decharme, utilizzato anche per la scena dell'immolazione di Ipponoe e per le notizie relative

⁸ Cfr. *AA*, II, p. 1592.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 1591.

¹⁰ Giorgio Pasquali, *Pagine stravaganti di un filologo*, vol. 2, *Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 194.

alla notturna Ecate. Episodio peregrino per eccellenza, quello di Elena è invenzione mediata dal *Teseo* di Plutarco letto assieme al *Voyage de Sparte* di Maurice Barrès.¹¹

Per le ricostruzioni d'ambiente, Gabriele ha guardato, oltre che agli antichi (e viene in mente il fregio alabastrino descritto nella didascalia che apre il secondo atto, 'furto' dalla *Naturalis historia*, XXXV, di Plinio il Vecchio), soprattutto agli archeologi del suo tempo: c'è Heinrich Schliemann con *Tirynthe*, che letto insieme al baedeker di Charles Diehl *Excursions archéologiques en Grèce* è tenuto sottomano per le descrizioni della reggia di Teseo a Trezene, esemplata su quella, in realtà d'epoca bizantina, di Tirinto. Per le statuette votive e le colombe auree presenti ancora all'inizio del secondo atto, è ricorso ad Arthur Evans, col suo *The Mycenaean Tree and Pillar Cult and its Mediterranean Relations* (1901), mentre per l'immagine di Fedra distesa sulle pardalidi ha attinto da Salomon Reinach, che nel *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* (1897) ha descritto nella stessa posizione Arianna. Né si dimentichino, variamente utilizzati, Gabriel Thomas con gli *Études sur la Grèce. Beaux-arts, les sites et la population*, Angelo Mosso con le *Escursioni nel Mediterraneo* e ancora Salomon Reinach, autore di una dottissima opera su *Cultes, mythes et religions* dal cui terzo tomo Gabriele ha tratto copiose notizie utili per la sua personale caratterizzazione del personaggio di Ippolito.¹²

Tra i testi «collettori» di fonti, primaria importanza hanno *Les Phéniciens* di Victor Bérard, esempio che ci avverte, meglio di altri, di «come le preziose reminiscenze dannunziane di quanto hanno riferito storici e geografi e affabulato poeti e mitografi possano essere facilmente reminiscenze mediate», in particolar modo, come si diceva, della saggistica francese contemporanea.¹³

È di nuovo il personaggio di Chèlubo ad attirare

¹¹ Cfr. *AA*, II, p. 1592.

¹² Cfr. *ivi*, II, pp. 1591-2.

¹³ *IC*, p. 31.

INTRODUZIONE

l'attenzione dei critici: egli, nel presentare le sue mercanzie e nel raccontare i suoi viaggi, utilizza appunto Bérard, nel cui testo emerge l'idea di un Ulisse «auditeur et disciple des sciences phéniciennes». ¹⁴ Memore del commercio fenicio in Grecia e della pirateria nel Mediterraneo orientale, egli è costruito su Ulisse peregrino dei mari e dissimulatore della propria identità quando, con Eumeo, si finge nativo di Creta e «razziatore del Delta egizio». ¹⁵ I luoghi che ha visitato sono quelli di cui ha raccontato Laurent d'Arvieux, moderno pirata, nei suoi *Mémoires* del 1735 e Gaston Maspero nell'*Histoire ancienne des peuples de l'Orient* del 1875, entrambi rammentati nei *Phéniciens* bérardiani: ¹⁶ il delta del Nilo e quello del Nesto, gli spazi a Oriente dello stesso fiume, Taso, il basso lido di Tracia con le «belle vignes d'Ïsmaro» (v. 1871), Menfi e l'Egitto omerico, «terra di rimedi, patria dei medici e degli apotecari»; ¹⁷ e ancora le «sabbie sirie» e le «scogliere libiche» (vv. 1791-2). E per immaginare il viaggio da Creta alla bocca dell'Eurota (vv. 1734-40), che Ippolito intende compiere col padre per insidiare la bella Spartana, Gabriele ha guardato ancora a Bérard, tenendo però a fianco il ricordato *Voyage* di Barrès. Proprio Bérard, d'altro canto, ha fornito la rassegna delle isole regnate da Minosse per versi (vv. 1882-91) in cui traspare quell'imperialismo marittimo che *Fedra*, come s'è detto, condivide appieno con la *Nave*; ma che pure servono a illustrare il dominio cretese in tutta la sua estensione, in modo che Fedra possa additarlo all'amato quale «agognabile meta» offertagli in cambio d'amore.

La citazione di Chèlubo – ha scritto Caliaro – non funge pertanto da mera guarnizione: in un testo dall'effuso citazionismo qual è *Fedra*, dove l'ornamento è giustamente parso non più accessorio bensì protagonista, lo sfoggio erudito, la ripetizione

¹⁴ *VB*, t. I, p. 13.

¹⁵ *IC*, p. 18.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 15.

¹⁷ *Ivi*, p. 17.

di Chèlubo ha un suo valore, o meglio suoi valori, distinti da quelli di rilevante contributo alla minuziosa ricostruzione ambientale della tragedia, col suo intenso colore temporale.¹⁸

Anche il cratere d'argento dono di Adrasto, ricordo di quello di *Iliade*, XXIII, 740-5 che Achille offre fra gli altri premi nei giochi funebri in onore di Patroclo, è esemplato sull'Omero di Bérard, con un'ulteriore mediazione però: quella del traduttore Vincenzo Monti.¹⁹

Come Omero, d'altro canto, anche Pausania e Ovidio, autori centrali per Gabriele che li frequenta da lunghissimo tempo, sono continuamente riutilizzati nella *Fedra* attraverso traduzioni e mediazioni più vicine nel tempo o coeve. Per il ruolo di primissimo piano che essi rivestono nel processo creativo della tragedia, sarà opportuno approcciarli con un'osservazione ravvicinata.

2. Con la guida di Pausania

Gabriele, che nel viaggio in Grecia ha già usato la *Periegesi* quasi come si fa con una guida turistica d'eccezione, riprende in mano Pausania anche ora come supporto imprescindibile alla costruzione della sua *Fedra*, bisognosa di colore locale e temporale. Lo legge sia nella traduzione italiana di Sebastiano Ciampi sia in quella latina di Ludwig August Dindorf, e a seconda del gusto e della convenienza del momento utilizza ora l'una ora l'altra, o infine le contamina, giungendo talora a «tesaurizzare» persino le annotazioni del traduttore italiano in base a un «ludismo erudito» diffuso per tutta la tragedia della Cretese e per cui «il medesimo intento di ricostruzione storica e ambientale stagna sovente in sfoggio antiquario

¹⁸ Ivi, p. 23.

¹⁹ Cfr. ivi, pp. 24-5.

divagante e supervacaneo». ²⁰

Il Periegeta, accanto e più dei saggisti francesi contemporanei, serve a Gabriele anzitutto per la ricostruzione dell'ambiente trezenio. Dalla *Periegesi* il poeta riprende la fonte Ippocrene di cui Ippolito parla a Eurito e in cui ha abbeverato Arione (vv. 1559-64): essa è scaturita da un colpo dello zoccolo di Pegaso, il cavallo alato che è pur sempre, non a caso, lontano predecessore del «nerazzurro». Riprende, ancora, i luoghi di culto nell'agorà cittadino, con il tempio della «Sòspite» (vv. 1390-2), quello di «Pallade Steniade» (vv. 884-5) e il sacro delle Muse fondato da Ardalo (vv. 1229-36). Gabriele ha trovato in Pausania anche l'ulivo selvatico cresciuto in riva alla Palude Saronide da cui Eracle ha ricavato una clava e che è poi rinverdito a Trezene (vv. 1504-7); e il mirto sacro trafitto dall'eroina (vv. 775-9, 1783, 2472-3) che il poeta pone nella reggia trezenia e che il Periegeta ha collocato presso il tempio di Afrodite Catascopia. Quest'ultimo posto, in *Fedra*, è sopra lo stadio di Limna, come a formare un complesso sportivo calco ideale di quello di Olimpia. ²¹ Il racconto della caccia di Ippolito ad Arione è quasi un «pretesto a riprodurre la mappa del territorio trezenio» tracciata da Pausania e riportata ai vv. 1495-507. «La fuga di Arione», aggiunge Caliaro, «segue il tracciato della fonte sino alla citazione del promontorio Scilleo», toponimo «designato perifrasticamente attraverso la leggenda» riferita nella *Periegesi*. ²²

E poi ancora: le «selve / sotto Metàna traversato l'Istmo» (vv. 679-80) in cui Ippolito è solito cacciare il cinghiale, l'isola Sferia con l'allusione al tempio di «Pallade Fallace» (vv. 986-90), l'ara di Artemide Ortia «tutta rossa degli sgozzati efebi» dove Chèlubo racconta d'aver visto Elena danzare nuda (vv. 1726-33), la fonte Edipodèia (vv. 1158-60) e il tempio di Astarte, Afrodite fenicia (vv. 1780-3).

²⁰ Ivi, p. 38.

²¹ Ivi, p. 41.

²² Ivi, p. 45.

Anche particolari utili a caratterizzare i personaggi, però, devono qualcosa a Pausania. Come le tecniche per il mantenimento della cetra che Chèlubo fornisce a Eurito (vv. 1841-6), o i «cesti» da pugile di cui il pirata si serve per sferrare colpi durante le sue scorrerie (vv. 1814-22), recuperati dal racconto pausaniaco del pugile Crèuga; le battute dello stesso Fenicio a Ippolito, per cui Gabriele ha immesso vari elementi dalla *Periegesi* sugli ateniesi coronati dopo morte (vv. 1985-99), come quello del non citato eppur presente Arrachione; e infine l'offerta a Ippolito di una corazza sarmatica (vv. 1765-72), utile per la caccia ma ancor più per la guerra, ora che il figlio di Tèseo si appresta a emulare il padre e a divenire seguace anche di Ares.

Ha scritto con efficacia Caliaro:

L'ingente refurtiva di provenienza pausaniaca nella *Fedra* è in possesso soprattutto di Chèlubo. Il pirata fenicio, il facondo eroe didascalico della tragedia, si rivela ben attrezzato e intemperante divulgatore dell'erudizione del periegeta; la esibiscono pure, ma in misura di gran lunga più contenuta, Ippolito ed Eurito; mentre Fedra, piena d'inferi e tesa all'enfasi del sublime, quasi non proferisce parola pausaniaca. Il pirata della *Fedra*, calco del mercatante della *Francesca da Rimini*, è il maggior tramite di sfoggio di preziosità raccattate dall'autore nei modi consueti del pirata: come il Fenicio scopre a Fedra il suo diverso tesoro di cose ricche e strane recate dai viaggi di rapina, così l'abruzzese ne scopre al lettore uno analogo preadato dai libri.²³

3. Con Omero, attraverso Pascoli

Con attenta auscultazione di testi antichi e moderni, in versi e in prosa, Gabriele muove alla ricerca di toni in grado di

²³ Ivi, pp. 59-60.

INTRODUZIONE

far risuonare un particolare stato d'animo creativo o colorire un dato ambiente storico e geografico. Immagini, tessere lessicali, sintagmi e suoni vengono sottratti dal contesto di partenza e ridistribuiti, generalmente dopo attenta dissimulazione, nel testo di arrivo. È un procedimento compositivo, questo, che sembra situarsi a valle del lavoro di natura erudita e archeologica volto, come si è visto, al recupero delle fonti documentarie. In entrambi i casi, quella di Gabriele si rivela una filologia d'artista garante della cura straordinaria nell'ideazione di una base concreta e reale del mito di Fedra, poggiata sul contesto culturale più specifico possibile. Con una sinergica *contaminatio* tra antico e moderno, il poeta approda così a un modernissimo mosaico le cui «pietruzze» sono scavate in un secolare strato di cultura.²⁴

Omero e Ovidio sono gli autori che più di tutti vengono sottoposti a questo trattamento di auscultazione e compulsazione. Il primo, che abbiamo già visto attualizzarsi nella convergenza di autori e traduttori – da Ippolito Pindemonte a Paolo Maspero, da Vincenzo Monti a Victor Bérard –, rivive in *Fedra* anche attraverso la mediazione del contemporaneo Giovanni Pascoli, che in *Epos, Sul limitare* e *Poemi conviviali* ha già mostrato inedita capacità di immedesimazione nell'antichità mitologica. E a ben vedere, il clima culturale del Sammaurese non è forse simile al dannunziano, convergente soprattutto nell'idea atemporale del mondo classico quale età sempre presente e viva?²⁵ Ed

²⁴ Cfr. Maria Belponer, *L'eredità di Ovidio in Giovanni Pascoli e Gabriele d'Annunzio*, «Archivio d'Annunzio», 6, 2019, pp. 67-84: 69.

²⁵ Cfr. Id., *Riflessi ed echi dei Conviviali nell'Alcyone dannunziano*, «Archivio d'Annunzio», 9, 2022, pp. 17-26: 21, in cui leggiamo: «Il mondo antico, lontanissimo, ha una sotterranea permanenza, che vive di perplessità e di sofferenza, e nel riconoscersi dell'uomo di ogni tempo in esso». A riguardo, l'autrice rimanda alla prefazione pascoliana a *Lyra romana*, che leggiamo in Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori «I Meridiani», 2 voll., 2002, I, p. 1046: «[...] l'uomo sente allora per quali misteriose fibre sia congiunto

ecco che tutte e tre le opere pascoliane ricordate, in cui Pascoli rivela una prodigiosa capacità di immedesimazione nell'antichità mitologica,²⁶ assumono in *Fedra* la funzione e di fonti e di mediazione di fonti, vengono auscultate e compulsate, si rivelano terreno privilegiato di riscrittura ed espropriazioni sintagmatiche.

Da *Epos*, Gabriele recupera il motivo, tutto pascoliano, dell'«inseminazione» delle canzoni,²⁷ che ritroviamo in queste parole di Fedra a Eurito (vv. 1221-6):

E tu dunque non vai
per la via polverosa alla pianura
nutrice di cavalli verso l'Inaco
arido, o uomo? né ti cerchi nave

all'umanità che fu e a quella che sarà; e comincia a consolarsi non solo dell'esser nato come tanti altri, che morirono, ma anche del dover morire lasciando tanta parte di sé ad altri che nasceranno. Due foglie dello stesso grande albero, a primavera, l'una, fogliolina gommosa e tenera che spunta dalla gemma, l'altra, vicina a lei, foglia accartocciata e scabra che si stacca dal nodo, se pensassero di essere e avessero la coscienza di appartenere all'albero, forse potrebbero sentire e pensare l'una di nascere e l'altra di morire».

²⁶ Cfr. C. Garboli, *Nota al testo* a G. Pascoli, *Sul limitare*, in Id., *Poesie e prose scelte*, cit., II, p. 1049. E si vedano Arnaldo Soldani, *Archeologia e innovazione nei Poemi conviviali*, Firenze, La Nuova Italia, 1991; Enrico Elli, *Pascoli e l'antico: i «Poemi conviviali»*, «Aevum», settembre-dicembre 1996, pp. 721-45; e Vittorio Citti, *La ricezione dell'antico nei «Poemi conviviali»*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, Atti del convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996, a cura di M. Pazzaglia, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 99-131 (Quaderni di San Mauro, 13).

²⁷ Cfr. Maria Rosa Giacomini, *D'Annunzio epistolografo. Per una fonte pascoliana della «Fedra»*, in Id., *I voli dell'Arcangelo. Studi su D'Annunzio, Venezia ed altro*, Piombino, Il Foglio, 2009, pp. 312-61. Si noti che la copia di *Epos* conservata al Vittoriale (PRI Scale.VII.3) mostra vari segni di lettura (con una triplice barra verticale ai margini); cfr. infine Alfonso Traina, *I fratelli nemici. Allusioni antidannunziane nel Pascoli*, «Quaderni del Vittoriale», 23, 1980, Settembre-Ottobre, pp. 229-40.

INTRODUZIONE

che ti tragitti a un'isola ferace,
com'usano gli erranti aedi?

«[...] l'aedo – ha letto Gabriele nella stessa fonte – viaggia per l'Hellade divina e per le isole. Si aggira spesso lungo il molto rumoroso mare per trovare una nave ben arredata, che lo tragitti; egli paga i nocchieri con dolci versi, se è accolto: “Odi Poseidone potente [...]”».²⁸

Le differenze radicali tra le poetiche dei due – con la riduzione pascoliana di Omero ai gusti dell'eroico-patetico e dell'eroico-affettivo che certo cozza con quelli del poeta del superuomo – vengono meno di fronte alla comune capacità di trasfigurare fonti, modelli, citazioni, prestiti, «utilizzati e inghiottiti nella propria espressione in termini tali da ridurli tutti alla propria originalità e da renderli perfettamente irriconoscibili».²⁹ E dunque, è anche attraverso il «fratello maggiore [...]» che Gabriele riesce a far rivivere nella modernità il mondo del comune padre Omero, contribuendo così a conferire alla sua tragedia quell'originale ibridazione con l'*epos* che, come si è visto, ne è tratto caratteristico e motivo di novità.³⁰

Così anche *Sul limitare* si rivela fertile terreno per il raccolto dannunziano. Le carte di APV confermano infatti che da qui provengono «le bende splendide e il crinale / e la rete e la mitra e il velo» che Fedra offre a Tanato appena entrata in scena (vv. 129-30), la «copia d'unguenti» per gli eroi caduti, «l'ornello che fa l'asta vibrante» cui si paragona Ipponoe cercando di schermirsi dalla Cretese (vv. 921-2), sintagmi omerici vari come «la casa dell'Invisibile» e «le porte del Buio», sparsamente ricorrenti nella tragedia, le «micidiali mani molli» (v. 794), le ginocchia snodate di Fedra assalita da Afrodite (vv. 799-800), i «serrami» della

²⁸ G. Pascoli, *Epos*, Livorno, Giusti, 1897, p. XX.

²⁹ C. Garboli in G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, cit., II, p. 124.

³⁰ Cfr. ancora P. Gibellini, *Fedra*, in *Il mito nella letteratura italiana*, cit., pp. 15-8.

porta che Ippolito avrebbe «disserrati» per far violenza alla matrigna (v. 2612). Anche l'aggettivo «vertiginosa», ricorrente attributo dell'eroina, deriverebbe da una nota pascoliana per spiegare la traduzione dell'omerico «μαινάδι» con «Menade o Baccante: donna che celebra la festa vertiginosa di Bacco». Indirettamente, ma con efficacia non minore, Gabriele ribadirebbe così il carattere dionisiaco della Cretese.

'Saccheggiate' da Gabriele sono soprattutto i *Poemi conviviali*, testimoni di un clima letterario che fa del mondo classico lo sfondo comune.³¹ Tanti sono i prestiti sintagmatici di matrice omerica: il «violaceo mare» calco di «οἴνωψ πόντος», l'espressione «pari a un dio» («ἀντιθέω»), il «prato asfodelo» («κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα»), la «schiava altocinta», calco delle «schiave altocinte» («βαθυζώνους τε γυναικας») ricordate nell'Odissea, la «Mania / insonne» (vv. 1218-9) e il «male / insonne» (vv. 1356-7), tormento dell'eroina. I vv. 603-12, che descrivono la cetra donata a Eurito, sono collezione di sintagmi omerici filtrati dai *Conviviali*: l'«eburnea cetra», le «dedalee storie», il «giogo d'oro»; e si ricordi che la «cetra» d'Achille dell'omonimo poema è «scelta dalle prede / di Thebe sacra» come da Tebe è appena giunto l'auriga di Capanèo; e ancora la «dedalea cetra» e il «bianco orzo e la spelta», formula che attraverso Pascoli passa sia nelle parole di Ipponoe memore del «ringhio» di Arione «all'ombra della vela nera» (vv. 1107-8), sia in quelle di ammonimento di Fedra all'amato desideroso di domare il cavallo (vv. 1452-3): «Tu non lo placherai con l'orzo, né / con la spelta».³²

I vv. 5-10 di *Solon* vengono prima condensati nelle carte

³¹ Cfr. Emiliano Mariano, *Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli ovvero l'Ellade e la Grecia*, in Atti del Convegno Internazionale di studi pascoliani, Barga, 1983, Barga, Gasparetti, 1988, voll. I-III, II, pp. 9-85; sull'ammirazione di d'Annunzio per i *Poemi conviviali*, ha scritto più di recente M.R. Giacon, *D'Annunzio epistologo*, cit., pp. 328-36.

³² Cfr. *ivi*, pp. 350-1.

INTRODUZIONE

dell'APV («Le tavole piene di pani e di carni | e il vino attinto dal cratere e | versato nella coppa»), poi, irriconoscibili, all'inizio del secondo atto di *Fedra* (vv. 1323-4): «Alle tue mense / ricche di pani e carni»; i vv. 14-15 («ti si muta in cuore / il suo dolore in tua felicità») passano direttamente in bocca a Eurito che riflette sulla recente investitura: «E il dolore si terse le sue lacrime / e divenne la gioia». Ancor più frequenti e puntuali le riprese da *L'ultimo viaggio*, col comune ricordo delle «gru» che suonano «le trombe nelle nubi», con Poseidone «truce dio del mare» e Ippolito che, come Odisseo, indossa il «teschio irto del lupo». E quando, rivolgendosi a Odisseo, il pastore dell'isola delle capre ammette di conoscere appena la storia di Polifemo aggiungendo che «per mare / ci viene talvolta, e non altronde, il male», il nostro ricordo corre al monito che in *Fedra* le supplici, memori del Labirinto e del Minotauro, rivolgono a Ètra madre di Tèseo all'inizio della tragedia (vv. 111-2): «Sempre per nave a te vennero i mali, / ahi vedova d'Ègeo», in versi in cui i tentativi di dissimulazione (il «sempre» in opposizione al «talvolta») non riescono a celare al lettore attento il legame con l'ipotesto.

Sono solo alcuni dei tanti prestiti pascoliani, sistematicamente documentati più avanti nel commento e nell'appendice di questa edizione. Lo stesso vale per gli ancor più numerosi calchi e le altrettanto dissimulate riscritture provenienti dal testo forse più saccheggiato da Gabriele: le *Metamorfosi* di Ovidio, lette però non solo e non tanto nell'originale latino, bensì in un volgarizzamento medievale (quello di ser Arrigo Simintendi da Prato) verso il quale vanno tutta l'ammirazione e tutto il debito del poeta novecentesco.

4. *Un volgarizzamento ovidiano*

Si è detto giustamente che l'opera di d'Annunzio, nella

sua ricodificazione del mito, si presenta come rinnovamento della scrittura ovidiana. Gabriele ha potuto ritrovare negli *Amores* e nell'*Ars amandi* la sensualità a lui cara, nei *Tristia* il ripiegamento nostalgico, nelle *Heroides* una possibilità singolare di scavo nella psiche femminile, nei *Fasti* e soprattutto nelle *Metamorfosi*, con la loro illimitata fantasia affabulatoria, un «rispecchiamento cognitivo» mosso dalla condivisa vocazione mitopoietica.³³ Vocazione che il Sulmonese incarna prima e più di Virgilio.³⁴ Già nel 1878, il poeta è venuto in possesso di un volgarizzamento medievale delle *Metamorfosi* che, nella *Fedra*, riveste una funzione tutt'altro che secondaria. L'Ovidio di ser Arrigo Simintendi³⁵ consente infatti all'autore novecentesco di raggiungere quella *langue* totalmente ricreata di cui egli parla nell'intervista del 10 gennaio 1910 ad Alberto Lombroso:

Io finora ne ho usate almeno quindicimila [parole], molte ne ho richiamate in vita, a molte ho dato significato e accento nuovo; e ad ogni libro rifaccio il lavoro dei classici e dei vocabolari [...]. E sapesse in quali mai scrittori trovo materiali nuovissimi: ora in un antico libro di agricoltura [...] ora nella traduzione trecentesca di Ovidio, ora in un libro

³³ P. Gibellini, *D'Annunzio moderno Ovidio?*, in G.B. Guerri (a cura di), *Da Ovidio a d'Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi di miti*, Atti del Convegno di Studi, Vittoriale degli Italiani, 12 ottobre 2018, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 65-71: 65-6. Non stupisce dunque che dell'«*auctor* latino per eccellenza di d'Annunzio» il Vittoriale degli Italiani conservi ben 37 edizioni, in latino, italiano, francese e tedesco; cfr. Elena Ledda, *Ovidio nella biblioteca del Vittoriale*, in *ivi*, pp. 99-115.

³⁴ Cfr. Ettore Paratore, *Studi dannunziani*, Napoli, Morano, 1966, p. 30; P. Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, cit., 134-5 e A. Lombardinio, *D'Annunzio: formazione e società*, in *Il mondo di d'Annunzio: temi, forme, valori*, cit., pp. CLXXXIX-CCVI: CXCI.

³⁵ Cfr. *AS* (1846-1850). I tre volumi, «abbondantemente» segnati (cfr. R. Bertazzoli, *La memoria "breve" delle Faville del maglio*, «Archivio d'Annunzio», vol. 6 — Ottobre 2019, pp. 49-63: 52n) sono consultabili alla BPV, PRI Lebbroaso, Tavolino 4.a, 4.b. e 4.c.

INTRODUZIONE

del Machiavelli! I libri dei grandi Italiani sono il mio pane quotidiano.³⁶

Queste parole seguono di meno di un anno l'uscita di *Fedra*; e qualche tempo dopo, Gabriele ha ancora in mente la fatica sulla Cretese quando, come si legge nelle *Faville*, offrirà un vero e proprio elogio di ser Arrigo, che compì «nella nostra lingua ancóra acerba il più fiero prodigio d'immediatezza espressiva che abbia mai rappresentato il furore della mischia e l'orrore dell'eccidio», in pagine in cui «la parola è formata da tre dimensioni»:

si vede come veramente tutte le arti, quando sviluppano la massima energia espressiva, si riducono a quella «unità ritmica» che abolisce il mezzo materiale. L'arte dà la qualità alla materia, non la materia all'arte. Come il verbo perde la sua inconsistenza, così il bronzo perde la sua fissità. L'immagine statica e l'immagine dinamica non sono create se non da due ordini di ritmi puri.³⁷

L'appendice con gli appunti preparatori e il commento di questa edizione cercano con la maggior precisione possibile di testimoniare nei suoi aspetti molteplici (lessicali, narrativi, 'musicali') la reale portata per *Fedra* del volgarizzamento simintendiano, che forma una sorta di occulta patina involupante il testo della tragedia nella sua totalità. Sarà tuttavia opportuno, in sede introduttiva, offrirne alcuni campioni.

Capanèo è il «dispregiatore dei celesti» (v. 377) già in Eschilo e Silio Italico; nelle *Metamorfosi* (III, 514) è invece

³⁶ Il testo è citato in Milva Maria Cappellini, *Tracce dannunziane alla Biblioteca Marucelliana di Firenze*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, Atti del XXXIII Convegno di studio, Pescara 17-18 novembre 2006, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, Fondazione Edoardo Tiboni, 2006, pp. 29-48: 31.

³⁷ *Le faville del maglio* – Tomo II, pp. 238-9.

Penteo a essere definito «contemptor superum», o meglio, nel volgarizzamento, «vituperatore degl'iddiei»: con il calco ovidiano Gabriele instaura un più opportuno parallelo tra la sua eroina, il «folgorato» da Zeus e Penteo non solo nel segno dell'*hybris* ma anche del culto di Dioniso.

Appreso da Eurito che il re Adrasto ha portato in dono per il «figlio dell'Amazzone» la schiava Ipponoe, la gelosa Fedra vede apparire la dea che la perseguita e teme di venir meno «con tutta la mente, / risoluta con tutte le midolla» (vv. 804-5): sono parole, queste, che calcano quelle di Bibli la quale, presa dalla passione per il fratello gemello Cauno, riflette sul godimento provato per un sogno in cui ha giaciuto con lui (IX, 484: «come giacetti io risoluta con tutte le midolle»³⁸).

Il personaggio dell'eroina cretese si rivela sempre più costruito secondo il consueto processo combinatorio e di *contaminatio* con tessere lessicali che, come accade ancora poco oltre (vv. 854-6), appartengono a un personaggio a sua volta perseguitato da Afrodite: nel rivendicare di fronte a Ippolito le sue origini di Titana, l'eroina ha paradossalmente in bocca parole («Alcuna grazia / ho nel Mare; e il mio sangue / è salso»; vv. 2398-400) con cui proprio Afrodite si rivolge a Nettuno per pregarlo di aver pietà di Ino (IV, 536-8), resa folle da una Furia scagliata contro di lei e il marito Atamante da Giunone: «E io hoe alcuna grazia nel mare; però ch'io fui creata di schiuma nel mezzo mare».³⁹ La contaminazione esula qui da presupposti contenutistici e muove dall'appropriazione di sonorità trecentesche congeniali al testo di primo Novecento.

Subito prima dell'entrata in scena di Tèseo, Fedra rammenta a Gorgo la sua situazione («Mi resta da votare un'altra / coppa, a contesa con le Dee discordi; / ché, per la grande generazione / ond'io son nata, posso / guardarle in volto [...]»); vv. 2454-60) utilizzando le parole con cui Perseo

³⁸ *AS* (1848), 1, p. 6.

³⁹ *AS* (1846), p. 175.

INTRODUZIONE

(IV, 639-40) chiede ospitalità ad Atlante dopo l'impresa in cui ha ucciso Medusa facendo leva sulla sua origine divina: «L'oste Perseo disse a costui: o che tu lo vogli fare per la grande generazione onde io son nato, Giove ee l'autore della mia generazione, o che ti meravigli per le cose nuove, tu ti meraviglierai per le nostre». ⁴⁰

Ricordando di aver visto Ipponoe sacrificata dalla gelosa matrigna («le segrete cose / dei fati eran ne' grandi occhi non chiusi»; vv. 1652-3), Ippolito riprende sintagmi dal racconto di Ociroe (II, 638-9), la quale, dotata di facoltà divinatorie, si è lasciata sfuggire la rivelazione dei futuri destini del padre Chirone e di Asclepio e per questo viene tramutata nella cavalla Ippio («Questa non fu contenta d'aver apparate l'arti del padre: ella diceva le cose segrete de' fati»):⁴¹ tra fonte e sua ripresa sono assenti legami contenutistici e Gabriele sembra limitarsi a recuperare porzioni testuali funzionali, nel lessico e nell'*ordo verborum*, alla sua poesia; è nondimeno significativo che egli mette in bocca al «domatore di cavalli» parole provenienti da chi gli dèi trasformarono in cavalla.

Lo stesso Chèlubo, certo il più composito dei personaggi di *Fedra*, utilizza parole ovidiane e trecentesche quando, nei vv. 1760-2 («ché il mio padre / a me non mi lasciò bovi aratori / e né bestie con lane»), ricorda le sue umili origini, dissimulando un confronto con Acete di Meonia (III, 584-5): «lo mio nome ee Aceste; Meonia ee mia patria; mia madre e mio padre furono di vile nazione: lo mio padre non mi lasciò buoi che arassoro, né bestie, né lane, né alcuni armenti». ⁴²

Rivolgendosi alla matrigna («ed or poni / tu nome da lodare alla tua colpa?», vv. 2208-9), Ippolito ha in bocca l'Ovidio simintendiano quando (VII, 69-70) si racconta di Medea che, innamorata di Giasone, intende aiutarlo nelle sue imprese, anche se questo comporta tradire patria e

⁴⁰ Ivi, p. 171.

⁴¹ Ivi, p. 86.

⁴² Ivi, p. 137.

famiglia, e scappar con lui; in preda ai dubbi, ella si rende conto del suo prossimo misfatto, cui sta attribuendo un «nome da lodare». ⁴³ Con questa appropriazione, Gabriele vuole forse suggerire un parallelo tra Giasone e Tèseo da un lato, Medea e Fedra dall'altro? Poco più avanti (vv. 2246-9), l'eroina afferma con sarcasmo: «Tu fino ad oggi fosti / forte ai cervi che fuggono, / ché l'ardire non è sicuro contra / gli arditi»; la ripresa di *Met.* X, 543-4 è già evidente nel testo latino: «monet "fortis" que "fugacibus esto" / inquit, "in audaces non est audacia tuta"»; più evidente, tuttavia, è il calco del volgarizzamento: «E disse: sii forte a quelli che fuggono; ché lo ardire nonn'è contro gli arditi». ⁴⁴ A parlare è Afrodite che, innamoratasi di Adone, smette di frequentare i luoghi a lei cari, e quasi contro la sua natura si dedica alla caccia, comportandosi come la rivale Artemide; ma a differenza di questa, ella caccia solo animali di piccola taglia e non pericolosi, e invita Adone a fare altrettanto. Comprendiamo meglio la sottile perfidia di Fedra, che accusa il fedele di Artemide di essersi comportato sin qui secondo i suggerimenti dell'odiata Afrodite.

Spesso l'interesse di Gabriele per il testo che sta compulsando va dunque, oltre e più che agli elementi del significante, a quelli del contenuto, che ricondotto al testo di arrivo è in grado di sottolineare un più profondo spessore psicologico nei suoi personaggi. E nella storia dello stupratore Tereo e delle ingannate sorelle egli scorge certo non poche affinità con le sorti della sua eroina, la quale come la sorella Arianna ha subito inganni e poi anche violenze da Tèseo. Non sorprende dunque che il racconto ovidiano abbia avuto, attraverso il volgarizzamento di Simintendi, non poche interferenze sulla tragedia. Nei vv. 2447-9, Gorgo cerca di consolare Fedra («Se tu hai alcuna / pietà di me, consenti ch'io ti tocchi / e ti consoli»), sconvolta perché respinta da Ippolito, e la supplica recuperando il discorso

⁴³ *AS* (1848), p. 73.

⁴⁴ *Ivi*, 235.

INTRODUZIONE

che in Ovidio Pandione, padre di Procne e Filomela, rivolge a quest'ultima (VI, 503) nel momento in cui la affida al genero scongiurandolo di ricondurla a casa sana e salva: «È tu, Filomena, se tu hai alcuna pietà di me, ritorna senza indugio». ⁴⁵ Poco più avanti (vv. 2474-5), l'equazione Gorgo/Fedra-Pandione/figlie si precisa quando la nutrice si rivolge all'eroina («Quello che apparecchiato ha Fedra è un grande / male») recuperando pressoché alla lettera ciò che Procne dice alla sorella stuprata da Tereo: «Quello ch'io ho apparecchiato, è grande male; ma io non ho ancora deliberato con quale pena egli muoia» ⁴⁶ (VI, 618-9). Qui anche il rapporto tra l'eroina e il marito assume più sottili sfumature, con la progressiva identificazione fra Tereo e Tèseo: vera paronomasia.

Durante il colloquio tra Fedra e Gorgo, la prima, che è appena stata respinta da Ippolito e ora si confessa alla nutrice, le rivela di aver preparato un grande male per il figliastro e Tèseo (vv. 2475-7):

L'albero inciso dalla scure
è in dubbio da qual parte piombi, e d'ogni
parte è temuto.

La ripresa da Ovidio (X, 373-6) è evidente, come pure dalla più diretta fonte simintendiana:

E sì come lo grande albero ferito dalla scure,
rimanendo ad avere la sezzaia percossa, è in dubbio
da quale parte e' caggia, da ogni parte è temuto così
l'animo, percosso da svariata ferita, dubita lieve qua
e colà. ⁴⁷

Riaffiora così nel testo dannunziano il racconto di Mirra e del suo amore per il padre: Cinira ha appena proposto alla

⁴⁵ Ivi, p. 48.

⁴⁶ Ivi, p. 54.

⁴⁷ Ivi, p. 16.

figlia una rosa di nomi di pretendenti alla sua mano, ma la ragazza risponde di volere qualcuno simile a lui, il padre, che si sente onorato da quella che ritiene devozione filiale; ma nel corso della notte, Mirra si agita e il suo animo ferito e indebolito vacilla. La citazione, di nuovo, è decontestualizzata, ma sono indubbie le analogie tra le passioni proibite delle due eroine. Significativo e ulteriore spia di un lavoro per *contaminatio* è il fatto che nei versi immediatamente seguenti a quelli qui commentati (vv. 2478-80) d'Annunzio vada a pescare tasselli swinburniani, per cui la traduzione francese di *Phaedra* («Vis comme l'hirondelle; cherche pas à pénétrer où la terre est creuse sous la terre»⁴⁸) è così riassorbita: «Gorgo, / non cercar di scoprire / dove la terra è cava / sotto la terra».

⁴⁸ *SM*, p. 131.

LE RAPPRESENTAZIONI

1. *La prima ricezione*

Il 12 febbraio Gabriele chiude la lettera all'amata Nathalie con parole del tutto inaspettate: «Il faut que j' aie le courage de trancher mon âme et de vous dire adieu».¹ Quell'amore deve rimanere un ricordo, e un suo «souvenir royale» dovrebbe rappresentare quell'ode saffica dedicata a *Thalassia* che, come si è visto, non è mai stata composta. Da Donatella, d'altro canto, il poeta non si congeda davvero, per il momento, e le invia anzi il manoscritto completo, forse l'autografo, forse, più probabilmente, una copia per la possibile traduttrice di *Fedra*. Consapevole di aver consegnato alla nobile russa tutta la sua «essenza» e di averle lasciato la «storia lirica» della strana vita notturna che ha accompagnato la creazione della tragedia, egli avanza un'ultima richiesta:

Vous avez peut-être conservé mes lettres. Je n'ai aucun souvenir de ce que je vous écrivais en marge de

¹ *LG*, p. 274.

LE RAPPRESENTAZIONI

mon poème; mais je sais que parfois dans ces lettres mon ivresse chantait. Elle sont l'histoire lyrique de cette étrange vie nocturne. Elles sont imprégnées de mon essence la plus pure. Si la prudence, ou tout autre sentiment, vous conseille de vous en défaire, promettez-moi de ne pas les détruire mais de me les renvoyer.²

Due giorni prima, mercoledì 10, Gabriele ha tenuto, davanti a un nutrito gruppo di amici, una lettura della *Fedra*.³ A casa di Clemente Origo, intorno al grande camino del suo ospitale salotto, «sotto la luce affievolita di lampade velate», si sono riuniti il compositore Francesco Paolo Tosti, l'attrice Emma Gramatica «venuta fra una recita e l'altra da Genova» per conoscere le novità sulla «pallida eroina arsa d'amore incestuoso», e lo scultore palermitano Domenico Trentacoste, «che più d'ogni altro sa ravvivare nel marmo il riflesso della bellezza antica». Ci sono anche il compositore Alberto Franchetti, che fedele alla scuola verista assiste certo con qualche sospetto alle vicissitudini della decadente Cretese, il critico Silvio Tanzi e lo scrittore e giornalista Giulio Piccini, in arte Jarro, «nato dal cigno come Elena di Sparta», la cui «verginità» Gabriele si è proposto scherzosamente di «rapire» durante una «festa dell'amicizia» attorno al «misterioso cumulo» di fogli sul quale sta per prendere vita la figura di Tèseo, l'uomo che «diede forse il primo esempio d'amicizia per la vita e per la morte quando si legò col figlio di Issione» allo scopo di «rapire le più belle donne del tempo». C'è infine, «sotto i grandi fasci di fiori» contro i «vecchi arazzi che animano pareti di antichi eroi sui larghi divani di damasco rosso», madame Marguerite Herbillon. Davanti

² *Ibid.*

³ Lo riferisce Diego Angeli nell'articolo *Fedra indimenticabile* datato 10 febbraio e pubblicato sul «Giornale d'Italia» n. 45 del seguente 14 febbraio; da qui, salvo dove diversamente indicato, le citazioni che seguono.

⁴ In APV, ms. 6814.

INTRODUZIONE

a loro, Gabriele, «con quella sua voce vibrante e calda, con quella sua pronuncia che sembra scandire ogni sillaba» quasi a voler dare «alle parole un valore musicale», legge il testo di *Fedra*, trasportando gli uditori «nel regno favoloso di Teseo, sul limitare della reggia funestata dall'amore e dalla morte».

Sono, queste di Diego Angeli, le prime parole testimoni della primissima ricezione della *Fedra* dannunziana e per questo può valere la pena indugiare ancora su esse, tanto più perché è verosimile sospettare che dietro la penna del giornalista si nasconda anche quella del poeta.

Ecco allora, man a mano che «la visione» suscitata dalla lettura «si fa precisa e le cose che son intorno [...] svaniscono in lontananza», la città di Trezene «nell'estremo crepuscolo», invasa dal lamento delle supplici; ecco «Fedra indimenticabile» e Ippolito nella reggia del figlio di Egeo; ecco infine «la spiaggia triste del mare nelle cui onde rabbiose» è precipitato il corpo dell'efebo, «che ora giace sul terreno» con «sotto il capo esangue l'ascia che appartenne già alla regina delle Amazzoni». Angeli coglie – e di nuovo non è difficile immaginare il suggerimento del poeta – la capacità evocativa di d'Annunzio, in grado di «essere il contemporaneo di ogni epoca e di ogni civiltà». Non emerge, già qui, la forza di quel «dispositivo acronico» che caratterizza *Fedra* come «un telaio [...] di ritessitura del mito non più classico o neoclassico ma transclassico, rivissuto in un *aíon* travalicante le epoche»?⁵ Non è la stessa forza che Giuseppe Antonio Borgese ha già evidenziato nel descrivere la portata delle innovazioni scenografiche di Mariano Fortuny? «La tradizione mediterranea e la fantasia orientale», ha scritto l'inviato da Berlino, «sono», nel lavoro dello scenografo spagnolo tanto ammirato dal poeta,⁶ «finalmente unificate; le convenzioni classiche e

⁵ Così *AA*, II, p. 1599.

⁶ Cfr. M. R. Giacon, *D'Annunzio e Fortuny. Lettere veneziane (1901-1930)*, Lanciano, Carabba, 2017; e Alfredo Sgroi, *Ut pictura poesis. Fortuny e la scena totale*, «Archivio d'Annunzio», 3, ottobre 2018, pp. 97-110.

il delirio liberty sono ambedue oltrepassati col ritorno alle origini. Tutto sta a saperle portare, a saperle far vivere queste meraviglie». ⁷

Posto l'accento sul «lungo studio minuzioso e paziente» che ha permesso a Gabriele di «evocare intera e perfetta quella antichissima vita», su un'«erudizione» che «compare senza alcuno sforzo e quasi nata dallo svolgimento della favola stessa» (è forse d'Annunzio qui a parlare, quasi *excusatio non petita* per le possibili accuse di preziosità eccessiva se non addirittura di plagio?⁸), il giornalista sottolinea che è proprio l'esattezza della ricostruzione a consentire allo spettatore «di vivere la medesima vita dei personaggi che si agitano d'innanzi a lui» e a garantire al dottissimo autore, con stupore anche dei più eruditi, una familiarità con la «Grecia della leggenda» pari a quella con «l'anima di un contadino abruzzese».

Ecco ancora la presentazione dei personaggi: Ippolito, «efebo meraviglioso e audace, angustiato dal ricordo della paterna gloria che egli vuole imitare»; Fedra, «la più veemente figura di passione che abbia creato l'arte contemporanea»; il pirata fenicio, «precursore degli ulissidi» che «nella sua anima nostalgica» racchiude il sogno errante condiviso dal pubblico di allora; evocati come «immagini di bellezza» dai versi «nitidi e armoniosi» di Gabriele, si succedono poi Elena di Sparta, «giovinetta» che appare «danzante intorno all'altare della divinità tutta nuda e tutta bianca e con gli alluci dei piedi sottili arrossati dal sangue delle vittime»; Capanèo «folgorato sulle mura espugnate di Tebe per avere sfidato gli Dei in un impeto di sublime follia»; Arione, il «mitico stallone» cui Ippolito, «tutto ebro della conquista che avrebbe dovuto condurlo alla morte», dà la caccia «sotto la montagna boscosa, sul limitare della palude»; Eurito d'Ilaco, consacrato aedo dall'eroina e «immagine stessa della poesia» la cui «lira dalle sette corde non canterà le lodi dei divini, ma

⁷ Cit. in *AA*, II, pp. 1599-600.

⁸ Cfr. G. Oliva, *Da Roma antica al Vittoriale*, cit., pp. 132 sgg.

INTRODUZIONE

le eterne ribellioni degli uomini». E di nuovo, ma còlta ora nei suoi ultimi istanti, «Fedra indimenticabile», «già sacra per la morte vicina, con la fronte cinta da una sottile corona di mirto», «antica donna furente di amore e d'incesto» che pare staccarsi «dai contorni di un bassorilievo prassiteleo».

Gli astanti non restano certo indifferenti alla lettura dell'«Imaginifico». Le loro espressioni, i loro sospiri, sono la primissima ricezione della tragedia: il Tosti interrompe di tanto in tanto il poeta «con una esclamazione ammirativa, riflettendo nella serena faccia leale tutta la gioia per questa nuova bellezza» creata dal conterraneo; l'Origo «pensa al gruppo d'Ippolito domatore di cavalli e al bel corpo dell'eroe giovinetto teso nello sforzo della caccia ardimentosa»; il Franchetti «sente forse come un cenno di musica interiore», mentre la Gramatica «segue ansiosamente coi suoi grandi occhi di sogno lo svolgersi dell'azione», atteggiandosi «quasi inconsapevolmente alla maschera tragica della matrigna tormentata di disperazione e di amore».

Con le parole di chi vorrebbe ma non è in grado di cogliere l'amore tanto «profondo» e tanto «dolente» di Fedra, o ripetere il suo oltraggioso racconto per «incitare Teseo contro colui che l'aveva sdegnata», Angeli, quasi a confutare in anticipo ogni negazione del carattere musivo della tragedia, riflette sulla «polla cristallina e fresca» da cui è scaturita la «profonda vena di poesia umana» della *Fedra*. C'è ancora d'Annunzio dietro questa consapevole anticipazione? Certo Gabriele, che nella *Città morta* e nella *Laus vitae* ha dato una visione fugace e moderna della sua patria ideale, la Grecia, conosce bene i rischi della nuova operazione poetica, col suo tentativo, mai prima provato, di ricostruire direttamente, nella contemporaneità, il mito antico, e di confrontarsi con una tradizione già illustre per gli illustri poeti che l'hanno formata.

2. *Prima della prima*

Congedato il testo il 3 febbraio, Gabriele è rimasto preso dalla malia del «sogno ellenico» ancora per qualche tempo, prima che debiti e creditori lo costringano a guardare in faccia la realtà;⁹ proprio quel giorno, Nathalie si è trasferita a Cap Martin per un breve periodo di vacanza: il poeta la raggiunge il 18, portando con sé il manoscritto della tragedia, per restarvi fino al 24, quando muove alla volta di Milano. In Costa Azzurra la donna si innamora della nuova opera, proponendosi come attrice nei panni della protagonista e come traduttrice in francese. Ma per il ruolo di Fedra, a cui Donatella si preparerà almeno sino a marzo inoltrato,¹⁰ Gabriele ha già in mente, con ogni probabilità, nomi di attrici affermate e l'amante resta donna cretese o ellenica solo nell'intimità erotica o nelle lettere: «Ah, quelle saveur paurras-je trouver dans cette vie, après avoir senti la saveur "ni divine ni humaine" de tes larmes nocturnes?», scrive il poeta il 26 febbraio;¹¹ «Je veux te retrouver forte, *per la stretta del cacciatore*», incalza il 28 nei panni di un Ippolito prossimo a incontrare Ipponoe; «Je vais boire la sueur de Phèdre», scrive lo stesso giorno;¹² e il successivo 19 marzo: «Il tuo sangue veramente era salso come quello di Fedra, ché le tue vene erano piene d'un pianto ceruleo, del pianto dell'Oceanina».¹³ Anche l'aspirante traduttrice, d'altro canto, resterà delusa, come pure sarà Ricciotto Canudo, a Parigi da tempo, vicino a Gabriele negli anni dell'esilio (1910-1915) e presto autore del *Gabriele d'Annunzio et son théâtre*¹⁴

⁹ Cfr. *LT*, p. 348.

¹⁰ Cfr. *LG* (26 marzo 1909), p. 297: «Suis dans la plus sombre tristesse. Et j'étais si heureux hier matin! J'envoie épreuves complètes».

¹¹ *Ivi*, pp. 283-4.

¹² *Ivi*, pp. 286-7.

¹³ *Ivi*, p. 293.

¹⁴ Ricciotto Canudo, *Gabriele d'Annunzio et son théâtre*, Paris, E. Figuière, 1911. Vi leggiamo (pp. 23-4): «Il voit dans l'héroïne luxurieuse

INTRODUZIONE

uscito dopo che il poeta ha cercato di negoziare col direttore del Théâtre des Arts Jacques Rouché una rappresentazione di *Fedra*;¹⁵ occorrerà aspettare addirittura il dopoguerra (1923) perché *Phèdre* possa raggiungere i lettori d'Oltralpe grazie alla versione in prosa ritmica di André Doderet.

Nello stesso periodo Gabriele è spesso a Milano, dove ha iniziato a prendere contatti con gli autori incaricati di rappresentare la tragedia (fra questi Irma Gramatica) e con l'editore Emilio Treves. Da Emilio aspetta già da fine febbraio di ricevere «le premier act imprimé»,¹⁶ raccomandandosi con lui e il «buon Brunetti» – proto e direttore della sezione tipografica della Casa editrice dal 1885 – di «affrettare *straordinariamente* la composizione» per avere «con la massima sollecitudine» le copie da consegnare agli interpreti.¹⁷ Il primo atto arriverà solo il 10 marzo, e il 26 la tragedia non è ancora pronta, tanto che Gabriele torna a sollecitare Emilio perché spieghi «all'Incorruttibile» che ha bisogno almeno di «*un esemplare*» per Gabriellino, l'Ippolito scelto dal padre drammaturgo, e «un intero terzo atto pel traduttore tedesco»,¹⁸ Rudolf G. Binding, che con la collaborazione di Karl Gustav Vollmöller farà uscire *Phädra: Tragödie* a Lipsia l'anno seguente.¹⁹

Fedra di Gabriele d'Annunzio debutta il 10 aprile

l'être qui résume en lui la fière fatalité de toute l'Hellade, la fatalité double du Sexe et du Sang [...]. La conception moderne psychologique de la luxure se montre à quelques grands poètes en images de feu. Et la tragédie de d'Annunzio est toute une image de feu, dont les flammes souples et immenses prennent des formes chevalines, et dont les crépitements sont de formidables hennissements».

¹⁵ Cfr. Giovanni Isgro', *La riscossa parigina degli anni Dieci: Jacques Rouché e il Théâtre des Arts*, Id., *Innovazioni sceniche nella Parigi del primo Novecento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2012, pp. 59-76.

¹⁶ Cfr. *LG* (25 febbraio 1909), p. 284.

¹⁷ *LT*, p. 351.

¹⁸ *Ivi*, pp. 353-4.

¹⁹ Cfr. *D'Annunzio e la cultura germanica*, atti del VI convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 3-5 maggio 1984.

1909 (lo stesso giorno in cui la tragedia raggiunge le librerie italiane) al Teatro Lirico di Milano con la compagnia dell'attore e direttore artistico Mario Fumagalli (1869-1936), che qualche anno prima (1905) ha portato in scena anche *La fiaccola sotto il moggio*. Le lettere di Gabriele al capocomico e al fidato Adolfo De Carolis – che oltre alle illustrazioni per il volume Treves è autore dei bozzetti di scena – mostrano che il poeta privilegia l'integrità del testo alle esigenze sceniche, rifiutando di apportare all'opera le richieste di tagli avanzate dal regista.²⁰ Al quale, tuttavia, deve fare altre concessioni: durante le prove della *Fiaccola*, infatti, la sua continua presenza in teatro è risultata controproducente, tanto che Fumagalli, in una lettera del 14 maggio 1905, se ne è lamentato direttamente col drammaturgo:

Le prove della *Fiaccola* mi hanno fatto una profonda terribile ferita nell'anima, non è la mia vanità d'artista che si è colpito – io non ne ho di vanità – ho sempre sognato un'arte impersonale, obiettiva – è la mia anima di artista che si è colpita a morte e questa *tournee* della *Fiaccola* dove io porto in mostra un'interpretazione che *non ha nulla di mio*, dove tutto è contro la mia veduta d'arte, mi ha messo tanto piombo nelle ali che forse non me ne rialzerò mai più.²¹

Ecco perché ora il regista ha dettato «severe condizioni», che Gabriele, suo malgrado, deve rispettare:

io mi rimango tutt'oggi qui – recita un suo telegramma del 24 marzo – per non darle alcuna noia nelle prove secondo il suo esplicito desiderio.²²

²⁰ Cfr. P. Gibellini, *Introduzione*, cit., p. VI.

²¹ Cito la lettera dall'introduzione a G. d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, edizione critica a cura di Maria Teresa Imbriani, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2009, p. LXXIV.

²² Il telegramma si trova in BNCR, ARC 21.4/84; lo cito da *ibid.*

INTRODUZIONE

Con la scenografia di Antonio Rovescalli e i costumi di Luigi Sapelli in arte Caramba, la rappresentazione è affidata ad attori che calcano le scene da anni: nei panni di Fedra c'è Teresa Franchini, moglie del capocomico, allieva di Luigi Rasi e già nella compagnia Virgilio Talli, interprete dannunziana nei panni ora di Candia, ora di Mila nella *Figlia di Iorio*²³ e in quelli di Gigliola nella *Fiaccola sotto il moggio*;²⁴ in quelli di Ippolito, Gabriellino d'Annunzio, che recita per espressa volontà paterna; Cino Galvani è Eurito, Giulio Tempesti Chèlubo, Andrea Maggi Tèseo, sua madre Etra Teresa Leigheb; Anna Lombardi è la schiava Ipponoe e Anna Giulino la nutrice Gorgo. Il terzo atto vede anche la presenza degli splendidi cavalli del circo Sidoli, che aggiungono un ulteriore elemento di magnificenza.

L'attesa del pubblico è alta (il giorno prima, mentre si svolgono le prove generali, i biglietti per le logge vengono venduti al prezzo eccezionale di 100 lire),²⁵ nonostante un articolo-intervista con Benedetto Croce, apparso quel giorno sulla «Rivista di Roma», sembra invitare il pubblico a non illudersi troppo: dopo *La figlia di Iorio*, ma soprattutto a

²³ Cfr. Paolo Bosisio, «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*». *Teresa Franchini: un'attrice per d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2000; Francesca Simoncini, *Eleonora Duse capocomico*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 47 e Giovanni Pozza, «*La figlia di Iorio*» di Gabriele d'Annunzio al Lirico, «Corriere della Sera», 3 marzo 1904, p. 4. M.T. Imbriani, *Introduzione a G. d'Annunzio, La fiaccola sotto il moggio*, cit., p. LXVII, ha ricordato che proprio la tragedia dannunziana del 1904 segna l'inizio della collaborazione di Fumagalli con il drammaturgo: collaborazione che di fatto è stata «l'acme della sua carriera, come si evince dal necrologio del "Corriere della Sera" del 19 settembre 1936». Proprio durante una rappresentazione milanese della tragedia, il capocomico aveva conosciuto la Franchini, poi diventata sua moglie.

²⁴ G. Pozza, *La seconda di "Fiaccola sotto il moggio" al teatro Manzoni*, «Corriere della Sera», 29 marzo 1905, p. 3.

²⁵ Cfr. G. d'Annunzio, *Le livre secret de Gabriele d'Annunzio et de Donatella Cross. Tome premier (17 mars 1908 - 23 mars 1910)*, Padova, Edizioni Letterarie Il Pellicano, 1947, p. 245.

partire dalla *Nave*, il filosofo ha sempre espresso giudizi molto negativi sul teatro dannunziano, anche se di *Fedra* egli ammette di conoscere solo quanto ha potuto leggere sui giornali.²⁶ Al Lirico, malgrado alcuni posti vuoti, gli spettatori accorrono numerosi; ma un critico teatrale esperto come Domenico Oliva farà notare che il pubblico presente alla prima è tra i più pericolosi e temuti dai drammaturghi; oltre alle «signore milanesi» e alle «dame esotiche ammiratrici del d'Annunzio», la folla consiste infatti in «letterati e giornalisti da tutte le città italiane»:

vogliate credermi se affermo che occupavano il teatro lo stato maggiore della letteratura italiana, poeti, critici, romanzieri, drammaturghi, commediografi, tragedi, veterani e giovani speranze: terribile pubblico veramente periglioso durante la rappresentazione, più periglioso ancora negli intermezzi; pubblico che raramente si lascia trascinare a fervore di entusiasmo e, se per caso si accalora un momento, ritorna poi, e subito, sulle proprie emozioni e le analizza e le scruta e, non di rado, analizzandole e scrutandole, le cancella.²⁷

Oliva, da navigato frequentatore di teatri, coglie appieno, con queste parole, le sensazioni di colleghi e spettatori, preoccupati anzitutto dell'inevitabile confronto coi poeti della tradizione, come se «le ombre di Euripide, di Seneca e di Racine evocate, in questi giorni, con tantissima insistenza, [...] volteggiassero per l'ampia sala pronti a giudicare la quarta *Fedra*»,²⁸ probabilmente nostalgici delle precedenti «limpide, semplici, umane», e soprattutto preda degli scrupoli «moralisti» e «intellettuali» cui Gabriele li ha

²⁶ Cfr. «Rivista di Roma», a. XIII, fasc. VII, 10 aprile 1909», p. 202.

²⁷ Domenico Oliva, «*Fedra*» di Gabriele D'Annunzio al teatro «Lirico» di Milano, «Il Giornale d'Italia», n. 102, lunedì 12 aprile 1909 (datata «Milano», 11 aprile 1909).

²⁸ Così Enrico Corradini, *La «Fedra» di G. D'Annunzio. Il volume di «Fedra»*, «Il Marzocco», a. XIV, n. 16, 18 aprile 1909, p. 1.

da tempo abituati.²⁹

E invero, anche a motivo della sua natura di testo difficile e impervio, «certamente più destinato alla lettura che non alla rappresentazione» («solo leggendo e rileggendo, andando sì avanti, ma soprattutto tornando indietro», è stato notato, «è possibile scovarne le ragioni ed il senso, smontarne il meccanismo»),³⁰ *Fedra* non ottiene il successo sperato e quasi all'unanimità i critici, numerosi e appartenenti alle più varie fazioni, bocciano o ridimensionano la portata dell'ultima fatica dannunziana; ma un'analisi delle loro parole potrebbe agevolare la comprensione del sostanziale scarto fra l'orizzonte d'attesa degli spettatori (come pure dei lettori) e le sperimentazioni che presiedono alla volontà di un autore che in questo caso raggiungerà il suo pubblico solo negli anni a venire.

3. *Il giorno dopo*

Il solo, fra i tanti recensori, a parlare di «grande successo» è Alberto Lombroso, che pure, sulle colonne della «Rivista di Roma», rileva gli evidenti dissapori dei colleghi, contrapponendo loro un pubblico tutt'altro che deluso.³¹ Oltre all'elogio della scena di Capanè (vv. 306-405), quella di maggior successo (Domenico Oliva parla di una sequenza «degnata di Dante»³² e Domenico Lanza di un racconto con «un certo movimento impetuoso che affascina»³³), si

²⁹ Cfr. Gaio (Angelo Orvieto), *La «Fedra» di G. D'Annunzio. La prima rappresentazione*, *ibid.*

³⁰ M. Guglielminetti, *La Fedra di d'Annunzio e le altre Fedre*, cit., p. 3.

³¹ Cfr. Alberto Lombroso, *La donna urna di tutti i mali, Fedra vertiginosa, Fedra indimenticabile*, «Rivista di Roma», a. XIII, fasc. VII, 10 aprile 1909», pp. 226-37.

³² D. Oliva, «*Fedra» di Gabriele D'Annunzio*, cit.

³³ Domenico Lanza, «*Fedra» di Gabriele D'Annunzio*, «La stampa», a.

rammenta l'applauso scoppiato alla fine del primo atto, con l'invocazione dell'autore «alla ribalta con vero entusiasmo», mentre, per quanto concerne l'atto secondo, il plauso degli astanti è andato alla «scena d'amore» tra Fedra e Ippolito e a quella della calunnia del giovane.³⁴ A fine rappresentazione, Gabriele è chiamato sul palco quattro volte, mentre momenti di disapprovazione vengono espressi nei confronti degli attori, soprattutto di Teresa Franchini. Lo sottolineerà più tardi (11 maggio), estendendo il giudizio all'intera compagnia, lo stesso Gabriele: «Soltanto Gabriellino mostrò una freschezza e una energia inattese. Gli altri furono i "cani" di Ippolito, e latrarono con furore più che canino».³⁵ «Qui c'è l'opera d'arte di forma pura. Qui c'è un poeta classico», commenta comunque Lumbroso.³⁶ E positivo è anche il giudizio di Fratini sul «Sole»: la «*Fedra* nuovissima», certo, «non oscura le sorelle classiche, che l'hanno preceduta, ma non ne è indegna, e nel concetto altissimo di significato vi sta pienamente a paro».³⁷

Del tutto minoritarie sono anche le voci di coloro che decretano un successo o una stroncatura parziali della tragedia, come se questa sia in grado di polarizzare l'orizzonte di attesa. Cesare Levi, ad esempio, osserva che «il successo non fu completo» e ne attribuisce le cause sia a motivi esterni all'opera («l'esecuzione» degli interpreti ora «mediocre» ora «pessima»), sia a motivi interni: l'autore, qui più che altrove, non sarebbe in grado di «entrare subito nel cuore dell'argomento», di far sì che «lo spettatore si interessi immediatamente alla vicenda dei personaggi».³⁸ Pozza

XLIII, 11 aprile 1909.

³⁴ A. Lumbroso, *La donna urna di tutti i mali*, cit., p. 226.

³⁵ La lettera è citata in P. Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, cit., p. 118.

³⁶ A. Lumbroso, *La donna urna di tutti i mali*, cit., p. 237.

³⁷ Si vedano i *Commenti dei giornali* riportati in calce a D. Oliva, «*Fedra*» di Gabriele D'Annunzio, cit.

³⁸ Cesare Levi, *La «Fedra» di Gabriele d'Annunzio*, «Rivista teatrale

INTRODUZIONE

rileva la sproporzione «tra le parti accessorie e le principali» solita delle tragedie dannunziane, qui particolarmente aggravata dalla «grande semplicità della vicenda» e dall'«eccessiva violenza della passione», sebbene meritino assoluto apprezzamento «gli elementi di bellezza lirica, magnificamente profusa in tutti gli atti», la «suntuosità delle immagini evocatrici del poeta, e quel fascino intellettuale che [...] raggiunge anche i più ritrosi ed i più ostili». ³⁹ Fulvio Testi, da par suo, distingue la rappresentazione, che «non corrisponde pienamente ai desideri del pubblico», dall'opera letteraria, i cui versi «sono i più belli e meglio torniti dell'ampia produzione poetica di Gabriele», «i migliori certamente per musicalità e plasticità»: d'Annunzio ha composto soprattutto un'opera di «altissima poesia», non giudicabile dunque secondo i criteri usati per una mera rappresentazione teatrale. ⁴⁰ Stessa distinzione troviamo nel ricordato Oliva, che in merito si spinge ancora più a fondo: il libro è, alla lettura, «un capolavoro», cui si contrappone una messa in scena dai «gravi difetti»: nonostante i grandi momenti sparsi, solo la sezione centrale è da salvare, mentre pesanti e prolissi risultano il primo e il terzo atto. ⁴¹

Gabriele, che con Nathalie e Treves ha già vantato la potenza innovativa della sua *Fedra* rispetto a quelle della lunga tradizione, ora si vede paradossalmente additata da Carugati, critico della «Lombardia», l'incapacità di eguagliare la «potenza creativa» dei più illustri antichi. ⁴² Spesso però l'astio nei confronti del drammaturgo si spinge sino alla derisione o al sarcasmo: Enrico Annibale

italiana», a. VIII, fasc. 13, fasc. 5, pp. 274-84: 278.

³⁹ G. Pozza, *La prima della «Fedra» al Lirico di Milano*, «Corriere della Sera», 12 aprile 1909.

⁴⁰ Fulvio Testi, «*Fedra*», *tragedia in tre atti di G. D'Annunzio*, «Natura e arte», 1908-1909, a. XVIII, n. 11, 1 maggio 1909, pp. 840-1.

⁴¹ D. Oliva, «*Fedra*» di Gabriele D'Annunzio, cit.

⁴² Cfr. i *Commenti dei giornali* riportati in calce a D. Oliva, «*Fedra*» di Gabriele D'Annunzio, cit.

Butti, su «La perseveranza», parla di una tragedia che «si condanna da sé» in quanto vuota «nella sostanza», «povera e puerile» nella sua «composizione», «nulla» nella sua «veste teatrale». Solo la macrosequenza del secondo atto (confessione e calunnia) farebbe eccezione, ma come non notare gli schematismi poveri come «un disegno algebrico» che rendono la Cretese una copia di *Mila di Codro* e soprattutto, con la sua «furia senz'anima e senza vita», una «Basiliola preomerica»⁴³ «Miseri noi, a quali onte ci esporrà la nostra beota insufficienza!», incalza sarcastico Ettore Albini del «Tempo», che certo non può non salvare il «duetto» tra Fedra e Ippolito e il suo «impeto lirico», pur lamentando, primo di una lunga serie, la prevalenza dell'elemento epico su quello tragico: «Tutto è racconto in questa Fedra».⁴⁴

«Bizantinismo» e «sadismo» non portati sino in fondo costituiscono motivo di discredito per Cesare De Lollis: Gabriele avrebbe dovuto osare di più? Certo, per il critico della «Cultura», era meglio abbandonare la «Grecia eroica» e non restare ancorato a un mondo non sentito più suo, al punto che la stessa Fedra, avvicinata al proprio mondo, vi si sente fuori posto.⁴⁵ Neppure per Domenico Lanza della «Stampa» Fedra ha trovato in Gabriele «il suo nuovo poeta tragico», ma le motivazioni sono esattamente opposte a quelle di De Lollis: troppa la vicinanza agli antichi; «rifare più o meno bene quanto altri hanno già fatto, è cosa [...] sterile e superflua». E se non mancano «grandi bagliori verbali» e «fiamme di una certa energia poetica», a mancare è la tragedia: Euripide e Racine rimangono maestri irraggiunti.⁴⁶

Resta tuttavia la lettura del Lumbroso a offrire

⁴³ Cfr. *Ibid.*

⁴⁴ Cfr. *ibid.*

⁴⁵ Cesare De Lollis, *Fedra*, «La cultura», a. XXVIII (1909), n. 9, pp. 257-66: 264.

⁴⁶ D. Lanza, «*Fedra*» di Gabriele D'Annunzio, cit.

INTRODUZIONE

prospettive di maggiore attenzione: lontano da un'anima contemporanea ancora disposta ad ammirare la classica e olimpica serenità del mondo antico, l'autore di *Fedra* ostenta a suo dire una morbosità 'moderna' avvertita come «qualcosa di tristo, di malo, e di caduco». ⁴⁷ Ci si accorge insomma che d'Annunzio, nelle ultime tragedie, ha abbandonato ogni dimensione solare per accogliere nietzschianamente una più oscura, propria di quel superomismo che ora il poeta applica «alle leggende antiche». ⁴⁸ Non l'avevano già fatto Oscar Wilde con la *Salomé* e Hugo von Hofmannsthal con l'*Elettra*? Rispetto ai precedenti però, Gabriele qui si spingerebbe oltre nel perorare la causa della sua eroina, illuminandola di raggi, circonfondendola «di tutte le aureole», proteggendola «di tutte le pietà». Atteggiamento che, pur frutto di una «fervida elaborazione artistica» per cui il poeta «si innamora [...] del soggetto trattato, anche se ripugnante», rivela da un lato un difetto artistico (solo Fedra è ben tratteggiata, gli altri personaggi sono vaghi e sbiaditi) e pone dall'altro un problema etico:

soltanto si muove, e pensa, e parla, e soffre, e agisce Fedra, rivissuta attraverso l'anima moderna dell'artista che attinge la sua filosofia da un umanesimo che per voler troppo affermare i diritti dell'uomo finisce col negare e calpestare i sensi elementari dell'umano. ⁴⁹

Attraverso la disamina dei critici del giorno dopo è possibile seguire la ricezione di *Fedra* scena per scena, motivo per motivo, così da cogliere in divenire le reazioni del pubblico colto contemporaneo. Il quale difficilmente accetta la violenza che chiude l'atto primo con il sacrificio umano perpetrato dalla gelosa Cretese a favore delle divinità più oscure e a danno dell'innocente Ipponoe. Levi è l'unico

⁴⁷ A. Lombroso, *La donna urna di tutti i mali*, cit., p. 229.

⁴⁸ Ivi, p. 228.

⁴⁹ Ivi, p. 229.

a mettere l'accento sulla peculiarità di una sequenza che, col suo focus sul tema della gelosia, si allontana particolarmente dalle soluzioni dei predecessori; in Racine infatti, col personaggio di Aricia, si accenna soltanto alla gelosia, che ora al contrario passa da «verbale» a «omicida» e riformula la natura stessa della protagonista che «appare odiosa nella sua violenza»: accoppiando la lussuria di una Messalina romana alla sensualità morbosa di eroine già care al poeta (Basiliola, Angizia Fura, ...), Fedra si mostra sotto un aspetto «nuovo e impensabile»;⁵⁰ alla «gemebonda», coi suoi «scrupoli che le vietano perfino di pronunziare un nome, colei che dalla propria 'vergogna' vuole mediante il martirio assurgere alla 'gloria'», subentra, come pure ha colto il Testi, «l'avidità sensuale, lo spasimo lussurioso, la morbosità della gelosia che la rende crudele».⁵¹ Fra ciò che si aspetta il pubblico e ciò che accade sul palcoscenico il dissidio è massimo: «L'insensibilità morale di *Fedra* – ha osservato Oliva – è forse il difetto maggiore di quest'opera».⁵²

Ai consensi unanimi per Capanèo ed Evadne, alle perplessità per la morte della schiava tebana, succede il fastidio per una scena che per Lanza si limiterebbe a ripetere schemi ormai «esausti ed invecchiati»: Chèlubo è già stato mercatante in *Francesca*, serparo nella *Fiaccola*, addirittura una vecchia delle erbe (Anna Onna) nella *Figlia di Iorio* («[...] mi pare siano qui raccolte tutte le colpe delle precedenti opere drammatiche del d'Annunzio che questa ricalca passo a passo: questa è la *Figlia di Iorio*, questa è la *Nave*: le persone e i quadri si riproducono»)⁵³ Le digressioni che accompagnano la sua figura provano sì, per Oliva, a rinnovare aspetti del mito, ma non vi aggiungono nulla: gli

⁵⁰ C. Levi, *La «Fedra» di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 276.

⁵¹ F. Testi, «*Fedra*», cit., p. 840.

⁵² D. Oliva, «*Fedra*» di Gabriele d'Annunzio (*Compagnia di Mario Fumagalli – 25 maggio – Teatro Argentina*), in Id., *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano, Quintieri, 1911, p. 248.

⁵³ *Ibid.*

INTRODUZIONE

spettatori si annoiano o alla meglio mostrano disinteresse.⁵⁴

La drammaticità intrinseca alla scena della confessione (vv. 2088 sgg.), quella per cui Lucini ha voluto accusare d'Annunzio di plagio ai danni di Swinburne, garantisce un plauso pressoché unanime: dopo il disinteresse per la sequenza del pirata fenicio, torna l'attenzione del pubblico, che Orvieto descrive «avvinto e convinto».⁵⁵ Per Oliva si tratterebbe addirittura di una sequenza «degnà di Shakespeare»: «le parole che sgorgano dal labbro di Fedra sono di fuoco, e una frenesia afrodisiaca la fa delirare e fa delirare anche il pubblico che freme, batte le mani, grida, interrompe».⁵⁶ Ma lo sdegno furente di Ippolito non ha qualcosa di accademico? e la passione di Fedra non pare «artificiosa e architettata soltanto di tragica esteriorità»? Gabriele – suggerisce Lanza – ha avuto senza dubbio il merito di aver affrontato con notevole varietà di accorgimenti tecnici e originalità di mezzi il più pericoloso duetto della tradizione, ma esso, che pure «s'invelenisce con eccessi anche volgari», mancherebbe di «semplicità» e «sincerità».

Degna della *Morte del cervo* dalle *Laudi* è la «magnifica descrizione» della morte di Ippolito,⁵⁷ ma secondo De Lollis il terzo atto, per il suo eccessivo lirismo, avvilirebbe l'azione,⁵⁸ facendo languire l'interesse degli spettatori «perché qui», aggiunge Oliva, «non c'è azione e non c'è materia drammatica, non c'è che lirica».⁵⁹

E che i personaggi raccontino ma non concludano (come afferma Carugati), che sia cioè assente o appena abbozzato il dramma, è percezione condivisa e reiterata

⁵⁴ Id., «*Fedra*» di Gabriele D'Annunzio, cit.

⁵⁵ Gaio (Angelo Orvieto), *La «Fedra» di G. D'Annunzio*, cit.

⁵⁶ D. Oliva, «*Fedra*» di Gabriele D'Annunzio, cit.

⁵⁷ Così il tragediografo Gino Damerini sulla «Gazzetta di Venezia»; cfr. i *Commenti dei giornali* riportati in calce a D. Oliva, «*Fedra*» di Gabriele D'Annunzio, cit.

⁵⁸ C. De Lollis, *Fedra*, cit., p. 258.

⁵⁹ D. Oliva, «*Fedra*» di Gabriele D'Annunzio, cit.

dai critici, incapaci di comprendere la volontà autoriale di contaminare epos e tragedia. «L'annosa tragedia non è più teatro, ormai, è pura opera letteraria», osserva Albini tornando a sottolineare lo scarto fra lettore e spettatore. «*Sette* racconti in *tre* atti – aggiunge Lanza – per quanto scritti da un poeta mirabile sono troppi»; la stessa sequenza perlopiù assai lodata di Capanèo ed Evadne pare al critico «tutta esteriore e verbale, estranea» a una tragedia che in fondo si presenta come «un'antologia di frammenti su temi eroici e di esercitazioni mitologiche» a fronte di una struttura drammatica «piccola e smilza, rudimentale nel suo sviluppo». Ecco perché anche Eurito, in cui i critici non riescono a scorgere in filigrana il volto del poeta, né in Fedra l'oggetto ineffabile e oneroso della poesia, appare difettoso, col suo «sterile» amore «inconfessato» per l'eroina che non riesce a far presa sugli spettatori.

È però l'eccesso di erudizione, l'«archeologia verbale» come la chiama Carugati, a disorientare questi ultimi come anche i lettori di allora e di ogni tempo. Il «contrasto d'anime dei personaggi» ne risulterebbe soffocato a vantaggio deteriore di un'opera «verbosa» e «declamatoria», riassumibile per Albini in un «dedaleo intrico di digressioni mitologiche, archeologiche, geografiche, di oscure allusioni, di nascosti avvolgimenti di pensiero» a causa dei quali parrebbe arduo distinguere tra «sfondo episodico» e «verbale» da un lato e «*situazione*» della Cretese dall'altro. Anche per questo la lamentata frammentarietà di *Fedra* si impone in tutta la sua evidenza: «L'azione soffoca sotto la pletera di particolari» che «saltan su ad ogni frase» e riempiono, aggiunge Lanza, «non solo ogni interstizio della tragedia» ma gonfiano altresì «ogni suo atteggiamento», impedendo insomma «ogni libero moto di vera e semplice vita». Non si giustifica dunque l'obiettivo autoriale di raccontare tutta la Grecia eroica e mitologica: questa volontà dell'autore si riduce per De Lollis a ingombranti «particolari da museo» che, annientando l'azione, costringono il poeta «a rilevar le figure dei personaggi» col «lirismo [...] orribilmente

INTRODUZIONE

artificioso delle didascalie»,⁶⁰ per il resto «notevoli», secondo Enrico Corradini, in quanto a «carattere scultorio». Davanti a una tragedia di «frondosità» descrittive, di «allusioni alle più preziose peregrinità mitologiche» in cui, come in un'«orgia», nomi «misteriosi» di persone e luoghi «s'incalzano distanti da qualsiasi principio di visione reale», De Lollis si spinge a un confronto con l'*Ifigenia* di Goethe: la stessa tragedia, paradossalmente, che Gabriele è convinto di aver superato con la sua, la sola veramente ellenica mai realizzata nella modernità; ma in Goethe, si osserva ora, l'arte «statuaria» è «sincera» perché non preoccupata dai «doveri dell'archeologo e dell'erudito». La *Fedra* di Racine, d'altro canto, non «funziona» forse perché fatta propria da un giansenista scevro da ostentate ambizioni archeologiche?⁶¹

Più articolata è la riflessione in merito del Corradini, che rispetto agli altri ha però il vantaggio di occuparsi dell'opera letteraria, non della rappresentazione. Piuttosto che ostinarsi a «negare o affermare» inutilmente la capacità del poeta di «mettere insieme un'azione», egli pensa alla *Fedra* come a una creazione di «memoria e di entusiasmo» e introduce la categoria ermeneutica dell'«evocazione archeologica»: uno stato in cui il «particolare» più preciso possibile assume un «valore» superiore al tutto; il rischio di chi compone — posto su un piano diverso da chi fruisce la creazione — è però il mancato accorgimento dell'arbitrarietà che sempre presiede alla scelta dei particolari, la cui natura è quella di un «maestoso monumento ruinato». Come in tutti i casi di «evocazione archeologica», così anche in *Fedra* «il particolare, ciò che viene prima, il fregio, sopraffanno il tutto e la sostanza» e gettano il poeta in una condizione di «amor entusiastico per ciò che risorge» tale da nascondergli gli stessi schematismi adottati (ricorre il parallelo tra Fedra/Ippolito e Basiliola/Marco Gratico) e la natura «ricompositiva» — museale e mosaicale — della materia poetica. E torna,

⁶⁰ C. De Lollis, *Fedra*, cit., p. 257.

⁶¹ Ivi, p. 263.

implicito, il paragone con la greicità goethiana, venuta meno per la natura «antigrec» dello stesso ricomporre di d'Annunzio:

Tutto è perduto, resta solo il bassorilievo. [...] È scambiato per opera d'arte il godimento che alcune opere d'arte hanno dato al loro contemplatore. [...] E tra queste opere d'arte s'aggira Fedra, ora la vera Fedra, or più spesso una sapiente attrice alessandrina che prende la maschera di Fedra per dire e per parere cose diverse. La vera Fedra, dopo la prima metà del primo atto, è perduta. Riappare, rinasce nella seconda metà del secondo atto e in alcuni momenti è divina.

Non siamo, invero, molto distanti dalle conclusioni del più volte ricordato Oliva, per cui in fondo «la Fedra italiana, l'unica paragonabile a quella di Racine, è la *Mirra* di Alfieri». ⁶²

Di là dalle incomprensioni dei contemporanei, la portata rivoluzionaria di *Fedra*, come del teatro dannunziano di questi anni, va forse ricercata anche altrove, e appare quantomeno suggestiva l'insistenza di Angelo Orvieto su un elemento non esattamente messo a fuoco da altri critici, ma probabilmente avvertito, magari in forma inconscia, dagli spettatori: il fascino musicale dei versi di Gabriele, che come una subliminale colonna sonora sono in grado di trascinare tutti gli astanti; una «forza, nata dalle parole e dal ritmo», che ciascun «osservatore imparziale» ha sentito «dominare intorno a sé».

4. *Da Roma, attraverso Parigi, al silenzio*

La tiepida accoglienza non impedisce a *Fedra* di aleggiare nel panorama culturale italiano prima, europeo poi, ben

⁶² D. Oliva, «*Fedra*» di Gabriele D'Annunzio, cit.

INTRODUZIONE

oltre l'anno della sua prima rappresentazione, sebbene la tragedia, sia detto subito con Gibellini, non ha mai riscosso «particolare successo di pubblico», né con gli «ornamenti musicali di Ildebrando Pizzetti (1915) e Arthur Honegger (1926)», né con quelli «coreografici» di Ida Rubinstein e Léon Bakst (1923), né infine con le «originali soluzioni registiche» di Massimo Castri (1988).⁶³

Certo, sul melodramma pizzettiano, in scena alla Scala il 20 marzo 1915, le attese di Gabriele, che ha cooperato alla riduzione del testo in libretto e promosso l'opera musicale con tutte le forze, sono alte. Ancor prima dell'uscita di *Fedra* per Treves, egli, il 5 aprile 1909, scrive a Giulio Ricordi una dichiarazione congiunta di poetica che fugò ogni dubbio:

Noi vogliamo fare un tentativo di nuovo dramma musicale latino, del quale abbiamo finalmente un'idea molto chiara, fuor d'ogni pregiudizio wagneriano [...], fuor d'ogni eccesso straussiano, fuor d'ogni affettazione debussyta.⁶⁴

Possibile che Gabriele abbia qui in mente, di nuovo, il pensiero di Nietzsche, quando il filosofo ha espresso particolare favore per le soluzioni teatrali e musicali di George Bizet a discapito del vecchio amico Wagner?

Sebbene il tentativo dannunziano-pizzettiano sia nei fatti rimasto tale, pur è difficile ignorare da un lato il ruolo nient'affatto secondario di Ildebrando da Parma nel rinnovamento di un ormai esausto melodramma verista, dall'altro quello di Gabriele – nella fattispecie con *Fedra* –

⁶³ P. Gibellini, *Introduzione*, cit., p. VI; e cfr. Mariagabriella Cambiagli, *Fedra o del sovratesto: trasposizioni teatrali contemporanee di un mito classico*, «Lanx», n. 30, 2022, pp. 154-66.

⁶⁴ La lettera è riportata in Fiamma Nicolodi (a cura di), *Musica italiana del primo Novecento: la generazione dell'80. Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Strozzi, 9 maggio-14 giugno 1980), Firenze, Coppini, 1980, p. 4. Si veda anche Vincenzo Borghetti, Riccardo Pecci, *Il bacio della sfinge*, cit.

nel ridisegnare su nuove basi anche il mondo operistico:

Qualche slancio tenorile d'Ippolito e qualche drappeggio orientale intorno al Pirata Fenicio – ha scritto Tedeschi – non alterano la compostezza di una struttura dominata dal salmodiare delle voci, rigorosamente escluse da voli melodici, ma non da aspre tensioni. Cancellando l'acuto melodrammatico, secondo il modello wagneriano – Fedra come Isotta – cristallizzato in uno schema rigido. Un sistema costruito artificialmente, come negazione del lirismo melodrammatico, affidando ai cori, sapientemente polifonici, l'apertura di squarci poetici, mentre l'orchestra si muove sullo sfondo in lente spirali di suoni contigui.⁶⁵

La «vocalità» di *Fedra* vorrebbe del resto essere ancora «emanazione di quel cantus obscurior che non è dato né dal concetto delle parole né dal suono puramente fisico», in quanto «musica ignota, che il musicista percepisce quasi sensitivamente».⁶⁶ In essa le responsabilità di Gabriele sono assolutamente rilevanti: il suono infatti, prima di essere nota, è stato «inflessione sillabica», ed è la parola (anche quando sembra perdersi nell'«orgia» dei nomi peregrini) a creare una «vibrazione musicale» che resta sottomessa al significante, il quale pure, anche dopo che si è unito al significato, si risolve misteriosamente in suono, in musica:

Si dovrebbe parlare dell'espressione corale di Ildebrando Pizzetti – ha aggiunto Luciano Tomelleri –; importa subito il dire che essa vi assume una importanza preponderante. Un acuto critico dell'opera pizzettiana, Guido M. Catti, distingue la personalità corale delle composizioni successive da quella della *Fedra*, che definisce affine alla tragedia greca, lirica e statica. L'osservazione è giusta, soltanto che va attribuita al carattere letterario della tragedia,

⁶⁵ Cfr. R. Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, cit., p. 84.

⁶⁶ *Ibid.*

INTRODUZIONE

e non a quello musicale.⁶⁷

La valorizzazione di musicalità e ritmo del verso, insomma, è tutta di Gabriele, sempre scrupoloso nel far sì che «nomi e voci» si alternino «a silenzi carichi di presagi, al fine di creare un dramma moderno».⁶⁸

Passano sette anni e *Fedra* debutta *en plain air* a Roma, sul Palatino:

Promosso dalle massime istituzioni per rendere omaggio al poeta, l'evento si svolge nel pomeriggio del 22 ottobre del '22, nei giorni travagliati e cruciali per il destino del Paese, quando è imminente il colpo di mano dei fascisti.⁶⁹

Non è dato sapere con esattezza il motivo, ma Gabriele, che ha già promesso un'orazione all'Altare della Patria il 4 novembre, è assente da Roma. Ci sono, invece, le più alte autorità statali, compreso il presidente del Consiglio Luigi Facta. La compagnia che rappresenta la tragedia è la stessa, ma stavolta collabora anche la divina Eleonora, che presta elementi della sua. Tutto è pronto per consacrare il poeta cui si guarda addirittura «come a un'alternativa di Mussolini», ma a mancare è proprio lui, Gabriele, che «nelle nuove vesti del pacificatore nazionale indossate su quelle dell'eroe combattente» decide di restare a Gardone.

Il grande successo di *Fedra* dinanzi a cinquemila spettatori equivale così all'incoronazione di un

⁶⁷ Luciano Tomelleri, *Gabriele d'Annunzio ispiratore di musicisti*, in A. Casella, A. De Angelis (a cura di), *Gabriele d'Annunzio e la musica*, Torino, Fratelli Bocca, 1939, pp. 52-3.

⁶⁸ C. Santoli, *Fedra di d'Annunzio*, cit., p. 24; e cfr. Valentina Valentini, *La Fedra: un labirinto senza Minotauro e senza fili d'Arianna*, in id., *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 435.

⁶⁹ *AA*, II, p. 1601.

profeta remoto: l'incenso fumante nei tripodi tra innumerevoli fiaccole accese, i cavalli bianchi della guardia regia, le musiche doriche del maestro Giuseppe Pietri, gli "Alalà" che dai versi della tragedia balzano come un presagio, ora che l'Italia intera ne risuona.⁷⁰

A distanza di un anno, *Fedra* riscuote successo anche oltralpe nel testo del Doderet, con Ida Rubinstein nella parte della protagonista, le musiche di scena del fedele Pizzetti, scene, costumi e regia di Léon Bakst. Alla prima del 7 giugno all'Opéra parigina seguono altre quattro rappresentazioni, nella prospettiva dannunziana – caldeggiata già con il *Martyre de Saint Sébastien* messo in scena nel 1911 con le musiche di Claude Debussy e la *Pisanelle* rappresentata nel 1913 con l'accompagnamento musicale del Pizzetti – di proporre un teatro sperimentale europeo di parola, musica e scena, con particolare interesse all'utilizzo scenografico della luce. E Bakst, cui andrà la maggior parte del plauso, coglie con efficacia il nucleo della tragedia di Gabriele, con la sua centralità degli elementi antico-arcaici e mediterraneo-orientali. Espressione di un'estetica fondata sul colore e sulla luce quali componenti di un'azione drammatica totale, l'operazione bakstiana, capace di «eccitare il pubblico» attraverso «una sequenza ipnotica di colori e forme sensuali»,⁷¹ valorizza finalmente la poetica di d'Annunzio, che dopo il fallimento del teatro di Albano ha più volte annunciato un Théâtre de Fête quale contraltare al Festspielhaus in una dimensione postwagneriana.⁷²

La ripresa di *Fedra* a Roma di nuovo nel 1926 per

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Charles Spencer, *Leon Bakst*, London, Academy Editions, 1973, pp. 59-60, cit. in C. Santoli, *Fedra di d'Annunzio*, cit., p. 26.

⁷² *AA*, II, p. 1601; C. Santoli, *Fedra di d'Annunzio*, cit., pp. 27-36; Id., *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du «Martyre de Saint Sébastien», de «La Pisanelle» et de «Phèdre» à travers «Cabiria»*, Paris, PUPS, 2009.

INTRODUZIONE

volontà della Rubinstein e con le musiche di Honegger appare forse una stanca e sterile riproposizione di un'opera ormai destinata al passato teatrale e al futuro della pagina. Certo il poeta, che pure ha gradito il *Martyre* diretto questo stesso anno da Arturo Toscanini,⁷³ se ne è distaccato e non assiste. Di fatto, non è più tornato, né più tornerà, nella capitale del regime.

⁷³ Cfr. Id. (a cura di), *Gabriele d'Annunzio e Arturo Toscanini. Scritti*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 26.