



d'Annunzio e l'innovazione drammaturgica

Premessa di Elena Ledda

Saggi introduttivi di Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIV • 2022
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli "L'Orientale"), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania Luigi Vanvitelli), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGILO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

D'ANNUNZIO
E L'INNOVAZIONE
DRAMMATURGICA

Premessa di
Elena Ledda

Saggi introduttivi di
Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

XXIV – 2022

NUMERO SPECIALE

Con il patrocinio di



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIV – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2022 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesia@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.

La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.

Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Francesca Cattina

*

Published in Italy

Prima edizione: 2022

Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ELENA LEDDA, <i>Premessa</i>	9
GIOVANNI ISGRÒ, <i>D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air</i>	13
CARLO SANTOLI, <i>La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'</i>	23
PARTE PRIMA – DALLA CITTÀ MORTA A FRANCESCA DA RIMINI	
EPIFANIO AJELLO, <i>Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)</i>	57
CHIARA BIANCHI, <i>D'Annunzio librettista?</i>	69
ALBERTO GRANESE, <i>Gli esordi della drammaturgia dannunziana</i>	77
GIANNI OLIVA, <i>Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana</i>	95
THOMAS PERSICO, <i>La «ghirlandetta» dannunziana</i>	109
DONATO PIROVANO, <i>Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'</i>	119

PARTE SECONDA – DA LA FIGLIA DI IORIO
A LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

ISABELLA INNAMORATI, <i>Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento</i>	133
CESARE ORSELLI, <i>'Parisina': libretto per...</i>	149
ANGELO FÀVARO, <i>'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana».</i> <i>Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio</i>	165
PAOLO PUPPA, <i>Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana</i>	191
ANNAMARIA SAPIENZA, <i>Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)</i>	205
RAFFAELLA BERTAZZOLI, <i>Due letture ecfastiche per la 'Figlia di Iorio'</i>	221

PARTE TERZA – LA RIVOLUZIONE DELLA SCENA DANNUNZIANA

RAFFAELE GIANNANTONIO, <i>Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano</i>	249
MARIA PIA PAGANI, <i>Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana</i>	277
ELENA VALENTINA MAIOLINI, <i>Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio</i>	295
MARIA ROSA GIACON, <i>Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'</i>	307
COSTANZO GATTA, <i>Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio</i>	323

PARTE QUARTA – TRA EURIPIDE, SENECA E D'ANNUNZIO:
FEDRA E LA TRADIZIONE EUROPEA

- STEFANO AMENDOLA, *Presenza e rappresentazione del divino
tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide
nel dramma di 'Fedra'* 353
- NICOLA LANZARONE, *Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio
e quella di Seneca* 371
- ANGELO MERIANI, *Ippolito deve morire. Maledizione e morte
da Euripide a d'Annunzio* 387

Un ringraziamento speciale da parte della Direzione e della Redazione della rivista va alla Dottoressa Virginia Criscenti per il generoso contributo nella traduzione degli abstract in inglese.

Angelo Meriani

IPPOLITO DEVE MORIRE.
MALEDIZIONE E MORTE DA EURIPIDE A D'ANNUNZIO*

Riassunto: Il contributo intende indagare, sui temi della maledizione e della morte e sui problemi della loro collocazione drammaturgica, i rapporti tra la *Fedra* di d'Annunzio, l'*Ippolito* di Euripide, la *Phaedra* di Seneca e *Phèdre* di Racine, alla luce dell'analisi comparativa di alcuni brani dei quattro testi.

Parole chiave: maledizione; morte; Euripide, *Ippolito*; Seneca, *Phaedra*; Racine, *Phèdre*; d'Annunzio, *Fedra*.

Abstract: In the light of the comparative analysis of several excerpts from d'Annunzio's *Phaedra*, Euripides' *Hippolytus*, Seneca's *Phaedra* and Racine's *Phèdre*, the paper investigates the connections among these four tragedies on the motifs of curse and death, and the problems of their dramaturgic treatment.

Keywords: curse; death; Euripides, *Hippolytos*; Seneca, *Phaedra*; Racine, *Phèdre*; d'Annunzio, *Fedra*.

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.

Gabriele d'Annunzio¹

* Ringrazio di cuore Maria Rosa Giacon per gli utili spunti di riflessione e Vincenzo De Santis per le ricche conversazioni, dalle quali ho imparato molte cose.

¹ Dall'intervista concessa a R. SIMONI, *L'origine e il significato della "Fedra" dannunziana. Una conversazione col poeta*, «Corriere della Sera», 9 aprile 1909, p. 3.

Il secondo atto della *Fedra* di Gabriele d'Annunzio si chiude con l'«imprecazione funesta» che Tèseo, «di tutta la statura alzato, scaglia» contro Ippolito (II, 2661-2667):²

O Re truce del Mare, ippico Re,
odimi, Asfàlio, Ennosigèo, scettrato
del tricuspide scettro, odimi tu
che promettesti adempiere tre vóti.
Se alcuna grazia ho nelle tue vendette, 2665
oggi adempimi al primo contra il figlio.
Che innanzi sera egli discenda all'Ombre!

Tèseo, più volte evocato fin dalle prime battute del primo atto, era entrato in scena soltanto verso la fine del secondo (II, 2487),³ dopo che Ippolito ne era uscito, profondamente turbato dal bacio di Fedra e dall'irrimediabile contrasto che l'insano gesto aveva originato (II, 2105-2444).⁴ Il giovane, ormai cadavere, compare nuovamente nel terzo atto. Tra padre e figlio, dunque, d'Annunzio non concepisce alcuna interlocuzione. Neanche nella *Phaedra* di Seneca c'è spazio per un'interlocuzione diretta tra Tèseo e Ippolito. Euripide, al contrario, con l'articolato confronto tra i due personaggi nel terzo episodio (902-1101) e con lo struggente incontro di Tèseo con il figlio morente nell'esodo (1410-1458), aveva costruito due dei momenti più intensi dell'*Ippolito*.⁵ Anche in *Phèdre* Jean Racine fa incontrare padre e fi-

² Le parole virgolettate sono tratte dalla didascalia che precede i versi citati subito sotto; seguo la numerazione dei versi della prima edizione (Fratelli Treves, Milano 1909); tengo presente anche l'edizione di Annamaria Andreoli, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, Mondadori, Milano 2013, tomo secondo, pp. 367-525, con le preziosissime note alle pp. 1584-1617 (i versi citati sono alla p. 501); utili anche le note di Tiziana Piras in G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di P. Gibellini, note di T. Piras, Mondadori, Milano 2001, pp. 165-275.

³ Si può dire che fino a quel momento il personaggio è presente nella trama e non sulla scena; sotto questo aspetto, Andreoli osserva opportunamente che «Tèseo si dimostra fin dalla sua entrata [...] personaggio secondario e inconsistente, benché muova l'azione e ne sia la causa, con la nascita di Ippolito, con il rapimento di Fedra, con la maledizione finale» (in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri* cit. a nota 2, p. 1595).

⁴ Sul motivo del bacio, chiaramente mutuato da OV. *Her.* IV 144 e sapientemente elaborato da d'Annunzio, e sulla dinamica delle reazioni del giovane, nella cui articolazione drammaturgica d'Annunzio punta a una potente intensificazione del *pathos* rispetto all'ipotesto costituito da diversi passi della *Phaedra* di Seneca, rimando al contributo di N. LANZARONE (qui, pp. 365-380: 368-369).

⁵ Ippolito morente era entrato in scena a 1348; sui due passi, si veda W.S. BARRETT, *Euripides. Hippolytos*, Oxford University Press, Oxford 1964, pp. 40-42, 44-45, 335-365, 402-

glio a due riprese: quando Ippolito confessa a Tèseo l'ardente desiderio di abbandonare Trezene per non rivedere mai più Fedra adducendo a motivo l'intenzione di emularlo in imprese degne di gloria (III 5, 921-986), e nella cruciale scena seconda dell'atto quarto (IV 2, 1035-1156). Ci torneremo più avanti. Per ora, osserviamo che la distanza tra i dispositivi drammaturgici di Seneca e d'Annunzio da un lato e di Euripide e Racine dall'altro non potrebbe essere maggiore.⁶

Su due aspetti, invece, Euripide è solo contro tutti. È ben noto che sia in Seneca, sia in Racine, sia in d'Annunzio un nucleo fondamentale dell'azione drammatica è l'incontro tra Fedra e Ippolito, pur diversamente impostato dai tre autori. Euripide, invece, prevede che la donna e il giovane siano contemporaneamente presenti in scena solo per qualche istante, ma senza alcuna interlocuzione: quando Ippolito rientra in scena insieme con la Nutrice (601) dopo aver appreso da lei, all'interno della reggia, che Fedra lo ama, vincolato dal giuramento di non rivelare la cosa, Fedra è presente, ma tace; Ippolito, dopo la sua requisitoria contro le donne, esce di scena (669: rientrerà a 902, per il lungo dialogo con Teseo: 902-1101); a questo punto, Fedra canta la sua infelicità (669-679), e infine interloquisce con la Nutrice, fino alla sua definitiva uscita di scena (731).

420; M.R. HALLERAN, *Euripides. Hippolytos*, Aris & Phillips, Warminster 1995, pp. 226-243, 265-268; P. ROTH, *Euripides. Hippolytos*, De Gruyter, Berlin-München-Boston 2015, pp. 246-286, 340-351; d'ora in avanti, salvo diversa indicazione, mi riferisco all'*Ippolito coronato*, la versione della tragedia euripidea giunta fino a noi: come è noto, dell'*Ippolito velato* abbiamo soltanto frammenti.

⁶ Che d'Annunzio, mentre componeva la *Fedra*, abbia tenuto presenti le tragedie di Euripide, Seneca e Racine sul medesimo soggetto, è provato inconfutabilmente dalla lettera che egli inviò al suo factotum Benigno Palmerio il 3 aprile 1909 da Milano, dove stava seguendo le prove per la prima rappresentazione della sua tragedia, prevista per il successivo 10 aprile: gli chiedeva di inviargli alcuni libri che si trovavano sul suo tavolo di lavoro alla Capponcina, e segnatamente, tra gli altri, «Euripidis – Aeschylis, Sophoclis Fabulae, grandi volumi in latino e greco, rilegati in pergamena. [...] 1 volume di Racine – con la Phèdre. Le tragedie di Seneca, il testo latino e il volume di traduzione, italiana. [...] Euripide – Tragédies – traduction de Leconte de Lisle – 2 volumi» (il sottolineato è dell'autore); la lettera, richiamata anche da Andreoli in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri* cit. a nota 2, pp. 1591-1592, è pubblicata in G. D'ANNUNZIO, *Carteggio con Benigno Palmerio 1896-1936*, a cura di M.M. Cappellini e R. Castagnola, con una nota di G. Castellani, Arago, Torino 2003, pp. 212-214; in effetti, lo stesso poeta richiama a più riprese i suoi *auctores* nella già ricordata intervista a Simoni (*supra*, nota 1); in generale, sulle fonti di d'Annunzio e sui suoi modi di utilizzarle, rimando al lavoro di I. CALIARO, *D'Annunzio lettere-scrittore*, Olschki, Firenze 1991 (in particolare, sulla *Fedra*, la parte I, *Nell'officina della "Fedra"*, pp. 11-60, con bibliografia precedente).

Ancora, in Seneca Tèseo, entrato in scena da poco, e dopo un breve scambio con la Nutrice (835-863), apprende dalle parole allusive della protagonista che Ippolito l'ha insidiata (864-901). In Racine l'eroe, informato da Enone del tentativo di violenza di Ippolito (IV 1, 1001-1034), e dopo aver incontrato il figlio (IV 2, 1035-1156), incontra comunque Fedra per rassicurarla che sarà vendicata (IV 4, 1167-1192). Così anche in d'Annunzio è Fedra stessa, nella parte finale del secondo atto (II, 2487-2660), a informare dettagliatamente il marito, appena entrato in scena, sul tentativo di Ippolito di usarle violenza, e a giurare in nome degli «Iddii del fiume stigio» (II, 2659) che il suo racconto è veritiero. Nell'*Ippolito* di Euripide, invece, marito e moglie non si incontrano mai.

È vero che la cosa sarebbe impossibile, in quanto essi sono impersonati dal medesimo attore, il δευτεραγωνιστής,⁷ sicché l'unica via di comunicazione tra i due personaggi si attiva attraverso la tavoletta scrittoria (δέλτος) che Tèseo vede pendere dalla mano del cadavere di Fedra, ormai sciolto dal laccio col quale si era impiccata.⁸ Che su di essa Fedra ha scritto che Ippolito l'aveva disonorata emerge dal seguito: Tèseo, ansioso di apprenderne il contenuto, ne scioglie il sigillo d'oro e la legge dapprima in silenzio; poi, su richiesta del coro, proseguendo in una raffinata personificazione dell'oggetto inanimato,⁹ rivela concitato che essa *grida* cose terribili e che dalla sua *voce* ha visto levarsi un *canto* funesto;¹⁰ quindi comunica apertamente ciò che ne ha appreso: Ippolito ha profanato con la violenza il suo letto;¹¹ infine, nel successivo dialogo col figlio, asserisce che essa *accusa* il giovane in modo inconfutabile.¹²

⁷ Cfr. V. DI BENEDETTO e E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997, p. 224; gli otto personaggi del dramma sono così distribuiti: Ippolito e Messaggero al protagonista; Servo, Fedra e Tèseo al deuteragonista; Afrodite, Nutrice e Artemide al tritagonista.

⁸ EUR. *Hipp.* 856-857: τί δὴ ποθ' ἦδε δέλτος ἐκ φύλης χερὸς / ἤρημένῃ; θέλει τι σημήναι νέον;

⁹ In effetti, la personificazione della tavoletta da parte di Tèseo è evidente fin dal verso 857 (cit. alla nota precedente), quando egli si domanda, retoricamente, se l'oggetto voglia *dire, indicare* qualche novità: θέλει τι σημήναι νέον; e poi dal verso 865, quando si rende conto che, in effetti, la tavoletta *vuole dirgli* qualcosa: ἴδω τί λέξει δέλτος ἦδη μοι θέλει.

¹⁰ EUR. *Hipp.* 877-880: βοᾶ βοᾶ δέλτος ἄλαστα [...] οἶον οἶον εἶδον γραφαῖς μέλος / φθειγγόμενον τλάμων: la concitazione è data dall'iterazione di βοᾶ e di οἶον; e si noti la sinestesia in εἶδον... μέλος / φθειγγόμενον.

¹¹ EUR. *Hipp.* 882-886: τόδε μὲν οὐκέτι στόματος ἐν πύλαις / καθέξω δυσεκπέρατον ὄλοον / κακόν. ἰὼ πόλις. / Ἰππόλυτος εὐνής τῆς ἐμῆς ἐτλη θγειν / βία, τὸ σεμνὸν Ζηνὸς ὄμ' ἀτιμάσας.

¹² EUR. *Hipp.* 1057-1058: ἡ δέλτος ἦδε [...] / κατηγορεῖ σου πιστά; che le parole scritte da Fedra sulla tavoletta sono false (ψευδεῖς γραφαῖς ἐγράψε) rivela infine Artemide nell'esodo (1311).

Ma è evidente che l'autore greco ha deciso la distribuzione delle parti, e, conseguentemente, ha escogitato l'espedito della tavoletta, perché a lui un'interlocuzione diretta tra Fedra e Tèseo non risultava essenziale allo sviluppo dell'azione drammatica, che dà invece ampio spazio alla figura di Ippolito, mentre Fedra esce definitivamente di scena al verso 731 di una tragedia che ne conta 1466.¹³ Insomma, nel programma drammaturgico di Euripide la figura di Fedra è funzionale a realizzare il disegno di Afrodite, tutto centrato sulla distruzione del protagonista Ippolito.¹⁴

Che Ippolito deve morire, e deve morire grazie alla maledizione di Tèseo, è un dato che, all'epoca della prima rappresentazione dell'*Ippolito* di Euripide (428 a.C.), è già saldamente radicato nella tradizione mitica, e che gli spettatori della tragedia sanno bene fin dall'inizio, dettagliatamente informati in tal senso dalle parole di Afrodite, che recita il prologo.¹⁵ Il giovane, unico tra i cittadini di Trezene, disprezza la dea non solo a parole, ma anche nella concreta pratica della vita, giacché rifiuta il sesso e le nozze. E per questo suo 'innaturale ascetismo' sarà punito.¹⁶ Il meccanismo è ben noto: Afrodite ha fatto in modo che Fedra si innamorasse di lui e farà in modo che Tèseo lo venga a sapere; al re non resterà che lanciare la maledizione, e

¹³ Può essere forse utile confrontare, su quest'aspetto, i dati della *Phaedra* di Seneca e di *Phèdre* di Racine: in entrambe le tragedie Ippolito muore prima di Fedra, come nella *Fedra* di d'Annunzio; nella tragedia di Seneca, che conta 1280 versi, Ippolito esce definitivamente di scena al v. 718; in quella di Racine, che ne conta 1654, Ippolito ne esce al v. 1406; è inutile ricordare che in entrambe l'interlocuzione diretta tra Fedra e Tèseo svolge un ruolo essenziale.

¹⁴ In questo senso, la dea è molto esplicita fin dall'inizio del prologo: σφάλλω δ' ὄσοι φρονούσιν εἰς ἡμᾶς μέγα (EUR. *Hipp.* 6); sul rovesciamento, da parte di d'Annunzio, dell'impostazione drammaturgica di Euripide, nella quale il ruolo di Fedra è funzionale all'annientamento di Ippolito, rimando al contributo di S. AMENDOLA, qui, pp. 347-363, in part., 356-363; sull'idea che non Ippolito ma Fedra sia protagonista della tragedia euripidea, si veda G. PADUANO, *Ippolito: la rivelazione dell'eros*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» XIII, 1984, pp. 45-66: 56-60; poi ID., *La rivelazione dell'eros*, in EURIPIDE, *Ippolito*, a cura di G. Paduano, Rizzoli, Milano 2000, pp. 5-27: 19-20.

¹⁵ Vd. EUR. *Hipp.* 1-57, con il commento di BARRETT, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, pp. 154-167.

¹⁶ Faccio mia l'espressione «unnatural ascetism» di BARRETT, *ibid.*, p. 157; si noti che, nelle parole di Afrodite, il giovane sarà punito per il suo comportamento 'sbagliato' o addirittura 'peccaminoso' nei confronti della dea: postosi in aperta contesa contro di lei, sarà ucciso dal padre per mezzo della maledizione che questi gli lancerà contro (cfr. EUR. *Hipp.* 21: ἄ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι; 43-44: καὶ τὸν μὲν ἡμῖν πολέμιον νεανίαν / κτενεῖ πατὴρ ἀραίσιν κτλ.).

Ippolito morirà. Morirà anche Fedra, ma la sua morte non sarà che un “effetto collaterale” del disegno della dea.¹⁷

Convorrà a questo punto ritornare alla formulazione stessa della richiesta che il Tèseo dannunziano rivolge al padre Nettuno, ricordandogli che egli, in precedenza, gli aveva promesso di esaudire «tre vóti» (II, 2264): come abbiamo visto, quello di far morire Ippolito «innanzi sera» è il «primo» (II, 2266-2267). Su questo punto, la richiesta appare in linea con le parole del Tèseo di Racine, che tuttavia, rivolgendosi al dio, non fa parola del loro numero complessivo: dopo avergli ricordato le coraggiose imprese da lui compiute in passato,¹⁸ precisa invece di non aver ancora implorato la sua potenza immortale in altre precedenti e difficili circostanze, e di essersi riservato di chiedere il suo aiuto in situazioni di maggiore bisogno, come è appunto il suo presente desiderio di vendetta. Anche per lui, ripetiamo, si tratta del *primo* desiderio da esaudire (*Phèdre*, IV 2, 1065-1076):

Et toi, Neptune, et toi, si jadis mon courage	1065
D'infâmes Assassins nettoya ton rivage,	
Souviens-toi que pour prix de mes efforts heureux,	
Tu promis d'exaucer le premier de mes vœux.	
Dans les longues rigueurs d'une prison cruelle	
Je n'ai point imploré ta puissance immortelle.	1070
Avares du secours que j'attends de tes soins	
Mes vœux t'ont réservé pour de plus grands besoins.	
Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheureux Père.	
J'abandonne de Traître à toute ta colère.	

¹⁷ EUR. *Hipp.* 47-50: ἡ δ' εὐκλεῆς μὲν ἀλλ' ὄμως ἀπόλλυται / Φαίδρα· τὸ γὰρ τῆσδ' οὐ προτιμήσω κακὸν / τὸ μὴ οὐ παρασχεῖν τοὺς ἐμοὺς ἐχθροὺς ἐμοί / δίκην τοσαύτην ὥστε μοι καλῶς ἔχειν.

¹⁸ Il riferimento è chiaramente al precedente viaggio da Trezene ad Atene lungo la costa del Golfo Saronico, durante il quale Tèseo, secondo quanto si legge in Plutarco, che Racine, nella sua *Préface*, dichiara di aver seguito («J'ai même suivi l'histoire de Thésée telle qu'elle est dans Plutarque»), aveva ucciso, in sequenza, Perifete, Sinide, la Scrofa di Crommione, Scirone, Cercione e Procuste (cfr. PLUT. *Thes.* 6-11); ora, mentre la *Phaedra* di Seneca è ambientata appunto ad Atene, la tragedia di Racine, come l'*Ippolito* di Euripide, è ambientata a Trezene; Tèseo doveva esserci dunque *tornato*, giacché nel frattempo, *dopo* quel viaggio, si era stabilito ad Atene, dove era diventato re; l'eroe, insomma, sta qui ricordando vicende molto remote; d'altra parte, Racine non spiega il motivo per cui Tèseo si trova a Trezene, mentre Euripide fa dire ad Afrodite che egli sta scontando lì la pena dell'esilio annuale per aver ucciso i Pallantidi (cfr. EUR. *Hipp.* 34-37); ma l'episodio è di molto precedente alla vicenda rappresentata, sicché la motivazione non risulta convincente: su questo si veda BARRETT, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, pp. 32-34, 162-163; forse il silenzio di Racine su questo punto si può spiegare con l'intento di evitare l'aporia.

Étouffe dans son sang ses désirs effrontés. 1075
Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés.

I riferimenti ai «longues rigueurs d'une prison cruelle» (1069) e ai «de plus grands besoins» (1072) riecheggiano i versi della *Phaedra* di Seneca nei quali l'eroe sottolinea di non essersi servito del privilegio concessogli dal padre neanche per risalire dall'oltretomba (951-953). Ma pochi versi prima l'autore latino fa precisare a Tèseo che Nettuno gli aveva promesso di esaudire tre desideri (942-944), e che quello relativo alla morte di Ippolito (945-947), espresso in condizioni di grande sventura, sarebbe stato *l'ultimo* (948-950). Rileggiamo tutto il passo (942-953):¹⁹

Genitor aequoreus dedit
ut vota prono terna concipiam deo,
et invocata munus hoc sanxit Styge.
En perage donum triste, regnator freti! 945
Non cernat ultra lucidum Hippolytus diem
adeatque manes iuvenis iratos patri.
Fer abominandam nunc opem nato, parens:
numquam supremum numinis munus tui
consumeremus, magna ni premerent mala; 950
inter profunda Tartara et Ditem horridum
et imminentes regis infernis minas,
voto pepercì; redde nunc pactam fidem.

Ora, mentre nella *Phaedra* di Seneca la maledizione viene scagliata *in absentia*, e Ippolito, ormai uscito definitivamente di scena già dopo il v. 718, non avrà alcuna occasione per difendersi, in *Phèdre* di Racine Tèseo invoca l'intervento di Nettuno alla presenza di Ippolito, dopo averlo accusato di tradimento e avergli ingiunto ripetutamente di allontanarsi per sempre da Trezene (IV 2, 1044-1064). Il confronto fra i due, come ho accennato, si estenderà poi per tutto il resto della scena (IV 2, 1077-1156), e includerà, da parte di Ippolito, l'articolata protesta della propria innocenza e la confessione del proprio amore per Aricia, mentre Tèseo si mostrerà inflessibile nel non prestar fede alle parole del figlio e nel ribadirgli la prescrizione dell'esilio.

¹⁹ Sul debito di d'Annunzio nei confronti di questo passo di Seneca, rimando al contributo di Nicola Lanzarone (qui, pp. 365-380: 377-378).

Quest'ultimo motivo, che occorre a far sì che Ippolito lasci temporaneamente la scena, era stato già ventilato dalle parole pronunciate da Enone per rassicurare Fedra, senza peraltro escludere la possibilità di un versamento di sangue (III 3, 899-904), e ritornerà poi quando Aricia si mostrerà cautamente propensa ad accogliere la proposta di Ippolito di seguirlo in esilio, soprattutto in vista della sua promessa di matrimonio, da lei abilmente sollecitata (v 1, 1358-1410).

Della condanna di Ippolito all'esilio, che risale, come vedremo, a Euripide, non c'è traccia in d'Annunzio. Neanche Seneca prevede una simile articolazione della vicenda: Tèseo apprende da Fedra che Ippolito è fuggito di sua iniziativa dopo aver tentato di usarle violenza (902-903), e, nel corso della sua lunga tirata contro il figlio (903-958), proclama che lo inseguirà anche in capo al mondo, e che, dove non giungeranno i suoi dardi, giungeranno le sue maledizioni (929-942).

In definitiva, sembra di poter dire che su questi punti d'Annunzio abbia, al contempo, selezionato e fuso insieme i dati delle sue fonti. All'abolizione dell'esilio di Ippolito abbiamo già fatto cenno. Abbiamo poi osservato che in Seneca Tèseo precisa che Nettuno gli aveva promesso di esaudire *tre* desideri, informazione assente in Racine ma presente in d'Annunzio. Infine, diversamente da ciò che vediamo in Seneca e Racine, in d'Annunzio Tèseo non fa parola delle proprie precedenti imprese, peraltro ampiamente evocate prima della sua entrata in scena. Dice invece che Nettuno gli ha promesso di esaudire «tre vóti» (II, 2664): come in Seneca (942: «vota... terna») e diversamente da Racine, che su questo punto tace. E dice anche che il voto relativo alla morte di Ippolito è il «primo» (II, 2666): come in Racine (IV 2, 1068: «le premier») e diversamente da Seneca, esplicito nel qualificarlo come ultimo (949: «supremum... munus»).

La questione del numero e dell'ordine dei desideri non è priva di implicazioni logiche e drammaturgiche. È chiaro infatti che, di una serie di desideri la cui realizzazione è data per sicura perché promessa da un essere soprannaturale, motivo ampiamente diffuso nelle tradizioni folcloriche delle saghe eroiche, soltanto l'ultimo può essere considerato irrevocabile, in quanto ciascuno dei precedenti può essere revocato dal successivo.²⁰

²⁰ La bibliografia sull'argomento è molto vasta; si vedano, per esempio, G. ANDERSON, *Fairytales in the Ancient World*, Routledge, London-New York 2000, pp. 135-138, e W.F. HANSEN, *Ariadne's Thread. A Guide to International Tales Found in Classical Literature*, Cornell University Press, Ithaca 2002, p. 215; che Nettuno avesse promesso a Tèseo di esaudire tre suoi desideri (*optata*) e che quello di far morire Ippolito fosse l'ultimo della serie risulta anche da CIC. *de off.* I 32, il quale considera il caso come esempio di promessa che sarebbe

In questo senso, come abbiamo visto, Seneca è risolutivo: che Ippolito muoia è l'*ultimo* desiderio di Tèseo, dei *tre* che Nettuno gli ha promesso di realizzare. E dunque non c'è spazio per ripensamenti: all'annuncio della morte del giovane, l'eroe si mostra consapevole della propria responsabilità (998-999); dopo il racconto del Messo, alla conferma di aver causato la morte del colpevole aggiunge il rimpianto per la perdita del figlio (1122); infine, dopo la rivelazione della verità da parte di Fedra, si riconosce colpevole dell'uccisione di un innocente (1247-1280).

In *Phèdre* di Racine, che colloca il desiderio che Ippolito muoia al *primo* posto, si assiste invece a una sorta di oscillazione tra ineluttabile realizzazione e pietosa revoca della maledizione lanciata da Tèseo. Da una parte, la sua revocabilità viene ripetutamente ed energicamente esclusa dallo stesso eroe, che insiste al contrario sull'infallibilità della promessa del dio e sull'inevitabilità della punizione riservata a Ippolito (IV 3, 1157-1160). E ancora, nel rassicurare Fedra che la vendetta non sarà compiuta direttamente da lui ma per intercessione di Nettuno, che si è impegnato in tal senso, Tèseo precisa che i suoi desideri non sono dettati dall'ira, ma pienamente legittimi e, opportunamente formalizzati ai piedi degli altari del dio, saranno da lui puntualmente esauditi, restaurando la giustizia (IV 3, 1175-1181; 1190-1192). D'altra parte, che la maledizione di Tèseo possa essere revocata, viene dapprima ventilato, a due riprese, da Aricia: quando, rivolta all'amato Ippolito in apertura dell'ultimo atto, lo esorta a difendere il proprio onore e a costringere il padre a revocare i suoi voti, cercando un forse ancora possibile chiarimento (V 1, 1335-1339); e quando, rivolta a Tèseo, lo invita a pentirsi dei suoi desideri omicidi (V 3, 1434). Ma poi è lo stesso Tèseo, dopo l'aggiornamento datogli da Panope sulla situazione attuale, con Enone morta e Fedra prossima al suicidio, e di fronte alla possibilità che Ippolito non abbia fatto violenza a Fedra, a dichiararsi disponibile ad ascoltare un'ormai impossibile difesa del figlio e a esprimere l'ormai irrealizzabile desiderio che la sua maledizione, che ora si accorge di aver scagliato sconsideratamente, non venga esaudita, gettandolo nella disperazione (V 5, 1480-1487).²¹ In ogni caso, Tèseo deve infine constatare che Ippolito, che personifica la speranza

stato meglio non mantenere; l'osservazione ritorna nella medesima opera (III 94), senza tuttavia precisare che si tratta dell'ultima delle tre promesse (*optationes*); in entrambi i passi, Cicerone fa riferimento a fonti drammatiche a lui precedenti («ut in fabulis est... ut redeamus ad fabulas»); mentre è molto probabile che Seneca avesse presenti le considerazioni di Cicerone, mi sento di escludere che le avesse presenti d'Annunzio.

²¹ Il brano sembra riecheggiare alcune battute di Artemide nell'esodo dell'*Ippolito* di Euripide (1286-1289, 1320-1324).

di cui si è privato, è morto proprio in conseguenza della maledizione (v 6, 1571-1573).

I motivi ritornano, condensati, nella *Fedra* di d'Annunzio (III, 2952-2960, 2976-2979):

Ippolito

ucciso fu da me, non con le mie
mani che sono monde, ma col vóto:
col vóto alzato al Re truce del Mare
per punire una colpa inespiable. 2955
“Che innanzi sera egli discenda all’Ombre!”
pregai nel vóto. E l’adempi l’Asfàlio
che avea promesso a Tèseo
l’adempimento 2960
[...]
ho ucciso quella che nessuno
degli uomini mortali e degli Iddii
eterni uccise mai:
la speranza.

A questo punto, sarà bene osservare da vicino, su questi aspetti, la strategia drammaturgica di Euripide.²² Innanzi tutto, nell’*Ippolito* viene ripetutamente evidenziato che i desideri che Posidone aveva promesso a Tèseo di realizzare erano tre:²³ il dato doveva essere troppo saldamente radicato nella tradizione mitica per poter essere messo in discussione.²⁴ Euripide interviene invece, per quanto riusciamo a capire, sull’ordine dei tre desideri. La tradizione, che forse egli stesso aveva seguito nel suo precedente, sfortunato e

²² Per le osservazioni che seguono ho tenuto costantemente presente BARRETT, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, in part., pp. 39-43, 166 (ad 43-46), 334-335 (ad 887-889): eviterò il più possibile le citazioni puntuali.

²³ EUR. *Hipp.* 46 (εις τρις εὔχασθαι; l’espressione, in cui εις indica la possibilità di esprimere *fino a* tre preghiere, veicola la nozione della loro totalità), 888 (ἀράς [...] τρεῖς), 1315 (τρεῖς ἀράς).

²⁴ Ipotesi sulle possibili, ancorché per noi inattuabili, fonti di Euripide si leggono in BARRETT, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, p. 40; la tradizione dei tre desideri (εὐχαι) è nota anche ad ASCLEP. TRAGIL. *FgrHist* 12 F 28, a ZOPYR. HIST. *FgrHist* 336 F 1, e a [PLUT.] *parall. min.* 314B, oltre che a CIC. *de off.* I 32, III 96 (cfr. *supra*, nota 20); che Euripide stesso abbia inventato i tre desideri è la tesi argomentata T.D. KOHN, *The Wishes of Theseus*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» CXXXVIII, 2, 2008, pp. 379-392, e già a suo tempo proposta da J.T. KAKRIDIS, *Der Fluch der Theseus im ‘Hippolytos’*, in «Rheinisches Museum für Philologie» N.F. LXXVII, 1, 1928, pp. 21-33; in generale, si veda anche C. SEGAL, *Curse and Oath in Euripides’ Hippolytus*, «Ramus» I, 1972, 2, pp. 165-180.

per noi frammentario *Ippolito velato*, e che poi, come abbiamo visto, confluirà in Seneca, poneva la realizzazione del desiderio di far morire Ippolito al terzo posto della serie. Ne troviamo sostanziale conferma anche negli scoli antichi, che erano certamente fuori dalla portata di d'Annunzio.²⁵ Il primo indizio che nel secondo *Ippolito* le cose stanno diversamente emerge dalle parole pronunciate da Teseo nel terzo episodio, immediatamente dopo aver appreso che il figlio ha tentato di usare violenza a Fedra (887-890):

ἀλλ' ὃ πάτερ Πόσειδον, ἄς ἐμοὶ ποτε
 ἄρας ὑπέσχου τρεῖς, μιᾷ κατέργασαι
 τούτων ἐμὸν παῖδ', ἡμέραν δὲ μὴ φύγοι
 τήνδ', εἴπερ ἦμιν ὅπασας σαφεῖς ἄρας. 890

Qui l'eroe non dice esplicitamente che il desiderio di far morire Ippolito è il primo della serie di tre; ma il fatto che egli, invocando l'intervento del padre Posidone, faccia riferimento a 'una delle *tre ἀραί*' che questi gli aveva promesso di realizzare,²⁶ implica che non aveva ancora goduto del privilegio concessogli. Qui Teseo, pronunciando la frase 'se davvero mi hai concesso *ἀραί* sicure' (890), si mostra addirittura incerto sulla reale efficacia dell'intervento del dio:²⁷ non ne avrebbe alcun motivo se l'avesse già verificata in due precedenti occasioni.²⁸ Inoltre, che l'eroe, nel momento in cui aveva scaglia-

²⁵ SCHOL. EUR. HIPPO. 46b, 887b, 1348: se ne veda il testo nel recente lavoro di J. CAVARZERAN, *Scholias in Euripidis Hippolytum*, Edizione critica, introduzione, indici, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 110, 314, 383 (l'edizione precedente è quella a cura di E. SCHWARTZ, *Scholias in Euripidem*, collegit recensuit edidit E. S., 2 voll., Reimer, Berolini 1887-1891, II (1891), pp. 11, 103, 132); lascia perplessi l'affermazione, presente in tutti e tre gli scoli e non altrimenti nota, che la realizzazione degli altri due desideri di Teseo riguardasse, nell'ordine, il ritorno dall'Ade e l'uscita dal Labirinto: sappiamo infatti da altra fonte che per riuscire nella prima impresa fu determinante l'intervento di Eracle (cfr. APOLLOD. II 5, 12 [123]), e che l'eroe si avvale dell'aiuto di Arianna per compiere la seconda (cfr. APOLLOD. *epit.* I 9).

²⁶ Sul significato di *ἀρά* (originariamente 'preghiera', poi normalmente, in Attico, 'maledizione') e sull'uso del termine nell'*Ippolito*, si veda BARRETT, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, p. 166 (nota ad 43-46); in generale, rimando a M. GIORDANO, *La parola efficace. Maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 1999.

²⁷ Sul valore, qui, di εἴπερ, si veda HALLERAN, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, p. 225: «εἴπερ normally implies confidence [...], but the phrase does remind us that the outcome of the curse is uncertain»; in generale, sulla possibilità che εἴπερ abbia un valore «clearly sceptical», cfr. J.D. DENNISTON, *The Greek Particles*, Oxford University Press, Oxford 1954² (repr. with corrections, 1966), p. 488, nota 1.

²⁸ Su questo, si veda anche HALLERAN, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, pp. 224-225; che si tratti appunto di un dono (γέρας) di Posidone viene detto da Afrodite già nel pro-

to la sua ἀρά contro Ippolito, avesse ancora a disposizione l'intera serie di tre, e che tutte e tre, nonostante l'incertezza da lui mostrata in precedenza, erano sicure (σαφεῖς) emerge con chiarezza dalla domanda retorica che, per ricordarglielo, Artemide gli rivolgerà poi nell'esodo (1315):

ἄρ' οἴσθα πατρός τρεῖς ἀράς ἔχων σαφεῖς;

Ma torniamo al terzo episodio, per osservare che il coro, intervenendo immediatamente dopo Teseo, lo invita a ritirare la sua richiesta al dio (891-892). Ovviamente, la cosa sarebbe possibile solo a chi avesse a disposizione la facoltà di esprimere almeno un altro desiderio. In ogni caso, l'eroe rifiuta senza esitazione l'invito, e mostra ancora più chiaramente la sua incertezza sull'efficacia dell'intervento divino: al rifiuto aggiunge infatti l'intenzione di condannare il figlio all'esilio. È chiarissimo che per lui la morte e l'esilio sono pene alternative. Delle due l'una: o Ippolito morirà, se Posidone avrà dato compimento alla sua promessa, del che, evidentemente, Teseo non è del tutto sicuro; oppure sopporterà un'esistenza dolorosa in terra straniera, esito che dipende interamente dalla decisione di bandirlo formalmente da Trezene (893-898):

οὐκ ἔστι. καὶ πρὸς γ' ἐξελῶ σφε τῆσδε γῆς,
 δυοῖν δὲ μοίραιν θατέρα πεπλήξεται
 ἢ γὰρ Ποσειδῶν αὐτὸν εἰς Ἄιδου δόμους
 θανόντα πέμψει τὰς ἐμὰς ἀράς σέβων
 ἢ τῆσδε χώρας ἐκπεσῶν ἀλώμενος
 ξένην ἐπ' αἴαν λυπρὸν ἀντλήσει βίον. 895

Dopo queste parole, il coro, nel suo breve intervento, preannuncia l'ingresso di Ippolito, invitando nuovamente Teseo a trattenere l'ira e a prendere le decisioni migliori per la sua casa (899-901). Quindi entra in scena il giovane, attratto, come dice, dalle grida del padre (902), e seguito da alcuni suoi giovani concittadini.²⁹ Egli, dunque, non sa né della maledizione lanciatagli contro dal padre, né della sua intenzione di cacciarlo dalla città.³⁰

logo (EUR. *Hipp.* 43-46): καὶ τὸν μὲν ἡμῖν πολέμιον νεανίαν / κτενεῖ πατὴρ ἀραῖσιν ἃς ὁ πόντιος / ἄναξ Ποσειδῶν ὄπασεν Θησεῖ γέρας / μηδὲν μάταιον εἰς τρεῖς εὖξασθαι θεῶ.

²⁹ Lo si evince da 1098-1099, quando egli chiede loro di accompagnarlo in esilio: ἴτ' ὧ νέοι μοι τῆσδε γῆς ὀμήλικες, / προσείπαθ' ἡμας καὶ προπέμψατε χθονός.

³⁰ Ippolito, ricordiamolo, era uscito di scena, indignato, verso la fine del secondo episodio, dopo la sua lunga tirata contro le donne (616-668), successiva alla rivelazione, da parte della Nutrice, dell'amore di Fedra per lui (601-615).

Inizia così il lungo e articolato confronto tra padre e figlio, che assume via via i connotati di un dibattito processuale (902-1101), punteggiato da due brevi commenti del coro (981-982, 1036-1037): Tèseo accusa il figlio di tradimento e, senza fare il minimo cenno alla maledizione, lo condanna all'esilio;³¹ Ippolito pronuncia la propria difesa, che è destinata a fallire: egli, vincolato dal giuramento fatto in precedenza alla Nutrice (611, 656), non può rivelare la verità ed è costretto ad abbandonare la città. Sarà riportato in scena, morente, nell'esodo, per l'ultimo, struggente dialogo con il padre che chiude la tragedia (1146-1466). Le ragioni di questa articolazione drammaturgica sono state adeguatamente indagate da W.S. Barrett, e non posso far altro qui che rimandare ancora una volta al suo lavoro.³²

Ai nostri fini occorre notare alcuni particolari. Innanzi tutto, confermiamo che risale all'*Ippolito* di Euripide il motivo dell'esilio, assente in Seneca e in d'Annunzio e invece accuratamente elaborato da Racine. E all'*Ippolito* di Euripide risale anche, in ultima analisi, quello della maledizione *in absentia*,³³ recepito da Seneca e d'Annunzio e non da Racine, che invece, su questo punto, innova.

Abbiamo visto all'inizio che d'Annunzio, nell'ultima didascalia del secondo atto, definisce «imprecazione funesta» la maledizione che Tèseo scaglia contro il figlio, e che all'eroe fa pronunciare, a più riprese, la parola «vóto» per indicare il suo desiderio di vendetta (II, 2664; III, 1454, 1455, 1458). Vorrei suggerire che in questa sua scelta terminologica egli sia stato guidato dalla lettura combinata non tanto o non soltanto della *Phaedra* di Seneca e di *Phèdre* di Racine, quanto forse piuttosto delle sue due traduzioni dell'*Ippolito* di Euripide: quella latina di Theobald Fix e quella francese di Charles Marie René Leconte de Lisle.³⁴ E difatti, «imprecazione» di d'Annunzio è trasposizione meccanica del latino «imprecatio» e del francese «impréca-

³¹ La condanna viene esplicitata e ripetutamente ribadita da Tèseo (973-975, 1048-1049, 1053-1054, 1065), e infine da lui resa esecutiva con l'ordine ai servi di cacciare Ippolito dalla città (1084-1085) e addirittura con la promessa del suo diretto intervento in tal senso, se il giovane non obbedirà (1088-1089).

³² BARRETT, *Euripides. Hippolytos* cit. a nota 5, in part., pp. 31-45, e *passim*.

³³ Indizi che nell'*Ippolito velato* Euripide avesse adottato una differente articolazione drammaturgica, con Tèseo che lanciava la sua maledizione contro il figlio dopo il confronto con lui e con lui ancora presente in scena, emergono dall'analisi di alcuni frammenti della tragedia perduta, condotta da BARRETT, *Euripides. Hippolytos*, pp. 41-42.

³⁴ *Euripidis Fabulae*, recognovit, latine vertit [...] THEOBALDUS FIX, Firmin-Didot, Parisiis 1843, pp. 146-178; LÉCONTE DE LISLE, *Euripide. Traduction nouvelle*, I, Lemerre, Paris 1884; si tratta dei volumi che, come abbiamo visto, il poeta aveva chiesto a Palmerio di spedirgli a Milano (cfr. *supra*, nota 6), e che sono attualmente conservati nella sua biblioteca per-

tion», termini che i due traduttori adottano *quasi sempre* in corrispondenza di ἄρα, usato da Euripide per indicare il desiderio di Teseo che Ippolito muoia.³⁵ Ora, per quanto riguarda «voto», possiamo certo osservare che «votum» è in Seneca e «vœu» in Racine,³⁶ ma a fondamento della formulazione dannunziana dalla quale siamo partiti (II, 2661-2667) è proprio il passo di Euripide che abbiamo considerato più sopra (887-890), e nel quale ἄρα viene reso da Fix con «votum»,³⁷ da Leconte de Lisle con «vœu».³⁸ Ecco, di seguito, le due traduzioni:

Sed, o pater Neptune, quae mihi aliquando
 te impleturum promisisti tria vota, horum uno confice
 meum filium; diem vero ne effugiat
 hunc, si modo nobis dedisti certas optationes

Mais, ô Père Poseidôn, qui m'as promis d'accomplir trois de mes vœux, accomplis en un contre mon fils, et qu'il n'échappe pas à ce jour, si tu m'as fait de sûres promesses!

Delle due, sembra che d'Annunzio segua più da vicino quella latina: il suo «adempiere» (II, 2664) richiama «impleturum» di Fix più che «accomplis» di Leconte de Lisle. Comunque, in questo passo 'euripideo' Teseo esprime chiaramente, come in Seneca (946) e come in d'Annunzio (II, 2667; III, 2957), la richiesta che Ippolito muoia prima di sera, richiesta che il Teseo di Racine non formula altrettanto esplicitamente (IV 2, 1072). Infine, è qui presente anche l'espressione del dubbio soggettivo dell'eroe sull'efficacia dell'intervento divino – «Se alcuna grazia ho nelle tue vendette» (II, 2665) –, che è assente sia in Seneca, sia in Racine.

Abbiamo osservato che dal testo dell'*Ippolito* di Euripide emerge anche che Teseo colloca il suo desiderio che Ippolito muoia prima di sera al primo

sonale, conservata al Vittoriale (le collocazioni sono, rispettivamente: PRI Scale.II.2 e PRI Scale.XVIII.13).

³⁵ Delle nove occorrenze euripidee di ἄρα, Fix ne rende sette con «imprecatio» (44, 896, 1167, 1241, 1315, 1324, 1378: pp. 147, 166, 172, 173, 174, 175, 176) una con «votum» (888: p. 166), una con «optatio» (890: p. 166); da questo punto di vista, Leconte de Lisle segue Fix: «imprécation» coincide con «imprecatio» (pp. 299, 335, 346, 348, 350, 351), a «vœu» corrisponde «votum» (p. 335), e «promesse» ricalca «optatio» (p. 335).

³⁶ Cfr. SEN. *Phaedr.* 942-943, 953; J. RACINE, *Phèdre*, IV 2, 1068, 1072; IV 4, 1179, 1181; V 1, 1336; V 3, 1434; V 5, 1487.

³⁷ *Euripidis Fabulae* cit. a nota 34, p. 166.

³⁸ LECONTE DE LISLE, *Euripide* cit. a nota 34, p. 335.

posto della serie di tre che Posidone gli aveva concesso di realizzare (887-890, 893-898, 1315). Ma la cosa non è espressa con la stessa chiarezza con la quale la pronunzia il Tèseo di Racine (IV 2, 1068). E su questo punto i traduttori euripidei a disposizione di d'Annunzio non esplicitano ciò che è implicito nel dettato originario. Nel medesimo passo che abbiamo appena richiamato, infatti (887-890), «uno» di Fix e «en un» di Leconte de Lisle, corrispondono al numerale cardinale μῑ. E più avanti, le parole di Artemide nell'esodo, tra le quali pure compare μῑαν (1315-1317):

ἄρ' οἴσθα πατρὸς τρεῖς ἄρας ἔχων σαφεῖς;
ὣν τὴν μῑαν παρεῖλες, ὦ κάκιστε σύ,
εἰς παῖδα τὸν σόν, ἐξόν εἰς ἐχθρῶν τινα

Sono rese così da Fix:³⁹

Num scis te tres imprecationes ratas habuisse a patre?
quarum unam, tu pessime, avertisti
contra filium tuum, cum posses contra inimicum aliquem.

E così da Leconte de Lisle:⁴⁰

N'avais-tu pas trois imprécations à faire accomplir par ton père? O très cruel,
tu en as tourné une contre ton fils, quand tu pouvais le jeter à un ennemi!

D'altra parte, «il greco del d'Annunzio è di prima mano: egli ha bevuto alla fonte»,⁴¹ come dice Giorgio Pasquali, il quale considera anche come

le sue versioni dal greco, per esempio quella nelle *Vergini delle rocce* di un passo del *Teeteto*, e più quelle inserite nella *Città morta* di luoghi difficili di tragici, anche di passi dell'opera forse più scabra ma anche più sublime di tutta la greicità prealessandrina, l'*Agamennone*, sono tanto vicine agli originali, rendono con tanta immediatezza il loro colore che egli deve averli avuti sott'occhio. Il d'Annunzio non era filologo; e si può supporre senz'om-

³⁹ *Euripidis Fabulae* cit. a nota 34, p. 174.

⁴⁰ LECONTE DE LISLE, *Euripide* cit. a nota 34, p. 350.

⁴¹ G. PASQUALI, *Classicismo e classicità in Gabriele d'Annunzio*, in ID., *Pagine stravaganti di un filologo*, II, *Terze pagine stravaganti, Stravaganze quarte e supreme*, a cura di C.F. Russo, Le lettere, Firenze 1994, p. 194; il passo citato subito sotto è alla p. 192 (il saggio fu pubblicato la prima volta nel 1939).

bra di malignità che egli si sia servito di quelle edizioni Didot che hanno mantenuto in contatto con il greco della loro giovinezza generazioni intere di persone colte. Ma si può star sicuri che non si tenne mai pago alla versione latina.

Ora, è appunto un'edizione Didot quella dalla quale d'Annunzio leggeva il suo Euripide, ed è molto probabile che, in questo punto, non si sarà accontentato della versione di Fix. D'altra parte, sarebbe far torto all'acume esegetico del poeta ritenere che, sul particolare dell'ordine dei desideri di Teseo, egli non abbia saputo cogliere il dato implicito nel testo euripideo. Ma forse lo stesso dato, prima di noi, avrà saputo cogliere Racine, che leggeva anche lui Euripide nel testo originale: il suo Teseo, come abbiamo visto, ricorda a Nettuno la promessa fattagli «d'exaucer *le premier*» dei suoi «vœux». E d'Annunzio aveva sottomano anche la tragedia dell'autore francese, che sarà stata, per questo punto specifico, se non la sua fonte primaria, almeno la conferma di un'interpretazione più approfondita del testo greco. In definitiva, si può dire che d'Annunzio, nel comporre l'ultima battuta del secondo atto della sua *Fedra* avesse in mente il suo Racine e il suo Euripide greco-latino-francese.

Si può ancora osservare che, pur accogliendo da Euripide e da Racine la collocazione del desiderio di Teseo al primo posto della serie di tre, d'Annunzio rifiuta gli esiti drammaturgici prospettati dai suoi *auctores*: l'ombra del dubbio di Teseo (II, 2665) non sfocia nell'oscillazione tra revocabilità e irrevocabilità del voto, come in Racine; e non c'è spazio, non c'è tempo per un lungo confronto tra padre e figlio, come in Euripide. Su quell'ombra d'Annunzio chiude il sipario del secondo atto, proiettando sul suo pubblico l'aspettativa della morte di Ippolito. Il cadavere del giovane, sul quale si apre il sipario del terzo, e che incomberà fino alla fine della tragedia, tra compianto e rimpianto, sarà la risposta definitiva a ogni domanda sospesa sull'implacabile e inappellabile potenza della maledizione. L'innovazione drammaturgica di d'Annunzio consiste qui nel tagliar corto e nel far parlare nello spazio scenico la presenza di un corpo morto.

Ippolito – racconta l'aedo nel terzo atto – è morto nell'ippodromo, presso la marina di Limna. È certo il luogo del suo cimento atletico quotidiano: dalla didascalia introduttiva apprendiamo infatti che sul vertice della rupe trezenia che guarda sull'ippodromo, Fedra «in opera d'amore costrusse il tempio sacro ad Afrodite Catascopia per guardar di lassù l'efebo esercitarsi agli agoni ginnici ed ippici». Poco più avanti, il giovane è qualificato «domatore di Arione». E difatti nell'ippodromo Ippolito è andato per dar prova di

sé montando il cavallo Arione, e per onorare nel modo migliore il primo dei tre doni ricevuti da Adrasto (I, 685-698).⁴²

La sua passione per i cavalli è accuratamente sottolineata a più riprese da d'Annunzio.⁴³ Il primo riferimento in questo senso è nelle parole di Fedra nel primo atto, quando, parlando di Ippomedonte e inserendo la sua predilezione equestre tra altre, tutte legate all'ambito venatorio (I, 199-209), allude palesemente a Ippolito: «Anch'egli, anch'egli, è vero? / [...] anch'egli non amava / se non cavalli di belle criniere [...]» (202-203). Ancora, il Messo Eurito d'Ílaco chiama Ippolito «il domatore di cavalli» (I, 670). Il cavallo Arione è il primo dei tre doni che gli vengono inviati da Adrasto. Al suo primo irrompere in scena, nel secondo atto, Ippolito proclama, «giubilante, raggianti», come recita la didascalia, di aver «preso al laccio / il cavallo d'Adrasto», di averlo «infrenato» e «vinto», anche se «per immorsarlo» (II, 1411-1419), si è ferito a una mano e anche se non lo ha completamente domato, come emerge dalle parole preoccupate di Fedra (II, 1452-1460) e del Pirata fenicio (II, 1958-1969), e come verrà poi a confermare il resoconto *post eventum* dell'Aedo (III, 2762-1810). Lungo il successivo dialogo con Fedra e con l'Aedo questa sua caratterizzazione emerge in maniera prepotente. A Fedra che gli comunica il suo sogno funesto (II, 1446-1460), risponde opponendo il proprio desiderio di «vincere il corsiere / e pel corsiere vincere nei Giuochi, / non con la spelta né con l'orzo ma / con l'animo» (II, 1466-1469),⁴⁴ e all'Aedo racconta dettagliata-

⁴² Sul mitico cavallo offre puntuali ragguagli lo stesso poeta nell'intervista a Renato Simoni cit. a nota 1; sulle fonti antiche, M. PAVAN, *Modelli strutturali e fonti della mitologia greca nella "Fedra" di Gabriele d'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», XXIII, 1980, p. 163.

⁴³ La «competenza equestre» di Ippolito, esibita in questo e in altri passi della tragedia, è fondata essenzialmente sulla traduzione italiana del *De re equestri* di Senofonte contenuta nel volume *Opuscoli di Senofonte trasportati dal Greco in Italiano da varij*, Fratelli Sonzogno, Milano 1823: lo ha mostrato I. CALIARO, *Sulle tracce di Chèlubo e d'altri*, in ID., *D'Annunzio lettore-scrittore*, Olschki, Firenze 1991, pp. 29-31; alle sue osservazioni aggiungo che, come gli editori milanesi ottocenteschi spiegano nella prefazione (VI), si tratta di una versione riveduta, con «certe utili mutazioni» che «la mano d'un amico nostro ha praticato», della traduzione cinquecentesca di Marcantonio Gandini (*Le opere di Senofonte molto utili a capitani di guerra et al uiuer morale et ciuile. Tradotte dal greco da Marc'Antonio Gandini con alcune annotationi necessarie per l'intelligenza di tutta l'opera*, in Venezia, presso Pietro Dusinelli 1588); dell'edizione milanese d'Annunzio ebbe certamente a disposizione l'esemplare ancora oggi conservato nella Biblioteca Marucelliana di Firenze (7 B VII 4), al cui patrimonio egli attinse nel periodo della sua permanenza alla Capponcina: cfr. CALIARO, *ibid.*, pp. 27, nota 16; 29, nota 19.

⁴⁴ Vengono in mente, a questo proposito, i versi che il giovane, nel suo articolato discorso di difesa, pronuncia nell'*Ippolito* di Euripide, proclamando con orgoglio la pro-

mente come ha avuto ragione di Arione (II, 1488-1556). Più avanti, quando si sente il suo nitrito, egli ribadisce la sua ferma volontà di cavalcarlo, nonostante ogni sinistro presagio, e dà disposizioni perché l'animale venga adeguatamente preparato (II, 1927-2008). Dopo il bacio di Fedra (II, 2049-2105) e l'animato alterco tra i due (II, 2105-2445), al suo ingresso in scena, Tèseo dice di aver visto il giovane «partirsi / pallido e iroso»: salito sul carro, ha preso «in pugno / le redini, ha sferzato / i cavalli spingendoli al galoppo / giù per la china verso Limna» (II, 2447-2503), dove appunto d'Annunzio colloca l'ippodromo. Infine, vale la pena di leggere le parole del Messo-Aedo (III, 2874-2881):

Ora attoniti gli uomini miravano la bestia e il dio, fatti una doppia forza e una bellezza sola; ché commesso parve al pelame del cavallo il liscio corpo della natura come in quei Tessali di due forme cui, re Tèseo, con pedale di quercia disfacevi tu gomiti e garretti, òmeri e falci.	2875 2880
---	--------------------------------------

Qui, come nota molto efficacemente Annamaria Andreoli, «il giovane cavalca in un tutto inscindibile con la bestia, nuovo essere divino, centauro futurista inclemente». ⁴⁵ È probabile che, nella composizione di quest'immagine folgorante, d'Annunzio abbia tenuto presente una pagina del capitolo su Ippolito nel terzo tomo del monumentale *Cultes, mythes et religions* di Salomon Reinach, dove lo studioso francese ritiene di poter affermare che Ippolito *era*, in origine, un cavallo, come Adone era in origine un cinghiale sacro, Dioniso Zagreo un toro, Penteo un cerbiatto, Orfeo una volpe, Atteone un cervo. ⁴⁶

pria aspirazione a primeggiare negli agoni panellenici, per essere solo secondo nella vita politica, godendo di buona fortuna e dell'affetto dei migliori: ἐγὼ δ' ἀγῶνας μὲν κρατεῖν Ἑλληνικοῦς / πρώτος θέλωμι ἄν, ἐν πόλει δὲ δεῦτερος / σὺν τοῖς ἀρίστοις εὐτυχεῖν ἀεὶ φίλους (1016-1018).

⁴⁵ Così Andreoli, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri* cit. a nota 2, p. 1592.

⁴⁶ S. REINACH, *Cultes, mythes et religions*, III, Ernest Lérout Éditeur, Paris 1908, pp. 54-67: 60; un esemplare dell'opera è presente nella biblioteca personale di d'Annunzio conservata al Vittoriale, con collocazione 'Labirinto, XXIII, 13/A'; sulla pagina di Reinach richiamata l'attenzione Annamaria Andreoli, in ID., *ibid.*

In materia, i riferimenti euripidei, che pure avranno avuto il loro peso nella composizione della *Fedra*, sono molto più discreti,⁴⁷ e soltanto un cenno fugace si coglie in tal senso dal discorso della Nutrice in Seneca.⁴⁸ In Racine la caratterizzazione equestre di Ippolito si limita a un accenno di Teramene, che, lamentando il fatto che da qualche tempo lo si vede meno spesso, orgoglioso e selvaggio, guidare la corsa di un carro sulla riva o, «savant dans l'art par Neptune inventé», domare col freno un destriero indomito (I 1, 128-132).

Ma torniamo a d'Annunzio. Che Arione sarebbe stato foriero di un «supplizio [...] su l'Imberbe» era stato già rivelato dalla schiava Ipponè nel primo atto: lungo il viaggio che da Tebe lo aveva portato a Trezene, l'animale «gènito dallo stupro dell'Erinni / ringhiava all'ombra della vela nera / con un fato nel torvo occhio materno» (I, 1104-1106). E gran parte del secondo atto è occupato dal dilemma se accogliere o no il dono di Adrasto, ossia se cavalcare o no Arione. È stato osservato che perfino il colore scuro del suo mantello, più volte evocato lungo tutta la tragedia,⁴⁹ «trasmette un presagio funesto».⁵⁰

⁴⁷ EUR. *Hipp.* 110-112 (Ippolito precisa che l'accudimento e l'allenamento dei cavalli sono le sue attività *collaterali e propedeutiche* alla caccia), 228-231 (invocando Artemide, dea alla quale è devoto anche Ippolito, Fedra esprime il desiderio di guidare i cavalli Eneti, ossia di praticare la medesima attività di Ippolito; e la Nutrice aggiunge che Ippolito cavalca sulla spiaggia), 581-582 (Fedra chiama Ippolito figlio dell'Amazzone amante dei cavalli: *è la madre che ama i cavalli*), 1131-1132 (il coro spiega che in esilio Ippolito non potrà più dedicarsi alla corsa dei cavalli, sua attività prediletta *insieme alla caccia*), 1173-1254 (nel suo racconto, il messaggero dice che Ippolito ha fatto aggiogare le cavalle al carro *per andare in esilio* [1183]; che guida il mezzo mentre i compagni lo seguono dappresso [1188-1189, 1194-1196]; che, nonostante conosca bene il comportamento degli animali [1219-1222], non riesce a controllarne le reazioni di fronte all'apparire del mostro spaventoso [1223-1239] e viene gravemente ferito da loro, che – egli dice implorando di non distruggerlo – ha allevato personalmente [1240-1242]), 1355 (Ippolito morente conferma di aver allevato personalmente le cavalle), 1399 (rivolto ad Artemide dice di sé di essere guidatore di cavalli); in d'Annunzio non sembra emergere che il carro guidato da Ippolito è trainato da animali che egli stesso ha allevato e accudito con cura.

⁴⁸ SEN., *Phaedr.* 463-465: saper domare la corsa dei cavalli non è l'unica manifestazione di un comportamento virile.

⁴⁹ Ecco i passi: I, 686-687 «il nerazzurro cavallo di stirpe / divina»; II, 1494 «al Nerazzurro come l'ippocampo»; II, 1583-1584 «E grande riluceva / il Nerazzurro come l'Ippocampo»; II, 1920-1921 «Quel corsiero / del colore di ciano»; III, 2783 «la vasta groppa nerazzurra dove / già riluceano chiazze di sudore»; III, 3012 «dietro la belva nerazzurra»; il colore κινάρος del manto di Arione è in PAUS. VIII 25, 10.

⁵⁰ Così Tiziana Piras, in G. D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di P. Gibellini cit. a nota 2, p. 195.

Ippolito, dunque, «deve morire».⁵¹ E muore dilaniato dallo stesso cavallo che così ardentemente aveva voluto montare. A questo punto, in conclusione, penso sia il caso di ridare la parola a d'Annunzio. Opportunamente stimolato da Simoni, che gli riportava le «indiscrezioni» secondo le quali egli «avrebbe rappresentata la morte d'Ippolito in un modo assolutamente nuovo, sostituendo al carro del famoso *Récit de Thérémène* il cavallo Arione»,⁵² il poeta così si diffonde:

Nelle *Supplici* di Euripide il re d'Argo Adrasto accompagna lo stuolo delle madri in Eleusi. Io immagino che, ottenuto l'intento, egli segua Tèseo nella spedizione contro Tebe per il riscatto dei cadaveri insepolti. Ora Adrasto era scampato dalla prima strage tebana per la rapidità del cavallo Arione, ch'egli aveva ricevuto da Eracle. Io immagino che, dopo la vittoria di Tèseo, egli mandi a Trezene – con la stessa nave che porta le ceneri eroiche – tre doni per Ippolito: una schiava tebana, vergine regia, d'una delle cinque famiglie degli Sparti; un cratere d'argento, simile a quello che Achille propone fra i premi nei giochi funebri; e il cavallo di stirpe divina Arione. [...] Fatale sarà il dono del re d'Argo al Teseide. La schiava tebana alla fine del primo atto, in un lampo di divinazione, vede il sangue sul corpo dell'efebio quando Fedra ne evoca la bellezza. [*Fedra* I, 1101-1108] Uno dei miei più grandi piaceri, nel comporre la tragedia, fu la figurazione di questa bestia possente, in cui tutto il mio costante amore dei cavalli si compiacque perché apparisse reale e ideale nel tempo medesimo, solidamente costruito come quelli a cui metto la mia sella e miticamente meraviglioso come un Pegaso senz'ali. Penso infatti d'aver raggiunto il più forte rilievo del mio stile nel brano ov'è descritto Arione preso da Ippolito con la lacciaia sul frangente del mare e il brano ov'è descritta la lotta tra i due, che finisce con la morte del cavaliere. Non pittura ma scultura. In tutto questo poema il colore è molto parco, ma il rilievo è cercato con ogni mezzo verbale. Spesso noi scrittori soffriamo di non aver sotto la mano una materia consistente. La mia illusione non fu mai tanto vicina alla felicità dello statuario.

Sono parole che non hanno bisogno di essere commentate, quanto piuttosto di essere affiancate con quelle che d'Annunzio soggiunge poche righe più avanti:

⁵¹ Sono le parole che d'Annunzio consegna a Renato Simoni nell'intervista cit. a nota 1, e che io ho preso in prestito nel titolo di questo lavoro; dalla stessa intervista ho tratto anche le due più ampie citazioni che lo concludono.

⁵² Il passo al quale Simoni fa riferimento è J. RACINE, *Phèdre*, v, 6, 1498-1570.

E così le antiche immagini passano l'una dopo l'altra evocate nel mio poema non come ricerche di erudizione esatta ma come puri segni di bellezza patetica. E tutto il mondo eroico greco appare qui, veduto e intraveduto, come una animosa rappresentazione di umane forze eterne non come una ricostruzione paziente e sapiente.

La *Fedra* è dunque opera in cui d'Annunzio immagina e rappresenta: non ricostruisce, ma ri-compone. E in questo, forse, sta il fondamento della sua innovazione drammaturgica.

ELENA LEDDA, *Premessa* • GIOVANNI ISGRÒ, *D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air* • CARLO SANTOLI, *La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'* • EPIFANIO AJELLO, *Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)* • CHIARA BIANCHI, *D'Annunzio librettista?* • ALBERTO GRANESE, *Gli esordi della drammaturgia dannunziana* • GIANNI OLIVA, *Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana* • THOMAS PERSICO, *La «ghirlandetta» dannunziana* • DONATO PIROVANO, *Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'* • ISABELLA INNAMORATI, *Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento* • CESARE ORSELLI, *'Parisina': libretto per...* • ANGELO FÀVARO, *'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italica»*. Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio • PAOLO PUPPA, *Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana* • ANNAMARIA SAPIENZA, *Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)* • RAFFAELLA BERTAZZOLI, *Due letture efrastiche per la 'Figlia di Iorio'* • RAFFAELE GIANNANTONIO, *Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano* • MARIA PIA PAGANI, *Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana* • ELENA VALENTINA MAIOLINI, *Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio* • MARIA ROSA GIACON, *Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'* • COSTANZO GATTA, *Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio* • STEFANO AMENDOLA, *Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di 'Fedra'* • NICOLA LANZARONE, *Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio e quella di Seneca* • ANGELO MERIANI, *Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a d'Annunzio*.